



Considerações sobre retórica, poética e recepção na tradução das *Cartas de Ovídio chamadas Heroides*, de Miguel do Couto Guerreiro (1789)

Considerations About Poetic, Rhetoric, and Reception in the Translation of Ovid's Letters Called Heroides, by Miguel do Couto Guerreiro (1789)

João Victor Leite Melo

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Espírito Santo / Brasil

joaoxv11@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0473-7424>

Resumo: Em 1789, o poeta e tradutor Miguel do Couto Guerreiro não só verteu para a língua portuguesa as vinte e uma cartas que tradicionalmente compõem as *Heroides* de Ovídio como também inventou respostas para as quinze primeiras. Em nossa perspectiva, o sofisticado projeto tradutório de Guerreiro, somado à apreciação crítica feita por ele ao final de cada carta, representa um profícuo momento da recepção das *Heroides* no Arcadismo português, a partir do qual é possível flagrar preceitos retóricos e poéticos servindo tanto à interpretação quanto à imitação da obra ovidiana. Neste artigo, procederemos à análise de alguns trechos da carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), de modo a ilustrar, com mais detalhe, a síntese entre retórica e poesia elaborada por Ovídio e imitada por Guerreiro, via tradução.

Palavras-chave: Heroides; Ovídio; Miguel do Couto Guerreiro; tradução; imitação.

Abstract: In 1789, the poet and translator Miguel do Couto Guerreiro not only translated the twenty-one epistles that traditionally comprise the Ovid's *Heroides* into Portuguese, but also invented answers to the first fifteen. In our perspective, Guerreiro's sophisticated translation project, added to his critical approach at the end of each letter, represents a fruitful moment of the *Heroides*' reception in Portuguese Arcadism, from which it is possible to find rhetorical and poetic precepts serving for interpretation and imitation of the Ovidian work. In this paper we analyze some excerpts from Ariadne's letter to Theseus (*Ep.* 10), in order to illustrate the synthesis between rhetoric and poetry elaborated by Ovid and imitated by Guerreiro, via translation.

Keywords: Heroides; Ovid; Miguel do Couto Guerreiro; translation; imitation.

1 Introdução

De acordo com Inocêncio Francisco da Silva (1862), em seu *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Miguel do Couto Guerreiro teria nascido por volta de 1720, em Setúbal, na Vila de Grândola. Formou-se em medicina na Universidade de Coimbra em 1771 e ocupou durante algum tempo o cargo de “médico do juízo da Saúde do Porto de Setúbal” (SILVA, 1862, p. 231). Após ter sido autorizado, por aviso régio de 24 de abril de 1786, a renunciar o dito emprego, o “médico poeta”, como Silva (1862) o definiu, mudou-se para Lisboa, falecendo em 2 de outubro de 1793, no palácio do Conde d’Óbidos, sito às Janelas Verdes, onde teria morado alguns anos depois de ter ficado viúvo de dona Anna Luzia (SILVA, 1862, p. 232). Embora não tenhamos encontrado outras informações sobre a biografia de Couto Guerreiro, grande parte das opiniões pessoais do autor, assim como a sua concepção de poesia e de tradução poética, está presente nos prefácios e no conteúdo das seis obras¹ que publicou em vida.

No presente artigo, após tecermos algumas considerações sobre a configuração poético-retórica das *Heroides* ovidianas e sua recepção nos discursos preceptivos do século XVIII, aqui representados pelas obras de Luis António Verney, publicada em 1746, e de Francisco José Freire, publicada em 1748, serão analisados alguns trechos da tradução da carta de Ariadne a Teseu e da introdução às *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade e traduzidas em rima vulgar*, publicada em Lisboa, em 1789, obra na qual Couto Guerreiro, além de verter para a língua portuguesa os vinte e um poemas que compõem a obra, inventou respostas para os quinze primeiros. Ao final, no tópico 5, trataremos da resposta do tradutor em nome de Teseu e dos recursos intertextuais implicados em sua composição. Antes de tudo, convém abordar algumas questões referentes ao formato, autenticidade e cronologia da obra latina.

¹ Em ordem cronológica: 1) *Arte poética de Horácio, traduzida em rima vulgar*. Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1772; 2) *Tratado da versificação portuguesa, dividido em três partes*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1784; 3) *Sátiras em desabono de muitos vícios, e Elegias sobre as misérias do homem*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1786; 4) *Fábulas de Esopo, reduzidas a rima portuguesa, com explicações acomodadas à moral cristã*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1788; 5) *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade e traduzidas em rima vulgar*. Lisboa, na Offic. de Francisco Luis Ameno, 1789; 6) *Epigramas portugueses*. Lisboa, na Offic. Patriacal, 1793.

Constituída por vinte e uma epístolas, forjadas em dísticos elegíacos, que perfazem dois grandes blocos – um com quinze cartas de personagens mitológicas que escrevem aos seus amados, e outro com mais seis² –, a obra *Heroides* é a terceira maior de Ovídio, em termos de quantidade de versos, ficando atrás somente das *Metamorphoses* e dos *Fasti*. Quanto à cronologia, os estudiosos ainda não chegaram a um consenso, todavia, segundo Laurel Fulkerson (2009, p. 79), muitos pesquisadores consideram que o primeiro bloco, chamado *single Heroides*, deve ter sido escrito entre a primeira e a segunda edição dos *Amores*, ou seja, aproximadamente entre 20 e 13 a.C., ao passo que o segundo bloco, o das *double Heroides*, costuma ser datado à época do suposto exílio de Ovídio (8 d.C.), pois, ainda segundo Fulkerson (2009), os pares de cartas são estilística e metricamente mais parecidos com as produções finais do que com as do início da carreira ovidiana.

A autenticidade de algumas cartas também costuma ser posta em xeque, haja vista o segundo bloco ser proveniente de uma tradição de manuscritos diferente das *single* e a carta de Safo a Faón (*Ep.* 15) não aparecer em nenhum códice antigo. Não obstante, a referida pesquisadora assinala que esse impasse costuma ser ignorado por alguns estudiosos contemporâneos, que preferem assumir a legitimidade do atual conjunto, baseados na constatação de que, ainda que possam ser espúrias ou duvidosas, todas as vinte e uma cartas são passíveis de uma leitura coerente com o espírito geral da coletânea (FULKERSON, 2009, p. 79).

Seja como for, a *persona*³ de Ovídio, nos *Amores* (2.18.19-26), menciona estar prestes a compor algumas das cartas que, de fato, constam na coletânea que atualmente chamamos *Heroides*, inclusive a de Ariadne a Teseu, como se segue:

² Sendo três delas escritas por personagens masculinos (Páris, Leandro e Acôncio), seguidas das respostas de Helena, Hero e Cídipe (*Her.* 16, 17, 18, 19, 20 e 21, respectivamente).

³ De acordo com Vasconcellos (2016, p. 15), “na ideia de *persona*, tal como explorada pelo *New Criticism*, está latente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o personagem assumido”. No caso de Ovídio, a questão é mais complexa, pois “essa suposta máscara, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico” (VASCONCELLOS, 2016, p. 27), como o nome próprio, os destinatários dos poemas etc. Todavia, “todo texto cria um *ethos* para seu enunciador; assim, a impressão de realidade sempre será um efeito textual (VASCONCELLOS, 2016, p. 37).

*Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris;
 (Ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis)
 Aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlaxi,
 Scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
 Quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
 Hippolytique parens Hippolytusque legant,
 Quodque tenens Dido strictum miserabilis ense
 Dicat et Aoniae Lesbis amata lyram.
 (Am. 2.18.19-26).*

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,⁴
 isso é o que hei de escrever, e as tuas lágrimas, ó Fílis⁵,
 [por teres sido abandonada,
 e cartas para lerem Páris⁶ e Macareu⁷ e outras para ler o
 [mal-agradecido Jasão⁸
 e o pai de Hipólito e Hipólito,⁹
 e as palavras que a infeliz Dido¹⁰, de espada em punho,
 há de proferir e as que há de proferir a poeta de Lesbos¹¹,
 [a dedilhar a lira Aônia.
 (OVÍDIO, 2011, p. 166).

Na *Ars Amatoria* (3.345-346)¹², Ovídio atribui a si a invenção do gênero “carta-poema” com o qual as *Heroides* foram concebidas, e Gian

⁴ *Ep.* 1 – Penélope a Ulisses.

⁵ *Ep.* 2 – Fílis a Demofonte.

⁶ Páris é destinatário de duas cartas: *Ep.* 5, de Enone, e *Ep.* 17, de Helena, além de remeter uma a Helena, *Ep.* 16.

⁷ *Ep.* 11 – Cânace a Macareu.

⁸ Jasão também é destinatário de duas cartas: *Ep.* 6, de Hipsípila e *Ep.* 12, de Medeia.

⁹ *Ep.* 10, de Ariadne a Teseu (pai de Hipólito) e *Ep.* 4, de Fedra a Hipólito.

¹⁰ *Ep.* 7 – Dido a Eneias.

¹¹ *Ep.* 15 – Safo a Faón.

¹² *Vel tibi composita cantetur Epistula uoce: / Ignotum hoc aliis ille nouauit opus* (“ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / gênero desconhecido de outros e que ele inventou”). Tradução de Carlos Ascenso André (OVÍDIO, 2011, p. 346).

Biagio Conte (1999), em seu *Latin literature*, também endossa a tese de que, realmente, não chegou até os nossos dias qualquer evidência de que antes do sulmonense alguém tenha feito algum trabalho parecido. No entanto, como supõe o estudioso, a ideia de escrever cartas de amor em versos poderia ter sido inspirada pela elegia 4.3 de Propércio, na qual o poeta idealizara Aretusa escrevendo ao seu marido, Lycotas (CONTE, 1999, p. 347).

Cada poema da coleção, incluindo as cartas emparelhadas com correspondentes masculinos, parece aludir a pelo menos uma referência específica da literatura pregressa (KNOX, 2002, p. 127). Essas fontes foram mapeadas por Fulkerson (2009)¹³ e, no que toca à carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), a autora considera ser o poema 64 de Catulo a principal fonte da qual Ovídio bebeu para compor o solilóquio de sua personagem.

De todo modo, como argumenta Peter Knox (2002, p. 123), ainda que esteja enraizada na tradição, inovação é a marca registrada de todos os estágios da carreira de Ovídio. A originalidade das *Heroides*, segundo Knox (2002), consiste principalmente na combinação de características de outras formas literárias, e, nesse sentido, elas representam um expressivo exemplo da poesia latina quanto à inovação de gênero.

Costumava haver, ainda segundo Knox (2002), certo consenso entre os críticos de que as *Heroides* não passavam de peças retóricas versificadas, forjadas nos moldes das composições escolares. Atualmente, assim como outras tentativas de identificar uma única fonte de inspiração para a obra, esse tipo de abordagem é considerado um equívoco, mas seria igualmente equívocado descartar inteiramente a influência do

¹³ De acordo com Fulkerson (2009, p. 78), as fontes literárias com as quais Ovídio dialogou em cada carta são: *Odisseia* (carta 1: Penélope a Ulisses); *Aitia*, de Calímaco (carta 2: Fílis a Demofonte); *Iliada* (carta 3: Briseida a Aquiles); *Hipólito*, de Eurípedes (carta 4: Fedra a Hipólito); *Cypria* (carta 5: Enone a Páris); *Argonáutica*, de Apolônio (carta 6: Hipisípila a Jasão); *Eneida*, de Virgílio (carta 7: Dido a Eneias); *Hermione*, de Sófocles (carta 8: Hermione a Orestes); *As Traquinias*, de Sófocles (carta 9: Dejanira a Hércules); *Carmen 64*, de Catulo (carta 10: Ariadne a Teseu); *Eólo*, de Eurípedes (carta 11: Cãnace a Macareu); *Medeia*, de Eurípedes (carta 12: Medeia a Jasão); *Protesilau*, de Eurípedes (carta 13: Laodâmia a Protesilau); *As Danaides*, de Êsquilo (carta 14: Hypermnestra a Linceu); Poesias de Safo (carta 15: Safo a Faón); *Cypria* (cartas 16-17: Páris e Helena); Um poema helenístico perdido (cartas 18-19: Leandro e Hero); *Aitia*, de Calímaco (cartas 20-21: Acôncio e Cídipe).

treinamento retórico e da declamação na carpintaria poética de Ovídio, e é justamente sobre isso que trataremos no tópico a seguir.

2 Retórica e Ovídio: uma questão de vida e obra

Em trabalho intitulado “*Rhetoric and Ovid*”, Ulrike Auhagen (2007, p. 413) afirma que, desde as primeiras poesias de amor até a literatura do exílio, a obra de Ovídio exibe o uso da retórica em toda a sua extensão, cuja influência seria particularmente evidente nas *Heroides*, obra em que o poeta joga com a estrutura das *suasoriae* e que reflete, segundo a estudiosa, diretamente a sua formação (AUHAGEN, 2007, p. 415).

Como sabemos, excetuando-se breves comentários de Sêneca, o Velho, e Quintiliano, a fonte de quase tudo o que supomos conhecer sobre a vida do sujeito histórico *Publius Ovidius Naso* são seus próprios escritos, principalmente as obras *Epistulae ex Ponto* e *Tristia*. Todas as apresentações críticas tradicionais do tipo “vida e obra de Ovídio” tomam por base a elegia 10 do quarto livro dos *Tristia*, considerada por muitos como um poema “autobiográfico”, a partir do qual se supõe que o poeta teria nascido em Sulmona, provavelmente no dia 20 de março, 43 a.C., numa próspera família equestre. Com vistas a seguir uma carreira no direito e na política, teria frequentado, em Roma, as escolas de retórica de *Arellius Fuscus* e *Porcius Latro*. Tendo completado seus estudos com uma visita à Grécia, ao retornar para Roma, chegou a ocupar vários cargos menores, mas decidiu abandonar a carreira política para se dedicar exclusivamente à poesia. Após entrar para o círculo literário de Messala, teria estabelecido relações com os maiores poetas de Roma. No auge da fama, em 8 d.C., uma punição inesperada de Augusto se abateu sobre ele, relegando-o para o Mar Negro, em Tomos (CONTE, 1999, p. 340).

Mesmo que as informações contidas nos *Tristia* possam não ser verdadeiros registros históricos de um autor empírico¹⁴, elas são constructos literários que dão contorno a uma *persona* poética e, de fato, pelo menos no que diz respeito à educação retórica entre o final

¹⁴ Entendemos “autor empírico” como o autor de carne e osso, o sujeito histórico que escreve a poesia (VASCONCELLOS, 2016, p. 9).

da República e início do Império, parecem verossímeis, ainda mais se levarmos em consideração o testemunho de Sêneca a respeito do poeta.

Como nos lembra Auhagen, nas *Controversiae* (2.2.8-12), Sêneca menciona que Ovídio foi aluno dos retores romanos *Marcus Porcius Latro* e *Arellius Fuscus* (AUHAGEN, 2007, p. 415), resumindo o talento retórico do poeta com o seguinte trecho: “*habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. Oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen*” (Con. 2.2.8)¹⁵. Essa informação vai ao encontro daquilo que Ovídio disse sobre si mesmo (ou sobre sua própria *persona*) nos *Tristia* (4.10.24-26)¹⁶, onde declara que, desde muito jovem, tudo quanto tentava escrever em latim saía-lhe em versos metrificados.

A despeito do que possa haver de anedótico no testemunho de Sêneca e de exagerado na “autobiografia” ovidiana, esses dados parecem confirmar a pertinência em apontar as semelhanças entre a configuração do gênero declamatório e o discurso poético das *Heroides*, ainda mais se considerarmos outro trecho de Sêneca, segundo o qual “Nasão raramente declamava controvérsias” e que “preferia as suasórias” (Con. 2.2.12)¹⁷. Se nos fiarmos no estudo de Anthony Corbeill (2007, p. 70), em que o estudioso afirma serem “os estágios finais da educação retórica dos alunos voltados para debates que envolviam a recepção e reprodução de informações tradicionais”, e que esse modelo educacional “permitia pouco espaço para o pensamento individual do aluno”, haja vista que toda a argumentação deveria girar em torno de um tema predeterminado – por exemplo, se Agamêmnon deveria oferecer Ifigênia como sacrifício ou não (AUHAGEN, 2007, p. 416) –, podemos imaginar o motivo pelo qual Ovídio preferia declamar uma suasória a ter de jogar com as regras da controvérsia.

¹⁵ “Ele tinha um engenho elegante, gracioso e agradável. Já nessa época seu discurso não podia ser considerado nada senão um poema em prosa”. Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 583).

¹⁶ *Scribere temptabam uerba soluta modis. / Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, / Et quod temptabam scribere uersus erat.* (Tentava escrever palavras livres de ritmos. / O poema brotava espontâneo no ritmo adequado, / e o que eu tentava escrever saía em verso). Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 520).

¹⁷ *declamabat autem Naso raro controversias [...] libentius dicebat suasorias* (Con. 2.2.12).

De acordo com Barbara da Costa Silva (2013, p. 77), esse tipo de exercício escolar no qual os estudantes compunham um discurso representando a fala de uma personagem fictícia, baseados numa situação inventada ou histórico-mitológica, que mais tarde convencionou-se chamar “declamação”, é, muito provavelmente, oriundo de uma tradição retórica em vigor na Atenas do século V a.C. Como define a estudiosa, a declamação é a reprodução de um discurso forense ou deliberativo que reúne alguns exercícios preliminares, tais como descrição, narração, tese, entre outros, e “deve apresentar as quatro partes tradicionais do discurso: proêmio (προοίμιον/*exordium*), narração (διήγησις/*narratio*), prova (πίστις/*probatio*) e epílogo (ἐπίλογος/*peroratio*)” (SILVA, 2013, p. 78).

Ademais, o cenário fictício, o tema retirado da história ou da mitologia, o tratamento sistemático dos exercícios preliminares e a divisão pouco ortodoxa entre as partes do discurso acima mencionadas são elementos que, de acordo com Silva (2013, p. 92), caracterizam a declamação pós-helenística.

Em nossa perspectiva, contrapor essa aparente inovação genérica – que une uma peça suasória à poética elegíaca¹⁸ – ao caráter escolar e formativo das declamações, poderia nos dar a medida do desvio ideológico, digamos assim, operado pelo poeta, pois, de acordo com o estudo de Corbeill (2007, p. 75), cujos dados derivam tanto de textos que teriam sido compostos explicitamente para fins escolares (como as *Declamationes* atribuídas a Quintiliano) quanto daqueles escritos por adultos para apresentações públicas (por exemplo, as coleções de Sêneca, o Velho), a disputa argumentativa encenada pela declamação imperial “era um debate que, em última instância, servia para recriar e reforçar hierarquias sociais e políticas” (CORBEILL, 2007, p. 69). Como veremos adiante, o discurso das heroínas ovidianas, muito ao contrário, ao reencenar episódios mitológicos sob a perspectiva da mulher injuriada, parece questionar hierarquias e valores patriarcais.

¹⁸ O caráter epistolar dos poemas também é fundamental para uma análise aprofundada da mescla genérica contida na obra ovidiana. Muitos estudiosos já trataram proficuamente do tema, dentre os quais Avellar (2019, p. 145-174), Jolivet (2001), Kennedy (2006b) e Cecilia Ugartemendía (2017).

Enquanto na Antiguidade, como vimos mais acima, a julgar pela recepção de Sêneca, para um especialista em retórica Ovídio parecia demasiadamente poético, no século XX, para um especialista em poesia latina, ele chegaria a ser acusado de demasiado retórico¹⁹. Se, por um lado, conforme Auhagen (2007, p. 413), Ovídio foi um dos autores mais controversos da literatura romana no que diz respeito ao papel da retórica em sua obra, por outro, como veremos no próximo tópico, o fato de o poeta fazer convergir essas duas dimensões técnicas do discurso para fins literários não parecia causar espécie na recepção crítica dos autores preceptivos do Arcadismo – nem poderia, uma vez que, de acordo com Ivan Teixeira (1997, p. 114), na poesia daquela época “a ideia de verdade surge como uma adequação ajuizada entre as palavras e as coisas”, e a mediação entre poesia e verdade, como dispositivo que proporciona a verossimilhança, era justamente a retórica, “que tanto fornecia as tópicos para os poemas quanto preconizava a conveniência entre o estilo e os casos retóricos (*topoi*)”, de modo que a própria poética estava subordinada à retórica (TEIXEIRA, 1997, p. 122; OLIVA NETO, 2000, p. 14).

3 Três momentos da recepção de Ovídio e das *Heroides* no Arcadismo português

Partindo do fato de que os textos clássicos geralmente são incompletos, controversos, recuperados de várias fontes e reinterpretados por cada geração de estudiosos e críticos, a recepção dos clássicos, conforme Anastasia Bakogianni, concentra-se na forma como o mundo Antigo é recebido nos séculos subsequentes e, “em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados” (BAKOIANNI, 2016, p. 115). Nesse mesmo sentido, Duncan Kennedy (2006a) salienta que, não raro, o texto é remodelado pela recepção em nome do entendimento, de modo que as “obscuridades”, as “omissões” ou as “supressões” do texto do escritor são “iluminadas”, “corrigidas” ou “reveladas” na interpretação do leitor (KENNEDY, 2006a, p. 289).

¹⁹ Como o faz, por exemplo, o latinista italiano Ettore Paratore (1987).

Tendo em vista que Charles Martindale (2006, p. 1-2), na introdução de seu *Classics and the uses of Reception*, reconhece os estudos da tradução como um dos elementos que compõem o vasto campo da recepção dos clássicos, parece oportuno considerar o trabalho de Couto Guerreiro sob essa perspectiva, sobretudo no que toca à “estética da recepção”, conforme a entende Hans Robert Jauss (1994), para quem a história da literatura é essencialmente “um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Por essa razão, no presente recorte, abordaremos a recepção de Ovídio no Arcadismo português em três autores do século XVIII, que foram, a um só tempo, leitores, escritores de manuais sobre poética e críticos das obras ovidianas.

A obra *Cartas de Ovídio chamadas Heroides* tem como contexto histórico a época comumente chamada de Arcadismo (ou Neoclassicismo ou Setecentismo), durante a qual surgiram várias artes poéticas na Europa que, segundo Oliva Neto (2000, p. 12), “eram a mediação disciplinadora do fazer poesia”, como, por exemplo, na França, a *Art poétique* de Boileau, publicada pela primeira vez em 1674, da qual procederam na Itália as adaptações realizadas por Ludovico Antonio Muratori (*Della perfetta poesia italiana*, 1706) e por Vincenzo Gravina (*Della ragion poetica*, de 1708) e, na Espanha, a de Ignacio de Luzán (*La poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies*, de 1737). Na esteira das artes poéticas francesa, italiana e espanhola, foi publicado, em 1746, o *Verdadeiro método de estudar*, de Luís António Verney (OLIVA NETO, 2000, p. 12).

De acordo com o estudo realizado por Oliva Neto (2000, p. 12-13),

o Verdadeiro método de estudar é composto de 16 cartas fictícias, cujo autor é ali denominado “Barbadinho”, de uma congregação italiana, e o destinatário, designado apenas por “V.P.”, abreviatura de Vossa Paternidade. Tratando de língua portuguesa, línguas clássicas, retórica, poesia, lógica, metafísica, física, direito civil, direito canônico, medicina e teologia, o livro apresenta duas edições originais, das quais

a primeira foi apreendida pelo Santo Ofício, e a segunda, anônima, esgotou-se rapidamente.

Importa para o nosso trabalho o fato de Verney, assim como os autores das poéticas anteriores, “pregar o estabelecimento da prescrição e do cânone, que são instância anterior à feitura de poesia” (OLIVA NETO, 2000, p. 14), e, ao indicar alguns modelos a serem estudados, Verney afirma o seguinte:

Digo, pois, que os que quiserem se aplicar à leitura dos Poetas, podem fazê-lo depois de ter feito estas preparações [ler poucos livros, repetidamente e de preferência os retóricos] procurando sempre os mais estimados pelos doutos. Para entender estes é necessário ler algum tratado que explique a Mitologia dos Antigos, e que nos dê uma notícia breve das fábulas a que eles todos os momentos aludem. Isto posto, deve-se ler Ovídio nas *Metamorfoses* e nos *Fastos*, em que explica toda a Mitologia; depois as *Heróidas*, que são suas melhores obras e mais fáceis; as outras podem-se reservar para outro tempo (VERNEY, 1746 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 16-17).

Para além do caráter propedêutico das obras *Metamorfoses* e *Fastos*, apontado no excerto acima, chama a nossa atenção o destaque dado às *Heróides*, que seriam, na opinião de Verney, a melhor obra do poeta. Interessante notar também que, diferentemente da recepção crítica tradicional, que, até o século XX, costumava referir-se a Ovídio com ressalvas ao caráter lascivo de suas primeiras composições, principalmente no contexto inquisitorial, Verney não emite nenhum juízo de valor nem censura a leitura das “outras” obras ovidianas, sugerindo apenas que o estudante a fizesse em um segundo momento, isto é, após se familiarizar com o condimento mitológico que tempera quase toda a massa literária clássica, estando, por esse motivo, em melhores condições de fruí-las.

Em seu *Verdadeiro Método de Estudar*, o autor sustenta que o péssimo estilo dos poetas de seu tempo se devia à falta de uma verdadeira arte poética portuguesa, que guiasse os versejadores. Provavelmente devido a provocações como essa, em 1748 – apenas dois anos após o

trabalho de Verney – sai publicada a *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*, composta por Francisco José Freire, conhecido pelo pseudônimo árcade Cândido Lusitano, sócio-fundador da Arcádia Lusitana (OLIVA NETO, 2000, p. 16).

De modo não tão efusivo e partidário das *Heroides* quanto Verney, em Freire também aparece a crítica a Ovídio e às suas composições. Embora ele ressalte a relevância do poeta como modelo a ser estudado, como era de se esperar, o crítico não deixa de incorrer naquela concepção biografista do “eu” expresso na poesia subjetiva da Antiguidade, como diz Paulo Vasconcellos (2016, p. 19), pela qual “até mesmo filólogos de notável saber e experiência com os textos se deixaram levar, extraindo do texto poético, imprudentemente, o que seriam informações sobre o autor de carne e osso”.

A abordagem declaradamente moralista na recepção de Ovídio por parte de Freire em sua *Arte Poética* difunde o enviesado caráter das obras consideradas lascivas como se elas fossem reflexo e prova do caráter de seu autor, ainda que para tal o crítico se apoie no testemunho de Quintiliano, fazendo pouco mais do que parafraseá-lo e interpretá-lo à sua maneira, como se segue:

Ovídio foi um poeta de merecida fama e tão conhecido em todos os séculos, que duvido que houvesse poeta que dele não tivesse lição. Teve uma inimitável facilidade em metrificar, mas ao mesmo tempo teve uma grande repugnância em retocar suas obras [...]. Contudo, bem se lhe podia perdoar esta negligência se seus costumes desenfreados lhe não fizessem compor obras tão obscenas e prejudiciais, que justamente deviam ser pretexto para seu desterro para Tomos, cidade da Europa, no Ponto Euxino. Quintiliano, no liv. 10, cap. I, faz juízo sobre as obras de Ovídio em poucas palavras, porém muitas justas e significantes para se conhecer o caráter desse poeta: *Lascivus quidem in heroicis quoque Ovidius et nimium amator ingenii fuit: laudamus tamen in partibus*²⁰. Com

²⁰ “Ovídio é lascivo mesmo nos versos épicos e foi muito amante de seu próprio talento, embora seja digno de louvor em certas partes.” (OLIVA NETO, 2000, p. 17).

efeito o vício maior de Ovídio é ser muito difuso e, por esta razão, se faz muitas vezes humilde e baixo, culpa que nascia da vivacidade e fecundidade de seu grande engenho e da afetação de ser tido por sublime, apesar da natureza das coisas: *lasciuus*. Pegava-se muito de tudo quanto escrevia, estimando com amor maior que de pai todas as suas produções; e por isso nunca se animava a acrescentar ou a diminuir nelas alguma coisa: *nimum amator ingenii fuit*. (FREIRE, 1748 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 17).

A apreciação um tanto bipolar de Freire poderia ser justificada pelo fato de autores antigos como Quintiliano e Sêneca terem deixado alguns registros parecidos, como os que citamos mais acima, em que louvam e ao mesmo tempo apontam defeitos em Ovídio. Porém, a conclusão de que algumas obras “tão obscenas e prejudiciais” deviam ser pretexto para seu desterro está seguramente embasada nos *Tristia*, obra na qual o próprio poeta relata que o motivo para seu exílio foi um *carmen* e um *error* (*Tr.* 2.207-208)²¹, donde se infere que o *carmen* seja a *Arte de amar*, ao passo que o *error* ele não revela.

Pelo excerto acima, podemos notar que a recepção de Ovídio em Freire já é bem diferente daquela de Verney, pois, enquanto o primeiro condena as obras da juventude do poeta e ainda admite a justeza de seu banimento em virtude das mesmas, o segundo não só não emite juízo de valor em sua apreciação como também incentiva que elas sejam lidas. Nesse ponto os autores divergem, contudo, assim como Verney sugeria que se começasse a ler Ovídio pelas *Metamorfoses* e *Fastos*, Freire, de igual modo, destaca a importância dessas obras, conforme abaixo:

A melhor obra que sem controvérsia nos deixou Ovídio foram as suas *Metamorfoses*, e ele mesmo a estimava como produção pela qual conseguiria imortalidade do nome. Nela verdadeiramente se acham coisas esquisitas [requintadas] e dum finíssimo gosto, além de uma admirável erudição em

²¹ *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error; / Alterius facti culpa silenda mihi* (Embora dois crimes tenham-me perdido, um poema e um erro, / do segundo feito devo silenciar a culpa). Tradução de Júlia Avellar (2019, p. 412).

toda matéria, que excede aquela com que ordenou o livro dos *Fastos*, que se estimam como obra de um grande talento e se sente não terem sido completos. (FREIRE, 1748, p. 275 *apud* OLIVA NETO, 2000, p. 17).

Dessa vez, a fonte de Freire para considerar as *Metamorfoses* como “a melhor obra que nos deixou Ovídio” parece ser o epílogo da própria obra, no qual o poeta declara, entre outras coisas, ter terminado de compor o poema “que nem a cólera de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem a voracidade do tempo poderão destruir” (*Met.* 15. 871-872)²², por meio do qual conseguiria imortalidade do nome. Entretanto, tendo em mente que Verney, em seu *Verdadeiro Método de estudar*, considerava serem as *Heroides* a melhor das composições ovidianas, percebe-se que, nos discursos preceptivos do Arcadismo, a hierarquia das obras atribuídas a Ovídio não era um consenso.

A predileção de Freire pelas *Metamorfoses* culminaria com a publicação, em 1771, de sua tradução para os quinze livros da obra, em decassílabos heroicos brancos, intitulada *As Transformações de Publio Ovidio Nasam*²³. Oito anos depois, seria a vez de Couto Guerreiro reabilitar as *Heroides* na cena árcade ao traduzir as 21 cartas que tradicionalmente compõem a coletânea, vertendo cada dístico elegíaco latino por um terceto de decassílabos heroicos rimados²⁴, no esquema *aba-bab*, como veremos adiante.

Para ilustrar o que estamos considerando como o terceiro grande momento da recepção ovidiana no Arcadismo português, principalmente no que diz respeito às *Heroides*, cumpre citar os primeiros parágrafos do prefácio de sua tradução, nos quais Couto Guerreiro parece retomar e

²² *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum, nec edax abolere uetustas.* Tradução de Domingos Lucas Dias (OVÍDIO, 2017, p. 844-845).

²³ Ver PREDEBON, 2006.

²⁴ Guerreiro utiliza a *terza rima* (terça rima) italiana, consagrada pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Esse modelo possui a seguinte estrutura: o 1º verso e o 3º rimam entre si; o 2º rima com o 1º e o 3º do terceto seguinte; por sua vez, o 2º verso da 2ª estância rima com o 1º e o 3º da seguinte, e assim continua o esquema (TAVARES, 1996, p. 308).

contra-argumentar aquela afirmação de Freire, para quem as *Metamorfoses* são “sem controvérsia” a melhor obra que Ovídio nos deixou. Embora não o mencione nominalmente, os argumentos de Guerreiro desconstroem a propalada primazia das *Metamorfoses* e elegem as *Heroides* como a obra mais engenhosa não apenas de Ovídio, mas de toda a literatura Antiga, como se segue:

Entre todos os monumentos literários que nos restam da Antiguidade, exceto alguns Poemas Épicos e algumas Tragédias, nenhuma composição poética conheço mais engenhosa que as Cartas que dou traduzidas. Contendem alguns pelas *Metamorfoses*, nas quais o nosso Poeta confia tanto [...]. Não há dúvida [de] que as *Metamorfoses* são admiráveis transições: o unir e fazer um perfeito corpo de tantos e (ao que parece) tão incoerentes membros depende de uma vastíssima compreensão para os ter presentes na ocasião oportuna, e de um engenho singular, para lhes aplicar as devidas uniões. Têm além disto as *Metamorfoses* vivíssimas imagens e discursos tão engenhosos que, lidos com reflexão crítica, ainda o ânimo mais atrevido decai da esperança de os poder imitar perfeitamente. Mas tudo isto é nada comparado ao que há naquela dilatada composição de infrutuoso e estéril, e absolutamente inverossímil.

Apelam os seus apaixonados para as alegorias; porém estas necessitam de interpretação; e raros são os leitores capazes de as interpretar; e assim como não é bem o que não é comunicável, é igualmente pequeno bem aquele que a poucos se comunica. Demais que a interpretação das alegorias é a mais das vezes arbitrária, e dizem os intérpretes coisas que nunca passaram pelo sentido aos Autores, e de que eles se ririam se soubessem que se lhes imputavam.

As Cartas, cuja tradução damos, não são destituídas de transições admiráveis; e se não têm tantas (com proporção à sua brevidade) é porque as suas partes são mais coerentes entre si. Abundam também em vivíssimas imagens, como pode observar o curioso e circunspecto leitor. Os seus discursos geralmente são engenhosíssimos; nada têm de infrutuoso, de estéril e de inverossímil; nem é necessário

adivinhar para as entender; porque não andam rebuçadas na capa da alegoria.

Três poetas antigos contendem principalmente sobre a primazia do engenho, a saber: Homero, Virgílio e o nosso. Não falta quem a dê absolutamente a este. Eu não quero tanto: basta-me que cada qual no seu gênero mutuamente exceda e seja excedido; porque se Homero excede Virgílio na dedução, na vivacidade das imagens e na variedade, ninguém que criticamente os tiver conferido negará que Virgílio excede muito Homero na invenção dos episódios, e que o nosso Poeta excede os dois na erudição, na amplificação e na sublimidade dos pensamentos. Isto suposto, temos que, se ele não é o máximo Poeta, é um dos máximos; e temos também que *as Cartas, que damos traduzidas, é a máxima de suas obras; e isto me parece que basta para a sua recomendação.* (GUERREIRO, 1789, tomo 1, p. i-vi, grifo nosso)²⁵.

Como pudemos ver mais acima, Freire enaltece as *Metamorfoses* pelo “finíssimo gosto e admirável erudição em toda matéria”, ao passo que Guerreiro, embora reconheça que há nessa obra “vivíssimas imagens” e “admiráveis transições”, não deixa de criticar o que ela tem de “infrutuoso e estéril, e absolutamente inverossímil”. Para o tradutor, as *Heroides* possuem todas as qualidades daquela obra e são melhores pelo fato de não incorrerem nos mesmos defeitos. Nesse ponto, o discurso de Guerreiro segue alinhado com o de Verney, que também considerava as cartas das heroínas como os melhores poemas de Ovídio, e “mais fáceis”.

Segundo Oliva Neto (2000, p. 16), “Verney, que acusa a falta de uma Arte Poética, e Freire, que a supre, representam dois estágios basilares dos discursos preceptivos no século XVIII”. De nossa parte, acrescentaríamos o nome de Couto Guerreiro como um representante ativo e influente desse tipo de discurso nos Setecentos, pois é de sua autoria o *Tratado de Versificação Portuguesa*, de 1784, no qual “o sistema de escandir o verso até o último acento tônico, segundo o modelo francês, foi introduzido em Portugal” (CUNHA; CINTRA, 2008, p. 686), sistema

²⁵ A transcrição e atualização da grafia de todos os excertos da edição de Couto Guerreiro (1789), citados neste artigo, são de nossa própria lavra.

esse que foi endossado por António Feliciano de Castilho²⁶, em 1851, tendo sido aceito inclusive “pelos parnasianos e pelas escolas que lhes sucederam” (BANDEIRA, 1999, p. 11), e reafirmado, mais de cento e trinta anos depois, pelo manual de Olavo Bilac e Guimaraens Passos (1918), prevalecendo ainda em nossos dias²⁷.

Finalizando essa breve exposição acerca da recepção ovidiana no Arcadismo, vale citar o trabalho de Márcia Abreu (2002, p. 134) sobre leituras no Brasil colonial, no qual, ao pesquisar a documentação produzida pelos órgãos de censura instalados em Portugal e no Rio de Janeiro entre meados do século XVIII e início do XIX, no que diz respeito à importação de livros para a colônia, a estudiosa constata que entre 1769 e 1807, há 190 pedidos para obras latinas, e o título pelo qual se verifica maior procura é justamente a tradução de Couto Guerreiro para as *Cartas de Ovídio*, solicitada nove vezes (ABREU, 2002, p. 134)²⁸.

A pesquisadora assinala que “nesse caso o que se lia era uma versão expurgada de toda a obscenidade” (ABREU, 2002, p. 134), como aparece estampado já no título da obra. Porém, como argumentaremos mais à frente, parece haver uma estratégia retórica por trás dessas ressalvas, com vistas a burlar a censura inquisitorial e, ao mesmo tempo, cativar a curiosidade dos leitores para que comparem o texto latino com a tradução.

Ainda que a tentativa de eleger a melhor obra de um poeta ou mesmo avaliar seu caráter ético e moral como autor empírico possa soar um tanto ingênuo para a crítica acadêmica contemporânea, acreditamos ter sido possível esboçar certo horizonte de expectativa da recepção de Ovídio e das *Heroides* na obra de três grandes vultos do Arcadismo português, cujo corolário, em nossa perspectiva, é a tradução de Couto Guerreiro, sobre a qual discorreremos a seguir.

²⁶ *Tractado de versificação portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

²⁷ Said Ali (1999) é um dos que representam exceção à regra. Em seu livro *Versificação Portuguesa*, ele propõe que voltemos ao uso antigo de tomar o verso grave como critério para a especificação e denominação dos versos.

²⁸ Entre os mais pedidos constavam as *Fábulas* de Fedro; as *Orações* de Cícero; as *Odes* de Horácio e obra *ad usum* de Ovídio; obra *ad usum* de Horácio, *Epístolas* de Cícero, obra *ad usum* de Virgílio e *Obrigações* de Cícero (ABREU, 2002, p. 134).

4 A tradução de Guerreiro para a carta de Ariadne a Teseu

Neste tópico, para ilustrarmos a tradução das *Heroides* realizada por Couto Guerreiro, analisaremos algumas passagens da carta de Ariadne a Teseu (*Ep.* 10), destacando certos mecanismos poéticos e retóricos com os quais Ovídio deu fundo e forma ao “novo gênero que ele inventou” (*Ars.* 3.345-346) e a maneira da qual o tradutor procurou recriá-los em português. Para tanto, retomaremos algumas observações de Auhagen (2007) sobre a mesma carta em seu estudo sobre a influência da retórica nas obras ovidianas. Antes disso, convém citar outro trecho do prefácio das *Cartas de Ovídio* em que Guerreiro explica o motivo que o levou a traduzir em vernáculo as *Heroides*:

Pareceu-me que promoveria muito os singulares engenhos Portugueses, que não têm bastante inteligência da língua Latina, propondo-lhes um exemplar de esquisito [requintado] gosto para imitarem, e não vi, como disse, outro melhor neste gênero (expliquemo-nos assim) de Poesias menores que as presentes Cartas, tão estimáveis em todas as nações cultas da Europa, que nenhuma há em cuja língua elas não andem traduzidas. (GUERREIRO, 1789, p. viii).

Quanto à forma como foram diligentemente vertidas, o tradutor diz que “só quem experimenta que coisa é traduzir um autor, em rima, sabe as dificuldades quase insuperáveis que se encontram em semelhante empresa” (GUERREIRO, 1789, p. ix), pois, constrangida pelos limites do verso decassílabo, a síntese das ideias pode comprometer a inteligibilidade da mensagem. Nesse sentido, o tradutor faz a seguinte escusa, convidando o leitor a visitar o original latino e avaliar a tradução por si mesmo:

Sentirei muito que se frustrasse tanto trabalho e, com ele, a minha boa vontade, asseando eu na tradução o engenho do nosso Poeta. Porém, se me não engana o amor próprio, constará, a quem conferir a cópia com o protótipo, ou original, que eu não encarrego muito a consciência, infamando o Autor, prometendo dar uma genuína imagem do seu engenho, e dando em lugar desta um monstro informe, verificando-se em mim o dito de Horácio: *Quid dignum tanto feret hic*

*promissor hiatu? / Parturiente montes, nascetur ridiculus mus*²⁹. (GUERREIRO, 1789, p. x).

Tratando ainda das diferenças que o leitor perspicaz poderia vir a encontrar no cotejo da tradução com o original, Guerreiro fala dos “bons costumes” em nome dos quais teve de expurgar as *Heroides* “de toda a obscenidade”:

Ninguém espera as palavras e frases do Autor: essas no original as têm; o que se espera na Tradução é o conceito que essas palavras e frases significam, expresso com energia e elegância. Contudo, acharás que, em alguns lugares, não concorda o meu sentido com o do Autor: assim sucede todas as vezes que ele se faz indigno dessa concórdia. Os bons costumes clamavam que ou omitisse totalmente o que o Autor dizia nesses lugares ou o suprisse com pensamentos honestos e decentes. Algumas vezes omiti, onde o sentido não ficava mutilado; porém, onde ficava, supri com pensamentos próprios, querendo antes que nesta parte me desculpasse de infiel que de imitador. *Lembrou-me ainda mandar imprimir esses lugares com diversa letra; mas também me lembrou que isso mesmo excitaria a curiosidade de alguns leitores para que os fossem ver no original, e é melhor livrá-los desse trabalho.* (GUERREIRO, 1789, p. xii-xiii, grifo nosso).

Ao final desse excerto, Guerreiro faz uma observação que, a nosso ver, tem tanto de cômica quanto de retórica. Se nos lembrarmos de que mais acima ele mesmo desafia o leitor a julgar o valor de sua tradução comparando-a com o original, parece incoerente que aqui o tradutor ofereça como motivo para não “imprimir com diversa letra” os versos expurgados o fato de querer livrar o leitor do mesmo trabalho que ele próprio sugeriu que fosse feito!

Entretanto, como havíamos apontado mais acima, essa parece ser uma estratégia retórica para burlar o Santo Ofício ou ao menos fazer

²⁹ Horácio, *Ars*. 138-139: “Quem tal promete, o que narrará digno de tanta empáfia? Parirão os montes, nascerá um ridículo rato”. Tradução de Dante Tringali (HORÁCIO, 1993, p. 30).

passar a obra sem maiores empecilhos burocráticos, pois, a julgar pela tradução da carta de Ariadne a Teseu, os 75 dísticos elegíacos latinos que compõem o poema foram vertidos por 75 tercetos de decassílabos, sem qualquer corte ou alteração significativa.

Para contextualizarmos o poema antes de passarmos à análise, vale lembrar que o enredo geral do mito envolve a ida de Teseu a Creta com o intento de matar o Minotauro, o que ele consegue graças à ajuda de Ariadne, que lhe ofereceu um fio para marcar o percurso e sair do complexo labirinto, arquitetado por Dédalo. Teseu prometeu casar-se com Ariadne e a levou consigo após a morte do monstro. Porém, tendo aportado na ilha de Naxos, o herói aproveitou o momento em que a princesa dormia para fugir, deixando-a sozinha, abandonada à própria sorte, na ilha deserta.

Na *Arte de amar* (1. 525-562), como já dissemos, Ovídio conta a chegada de Baco a Naxos e suas núpcias com Ariadne, assim como a transformação da coroa oferecida pelo deus à jovem em constelação, episódio que ele resume também nas *Metamorfoses* (8. 169-182) e nos *Fastos* (3. 459-516). Todavia, nas *Heroides*, o poeta põe em cena o solilóquio da princesa de Creta em forma de carta endereçada a Teseu, no exato momento em que ela acorda e se vê completamente só.

De acordo com Auhagen (2007), o estilo retórico de Ovídio aparece mais ostensivamente em seus monólogos, e a carta de Ariadne poderia ser considerada como o “protótipo do lamento solitário” (*prototype of the lonely lament*), uma vez que o poeta simula certo fluxo de consciência e “constrói uma estrutura altamente complexa de passado, presente e futuro, de memórias e desejos. Ele cria uma atmosfera de solidão, e a descrição da paisagem se torna um espelho da alma de Ariadne” (AUHAGEN, 2007, p. 417).

Com relação a isso, cumpre citar Alden Smith (2006, p. 226), segundo o qual “a perspectiva de primeira pessoa em que as heroínas de Ovídio escrevem torna privado e personaliza o que havia sido público sobre elas em seus contextos anteriores”. Nesse sentido, concordamos com Duncan Kennedy (2006c, p. 75), por entender que “estamos lendo a carta, ou, para ser mais preciso, estamos espiando por cima do ombro da mulher enquanto ela a escreve”. No entanto, tais afirmações poderiam soar um tanto superficiais se não discerníssemos o exterior e o interior do processo de comunicação, implicado em toda obra literária, pois, na perspectiva de Maingueneau (2018, p. 250):

Na verdade, ao partir da *situação de comunicação*, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, “do exterior”, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de *cena da enunciação*, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada.

Assim, do ponto de vista sociológico, todas as cartas devem ter sido escritas por um sujeito histórico masculino, compondo a partir de um leque de gêneros literários disponíveis em sua época. Por outro lado, olhando do interior da obra, as cartas podem ser vistas como molduras retóricas para as cenas de enunciação. Sob essa perspectiva, torna-se mais significativa a constatação de que “estamos espiando por cima do ombro da mulher enquanto ela escreve”, pois esse é um efeito proveniente da cena narrativa construída pelo texto, “na qual o leitor vê atribuído a si um lugar”, isto é, se vê diante de uma cenografia (MAINGUENEAU, 2018, p. 252).

A percepção desse fenômeno parece ser um bom ponto de partida para tomarmos consciência dos mecanismos ilusórios por meio dos quais as *Heroides* tomaram forma na oficina ovidiana, haja vista que a cenografia também é uma construção retórica e perpassa o discurso de todas as personagens da obra. Tomemos como exemplo os sete primeiros dísticos latinos da carta de Ariadne, ao lado dos quais seguem os sete tercetos correspondentes na tradução de Guerreiro (1789, tomo 2, p. 41)³⁰:

³⁰ Ainda não conseguimos descobrir qual é a edição do texto latino de que se serviu Guerreiro para executar o seu trabalho, porém, logo após a tradução para a carta de Cãnce a Macareu (*Ep.* 11), ele adverte que deixou de traduzir um dístico por concordar com um comentário de Hensio (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 77). Provavelmente, trata-se de Nicolao Hensio, editor de obras ovidianas no século XVII. De qualquer modo, a edição estabelecida por Henri Bornecque (OVIDE, 1961) parece coincidir de modo satisfatório com a tradução de Guerreiro para a carta de Ariadne, e, por isso, todos os excertos latinos citados neste artigo provêm da referida edição.

[*Mitius inueni quam te genus omne ferarum;
Credita non ulli quam tibi peius eram.*]^{<?>}

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,*

*In quo me somnusque meus male prodidit et tu
Per facinus somnis insidiate meis.*

*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.*

*Incertum uigilans, ac somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus;*

*Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
Perque torum moueo bracchia; nullus erat.*

*Excussere metus somnum; conterrita surgo,
Membraque sunt uiduo praecipitata toro.*
(*Ep.* 10. 1-14).

1 Achei, mais que a ti, mansa qualquer fera:

Em poder de ninguém pior me iria,
Do que quando em poder de Teseu era.

2 Esta, que lêis, da praia se te envia,
Donde esse teu navio deu à vela,
Sem que eu fosse na tua companhia.

3 O meu sono traidor me foi naquela,
Tu traidor, que traição tendo forjada,
Te valeste do sono sem cautela.

4 Tempo era em que de nítida geada
A terra começava a estar coberta;
Queixa-se a ave entre a folha agasalhada.

5 Inda frouxa do sono e mal esperta,
Deitada o braço estendo em pensamento
De ver se com Teseu a mão acerta.

6 Qual Teseu? Mudo a mão, outra vez tento,
Por toda a cama os braços espalhava:

Qual Teseu? Nem sinal do fraudulento.

7 Fugiu com medo o sono; eu me sentava

Já no início do poema temos o estabelecimento da cenografia em meio à qual o discurso de Ariadne está sendo proferido, pois, no segundo dístico, o leitor fica sabendo que o texto é uma carta – apesar de estar em versos – e que o destinatário idealizado é Teseu. Nessa cenografia, que é, nas palavras de Maingueneau (2018, p. 252), “tanto condição como produto da obra”, são validados também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) da enunciação. Como podemos inferir a partir do trecho *tibi litore mitto*, a topografia da cena é a praia de Naxos e a cronografia, confirmada por todo o conteúdo da carta, diz respeito aos eventos ocorridos imediatamente após Ariadne ter constatado que Teseu partira sem a levar consigo. Na apreciação de Auhagen (2007, p. 417), no terceiro dístico a heroína “claramente parafraseia o fato de que ela estava dormindo quando Teseu partiu, personificando o sono e tornando-o cúmplice daquele crime”.

Quanto à presença de traços retóricos no discurso poético da personagem, a referida estudiosa chama a atenção para a recorrência de *nullus erat* e as mudanças de tempos verbais, no penúltimo dístico do excerto acima (v. 11-12), o que, para Auhagen (2007, p. 417), mostra a tensão entre a lembrança e a descrição dos eventos. A tradução de Guerreiro consegue reproduzir parte dessa dinâmica, optando por verter

nullus erat por “qual Teseu”. Se, por um lado, perdeu-se a alternância dos tempos verbais – que no original se dá pelas duas ocorrências de *erat* (no pretérito imperfeito), intercaladas por dois verbos no presente (*retempto*; *moueo*) – por outro, logra reproduzir a epanadiplose³¹ de *nullus erat* do dístico latino por meio de uma anáfora³² no terceto de decassílabos, o que denota uma tentativa consciente de imitar não só a mensagem, mas também, na medida do possível, os artifícios poéticos do texto de partida.

Procedimentos como esses vão ao encontro do processo de transculturação poética típico do século XVIII, no qual a tradução, segundo Oliva Neto (2000, p. 18), era entendida como “o traslado integral de um texto que, se pressupõe desvios [...], eles sempre, porém, dizem respeito à tentativa de transpor para a segunda língua elementos supostamente pertencentes ao texto original”. Ainda conforme o estudioso, alguns desses desvios “ou não são deliberados ou, se são, pretendem por compensação responder a algum elemento do texto de partida que não exista no de chegada” (OLIVA NETO, 2000, p. 19).

Antes de passarmos a outras observações, seria oportuno mencionar que Guerreiro tinha plena consciência da mescla genérica operada por Ovídio entre elegia, epístola e declamação, pois ele mesmo afirma, logo no início de sua apreciação crítica à carta de Cânace a Macareu (*Ep.* 11), que “todas as cartas de Ovídio precedentes a esta são suasórias” (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 77), e é justamente sob a perspectiva dos mecanismos retóricos implicados nesse tipo de discurso que Guerreiro procede à análise da carta de Ariadne, em seção intitulada “Do que principalmente deve observar nesta carta o bom imitador”.

Para bem imitar a carta da heroína, ou seja, para respondê-la à altura do jogo poético e retórico estabelecido pelo poema ovidiano, deve-se observar que “o intento de Ariadne nesta carta é mover Teseu a que a revoque da deserta Ilha de Naxos, onde a deixou, e que dois principalmente são os meios que aplica para este fim” (GUERREIRO, 1789, p. 53), sendo

³¹ Repetição da mesma palavra ou frase no começo de um verso e no fim do seguinte (TAVARES, 1996, p. 332).

³² Repetição da mesma palavra ou expressão no início dos versos (TAVARES, 1996, p. 330).

um deles censurá-lo de duro e inexorável para com ela, e o outro excitar nele a compaixão, ou seja, acusar e mover.

Tomemos como exemplo do primeiro meio a ironia com que Ariadne diz que seu abandono deve ser elencado entre as façanhas de Teseu:

*Me quoque narrato sola tellure relictam.
Non ego sum titulis subripienda tuis. 130*

*Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae
Filius; auctores saxa fretumque tui.
(Ep. 10.129-132).*

65 Conta-me lá também desamparada,
Para ser tua fama mais inteira;
Não te esqueça façanha tão louvada.
66 Não é teu pai Egeu, nem verdadeira
Mãe Etra de Piteu, és descendente
Do mar e de uma dura pederneira.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 51).

Conforme observa Júlia Avellar (2019, p. 132), a dureza dos amantes que abandonam as heroínas é referida ao longo da obra por imagens associadas a minerais, como pedras, rochas, ferro, “ou então à ideia de ascendência selvagem, segundo a qual a insensibilidade desses homens só se justificaria pela filiação a animais cruéis”. De fato, logo no início da carta, Ariadne compara a crueldade de Teseu com a das feras e, ao final do excerto acima, contesta a nobreza de sua ascendência, filiando-o não a Etra e Egeu, mas ao mar (*fretum*) e a uma dura³³ pederneira (*saxa*).

Como exemplo do segundo meio apontado por Guerreiro, no que toca às imagens para excitar a compaixão do herói, damos o seguinte trecho:

*Nunc quoque non oculis, sed, qua potes,
/ adspicente
Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua;*

*Adspice demissos lugentis more capillos
Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis.
(Ep. 10. 135-138).*

68 Não podes com os olhos; mas repara
Em mim com a lembrança em mim cá posta
Junto à rocha, onde o mar batendo para.

69 Vê-me já no cabelo descomposta;
Vê a roupa com choro tão pesada,
Como se ela estivera à chuva exposta.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 51).

³³ Embora não haja adjetivo para *saxa* no texto de partida, Guerreiro traduz por “dura pederneira”, o que parece configurar uma “sobrecompensação”, pois, segundo José Paulo Paes (2008, p. 39), “como o ato de tradução é um ato hermenêutico por excelência, de penetração de significado e de explicação dele em outro meio linguístico [...], pode bem ocorrer de o tradutor revelar-se mais enfático ou mais explícito do que o próprio autor”.

Diante da impossibilidade de Teseu observar a heroína com os olhos, devido à distância que os separa, ela roga que ele a veja na imaginação. Essa reiteração da visão, patenteada pela referência aos olhos (v. 135, *oculis*) e pela repetição do verbo *aspicio* (v. 135 e v. 137, *aspice*), segundo Avellar (2019, p. 154), “contribui para tornar presente a cena de Ariadne em sofrimento, cuja descrição corresponde à das mulheres em luto, conforme se nota pelos cabelos soltos, pelas lágrimas abundantes e pelo pranto incontido”. Ainda de acordo com a estudiosa, “ao descrever sua própria imagem como uma mulher desolada na epístola a ser enviada, Ariadne objetiva comover o coração de Teseu e convencê-lo a retornar” (AVELLAR, 2019, p. 155).

Para finalizar essa breve análise com aquilo que Auhagen (2007, p. 417) chamou de “retórica lúdica” (*playful rhetoric*) na construção do discurso de Ariadne, observemos esta sequência de quatro dísticos:

*Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Ah! simul aeterna nocte premenda fui.*

56 Sono mau; por que assim me tinhas presa?
Mas não te culpo já; de não ter sido
Perpétuo sono o meu é que me pesa.

*Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati
Flaminaque in lacrimas officiosa meas,*

57 Vento mau, que assim foste apercebido:
Para que eu verta lágrimas sentida,
Tens com bem diligência concorrido.

*Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,
Et data poscenti, nomen inane, fides,*

58 Mão cruel, que tiraste a mim a vida,
A meu irmão, a qual deu juramento
De fê; nome de fê, pois foi fingida.

*In me iurarunt somnus uentusque fidesque
Prodita sum causis una puella tribus.
(Ep. 10. 111-118).*

59 Conjuraram-se a fê, o sono, o vento
Contra mim: três sujeitos vêm unidos
Tecer a falsidade que exprimento<?>.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 49-50).

Prevendo que o primeiro verso do terceto 58 poderia soar ambíguo, o tradutor explica em nota que a “mão cruel” (*dextera crudelis* - v. 115) é a mão de Teseu, “não porque a tivesse morto; mas porque a expunha à morte em uma ilha deserta (GUERREIRO, 1789, p. 50, nota *t*). Quanto ao dístico seguinte (117-118), a partir do qual Auhagen (2007) exemplifica o que ela chama de “retórica lúdica” pelo fato de, segundo a estudiosa, Ovídio parecer estar mais interessado em polir a forma retórica do que pintar um retrato realista da tristeza de Ariadne neste ponto da

carta (AUHAGEN, 2007, p. 418), acreditamos que a potência retórica envolvida nessa parelha elegíaca é capaz de enumerar e recapitular, por meio de um tricólon, os três momentos causadores das desgraças da heroína, personificando os três elementos mencionados nos três dísticos anteriores: “a falsidade de Teseu, porque a desamparou; o sono, porque deu ocasião a que Teseu inopinadamente a desamparasse; e o vento, porque foi favorável ao fugitivo” (GUERREIRO, 1789, p. 50, nota *u*).

Ariadne conclui a carta com uma espécie de epílogo patético³⁴, rogando a Teseu que a procure, e, caso ela já estivesse morta quando ele o fizesse, que o herói resgatasse ao menos os seus ossos. O último dístico de todas as cartas é traduzido por um quarteto de decassílabos heroicos, rimados no esquema *abab*, como o seguinte:

*Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo.
Si prius occidero, tu tamen ossa feres.*
(Ep. 10. 149-150).

75 Volta, Teseu, a nau, e torna usando
De outros ventos contrários; e se achares
Que já tenho expirado, em cá chegando,
Meus ossos acharás para leuares.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 52).

Para Guerreiro (1789, p. 55), o discurso de Ariadne serve como “exemplar, para se valer dele por imitação, quando for necessário [ao bom imitador] excitar a compaixão”. Vejamos, então, de que modo a resposta inventada por ele em nome de Teseu investe no jogo poético-retórico do texto de partida e desenvolve, via intertextualidade, a contra-argumentação do herói.

5. Resposta do tradutor em nome de Teseu

A ideia de responder poeticamente as heroínas já constava naquela mesma elegia dos *Amores* que citamos na introdução deste artigo. Logo após ter mencionado a escrita de algumas das *Heroides*, Ovídio diz que um poeta chamado Sabino – provavelmente seu contemporâneo e amigo pessoal, a julgar pela referência feita ao mesmo nome nas *Epistulae ex Ponto* (4.16.13-14) – havia composto respostas para as cartas de Penélope

³⁴ A função principal do epílogo é a apelação aos sentimentos de compaixão, que pode ser branda e reflexiva, como ocorre no epílogo ético, ou afetada e comovente, como no epílogo patético (CARMONA, 2003, p. 106-107).

(*Ep.* 1), Fedra (*Ep.* 4), Dido (*Ep.* 7), Fílis (*Ep.* 2), Hipsípíle (*Ep.* 6) e Safo (*Ep.* 15), em nome de Ulisses, Hipólito, Demofonte, Jasão e Fáon, respectivamente (*Am.* 2. 18.27-34).

Embora pouco ou nada se saiba sobre a autenticidade das três respostas atribuídas ao mesmo Sabino³⁵, que circulavam juntas de algumas edições das *Heroides* no Renascimento (NEVES, 2013, p. 77), Guerreiro não só as traduz em sua edição das *Cartas de Ovídio*, como também, talvez na tentativa de superá-lo, entra no jogo poético-epistolar e elabora mais quinze respostas para as quinze primeiras cartas.

Como vimos no tópico anterior, ao final de suas traduções, o autor discorre sobre alguns pontos “que deve observar o bom imitador” de Ovídio, pois, enquanto a tradução conta com o original latino como guia, a invenção de uma resposta para o mesmo texto deve se dar por via da imitação, entendida no Arcadismo, conforme Oliva Neto (2000, p. 18), “no sentindo aristotélico-horaciano de composição imitativa”, posto que “no século XVIII, a instância da imitação não excluía – antes pressupunha – um caráter de novidade”. Nesse sentido, ainda segundo o estudioso, para a boa imitação era “especialmente importante a presença preceptiva das artes poéticas, tal como atestam Verney e Freire” (OLIVA NETO, 2000, p. 19).

Evidentemente, seja por ter traduzido, em 1772, a *Arte poética de Horácio* em decassílabos pareados³⁶, seja por ter composto um manual

³⁵ Resposta de Ulisses a Penélope, de Demofonte a Fílis e de Páris a Enône.

³⁶ Antes de Couto Guerreiro, Francisco José Freire tinha publicado, em 1758, sua tradução da *Epistula ad Pisones*. De acordo com Oliva Neto (2000, p. 19-20), a entronização de Horácio e da *Epistula* como fulcro da doutrinação poética no Arcadismo é comprovada pelas outras cinco traduções que ainda surgiriam no século XVIII, a saber: *Arte poética*. Traduzida em verso rimado e dedicado à memória do grande Augusto, por D. Ritta Clara Freyre de Andrade, Coimbra, Regia Officina da Universidade, 1781; *Arte poética. Epístolas aos Pisões*. Traduzida em português e ilustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum comentário critico sobre os preceitos poéticos, lições varias, e inteligência dos lugares difficultosos, por Pedro José da Fonseca, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1790; *Poética de Horácio*. Traduzida e explicada methodicamente para uso dos que aprendem por Jeronymo Suares Barbosa, jubilado na cadeira de Eloquencia e Poezia da Universidade de Coimbra, Regia Officina Typographica, 1791; *A poética restituída à sua ordem: com a interpretação parafrastica em português e huma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1793; *Arte poética ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões, vertida e ornada no idioma vulgar com ilustrações e notas para uso e intrucção da mocidade portugueza*, por Joaquim José da costa e Sá, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.

de versificação, em 1784, Guerreiro não ignorava a importância das artes poéticas como guia para os versejadores, contudo, em se tratando de imitar Ovídio, ele salienta a importância da Retórica, como se segue:

Como escrevo para a imitação, não vem fora de propósito fazer aqui duas advertências, precisamente necessárias para bem imitar o nosso Poeta. Uma é que ele não se pode imitar, como é devido, sem notícia dos lugares vulgarmente chamados oratórios. Bem se vê, por quem o entende, com tanta exatidão ele lança mão deles, com quanta perícia os pratica e maneja. Isto não pode fazer quem totalmente nem ouviu falar em tais lugares, nem leu uma regra a respeito da invenção. Alguns livrinhos há de Retórica no nosso idioma, donde pode tomar suficiente notícia deles quem não souber outra língua e quiser ser verdadeiro imitador de varão tão digno de ser imitado, no que é lícito e honesto. (GUERREIRO, 1789, p. xii-xiii).

Na resposta dada pelo tradutor em nome de Teseu, serão retomados vários pontos da argumentação de Ariadne como pretexto para expor, além de seu duvidoso amor para com ela, “a justa causa que teve para a deixar” (GUERREIRO, 1789, p. 56). Como vimos mais acima, Guerreiro considera particularmente persuasivo no discurso de Ariadne dois pontos: o censurá-lo de desumano e a tentativa de despertar nele a compaixão. Desse modo, a resposta do herói já se inicia contra argumentando o primeiro ponto, como podemos ver nos três primeiros tercetos:

1 Para tudo não ser em mim tristeza,
Me alegro de que aquela humanidade,
Que me negas, achaste na fereza.
2 O mar, que não tem menos crueldade
Que as feras, que tu achas lá tão pias,
Tratou-me, sendo eu ímpio, com impiedade.
3 As feras, por pacatas e macias,
São piedosas contigo; por iradas
São piedosas comigo as ondas frias.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 56-57).

Interessante notar a ironia com que Teseu compara o perigo do mar com o perigo das feras, pois, ao dizer que elas são pacatas com Ariadne, o herói faz clara alusão à chegada de Baco com seu carro puxado por tigres em Naxos. Ao basear sua resposta em uma cena de enunciação já validada por outra obra (MAINGUENEAU, 2018, p. 256) ovidiana, referente ao mesmo mito, Guerreiro consegue legitimar a imitação da cenografia no novo poema, dando corpo ao discurso de Teseu, via intertextualidade, pois, como vimos no excerto acima, por citar eventos posteriores ao envio da carta de Ariadne, Guerreiro adianta a cronografia do enredo a partir do qual a princesa de Creta, nas *Heroides*, havia escrito a sua missiva.

Tentando justificar o fato de tê-la abandonado, Teseu conta que teve o seguinte sonho com Baco na noite em que fugiu da ilha:

48 Oh! que tu supões uma falsidade;
Supões que te deixei porque queria,
E dizes que faltei à lealdade.
49 Na noite em que fugi, por sonhos via
Um mancebo dizendo: “Busca a amada
Pátria, e deixa-me a tua companhia”.
50 Tinha tirso, trazia a testa armada
Como boi; daqui fico conhecendo,
Que é de Baco a pessoa venerada.
51 Assustado acordei, senti batendo
O coração no peito: de cabeça
A pés estava em suor frio escorrendo.
52 Amor manda que ao deus não obedeça;
O medo que lhe seja obediente;
E eu medito qual deles prevaleça.
53 Recordo-me que é Baco de ira ardente,
Que mudou os piratas em golfinhos,
E em um morcego Alcitoe maldizente.
54 Que destroçou Penteu, oposto aos vinhos,
Que os membros de Licurgo, por picantes,
Fez pasto de cavalos tão daninhos.
56 Se com perigo meu te retivesse,
Opunha-me; porém em dando a vida
Por ti, era forçoso que te desse.
(GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 62-64).

Como fica claro na exposição do herói (terceto 52), o amor que ele tinha por Ariadne não era maior do que seu medo de contrariar a onírica ordem de Baco. A enumeração dos feitos sinistros do deus (53-54) são razões suficientes para Teseu considerar melhor entregá-la o quanto antes. Tendo em vista que o segundo meio pelo qual Ariadne tenta persuadi-lo a voltar à ilha para resgatá-la é, de acordo com Guerreiro, excitar-lhe a compaixão, os versos finais da carta-resposta parecem confirmar que esse sentimento foi despertado no herói, apesar de não chegar a movê-lo, como se segue:

77 “Ah, que dirá Ariadne”, me lembrava,
 “Em acordando e vendo-se deserta?”
 E já o choro as faces me banhava.
 78 Algum dia (prossigo) será certa,
 De que eu não a deixei por esquivança;
 E que inda que a meus olhos encoberta,
 Sempre está manifesta na lembrança.
 (GUERREIRO, 1789, tomo 2, p. 67).

Bem diferente do epílogo comovente da carta de Ariadne, o herói conclui a sua defesa com um epílogo ético, no qual reafirma que não a abandonou por espontânea vontade e que jamais irá esquecê-la. Embora Teseu não tenha dito com todas as letras, o leitor sabe que ele não retornará, pois, no universo mitológico do *corpus* ovidiano, Ariadne será resgatada e desposada por Baco. Na resposta elaborada por Guerreiro, o centro em torno do qual gira a enunciação do discurso de Teseu é a retomada da cenografia da carta de Ariadne, a partir da qual ele pôde “construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador” (MAINGUENEAU, 2018, p. 264, grifo do autor).

De acordo com Maingueneau (2018, p. 264), “a cenografia deve estar ativa e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece”. Se tivermos em mente a semelhança entre as *Heroides* e as suasórias, não parece desarrazoado considerar que, ao compor respostas para os discursos contidos nas cartas das heroínas, Guerreiro consegue estabelecer uma cenografia apoiada no registro histórico da existência antiga do gênero declamatório, pois, segundo Corbeill (2007, p. 75), “as regras normais de declamação exigem que ambos os lados de uma

questão sejam considerados (por exemplo, Sen. *Con.* 10.5.12; Quint. *Inst.* 5.13.50)”.

Em nossa perspectiva, a obra de Guerreiro acaba transformando os poemas que constituem as *Heroides* – cuja recepção tradicional não ignorava a similaridade dos solilóquios ovidianos com os exercícios retóricos inerentes às suasórias (AUHAGEN, 2007, p. 416) – em elementos da controvérsia estabelecida por suas respostas, já que, ao apresentá-las de modo emparelhado com as cartas originais, o leitor tem diante de si os dois lados de uma questão.

Outro ponto de convergência entre o gênero declamatório e a nova roupagem com a qual Guerreiro vestiu as *Heroides* consiste no fato de que “a apresentação dos dois lados de uma questão não significa necessariamente que os exercícios sempre terminam em ambiguidade moral” (CORBEILL, 2007, p. 75), e, como pudemos ver pela resposta do tradutor em nome de Teseu, o herói consegue refutar somente o argumento de ter partido deliberadamente, admitindo, porém, que seu medo era maior que seu amor.

O próprio Guerreiro, na qualidade de leitor e crítico da obra ovidiana, conclui que as estratégias da personagem lograriam mover seu interlocutor, pois, nas palavras do tradutor, seria necessário que Teseu fosse “mais duro do que Ariadne o pinta, para que, representando-se-lhe em tão lastimoso estado uma pessoa, a quem ele não devia menos que a vida, não se compadecesse dela” (GUERREIRO, 1789, p. 55). Porém, como fiel imitador de Ovídio, Guerreiro teve de seguir as regras do jogo e endossar a fuga de Teseu como uma espécie de mácula na história mítica do herói³⁷.

³⁷ Como observa Fernando Morato (2013, p 56), diferentemente da resposta de Teseu elaborada por Silva Alvarenga em 1774, “Couto Guerreiro prefere uma reconstrução que, se por um lado tenta preservar o herói da imagem de traidor, por outro acaba por aviltá-lo. Teseu não abandonou a princesa cretense por mero capricho, que é um movimento condenável, mas sim por medo, o que é pior!”.

Considerações finais

Após argumentar a favor das semelhanças entre as *Heroides* e as suasórias, Auhagen (2007) cita Howard Jacobson (1974 *apud* AUHAGEN, 2007, p. 416-417), o qual – embora admita que ao conceber e compor o discurso das heroínas, Ovídio pode ter aproveitado algumas ideias do mundo do treinamento retórico – questiona se o poeta não teria escrito as *Heroides* mesmo se não existisse o gênero declamatório. Embora num primeiro momento estivéssemos inclinados a responder que sim, julgamos que uma obra literária está inevitavelmente atravessada pelo seu contexto de produção e sobreposta a uma malha discursiva preexistente, de modo que, cientes da existência de um gênero à época de Ovídio, que dialoga formalmente com aquilo que ele viria a compor nas *Heroides*, ignorá-lo seria perder a oportunidade de utilizá-lo como chave hermenêutica para a síntese entre retórica e poesia contida na obra.

Além disso, a notória consubstanciação entre os gêneros elegíaco, declamatório e epistolar, somada ao fato de que o discurso das personagens protagonistas da obra parece desconstruir a imagem tradicional do homem guerreiro e virtuoso nos episódios literários em que elas foram pintadas como meras coadjuvantes, nos leva a considerar as *Heroides* como uma espécie de convite a uma releitura ética da performance dos heróis clássicos, uma vez que, de acordo com Jauss (1994, p. 56), uma obra literária pode, mediante uma forma estética inabitual, “romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo”.

Como o próprio Guerreiro observa, Teseu devia a própria vida a Ariadne, pois, não fosse a sua ideia de marcar o percurso com um fio, o herói não teria saído do labirinto de Creta. O mesmo pode ser dito a respeito do percurso heroico de figuras como Eneias e Jasão, por exemplo, posto que nas cartas de Dido (*Ep.* 7) e Medeia (*Ep.* 12), respectivamente, expõe-se o fato indiscutível de que o mérito de seus maiores feitos se devia, em larga medida, à ajuda oferecida por elas.

Enquanto nos séculos XIX e XX muitos críticos julgaram a síntese de retórica e poesia engendrada pelo sulmonense como algo “artificial”, no sentido pejorativo do termo (AUHAGEN, 2007, p. 417), como pudemos ver, no século XVIII, a recepção das *Heroides* por parte de Couto Guerreiro não só enaltecia o caráter retórico da obra como também parecia estar bem consciente de que “Ovídio reconfigurou suas heroínas de modo a convidar os leitores a responderem às novas construções como críticos literários” (KNOX, 2002, p. 133), o que, nas

palavras de Knox (2002), até recentemente, os estudiosos de Ovídio não costumavam reconhecer.

Referências

ABREU, Márcia. Leituras no Brasil colonial. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 131-163, 2002.

ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

AUHAGEN, Ulrike. Rhetoric and Ovid. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden: Blackwell, 2007.

AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ALI, Manoel Said. *Versificação Portuguesa*. Prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1918.

CARMONA, Alfonso Ortega. *Oratória: a arte de falar em público*. Tradução de Cláudio Aguiar. Rio de Janeiro: Calibán, 2003.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tractado de versificação portugueza*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999.

CORBEILL, Anthony. Rhetorical Education and Social Reproduction in the Republic and Early Empire. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Malden: Blackwell, 2007.

CUNHA, Celso; LINDLEY, Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2008.

FULKERSON, Laurel. The *Heroides*: Female Elegy?. In: KNOX, Peter. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Cartas de Ovídio chamadas Heroides, expurgadas de toda a obscenidade, e traduzidas em rima vulgar*. Tomo I-II. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1789.

HORÁCIO. *A arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOLIVET, Jean-Christophe. *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroides: recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: École Française de Rome, 2001.

KENNEDY, Duncan F. Afterword: The Uses of “Reception”. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, 2006a.

KENNEDY, Duncan F. Epistolarity: the *Heroides*. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

KENNEDY, Duncan F. The Epistolary Mode and the First of Ovid’s *Heroides*. In: KNOX, Peter E. (ed.). *Oxford readings in classical studies: Ovid*. New York: Oxford University, 2006c.

KNOX, Peter. The *Heroides*: elegiac voices. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell, 2006.

MORATO, Fernando Lima e. *O lamento de Teseu: uma leitura da heroide “Theseu a Ariadna”, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, SP, 2013.

NEVES, Ana Carolina Corrêa Guimarães. *Presença das Heroides de Ovídio no Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage e introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

OVIDE. *Héroïdes*. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 2008.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. *Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire*. 2006. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Barbara da Costa. Declamação como gênero: definição, origens e prática. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 77-100, 2013.

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo sexto. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SMITH, R. Alden. Fantasy, Myth, and Love Letters: Text and Tale in Ovid's *Heroides*. In: KNOX, Peter E. (ed.). *Oxford readings in classical studies: Ovid*. New York: Oxford University, 2006.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 11. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

TEIXEIRA, Ivan. Ressonâncias de John Locke na Ilustração portuguesa. *Revista USP*, São Paulo, n. 34, p. 108-124, jun./ago. 1997.

UGARTEMENDÍA, Cecilia Marcela. *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Recebido em: 23 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 25 de abril de 2021.