



FERNANDO LIMA E MORATO

**O lamento de Teseu
Leitura da heróide “Theseo a Ariadna” de Manuel
Inácio da Silva Alvarenga**

**CAMPINAS,
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

FERNANDO LIMA E MORATO

**O lamento de Teseu
Leitura da heróide “Theseo a Ariadna” de Manuel Inácio da
Silva Alvarenga**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem, da
Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de Mestre em
Teoria e História Literária, na área de
História e Historiografia Literária.**

**CAMPINAS,
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

M797L Morato, Fernando, 1971-
O lamento de Teseu: leitura da heróide "Theseo a Ariadna" de Manuel Inácio da Silva Alvarenga / Fernando Lima e Morato. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Antonio Alcir Bernárdez Pécora.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Alvarenga, Silva, 1749-1814 - Crítica e interpretação. 2. Ovídio. Heroides. 3. Poesia brasileira - Séc. XVIII. 4. Versificação. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The lament of Theseus: a reading of the heroid "Theseo a Ariadna" by Manuel Inacio da Silva Alvarenga.

Palavras-chave em inglês:

Alvarenga, Silva, 1749-1814 - Criticism and interpretation

Ovid. Heroides

Brazilian poetry - 18th cent.

Versification

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]

Alexandre Soares Carneiro

Joaquim Brasil Fontes Júnior

Data da defesa: 06-02-2013.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora



Alexandre Soares Carneiro



Joaquim Brasil Fontes Júnior

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Cristiane Maria Rebello Nascimento

IEL/UNICAMP
2013

AGRADECIMENTOS

Há já vinte anos que tento seguir os caminhos que descobri casualmente numa passagem da *História da Inteligência Brasileira* de Wilson Martins a respeito daquele que era aparentemente o mais consciente crítico de poesia do Brasil do período colonial. Foi um percurso com idas e vindas, desvios (às vezes longos), coincidências e a companhia de muitas pessoas. Lembro algumas cuja presença foi iluminando, às vezes afetiva, às vezes intelectualmente, certos passos:

Minha Família, presente a seu modo,

Bebel, companheira, incentivadora,

Tati Fadel, leitora contrária, mas sempre instigante,

Haqira Osakabe e Luís Dantas, não mais presentes,

Alcir Pecora, orientador já por perto muito antes de se oficializar,

Alexandre Carneiro, pelo diálogo constante,

Pedro Monteiro, que me conseguiu de longe um dos livros fundamentais,

Wanderley, Macy, Cláudio, Miguel, Rose, Grá, Ricardo, presentes em tantos momentos...

Há certamente mais gente importante que se perde nos meandros da memória...

RESUMO

O presente trabalho procura, através da análise detalhada da heróide “Theseo a Ariadna”, publicada por Manuel Inácio da Silva Alvarenga em 1774, redescobrir possibilidades de leitura, na medida do possível, mais próximas do universo do autor. Sendo este o poema menos mencionado e estudado de Silva Alvarenga, a necessidade de reconstruir o tecido de relações intelectuais, de modelos emulados, de referências trabalhadas nele é muito grande. Para tanto, vasculha-se a história do gênero criado por Ovídio no século I a. C e sua trajetória até ser retomado por poetas galantes franceses do século XVIII; percorrem-se os caminhos dos modelos formais adotados por Silva Alvarenga, principalmente a *terza rima* dantesca; vasculha-se a fortuna do mito, base dos desdobramentos da obra, e das transformações a que foi submetido ao longo das muitas versões que assumiu, mais especificamente em Portugal. Desta maneira, o texto fica um pouco menos distante, desfazendo-se certo véu de anacronismo que poderia ocultar-lhe as qualidades intrínsecas.

PALAVRAS CHAVE: Silva Alvarenga, Heróide, Ovídio, *Terza rima*, tercetos, métrica, Ariadne.

ABSTRACT

The present work tries, through a detailed analysis of the heroid “Theseo a Ariadna”, published by Manuel Inacio da Silva Alvarenga in 1774, find the possible readings of the author’s own time. Being this the less mentioned and studied of Alvarenga’s poems, it is important to reconstruct the intellectual relations, the emulated models and the references worked by the author. For this, the work follows the history of the genre, since its invention by Ovid, in the first Century b. C. till its revival by the *gallant* French poets of the Eighteenth Century; it studies also the formal models employed by Silva Alvarenga, namely that of the Dante’s *terza rima*; and it combs the fortune of the myth and its transformations, both in Europe and in Portugal. As this work’s result, the poem becomes less distant, preventing the anachronistic readings in order to show its intrinsic qualities.

Key Words – Silva Alvarenga, heroid, Ovid, *terza rima*, metric, Ariadne

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO À MANEIRA ANTIGA -----	17
INTRODUÇÃO -----	19
CAPÍTULO I -----	29
1. <i>Ovídio e a invenção da Heróide</i> -----	30
2. <i>A transmissão do modelo das Heróides até o Renascimento</i> -----	39
3. <i>A retomada francesa do século XVIII</i> -----	42
4. <i>A heróide de Silva Alvarenga</i> -----	51
CAPÍTULO II -----	59
1. <i>Forma e significado</i> -----	59
2. <i>A (in) definição formal do gênero da epístola poética</i> -----	62
3. <i>A terza rima e sua autoridade na língua portuguesa</i> -----	76
4. <i>A mudança de modelo do século XVIII</i> -----	92
CAPÍTULO III -----	107
1. <i>O mito de Teseu e Ariadna e um breve percurso da Antiguidade ao Humanismo</i> -----	107
2. <i>O mito de Teseu e Ariadna e a fortuna das Heróides em Portugal</i> -----	123
3. <i>A atitude de Silva Alvarenga frente ao mito</i> -----	131
4. <i>O Sublime em “Theseo a Ariadna”</i> -----	140
CONCLUSÃO -----	149
BIBLIOGRAFIA -----	155
ANEXO 1 – <i>TEXTO DA HERÓIDE (segundo a edição de 1774)</i> -----	169
ANEXO 2 – <i>ESCANSÃO DA HERÓIDE</i> -----	175
ANEXO 3 – <i>RESPOSTA À HERÓIDE X ESCRITA POR MIGUEL DO COUTO GUERREIRO</i> -----	181

Because when one writes verses, one's most immediate audience is not one's contemporaries, let alone posterity, but one's predecessors. Those who gave one a language, those who gave one forms.

Joseph Brodsky

“Letter to Horace”, in *On Grief and Reason*

INTRODUÇÃO À MANEIRA ANTIGA

Dizendo “A vida é breve, é longa a arte”
Hipócrates deu forma a uma verdade
Que tem neste trabalho alguma parte.

Recordo: aos vinte e dois anos de idade
Achei casualmente a referência
A um autor esquecido da Cidade

Das Letras. Usei certa experiência
De pesquisa que tinha e fui buscando
Descobrir a razão daquela ausência.

O que encontrei desconcertava! quando
Chegava a alguma nova informação
dispersa, havia mais se revelando:

Achei uma figura exceção,
por estes trópicos, não só o pastor
que cantou sua Glaura em convenção;

Poeta, cientista, professor,
Crítico, polemista, prisioneiro,
bibliófilo dono da maior

Livraria que o Rio de Janeiro
conheceu antes de chegar o Rei;
Um gosto que fugia do rasteiro

Com tal elevação... com tal... não sei
por que motivo tão injusto fado
caiu sobre ele com sua dura lei.

Por ver Silva Alvarenga levantado
Do humilde e frio pó em que coberto
Se achava, comecei o meu mestrado.

Passei diversos anos tendo perto
(Com diuturna mão, qual manda Horácio)
Seu livros, sempre lidos, sempre abertos.

Em sua companhia fui ao Lácio,
A França, Itália, Espanha e Inglaterra,
Tentando descobrir qual o mais fácil

Meio de percorrer a vasta terra
Que se me abria cada vez que o lia
E tudo quanto os campos seus encerra.

Primeiro eu trouxe para a luz do dia,
Num livro, as suas obras. Foi a ajuda
Silenciosa do Haquira, que sabia

De como, sem mudar, a vida muda.
O mestrado se foi, depois voltou,
Haquira também foi-se e uma aguda

Sensação de vazio me deixou.
Da mesma forma foi-se Luís Dantas,
Primeiro orientador que me aceitou.

Já era tempo de dar fim a tantas
digressões na pesquisa e no trabalho.
Concentrei meu esforço numas quantas

Informações juntara por retalhos
E fiz o meu melhor em costurá-las
Num texto que não fosse muito falho.

Tomei um só poema que assinala
A força e o talento de um esteta:
Uma heróide, invenção que já não fala

À sensibilidade que se afeta
Moderna. Exatamente o melhor ponto
Que se abre a uma leitura mais discreta.

O gênero renasce, como aponto,
À sombra dos franceses; vem de Dante
A forma do terceto; em contraponto

Se reconstrói o mito, com bastante
Liberdade, mas sem perder de vista
A lição dada por Ovídio amante.

E o resultado dessa empresa dista
Da “pura inspiração” de um modo tal
Que só dando um mergulho nessa lista

De clichês construídos com nodal
Amarra que se mostra alguma parte
Da teia de sentidos... afinal,
A vida é breve, mas é longa a arte.

INTRODUÇÃO

Manuel Inácio da Silva Alvarenga chegou a Portugal em 1768 para cursar a faculdade de Cânones na Universidade de Coimbra. Tinha então 19¹ anos e matriculara-se havia pouco quando o Marquês de Pombal estendeu para o ensino superior a reforma que já havia empreendido nos estudos ditos menores tentando, assim, dar continuidade ao projeto de introduzir no Reino Português um tipo de pensamento mais afeito aos avanços intelectuais correntes. Em 1775, com 26 anos, recebeu o grau de bacharel e, no ano seguinte, embarcou de volta para o Brasil, onde se fixou definitivamente.

No período que permaneceu em Portugal, Silva Alvarenga escreveu e deu ao prelo, às vezes sob o pseudônimo arcádico Alcindo Palmireno, às vezes sob seu próprio nome, seis obras poéticas² e preparou para impressão uma série de reflexões críticas a respeito de uma ode do bacharel Domingos Monteiro³. Algumas dessas obras já chamaram bastante a atenção da crítica, principalmente a epístola “A Terminando Sipílio”, devido ao conteúdo teórico e prescritivo que apresenta⁴, e o poema herói-cômico *O Desertor*, devido tanto à descrição satírica da vida universitária à época da reforma pombalina quanto ao caráter polêmico que assume frente à produção intelectual

¹ Há muita controvérsia a respeito da data de nascimento de Silva Alvarenga. Enquanto o Cônego Januário da Cunha Barbosa diz na biografia publicada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico que ele “(...) terminou a vida em 1º de novembro de 1814, tendo vivido perto de oitenta anos”, marcando seu nascimento em 1734, Nireu Cavalcanti publicou em *O Rio de Janeiro setecentista* o passaporte de Silva Alvarenga, encontrado num arquivo português, que afirma que em 1766 o poeta tinha 23 anos, tendo portanto nascido em 1743. Prefiro a informação do próprio Silva Alvarenga, que repetidamente afirma nos interrogatórios da Devassa ordenada pelo vice-rei conde de Resende, que havia nascido em 1749. (cf. *Autos da devassa. Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro, 1794*. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1994.)

² *A Terminando Sipílio/ Arcade Romano/ Por Alcindo Palmireno/ Arcade Ultramarino/ Epistola/ Coimbra, Officina de Pedro Ginoux, 1772; Heroida/ Theseo a Ariadna/, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1774; O Desertor/Poema/ Heroi-comico/por/Manoel Ignacio/ da/ Silva Alvarenga,/ na Arcadia Ultramarina/ Alcindo Palmireno,/ Coimbra, Real Officina da Universidade, 1774; Ao sempre Augusto,/ e Fidelissimo Rey/ de/ Portugal/ Dom Jose I./ Nosso Senhor/ No dia da collocação/ da sua Real/ Estatua Equestre./ Epistola/ de/ Manoel Ignacio da Silva/ Alvarenga,/ Estudante na Universidade de Coimbra, sem local de impressão, sem impressor, sem data; No dia da collocação/ da Estatua Equestre/ de El Rey Nosso Senhor./ Ode/ de/ Manoel Ignacio da Silva/ Alvarenga,/ Estudante na Universidade de Coimbra, sem local de impressão, sem impressor, sem data; No dia/ inauguração/ da Estatua Equestre/ d'El Rey N. Senhor/ D. José I./ Soneto, sem local de impressão, sem impressor, sem data. Apesar da ausência de data nas três últimas obras, os encômios à colocação da estátua equestre de dom José I e a caracterização do autor como “estudante” garantem a datação no período em que Silva Alvarenga ainda estava em Portugal, muito provavelmente 1775 (ano da colocação da estátua equestre de d. José I).*

³ TOPA, Francisco *Para uma edição crítica da obra do arcade brasileiro Silva Alvarenga*. Porto, Edição do autor, 1998.

⁴ Cf. CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981, vol I pp. 133-149; MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1977-78, pp 460-463; PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo, Anablume, 1999; BRANDÃO, Roberto de Oliveira, *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo, Editora da UNESP, 2001.

portuguesa⁵; no entanto, a heróide “Teseu a Ariadna” permanece um texto ao redor do qual se formou um silêncio quase impenetrável.

Há apenas um comentário sobre este poema, feito por Joaquim Norberto na compilação que organizou das obras de Silva Alvarenga, publicadas em 1864:

*“Theseo a Ariadna é um tributo pago ao tempo em que as heroides haviam sido postas de novo em voga por Pope e o seu traductor Colardeau. O assunto nimiamente classico arrasta o poeta para o largo campo das imitações.”*⁶

É um julgamento bastante negativo, que se explica pela mudança de perspectiva crítica ocorrida ao longo do século XIX, com a perda dos referenciais poéticos e retóricos que orientaram toda a produção clássica, o que fez com que o crítico não tivesse mais sensibilidade para atentar para os aspectos inventivos e elocutivos que o poema traz em sua constituição e que o fazem relevante.

Trata-se de um texto que não apenas teve a possibilidade de ser impresso como o foi mais de uma vez no próprio século XVIII. A primeira publicação, datada de 1774, não traz o nome do autor, mas indica no rodapé da última folha que o poema foi impresso em Lisboa, com licença da Real Mesa Censória, na Régia Oficina Tipográfica; é um in-8º de 7 páginas sem folha de rosto do qual, ao que parece, restou uma única cópia⁷. Uma explicação verossímil para este fato foi dada recentemente pelo estudo do historiador Gustavo Tuna⁸ para um caso semelhante ao da “Heróide”. Ao investigar os documentos relativos à apreensão da primeira impressão da epístola “A Termindo Sipílio” que Silva Alvarenga escrevera dois anos antes, Tuna descobriu que o poeta enviara ao mesmo tempo os manuscritos para o impressor (no caso da epístola, Pedro Ginioux, em Coimbra) e à Real Mesa Censória para análise; como o parecer da Mesa foi negativo em relação às notas que acompanhavam o poema, a licença para impressão foi negada ao mesmo tempo em que a tiragem na oficina de Ginioux se completava e o

⁵ POLITO, Ronald “Introdução” de *O Desertor*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003.

⁶ SOUSA, Joaquim Norberto de “Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras lida na sessão do Instituto Historico Brasileiro de 24 de outubro de 1862”, in *Obras poeticas de Manuel Ignacio da Silva Alvarenga*, Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1864 – P.77

⁷ “A existência da primeira edição foi revelada por Rubens Borba de Moraes, que sugeriu a sua raridade: ‘Só conheço o meu exemplar, mas é provável que existam outros em bibliotecas portuguesas’. De facto, apesar de termos trabalhado em muitas bibliotecas no decurso de nossa pesquisa, apenas vimos o exemplar que pertenceu ao bibliófilo brasileiro, o qual está hoje na Biblioteca do Dr. José Mindlin, em São Paulo.” TOPA, Francisco, opus cit, p. 27

⁸ TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa*. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2009.

folheto já devia ter começado a circular. O soneto satírico de Antônio Dinis da Cruz Silva (1731- 1799) confirma a hipótese de a epístola de Silva Alvarenga ter sido lida nos meios letrados de Portugal:

*“Quem he este animal, que galopando
 “Em torno dessa fetida alagoa
 “(Diz a Apollo Thalia) o Pindo atroa,
 “Com zurros nossa urbana musica turbando?”*

*“Elle as mais finas flores vai pisando,
 “De que Aganippe suas margens croa,
 “E dos Vates as cinzas não perdoa,
 “Com coices seus sepulcros violando.”*

*Nisto desprega a besta um grande zurro,
 Que nas grutas do monte retinindo
 Aturdida a deixou com seu sussurro;*

*Então Apollo torna á Ninfa, rindo:
 “He Palmireno, que eu tornei em burro,
 “Em pena d’encensar o vão Termindo.”⁹*

Não há dúvida de que o “Palmireno” transformado em burro é uma menção ao pseudônimo arcádico de Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno), fato que se confirma com a descrição mordaz da emulação que a “Epístola” faz da obra de Basílio da Gama (“encensar o vão Termindo” – Termindo Sipílio era o nome pastoril de Basílio). Como há outros poemas do Palmireno que aludem a Termindo e a relação entre os dois poetas era provavelmente conhecida nos meios letrados, o que confirma que este soneto foi escrito em resposta à epístola é o passo em que em que Cruz Silva diz que o “animal (...) dos Vates as cinzas não perdoa”. Esta é certamente uma menção aos versos escritos por Silva Alvarenga:

*Não creias no louvor de um verso que recitas,
 Teme a funesta sorte dos Meliseus e Quitas:
 Que muitos aplaudiram quinhentos mil defeitos
 Nos papéis, que hoje embrulham adubos e confeitos.¹⁰*

Domingos Reis Quita falecera em 1770, e a “Epístola” foi publicada em 1772, então a referência desonrosa aos “papéis” do falecido pode ser facilmente lida como uma grave

⁹ SILVA, Antonio Diniz da Cruz e *Poesias de Antonio Dinis da Cruz e Silva. Na Arcadia de Lisboa, Elpino Nonacriense*. Tomo I, Lisboa, Typographia Lacerdiana, 1807. III Centuria de sonetos, p 277

¹⁰ ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva *Obras poéticas*. Introdução, organização e fixação de texto, Fernando Morato. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

falta de decoro. Não é possível ter certeza da data de composição do soneto, apenas publicado em 1807. Se for contemporâneo a “A Terminando Sipílio”, é bom lembrar que Cruz e Silva ocupou o cargo de Auditor do segundo regimento de infantaria em Elvas entre 1764 e 1776, o que mostra que o poema de Silva Alvarenga deve ter tido razoável repercussão; se o soneto for posterior, indica a sobrevivência do texto do poeta brasileiro, mesmo depois da apreensão, já que a distribuição da epístola levou a Real Mesa Censória a empreender uma busca pelos exemplares impressos, que foram localizados sob a guarda de Antônio de Santos Castro e apreendidos¹¹. Apenas quatro cópias resistiram ao tempo nos arquivos da Real Mesa Censória e foram localizados por Francisco Topa em 1998¹². Apesar da intenção do Provedor de Coimbra de prender o estudante que desafiava desta maneira as regras oficiais de impressão, Silva Alvarenga não foi punido (Tuna se pergunta se a proximidade com Basílio da Gama e com o Marquês de Pombal lhe teriam valido algum privilégio), continuou seu curso e logo no ano seguinte (o processo se deu em 1773) publicou o poema herói-cômico *O Desertor*, com grandes elogios ao Marquês e à reforma da Universidade.

É sabido que depois de formado Silva Alvarenga passou algum tempo em Lisboa e não voltou de imediato para o Brasil, pois certamente a capital do reino poderia oferecer grandes oportunidades a um jovem que mantinha boas relações com o poder. Não é difícil imaginar para a “Heróida Theseo a Ariadna” uma estratégia de publicação semelhante à empreendida com a “Epístola” como maneira de conseguir penetração nos meios intelectuais exteriores aos da Universidade, quando ainda ocupava os bancos escolares: isso poderia explicar a sobrevivência de apenas um exemplar do poema.

Os três poemas encomiásticos publicados pelo poeta no período que viveu em Portugal (a “Epístola a Dom José I”, a “Ode” e o “Soneto” no dia da colocação da Estátua equestre de Dom José I) trazem todos na página de rosto a caracterização “Estudante na Universidade de Coimbra” (o “Soneto” acrescenta: “Ultramarino”); e o poema mais ambicioso desse período, *O Desertor*, se limita mencionar o autor como “Árcade Ultramarino”, suprimindo a menção ao fato de ser estudante. Como *O Desertor* é impresso no mesmo ano que “Theseo a Ariadna”, é verossímil imaginar a tentativa de criação de uma prematura carreira literária independente dos laços estudantis com os quais a figura de Alcindo Palmireno se identificara. Um poema de gênero e tópicos inventivos diferentes poderia abrir portas para outros círculos letrados.

¹¹ TUNA, Gustavo, *Opus cit.*, pp. 46-55

¹² TOPA, Francisco, *Opus cit.* p. 25.

Mesmo que a impressão de 1774 não apresente nome de autor, anos mais tarde o cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846) publicaria o mesmo texto no *Parnazo Brasileiro* (2º caderno, 1829) atribuindo-o a Silva Alvarenga, e não há motivos para duvidar da afirmação do cônego, que foi amigo pessoal do poeta e certamente teve acesso a manuscritos e materiais inéditos, como bem demonstrou Francisco Topa¹³.

Tampouco apresentou autoria a cópia da “Heroida” publicada no *Almanak das Musas*¹⁴ em 1793. Com apenas algumas pequenas diferenças ortográficas, três palavras mudadas e um único verso diferente, o texto é basicamente o mesmo do folheto avulso de 1774. O fato de ser dado ao prelo vinte anos mais tarde demonstra o interesse que a composição ainda despertava na geração seguinte, ligada à Nova Arcádia que se reuniu a partir de 1789.

Impresso nos anos de 1793 e 1794 em quatro volumes, o *Almanak das Musas* emulava o modelo francês do *Almanach des Muses*, coleção de poesias de autores contemporâneos, publicada anualmente de 1765 até 1833. A versão portuguesa não traz, como a francesa, um prefácio em que se expliquem as intenções do volume, mas abre-se com um soneto do seu organizador, Lerenio Selusino (Domingos Caldas Barbosa – 1739-1800), que faz as vezes de prefácio:

*Versos , q’Amor, e q’a Razaõ dictára,
A ternos Vates, q’a Amizade unira,
Hide girar por onde livre gira
Prole, a q’a vida o prelo dilatára:*

*Crimina Apollo aquella Muza avara,
Q’enthezoirando os dons, q’elle lhe inspira,
O seu fogo vaãmente consuimira
Quando a luz recebida suffocára:*

*O Público vos chama, e vos espera,
Ah! não temais a lingua detractora,
Que mal diz o q’em fim não entendera:*

*Em amiga uniaõ sahi embora ,
E enfim , a quem inda não soubera,
Como se ri de Amor, como se chora.*¹⁵

¹³ TOPA, Francisco, *Opus cit.*, pp. 37-41.

¹⁴ *Almanak/ das/ Musas,/ offerecido/ ao genio portuguez/ Lisboa:/ Na Officina de Fillipe José de França/ anno M. DCC. XCIII/ Com licença da Real Meza da Comissão Geral so-/ bre o Exame, e Censura de Livros.* Volumes de I a IV

¹⁵ *Idem*, vol I, p. 3.

Assim como o *Almanach*, o *Almanak* pretende fazer públicas as composições que “Apollo... inspira”, tentando corrigir o erro em que cai a “Muza avara” que sufoca os dons recebidos do Deus. E se nele há a intenção declarada de dar à luz as composições dos poetas que frequentavam as reuniões da Academia de Belas Letras (ou Nova Arcádia), os “ternos Vates, q’Amizade unira”, não se furta a resgatar poemas anteriores a ela, como se dá no segundo volume, no qual é dada à estampa a tradução da *Arte Poética* de Boileau feita em fins do século XVII por dom Francisco Xavier de Meneses, quarto Conde da Ericeira¹⁶. Isto por si já justificaria a publicação de alguns dos textos mais recentes que poderiam ser reconhecidos como modelos de bom gosto que “Amor ... e Razaõ dictára”. Além do que, o modelo de coleção literária fornecido pelo *Almanach des muses* se associa a certos gêneros de poesia galante dos quais a heróide é um exemplo bastante significativo.

A hipótese de que o poema poderia ser de algum dos membros da Nova Arcádia ou mesmo do próprio Caldas Barbosa não é de se desprezar, apesar de não ter sido levantada por nenhum dos estudiosos do *Almanak das Musas*¹⁷, mas há indícios que apontam em outra direção. Como já foi mencionado, o texto publicado no *Almanak* é igual ao publicado no folheto de 1774, com algumas pequenas diferenças, e isto poderia dar sustento à tese de que o seu autor teria se aproveitado da oportunidade oferecida em 1792 para recolocar em circulação uma obra antiga que já estava pronta. Há algumas evidências, entretanto, ajudam a descartar esta tese.

A primeira é o fato de as poucas mudanças que se observam de uma versão para outra, como a substituição de “cego Labyrinto” por “vasto labyrinto” (v. 15), de “puro amor” por “duro amor” (v. 72), “tua” por “sua” (vv. 114-115) e a substituição do verso “E a meu pezar a onda me levava:” por “Ariadna justos Ceos qu’eu tanto amava” (v. 123), não serem registradas na versão publicada no *Parnazo Brasileiro* do cônego

¹⁶ A respeito do *Almanak das Musas*, cf SAWAYA, Luiza Domingos Caldas Barbosa, *para além da Viola de Lerenó*. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011.

¹⁷ A. A. Gonçalves Rodrigues, no seu estudo sobre *A Tradução em Portugal* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, volume I), se pergunta, sem explicitar suas razões, se a “Heróide” seria de autoria de “Corydon Neptunino” (Joaquim Franco de Araujo Freire Barbosa, ?-1812?); o motivo provavelmente é que o texto seguinte, uma epístola, é atribuído a este poeta, mas a seguir-se este raciocínio, nada impediria que a “Heróide” fosse de Caldas Barbosa, que assina a “Tradução de huma carta melancolica de Mme. Des Houlieries a huma Senhora, que pretendia ser Poeta”.Entretanto, como Gonçalves Rodrigues considera que a “Heróide” também é tradução, de um original de Ovídio, sua atribuição se mostra bastante frágil.

Januário da Cunha Barbosa¹⁸. Isso indica que, apesar do parentesco que este tinha com o editor do *Almanak das Musas* (Januário era sobrinho de Domingos Caldas Barbosa), a fonte textual para a lição do *Parnazo* era ou o próprio impresso de 1774, ou algum manuscrito pertencente a Silva Alvarenga, de quem Barbosa, como dito, foi aluno e amigo. Como Januário da Cunha Barbosa afirma que o poema que publicou é de Silva Alvarenga e parece não ter tido contato com a versão do *Almanak*, já que não registra nenhuma das variantes apresentadas nesta última, a ideia de que ele possa ser de algum outro autor do círculo da Nova Arcádia fica enfraquecida.

Além disso, a mudança do verso 123, indicada acima, pressupõe uma escansão completamente diferente do nome de “Ariadna”, que em todas as outras ocorrências ao longo do poema separa-se em quatro sílabas (A/ri/**ad**/na), enquanto no verso introduzido na versão do *Almanak* é necessário fazer uma elisão, reduzindo-o a três sílabas (A/**riad**/na), mudança na construção musical do poema que não é comum em Silva Alvarenga, autor sempre muito atento, como e verá, à artesanaria do verso. Certamente esta segunda impressão foi trabalhada por outra mão que não a do poeta de 1774, mesmo porque as duas escansões diferentes ocorrem em versos vizinhos (122 e 123) – se a falha por si só já é notável, torna-se imperdoável quando colocada em tanta evidência.

Um outro ponto a ser considerado é que o *Almanak* apresenta uma pequena variedade nos gêneros de poemas que publicou. Dos 166 textos que figuram nos seus quatro volumes, quase a metade (82) é composta por sonetos, apresentando ainda uma série de “Cantilenas anacreônticas” (12), epístolas (8), canções (5)¹⁹, e sempre que um gênero bem definido aparece, ele está secundado por outros poemas que lhe façam eco, quem sabe para dar ao leitor a ideia quase didática dos possíveis desenvolvimentos de invenção pertinentes ao gênero em questão. O fato de um poema tão regrado como “Theseo a Ariadna” vir desacompanhado de um congênere²⁰ que permitiria tão bem mostrar a arte do poeta contemporâneo, pode indicar que não seja de nenhum autor próximo do organizador da coleção (ou dele próprio), pois lhe seria perfeitamente possível seguir o padrão que se mostra ao longo dos volumes e apresentar um pequeno conjunto de heróides. Os poemas que nos quatro volumes do *Almanak* aparecem

¹⁸ BARBOSA, Januário da Cunha *Parnazo Brasileiro; ou collecção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como já impressas*, Rio de Janeiro, Na Typografia Imperial e Nacional, 1829 (exemplar microfilmado pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

¹⁹ Cf. SAWAYA, Luiza. *Opus cit.* pp. 135-313 e 348-251

²⁰ O poema vem emoldurado por epístolas, mas não por outras heróides, gênero que tinha uma fortuna já bastante bem estabelecida, principalmente em França.

descompanhados de pelo menos um exemplar congênere são justamente aqueles em que as características genéricas são ou muito abertas ou com pouca autoridade ou modelos extremamente específicos, como é o caso de uma “Metamorfose”, uma “oitava”, um “apólogo”, um “Memorial”, uma “Tempestade” e do poema intitulado “O jardim”.

Ainda que, apesar de todos estes pontos, se imaginasse a hipótese do reaproveitamento de textos impressos anteriormente pelos poetas da Nova Arcádia, ela seria diminuída pelo fato de que justamente o autor que mais comparece no *Almanak*, o próprio Caldas Barbosa, evitou esse procedimento, pois seus poemas anteriormente publicados não foram objeto de reimpressão em 1793²¹. Não haveria motivo para abrir-se uma exceção especificamente para esta heróide.

Em defesa da atribuição feita pelo Cônego Januário, ainda é possível invocar o seu próprio testemunho na “Introdução” do segundo caderno do *Parnazo*:

*Verdade he que sobejos monumentos de Divina Poesia muito ha adornavão os seus [da Patria] Fastos Litterarios, com os quaes podia correr a par das Nações mais bem aquinhoadas neste genero de gloria; porem que montava e nadasse ella em tantas e tão puras riquezas de amena Litteratua, se as muito bem acabadas produções dos seus melhores engenhos jazião nas trevas do esquecimento, já por existirem ineditas em mãos avaras ou incuriosas, ja por haverem sido dadas á estampa confusa, e destacadamente em collecções , á que nem sempre preside o bom gosto? Os mesmos nomes dos mais abalisados Authores de suas composições Poeticas, dignas de cedro e bronze, andavão até trocados, e muitas dellas havia que, e não das menos distinctas, que corrião anonimaspor se ignorar completamente quem fossem os seus verdadeiros escriptores.*²² (Opus cit. p. 2)

Apesar da intenção claramente nacionalista (que poderia levantar suspeitas de atitude tendenciosa), a preocupação com a correção de distorções e atribuições equivocadas presidiu os trabalhos do Cônego com o rigor que era possível à época. Mesmo que apresente falhas, o trabalho realizado no *Parnazo* procura sempre ser o mais criterioso possível, e isso é uma circunstância que deve ser levada em consideração.²³

Estes dados todos nos levam a endossar a atribuição da heróide “Theseo a Ariadna” a Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Alguns outros indícios serão levantados ao longo desta dissertação no sentido de tentar compreender melhor o texto e sua riqueza dentro do sistema de referências letradas no qual ele foi composto. O primeiro

²¹ Cf. SAWAYA, Luiza. *Opus cit.* pp. 73-80.

²² BARBOSA, Januário da Cunha, *Opus cit.* 2º Caderno, p. 2

²³ A respeito das qualidades e limitações do *Parnazo brasileiro*, cf. MORAES, Rubens Borba de *Bibliografia brasileira do Período Colonial*, São Paulo, IEB/EDUSP, 1969 e MIRANDA, José Américo. *Parnaso Brasileiro de Januário da Cunha Barbosa, prefácios e índices*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 1999.

capítulo procurará compreender a evolução histórica do gênero da heróide, desde sua criação por Ovídio e as implicações que esse modelo apresentou para a invenção dos poetas até sua retomada no século XVIII em um contexto de cultura francesa. O segundo capítulo, seguindo as determinações formais em que o gênero da heróide implica, procurará cercar as questões de construção que envolvem a escrita do poema de Silva Alvarenga, com ênfase para os significados da adoção da *terza rima* na língua portuguesa. No terceiro capítulo, procuraremos nos debruçar sobre a questão da imitação e da autoria, visto que a apropriação muito particular que Silva Alvarenga faz fábula de Ariadna e Teseu sugere questões pertinentes ao uso da tópica estabelecida pelos modelos críticos e ao seu percurso desta fábula da Antiguidade até o século XVIII na literatura de língua portuguesa.

CAPÍTULO I

Quais as implicações que se podem depreender da publicação do poema de Silva Alvarenga, tanto para o conjunto de sua obra (passada e futura) quanto para o lugar que ele procura marcar no concerto das práticas letradas do Portugal da segunda metade do século XVIII?

Joaquim Norberto, na “Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras lida na sessão do Instituto Historico Brasileiro de 24 de outubro de 1862”, (depois publicada nas “Obras poéticas”) faz, como já foi dito, a única menção crítica à heróide, mas de forma bastante desprestigiada:

*Theseo a Ariadna é um tributo pago ao tempo em que as heroides haviam sido postas de novo em voga por Pope e o seu traductor Colardeau. O assunto nimiamente classico arrasta o poeta para o largo campo das imitações.*²⁴

O fato de o poeta ter escolhido trabalhar o gênero da heróide em “Theseo a Ariadna” merece nossa atenção, uma vez que este parece ser o único exemplo de uma obra desse tipo em língua portuguesa. Seria até possível fazer a aproximação do poema de Silva Alvarenga com certos textos como as *Cartas portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado, e outros romances epistolares desenvolvidos a partir do modelo inventado por Ovídio (43 a. C. -18 d. C.), mas isto significaria reduzir a ideia de heróide ao gênero epistolar, o que não se adequa plenamente à autoridade estabelecida nem pelo próprio Ovídio nem por outros autores que se apropriaram dessa tradição criada na Antiguidade²⁵. Além do que a pista dada por Norberto é bastante clara, apontando para a importância da literatura francesa no horizonte de Silva Alvarenga. Entretanto, a pista de leitura mais importante se encontra no próprio poema, já que o seu segundo terceto dá uma indicação que aponta para a vinculação do texto mais diretamente à coleção de Ovídio:

*Essas asperas queixas que me envia
Teu falso coração, formosa ingrata,*

²⁴ *Opus cit.* p. 77.

²⁵ Não é o caso de considerar outras obras epistolares como a *Corte na aldeia*, de Rodrigues Lobo, ou as *Cartas familiares*, de dom Francisco Manuel de Melo nesta discussão porque, apesar de elas compartilharem com “Theseo a Ariadna” a forma da carta, o gênero é completamente diferente, uma vez que aquelas se encaixam melhor no modelo didático.

Já não são como as queixas d'algum dia.
(vv. 4-6)

Teseu escreve a Ariadna em resposta às “queixas” enviadas pela princesa, o que é uma referência ao início da heróide X de Ovídio: “O que lê, Teseu, mando-te daquela praia donde as velas levaram teu barco sem mim, onde me traiu o sono de que perversamente te utilizaste”²⁶. Estabelece-se um jogo de emulação que dá continuidade a uma importante tradição de reelaboração do modelo ovidiano, já reconhecida na Antiguidade através das respostas escritas por Aulus Sabinus a algumas das heróides. Esse jogo, na verdade, aparece na própria coleção de Ovídio, que, após a redação das 15 cartas individuais, escreveu anos depois (imaginam alguns, sob a inspiração do trabalho de Sabinus) mais três pares de “cartas duplas”, nas quais uma epístola é acompanhada da resposta do destinatário. Como esse aspecto é recorrentemente presente nos diversos momentos em que a heróide volta a ter visibilidade literária, é necessário voltar nossa atenção primeiro para o modelo ovidiano.

1. Ovídio e a invenção da Heróide

No terceiro livro da *Arte de amar*, quando Ovídio dá conselhos às mulheres a respeito de o que é importante conhecer em matéria de Poesia para as artes da sedução, faz um inventário dos poetas líricos que convém ler: Calímaco, Anacreonte, Safo, Propércio, Galo, Tibulo, Frixo e Virgílio. Imagina também, numa afetação de humildade, que um dia ele próprio possa ser contado no rol desses grandes poetas, e que alguém possa vir a formular a seguinte recomendação:

*“Cultiva-te e lê os versos do nosso
mestre, com os quais quis educar os dois partidos,
ou escolhe, dentre os três livros o que deu por título Amores,
aquilo que podes ler em paz, com voz suave,
ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola,
gênero desconhecido de outros e que ele inventou.”*²⁷
(vv. 341-346)

²⁶ Há duas versões das *Heróides* para língua portuguesa, ambas em prosa: a de Walter Vergna (Rio de Janeiro, Edições Granet Lawer, 1975) e a Dunia Marinho Silva (São Paulo, Lady, 2003). Como a mais recente é feita a partir da tradução francesa da editora *Les Belles Lettres*, a que temos usado é a tradução de Walter Vergna que foi feita a partir do original latino.

²⁷ OVÍDIO, *Amores e Arte de Amar*; tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011, p. 346

Muito já se discutiu a respeito dessa passagem, em especial sobre a expressão “gênero desconhecido de outros que ele inventou”, sobre se ela reivindicaria a invenção completa de um gênero, se apenas o estabelecimento e a sistematização de diversas tradições que se acumulavam até então, se o poeta não estaria sendo irônico, se “epístola” seria realmente uma referência às *Heroides* ou a alguma outra obra. Ao que parece, a leitura mais acertada do trecho é a de que ele faz realmente referência às “cartas das heroínas” e que reivindica não a autoria do gênero, mas sim sua introdução na literatura latina²⁸. De qualquer modo, associa de maneira muito forte seu nome ao estabelecimento do modelo a ser emulado por outros futuros poetas.

O trabalho de maior fôlego a respeito das *Epistolae Herodiam* é o de Howard Jacobson²⁹, que não apenas se debruça longamente sobre cada um dos poemas como também sobre as questões complexas que o conjunto deles suscita quanto a gênero, invenção, modelos e disposição da argumentação. A citação acima da *Arte de amar* é inclusive utilizada pelo estudioso como um indício da consciência que o próprio Ovídio tinha dessa complexidade.

Jacobson situa a composição das *Heróides* no momento de exaustão vivido pelo modelo da elegia erótica de origem alexandrina que foi cultivada em Roma por Propércio (47-15 a. C.). A coleção de Ovídio seria uma resposta a esse esgotamento na medida em que desloca o foco do enunciante identificado com o próprio poeta para uma figura mitológica. Este movimento, na visão do estudioso, amplia consideravelmente as possibilidades expressivas da elegia e dá um passo adiante (que já havia sido iniciado com os *Amores*) em direção à enorme reelaboração poética do acervo mitológico que vão ser as *Metamorfoses*:

*It is [elegy] almost unidimensional. Ovid changes all this by incorporating elegy into the world of myth – indeed, by making elegy the world of myth – and thus giving it range and relationships other than love-beloved, and psychological dimensions other than the erotic.*³⁰

Neste sentido, a coleção das cartas das heroínas abre espaço para um tratamento mais amplo dos afetos, ultrapassando o erótico, uma vez que pode se expandir para todos os campos sugeridos pelas possibilidades da Fábula. Este é um movimento que

²⁸ Cf KENNEDY, Duncan F. “Epistolarity: the *Heroides*” in HARDIE, Philip (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. p. 217 - 232

²⁹ JACOBSON, Howard. *Ovid's heroides*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

³⁰ *Idem. ibidem*. p. 6

conduz para uma multiplicidade de perspectivas abertas pelos vários pontos de vista adotados em cada um dos poemas. Ao contrário da tendência dos outros poetas do século de Augusto de adotar perspectivas mais fixas, às vezes até dogmáticas, Jacobson identifica em Ovídio o gosto pelo relativismo, pela situação particular vivida por cada personagem. Este é um traço que o aproxima, inclusive, da figura de Eurípides, cultor de outro gênero (a tragédia), mas igualmente preocupado com as reações emocionais que cada figura tem frente à situação em que é colocada.

Mas o precedente mais importante que esta atitude abre é a associação da heróide com um jogo explicitamente argumentativo. A elegia já apontava para esta característica mas, como lembra Jacobson, na medida em que vincula sua argumentação à figura do próprio poeta, acaba por restringir tanto os exemplos quanto os estados afetivos às situações verossímeis da realidade romana. A incorporação do mito abre o leque das situações possíveis. Multiplicam-se assim os argumentos possíveis na medida em que se ampliam os “casos”.

Isto desdobra-se novamente, porque o fato de as *Heroides* se apresentar como uma coleção das cartas de heroínas evidencia ainda mais esse leque de possibilidades inventivas uma vez que Ovídio não se resume à enunciação direta de *um* “outro”, mas se realiza principalmente na reunião de diversos poemas em que esse “outro” se apresenta. Jacobson traça com precisão a filiação das *Heróides* na poesia helenística, identificando os principais modelos (alguns claramente epistolares) explicitamente incorporados por Ovídio, bem como seus ecos na poesia latina dos séculos II e I a. C. A novidade ovidiana é que, enquanto seus modelos apareciam de forma isolada, a justaposição das cartas em uma única coleção cria a sensação de um verdadeiro caleidoscópio de pontos de vista, o que conduz quase logicamente à opção pela reelaboração direta do mito, em oposição ao papel relativamente secundário que ele ocupava até então na poesia elegíaca³¹. Aquilo que foi intuído na poesia alexandrina é efetivamente desenvolvido por Ovídio e se vincula indissociavelmente ao gênero, para bem e para mal porque. apesar de ser esse caldeirão de possibilidades inventivas, as *Heróides* já foram tachadas de “tediosas” e “repetitivas”, em particular ao longo dos séculos XIX e XX, exatamente por esse traço de tentarem trabalhar as mais diversas nuances do sentimento amoroso em vários mitos colocados uns ao lado dos outros³².

³¹ *Idem. Ibidem*, “Introduction”, pp. 3-12

³² Cf. FARRELL, Joseph. “Reading and writing the *Heroides*”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, volume 98. Cambridge/London, Harvard University Press, 1998

Mesmo que não tenham sido efetivamente inventados por Ovídio, estes elementos todos que ele colheu na tradição alexandrina se evidenciam na sua coleção de modo tão exemplar que vão exercer grande influência sobre os poetas que após ele derem continuidade ao gênero, a começar por Sabinus, seu amigo pessoal, de quem se tem informação que escreveu algumas respostas poéticas a certas cartas de Ovídio. Há suposições de que foram essas respostas que sugeriram ao poeta a ideia para escrever os três pares de cartas que fecham a coleção (reconhecidamente posteriores ao restante do conjunto)³³. Independentemente da realidade ou não dessa informação, ela aponta para o fato de que a própria disposição das heróides (com múltiplas perspectivas que levam a múltiplos argumentos) acaba por colocar em evidência a virtualidade da resposta, aspecto que tem uma história própria que foi longamente estudado por Paul White³⁴.

Como foi apontado acima, o texto de Silva Alvarenga se insere de maneira clara nesse “concerto” de cartas e respostas, e não se limita apenas a citar o modelo ovidiano, pois procura dialogar com ele de forma mais completa. O poema se apresenta segundo um modelo quadripartido em que duas grandes partes, uma narrativa e outra argumentativa, são emolduradas por um breve exórdio de duas estrofes e uma peroração de seis. Além das várias imagens e colocações presentes na narração que remetem diretamente (ainda que de forma invertida, como se verá) à heróide X (“Ariadne a Teseu”³⁵), a partir do verso 79 começa o que podemos reconhecer como a parte propriamente argumentativa do discurso de Teseu. É aqui que se pode reconhecer com maior clareza o trabalho direto com esse traço distintivo das heróides de desenvolver as diversas nuances de leitura que o mito permite através de um jogo de argumentos e provas.

O herói já havia chamado Ariadna de ambiciosa no primeiro verso da sua carta, e agora explica o motivo dessa acusação: ela buscou “num ser divino” (Baco) Reino, Fama e Glória. Todos esses bens podem ser supridos pela figura de Teseu, príncipe de Atenas (Reino), filho de Egeu e neto de Netuno (Fama) e herói equivalente a Hércules e Jasão (Glória). Trata-se de uma sensível liberdade com os modelos herdados, uma vez que todas as versões narram que o movimento de busca foi do deus em direção à heroína, e não o contrário, como argumenta maliciosamente o Teseu de Silva

³³ Cf. BAÑO, Francisca Moya del “Introducción” in OVIDIO, *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

³⁴ WHITE, Paul. *Renaissance postscripts, responding to Ovid's heroides in sixteenth century France*. Columbus, The OhioState University Press, 2009

³⁵ OVIDIO, *Opus cit.* pp. 97-103

Alvarenga. Mas o elemento que melhor justifica a leviandade de Ariadna se mostra no arranjo cronológico dos fatos narrados até então.

Teseu já havia mencionado na segunda estrofe a chegada da própria carta de Ariadna (a heróide X, as “asperas queixas que me envia/ Teu falso coração”, vv. 4-5). Quando refere que aguardava que os mares serenassem (vv. 76-78 – fim da narração) é que chega pela voz da Fama a notícia da união da filha de Minos com Baco. Este fato situa o texto de Silva Alvarenga em um lugar muito preciso das diversas narrativas e versões do mito, uma cronologia que pode verossimilmente ser reconstruída da seguinte maneira:

- 1) Ariadna escreveu e enviou sua carta para Teseu, angustiada e desesperada pelo abandono (heróide X – “O que lêis, Teseu, mando-te daquela praia donde as velas levaram teu barco sem mim”³⁶).
- 2) Deu-se o encontro de Baco com Ariadna na sequência da partida de Teseu e do envio da carta (*Arte de amar*, I, “A jovem de Cnossos vagueava, fora de si, por areais desconhecidos,/ lá onde a pequena ilha de Dia é batida pelas ondas [...] gritava a crueldade de Teseu [...] Soaram címbalos por toda/ a praia [...] Já o deus, no seu carro [...] soltava as rédeas. [...] assim lhe disse o deus: “Deixa de medo! Esposa de Baco, ó folha de Cnossos, hás de tu ser!”³⁷).
- 3) Chega a notícia do encontro de Ariadna com Baco, rapidamente porque vem trazida pela Fama.
- 4) Os mares acalmam e torna-se possível a chegada da carta enviada por Ariadna da ilha de Quios (ou Dia).
- 5) Teseu escreve sua resposta
- 6) Dá-se a apoteose de Ariadna (*Metamorfoses*, VIII, vv.176-181 “Liber lui aporta ses étreintes et son secour, et, pour qu’elle brillât de l’éclat durable d’un astre, il lui prit sur son front as couronne et l’envoya au ciel. Elle s’envole à travers les airs légers, et, dans son vol, les gemmes qui l’ornent se changent en feux brillants et se fixent à la place assigné, tout en conservant

³⁶ OVÍDIO, *Heróides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. p. 98.

³⁷ *Idem*, *Amores e Arte de Amar*. p.285-286.

l'aspect d'une couronne.”)³⁸, mas que não entra no escopo do poema, limitado às realidades que Teseu conhece³⁹.

Este traço de inserção da narrativa poética da heróide num momento preciso das outras versões conhecidas do mito já foi assinalado por Duncan Kennedy como típico do gênero da heróide desde o estabelecimento do modelo por Ovídio. É ele que reforça a característica essencialmente metalinguística das cartas ao colocar o leitor em uma “posição privilegiada” em relação ao desenvolvimento do mito: ele (o leitor) não apenas sabe os fatos anteriores ao que está sendo narrado como conhece os desenvolvimentos futuros, que tanto podem ser acelerados pela carta quanto podem decorrer de modo fatal apesar da intenção representada por ela⁴⁰:

*The heroines' stories, when we come to read their letters, are, in this sense, already written, and in versions more or less canonized in the literary tradition. The epistolary form freezes them at a moment within the story, foreseeing or desiring a particular 'end' to their stories, which may or may not approximate to the 'end', the outcome or consequences, with which the external reader is familiar. (...) The meaning, and effect, of their letters, however strongly willed by their writers, remains anxiously contingent upon events, and it is against this end that the external reader reads their desire as 'fantasy'. When the end anticipated by the writer does not correspond to the end assumed by the external reader, the result is a sense of irony, tragic or humorous as the case may be. The 'source' texts we assume in and for our intertextual reading serve to determine the ironies we experience in the letters*⁴¹.

É esse efeito de ironia e intertextualidade que o poema de Silva Alvarenga trabalha de forma mais completa a partir do momento em que a argumentação de Teseu toma fôlego. O momento preciso em que os fatos são apresentados permite ao herói ainda tentar ressignificar os acontecimentos e ombrear com o deus. A culpa do desfecho da história, como já foi lembrado, recai sobre a inconstância de Ariadna:

*Tu não viste correr longos espaços,
Que desculpam o frio esquecimento;*

³⁸ *Idem. Les Metamorphoses*. vol II, p. 15.

³⁹ Empunhe a ingrata o tyrso, e sobre a arêa
D'huma praia deserta os tigres dome,
Com que o seu novo amante se recrea. (vv. 103-105)
Vós, amarellas flores; tu sombria,
Musgosa gruta, onde a infiel descança;
Mostrai-lhe a minha Imagem noite e dia: (vv. 124-126)

⁴⁰ KEENEDY, Duncan *Opus cit.*

⁴¹ *Idem. ibidem*. p. 225

E chego a ver-te alheia n'outros braços?
(vv. 94-94)

Trata-se de uma referência aos versos já mencionados parcialmente acima, que descrevem o encontro de Baco com a princesa cretense na *Arte de Amar*:

*Já o deus, no seu carro, que havia coberto de tranças de uvas,
Soltava as rédeas cor de ouro aos tigres que o puxavam,
E a cor e Teseu e a voz se esvaíam à jovem*
(vv. 547-549)

que é exatamente o que Teseu afirma: sua lembrança se esvaiu de modo muito rápido diante da visão do deus. O argumento ganha força na medida em que se ajusta ao repertório dominado pelo leitor, e se reforça porque, na estrofe anterior já havia sido invocado o casamento dos dois (“dos nossos laços/ Por testemunha o mesmo céu chamaste.” – vv. 92-93), fato que não aparece em nenhuma das versões conhecidas do mito, mas que ganha verossimilhança no quadro pintado por Silva Alvarenga. Além disso, o “frio esquecimento” que se associa a Ariadna contrasta vivamente com a introdução da parte narrativa da heróide, iniciada na terceira estrofe com a seguinte legitimação: “Tudo a fiel memória me retrata” (v. 7).

É essa maleabilidade com que o poeta trata a “corrente fama” de Teseu e Ariadna, que faz sua argumentação tão eficiente. Ela permite a transformação da figura arquetípica da “mulher abandonada”⁴² em traidora, o que conduz com mais verossimilhança a argumentação para certo registro passional:

He esta a fé devida ao juramento?
Responde ingrata, desleal, mais dura
Do que a rocha, e mais vária do que o vento.
(vv. 97-99)

A tópica empregada, a “dureza de rocha”, é retirada diretamente de Ovídio e Catulo, autores das versões mais famosas da fábula, que colocam na boca de Ariadna essa mesma expressão, mas para acusar Teseu⁴³. Até a invocação às fúrias, um dos pontos culminantes do lamento do *carmen* 64:

⁴² Cf. LIPKING. Lawrence. *Abandoned Women and poetic tradition*. London/Chicago, Chicago University Press, 1988.

⁴³ “Que leoa te deu à luz... que Sirte, que Scila rapace, que monstruosa Caribdis?” (*carmen* 64), “Tuas entranhas de ferro nunca seriam trespassadas por seus [do minotauro] chifres. Embora não te protegesses, estavas protegido por teu peito. Levavas no peito pedra e diamante, levavas, ó Teseu, o que podia vencer

*E assim, vós que castigais os crimes dos homens com a pena vingadora, Eumênides cuja cabeça, coroada duma cabeleira de serpentes, mostra o furor que sai de vosso peito, vinde, vinde aqui, escutai as queixa que eu, pobre de mim!, sou obrigada a arrancar do fundo a minha alma, eu, desprovida de tudo, inflamada, cega por um delírio furioso*⁴⁴.

é reescrita através desse processo:

*Saiam do seio da lagôa escura,
Que o mesmo Jove de offender recea,
Negras Fúrias, que o meu temor conjura.*
(vv. 100-102)

Em dois momentos (vv. 105 e 128) a fala fica suspensa por reticências devido à intensidade dos afetos vividos pelo herói. Tudo contribui, então, para o avanço da argumentação dos recursos propriamente intelectuais em direção aos emocionais para culminar com a exemplaridade da situação que Teseu está tentando trazer ao leitor do poema:

*Possam servir de exemplo a toda a idade
Os nossos nomes, despertando a história
Do meu amor, da tua variedade.*
(vv. 112-114)

O texto de Silva Alvarenga assume, então, um caráter não apenas de reescrita das tradições ligadas ao mito de Teseu e Ariadna, como é possibilitado pelo próprio modelo da heróide criado por Ovídio, mas de tentativa de levar essa reescrita aos limites das possibilidades verossímeis. É um verdadeiro exercício de argumentação (não esqueçamos que estamos diante de um bacharel de Direito recém formado e que em breve ocupará o cargo de professor régio de retórica no Rio de Janeiro) que procura trazer para a língua portuguesa esse traço extremamente pertinente ao modelo da heróide criado por Ovídio: a dimensão retórica e disputativa do gênero.

Mais uma vez é Howard Jacobson quem faz as reflexões mais acertadas sobre as possibilidades poéticas abertas pelas *Heróides*. Quando procura defender a coleção da

as próprias pedras. Não és filho de Egeu, tua mãe não é Etra, a filha de Piteu; quem te gerou foram as rochas do mar” (heróide X)

⁴⁴ Duas são as edições completas de Catulo em língua portuguesa, a tradução de Agostinho da Silva (Coimbra, Editora da Universidade, 1933), feita em prosa, e de João Ângelo Oliva Neto (São Paulo, EDUSP, 1996), feita em versos. Para as citações neste trabalho estamos utilizando a de Agostinho da Silva que, justamente por não pretender valor poético, pode ser mais fiel à letra do original. p. 78.

pecha de monotonia e de ser “excessivamente retórica” lembra o anacronismo que representa a separação moderna de “poesia pura” e “poesia retórica”, desconhecida na literatura antiga. À pergunta sobre se Ovídio poderia escrever esses poemas sem retórica, a resposta é evidentemente “não”. É exatamente este um dos traços distintivos das *Heroides* que as leva à adoção do modelo de poesia epistolar, propício ao diálogo implícito (“If the *Heroides* are ‘rhetorical’, it is because there is an element of rhetoric inherent in the form”⁴⁵). A realização dessa síntese dos aspectos latentes do mito demanda uma forma que a explicita do modo mais claro possível, e a forma da carta responde a esse problema com completude, já que, como foi citado logo atrás, “congela” o mito em um momento preciso.

Essa tendência ao aspecto dialógico e disputativo já havia sido desde a Antiguidade marcadamente associada à personalidade poética de Ovídio. Sêneca, o velho, comenta o gosto que o jovem poeta tinha pelos exercícios retóricos de Latro, seu professor, e relaciona-a com as *Heroides*:

*His own education in the declamations schools is usually well documented by Seneca. Seneca clearly identifies the impact of one aspect of Ovid's rhetorical training upon his poetry, stating that he adapted phases from his favourite orator, Latro (Con. 2:2:8). As with descriptions, however, the process was reciprocal for Seneca records that Publius Vinicius recommended that speakers, when inventing sententia, keep in mind Ov. Met. 121:607-608 on the death of Achilles. Seneca notes however, in Con. 2:2:12, that Ovid disliked the argumentation of controvertiae and preferred suasoriae, which allowed him to develop the depiction of ethos. This was skill which he displayed in the Heroides, poems which could be described as a type of poetic ethopoeia although, unlike some later authors of rhetoric character sketches, Ovid rarely forgets the dramatic situation of his heroines.*⁴⁶

Ovídio, como lembrou Sêneca, preferia as Suasórias (discursos fictícios de persuasão) às Controvérsias (casos jurídicos fictícios). Este trecho de certa forma confirmar não apenas certa tendência da poesia ovidiana (reconhecida também na *Arte de Amar*, em trechos das *Metamorfoses*, nas *Epistulae ex Ponto* e nas *Tristia*) mas a própria natureza da heróide, conforme o poeta a codifica, que é a peça voltada para a persuasão, sempre procurando dar ênfase aos aspectos emocionais que ela pode envolver. Esta característica também foi discutida por Howard Jacobson. O crítico procura assim ampliar o horizonte de discussão para identificar na natureza retórica que reconheceu na coleção ovidiana não qualquer tipo de argumentação, o que o faz com

⁴⁵ JACOBSON, *Opus cit.*, p. 330

⁴⁶ WEBB, Ruth “Poetry and Rhetoric” in PORTER, Stanley (ed). *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B. C. – A. D. 460*. Leiden/New York/Köln, Brill, 1997.

que a tradição desdobrada pelo gênero tenha tido um desenvolvimento histórico peculiar.

2. A transmissão do modelo das *Heróides* até o Renascimento

É conhecida a importância da obra de Ovídio ao longo da Idade Média. Ao mesmo tempo admirado e condenado pelos mais diversos autores e pensadores, ele é constantemente lido e imitado. Boccaccio comenta ao final do livro I do *Filocolo*: “fece loro leggere il santo libro d’Ovidio”⁴⁷, numa alusão às *Metamorfoses*, o seu livro mais frequentemente comentado. A fortuna das *Heróides*, embora seja um pouco menor que a das *Metamorfoses*, é igualmente atestada através da sobrevivência de certas narrativas de mitos conformes às versões que elas registram, presentes, por exemplo, em obras de caráter enciclopédico como as *Etimologias*, de Isidoro de Sevilha (c. 570 – 636 d. C.). Ilustrando um outro tipo de trabalho mais direto de apropriação do modelo, Venâncio Fortunato (530 – 605 d. C.) empreendeu uma interpretação sacra das cartas ovidianas no poema *In nomine Domini Iesu Christi et dominae Mariae Matris eius de Virginitate*⁴⁸.

O modelo provavelmente também está na base da correspondência de Abelardo e Heloísa, atribuída ao filósofo francês e sua aluna, que viveram no século XII. Não é difícil reconhecer em algumas das cartas, principalmente as de Heloísa, o discurso argumentativo e passionai que caracteriza as heroínas ovidianas.

A partir do século XII, época que ficou conhecida como *aetas ovidiana*, a presença do poeta romano se faz bastante evidente, e é atestada por vários registros e fontes. Confirmando a penetração das *Heróides* existem importantes reelaboraões como, por exemplo, as presentes na *General Estoria*, de dom Alfonso X, rei de Castela. Os códices dessa crônica, dos séculos XII e XIII ilustram o processo de tradução, incorporação e re-significação do texto ovidiano de acordo com os valores cristãos⁴⁹.

Em Portugal, Fernão Lopes comenta a respeito do amor de d. Pedro e Inês de Castro: “se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que el amaron, assi como Adriana e Dido e outras que non nomearemos, segundo se lee em suas

⁴⁷ Apud. VIARRE, Simone. *Ovide, essai de lecture poétique*. Paris, Societé d’Éditions Les Belles Lettres, 1976.

⁴⁸ Cf. “Introducción” in OVIDIO, *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

⁴⁹ Cf. GARCÍA, Irene Salvo. “Las *Heroidas* em la *General Estoria* de Alfonso X: texto y glosa em el proceso de traducción y resemantización de Ovidio” *CAHIERS D’ÉTUDES HISPANQUES MÉDIÉVALES* n. 32, 2009 pp. 205-228

epistolares”⁵⁰, mostrando a familiaridade com que as *Heróides* deviam ser encaradas. Da mesma forma, o *Cancioneiro Geral* publicado por Garcia de Resende em 1516 confirma o gosto pela coleção de cartas de heroínas ao apresentar cinco heróides “tresladadas de latym em lingoagem”: a “Epístola de Penelope a Olixes” (heróide I), a “Epístola de Laodamia a Protesilao” (heróide XIII) e a “Epístola de Dido a Eneas” (heróide VII) foram traduzidas pelo poeta João Roiz de Sá Meneses, e ainda João Roiz de Lucerna traduziu a “Epístola de Oenone a Paris” (heróide V) e uma “Epístola de Olixes a Penélope”⁵¹. Esta última, que não é uma heróide de Ovídio, mas sim uma composição original do humanista italiano Angelo Sabino (ativo no último quarto do século XV), é ilustrativa não só do gosto pela coleção como também da continuidade da prática de reescrita que estes poemas suscitam.

Assim como Sabino, vários outros poetas do final do século XV e início do XVI se dedicaram a ampliar o *corpus* das epístolas de heroínas. No estudo empreendido por Paul White⁵², fica bem demonstrado que as cartas poéticas de Ovídio foram usadas como textos escolares no ensino tanto de meninos quanto de jovens universitários. Esta posição é reforçada a cena 1 do ato III de *A megera domada*, de William Shakespeare (1564?-1616):

BIANCA - Onde ficamos ontem?

LUCÊNCIO - Neste ponto, senhorita:

Hac ibat Simois; hic est Sigeia telius;

Hic steterat Priami regia celsa senis.

BIANCA - Traduza.

LUCÊNCIO - "Hac ibat", como já vos disse, "Simois", eu me chamo Lucêncio, "hic est", filho de Vicêncio de Pisa, "Sigeia telius", disfarçado para alcançar vosso amor. "Hic steterat" e o Lucêncio que se apresentou para vos fazer a corte, "Priami", é meu criado Trânio, "regia", que tomou o meu nome, "celsa senis", para melhor enganarmos o velho pantalão.

(...)

BIANCA - Vamos ver agora se eu sei traduzir: "Hac ibat Simois", não vos conheço; "hic est Sigeia telius", não tenho confiança em vós; "Hic steterat Priami", tomai cuidado para que ele não nos ouça, "regia", não sejais muito apressado, "celsa senis", não desespereis.⁵³

⁵⁰ LOPES, Fernão *Crónica de D. Pedro I* introdução, selecção e notas de Torquato de Sousa Soares (2ª edição). Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1963.

⁵¹ RESENDE, Garcia de *Cancioneiro Geral* Texto estabelecido, prefaciado e anotado por Álvaro K. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra, Centro de Estudos Românicos (Instituto de Alta Cultura), 1973.

⁵² WHITE, Paul. *Opus cit.*

⁵³ SHAKESPEARE, William, *A megera domada*. tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Ediouro, s. d.

na qual a aula dada por Lucêncio a Bianca, seguindo o modelo quinhentista de tradução de um texto latino, envolve os versos 33 e 34 da heróide “Penélope a Ulisses”, a primeira do livro de Ovídio. As qualidades das heróides para esse fim são, aliás, observa White, bastante flagrantes, já que permitem: 1) interpretações históricas e mitológicas, 2) obtenção de exemplos morais (já que tratam diretamente com as mais diversos nuances afetos), 3) modelos estilísticos usados no ensino de retórica.

Como já foi tratado acima, o último dos pontos elencados por White se encontra de acordo com a tradição de exercícios retóricos de controvérsias e, principalmente, suasórias, exemplificados com mais força pelas cartas duplas que encerram a coleção. Reforçando e esclarecendo este ponto polêmico, o estudioso lembra que “*although modern critics have doubted that the Heroides owe much to such declamatory exercises, the text was certainly read in these terms in the sixteenth-century schoolroom*”⁵⁴. Fossem ou não fossem, em sua origem, exercícios, os poemas de Ovídio prestam-se a serem lidos como tal. Este tipo de prática de leitura permite compreender de forma mais clara as tendências exemplares que os poemas representaram. Sem precisar entrar em questões de *gender studies*, as *Epistulae Erodium* nitidamente demonstram uma nítida preferência pelas vozes femininas em detrimento das masculinas, afinal, das 21 cartas, apenas 3 são atribuídas a heróis. Isto permite uma distinção clara de modos argumentativos que privilegiam nas figuras masculinas a argumentação dialética e racional, enquanto as mulheres seriam responsáveis por explosões afetivas mais intensas (semelhantemente, como observou Jacobson, às das personagens de Eurípides). Estes modelos suscitam o reconhecimento de modos de compor o pensamento e os argumentos que são tidos como mais caracteristicamente masculinos e outros femininos, conhecimento importante para a formação de jovens aprendizes de retórica.

E como as cartas escritas por Ovídio a partir das sugestões dos mitos e das elegias eróticas alexandrinas optam pelo modelo das Suasórias, e da lição de Eurípides, elas vão se configurar nos modelos por excelência da argumentação passional e afetiva, lançando mão das lágrimas, dos acessos de cólera, das imprecções e outros recursos equivalentes. É este traço que, segundo White, ajuda a dar espaço para as diversas “respostas” às heróides publicadas ao longo do século XVI, que conseguem ultrapassar o ambiente exclusivamente escolar e alçar suas ambições literárias; ele elenca a publicação de 8 volumes de réplicas que somam um total de 47 epístolas⁵⁵.

⁵⁴ WHITE, *Opus cit.*, p. 43

⁵⁵ WHITE, *Opus cit.* P. 242-243

Muito importante neste movimento é a consciência da inserção em um conjunto bastante regrado de referências que já havíamos reconhecido como preservado até a heróide de Silva Alvarenga. Paul White reforça:

*The reply letter as a “suplement” to the Ovidian text necessarily displaces the original text, in the sense that the writing heroes edge out the heroines’ discourse, sabotage their rhetoric of blame and exemplarity.*⁵⁶

Isto se dá desta forma justamente porque os textos ovidianos já haviam atingido um ponto de exemplaridade tão seguro que já não podia ser ignorada. Uma mostra é a publicação em 1628 da *Heroida/ Ovidiana/ Dido a Eneas*⁵⁷, que retira 362 páginas de anotações e comentários dos 98 dísticos que compõem o poema de Ovídio. Suplantar este volume de informações já sedimentadas pela tradição de leitura é uma tarefa que requer fôlego e erudição. Acima de tudo, é um esforço que exige a ressignificação do mito, uma vez que, para responder às acusações feitas pelas heroínas, os heróis, nessas novas versões, precisam encontrar nos episódios já conhecidos aspectos imprevistos para o leitor e, se possível, resolver os conflitos apresentados nos textos originais.

Ao longo do século XVII, White ainda encontra eco desta prática, com a publicação de mais 5 volumes num total de 16 respostas às cartas ovidianas. Seria possível também reconhecer o modelo das *Heróides* sobrevivendo de maneira um pouco modificada nos diversos romances epistolares que tomaram corpo ao longo deste século, mas é preferível não nos dedicarmos a eles pela questão determinante da forma poética, deixada de lado por esses romances, e pelo fato de eles se aproveitam das sugestões dadas pela forma da carta para as transformarem em momentos de uma narrativa mais complexa, sempre em prosa.

3. A retomada francesa do século XVIII

A novidade introduzida no universo literário das heróides ao longo do século XVIII é que, ao invés de criar respostas às cartas já conhecidas, vários poetas vão

⁵⁶ *Idem, ibidem*

⁵⁷ HERÓYDA/ OVIDIANA/ DIDO A ENEAS./ CON PARÁFRASIS ESPAÑOLA./ Y MORALES REPAROS ILVSTRADA./ POR SEBASTIAN DE ALVARADO Y ALVEAR Professor de Rhetorica y letras Humanas, Natural de Burgos./ AL ILVSTRISSIMO, Y ECELENTISSTMO/ Señor Don CARLOS COLOMA de los Consejos de/ Estado y guerra de la Magestad Catholica; General de/ las armas Reales en los Estados de Flandes; Castellano de/ Cambray; Gouernador y Capitán general de Cambrasi; /Comendador de la Orden de Santiago. &c./ EN BOVRDEOS,/ En Cafá de GVILLERMO MILLANGES,/ Impressor del Rey de Francia./ M.DC. XXVIII

também optar (e às vezes preferir) por escrever heróides originais, atribuindo-as a outras personagens que não as já conhecidas pela coleção de Ovídio. Este movimento se dá a partir da publicação, em 1717, de *Eloisa to Abelard*, de Alexander Pope (1688-1744)⁵⁸.

O poema de Pope, que teve grande repercussão, inclusive em Portugal⁵⁹, baseia-se na conhecida correspondência das duas personagens medievais e procura sintetizar em uma única carta diversos aspectos da correspondência tradicionalmente atribuída a elas enquanto incorpora outros. Em 183 dísticos rimados, Heloísa conta como o “*long-forgotten heat*” renasce “*in a Vestal’s veins*” após a leitura da carta de Abelardo que lhe chegou às mãos. São vários os momentos em que o discurso, atualizando a lição ovidiana, envereda pela argumentação sentimental e pelo predomínio da paixão sobre o raciocínio:

*Or how distinguish penitence from love?
Unequal task! a passion to resign,
For hearts so touch’d, so pierced, so lost as mine.
Ere such a soul regains its peaceful state,
How often must it love, how often hate!
How often hope, despair, resent, regret,
Conceal, disdain,—do all things but forget!*
(vv.194-200)

O tom que Pope adota acaba por retomar o fio de passionalidade especificamente feminina que se origina em Ovídio e foi deixado um pouco de lado pelas respostas poéticas do século XVI estudadas por Paul White, já que elas procuravam justamente desmontar essas argumentações passionais, mas não estava ausente da correspondência “original” de Abelardo e Heloísa. A sua Heloísa narra longamente suas lembranças e mantém argumentação cerrada junto a Abelardo, mas não pára nunca de fazer intervenções emocionais. Desde a apresentação do cenário lúgubre onde se encontra à descrição entusiasmada dos sonhos que a perseguem, o poema investe na mobilização dos afetos e na sua associação ao universo clássico, apesar de a enunciante do poema ser uma figura cristã: “*the torch of Venus burn not for the dead*” (v 258), lamenta Heloísa ao pedir a volta de Abelardo, o que a leva, já que assume esse

⁵⁸ POPE, Alexander. “Eloise to Abelard”, in *The rape of the lock and others poems*. The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, general editor: John Butt; Vol. II edited by Geoffrey Tillotson. London/New York, Routledge 1993

⁵⁹ Cf. BORRALHO, Maria Luísa Malato. “O mito de Abelardo e Heloísa na poesia portuguesa do setecentos” in *Revista da Faculdade de Letras Linguas e Literaturas*, vol. XIX. Porto, 2002 pp. 267-286

desejo “pagão”, a se reconhecer como mulher de vida dupla, em aparente piedade mas revolvida por paixões intensa.

Este traço merece destaque também porque retoma outro aspecto significativo do modelo ovidiano para as *Heróides*: a importância definidora das aparências, traço que foi reconhecido e trabalhado por Silva Alvarenga em seu “Theseo a Ariadna”. O drama vivido pela heroína ovidiana é muitas vezes causado pela confiança excessiva tanto nas palavras do herói quanto nas suas mostras de afeto (é o caso evidente de Enone, Dido, Ariadna e Medéia). O que a palavra do homem encobria, suas atitudes vão posteriormente revelar. Silva Alvarenga inverte este padrão fazendo com que a palavra mentirosa seja exatamente a da mulher. Pope, por sua vez, vai apontar para essa sugestão ao transformar toda a vida da mulher em uma enorme falsidade. No seu poema, Abelardo não é propriamente responsável pela traição, uma vez que a história dos dois amantes conta com a presença de inúmeras intrigas exteriores a eles, fazendo com que a própria situação vivida por eles seja a responsável pelo seu destino infeliz. Isso desloca a possível dissimulação para outro lugar, no caso, o interior da própria enunciante do poema.

Este traço se acentua bastante na tradução da *Eloisa to Abelard* feita pelo poeta francês Charles-Pierre Colardeau (1732-1776), que é aversão que vai divulgar nos países de língua latina a obra de Pope. Escritor de origem humilde, Colardeau fez uma série de tentativas teatrais frustradas em meio às quais empreendeu a versão e publicação do poema do poeta inglês. Informa o *Grand Dictionnaire Larousse du XIXe Siècle* que “*Cette oeuvre eut un succès prodigieux et mit en relief l’auteur, dont on vanta à l’envi la sensibilité et l’élégance.*”, embora reconheça na sequência que “*Beaucoup, aujourd’hui, trouveraient cette poésie terne, compassé et froide.*”⁶⁰.

Realmente, a *Héloïse da Lettre amoureuse d’Héloïse a Abailard* de Colardeau, publicada em 1758, é bastante mais passional que a de Pope. A versão francesa, como conta com 400 versos (contra 366 do original inglês), empreende uma série de vãos mais arrojados. Onde se lia, por exemplo:

*Oh, happy state! when souls each other draw,
When love is liberty, and nature law:
(vv 91-2)*

⁶⁰ *Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle*. Paris, Librairie Classique Larousse et Boyer, 1869. Tome Quatrième. pp. 572-573

O tradutor francês faz uma versão bem livre, transformando este dístico em:

*Abailard, qu'il est doux de s'aimer, de se plaire!
C'est la première loi, le reste est arbitraire.
Quelles Mortels plus hereux que deux Amans.
Réunis par leurs goûts & par leur sentimens;
Que les Ris & les Jeux, que le penchant rassamble;
Qui pensent à la fois, qui s'expriment ensemble;
Qui confondent la joie au sens de leurs plaisirs;
Qui, jouissant toujours, ont toujours des desirs! (...)
Nous cherchons le bonheur, l'Amour est la route.
L'Amour mène au plaisir, l'Amour est le vrai bien.⁶¹*
(vv. 121-130)

Na verdade, a *Héloïse* de Colardeau é quase uma libertina que dá vasão aos seus sentimentos de forma intensa. Ela chega às raias da heresia ao desafiar o próprio Deus como seu inimigo na disputa pelo amor de Abelardo (posição assumida pela Heloísa “original” , mas atenuada por Pope). Além da evidente concessão feita ao gosto da época (lembremos que o primeiro volume da *Encyclopédie* foi publicado em 1751), o que a versão francesa faz também é reforçar ainda mais o aspecto passional das heróides que já havia sido determinado por Ovídio e redescoberto por Pope.

O poema de Colardeau é o primeiro de uma série de heróides que vão ser publicadas na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, e que vão ser também referencial determinante para o poema de Silva Alvarenga. É o próprio Colardeau quem publica logo na sequência de sua *Héloïse à Abaillard*, uma heróide original, *Armide à Renaud*, aproveitando um episódio da *Jerusalém Libertada* de Tasso⁶². A “moda das heróides” (como foi chamada por Joaquim Norberto) é realmente um fenômeno. Entre 1758 e 1774 (ano que nos interessa por ser em que foi dada ao prelo a heróide de Silva Alvarenga), foi possível identificar a publicação de 20 folhetos com heróides originais, além de algumas coletâneas e das reimpressões de heróides anteriores (notadamente, a *Héloïse* de Colardeau):

1758 – COLARDEAU, Charles Pierre Primeira publicação da *Héloïse à Abaillar*
1759 – COLARDEAU, Charles Pierre *Armide à Renaud* (Duas edições – com
«avertissement»)

⁶¹ Lettre/ amoureuse/ d'Héloïse/ a/ Abailard;/ traduction libre de M. Pope,/ par M. Colardeu/ Nouvelle Édition, revue & corrigée par l'Auteur./ A Paris;/ Chez la Veuve Duchesne, rue S. Jacques,/ au Temple du Goût./ X. DCC. LXVI./ Avec Aprobation & Permission. p 17

⁶² HÉROÏDE/ ARMIDE A RENAUD/ Par l'Auteur de la Lettre d'Héloïse./ A Londres,/ Chez JACOB TRONÇON, Librairie/ M. DCC. LIX

- TACONET, Toussaint-Gaspard *Fanchonnette à Jérôme. Seconde héroïde poissarde*
- DORAT, Claude-Joseph *Héro a Léandre , héroïde nouvelle, avec une traduction libre de la fable de Narcisse, tirée d'Ovide*. Par l'auteur de Julie & de Philomele.
- BLIN DE SAINMORE, Adrien-Michel-Hyacinthe *Sapho a Phaon*
- 1760 – (VOLTAIRE) *Bing au peuple anglois*
- LA HARPE, Jean François de *Caton à César et Annibal à Flaminius*
- 1761 – BLIN DE SAINMORE, Adrien Michel Hyacinthe *Gabrielle d'Estrées à Henri IV, par l'auter de Sapho e Biblis*
- 1762 – GAZON-DOURXIGNÉ, Sébastien Marie Mathurin *Ariane à Thésée, héroïde nouvelle* (tradução de Ovídio)
- BLEREAU, Mlle de. *Marie Mancini, nièce du cardinal Mazarin, à L*** XIV, héroïde, par Mlle de Blereau, et autres pièces du même auteur*
- 1763 - POPE, Alexander *Lettre amoureuse d'Héloïse à Abailard, traduction libre de M. Pope, et Héroïde d'Armide à Renaud, sujet tiré de la Jérusalem délivrée, avec le Patriotisme, poème par M. Colardeau. Nouvelle édition....*
- 1764 - LA HARPE, Jean François de *Montezume à Cortez, Élizabeth de France à Don Carlos* («Essai sur l'héroïde en generale»)
- MERCIER, Louis-Sébastien *Héroïdes et autres pièces de poésie* (com uma defesa da heroïde)
- 1765 – BLIN DE SAINMORE, Adrien Michel Hyacinthe *Lettre de Biblis a Caunus son frère* (introdução a olhar)
- BLIN DE SAINMORE, Adrien-Michel-Hyacinthe. *Jean Calas à sa femme et à ses enfans*
- 1766 - COLARDEAU, Charles-Pierre *Lettre d'Héloïse à Abailard. Traduction libre de M. Pope*
- 1767 - DORAT, Claude-Joseph *Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman de Zéïla, précédée d'une apologie de l'héroïde en réponse de la lettre d'un anonyme à M. Diderot.*
- 1769 - *Collection d'héroïdes et pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More et autres.* Tomo I (14 cartas) Tomo II (71 cartas e poesias diversas)
- 1771 – GILBERT, Nicolas Joseph Laurent *Didon à Énée*
- La marquise de Gange* (s.d.) citado em *Oeuvres completes de Gilbert*
- Le criminel d'Orval à Mélidor* (s.d.) citado em *Oeuvres completes de Gilbert*
- IMBERT, Barthélemy *Thérèse Danet à Euphémie*

Note-se que vários desses textos impressos avulsamente foram também publicados no *Almanach des Muses*, que serviu de modelo para o *Almanak das Musas* de Domingos Caldas Barbosa, em que a heróide de Silva Alvarenga veio à luz pela segunda vez, reforçando a relação do gênero com ambiente letrado no qual circula.

Os assuntos são os mais variados, ultrapassando em muito o horizonte mitológico estabelecido por Ovídio e aproveitando o veio aberto por Pope e expandindo-o bastante: Fanchonnette, Catão, Aníbal, Gabriela D'Este, Montezuma,

Elizabeth de França... (em 1788, Pierre-Victor-Jean Berthre de Bourniseaux publicará um *Dom Pèdre à Inès de Castro*). A fantasia dos autores se deixa levar de forma bastante livre, o que é justificado pelo próprio Colardeau no *Avertissement de Armide à Renaud*. Depois de admitir que foi o sucesso de sua tradução de Pope que o incentivou a empreender um texto original, ele reconhece as vantagens do gênero criado por Ovídio em relação à elegia, notadamente a elevação do discurso (atribuído a heróis) e a possibilidade de trabalhar sobre uma “*fiction reçue*”, pois ela tem “*nécessairement plus de chaleur et d'intérêt*”⁶³.

O interesse que este novo gênero despertou no público além de confirmado pelo número de publicações, pode ainda ser flagrado na preocupação dos autores em teorizar suas regras, procurando reconhecer os elementos que lhe são pertinentes. Claude Joseph Dorat (1734-1780), outro autor frustrado de tragédias, dedicou-se com fecundidade a diversos gêneros e escreveu onze heróides. Na introdução à *Lettre de Valcour à son père*, de 1764, ele escreve uma *Apologie de l'Heroïde* e registra a existencia de um certo debate respeito desses poemas, pois menciona os ataques de um certo *Anonyme* à voga que o gênero adquiriu⁶⁴.

Uma das principais críticas que Dorat tenta rebater é a de que as heróides seriam poemas “frios e falsos” enquanto, nms sua opinião, elas são o exato oposto. A questão da falsidade é rebatida com dois argumentos: de que nada mais natural que fazer uma “*Personnage intéressant, agité de quelque passion violente*” expressar-se por meio de uma carta, além de que esta é justamente o gênero de escrita mais verdadeiro e próximo da conversa ordinária. Estes dois pontos fariam da heróide um tipo de texto que, ao contrário da crítica do *Anonyme*, representaria o máximo da autenticidade. Quanto à crítica de “frieza”, a saída de Dorat é mais esquiva, vinculando o calor ou frieza não a gênero e sim à alma e imaginação de quem a ele se dedica; em defesa deste argumento, ele inclusive se vale do exemplo de Colardeau, autor de tragédias “glaciais” e de uma *Heloïse* “calorosa”.

Entretanto, o ponto mais interessante das réplicas de Dorat se encontra na observação de que a crítica do *Anonyme* se prende principalmente ao fato de as heróides serem escritas em verso. A defesa contra este ponto é feita argumentando que, semelhantemente à música, a poesia é uma “*langage à part, reçue & adoptée*”; a

⁶³ COLARDEAU, *Armide à Renaud*, p. 6.

⁶⁴ DORAT, Claude-Joseph, *Lettre de Valcour à son père, pour servir de suite et de fin au roman Zélia, précédée d'une apologie de l'héroïde en réponse de la lettre d'un anonyme à M. Diderot*. [Par C.-J. Dorat.]. Paris, de l'imprimerie de Sébastien Jorry, 1767

verossimilhança se constrói através do uso e da “*l'autorité des suffrages*” que a sustentam. É importante esta insistência na autoridade dos modelos, que no caso da heróide, excetuando os diversos exemplos publicados desde a *Héloïse*, se limitam quase exclusivamente a Ovídio, porque isto reforça o caráter simultaneamente disputativo e passional das cartas, mesmo quando se debruçam sobre elementos novos de invenção. A insistência na importância do uso do verso (que Dorat compara ao uso estabelecido nas tragédias) certamente trabalha com a presença subentendida do romance epistolar no horizonte, o que estabelece para a heróide um lugar bastante definido de autonomia: trata-se de um modelo poético que não se articula com um contínuo de outros textos colocados lado a lado e encadeados, mas com um universo de referências exterior a ele próprio, conforme demonstraram os estudos de Howard Jacobson.

O desenvolvimento que Dorat dá à discussão a partir deste ponto interessa menos porque ele tenta se prender ao caráter do povo francês e qual gênero de poesia lhe seria mais conveniente, deixando de lado as questões intrínsecas à heróide. A discussão parece se completar e avançar exatamente do ponto em que Dorat a deixa com as reflexões de outro cultor do gênero, o poeta e crítico Jean-Fraçois de Laharpe (1739-1803), que iniciara sua carreira em 1759 justamente com uma coleção de heróides (certamente aproveitando a senda aberta pela *Héloïse à Abaillard* de Colardeau um ano antes). Êmulo declarado de Voltaire e mais tarde membro da *Académie Française*, Laharpe é poeta de grande erudição, sobretudo no que tange à poesia do século XVII francês, fato que o coloca em contato direto com as discussões retóricas e poéticas dos autores daquele período, capitaneados por Boileau Despreaux (1636-1711). É neste espírito, então, que ele completa a reflexão de Dorat retomando abertamente a autoridade de Ovídio:

*On doit sçavoir gré à l'Auteur d'Héloïse [Colardeau, não Pope], d'avoir réssusciter un genre oublié parmi nous. Il a ouvert la carrière, & a fait les premiers pas avec honneur. Ses essais ont engagé à relire Ovide. Cette lecture a fait naître une réflexion: la réflexion seule hâte le progrès des Arts. Il semble qu'on ait consacré l'Héroïde uniquement à l'Amour. C'est resserrer dans les limites trop étroites, un genre qui peut s'étendre bien plus loin. C'est se défendre de la peinture de ces moments terribles, de ces passions fougueuses, de ces fermetés désespérés, que la Poësie pourrait dérober à l'histoire.*⁶⁵

⁶⁵ LA HARPE, “ESSAI SUR L'HÉROÏDE EM GÉNÉRAL”, in *Montézume à Cortez; Elisabeth de France à Don Carlos*. 1764

Laharpe reconhece com clareza as possibilidades inventivas que o gênero oferece e como elas são sugeridas pelo próprio Ovídio, apesar de as suas heróides terem se concentrado na matéria amorosa. Isso se deve justamente à capacidade que elas têm de ultrapassar os limites da história e, assim, estabelecer conexões verossímeis entre elementos os mais diversos. O que elas podem fazer, inclusive, é ir além das preocupações de Dorat e, devido à amplitude de matérias, trabalhar diversos caracteres nacionais. Na verdade, a eleição das personagens, somada à qualidade de verossimilhança que o gênero epistolar no qual se apóia permite, dá às heróides um leque de possibilidades inventivas que só tem a lhes fazer bem. É uma dimensão a mais da resposta de Dorat ao *Anonyme* sobre a frieza e falsidade do gênero, e justamente uma dimensão que se completa com a afirmação feita por Laharpe no início de sua análise:

*L'héroïde n'est autre chose qu'une Epître héroïque, comme le terme lui-même le désigne. Suivant cette définition, elle est susceptible de tous les sentiments qui animent la Tragédie. L'amour & la haine, la générosité, la fureur, la fermeté, le désespoir, peuvent s'y peindre tour à tour; & après le genre dramatique au développement des passions, premier reffort du grand art des vers, qui n'est que l'art d'émouvoir.*⁶⁶

O crítico ressalta aquilo que aparece não apenas em outros textos teóricos sobre a heróide, mas também na prática dos vários autores mencionados: o parentesco (pelo menos verossímil para eles) delas com a tragédia. Colardeau, Dorat e Laharpe todos foram poetas que se dedicaram com igual afínco aos dois gêneros, às vezes simultaneamente, e, como notou Dorat a respeito de Colardeau, com resultados até melhores no primeiro que no segundo. Este tipo de lembrança aponta para dois pontos: 1) A retomada de uma aproximação que já havia muito fora notada entre as heroínas ovidianas e as euripídicas (e, na França, de seu principal êmulos, Racine, 1639-1699), 2) O gradativo apagamento que se faz neste movimento de retomada do aspecto abertamente disputativo do gênero em detrimento da expansão passional.

Os principais estudiosos modernos da heróide notaram os elementos definidores que as distinguem do gênero trágico, mas as reflexões que vimos acompanhando parecem indicar que a compreensão que o século XVIII tinha delas apontava em outro sentido: independência de construção, invenção e relacionamento com a matéria de um lado e coincidência de estilo, linguagem e sentimentos do outro.

⁶⁶ *Idem, ibidem.*

Resta um aspecto relevante das heróides que não chega a ser desenvolvido por Laharpe, pois ele apenas o insinua ao fazer a aproximação delas com a tragédia. Este aspecto é foi mencionado claramente nas *Règles de la poésie françoise*, de Vincent-Claude Chalons, publicadas em 1716. Mesmo sendo um tratado anterior em quase 50 anos ao movimento e discussão que analisamos aqui, as *Règles* de Chalons discutem de maneira precisa uma série de aspectos pertinentes aos diversos gêneros poéticos, revelando as perspectivas com que eles eram tratados no século anterior, modelo e lição dos principais escritores setecentistas. No caso da heróide, elas apontam diretamente, como é de se esperar, para o modo com a tradição ovidiana (e suas diversas refeituras e respostas desde o Renascimento) era compreendida antes da retomada empreendida por Pope. Na definição do gênero da heróide, Chalons afirma:

*L'Héroïde est un Ouvrage majestueux, concis et sublime: (...) La fiction doit être soutenue par le vraisemblable, ou par l'histoire; il n'y doit rien entrer qui ne soit digne du Héros ou de l'Héroïne, dont on chante les actions & les belles qualitez. En un mot, l'Héroïde doit être fort claire, aisée & d'une plus grande étendue que L'Elegie, elle est d'une fort juste longueur, quand elle contient quatre ou cinque cent Vers.*⁶⁷

Este último texto ressalta, ao lado da verossimilhança exigida pela fábula (“*l'histoire*”), aquela exigida pela dignidade do herói ou heroína, fazendo eco à própria definição “*Ouvrage majestueux, concis et sublime*”. Era este o último ponto que faltava à análise do gênero que, se pode ampliar-se de maneira razoavelmente livre, nunca faz um recuo no que tange ao estilo elevado. Aqui está, provavelmente, o elemento que mais afasta as heróides do romance epistolar, não raramente frequentado por personagens de média ou até baixa extração.

A aparente frieza do gênero se explica, assim, pelo gradativo afastamento das imagens e protocolos elevados, uma vez que é para os gêneros mais pedestres (o idílio, a sátira, o conto, o romance) que se volta a preferência do público, já sem o domínio das regras convenientes aos discursos sublimes. Uma saída para este impasse pode ser exatamente a empreendida por Colardeau na sua versão da *Eloisa* de Pope: transformar o discurso sintético em derramamento emocional, a argumentação passa, assim, definitivamente, do registro dialético para o ético, preservando um aspecto sugerido

⁶⁷ REGLES/ DE LA/ POESIE FRANÇOISE/ AVEC/ DES OBSERVATIONS CRITIQUES/ sur les Régles de la Versification Françoise/ qui sont à la fin de la Méthode latine de Port- /Royal/ OU/ L'ON TROUVERA EN MÊME TEMPS/ des Régles nouvelles qui condamnent les défauts de / nos Poètes modernes, pour n'avoir pas observé l'exa- / ctitude requise dans la composition des Vers François./ Par M. DE CHALONS./ A PARIS, Quay des Augustins./ Chez Claude Jombert, vis-à-vis la Descente/ du Pont-neuf, à L'image Notre-Dame/ M. DCCXVI./ Avec Approbation & Privilege du Roy. p. 308-309

pelo modelo ovidiano que não desgostaria o público. O sucesso vivido pelas heróides nesta metade de século XVIII parece confirmar esta hipótese.

4. A heróide de Silva Alvarenga

O fato de “Theseo a Ariadna” ser o único exemplo de uma heróide original escrita em língua portuguesa, mesmo quando se vasculham os séculos anteriores, parece indicar que a fonte do modelo de Silva Alvarenga sejam realmente as diversas heróides escritas e publicadas na França nos anos imediatamente precedentes. Não é uma ideia inverossímil visto que ele é um escritor extremamente consciente do alcance teórico, retórico e poético de sua atividade. Além da própria fatura das suas obras até 1774 (ano de publicação da heróide), que revelam um poeta consciente e senhor de seu ofício, o conjunto de informações poéticas e preocupações que ele demonstra dominar de forma teóricas na introdução ao poema herói-cômico *O Desertor* (1774), nas “Reflexões Críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro” e na epístola “A Terminando Sipílio” (1772) indicam uma consciência crítica que sabe estar fazendo mais do que apenas dar vasão ao engenho.

É sabido que o movimento árcade como um todo era caracterizado pela discussão aberta de questões literárias, tanto em reuniões críticas quanto em discursos e réplicas que o marcaram⁶⁸. Acompanhando esse movimento, o jovem Silva Alvarenga mostra ter clara noção das implicações que suas escolhas têm no conjunto de referências e modelos que já estão estabelecidos. Mesmo que ele não discuta abertamente suas opções ao escrever uma heróide, quando opta pela argumentação dialética e ética em detrimento da argumentação patética, reservando-a apenas para as últimas estrofes, sabe que está em certa medida se afastando das lições modernas (mormente francesas) e fazendo um recuo consciente ao modelo propriamente ovidiano.

Já foi observado acima que o movimento argumentativo que Silva Alvarenga procura desenvolver em “Theseo a Ariadna” insiste na oposição ao derramamento afetivo. A narração que se segue ao breve exórdio de dois tercetos insiste na legitimidade garantida pela memória (“Tudo a fiel memoria me retrata.” v. 7) e nas atitudes firmemente controladas (“Livrei a Patria do fatal tributo”, v. 28), piedosas (“Offerecendo aos Deoses tutelares/ Huma branca novilha, e dois cordeiros.” vv. 44-45),

⁶⁸ Cf. BRAGA, Theophilo. *A Arcadia Lusitana*. Porto, Livraria Chardron, 1899 e *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcadia*. Porto: Livraria Chandron, 1901.

preocupadas (“Corro a firmar as âncoras” v. 49) e sinceramente amorosas (“Ariadna ocupou meus pensamentos” v. 61) de Teseu. A virada representada pela chegada das notícias do casamento da princesa com Baco, que equivale ao fim da parte narrativa e início da seção argumentativa, desenvolve de maneira mais clara o tema que já havia sido anunciado na abertura do poema: a falsidade gerada pela inconstância.

De fato, é com essa imagem que se abre a sessão narrativa do seu discurso: “Fui a tua Esperança, o teu Conforto:/ Agora sou o Roubador, Pirata.” (vv. 8-9) e com ela o desenvolvimento se pontua (“o laço estreito/ De hum novo e puro amor julguei mais forte.”, vv. 23-24, “E eu me julgo feliz: doce memória!”, v. 33 – grifos meus), sempre colocadas em oposição direta à firmeza do próprio herói. A inconstância e a mutabilidade de Ariadna são os fatores decisivos para que essas aparências sejam a princípio tão convincentes (“Temeste (eu não o nego) a minha morte,/ Mudável Ariadna!”, vv. 22-23) e são igualmente o motivo da dor intensa revelada por Teseu. Há um grande espaço que separa este sentimento do vivido pela Heloísa de Pope (maior ainda em relação à de Colardeau), porque ela vive diretamente a angústia de estar submetida à força das aparências, já que tem que controlar seus impulsos apaixonados em nome da religião da qual é representante. Enquanto Heloísa vive obrigada a fingir, o Teseu de Silva Alvarenga, por outro lado, não precisa representar nada, tem o direito (e até a obrigação) de ser autêntico e de sofrer justamente porque sabe a insignificância das aparentes vitórias e conquistas mundanas frente ao amor:

*Entre applausos da Patria, e dos Amigos
O triste coração suspira, e sente
O puro amor, e seus farpões antigos.
(vv. 70-72)*

O que o desconcerta é a constatação de que também os sentimentos sejam submetidos a essa lógica de aparências.

*Inda me lembra o dia, que apertaste
C’o a minha a tua mão: dos nossos laços
Por testemunha o mesmo céu chamaste.
(vv. 91-93)*

E como esta revelação contrasta de forma flagrante com a segurança que é a dada pela “fiel memória”, garantida pela voz e pelas atitudes do herói, cria-se então uma estrutura de representação que retoma o elemento mais importante do gênero na definição dada

pelas *Règles de la poésie française*, Chalons, a “majestade e sublimidade”. Teseu legitima a elevação que o caracteriza não apenas através das ações que narrou, mas também através dos atributos que a tradição lhe garante (no momento em que se compara com o deus Baco para justificar sua legitimidade no merecimento do amor de Ariadna): todas as riquezas representadas pelos tesouros de Atenas (v. 84), origem divina (v. 85) e feitos heroicos (vv. 86-90).

Mas a principal ilusão com que Silva Alvarenga trabalha, anunciada também pelos versos 8 e 9, é a do próprio mito, porque a antítese mencionada por Teseu (ser transformado de confortador em pirata) é a que efetivamente se legitima pela tradição, e não apenas a ligada a sua aventura com Ariadna. O modo sistemático com que o herói se envolve com as mais diversas mulheres e depois as dispensa toca neste ponto, pois é ele quem realmente age de maneira falsa e ilusória. Este é justamente um dos pontos importantes reconhecidos por Howard Jacobson como definidor das possibilidades da heróide, porque o fato de o mito ser relido “de dentro”, através da perspectiva de um de seus participantes, abre espaço para todo um trabalho de ressignificação extremamente importante no fascínio que as cartas de Ovídio exerceram por vários séculos.

Mas a maneira como o poeta se apropria ironicamente da fortuna literária do mito de Teseu será tratada em mais detalhe no terceiro capítulo deste trabalho. Por ora é importante mencioná-la porque ela revela a capacidade de Silva Alvarenga em intuir os elementos definidores do gênero com que está trabalhando. As defesas contemporâneas da heróide feitas por Dorat e Laharpe, que tocavam este ponto de passagem, são claramente incorporadas pelo poeta brasileiro na medida em que ele se vale tanto do discurso elevado e quanto da variedade de sentimentos passíveis de nela serem trabalhados, escapando do modelo exclusivamente sentimental; diante também das possibilidades artísticas de expandir os elementos latentes do mito, Silva Alvarenga se mostra consciente do modo menos óbvio de desenvolvê-lo (assim como Pope tentou fazer com sua *Heloísa*), criando as imagens irônicas com que trabalha.

É interessante, neste esforço de avaliação das realizações literárias de Silva Alvarenga, compará-las com um outro esforço semelhante, feito pelo poeta português Miguel do Couto Guerreiro (1720? – 1793). Poeta com pretensões de erudição mas de formação precária, Couto Guerreiro deixou um *Tratado da Versificação Portuguesa* em três volumes, uma das várias traduções da *Arte Poética* de Horácio empreendidas no século XVIII e, o que nos interessa no momento, uma tradução em verso português das *Heroides* de Ovídio comentadas nas suas “lições morais” e acompanhadas de respostas

originais, escritas pelo próprio tradutor, publicadas em 1779 e reimpressas dez anos mais tarde⁶⁹. Trata-se de um projeto bastante semelhante ao das obras analisadas por Paul White em seu trabalho sobre as respostas às *Heroides* e que revela o universo de possibilidades que Silva Alvarenga tinha em seu horizonte cultural, no Portugal do terceiro quartel do século XVIII.

Couto Guerreiro vincula-se às práticas francesas de tradução e imitação poética, principalmente daquelas que ficaram conhecidas como “*les belles infidelles*”, traduções que davam preferência à versão atualizada e interpretada das obras em detrimento da fidelidade ao espírito de época⁷⁰. É um aspecto que, inclusive foi observado e registrado por Inocêncio da Silva em seu *Diccionario Bibliographico*:

*Costa e Silva, analysando longamente esta versão [das Heroides], diz que n’ella e na da Poetica de Horacio o maior defeito está em serem feitas em versos rimados, e sobre tudo nas erradas idéas que o traductor abraçou, quanto ao methodo ou systema de traduzir, deslumbrado pela practica dos francezes do seu tempo. Fundava-se este methodo em que ao traductor cumpria verter a obra ao gosto moderno, embora lhe tirasse todo o colorido nacional e sabor antigo; não esculpando em supprimir passagens, ou substitui-las com outras de lavra própria, sempre que lhe parecesse que as feições do original se não coadunavam com os costumes e pensar da actualidade: em fim, que os originaes deviam ser tidos sómente como materia prima do trabalho, a que era licito dar a fôrma que a cada um aprouvesse.*⁷¹

Esta prática permite a Couto Guerreiro dar um tratamento igualmente livre aos mitos com que trabalhar e, assim, ser comparado ao desenvolvimento dado por Silva Alvarenga em sua heróide.

Apesar de todos estes pontos de contato, a distância que vai entre os dois textos é enorme, a começar pelas dimensões dos poemas, pois a resposta de Couto Guerreiro conta com 234 versos contra os 133 de Silva Alvarenga. Isso tem um impacto bastante grande na concisão das imagens e na sua força, já que o alargamento de seu texto acaba gerando um derramamento emocional bem maior, reforçado pelo acúmulo de detalhes descritivos. Neste ponto, o tradutor se aproxima bastante dos modelos franceses,

⁶⁹ CARTAS/ DE/ OVIDIO/ CHAMADAS HEROIDES,/ Expurgadas de toda a obscenidade, e traduzidas em/ Rima vulgar:/ Com as suas Respostas, escritas umas pelo mesmo/ Ovidio, outras por Sabino, e Sidonio, e a maior/ parte dellas pelo Traductor: e hum Epilogo no/ fim de cada huma, em que se mostra a doutrina,/ que dellas se póde tirar: e huma Analyse do que/ nas mesmas deve observar o bom imitador./ Ajunta-se algumas breves Notas para sua melhor/ intelligência./ AUTHOR, E TRADUCTOR/ MIGUEL DO COUTO GUERREIRO/ LISBOA,/ Na Off. Patr. de FRANCISCO LUIZ AMENO/ M. DCC LXXXIX/ Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre/ o Exame, e Censura dos Livros.

⁷⁰ Cf. OUSTINOFF, Michaél. *Tradução: história, teorias e métodos*; tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola, 2011

⁷¹ SILVA, Innocencio Francisco da *Diccionario Bibliographico Portuguez* Lisboa, Imprensa Nacional, 1860. Tomo Sexto, p. 234

fazendo seu Teseu chorar e lamentar inúmeras vezes, num movimento inclusive paralelo ao da própria Ariadna. O sofrimento descrito é detalhado, do mesmo modo que a narração empreendida pelo herói também se alonga em minúcias como os movimentos do navio, dos marinheiros e das ondas.

*Levava de tal modo a côr perdida
Quando isto meditava, que a companha
Entendeo que a tormenta me intimida.*

*O Piloto me anima, e muito estranha
Que em hum ânimo forte huma tormenta
Moderada impressão faça tamanha.*

*Mas levo tempestade mais violenta;
A tormenta, que eu tinha no meu peito,
Me faz perder a côr, me desalenta.*

*Tiro os olhos da terra e á náoo deito:
Que importa, se na mesma não havia
Causa, q. em mim produz o mesmo effeito.*

*Aqui se penteava (discorria
Comigo) aqui sentada o Sol tomava,
Aqui com discrições me divertia.*

*Em fim, a qualquer parte, que eu olhava
Encontrava motivos para pena;
Porque a causa da pena me faltava.
(vv. 45-62)*

As festas e celebrações feitas por Atenas e as consolações de Pirítoos (ausente em Silva Alvarenga) também são longamente descritas, sempre na chave dos sofrimentos e tristezas que causam a Teseu:

*Despedio-se chorando meu amigo;
E chorando fiquei; porque o meu gosto,
E o meu riso ficou todo contigo.
(vv. 135-137)*

Em Silva Alvarenga, o sofrimento é de outro tipo, mais contido, internalizado e vivido em silêncio:

*Ariadna occupou meus pensamentos:
Meu coração a teve sempre á vista
Para mais avivar os meus tormentos.
(vv. 61-63)*

Apesar de também tratar com as forças enganosas das aparências, a resposta escrita por Couto Guerreiro avança em um sentido diametralmente oposto quando se propõe a explicar a atitude de Teseu:

*Na noite, em que fugi, por sonhos via
Hum mancebo dizendo: Busca a amada
Patria, e deixa-me a tua companhia.*

*Tinha thyrsos, trazia a testa armada,
Coberta como boi; daqui fico conhecendo,
Que he de Baccho a pessoa venerada.*

*Assustado acordei, senti batendo
O coração no peito: de cabeça
A pés estava em suor frio escorrendo.*

*Amor manda q. ao deos não obedeça;
O medo, que lhe seja obediente;
E eu medito qual delles prevaleça.*
(vv. 147-158)

Lançando mão do mesmo desenvolvimento que a tradição do mito oferece (a união de Ariadna com Baco), 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! Este desenvolvimento resolve a questão da aparência que se coloca desde sempre, mas cria um flagrante problema de verossimilhança na construção de um herói cuja “corrente fama” é justamente a temeridade e o desafio. Nas estrofes anteriores, na resposta de Teseu a Piritoo, Couto Guerreiro tinha inclusive relembrado o plano de descerem ao Inferno para sequestrarem Prosérpina, mas não hesita em deixar esse caráter impetuoso de lado para tentar justificar as atitudes do herói de forma que beira o pusilânime. É justamente este tipo de armadilha que Silva Alvarenga consegue evitar porque, entendendo o caráter mais amplamente disputativo da heróide (na chave da suasória), não se limita a defender o herói, mas avança para o ataque à heroína. O desafio quase soberbo que seu Teseu lança ao se compara ao deus no merecimento do amor de Ariadna mostra o quanto o poeta brasileiro não recua frente aos limites oferecidos pelo mito à sua invenção.

Realmente, o limite que Couto Guerreiro não conseguiu vislumbrar é que a forma criada por Ovídio supõe a relação do poema com um conjunto maior de

informações (toda a tradição do mito), mas ao mesmo tempo uma opção que jogue com um ponto de vista e com uma argumentação ativa. É isto que certas heróides francesas entenderam e que Silva Alvarenga realizou à perfeição. Para conseguir defender o herói e transformá-lo de traidor em pio (“pirata” e “consolo”), não basta a posição defensiva. Ela existe e ocupa um razoável espaço no poema de Silva Alvarenga, mas não como revelação de algo desconhecido, como faz Couto Guerreiro, e sim como a certeza dos fatos lembrados pela “fiel memória”. A legitimação dessa imagem de piedade vem de outro lugar, que é a falsidade da heroína, o que traz o poema de volta para o jogo retórico tenso que caracteriza as heróides ovidianas e as possibilidades que elas colocaram no horizonte dos poetas.

É também este ponto que faz com que o texto de Silva Alvarenga, diferentemente do de Couto Guerreiro, tire proveito de outro elemento definidor das heróides (já analisado anteriormente), que é a contextualização do poema em relação a toda a teia de fatos que compõem as versões conhecidas do mito. A resposta que se limita a justificar a falta do herói se movimenta em um universo restrito de possibilidades, enquanto a invectiva contra o interlocutor não apenas abre os horizontes como também cria a possibilidade para uma outra resposta. No primeiro caso, o texto acaba por apresentar uma via única de leitura, que inclusive justifica o moralismo rasteiro, a que Couto Guerreiro não se furta quando empreende as explicações da “doutrina” que cada heróide possui. No segundo caso, o mito é visto como uma entidade aberta, à qual o poeta, como verdadeiro *Auctor*, pode acrescentar leituras imprevistas e fecundas. Isto tem um claro desdobramento no fato de que o poema, então, aparece de forma menos regrada quando comparado aos diversos outros gêneros definidos na constelação de opções que a tradição oferece aos poetas, o que tem implicações formais também bastante evidentes. Como explica Howard Jacobson:

*The fact that the Heroides can be viewed as a mix of various factors (rhetorical exercises, epistolographical tradition, Greek lyric, Hellenistic poetry, Latin elegy, etc) does not necessarily imply causality or direct influence. Nor, even should we grant such influence, does this in any way suffice to explicate or analyze the Heroides. The whole is surely much more than the sum of its parts. The very association and integration of numerous elements is itself an act of creation which affects and changes the nature of these very components. In the Heroides, form, we must remember, is formative.*⁷²

⁷² JACOBSON, *Opus cit.* p. 348

CAPÍTULO II

1. Forma e significado

O trecho de Howard Jacobson citado ao final do último capítulo sugere uma questão importante na medida em que associa forma e significação de maneira mais pronunciada nas heróides que em outros gêneros: por que Silva Alvarenga escolheu o fórmula versificatória da *terza rima* de versos hendecassílabos para elaborar sua heróide? Nem a lição ovidiana nem as versões francesas contemporâneas justificam claramente essa opção. Na verdade, estas últimas mais criam confusão que outra coisa, uma vez que há uma nítida contradição entre a prática dos escritores como Colardeau, Dorat e Laharpe, que fazem suas heróides sempre em dísticos alexandrinos de rima AA, BB, etc (afins ao protocolo das tragédias) e a recomendação rigorosa das *Regles de la Poésie Française*:

*...elle [a heróide] se compose de Stances de quatre Vers; il faut que la grace & la pointe se rencontrent dans chacune de ces Stances qui doivent être suivies sans aucune distance de l'une à l'autre. Il n'y a que les vers Alexandrins c'est-à-dire de douze syllabes qui lui soient propres. Le premier peut rimer avec le troisième ou avec le quatrième. Le sens doit finir avec chaque Stance; & il faut que la dernière ne soit pas semblable à la première rime de la Stance qui suit immédiatement après; l'Ouvrage en est plus agréable à l'oreille.*⁷³

que dão indicações extremamente precisas (embora sem nenhum tipo de explicação a respeito de qual a origem de sua autoridade), mas que nem são seguidas pelos poetas franceses, nem por Silva Alvarenga.

Uma vez que na heróide a relação entre a disposição formal e a disposição das matérias e do gênero são tão próximas mas, ao mesmo tempo, praticamente inexistente modelo dado pela tradição, olhemos, então, para o que o próprio texto nos dá de pistas, uma vez que a significação da forma adotada pelo poeta só poderá ser depreendida dessa aproximação analítica. O poema que Silva Alvarenga deu à estampa em 1774 sob o título de “Theseo a Ariadna” é composto, em todas as versões que nos chegaram, por 44 tercetos que, observado o acréscimo de mais um verso na última estrofe para evitar que a rima média do terceto fique solta, perfazem um total de 133 versos hendecassílabos.

⁷³ Chalons, *Opus Cit*, p. 308-309.

É importante explicar que assumo estes nomes (*terza rima* hendecassílabo ou terceto hendecassílabo) porque, para melhor adequação da análise às práticas e categorias da época, que são as que nos interessam, é preferível empregar a classificação e nomenclatura de versificação usadas no século XVIII, e não a nomenclatura usada a partir de António Feliciano de Castilho em seu *Tratado da metrificação portuguesa*⁷⁴, que tenta incorporar o referencial francês de verso agudo (oxítono) como critério para contagem e classificação do modelo de verso português. Esse procedimento, que foi aceito pelos parnasianos e incorporado aos estudos de versificação ao longo do século XX, despreza as sílabas átonas posteriores à última sílaba tônica do verso e, assim, chama decassílabos aos versos que os poetas e críticos do século XVIII (em consonância com os de todos os períodos anteriores) chamavam hendecassílabos. Isto ocorria porque, entendendo que o referencial métrico da língua portuguesa era a palavra grave (paroxítona), estes consideravam que o “verso inteiro” era justamente o terminado em palavra grave e, por isso, consideravam a sílaba posterior à última tônica como parte integrante da musicalidade característica do verso português⁷⁵.

Esta prática nunca foi modificada nos estudos de versificação das outras línguas neolatinas em que predominam palavras graves, como é o caso do espanhol e italiano. Além disso, este recorte teórico será de extrema importância para o caso específico das escolhas métricas feitas por Silva Alvarenga, que faz parte dos poetas que tentaram adaptar o verso alexandrino francês à língua portuguesa através da justaposição de dois heptassílabos, na maioria das vezes inteiros, obtendo assim, na prática, um verso de 14 sílabas (mas, às vezes, também um verso de 13 sílabas, quando ocorre uma palavra aguda na cesura ou no final do verso). Este fato mostra o quanto os referenciais tradicionais de metrificação estavam presentes ao espírito do poeta, mesmo quando este procurava experimentar outros modelos de escrita; então não me parece adequado tratar de suas escolhas formais com outro critério, exterior a seus interesses.

Isto posto, Manuel Inácio da Silva Alvarenga utiliza para sua heróide a estrutura formal das *terza rima* de versos hendecassílabos. Esta é uma observação que tem importância na medida em que o poeta é certamente um dos mais atentos às escolhas

⁷⁴ CASTILHO, António Feliciano de *Tratado de Metrificação Portuguesa*. (4ª edição) Porto, Livraria Morpe Editora, 1874.

⁷⁵ Cf. *Tratado da versificação Portuguesa, dividido em duas partes*. Lisboa/ na Régia Officina Tipográfica./ anno de MDCCLXXVII/ Com licença da Real Meza Censoria. (de autoria de Pedro José da Fonseca – publicado anonimamente) p. 8 e seguintes. A discussão também é levantada por Manuel Said Ali em sua *Versificação portuguesa* (2ª edição), São Paulo, EDUSP, 1999.

formais, dado que trabalhou virtualmente todos os metros disponíveis na língua portuguesa, tanto os chamados “versos menores ou curtos” (os versos redondilhos, hexassílabos e octossílabos, nos rondós de *Glaura*, 1799; os pentassílabos na cantata “O bosque da Arcádia”⁷⁶) quanto os “versos maiores ou grandes” (chamados “heróicos”, heptassílabos e hendecassílabos, nas canções, églogas, idílios, odes, sátiras e sonetos⁷⁷), além de ser, como já mencionado, um dos introdutores do verso alexandrino (de 14 sílabas, nas epístolas e na sátira “Os vícios”⁷⁸) na língua portuguesa. Em paralelo à variedade métrica, Silva Alvarenga também demonstra grande versatilidade no emprego de modelos estróficos de formas fixas, cultivando o soneto, o dístico, a quadra, glosando motes e tratando com a mesma desenvoltura elaboradas rimas internas (no idílio “O templo de Netuno” e em *Glaura*⁷⁹) e “versos soltos” (como eram chamados os versos brancos – nas sátiras e no poema herói-cômico *O desertor*⁸⁰).

Essa variedade e, principalmente, a coerência com que as escolhas métricas e estróficas se repetem dentro de um mesmo gênero revelam uma consciência de *decorum* típica do universo poético dentro do qual o poeta se movimenta. A título de ilustração, é possível tomar a alternância de versos heróicos (heptassílabos e hendecassílabos), que, à exceção dos madrigais de *Glaura*, só aparece em dois gêneros de poemas: a Canção e a Ode, seguindo a autoridade dos grandes modelos portugueses do século XVI. Uma única ocorrência foge deste padrão, quando esta alternância aparece em outro tipo de poema: é ela justamente a fala da personagem alegórica “América” no idílio “A gruta americana”⁸¹; esta escolha acaba por situar este discurso no mesmo registro formal e, por extensão, de matéria, dos outros textos que adotam esta fórmula versificatória (odes e canções), o que se confirma na leitura do poema, já que o que a América faz em sua fala é uma elaborada ode ao rei dom José I. A construção de uma intrincada rede de relações intertextuais dentro da própria obra e entre os diversos modelos de autoridade justifica e legitima a elevação pertinente ao encômio feito pela alegoria da América.

Como se verá, o emprego das possibilidades expressivas intrínsecas à *terza rima* e às rimas que ela exige são igualmente rigorosos em “Theseo a Ariadna”, demonstrando que a capacidade de manipulação de Silva Alvarenga em relação ao material linguístico e expressivo que tinha a seu dispor através da tradição herdada eram

⁷⁶ CF. ALVARENGA, Manuel Inácio da. *Obras poéticas* pp. 15-25

⁷⁷ *Idem, ibidem*, pp. 5-14; 27-32; 49-77; 107-115

⁷⁸ *Idem, ibidem*. pp. 33-42; 91-100

⁷⁹ *Idem, ibidem*. pp. 127-301

⁸⁰ *Idem, ibidem*. pp. 337-387

⁸¹ *Idem, ibidem*. pp. 54-58

extremamente grandes. Este poema é na realidade um *tour de force* dessas possibilidades, e evidencia a consciência e segurança com que o poeta transita em meio a essa tradição.

Para termos completa idéia dos significados do emprego da fórmula estrófica do terceto no século XVIII, é Castilho quem dá a primeira pista ao fazer a afirmação categórica a respeito da *terza rima*: “Esta era a forma usualíssima das elegias e epístolas”⁸², modificada em uma edição posterior para uma formulação mais categórica ainda: “esta era a forma das elegias e epístolas”⁸³, repetida quase integralmente por Olavo Bilac: “era esta a forma antiga das elegias e epístolas.”⁸⁴. Considerando que a heróide é, numa primeira aproximação mais superficial, apesar da derivação direta da elegia erótica latina, uma epístola (uma das denominações tradicionais do livro de Ovídio é *Epistulae Herodiam*) devido à importância dos elementos elocutivos que supõem o diálogo e a argumentação suasória, a comparação com o modelo formal da epístola poética, sugerida por Castilho como a autoridade estabelecida, pode ser iluminadora.

2. A (in) definição formal do gênero da epístola poética

As epístolas já são registradas enquanto subgênero literário desde Platão (século IV a. C.), e a palavra passou a caracterizar um tipo de obra que se diferenciava da “carta” (*charta* faz referência imediata ao suporte no qual a mensagem era escrita) no sentido de especificar um tipo de conteúdo reflexivo que considerava uma única pessoa como interlocutor privilegiado, mas já desde o início assumindo também a virtualidade de uma audiência maior, aceitando a possibilidade de uma ficção e de construção regulada por artes específicas⁸⁵. É com Horácio (65 a. C.-8 d. C.), no século I a. C. que as epístolas assumem um sentido mais específico de obras poéticas, podendo, inclusive, dividir com as sátiras a designação *sermões* – “conversas” ou “discussões

⁸² CASTILHO, Antonio Feliciano de *Opus Cit.* P. 125

⁸³ CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de Metrificação Portuguesa*. (Sem número de edição) Lisboa, Typographia Nacional, 1889, p. 129.

⁸⁴ BILAC, Olavo e PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. (10ª edição) São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1956., p. 81.

⁸⁵ EDWARDS, Catherine. “Epistolography” in HARRISON, Stephen. *A Companion to Latin Literature*. Malden, Blackwell Publishing, 2005

familiares”⁸⁶. Com essa conotação, elas são escritas em versos (normalmente hexâmetros) durante toda a Antiguidade, mas deixam de ser objeto de atenção durante a Idade Média, cedendo espaço preferencialmente à epístola em prosa, regida pelas *Ars dictaminis*, para serem retomadas pelos humanistas a partir do século XV, capitaneados por Francesco Petrarca (1304-1374), quase sempre escritas em latim⁸⁷. Como obras poéticas de língua vulgar, as epístolas entram no universo de referências letradas no século XV através do humanismo italiano depois passado à Península Ibérica.⁸⁸

A primeira notícia que se tem em português de epístolas em verso é dada por Garcia de Resende que, no *Cancioneiro Geral*, reproduz a troca de cartas poéticas feita entre o infante D. Pedro (1383-1449, filho de dom João I) com o poeta cordovês Juan de Mena (1411 – 1456), que foi um dos expoentes da poesia de língua castelhana no século XV. Trata-se de uma sequência de três cartas curtas em versos redondilhos octossílabos: a primeira, “Do ifante dom Pedro fylho d’el rey dom Joam, em louvor de Joam de Mena”⁸⁹, é composta basicamente por elogios do príncipe, viajante e poliglota, àquele que era reconhecido então como uma dos grandes poetas da Península:

*Nom vos sera gram louuor
por serdes de mym louuado,
que nam sam tam sabedor
em trouar, que vos dey grado.
Mas meu desejo de grado
a mym praz de vos louuar,
e vós o podeys tomar
tal quejando vos he dado.*

(vv. 1-8)

O conteúdo encomiástico se limita a enaltecer as habilidades literárias de Juan de Mena, erudito autor de poemas de caráter dantesco, mas ao mesmo tempo procura estabelecer uma clara interlocução através dos vocativos e do reconhecimento de que o texto se pontua:

⁸⁶ “SERMŌ ~ ōnis. 1. Anything that one says, one’s words, speech, talk. (used to designate the Satiers and Epistles of Horace, as discourses written in an ordinary conversation style; also app. To those of Lucilius. *Oxford Latin Dictionary* (ed. P. G. W. GLARE). Oxford, Clarendon, 1988

⁸⁷ *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Roterdam e Justo Lipsio*. Organização e tradução de Emerson Tin. Campinas, Editora da UNICAMP, 2005.

⁸⁸ Cf. FRAGA, Maria do Céu, *Os géneros maiores na poesia Lírica de Camões*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade de Coimbra, 2003. p. 201-208; Cf. também RUIZ, Francisco Javier Martínez, “La epístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro” in *La poesía del Siglo de Oro, Géneros y Modelos* (org. Begoña López Bueno) Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

⁸⁹ RESENDE, *Opus cit.* pp. 247-248

*De louuar quem a vós praz
aconsselham lealmente,
desto sabeis vós assaz,
e fazey-lo sajesmente*⁹⁰

(vv. 25-28)

garantindo para o poema e o diálogo que ele representa a inserção no universo simbólico da prática letrada epistolar. A explicitação do próprio enunciador (“creo nam terdes ygoal” v. 30), que supõe um jogo de diálogo, vai ser trabalhada explicitamente pela “Resposta de Joam de mena”:

*Príncipe todo valyente
em los fechos muy medydo,
el sol que naaçe em oryente
se tyene por ofendido
de vuestro nombre temydo,
tanto luze em oçydente.
Soes de quyen nunca os vydo
amado publycamente,
tam prefeito, esclarecydo,
que por syrdes byen regydo,
dios vos fyzo su regyente.*⁹¹

(vv. 1-11)

A presença dos elementos que já vinham sendo teorizados como definidores do gênero epistolar como a *salutatio* ou a *captatio benevolentiae*⁹² fazem com que os poemas trocados entre o príncipe e o erudito assumam um caráter mais próximo do discurso humanístico do que o dos diálogos encenados nas *tensós* ou nos *sirvantês* da lírica trovadoresca. No *Cancioneiro Geral*, estas cartas diferenciam-se das práticas poéticas da corte anterior à dinastia de Avis, às quais ainda se vincula, entre muitos outros exemplos, o poema coletivo que abre o livro, “Cuidar e sospirar”⁹³, e inserem-se no ambiente de referências retórico-elocutivas dos humanistas peninsulares, dos quais Juan de Mena é um dos principais representantes, haja vista sua tradução da *Ilíada* (*Homero romanceado*), que reforça seu papel no movimento de apropriação e emulação do

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

⁹¹ *Idem, ibidem*

⁹² *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lipsio* Organização e tradução de Emerson Tin. Campinas, Editora da UNICAMP, 2005.

⁹³ RESENDE, *Opus cit*, vol I, pp. 7-54; um estudo mais completo sobre este conjunto de poemas se encontra em *Cuidar e sospirar: 1483*. Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa, Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

universo letrado da Antiguidade não mais a partir das reelaborações medievais, mas sim a partir das fontes antigas ou tidas como tal⁹⁴.

Entretanto, é importante observar que, enquanto demonstra consciência dos processos retóricos que definem o gênero epistolar, Juan de Mena (do mesmo modo que o infante D. Pedro) faz questão de realizá-lo em versos redondilhos, apesar de ser conhecedor e cultor dos versos “de arte mayor”⁹⁵, considerados mais nobres. Esta é uma opção que revela um movimento de incorporação do universo de referências greco-latinas às práticas poéticas peninsulares, lançando mão do acervo de formas já existentes ao invés de procurar criar todo um novo conjunto de protocolos formais para as matérias que estão sendo incorporadas, como acontecia na Itália. E neste movimento, o privilégio dado aos versos de “arte menor” aponta para a associação dos *sermões* aos protocolos de escrita mais simples.

Este fato interessa porque no mesmo *Cancioneiro Geral*, além de outras cartas poéticas, todas escritas em versos redondilhos⁹⁶, há ainda mais aqueles cinco exemplos já mencionado de textos epistolares que se vinculam diretamente à literatura da Antiguidade: as versões de João Roiz de Sá Meneses (1486?-1589?) de três heróides de Ovídio “tresladadas de latym em lingoagem”, (traduções da “Epístola de Penelope a Olixes” [heróide I], da “Epístola de Laodamia a Protesilao” [heróide XIII] e da “Epístola de Dido a Eneas” [heróide VII]), e mais duas traduções feitas por João Roiz de Lucerna, uma da “Epístola de Oenone a Paris” (heróide V), e outra da “Epístola de Olixes a Penélope”, que não é um texto original de Ovídio, mas sim uma criação latina do humanista italiano Angelo Sabino.

A existência dessas traduções, além de apontar para circulação de modelos epistolares antigos (e das heróides em particular, como já foi anotado) no ambiente culto de Portugal no final do século XV, também indica a importância que a cultura que os gerou adquiria. Significativamente, a didascália completa da epístola de Dido a Enéias é: “De Johã Rodriguez de Saa ao conde de Portalegre, mandando-lhe esta epístola de Dido a Eneas, que trelladou a seu roguo”⁹⁷, indicando o quanto a atividade letrada

⁹⁴ O *Homero romanceado*, obra importante do humanismo peninsular é a tradução feita por Juan de Mena de um resumo da *Ilíada* supostamente de autoria de Píndaro.

⁹⁵ FOULCHÉ-DELBOSC, R. *Juan de Mena y el “Arte Mayor”*. Tradução e notas de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid, Imprensa de José Perales y Martínez, 1903

⁹⁶ As outras cartas do *Cancioneiro Geral* são “D’Aluaro de Brito Pestana a Luys Fogaça” (vol. I, pp. 86-95) e “De Joam Rodriguez de Castell Branco a Antonio Pacheco” (vol. I pp. 341-343)

⁹⁷ RESENDE, *Opus cit.* p. 386

humanista já era assumida como elemento distintivo, visto que era objeto de encomenda de figuras senhoriais.

Importante também é o fato de a opção pela tradução “em linguagem” ser feita em versos redondilhos, mesmo que o *Cancioneiro* apresente um número considerável de textos elegíacos em “arte mayor” (como são a elegia “De Dioguo Brandam ha morte d’el-rey Dom Joham o segundo, que he em santa groria”⁹⁸ ou a “Lamentaçaã aa morte d’ell rey Dom Joham, que santa groria aja, feyta per Luys Anrrique”⁹⁹), porque está assim se estabelecendo uma autoridade que distingue duas das fontes originais da heróide: elegíaco (“arte mayor”) e epistolar (“arte menor”).

O esforço dos tradutores, principalmente João Roiz de Sá Meneses, se concentra em adequar os enunciados ovidianos o mais fielmente possível ao modelo estrófico do verso redondilho maior, organizado em estrofes de 9 ou 10 versos rimados (ABBACDDC, no caso da epístola de Penélope a Ulisses e ABAABCDCCD nas epístolas de Laodamia a Protesilau e de Dido a Enéias):

<i>Assy foy jaa, quando sente</i>	A
<i>o çirne seu fym chegar</i>	B
<i>na ribeyra muy prazente</i>	A
<i>de Meandro docemente</i>	B
<i>ante da morte cantar.</i>	A
<i>Nem te falo jaa cuydando</i>	C
<i>com meus rogos te vençer,</i>	D
<i>porque bem vejo qu’estando</i>	C
<i>demudado em outro bando</i>	C
<i>ysto começo a mover.¹⁰⁰</i>	D

(vv. 21-30)

Cada estrofe traduz entre um e dois dísticos da epístola original¹⁰¹, e este esforço de adequação e equivalência entre os enunciados em latim e português tem importância por poder ser colocado lado a lado com outros textos de caráter igualmente elegíaco do *Cancioneiro*. O que estamos vendo é a criação uma autoridade que, em língua portuguesa, assumo o mesmo papel dos dísticos elegíacos empregados por Ovídio. A opção dos tradutores das heróides pode inclusive ser reconhecida como a autoridade do

⁹⁸ *Idem, ibidem*. p. 297-301. Ver também BRANDÃO, Diogo. *Obras poéticas*, fixação de texto, introdução e notas de Valéria Tocco). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. pp. 78-88

⁹⁹ *Idem, ibidem* pp. 321-323.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem* p. 386

¹⁰¹ Para comparação das epístolas originais de Ovídio com a tradução de João Roiz de Sá Meneses, CF. CARNEIRO, Manuel Cerejeira A. “Versão portuguesa das três cartas de Ovídio por João Roiz de Sá de Meneses (Cancioneiro Geral)” in *Revista da Universidade de Aveiro/ Letras*. Aveiro, 1985.

modelo usado mais tarde nas décimas de Garcia de Resende (1470-1536) das “Trouas que Garçia de Resende fez à morte de dona Ynes de Castro, que el rey dom Afonso, o quarto de Portugal matou em Coimbra por o príncipe dom Pedro, seu filho, a ter como mulher, e polo bem que lhe queria nam queria casar, endereçadas has damas”¹⁰², composição que em certo sentido aproxima-se das cartas ovidianas por também se tratar de um grande lamento da heroína portuguesa distante de seu amado, assumindo quase o contorno de uma heróide original. Ao mesmo tempo em que este modelo se estabelecia, também se disseminava o uso dos versos de arte maior (dodecassílabos¹⁰³) associados justamente, como se mencionou, às matérias elegíacas mas também às heroicas.

O próprio Sá de Meneses, tradutor de Ovídio, foi cultor dos versos de “arte maior”, mas este tipo de fórmula versificatória, nele, se liga às composições de caráter fúnebre, não às composições amorosas. É exemplo claro deste uso a “Pergunta de João Rodrigues de Saa a Ayres Telez, quando o duque hya a Azamor”¹⁰⁴, texto repleto de citações mitológicas e eruditas da Antiguidade. A opção, independente do conteúdo mitológico pelo verso redondilho nas “cartas” indica a possível formação de uma autoridade em relação à conveniência de forma e matéria no que se refere ao gênero epistolar em versos.

Se a coincidência na adoção do metro redondilho maior tanto para as epístolas traduzidas por João Roíz de Sá Meneses quanto para as cartas trocadas por D. Pedro e João de Mena reforça a ideia do estabelecimento de uma autoridade em relação a este tipo de gênero poético, isto se confirma no século XVI, porque justamente serão este também o metro e, em alguns casos, a estrofe adotados também por Sá de Miranda na maior parte de suas cartas poéticas.

Das sete epístolas escritas por Sá de Miranda (1481-1558), que é reconhecidamente o introdutor do modelo horaciano de carta poética em Portugal, nada menos que quatro são escritas em décimas de versos redondilhos (usando tanto a sequência rímica ABAABCD CDC quanto ABABABCD CCD), uma em estrofes de nove versos redondilhos (ABABACDCD – “A João Roiz de Sá Meneses”) e apenas

¹⁰² RESENDE, *Opus cit.* vol. II pp.312-316.

¹⁰³ Os versos “de arte maior” normalmente eram compostos pela justaposição de dois hexassílabos, o que configura um dodecassílabo que se aproxima da configuração do hendecassílabo clássico. O fato é que a justaposição dos dois hexassílabos na verdade exigia duas sílabas internas acentuadas com certa distância entre si, o que configurava uma forma de razoável maleabilidade que muitas vezes fez alguns críticos confundirem os versos de arte maior com os próprios hendecassílabos, como é o caso de Faria y Sousa no seu “Discurso sobre os sonetos” nas *Rimas várias* de Luís de Camões. CF FOULCHÉ-DELBOSC, R. *Opus cit.*

¹⁰⁴ RESENDE, *Opus cit.* vol. I, pp. 409-410.

duas são escritas em *terza rima* hendecassílabas¹⁰⁵, a forma que, segundo Antônio Feliciano de Castilho, era a mais tradicional. Não há diferença essencial de conteúdo entre as cartas escritas em medida nova e as em medida velha, pois todas adotam o modelo reflexivo que procura enaltecer a superioridade moral das tradições, a recusa do *profanum vulgus* e as diatribes contra a decadência dos valores e o jogo de aparências gerados pelo entusiasmo em relação às riquezas das navegações¹⁰⁶. Trata-se de um universo ético que se aproxima de outro poema igualmente escrito em décimas de versos redondilhos rimados ABABADCDDC, a égloga *Basto*, (lembrando que Antônio Pereira, senhor de Basto, é o destinatário de uma das cartas de Sá de Miranda escritas em versos redondilhos). Esta semelhança formal dos dois textos associa, em Sá de Miranda, o conteúdo de reflexão moral a respeito dos valores essenciais da vida moderada que só pode ser vivida retirada da vaidade da corte, à décima de versos redondilhos e reforça na língua portuguesa um modelo de forma adequada para este tipo de matéria.

Entretanto, a presença das duas formas, a de “medida velha” e a de “medida nova”, na correspondência poética mirandiana parece indicar que, apesar da existência do modelo italiano, já usado em castelhano por Juan Boscán (1490?-1542), a autoridade tradicional ainda prevalece no universo letrado em que o poeta português se movimenta. Note-se o fato de que a única carta que apresenta modelo formal diferente das demais (em estrofes de nove versos redondilhos octossílabos) é justamente aquela dirigida a João Ruiz de Sá Meneses, o tradutor das heróides do *Cancioneiro Geral*.

É Antônio Ferreira (1528-1569), que recusa declaradamente o uso da “medida velha”, quem vai associar de maneira quase inseparável na língua portuguesa o gênero da epístola poética à *terza rima* em versos hendecassílabos, emulando o modelo já usado por Boscán na sua correspondência poética com Don Diego de Mendoza¹⁰⁷. Vinte e cinco das vinte e seis epístolas que Ferreira escreveu apresentam esta fórmula versificatória (apenas a primeira do primeiro livro das “Cartas”, “Congratulação de todo Reino a el-Rei D. João III na morte do príncipe D. João, seu filho, que sofreu pacientissimamente”, está escrita em versos soltos, sem rima, imitando a “Epístola” de

¹⁰⁵ MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. 2 volumes. Lisboa, Sá da Costa, 1973. Volume II, pp. 29-117

¹⁰⁶ CF. SHIBATA, Ricardo Hiroyuki. *Literatura Ético-Política em Humanismo em Portugal; de D. Pedro, Duque de Coimbra, às epístolas em verso de Sá de Miranda*. Tese de doutoramento defendida na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro em 2005.

¹⁰⁷ BOSCAN, Juan. *Obra completa*. Madrid, Catedra, 1999.

Garcilaso de la Veja, 1501-1536¹⁰⁸). E como Ferreira, nas epístolas a Pero Andrade Caminha (livro I, epístolas 3 e 8) e Diogo Bernardes (Livro 1, epístola 12), assume claramente a *persona* do conselheiro horaciano que procura orientar o caminho dos poetas mais jovens, sua autoridade se estabelece quase que com valor de preceptiva.

Esse magistério de Antônio Ferreira, afirma-se em nítida oposição ao modelo que se estabelecia de forma indecisa em Portugal a partir da autoridade de João Roiz de Sá Meneses, e pode ser vislumbrado nestes versos da primeira epístola a Pero Andrade Caminha (livro I, epístola 3):

*Daquela alta elegância, quanta parte
deves tu, Grécia, àquele tão louvado
poeta que assi soa em toda parte?*

*E tu, grã Tibre, de que estás honrado,
senão com a pureza dos escritos
daquele Mantuano celebrado?*

*Garcilaso, e Boscão, que graça e espiritos
destes à vossa língua, que princesa
parece já de todas na arte, e ditos!*

*E quem limou assi a língua francesa,
senão os seus franceses curiosos,
com diligência de honra, e amor acesa?*

*E vós, ó namorados e engenhosos
italianos, que trabalhastes
por serdes entre nós nisto famosos!*

*Assi enriquecestes, e apurastes
vosso toscano, que será já tido
por tal, qual pera sempre o vós deixastes.*

*Qual será aquele povo tão perdido
qu'a si não seja mais afeiçoado
qu'a outro estranho, e pouco conhecido?*

*Getas, arábios, persas, e caldeus,
gregos, romãos, e toda a outra gente,
nascem, vivem, e morrem pera os seus.*

(...)

*Mostraste-te tégora tão esquecido,
meu Andrade, da terra em que nasceste,
como se nela não fora nascido.*

¹⁰⁸ FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentários de T. F. Earle. Lisboa, Serviço de Educação/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

*Esses teus doces versos com que ergueste
 teu claro nome tanto, e que inda erguer
 mais se verá, a estranha gente os deste.*

*Porque o com podias nobrecer
 tua terra, e tua língua, lho roubaste,
 por ires outra língua enriquecer?*¹⁰⁹

(vv. 19-45 e 100-108)

A tópica do enobrecimento do país através de seus escritores é exemplificada através de vários modelos antigos e modernos que selecionam, assim, as autoridades a serem emuladas, mas os que são nomeados além de Homero (o “louvado/ poeta que assi soa por toda parte”, Virgílio (o “Mantuan”) são justamente Garcilaso e Boscán, os introdutores da “medida nova” na poesia peninsular. A este elogio dos modelos de civilização de cada uma das línguas se associa a invectiva para que Caminha deixe de “roubar” sua própria língua ao ir “outra língua enriquecer”.

Esta é uma referência clara ao bilinguismo que era tão comum entre os poetas portugueses e, justamente por isso, a frase pode trazer também uma sugestão importante a respeito das oscilações em relação às escolhas versificatórias que se associam à prática já estabelecida da poesia peninsular. Tradicionalmente já, os versos redondilhos são escritos em castelhano, e como Ferreira é o único dos poetas do Quinhentismo português que usa apenas versos de “medida nova” ao mesmo tempo em que recusa o bilinguismo, estas duas atitudes se condensam.

Não parece acaso que dentre as epístolas poéticas dos dois principais discípulos de Antônio Ferreira, Pero Andrade Caminha (1520?-1589) e Diogo Bernardes (1530?-1596), as que fogem à fórmula versificatória da *terza rima* estejam ligadas diretamente ao hábito de bilinguismo ou ao passado imediatamente anterior aos novos modelos emulados (os dos “namorados e engenhosos/ italianos”). Das vinte e nove epístolas de Diogo Bernardes, apenas duas não são escritas em *terza rima*, a tréplica ao poeta espanhol Jorge Bacarrao (carta XX) e a dirigida a João R. de Sá Meneses (carta XXXII), ambas escritas em oitavas hendecassílabas (mas das duas cartas que respondem a Bacarrao, a primeira composta em *terza rima* e a segunda, em oitava rima, estão escritas em castelhano)¹¹⁰. Da mesma maneira, Pero Andrade Caminha compõe todas as suas vinte e quatro epístolas em *terza rima*, exceto duas: a primeira dirigida “A João

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*. P. 260.

¹¹⁰ BERNARDES, Diogo. *Obras completas*. Prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1946. (volume II)

Roidrigues de Sá Meneses” (composta em décimas de versos redondilhos rimados ABAABCDCCD) e a segunda “A uma religiosa no dia de sua profissão” (composta em oitavas de versos redondilhos rimados ABABCDDC)¹¹¹.

Não creio que seja seguro afirmar com Vanda Anastácio que a fórmula versificatória empregada por Caminha seria claramente uma homenagem ao poeta mais velho através de adoção de seu modelo de escrita¹¹², pois, além de a mesma estrofe ser empregada em algumas das redondilhas feitas por Caminha, seu amigo, Diogo Bernardes, ao fazer a sua homenagem ao “Pai das Muzas d’esta terra”¹¹³, a faz em medida nova, uma vez que lhe escreve em oitavas hendecassílabas (ao mesmo tempo em que continua usando as quintilhas e décimas de versos redondilhos em diversos outros poemas¹¹⁴). Além disso, Sá de Miranda, como visto, emprega a medida velha para escrever não apenas a Sá de Meneses mas também ao Rei e ao senhor de Basto. Mais do que ser uma homenagem, a fórmula estrófica empregada por Caminha, é um registro das possibilidades de variação no modelo de autoridade a ser empregado, porque os manuscritos a partir dos quais as obras de Caminha foram editadas não trazem indicação de época de composição e, conseqüentemente, de momento em que a autoridade da *terza rima* passa a ser modelo imitativo preferido. O fato de tanto ele quanto Bernardes aceitarem diferenças no modelo a ser emulado exatamente nos textos dirigidos a Sá de Meneses, revela, sim, a indecisão quanto aos autores pertinentes para o estabelecimento da autoridade que, no final, acaba por ser decidida em favor de Antônio Ferreira.

Os demais poetas do período, como apresentam número reduzido de epístolas poéticas, interessam menos para esta linha de investigação, pois apenas reforçam a opção pela *terza rima* como fórmula versificatória para o gênero, sem revelar tão claramente as possibilidades que estavam em debate.

Um caso que precisa ser tratado à parte é o de Luís de Camões (1524-1580), poeta que serve de modelo mais acabado aos autores posteriores. Os problemas já

¹¹¹ CAMINHA, Pero Andrade *Poezias de Pero Andrade Caminha mandadas publicar pela Academia de Sciencias de Lisboa*. Lisboa, na Officina da mesma Academia, 1791.

¹¹² “O poema parece ter sido intencionalmente escrito nessa forma como homenagem ao dedicatário, poeta da medida velha e autor de epístolas de inspiração clássica em que utiliza esse mesmo esquema estrófico, métrico e rimático.” ANASTÁCIO, Vanda. *Visões de glória, uma introdução à poesia de Pero Andrade Caminha*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Junta Nac.de Investigação Científica e Tecnológica, 1998. p.143-144

¹¹³ CAMINHA, Pero Andrade. *Opus cit.* p. 100.

¹¹⁴ BERNARDES, Diogo. *Opus cit.* (volume I)

bastante conhecidos a respeito do estabelecimento do cânone da lírica camoniana¹¹⁵ não poderiam deixar de repercutir também na questão do estabelecimento da autoridade em relação à fórmula versificatória da epístola poética. Este fato, já apontado na edição de 1595, é registrado pelos comentários de Faria y Sousa às *Rimas*, publicados em 1685 (sonetos) e 1688 (canções, odes, elegias, oitavas e éclogas)¹¹⁶, que se desobriga da discussão sobre o a conveniência do gênero epistolar chamando todos os poemas escritos por Camões em *terza rima* de “elegias”. Mas esta saída fácil não resolve o problema¹¹⁷, visto que a edição de 1759 das *Obras* de Camões feita em Paris por Pedro Gendron¹¹⁸ apresenta um total de seis epístolas em versos¹¹⁹ (metade em *terza rima*, metade em oitava rima) que, nas edições posteriores, são identificadas ou como “elegias” ou simplesmente como “oitavas”. Para os nossos propósitos, é suficiente identificar o fato de que para o século XVIII era ainda verossímil que Camões, quando se dedicasse à epístola em versos, aceitasse a duplicidade de modelos quanto à fórmula versificatória, mas que excluísse do gênero os versos de “medida velha”. Como os textos em questão apresentam elementos de elocução que permitem sem grande esforço seu reconhecimento como epístolas (a *salutatio*, a *captatio benevolentiae*, a *petitio*), para efeitos de autoridade a ser observada, Camões legitimaria a lição de Antônio Ferreira.

É certo que a opção pela *terza rima* como fórmula versificatória para a epístola poética implica em uma articulação entre invenção e elocução que não se constitui de maneira gratuita. A opção de João Roiz de Sá Meneses, como foi visto, representava uma tentativa de inserir o gênero clássico de escrita na prática já estabelecida na

¹¹⁵ CF FRAGA, Maria do Céu. *Os gêneros maiores na poesia lírica de Camões*. Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 2003. e SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa, Cotovia, 1994

¹¹⁶ CAMÕES, Luís de *Rimas várias* comentadas por Manuel de Faria e Sousa, edição fac-similar. Nota introdutória de F. Rebelo Gonçalves, prefácio de Jorge de Sena. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1972.

¹¹⁷ CF. Fraga, Maria do Céu. *Opus cit.*

¹¹⁸ Idem *Obras de Luís de Camoens*. Paris, A custa de Pedro Gendron. Vendese em Lisboa, em casa de Bonardel & Dubeux, Mercadores de livros (três volumes), 1759.

¹¹⁹ I – “A Dom Leonis Pereira, sobre o livro, que Pedro de Magalhães lhe offereceo do descobrimento da terra Santa Cruz” (“Depois que Magalhães teve vencida” – em *terza rima*); II – “A Dom Antonio de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” (“Quem pode ser no mundo tam quieto” – em oitava rima); III – “A Dom Constantino, Viso rey da India” (“Como nos vossos hombros tam constantes” – em oitava rima); IV – “A El-Rey Dom Sebastiam” (“Rey bem aventurado, em quem parece” - em *terza rima*); V – “A El-Rey Dom Sebastiam, sobre sobre a seta que o Papa lhe mandou” (“Mui alto Rey, a quem os Ceos em sorte” – em oitava rima); VI – sem destinatário (“Duvidosa esperança, certo medo”, - em *terza rima*); Para maiores discussões sobre as epístolas em Camões, Cf FRAGA, *Opus cit.*

península, como inclusive, reforça as seguintes trovas deste autor “A dom Pedro D’Almeda mandando lhe mostrar a epistola de Dido a Eneas”¹²⁰:

*Eu fiquo, senhor, corrido,
por que sey que vós rirês
de quam mal ensiney Dido
a fallar o portugues.
Trabalhey muy bem meu gyro,
trabalhey porem em vão
porque ella era de Tyro,
e bem sabeys donde o saão.*

*Ouudio nos seruia
de turgimão por latim,
o q’eu menos entendia
do qu’ella entendia a mym.
Disso pouco que souber
vos podereys contentar,
e por vos podeys julgar
que nunca vos vy molher
que podesseys amanssar.*

(vv. 1-17)

A brincadeira engenhosa a respeito da incapacidade de entender completamente o que a rainha Dido dizia serve para afetar humildade diante das supostas limitações do tradutor, mas não esconde a tentativa do poeta de “ensinar Dido a falar o português”, imagem que indica o esforço de incorporação da cultura letrada considerada como referência, mas sem perder certa independência adquirida já pela cultura peninsular. Dido, apesar de irascível, foi submetida às regras da língua na qual agora a pode ser lida, e que nos serve agora de “turgimão” (referencial), assim como Ovídio o serviu em latim.

O movimento de incorporação da *terza rima* é exatamente o oposto, o de sujeição a um modelo que vem de fora (da Itália) através da autoridade direta de Boscán, emulado tanto por Antônio Ferreira (nos versos citados acima) quanto por Sá de Miranda que, na elegia “Esta branda Elegia, esta tam vossa”, dirigida exatamente a Antônio Ferreira, diz:

*E logo aqui tam perto com que gosto
De todos, Boscão, Lasso, erguerram brando,*

¹²⁰ RESENDE, *Opus cit.* p. 402.

*Fizeram dia, já quasi sol posto!*¹²¹
(vv. 29-31)

Legitimado, então, pela autoridade do poeta espanhol, o modelo da *terza rima* vem mais do Petrarca dos *Trionfi* que da *Commedia* dantesca porque é este o poeta que sistematicamente se associa também a Boscán e Garcilaso. Camões, inclusive, na oitava “Quem pode ser no mundo tão quieto” (que, por vários anos foi lida como uma epístola), reforça que seus três modelos de emulação são Petrarca, Sanazzaro e Garcilaso¹²², realçando uma opção de autoridades semelhante à de seus contemporâneos. O problema é que estes modelos emulados, de forma geral, associam também os tercetos a mais de um gênero de poesia (preferencialmente líricos): a epístola e a elegia (fato que vai ecoar mais tarde, no *Tratado de versificação* de Castilho), além de eventualmente aparecer também em outro gênero por definição lírico, as éclogas.

Num movimento paralelo, Sá de Miranda, Antônio Ferreira e Diogo Bernardes cultivam a *terza rima* também de forma indistinta nas epístolas (com as ressalvas já anotadas) quanto nas elegias, e compõem suas éclogas com alternância de *terza* e oitava rimas, geralmente reservando a esta última fórmula estrófica os momentos narrativos, enquanto os pastores dialogam em tercetos¹²³. Frei Agostinho da Cruz (1540-1619) não faz este tipo de alternância em suas éclogas, reservando-lhes exclusivamente os tercetos (exceto na grande fala do pastor Milabeu, na écloga IV, feita em versos soltos) e usa a oitava rima para o “Martyrio, e vida de Santa Catharina”.¹²⁴ O modelo estrófico da *terza rima* vai, então, na literatura de língua portuguesa, assumindo através da autoridade dos

¹²¹ MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. 2 volumes. Lisboa, Sá da Costa, 1973. Vol. II, pp. 16-21

¹²² Mas se o sereno Céu me concedera
Qualquer quieto, humilde e doce estado
Onde com minhas Musas só vivera, (...)

cantara-nos aquele que tão claro
o fez o fogo da árvore Febeia, [Petrarca]
a qual ele, em estilo grande e raro
louvando, o cristalino rio enfreia;
tangerá-nos na frauta Sannazzaro,
ora nos montes, ora pela aldeia,
passara celebrando o Tejo ufano
o brando e doce Lasso castelhano. [Garcilaso] (vv. 177-1779 e 193-200)

CAMÕES, Luís de *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963. p. 373

¹²³ *Idem, ibidem*; FERREIA, Antônio, *Opus cit.*; BERNARDES, Diogo, *Opus cit.*

¹²⁴ CRUZ, Frei Agostinho da *Opus cit.*, pp. 38-39 (écloga IV) e 137-158 “Martyrio, e vida de Santa Catharina”)

grandes poetas dos quinhentos, um caráter predominantemente lírico e mais caracteristicamente elegíaco e didático.

Este gradual estabelecimento das conveniências em relação do uso da *terza rima* atinge um exemplo muito acabado na obra de Jerônimo Corte Real (?- 1588), poeta quase exclusivamente épico estabelecido em Évora que foi muito bem considerado em seu tempo e serviu de modelo aos poetas do século XVIII em pé de igualdade com Camões¹²⁵. Corte Real cultiva o verso solto no *Sucesso do segundo cerco de DIU* (1546) e no *Auto dos quatro novíssimos do homem* (publicado apenas em 1768), e alterna o verso solto com episódios escritos em fórmulas estróficas tradicionais ao longo do *Naufrágio de Sepúlveda* (publicado 1593). Nestes casos, limita-se à *terza rima* e à oitava rima, reservando a esta última os discursos dos heróis, enquanto a primeira é empregada em cartas escritas pelas personagens (dom Luís e dona Lianor – *Naufrágio de Sepúlveda*, Canto II, vv 29-130 e 163-217) e em um lamento pastoril; são em *terza rima* também as duas elegias/epístolas que completam a obra em língua portuguesa de Jerônimo Corte Real hoje conhecida¹²⁶. Este exemplo de um poeta voluntariamente elevado e sublime, que ignora os demais gêneros poéticos (mesmo os de maior prestígio como a Canção e a Ode) e reserva tal lugar de prestígio à *terza rima* é bem ilustrativo da significação literária que esta forma adquire em Portugal no final do século XVI.

O poeta português reconhecido mais importante do século XVII, dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666), confirma esta tendência de opção pela *terza rima* através justamente da sua negação. Em suas *Obras métricas*, publicadas em 1665¹²⁷, as nove musas se dividem três a três, em três volumes, dos quais os dois extremos são de poemas escritos em castelhano e o central (“A Tuba de Caliope”, “A çanfonha de Evterpe” e “A viola de Thalia”), em português. É interessante verificar que das 14 cartas insertas na “Çanfonha” (a “quinta musa”), apenas duas sejam escritas em *terza rima*, enquanto todas as outras são compostas em quintilhas de versos redondilhos. Este é um procedimento que se dá exclusivamente em português, pois nas demais “musas” não há esta alternância: “La tiorba de Polymnia” (terceira “musa”) apresenta 10 epístolas

¹²⁵ Os exemplos dados por Pedro José da Fonseca no seu *Tratado da versificação portuguesa*, de 1771 e por Custódio José de Oliveira nos comentários à sua tradução do *Tratado do Sublime* do pseudo-Longino, dão, inclusive, preferência a Jerônimo Corte Real sobre Camões.

¹²⁶ CORTE REAL, Jerônimo. *Obras*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto, Lello e irmãos, 1979.

¹²⁷ MELO, Francisco Manuel de *Obras/ Metricas/ de/ don Francisco Manuel/ al Serenissimo Señor Infante/ Don Pedro/ contienen/ Las Tres Musas/ El Pantheon/ Las Musas Portuguesas/ El Tercer Codo de las Musas*. En Leon de Francia./ Por Horacio Boessat, y George Remevs/ M. DC. LXV./ Con licencia de los Superiores.

(alternando os nomes “epístola”, “carta” e “papel”), todas em tercetos hendecassílabos; “La fibula de Vrania” (nona “musa”) apresenta quatro epístolas, todas em *terza rima*.

O que as *Obras métricas* parecem indicar é que, mesmo que a prática peninsular registre indistinção de fórmula estrófica padrão para a epístola poética em castelhano (admitindo os octossílabos e os hendecassílabos) e predomínio da *terza rima* em português, Francisco Manuel de Melo procura vincular a forma mais tradicional (visto que a “medida nova” traz a significação implícita da renovação intelectual renascentista) à língua “secundária” da península, como que indiciando que a prática poética do extremo ocidente estaria menos *aggiornata*. Esta atitude de dom Francisco levanta um questionamento um pouco mais aprofundado a respeito do sentido assumido pelos tercetos hendecassílabos na cultura literária da Península Ibérica.

3. A *terza rima* e sua autoridade na língua portuguesa

O caminho seguido até aqui começa a esclarecer as possíveis significações que a fórmula versificatória da *terza rima* pode assumir no contexto em que Silva Alvarenga opta por adotá-la para escrever uma heróide original em língua portuguesa. Como foi visto, a gradual incorporação desse modelo estrófico como conveniente para a epístola poética em detrimento dos versos redondilhos ocorre em paralelo com sua adoção como modelo exclusivo para a elegia. Esse movimento, apesar de não ser acompanhado de preceptiva explícita em Portugal¹²⁸, é demonstrado pela prática dos poetas. Mesmo que Francisco Manuel de Melo quisesse escamoteá-lo, um fenômeno semelhante ocorre na língua castelhana, apesar de nunca desaparecer ao longo dos séculos XVI e XVII o prestígio do modelo tradicional, principalmente nas epístolas¹²⁹.

Mas mesmo que a teorização não seja explícita, é ela que vai legitimar e justificar certas escolhas, o que faz com que, para acompanhar melhor o percurso que transferiu o conteúdo epistolar definitivamente dos versos redondilhos para a *terza rima* hendecassílaba em paralelo com a elegia seja necessário justamente desviar a análise das obras dos poetas para alguns teorizadores de poesia e críticos da época. No século

¹²⁸ “Não temos no século XVI poéticas que ordenada e inequivocamente explicitem os critérios ideais de valoração e articulação desses elementos [retórico-formais] e, por conseguinte, de hierarquização dos vários gêneros líricos cultivados” FRAGA, Maria do Céu. *Opus cit.* p23

¹²⁹ A respeito da persistência e importância do modelo estrófico redondilho para epístola poética em castelhano na virada do século XVI para o XVII, cf. PÉREZ, Pedro Ruiz, “La epístola ente dos modelos poéticos” in *La poesía del Siglo de Oro, Géneros y Modelos* (org. Begoña López Bueno) Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

XVI, momento de fixação dos modelos, não há reflexão direta dos autores portugueses a respeito das conveniências do uso do verso hendecassílabo e da *terza rima* nas epístolas, sendo necessário, num primeiro momento, buscarmos preceptivas e comentários a respeito da prática versificatórias escritas ou em castelhano (língua que desenvolveu um pouco mais a reflexão poética¹³⁰ e era ao mesmo tempo bastante familiar a todos os poetas portugueses) ou em obras posteriores que compartilhem com elas o mesmo sistema de valores.

A primeira reflexão teórica a respeito da versificação feita na Península Ibérica é o *El arte poetico en romance castellano*, do português Miguel Sanches de Lima (ativo na segunda metade do século XVI), publicado em 1580¹³¹, que dá testemunho da precedência dos italianos:

*Las composturas nuevas en España, que dela Toscana por Garcilaso, y Boscan se truxeron, son muchas, y la diferencia es poca, porq. todas ellas tienē los pies largos de onze syllabas, y los cortos de a siete, y los nombres son los seguiētes: Tercetos, Octavas, Sonetos, Canciones, Madrigales, Verso suelto, Odas, Sextinas, Esdruxulos, Eglogas, Redondillas.*¹³²

Sanches de Lima é o primeiro também a identificar de maneira clara a “compostura” da *terza rima* ou terceto:

Los tercetos siruē para tratar larga materia: como es vna epistola, o vna historia, o narracion, vna elegia, y cosas dista calidad: y por esta razon seria indiscreto, el q. hiziesse solo vno, ni doz, ni tres tercetos: pues la compostura no lo requiēre sino que de fuerça sean muchos. (...) y los pies conuienen que tengan a onze syllabas cada uno (...)

São, como se vê, informações gerais que dão conta apenas de certas características do uso e disposição a que os tercetos estavam sujeitos e dos versos que lhe são pertinentes.

As primeiras reflexões importantes e originais a respeito das questões poéticas a das relações pertinentes que se estabelecem entre verso, forma e matérias surgem de

¹³⁰ CF RUIZ, Francisco Javier Martínez, *Opus cit.*

¹³¹ Praticamente inexitem informações a respeito deste autor. Menéndez Pelayo se limita a referir “El portugués Miguel Sanches de Lima, (no de Viana, como Velázquez dice), apenas se aparta un punto de las pisadas de Horacio, cuya doctrina corrobora en versos propios”. In *Historia de las ideas estéticas en España* (edição facsimiliar). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994. *Historia de las ideas estéticas en España* (edição facsimiliar). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

¹³² *El Arte/ Poetica en Ro-/mance Castellano. Cõpuesta por/ Miguel Sanches de Lima Lu/ sitano, natural de Via/ na de Lima./ Pegaso/ Con licencia./ Impresso en Alcala de Henares, en/ casa de Iuan Iñiguez de Le/ querica. Año 1580./ A costa de Diego Martinez mercador de livros.*

modo realmente organizado na *Philosophía antigua poética* de Alonso Lopez (el Pinciano, 1547-1627), publicada em Madrid, em 1596.¹³³ A doutrina da *Philosophia* se apresenta através de um diálogo entre as personagens Pinciano, Fadrique e Ugo que é relatado em cartas pelo próprio Pinciano a seu amigo, Don Gabriel; ao longo do texto, os interlocutores vão destrinchando os elementos teóricos e práticos a respeito da poesia conforme a teorização da *Arte poética* de Aristóteles (da qual Pinciano é um dos primeiros comentadores originais, segundo Menéndez Pelayo¹³⁴). Mas, ao invés de se limitar aos assuntos tratados pelo filósofo grego, López Pinciano discute também a realidade da poesia peninsular e procura aplicar as categorias aristotélicas aos elementos que tem à sua disposição, fazendo um trabalho mais de análise e investigação que de preceptiva. Neste sentido é que nos interessa o texto da *Philosophia*, porque registra a prática poética que está se estabelecendo e nos dá, mais do que *El arte poetica en romance castellano*, a dimensão de como o próprio século XVI entendia sua convenção poética.

É com esse espírito analítico que se introduz na carta sétima a questão do metro em poesia, definido como “oración numerosa”¹³⁵. São reconhecidos por Pinciano desde logo os metros tradicionais da língua castelhana (que Sanchez de Lima confundia com os italianos, pois incluiu nestes os “redondillos”), os de quatro, seis e oito sílabas, separados em “completos” (quando forem paroxítonos) e “de pie quebrado” (quando terminados em palavra oxítona), porque assim “quando el acento se pone en la última sílaba, ésta vale por dos”¹³⁶. Como é praticamente a mesma nomenclatura que será encontrada nos textos a respeito de poesia portuguesa nos séculos seguintes¹³⁷, isso ajuda a confirmar a unidade de modelo peninsular de poesia, que concorda também com a prática italiana, baseada nos versos terminados em palavra paroxítona, e reforça a pertinência das análises de Pinciano frente à ausência de teorização portuguesa no momento.

Ao lado dos versos tradicionais, Pinciano menciona também a persistência na Península do verso de doze sílabas, o verso de “arte maior”, e registra a discussão que

¹³³ PINCIANO, Alonso López. *Philosophía Antigua Poética*. Edição de José Rico Verdú. Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

¹³⁴ PELAYO, Marcelino, *Opus cit.*

¹³⁵ *Idem, ibidem*. p. 286

¹³⁶ *Idem, ibidem*. p. 287

¹³⁷ Nos comentários de Faria y Sousa às *Rimas* de Camões (1685 e 1688) e nos tratados de versificação do século XVIII (nas *Luzes da poesia descubertas no Oriente de Apollo nos influxos das Muzas, divididas em tres luzes essenciaes* de Manuel Fonseca Borralho, publicadas em 1724 e no *Tratado da versificação portuguesa* de Pedro José da Fonseca, publicado anonimamente em 1777)

existia então a respeito de se este tipo de verso (que estava bem representado por obras importantes como o *Libro de Buen amor*, do Alcipreste de Hita, e pelo *Libro de Alexandre*) era mais ou menos harmonioso e nobre que o verso hendecassílabo italiano que vinha sendo utilizado desde o início do século XVI.

Uma das importâncias desta discussão levantada por Pinciano (e, certamente discutida por outros poetas e literatos peninsulares¹³⁸) é que ela introduz também a questão para nós fundamental das correspondências dos metros modernos com os versos antigos, que eram elementos definidores em questões de gênero poético:

Pinciano:
-Ese verso es dicho arte mayor.
Fadrique :
-Y le dieron nombre conveniente a su grandeza .
¿Vos no veis el ruido y sonido que va haciendo en su pronunciación tan grande y heroico?, ¿qué verso hay, fuera del exámetro, como éste :

Al muy prepotente don Juan el segundo?,

*ninguno, por cierto ; ni entre griegos ni entre latinos. Éste, pues, debe de hoy más (de nosotros a lo menos) ser dicho heroico;*¹³⁹

Apesar do reconhecimento da grandeza e nobreza do verso de “arte maior”, Pinciano confirma também o avanço e predomínio dos versos italianos, os hendecassílabos, já claramente distintos entre heróicos (com acentos na sexta e décima sílabas) e sáficos (com acento na quarta, oitava e décima sílabas), notando que estes últimos são quase que a versão italiana dos versos de “arte maior” devido aos numerosos acentos internos (“Lo mismo veremos en la otra especie de metro que quiebra en cuarta y octava [...] El cual parece mucho al castellano de arte mayor,”¹⁴⁰). É este tipo de raciocínio que conduz à apresentação das diversas combinações de versos com gêneros poéticos, reconhecendo que o modelo a ser emulado é Petrarca (“Digo, pues, de las rimas regulares que contino guardan un orden concertado, que es la primera la sextina, de la cual ya dije más de lo que pensé y os remito al Petrarcha.”¹⁴¹). Este é o contexto argumentativo em que são apresentadas, logo em seguida, as variedades

¹³⁸ Um eco dessa discussão se reconhece nos comentários de Faria y Sousa aos sonetos de Camões (*Rimas Várias*, vol. I), em que, inclusive, chega a afirmar a precedência do hendecassílabo português sobre o italiano. Cf. VITALI, Marimilda, “o discurso acerca de los versos de Faria y Sousa no prólogo do comentário das Rimas Várias de Camões”, in *Humanitas* n. 62. Coimbra, Editora da Universidade de Coimbra, 2010 (pp. 189-224)

¹³⁹ PINCIANO, *Opus cit.* p. 290

¹⁴⁰ *Idem, ibidem.* p. 294

¹⁴¹ *Idem, ibidem.* p. 314

estróficas e formais convenientes a cada tipo de poema, no meio das quais é dada a definição dos tercetos. Este tipo de estrofe segue, portanto, a autoridade de Petrarca, constantemente presente nas discussões de Pinciano como o grande modelo a ser seguido, enquanto Dante fica em segundo plano, mesmo que tenha sido o “inventor” da forma:

El terceto quiere decir tres pies; y es equívoco, porque significa a los que de tres en tres cierran el soneto (y desta manera se considera como parte) y significa también la estanza que se dice tercetos, los cuales son todos endecasílabos, como la sextina, pero difieren en otras muchas cosas della, porque van de tres en tres eslabonados, de manera que al primero responde el tercero, el cuarto al segundo, y el quinto va suelto; el sexto responde al cuarto, y el séptimo al quinto, y el octavo va suelto. De manera que, en cada terceto o tres pies, va uno suelto de los antepasados, con el cual se va encadenando la compostura, de la manera que se vee en los Triumphos del Petrarcha; y, así como el principio no tiene más que una consonancia, el fin también queda con sola otra, digo el principio y fin del capítulo, que así dicen esta forma de estanza; la cual es muchas veces muy larga y que llega a sesenta tercetos y más; y la cual no debe multiplicar la consonancia, sino que todos los consonantes deben ser diferentes.¹⁴²

A descrição da forma não apresenta nenhuma diferença em relação à prática que já vinha se confirmando pelo uso dos poetas portugueses nas epístolas, elegias e éclogas. E, de fato, esta prática se justifica algumas páginas adiante quando Pinciano vai associar os diversos modelos estróficos que foram adotados a partir das lições italianas com as matérias e gêneros que melhor lhes convêm. Neste ponto de sua análise/prescrição, o conselho é evidente:

Para bucólica es bueno el terceto y hay quien haya usado la otava y aun entrepuesto canciones a tercetos. Digo que el terceto me parece mejor mucho.

-Mirad, señor - dijo el Pinciano -, que el Sanazaro usó las canciones en su Archadia.

Y luego Fadrique :

-Mirad, señor, que no era razonando, como lo hacen los bucólicos, sino cantando, como lo hacen los líricos.

-¿De manera - dijo el Pinciano - que os parece el terceto bueno para la bucólica y las demás rimas, no?

-Así es - dijo Ugo - y mirad que se me olvida decir de las redondillas y bucólicas, que hay una bucólica, en ellas hecha, muy ilustre y anda con nombre de Mingo Revulgo.

(...) Para las elegías son buenos los tercetos.

-Yo los he visto - dijo el Pinciano - en canciones.

Y luego Ugo:

Y yo también; mas verdaderamente parecen mejor en este género de metro (...)

¹⁴² *Idem, ibidem.* p. 315

Está, assim, teorizada e legitimada nos anos 1590 a prática que os poetas peninsulares vinham desenvolvendo de forma dupla ao longo do século, dando preferência à *terza rima* hendecassílaba em detrimento dos versos redondilhos, mas especificamente para a elegia, não para as epístolas (mencionada explicitamente no *El arte poetico en romance castellano*), o que poderia, quem sabe, ser entendido como um problema apenas de nomenclatura, dada a flutuação já assinalada dos termos epístola e elegia¹⁴³

Apesar de Pinciano não haver determinado explicitamente que o modelo estrófico da *terza rima* seria o conveniente para as epístolas em verso, os exemplos que já estavam acumulados e a similitude do modelo epistolar e do elegíaco justificariam a extensão da recomendação. São os comentários de Manuel Faria y Sousa (1590-1649) às *Rimas Várias* de Camões que vão completar as reflexões do preceptista castelhano.

A edição comentada das *Rimas Várias de Luís de Camões* saiu postumamente nos anos de 1685 (comentários aos sonetos) e 1688 (comentários às canções, odes, sextinas, elegias e églogas), e registra toda uma vida de erudita convivência com a obra de Luís de Camões e dos demais poetas (antigos e modernos) que lhe foram afins, podendo assumir o papel de bom guia de referência a respeito da compreensão da poética e das discussões crítico-retóricas no século XVII. Para nossa questão, interessa especificamente o Discurso de introdução que Faria y Sousa faz às Elegias:

*Elegia se puede llamar qualquier Poema de assunto triste: pero ya está introduzido que las Elegias se han de escribir más en Tercetos que en otro genero alguno de composición: y en esta se esciven tambien materias que no solo no son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias, cartas y satiras: y por esto llamo Elegias a todos los Poemas que mi Maestro escribió en Tercetos; y tambien porque como fue necessario citarlos en muchos lugares, podia hazer alguna confusion el usar de más de un nombre, pudiendoseles dar diferentes, conforme á sus argumentos, que (como dellos se verá) son varios.*¹⁴⁴

¹⁴³ “Na realidade, o emprego da classificação *elegia* é um dos mais flagrantes exemplos do desajustamento da aplicação da conceptualização e da terminologia da Antiguidade a obras poéticas do séc. XVI” FRAGA, Maria do Céu. *Opus cit.* p. 183.

¹⁴⁴ CAMÕES, Luís de *Rimas várias* comentadas por Manuel de Faria e Sousa, *Opus cit.*. Sobre o problema da nomenclatura, o comentário à elegia V (“Aquele mover de olhos excelente”) explica: “En todas las Ediciones se intitulan Capítulos estos Tercetos: ni se lo quito, antes para que se intitulen siempre assi, lo declaro: por no parecerme á Castelvetro, y à Fernando de Herrera, que llamaron, aquel Sextinas á lo que Petrarca llamò Canciones: y este Canciones á lo que Garcilaso Odas, (...) Algunos Italianos antiguos llamàron Capítulos à algunos de sus Tercetos; como Petrarca à los de sus Triunfos, Serafino, Panfilo, Sasso, y otros: y confieso que no sé porque. Estos, y unos de Serafino, pensava yo se avian llamado assi, por fenecer cada terceto con el modo que logo veremos. (...)”

A prescrição que Faria y Sousa faz é explicitamente a respeito da elegia, mas como esta é definida através da configuração formal, ela pode também ser estendida para outros gêneros, como, inclusive, o próprio comentador reconhece: “Puedese tratar en ellos [tercetos] qualquier materia y mejor las tristes, morales, y cartas.”¹⁴⁵ Basta lembrar novamente a esse respeito o fato de que a edição de 1759 das *Obras de Luis de Camões* classifica quatro das hoje chamadas “elegias” como “epístolas”.

O que não fica ainda muito claro nos comentários às *Rimas várias* é o motivo de os tercetos serem convenientes ao gênero elegíaco. A indicação de uma possível resposta é dada quando Faria y Sousa menciona que “Debe fenecer cada uno [dos tercetos] con clausula, sin que passe al otro”¹⁴⁶, e, depois, completa com o comentário final da primeira elegia (“O poeta Simonides falando”):

*Vease lo que diximos [sobre o modo de encerrar os tercetos com um quarteto] en el Discurso de las Elegias, que se queda al principio, num. 6. Alli mismo dixe tambien que los Tercetos no ha de passar la clausula de uno à otro, sino que cada uno la ha de fenecer: y parecerá que esta Elegia no cumple con esto: porque en rigor los primeros tres hazen una clausula: assi los otros tres desde el que empieza; mas o Capitan &c. Esto es en la e[stância – as divisões em que se separam os comentários] 2. y los dós primeros de la 3. y los tres ultimos della misma: y casi todos de la 4. son una clausula: assi la e[stância] 7. assi los tres primeros de la 9. y los dós primeros de la 11, y los tres primeros de la 14. Pero nada desso es lo que se llama no fenecer clausula; porque cada clausula de estas consta de dós, ó tres, ò quatro, y cada una va cabal en un terceto.*¹⁴⁷

As pistas dadas por Faria y Sousa terminam aqui, mas são completadas no tratado *Luzes da poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das Muzas, divididas em tres luzes essenciaes* de Manuel da Fonseca Borralho (1691-1731), publicado em 1724¹⁴⁸. Borralho, frei trinitário do convento de Setúbal do qual temos pouquíssimas informações (apenas que foi pregador e visitador), foi, segundo o bibliógrafo Inocêncio Francisco da Silva, “perito nos preceitos da grammatica latina, e nas regras da poetica”¹⁴⁹, e acrescenta a respeito dos tercetos o seguinte:

Os Tercetos he hum género de composição à imitação dos versos Eligiacos Latinos constão estes de três versos grandes [hendecassílabos] entre si travados de tal sorte,

¹⁴⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁸ BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das Muzas, divididas em tres luzes essenciaes*. Lisboa Oriental, na officina de Felipe de Sousa Villa, anno de 1724.

¹⁴⁹ SILVA, Innocencio Francisco da *Diccionario Bibliographico Portuguez* (tomo quinto) Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.

*que o primeyro de cada Terceto diga na consonancia com o terceyro, & o segundo do Terceto antecedente, faz consonância com o primeyro, & o terceyro do Terceto seguinte; & assim os mais que se seguem;*¹⁵⁰

É a aproximação dos tercetos com os “versos eligiacos latinos” (os dísticos elegíacos) que dá a justificação verossímil para a identificação dos assuntos sérios com essa forma poética trazida da Itália. Este tipo de analogia (ou quase derivação) fazia parte da concepção geral de poética dos séculos XVI a XVIII, como bem mostrava já a *Philosophia Anigua Poetica*, de Lopez Pinciano, que procurava demonstrar a equivalência dos versos “de arte mayor” com o hexâmetro antigo (como citado acima¹⁵¹); é o mesmo tipo de raciocínio que Manuel Borralho faz quando apresenta o verso hendecassílabo (no “reflexo XXI – que cousa he verso grande”):

He o verso grande vulgar, o mesmo, que o Heroyco Latino, porque também á sua immitação se chama Heroyco; que se este se chamou Heroyco, por ser o em que se trata das acçoens dos Varoens Illustres, & das cousas Divinas, & Humanas sendo de cousas assinalladas; como na Lingoa vulgar Portugueza se trata de acções de Varões assinalados, delle usemos também com o mesmo nome de Heroyco, quando tratamos de semelhantes acções; & sô entam usamos delle propriamente; porque ainda que delle usemos em matérias menores, rusticas, & pastorís, com tudo he impropriamente.

Este verso grande consta de onze syllabas inteyras, entre si unidas, & travadas pela variedade dos Estylos; de sorte, que a Decima syllaba seja a que leve o Acento Predominante & a ultima syllaba, Breve.

*Verdade, he, que pode o verso grande levar o Acento Predominante na ultima syllaba; porem entam ha de ter somente dez syllabas, a que chamam verso Agudo. Porem não fe admite verso Grande Agudo em obras Epicas & Heroycas, salvo quando a força do dizer o disculpe; & não será disculpavel se se repetir muytas vezes. E vem a corresponder este verso Agudo Vulgar ao verso Latino a que chamaõ Espondayeo que tem o quinto Pé Espondeo, de que Virgilio usou poucas vezes.*¹⁵²

Trata-se, é claro, de uma explicação que procura forçar de maneira um tanto arbitrária as analogias de elementos bem diferentes para legitimar uma pretensa nobreza desses novos versos de origem italiana frente ao “versos pequenos” que faziam parte da tradição peninsular. Os paralelismos um tanto exagerados revelam a intenção (já

¹⁵⁰ BORRALHO, *Opus cit.* p. 91, “Reflexo XXXV. Que cousa são Tercetos & como se fazem”

¹⁵¹ Um caso extremo dessa tentativa de acomodação dos sistemas métricos diferentes em Pinciano é a afirmação de que, “cuando el acento se pone en la última syllaba, ésta vale por dos, de manera que, en tal sazón, el pie quebrado ha de tener tres syllabas no más; y así en los demás, porque, si les dan sus syllabas enteras con el acento en la última, no sonarán.” (*Philosophia Antigua Poetica* pp. 287-88), tentando revitalizar nas línguas vulgares a eventual combinação de sílabas breves usadas na métrica latina. Os outros tratadistas de verso aqui analisados também trabalharão com essa ideia de sílabas breves e longas como constituintes do verso castelhano e português.

¹⁵² BORRALHO, *Opus cit.* p.45-46.

também mostrada por Pinciano) de reconhecer nas línguas vulgares as mesmas possibilidades de conveniências entre forma e gênero que existiam de maneira normativa na poesia grega e latina, o que, de certa maneira, legitimaria as escolhas formais pertinentes a cada gênero já estabelecidas por certa prática dos poetas¹⁵³. Reveladora dessa arbitrariedade, no texto de Borralho, é a insistência na necessidade de o verso, para ser heróico, deva ser “inteiro”, sob pena de incorrer em proximidade com o pé espondaico da poesia latina, e, assim, não seria adequado ao ritmo de num poema épico. No entanto, algumas linhas acima, a definição cabal de um “verso heróico” era dada pelo conteúdo (“porque ainda que delle usemos em matérias menores, rusticas, & pastorís, com tudo he impropriamente.”). É uma indefinição de parâmetro (fórmula versificatória *versus* matéria) que evidencia a mesma indefinição que ocorria com relação aos tercetos e mostra a tentativa de resolvê-la através de uma estratégia formal.

Nas literaturas antigas esta discussão era resolvida em favor da pertinência de certas formas a determinados gêneros retórico-discursivos, um *ethos* particular de certas formas métricas, como explica Stephen Harrison: “it is largely by metrical criteria that lyric poetry is generally defined in the ancient world, as well as by the nine-poet lyric canon established by the Alexandrian classification”¹⁵⁴.

No caso que nos interessa, a prescrição para a elegia é mais regrada que a da epístola, e foi tratada inclusive por Horácio na sua *Arte poética*:

*Em versos desiguaes antigamente
Os prantos se exprimiaõ: depois veio
a servir este metro a alegre assumpto.
Mas quem dos curtos versos da Elegia*

¹⁵³ Tanto é possível reconhecer que esse esforço é parcial, que a *Poética* de Luzán chega a fazer um comentário quase oposto ao de Borralho e de Faria y Sousa: “Los Tercetos forman bella composicion, muy libre de monotonía, y mui propria para asuntos elegiacos, amatorios, familiares y morales, satíricos y jocosos: y por esso piden un estilo proporcionado á los asuntos ameno, florido, natural, conceptuoso, y tierno; pero que no llegue á la sublimidad y entusiasmo de la Lirica, ni á las imagines y magestad de la Epopeya” (La Poetica/ o/ reglas de la poesia/ en general,/ y de sus principales especies,/ por don Ignacio de Luzan/ Claramunt de Suelves y Gurrea/ corregida y aumentada/ por su mismo autor/ Tomo primero/ Madrid/ En la Imprenta de don Antonio de Sancha/ año MDCCLXXXIX - p. 392-93)

¹⁵⁴ HARRISON, Stephen, “Lyric and Iambic” in *A Companion to Latin Literature*. Edited by Stephen Harrison. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Cf. também LIMA, Estevão de Rocha. *O ritmo na poesia de Ovídio* (2ª edição). Maceió, UFAL, 2006 e também os verbetes “Elegiac disctic”, “Heroic couplet”, “Hexameter”, “Pentameter” da *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger e T. V. F. Brogan. New York, MJF Books, 1993; e os verbetes “Elegy” e “Metre” do *The Oxford Companion to Classical Literature*. ed M. C. Howatson. Oxford/New York, Oxford University Press, 1989.

*Author fosse, os Grammaticos disputaõ,
E ainda pende indeciso este litigio.¹⁵⁵*
(vv. 118-123)

Horácio reconhece que a combinação de hexâmetro e pentâmetro (os “versos desiguaes”) é a forma pertinente para se exprimirem os prantos, reforçando a tradição que já se sedimentara em língua latina (pois vem de “antigamente”), e é justamente essa estabilidade que os tratadistas peninsulares parecem procurar ao tentar fazer com tanta segurança essas aproximações às vezes improváveis.

Independente da realidade ou não dessas aproximações, elas eram verossímeis para os poetas e críticos do período, e isso nos basta¹⁵⁶. O interessante é, como já dito, o reconhecimento pelos tratadistas da Península Ibérica (e, por extensão, pelos poetas) de que a *terza rima* seria a versão moderna do dístico elegíaco. Uma garantia de que esta identificação certamente fazia parte das concepções dos próprios poetas, é que, como já foi observado, as reflexões críticas de modo geral, mais do que legislar, legitimam a prática corrente. Isto é reconhecido de maneira clara por Maria do Céu Fraga:

É a autoridade dos poetas e dos teorizadores gregos e latinos que explica que se tenha estabelecido a correspondência entre dois esquemas formais, o dístico clássico e o terceto moderno – e, por conseguinte, que se tenha passado a designar elegia qualquer poema escrito em tercetos.¹⁵⁷

Uma possível explicação para essa identidade estaria no caráter “completo” que preside tanto à construção do terceto hendecassílabo como à do dístico elegíaco latino. A recomendação de Faria y Sousa sobre a necessidade de que o terceto “Debe fenecer (...) con clausula, sin que passe al otro” é repetida quase integralmente pelo *Tratado da versificação portuguesa* de Pedro José da Fonseca (1737-1816), publicado anonimamente em 1777 (que tem em Borralho um modelo citado explicitamente em várias notas): “A contextura dos tercetos deve ser tal que a construção se conclua sempre de três em três versos, de modo que a sentença fique sendo perfeita e cada um

¹⁵⁵ Arte/ Poetica/ de/ Q. Horacio Flacco,/ Traduzida, e illustrada em Portuguez/ por Candido Lusitano./ Segunda Edição./ Correcta, e emendada/ Lisboa,/ Na Officina Rollandiana/ MDCCLXXVIII/ Com licença da Real Meza Censoria.

¹⁵⁶ Reforça este ponto o testemunho de Herrera, editor e comentador quinhentista de Garcilaso (modelo para Faria y Sousa): “Los italianos imitaron a los Latinos en los tercetos, que son dichosamente de la elegía” apud LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Alianza Editorial, 1985. p. 213 (nota)

¹⁵⁷ FRAGA, Maria do Céu. *Opus cit.* p. 183.

deles feneça com cláusula sem que a outro passe.”¹⁵⁸ Desta forma se reconhece uma continuidade de princípios que se mantém ao longo séculos: de Faria e Sousa a Borralho, de Borralho a Fonseca.

O mesmo caráter de completude era observado no dístico elegíaco, principalmente na configuração que adquiriu com Ovídio. Esse modelo herdado dos poetas helenísticos, de Propércio e de Catulo, foi por ele usado em toda sua obra poética, à exceção das *Metamorfoses*, e foi também tornado mais rigoroso, pois Ovídio faz com que cada conjunto de hexâmetro e pentâmetro corresponda a uma frase completa¹⁵⁹. Este princípio já vinha sendo observado, como mencionado antes, pelas traduções das *Heróides* feitas por João Roiz de Sá Meneses, que procuram adequar o conteúdo dos dísticos originais às décimas redondilhas¹⁶⁰. Mas, se o trabalho de Sá de Meneses oscila de estrofe a estrofe, às vezes contraindo, às vezes expandindo o pensamento para se adequar à forma portuguesa, a acomodação dos mesmos pensamentos fica mais tranquila se transcrita em tercetos hendecassílabos, haja vista a tradução das *Heróides* empreendida por Miguel do Couto Guerreiro e publicada em 1779¹⁶¹, que consegue fazer a correspondência quase perfeita para o português de cada dístico em um terceto.¹⁶²

Ao escrever a sua heróide em 1774, Silva Alvarenga ecoa todas estas preocupações. É notável como ele segue à risca as recomendações de completude dos tercetos em seu poema, no qual todos são rigorosamente enunciados completos, já que não deixam a sentença passar de um a outro, e ainda jogam com a presença de *enjambement*, que ocorre de maneira frequente, em 27 das 44 estrofes do texto¹⁶³. Este procedimento reforça a sensação de unidade de pensamento e disfarça a artificialidade que as rimas poderiam eventualmente criar, segundo a crítica (que discutiremos adiante) dos árcades mais severos. Desta forma, a heróide emula e transforma de modo convincente não apenas o conteúdo das *Heróides*, mas também o caráter completo dos

¹⁵⁸ Tratado/ da/ versificação/ Portuguesa,/ dividido/ em duas partes./ Lisboa/ na Régia Officina Tipográfica./ anno de MDCCLXXVII/ Com licença da Real Meza Censoria.

¹⁵⁹ LIMA, Estevão de Rocha. *Opus cit*; Cf. também VOLK, Katharina. *Ovid*, Oxford, Blackwell Publishing, 2010 pp.35-49.

¹⁶⁰ CARNEIRO, Manuel Cerejeira A. *Opus cit*.

¹⁶¹ *Opus cit*.

¹⁶² A correspondência só não é completa devido ao princípio indicado na folha de rosto da edição: “expurgadas de toda a obscenidade”.

¹⁶³ São elas as estrofes 2 (vv.4-5), 5, (vv. 13-14 e 14-15), 6 (vv. 17-18), 8 (vv. 23-24), 9 (vv. 26-27), 10 (vv. 29-30), 12 (vv. 34-35), 13 (vv. 37-38), 14 (vv. 40-41 e 41-42), 15 (vv. 44-45), 17 (vv. 49-50), 18 (vv. 53-54), 19 (vv. 55-56 e 56-57), 21 (vv. 63-63), 23 (vv. 67-68), 24 (vv. 71-72), 26 (vv. 76-77 e 77-78), 27 (vv. 79-80), 28 (vv. 82-83), 29 (vv. 86-87), 30 (vv. 88-90), 31 (vv. 91-92 e 92-93), 33 (vv. 98-99), 35 (vv. 103-104), 36 (vv. 107-108), 38 (vv. 112-113 e 113-114), 41 (vv. 121-122) e 44 (vv. 131-132).

dísticos elegíacos com que foram compostas, fazendo o texto de Silva Alvarenga evocar mais do que apenas as cartas francesas que já circulavam com frequência, a literatura antiga.

Seria até possível arriscar, que essa proximidade (*terza rima* e dísticos elegíacos) seja facilitada pela cesura do verso central do terceto (geralmente heróico), que permite a separação dos dois hemistíquios e a sua junção com os versos extremos da estrofe, criando uma nova estrofe que se aproximaria efetivamente dos “versos desiguais” do dístico elegíaco, como se observa nos versos de abertura do poema de Silva Alvarenga:

In/ cons/ tan/ teA/ ri/ ad/ naam/ bi/ ci/ o/ sa
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Que/ por/ cu/ brir/ a/ fe/ aa/ lei/ vo/ si/ a
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 De/ pois/ de/ ser/ per/ iu/ raes/ a/ quei/ xo/ sa
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

In/ cons/ tan/ teA/ ri/ ad/ naam/ bi/ ci/ o/ sa/ Que/ por/ cu/ brir/ a/ fe/ a
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
 a/ lei/ vo/ si/ a/ De/ pois/ de/ ser/ per/ iu/ raes/ a/ quei/ xo/ sa
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

A alternância dos acentos internos dos versos somados cria um ritmo que se aproxima, na esteira das tentativas dos tratadistas analisados, da alternância de pés da versificação antiga e reforça a impressão de identidade antigo/moderno, constantemente perseguida. Se esta reconstrução não é aventada por nenhum deles, ela não deixa de ser verossímil e de justificar a identificação proposta pelos poetas quinhentistas (e enunciada por Borralho: “hum gênero de composição à imitação dos versos *Eligiacos Latinos*”) que fizeram dos tercetos o metro por excelência da elegia e, ao mesmo tempo, da epístola dada a identidade que esta teria com o outro gênero.

Todas essas vantagens da *terza rima* em relação à fórmula versificatória em medida velha, herdada da tradição peninsular, para emular o modelo da autoridade antiga contribuiriam para explicar o fato de as elegias e epístolas, cuja configuração formal oscilou durante todo o século XVI entre as décimas redondilhas e os tercetos hendecassílabos, terem assentado na estrofe italiana em detrimento da peninsular (e explicaria também o fato de Francisco Manuel de Melo ter escrito suas “cartas” portuguesas na “medida velha”).

Silva Alvarenga, com a fineza que lhe é própria, lança mão ainda de uma outra possibilidade que esse modelo abre para sua invenção. Como os versos de sua heróide são predominantemente heróicos, as ocorrências de acentuação sáfica tornam-se dignas de notas. São estes os versos cujos acentos internos recaem sobre a quarta e oitava sílabas:

- Agora sou o Roubador, Pirata.* (v. 9)
- Filho infeliz, que dêste nome aos mares,* (v. 19)
- Livre a Patria do fatal tributo;* (v. 28)
- Era gozar do nosso amor o fruto.* (v. 30)
- Que breve, oh Deoses, foi a minha gloria!* (v. 31)
- E principiam a engrossar-se os mares.* (v. 48)
- As tristes praias avistei de Athenas.* (v. 60)
- Espalha a Fama por diversas partes* (v. 77)
- Que o moço Bacho te enxugara o pranto.* (v. 78)
- Do alegre Indiano, e seus cabellos louros,* (v. 80)
- Facil com elle o meu amor repartes.* (v. 81)
- Por testemunha o mesmo céu chamaste.* (v. 93)
- Responde ingrata, desleal, mais dura* (v. 98)
- Os nossos nomes, despertando a história* (v. 113)
- Musgosa gruta, onde a infiel descança;* (v. 125)
- Quanto me custa esta cruel lembrança!* (v. 129)
- Voai, remorsos, vingai-me: ao menos* (v. 131)

Trata-se de um total de 17 versos (quase um décimo do total) e a sua distribuição é praticamente uniforme, permitindo que reconheçamos um hendecassílabo sáfico a cada quase dez heróicos, com duas exceções notáveis: a sequência de cinco versos que vão do 77 ao 81 e os três que aparecem no encerramento do poema, entre os versos 125 e 131.

A presença regular de hendecassílabos sáficos somada à constância dos *enjambements* faz com que o poema, apesar do rigor com que a forma é tratada, adquira um sutil colorido que a “monotonia” da repetição de hendecassílabos heróicos poderia apagar. É esta sutileza que faz com que os dois momentos em que os hendecassílabos sáficos se repetem proximamente adquiram um significado especial.

A primeira sequência, que cria um verdadeiro descompasso no ritmo cadente com que o lamento de Teseu vinha seguindo se inicia com a afirmação do verso 76, verso central da vigésima sexta estrofe, de que a Fama já divulga a traição do juramento que Ariadna comete ao iniciar seu casamento com o deus Baco, e se alonga na estrofe seguinte (em que também aparecem mais dois versos sáficos), que descreve o deus e suas riquezas levianas. A primeira destas duas é na verdade uma estrofe inteiramente baseada na desestrutura do ritmo, pois se inicia com o verso “Duas Náos tenho promptas; mas em tanto” (v. 76). A ocorrência mais usual é a de um ligeiro acento na segunda sílaba do hendecassílabo heróico, mas, como no verso em questão a palavra “Náos” tem um acento mais pronunciado que as demais isso cria uma quebra ao apresentar uma síncope na abertura do hendecassílabo heróico com o ritmo anapéstico “Du/as/ Náos”. É exatamente esta quebra que introduz os dois primeiros hendecassílabos sáficos consecutivos do texto. Essa mudança rítmica acontece exatamente no momento em que acaba a seção narrativa do discurso de Teseu e nomeia pela primeira vez a situação que, no conjunto da heróide, explicita o motivo da caracterização de Ariadna como “inconstante” (v. 1), perjura (v. 2), “falsa”, ingrata (v. 3) e mudável” (v. 23): o perjúrio pela preferência dada ao deus Baco. Ritmicamente este é um tipo quebra que entra em consonância com a interpretação que Pedro José da Fonseca faria mais tarde em seu *Tratado da Versificação Portuguesa* ao descrever os tipos de versos hendecassílabos:

*Os versos porém da segunda medida [com acentos na quarta e oitava sílabas, que ele não chega a chamar “sáficos”], por isso mesmo que são mais sonoros, e tem maior sublimidade, se se usão frequentemente, fazem-se fastidiosos e molestos ao ouvido. Deve-se por esta causa fazer delles moderado uso, e misturallos parcamente com os da primeira medida [heróicos], para que esta alternativa torne com a variedade mais agradável a versificação. Podem com tudo ser mais frequentes na poesia lyrica em razão da suavidade, e harmonia, que esta particularmente costuma procurar.*¹⁶⁴

¹⁶⁴ FONSECA, *Opus cit.* pp. 41-2.

Combinam-se assim dois efeitos, um de forma e outro de significado, que se reforçam mutuamente. Se antes da vigésima sexta estrofe já havia ocorrido uma proximidade de versos sáficos (na décima estrofe – vv. 28 e 30), trata-se da primeira vez em que eles ocorrem no verso médio de um terceto (o mesmo acontece também no terceto seguinte, que continua descrevendo a figura de Baco), efeito que, como já foi discutido anteriormente, quebra uma possível divisão da estrofe em dois grandes versos desiguais, mais próximos da matriz do dístico elegíaco. Evidencia-se, assim, um uso do ritmo do poema no sentido de reforçar e materializar as contradições vividas pelo enunciante e a disposição dos argumentos. Não é por acaso que esse efeito ocorra nos enunciados que desestruturam também a fortuna do mito.

Efeito semelhante é obtido pela ocorrência seguinte de um hendecassílabo sáfico em verso médio, o 98, que, na trigésima terceira estrofe, faz *enjambement* com o 99 para interpelar Ariadna a responder à questão do verso 97: “He esta a fé devida ao juramento?”. A menção ao juramento que foi quebrado é secundada por uma quebra completa na harmonia com que os tercetos são construídos, ecoando assim a sequência das estrofes anteriormente mencionadas.

Reforçando esse eco, a terceira ocorrência de hendecassílabo sáfico em verso médio se dá na trigésima oitava estrofe:

*Possam servir de exemplo a toda a idade
Os nossos nomes, despertando a história
Do meu amor, da tua variedade.*
(VV. 112-114)

A desestrutura do ritmo geral do poema ocorre aqui exatamente no enunciado que coroa a desestruturação da própria tradição do mito ao introduzir uma novidade que não é registrada nas versões mais conhecidas, de Catulo e de Ovídio (mas não só), nas quais Teseu é o desleal que abandona Ariadna à sua própria sorte numa ilha deserta. O “exemplo” na verdade passa a assumir o papel de demonstração de um argumento novo. Não é coincidência que esta estrofe, além do hendecassílabo sáfico no verso médio, apresente também dois *enjambements*, criando um enorme enunciado desigual ao longo do ritmo bem marcado do lamento. Aqui Silva Alvarenga sintetiza todos os argumentos que vinha acumulando, tanto os indiretos (representados pelo auto-retrato pio que fez ao longo da narração) quanto os explicitamente enunciados, e dá destaque a esta

formulação através dessa combinação inusual de forma e conteúdo, usando-a para abrir a peroração do texto.

De modo geral, as outras ocorrências de hendecassílabos sáficos coincidem também com imagens de quebras, seja das expectativas fundadas na tradição acumulada do mito (v. 9: “Agora sou o Roubador, Pirata.”), seja dos eventos que a narrativa seguia (vv. 28: “Livrei a Patria do fatal tributo;”; 48: n “E principiam a engrossar-se os mares.”; e 60: “As tristes praias avistei de Athenas.”), seja das próprias aparências (v. 31: “Que breve, oh Deoses, foi a minha gloria!”).

Há, no entanto, um caso em que a escansão chama a atenção porque se mostra mais fortemente imperfeita: “Negras Fúrias, que o meu temor conjura” (v. 102), verso no qual o primeiro acento se desloca da quarta para a terceira sílaba (um efeito anapéstico semelhante a “duas Náos tenho promptas”, v. 76) e o segundo se mantém na oitava, criando um hendecassílabo sáfico estranho, de ritmo antecipado. O rigor com que as formas foram trabalhadas ao longo do poema e a presença dessa “novidade” em todas as versões existentes do texto descartam a hipótese de mero erro dos copistas ou incapacidade de Silva Alvarenga para adequar-se às regras do hendecassílabo. Resta a possibilidade de que o poeta pretendeu reforçar a imagem descontrolada e incontrolável das Fúrias que estão acima do próprio Júpiter através de um verso que está ele próprio acima das leis da versificação.

Não é por acaso, também, que esta imagem das Fúrias seja, como já foi visto, uma das apropriações irônicas mais ousadas que Silva Alvarenga faz das obras poéticas com que dialoga. A expansão passional de Ariadna no *carmen* 64 tratava exatamente do descontrolo:

*E assim, vós que castigais os crimes dos homens com a pena vingadora, Eumênides cuja cabeça, coroada duma cabeleira de serpentes, mostra o furor que sai de vosso peito, vinde, vinde aqui, escutai as queixa que eu, pobre de mim!, sou obrigada a arrancar do fundo a minha alma, eu, desprovida de tudo, inflamada, cega por um delírio furioso*¹⁶⁵.

mas neste passo o descontrolo é apropriado pelo poeta para revertê-lo contra a própria Ariadna, o que é feito justamente através de um enunciado que traz uma das quebras rítmicas mais significativas no andamento do lamento.

¹⁶⁵ CATULO *Opus cit.* p. 78.

Agora é importante refletir sobre o fato de que todas essas sutilezas descobertas por Silva Alvarenga na “compostura” dos tercetos, incorporados à prática corrente da poesia portuguesa desde Sá de Miranda, colocam-se em franca dissintonia em relação ao que poderia ser entendido como o modelo que o poeta tinha à sua disposição dado pela recente tradição francesa da heróide, escrita sempre em versos alexandrinos. Mesmo entendendo todas as possíveis relações entre *terza rima* hendecassílabo e dísticos elegíacos, por que Silva Alvarenga não optou por trabalhar sua heróide em versos de 14 sílabas, visto que foi um dos introdutores desta forma na língua portuguesa? Qual a significação que esta fórmula estrófica poderia assumir para fazê-la preterida frente aos tercetos?

4.A mudança de modelo do século XVIII

O século XVIII traz duas novidades importantes no cenário dos modelos formais das obras epistolares e elegíacas portuguesas que procuramos reconstruir: a influência dos escritores franceses e uma nova ênfase na importância do verso sem rima.

A presença mais pronunciada da cultura francesa em Portugal já se faz notar desde o final do século XVII e início do XVIII. Sua principal manifestação se dá na atividade intelectual de D. Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), quarto Conde da Ericeira, mecenas das “Conferências Eruditas” do palácio da Anunciata, que são frequentadas e registradas por outro importante representante dessa influência em Portugal, Rafael de Bluteau (1638-1734)¹⁶⁶. Fundamentalmente científicas, as “conferências” abriram também espaço para discussões sobre poetas franceses, que tinha seu principal representante na figura de Boileau, o autor mais importante da corte de Luís XIV. Suas sátiras, epístolas e, principalmente, sua *Art Poétique* (publicada em 1674), todas escritas em dísticos alexandrinos, são o referencial mais presente para a renovação do “bom gosto poético” que se empreende em Portugal a partir da primeira metade do século XVIII, somada, evidentemente, às lições encontradas “no bom Ferreira/ no Camões imortal”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Uma análise bastante completa da gradativa entrada dos modelos intelectuais franceses em Portugal no início do século XVIII pode ser encontrada em CIDADE, Hernani, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, (vol. II) Coimbra, Coimbra Editora, 1975.

¹⁶⁷ GARÇÃO, Correia, *Obras completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva. Lisboa, Sá da Costa, 1982 (2ª edição); vol. I p. 200.

No entanto, o movimento inicial dessa renovação intelectual ainda se faz através das formas que se haviam sedimentado ao longo do Renascimento, pois quando o Conde da Ericeira traduz a *Art Poétique*, que circulou em cópias manuscritas¹⁶⁸, mas só foi publicada anos mais tarde, em 1792, no segundo volume do *Almanak das musas*, ele o faz em oitava rima, transpondo uma média de quatro dísticos para uma oitava¹⁶⁹.

Merece nossa atenção esta nova autoridade no conjunto de modelos emulados porque, diferentemente de outros poetas-críticos, Boileau recomenda especial atenção à construção dos versos já no primeiro canto da *Arte poética*:

*Os ouvidos severos na cadência,
Com propriedade o número partido,
Porque suspenda a métrica eloquência
No hemistíquio descansam os ouvidos:
Não pervertais de huma vogal a essencia,
Quando outra encontra, e sejaõ escolhidos
Os termos, que as idéas harmoniosas
Se perdem entre as vozes escabrosas.*

(estrofe 16)

Mesmo que o interesse do crítico logo se desloque para a “harmonia das idéas” e “escolha dos termos”, elementos mais frequentemente discutidos pelos preceptistas do século XVIII, o fato de dar destaque (originalmente em três pares de dísticos) às questões sonoras e rítmicas do verso demonstra uma ampliação das preocupações que vinham sendo tratadas até então. A partir desta abertura empreendida por Boileau, vários outros teóricos e críticos começam a se debruçar mais explicitamente sobre o aspecto sonoro dos versos, como é o caso de Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selusino) nas duas “Cartas” que dirige a Arminda, publicadas no segundo volume do *Almanak das Musas*, antecedendo a tradução da *Arte Poética* de Boileu. A primeira carta¹⁷⁰ trata das questões básicas a respeito de métrica e rima, mencionando a necessidade de uso de sinalefas, sinéreses e ditongos para conseguir a métrica adequada

¹⁶⁸ “A origem deste acontecimento cultural [o culto da Antigüidade mediado pela cultura francesa], que é considerado uma reacção contra o barroco, reside, na opinião geral, na publicação de uma série de livros: primeiro a tradução da *Art Poétique* de Boileau, por Francisco Xavier de Meneses, quarto Conde da Ericeira (escrita em 1697, e muito lida em manuscritos, mas só impressa em 1793).” PEREIRA, Maria Helena da Rocha, “A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988. p. 149

¹⁶⁹ BOILEAU, *Arte poética*, tradução do Conde da Ericeira, prefácio e notas de José Pedro Machado. Lisboa, Papelaria Fernandes Livraria, s. data.

¹⁷⁰ “Carta de Lereno a Arminda, em que se dão as necessarias regras dos versos de arte menos, ensinando a conhecer, o que sejaõ consoantes, e toantes; e o que saõ palavras agudas graves, e esdruxulas &c.”, in *Almanak das Musas*, volume 2, pp 47 - 70

dos versos redondilhos (de oito sílabas). É na segunda carta¹⁷¹, que versa sobre a construção dos versos hendecassílabos, que aparecem referências explícitas a esta passagem de Boileau:

*Se á tu' alma porém falta a harmonia,
Foge da melindrosa Poesia,
E em vão a maior marcha emfim te aprontas,
Se os largos passos pelos dedos contas:
Previne sempre quando as vozes lances,
Em que lugar o fôlego descances.
Que este Verso maior trás seu cansaço.
Se com regra não pousa espaço a espaço. (...)
Eia, Arminda, se o génio te convida ,
Mãos á obra; aqui tens regra, e medida:
Recorda-te que ao Verso em que escrevemos.
Sendo grave, onze syllabas daremos,
Tem o esdruxulo doze, dez o agudo,
O Emistiquo sete , e disse tudo:*
(vv.155-168)

“Escolha das vozes”, “descanso do fôlego”, “lugar do hemistíquio” são todos elemento cuja importância Lereno procura ressaltar a Arminda como relevantes para quem tem a intenção de ser um bom poeta e que dão um passo adiante em relação ao que os diversos comentadores de língua portuguesa dos séculos XVI e XVII discutiram. Dos autores analisados, apenas Borralho tratara diretamente de versificação, sendo este um tema que os demais preceptistas mencionaram lateralmente.

O elemento que mais nos interessa na recomendação de Boileau, traduzida pelo Conde da Ericeira e repetida por Lereno, é a indicação de que o hemistíquio coincida com o “número partido”, porque esta é uma característica típica do verso alexandrino, o mais importante da poesia de língua francesa e virtualmente desconhecido da poesia peninsular até o momento. Igualmente ausente da tradição peninsular está o seu modelo estrófico francês mais comum, o dístico rimado (que também foi usado por Pope na sua *Eloisa to Abailard*). O conde, que em alguns outros pontos procurou adaptar certas colocações de Boileau para o ambiente cultural de língua portuguesa, não o fez neste ponto, indicando que novas formas já começavam a despontar de forma significativa no universo da poesia portuguesa.

¹⁷¹ “Carta segunda a Arminda, quem se trata da composição do verso grande, ou de arte maior a que vulgarmente chamamos heroico, por Lereno Selinuntino da Arcadia de Roma, alias D. C. B.”, *Idem*. pp. 71 – 87.

Um indício interessante de como essa novidade estava realmente se fazendo mais presente é o fato de que, enquanto Borralho (cujo livro, lembremos, foi publicado em 1724) ignora a existência de fórmulas versificatórias de número de sílabas superior a onze, Fonseca (que publica seu *Tratado* em 1777), faz uma condenação aberta dos versos maiores que o hendecassílabo:

Restringe-se o verso portuguez, da mesma sorte que o italiano, e o castelhano, á qualidade de onze syllabas, porque só assim se pôde facilmente observar a sua medida. De sorte, que todas as vezes, que as syllabas forem mais de onze, ou será prosa, ou dous versos escritos seguidamente, e na mesma regra. Taes são os de doze syllabas, que se chamaram de arte maior, que se podem dizer dous senarios, ou de redondilho menor, e semelhantemente os demais.

O consenso unanime de todos os primeiros Autores, que regulando-se pela consonancia do ouvido, e conhecendo perfeitamente toda a força da nossa língua, e a pratica constante do maior número dos Poetas, approvada pelo comum dos Eruditos, mostra bem ser esta só medida, a que se pôde facilmente observar com deleite.

São invocados como legítimos os modelos italianos e castelhanos, aqueles que já estavam sedimentados pela autoridade dos “primeiros Autores”, e o silêncio sobre os outros modelos se trai através do comentário de que outras fórmulas diferentes das já consagradas constituem “dous versos escritos seguidamente” (os de “arte maior” que, como vimos, eram inclusive anteriores aos hendecassílabos). É exatamente este o procedimento dos dois primeiros cultores do verso alexandrino em língua portuguesa, os amigos Basílio da Gama e Silva Alvarenga.

A introdução deste tipo de verso em Portugal às vezes é creditada ao abade de Jazente e a Bocage¹⁷², mas esta informação não procede, pois estes autores começaram a cultivar o metro de origem francesa apenas a partir da década de 1780, enquanto os dois brasileiros já se aventuram nesta forma dez anos antes. Além disso, o modo como os versos alexandrinos aparecem nas obras dos portugueses é lateral. Bocage usa-os para traduzir quatro fábulas¹⁷³, enquanto o abade emprega-os de forma irônica, apenas um soneto:

*Musas, deixai-me paz, que a heróica harmonia,
Com que adornais de novo a língua Portuguesa,*

¹⁷² “Alexandrino”, verbete da autoria de Fernando J. B. Martinho para *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 5 volumes, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1995-2005.

¹⁷³ BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras de Bocage*. Porto: Lello & Irmãos, 1968. São as fábulas “O cão e a cadela” (p. 1127), “A mona e o filho” (p. 1146), “A macaca” (p. 1149) e “O leão e o porco” (p. 1150).

*Dos rudes lábios meus metida na dureza,
Em vez de concordância horrores causaria.*

*De engano mais feliz ocupe a valentia
Metro, que de um Herói tem nome, e tem grandeza;
Que eu para me sorrir d'alguma louca empresa,
Nos números da Pátria encontro a melodia.*

*Mas se vós pretendeis com temerário intento
Lançar no sacro monte aqueles versos fora,
Que fazem imortal o Luso atrevimento;*

*Que conduzindo o Gama às regiões d'Aurora,
Lhe são da glória sua eterno monumento:
Musas, se tal quereis, fique-se o Pindo embora.¹⁷⁴*

no qual o apelo às Musas é o da preservação da tradição, pois é um intento temerário lançar fora os “números da Pátria” (versos hendecassílabos) em benefício do “metro, que de um Herói tem nome” (alusão á origem do nome “alexandrino”, o poema “*Li Romans d’Alexandre*”). O uso do alexandrino, aqui, é na verdade uma ironia.

Um movimento completamente diferente é o observado nos autores brasileiros. Basílio da Gama escreve em versos alexandrinos a “Declamação Trágica”, publicada em 1772 e a sátira “O entrudo”, de publicação póstuma; Silva Alvarenga se vale desta fórmula em três poemas: a sátira “Os vícios” e suas duas epístolas, uma ao rei D. José I e a outra justamente a Basílio da Gama.

O uso que estes dois poetas fazem desta fórmula versificatória procura claramente vinculá-la à cultura francesa. A “Declamação trágica”, além de ser uma tradução livre do “*Essai sur la Déclamation Tragique*”, de Claude Joseph Dorat (poeta que, como já se viu, teverá um papel bastante importante na divulgação do novo modelo genérico das heróides), faz uma reflexão a respeito da poesia dramática que se pauta totalmente pelo exemplo que vem de Paris, como já deixa ver o exórdio, que se abre com um elogio a Boileau:

*Tu, que os costumes nossos melhor que ninguém pintas,
Ensina-me o segredo, com que dás alma às tintas.
Empresta-me as imagens, a quem dão vida as cores,
Quadros, que a tua mão quis semear de flores.*

¹⁷⁴ ABADE DE JAZENTE, *Poesias: texto integral da 1ª edição*. Com ensaio de Miguel Tamen. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

*Tu nos deixaste as leis dos números diversos,
Despréaux, eu canto a Arte de recitar os versos.*¹⁷⁵
(vv. 1-6)

Os mesmos tipos de elogios ao magistério poético e crítico francês são feitos por Silva Alvarenga em “A Termino Sipílio”, publicada em 1772:

*Equívocos malvados, frívolos trocadilhos,
Vós do péssimo gosto os mais prezados filhos,
Deixai ao gênio luso desimpedida a estrada,
Ou Boileau contra vós torne a empunhar a espada.*¹⁷⁶
(vv. 102-104)

Os dois trechos citados, além de enunciarem claramente o modelo francês emulado (Boileau), são exemplos daquilo que Fonseca havia descrito, o chamado “alexandrino primitivo”, que, porque se compõe de dois versos redondilhos justapostos, pode ter tanto 14 quanto 13 sílabas, dependendo de o hemistíquio ser marcado por palavra aguda:

Dei/ xai/ ao/ gê/ nio/ lu/ so/ de/ sim/ pe/ di/ daes/ tra/ da,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Ou/ Boi/ leau/ con/ tra/ vós/ tor/ neam/ pu/ nhar/ aes/ pa/ da.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Este tipo de construção joga com uma sonoridade que, como já havia sido formulada na tradução do Conde da Ericeira, desloca o foco da musicalidade do verso vernáculo (os acentos internos que distinguem hendecassílabos heroicos e sáficos) para o hemistíquio. Se a tentativa de atualizar os princípios métricos greco-latinos levou os preceptistas do quinhentos e seiscentos a fazerem a analogia da sílaba breve com a átona e da longa com a acentuada, isto não chegou ao ponto de considerar duas sílabas átonas como equivalentes de uma acentuada, como ocorria na Antiguidade. A partir do momento em que Silva Alvarenga e Basílio da Gama fazem versos alexandrinos como os exemplificados acima, esta analogia perde definitivamente a razão de ser e o elementos

¹⁷⁵ GAMA, Basílio *Obras Poéticas de Basílio da Gama: Ensaio e Edição crítica de Ivan Teixeira*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1986, pp 255-262

¹⁷⁶ ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva, *Opus cit.*, pp.38-42

rítmico no qual a construção do poema se baseia passa a ser um fluxo regular de acentos.

Este dado se soma à discussão sobre a *terza rima* como equivalente moderna do dístico elegíaco, porque permite o tratamento de um acento interno ao hendecassílabo como hemistíquio reforçando a sensação de partição do verso médio do terceto. O resultado desta partição é um bloco sonoro flutuante, mas que se opõe ao dístico de alexandrinos conforme está sendo incorporado pelos poetas brasileiros, na prática, um quarteto de versos heptassílabos.

A comparação destas duas formas se justifica na medida em que elas acabam por dividir alguns dos gêneros que vinham sendo tratados preferencialmente através do terceto. Dos cinco poemas escritos por Basílio da Gama e Silva Alvarenga, dois são sátiras, dois são epístolas e o último, a “Declamação trágica”, também pertence ao gênero didático. Como sátiras e epístolas (ambos *sermões*) são as espécies poéticas que Horácio tratou em hexâmetros datílicos, o quadro que se configura através da incorporação do dístico alexandrino, especialmente nas obras de Silva Alvarenga, é o de esta forma ser conveniente para a poesia didática enquanto a *terza rima* se identifica com o gênero elegíaco ou com a expressão afetiva. Além da heróide “Theseo a Ariadna”, os seus outros poemas que fazem uso do terceto são os dois idílios (“O templo de Neptuno”¹⁷⁷ e “A gruta Americana”¹⁷⁸) e um pedaço pequeno da égloga (“O canto dos pastores”¹⁷⁹), e nestes textos, que alternam os tercetos com outras formas estróficas, a matéria tratada nos primeiros é sempre a de exposição dos afetos do sujeito lírico.

Como mencionado acima, as epístolas de Silva Alvarenga procuram emular o modelo francês. A epístola “A Termindo Sipílio” enuncia abertamente essa emulação na passagem já citada e também na peroração, em que se lê:

*Consulta, amigo, o gênio, que mais em ti domine:
Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.
Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris
José pode fazer mais do que fez Luís.*

(vv. 127-130)

¹⁷⁷ *Idem, ibidem.* pp. 49-53

¹⁷⁸ *Idem, ibidem.* pp. 54-58

¹⁷⁹ *Idem, ibidem.* pp. 27-32

Aqui, o paralelo entre Lisboa e Paris se dá tanto no âmbito literário quanto no político, já que o mecenato do marquês de Pombal é comparado ao do cardeal Richelieu e o rei D. José I é colocado ao lado de Luís XIV. O mesmo movimento é feito de maneira mais sutil na outra epístola do poeta, dirigida diretamente ao monarca, porque, apesar da indicação de ela estar inserida no conjunto das comemorações que envolveram a colocação da estátua equestre do rei¹⁸⁰, ocupa no conjunto da obra de Silva Alvarenga um lugar semelhante ao da primeira epístola de Boileau, também dirigida ao rei. Seguindo sempre o modelo do poeta francês, o brasileiro procura desviar o encômio da chave guerreira para o elogio do rei pacífico que melhora a vida de seu povo. D. José I é enaltecido pela reforma da Universidade de Coimbra, pelo cultivo da uva, pelo comércio marítimo e pela reconstrução de Lisboa, da mesma forma que Luís XIV é elogiado por Boileau pelos tratados de paz, pelos novos empregos dados aos soldados e pelo desenvolvimento do comércio.

Esses elementos elogiados pertencem todos ao conjunto das reformas pombalinas, e, na economia do poema, são eles que estão cumprindo o papel de aproximar Portugal da França, tanto nas atitudes dos reis quanto na dos poetas¹⁸¹. É neste movimento que deve então ser lida a opção dos escritores brasileiros pelo uso da fórmula versificatória do dístico alexandrino. Trata-se de uma escolha poética que espelha uma proposta cultural que já vinha sendo discutida desde as “Conferências eruditas” do conde da Ericeira e atingiu um dos pontos mais brilhantes com a publicação do *Verdadeiro método de estudar*, de Luís António Verney (1713-1793)¹⁸². Os dois poetas tratam através da fórmula estrófica que emula o brilho da cultura francesa as matérias que versam diretamente sobre essa mesma emulação.

Some-se a este cenário a discussão que os árcades portugueses vinham fazendo a respeito do uso do verso sem rima ou “verso solto”. Este tipo de verso vinha sendo bastante elogiado e recomendado pelos pastores do Monte Ménalo (nome assumido pela Arcádia Portuguesa para o cenário fictício de seus encontros) como o que melhor poderia realizar o ideal de clareza e objetividade do pensamento elevado, já que não se deixava desviar pelos efeitos acessórios da rima. A aversão especial que os árcades votavam contra os poemas de caráter agudo (acrósticos, labirintos, enigmas, são

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*. pp.33-37.

¹⁸¹ CF. TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

¹⁸² Sobre as relações de Verney com a cultura francesa, cf. “Prefácio” de VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. Edição organizada pelo prof. António Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa, 1949.

mencionados em quase todas as preceptivas do momento como os exemplos mais acabados do mau gosto seiscentista, inclusive em “A Termindo Sipílio”) fazia com que a composição isenta de todo e qualquer artifício parecesse mais autenticamente poética. Daí a divisa da Arcádia Lusitana: *Inutilia truncat*.

O elogio dos versos soltos é feito de forma elaborada (no pensamento, não nos jogos verbais) por Correia Garção na sua sátira I. Ao criticar a imagem do poeta superficial e iludido, ele cita o que este passa pela rua imaginando que o público diz a seu respeito:

“Eis o grande Poeta que nos trouxe
A galante invenção dos versos soltos,
O contágio das Odes, que atrevido
Quer extirpar da nossa seita os Sonetos.”¹⁸³
(vv. 66-69)

Os versos soltos são realmente uma conquista digna, mas que está muito além das forças daquele poeta satirizado. Com palavras mais cruas, Francisco José Freire (Cândido Lusitano) no “Discurso preliminar” da tradução da *Arte poética* de Horácio, traz para a sua discussão a questão específica do uso de rima:

*O hexâmetro, como não está ligado a huma certa uniformidade de terminaçoens, nem se restringe á necessidade de cadencia, não admite palavras ociosas, nem impede, que a Poesia possa variar a medida, o numero, e a harmonia, segundo pedir a occasião. Ora esta vantagem não tem a Poesia vulgar, porque he huma escrava da rima, que nasceo nos seculos barbaros, devendo sua origem aos versos ritmicos, e leoninos, que foraõ as fezes do metro latino.*¹⁸⁴

Esta posição polêmica, reforçada por alguns, como Elpino Duriense (António Ribeiro dos Santos, 1745-1818) e Filinto Elíseo (1734-1819), mas recusada por uma série de outros poetas, como Domingos Reis Quita (1728-1770). O caso mais destacado dessa recusa ao verso solto é o de Francisco de Pina e Melo, o “Corvo do Mondego” (1695-1773), mas a sua recusa do verso sem rima se associa mais à manutenção de certos recursos seiscentistas de elocução dos quais ele se recusava a abrir mão¹⁸⁵; mas significativamente, Pina e Melo emprega em sua *Arte Poética* o dístico de versos

¹⁸³ GARÇÃO, Correia, *Opus cit.* vol. I, p. 223

¹⁸⁴ HORÁCIO *Opus cit.* Sem numeração de páginas.

¹⁸⁵ Cf. MELLO, Francisco de Pina e. *Arte poetica*. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Estudo introdutório, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

hendecassílabos rimados, que se aproxima do modelo francês de dístico alexandrino. Entre os autores mais novos, dois quais fazem parte Basílio da Gama e Silva Alvarenga, a postura é diferente, e é explicada por Caldas Barbosa, que na “Segunda carta a Arminda” se coloca claramente a favor da rima invocando justamente em sua defesa o modelo da língua francesa com argumentos que rebatem diretamente os de Cândido Lusitano:

*Acabou a toada Leonina
Da sacra magistral Língua Latina:
Nossa linguagem pois veio daquela,
Dirão, devem seguir-se os passos della.
Não crêas tudo quanto os outros dizem,
He preciso que as causas se analisem,
E talvez nem o exemplo nos importa
De huma linguagem boa, porém morta;
Ha outras Linguas della descendentes,
Que devemos seguir como Parentes.
Os que ralhão da rima em nossa Língua,
Talvez he por dureza sua, e mingua:
Eu sei que a Italiana nasceo antes,
E conserva no verso os consoantes,
Inda sendo mais fácil a mover-se,
Porque sabe alongar-se , ou encolher-se.*

*Vê a Sabia gentil Musa Franceza
A pés juntos marchar unida, e preza,
E representa assim sem que mal fique,
As acções grandes do famoso Henrique.
Nem a Tragedia o gesto seu afronta.
Se em passo unido os altos feitos conta.
Assim o Cid, e Zara honrão a Scena
Sem dos Poetas infamar a penna:
Se vamos lêr no Pindaro de Hespanha,
Que pelas nuvens rápido se entranha,
Nós não diremos não, que a sua rima
Deixára o seu talento em pouca estima.
Ouve a Camões a Épica trombeta;
Verás que a rima ornou Musa discreta,
E que sabia, e gentil não desfigura
De Adamastor a hórrida figura.*

(vv. 106-137)

Mesmo que Itália, Espanha e Portugal usem da rima, o exemplo mais longamente desenvolvido por Lereno para legitimar o uso seu uso é o da língua francesa, elogiada pelo emprego do dístico alexandrino, qua a faz “A pés juntos marchar unida”. As obras apresentadas como modelo são bastante claras: *Le Cid* (1636), de Corneille e *la Henriade* (1723) de Voltaire; a “Zara” também mencionada se trata provavelmente de

outra obra de Voltaire, a *Zaïre* (1732). Convocados todos estes exemplos modernos, opostos à “linguagem boa, porem morta”, monta-se um quadro que desafia as colocações de Cândido Lusitano e Garção. Caldas Barbosa escreve quase trinta anos depois destes autores, e se vale exatamente da fórmula francesa, o dístico (no caso, hendecassílabo) para apresentar seu elogio ao novo modelo.

No que tange a essa questão, não há dúvida de que Silva Alvarenga se coloca a favor das rimas, mesmo que tenha trabalhado com poemas em “versos soltos” (na sátira “Mentirei ou direi a verdade” e no poema herói-cômico *O Desertor*). Em “Theseo a Ariadna”, ele não apenas usa rimas como o faz de maneira quase virtuosística, que se aproxima das indicações codificadas um pouco mais tarde por Pedro José da Fonseca em seu *Tratado da Versificação portuguesa* que, como já mencionado, faz o inventário das práticas que já haviam sido antes diagnosticadas pela *Philosophia Antigua Poetica* de Lopez Pinciano, pelos comentários de Farias y Sousa às *Rimas Várias* e pelas *Luzes da Poesia* de Manuel do Borralho. Fonseca recomenda que

*Se os tercetos se dividem por capítulos, cantos ou com qualquer outro nome, bom será não repetir as rimas dentro destas mesmas divisões. O contrário indica pobreza em razão da brevidade de semelhante composição.*¹⁸⁶

Silva Alvarenga segue essa recomendação à risca, uma vez que as rimas da heróide distribuem-se ao longo do poema evitando ao máximo a repetição¹⁸⁷, sendo que a primeira se dá apenas na décima sexta estrofe (rima “ares”) e, ao longo de toda a composição, somente 7 rimas se repetem, recurso que de forma discreta vai criando um sutil colorido sonoro e a sensação simultânea de novidade e rigor.

É claro que no horizonte destas escolhas podemos situar também a crítica feita ao Bacharel Domingos Monteiro nas *Reflexões críticas*: “qualquer mediocrementemente instruído achará que reina por quase toda ela uma péssima escolha, ou, para melhor dizer, suma pobreza de rimas”¹⁸⁸. Assim, o uso da rima é entendido como um recurso que, ao contrário de cria obstáculos à enunciação clara, dá sim musicalidade e, da mesma forma que no uso dos tercetos, joga de forma sutil com os significados.

¹⁸⁶ FONSECA, *Opus cit.* p. 219.

¹⁸⁷ As rimas do poema são as seguintes, de acordo com as estrofes em que aparecem pela primeira vez (nos versos médios): 1 osa **A**/ 1 ia **B**/ 2 ata **C**/ 3 orto **D**/ 4 into **E**/ 5 ava **F**/ 6 ares **G**/ 7 orte **H**/ 8 eito **I**/ 9 uto **J**/ 10 oria **K**/ 11 emos **L**/ 12 ente **M**/ 13 io **N**/ 14 eiros **O**/ 15 ares **G**/ 16 oam **P**/ 17 ados **Q**/ 18 aram **R**/ 19 enas **S**/ 20 entos **T**/ 21 ista **U**/ 22 ura **V**/ 23 igos **X**/ 24 ente **M**/ 25 anto **Y**/ 26 artes **W**/ 27 ouros **Z**/ 28 ino **AA**/ 29 eiro **O**/ 30 aste **BB**/ 31 aços **CC**/ 32 ento **DD**/ 33 ura **V**/ 34 ea **EE**/ 35 ome **FF**/ 36 iro **GG**/ 37 ade **HH**/ 38 ória **K**/ 39 ado **II**/ 40 ava **F**/ 41 ia **B**/ 42 ança **JJ**/ 43 ura **V**/ 44 enos **KK**

¹⁸⁸ TOPA, Francisco, *Opus cit.*

Note-se que apenas uma rima se repete mais de uma vez (e não mais que três) ao longo de todo o texto, a rima “ura”, que aparece na vigésima segunda, trigésima terceira e quadragésima terceira estrofes (vv. 65, 67, 69, 101, 103, 105, 128, 130 e 131), composta pelos verbos em “ar” conjugados (duas vezes “conjura”), por adjetivos depreciativos de Ariadna (“perjura”, “dura”) e também pelas palavras “sepultura” e “escura”, esta rima traz para seu campo lexical um conjunto de associações, todas negativas, que são, não por acaso, as que encerram o poema, já que ela é uma das rimas que ajuda compor a sua última estrofe. E nesse quarteto final, a rima ajuda a sintetizar através de aproximações contraditórias o jogo das aparências, tema central do poema, pois a “ventura” vivida de forma indigna por Ariadna ecoa todas as qualidades negativas das palavras que com ela rimam.

O uso da rima representa, então, para Silva Alvarenga não apenas um recurso poético, mas, assim como a própria fórmula estrófica com que o texto é construído, um elemento de significação intelectual e também política em meio a uma discussão ampla que opõe modelos culturais a serem emulados. Retomando assim às questões levantadas pelo reconhecimento de que o poeta e seu amigo Basílio da Gama são os primeiros cultores do verso alexandrino em língua portuguesa, fica evidente o significado dessa preferência frente ao modelo proposto pelos membros da Arcádia, já que a lição francesa recebe claro destaque por parte dos brasileiros (e Caldas Barbosa também é brasileiro), que se associaram tanto ao “grupo dissidente” chamado “A ribeira das naus”¹⁸⁹ quanto à *entourage* do Marquês de Pombal.

O mesmo destaque que foi dado por Lerenio aos modelos teatrais quando elencou obras que justificavam o emprego da rima reaparece nas obras dos outros dois autores: a “Declamação trágica” versa sobre questões de renovação da prática dramática, que foi incentivada por d. José I, amante do teatro; a sátira “Os vícios”, de Silva Alvarenga, se constrói a partir de retratos exemplares de figuras viciosas tiradas do teatro francês (Harpagon, Lidoro, Atalafron, Niréu, Tartufi Jacobeu¹⁹⁰), e, além de citar, como mencionado acima, Molière e Racine como os modelos a serem emulados na epístola “A Termindo Sipílio”, ainda encarece a importância do teatro::

¹⁸⁹ BRAGA, Theophilo. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcadia*. e RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

¹⁹⁰ ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva *Opus cit.* pp.91-100

*Vai tudo a florescer, e porque o povo estude
Renasce nos teatros a escola da virtude.
(vv. 125-126)*

O que fica claro no quadro montado, é que o dístico, que apresenta possibilidade de variação sonora bem menor do que a verificada na análise de “Theseo a Ariadna”, reforça assim a sua “vocação” didática, tornando-se conveniente (no universo destes escritores estudados) para obras de caráter reflexivo. A tradição que a heróide veio trilhando desde sua retomada no período humanista, como modelo para exercícios argumentativos, até sua identificação com o derramamento afetivo, feita pelos escritores franceses do século XVIII, aponta para outra direção. Silva Alvarenga, que tenta evitar, tanto a argumentação exclusivamente emocional dos modelos franceses quanto o distanciamento exagerado da fonte ovidiana, que insiste na disputa cerrada, tem assim no terceto a fórmula mais adequada a seu projeto.

O terceto permite o desenvolvimento claro da enunciação, mas como permite também os jogos sutis de ritmo que procuramos evidenciar, consegue harmonizar os dois aspectos solicitados pela forma da heróide. O fato de ser escrito em versos hendecassílabos dá ocasião ao poeta para mostrar que, seguindo ainda mais uma vez as indicações codificadas por Borralho, consegue utilizar apenas hendecassílabos inteiros, pois, segundo aquele crítico, “não se admite verso Grande Agudo, em obras *Épicas*, & *Heroicas* [que já haviam sido aproximadas das *Divinas* e *Humanas*], salvo quando a força do dizer o disculpe; & não será disculpável se se repetir muytas vezes”¹⁹¹. Assim como faz com as rimas, o poeta procura primar pela elegância e rigor no uso das regras estabelecidas pela tradição e pelos bons modelos. O domínio que tem das regras sedimentadas pelos bons autores.

Além disso, o terceto já estava adaptado, segundo a lição dos mesmos bons autores portugueses, à fatura de epístolas, o que lhe permite realizar as sugestões epistolares da heróide; mas como também tem uma fortuna grandemente associada à elegia (como insiste Faria y Sousa), acaba sendo adequado a dar vazão às tendências elegíacas latentes dos modelos ovidianos. Se Silva Alvarenga opta por deixar de lado as autoridades francesas recentes, é por intuir a constatação de Howard Jacobson de que “the very association and integration of numerous elements is itself an act of creation which affects and changes the nature of these very components”¹⁹². Deste ponto de

¹⁹¹ BORRALHO, Manuel *Opus cit.*, p. 40

¹⁹² JACOBSON, Howard *Opus cit.* p. 348

vista, o modelo mais rigoroso e ao mesmo tempo flexível de que o poeta dispunha, simultaneamente nobre e tradicional, mas pleno de possibilidades em aberto, como foi demonstrado, era a *terza rima* hendecassílabo.

CAPÍTULO III

1. O mito de Teseu e Ariadna e um breve percurso da Antiguidade ao Humanismo

“Theseo a Ariadna” é um poema que vai além da atualização de um modelo presente na tradição antiga e retomado pela autoridade francesa moderna. Como toda a produção poética anterior ao Romantismo, ele dialoga vivamente com o conjunto de referenciais que hoje chamamos genericamente de “Mitologia clássica”¹⁹³, e o faz de um modo muito particular. Isso porque o que chamamos de Mitologia não se esgota em um conjunto acabado de histórias que servem de modelo imutável a ser copiado (palavra quase ofensiva para o sistema de valores românticos); a chamada “tradição” serve de depositária de virtualidades para a invenção do “Autor”, “aquele, que dá principio a alguma cousa, & como o *Actor*, *idest*, o instituidor, ou executor della”, como define Rafael de Bluteau¹⁹⁴ no seu *Dicionário*. Neste sentido, recorrer aos modelos estabelecidos pelas autoridades não constitui uma diminuição, mas sim o próprio trabalho do poeta, que, assumindo uma escolha consciente dos elementos que fazem parte de um *continuum* vivo, se deixa inspirar pela Musa, consciente de que ela é simbolicamente “filha da Memória”. Esta é inclusive uma consciência que Silva Alvarenga tem muito clara na medida em que faz Teseu anunciar, numa passagem já comentada aqui, “Tudo a fiel memoria me retrata.” (v. 7) Esta afirmação, que tem a função de legitimar a narração que Teseu inicia com este verso, traz também a sutil insinuação da máquina que preside ao próprio processo de escrita empregado pelo poeta, que vai tecer elementos herdados dos autores do passado que constituem a matéria prima da sua arte. Esses elementos não são exclusivos do poeta, mas pertencem também em grande medida aos leitores que, com ele, partilham as mesmas referências. Assim como Silva Alvarenga mobilizou com inteligência os recursos genéricos, argumentativos e formais que tinha à sua disposição para construir esse tecido firme que é “Theseo a Ariadna”, vai lançar mão das sugestões que a Fábula ou o Mito lhe dá com igual segurança, entendendo a característica da heróide formulada por Haoward

¹⁹³ Cf. GRIMAL, Pierre *A mitologia grega*. (tradução de Carlos Nelson Coutinho) 4ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1984

¹⁹⁴ BLUTEAU, Raphael *Vocabulário/ Portuguez,/ e/ Latino* (...) Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesu anno de 1712./ Com todas as licenças necessarias.

Jacobson: “Ovid changes all this by incorporating elegy into the world of myth – indeed, by making elegy the world of myth”¹⁹⁵.

Para compreender a extensão real do trabalho de Silva Alvarenga, que na visão pós-romântica é apenas um arrastar “para o largo campo das imitações”¹⁹⁶, é preciso primeiro tentar rastrear esse universo de referências com que o poeta e seus leitores trabalhavam quando da escrita do poema.

A relação amorosa de Teseu e Ariadna e o fim a que leva (o abandono da heroína na ilha de Dia, ou Quios, ou Naxos) tem raízes bastante profundas e mescla tradições provavelmente de origens diferentes, como já no século I d. C. registrou Plutarco (45-120) na “Vida de Teseu” que abre, em conjunto com a “Vida de Rômulo”, as *Vidas paralelas*:

20. *1. Muitas são as historias que se contam sobre estes acontecimentos e sobre Ariadne e que não se coadunam entre si. Numa se afirma que Ariadne se enforcou, uma vez abandonada por Teseu; noutras, que foi levada pelos marinheiros até Naxos e aí desposou Enaro, sacerdote de Dionísio, e que Teseu a abandonara por se haver enamorado de outra mulher. (...)*

*Estas são as versões mais conhecidas da lenda que, por assim dizer, circulam de boca em boca. Mas sobre estes episódios foi dada uma singular versão por Péon de Amatunte. 4. Refere ele que Teseu foi arrastado até Chipre por uma tempestade e que Ariadne estava grávida. Como ela se sentia mal, por causa da agitação do mar, e se encontrava esgotada, fê-la desembarcar sozinha. Quanto a ele, ao regressar ao navio, com o fim de o salvar, foi de novo arrastado para o alto mar. 5. Então, as mulheres daquele lugar acolheram Ariadne e rodearam-na de cuidados, no sofrimento da sua solidão. Levavam-lhe até cartas forjadas, como se Teseu lhas tivesse escrito. Chegada a hora do parto, acompanharam-na nas suas dores e assistiram-na; mas, uma vez que morreu sem ter conseguido dar à luz, deram-lhe sepultura. 6. Quando Teseu regressou, arrebatado por um profundo desgosto, deixou as suas riquezas às gentes daquela terra (...) 8. E há até alguns escritores de Naxos que contam uma versão singular: que existiam dois Minos e duas Ariadnes: uma, segundo afirmam, desposou Dionísio, em Naxos, e deu à luz Estáfiro e seu irmão, enquanto que a outra, mais recente, foi raptada e abandonada por Teseu, chegou a Naxos, na companhia da sua ama, de nome Corcina, da qual se mostra aí o tumulto. 9. Esta segunda Ariadne também morreu na ilha e recebe honras diferentes das prestadas à primeira, pois a homenagem prestada à primeira das duas Ariadnes festeja-se com alegria e divertimentos, enquanto que os sacrifícios oferecidos em memória da segunda vão associados à dor e à tristeza.*¹⁹⁷

¹⁹⁵ JACOBSON, *Opus cit.* p. 6

¹⁹⁶ SOUSA, Joaquim Norberto de *Opus cit.* p.77

¹⁹⁷ PLUTARCO *Vidas Paralelas – Teseu e Rômulo*. Tradução do grego, introdução e notas de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008. pp. 63-66.

A citação um pouco longa se justifica na medida em que apresenta uma série de elementos que serão extremamente importantes para a compreensão da invenção que Silva Alvarenga aplica à fábula. Primeiramente Plutarco reconhece a existência de mais que uma versão para a história de como se deu a separação de Teseu e Ariadna e, acima de tudo, registra as narrativas em que o herói é poupado da imagem de traição quase universalmente a ele atribuída. A ideia de que foi duas vezes arrastado por tempestades, uma chegando a Chipre e outra sendo arrebatado da ilha contrasta bastante com a doutrina que se formou ao redor destes eventos; além disso, o registro da preocupação com a saúde de Ariadna e do sofrimento por ter perdido um amor são muito diferentes da gesta de sequestros e abandonos (Helena, Hipólita, Fedra, entre outras), registrada pelo próprio Plutarco ao longo da “Vida de Teseu”. Outro elemento bastante importante é a menção a duas tradições antagônicas, que reconhecem em Ariadna, cada uma, aspectos alegres ou tristes, inclusive com rituais destinados a cada um desses avatares, como está narrado no final do trecho.

Essas duas facetas da figura de Ariadna registradas por Plutarco se confirmam nas versões mais antigas do mito. Com efeito, a primeira obra literária que fala de Ariadna e Teseu é a *Odisséia* (século VIII a. C.) que, nos canto XI, diz que ao chegarem à ilha de Dia (Naxos), fugidos de Creta, os amantes não puderam consumir seu amor porque Ártemis matou a princesa devido a uma impiedade desta em relação a Dionísio:

*Fedra, também, se apresenta, com Prócris e a bela Ariadna,
filha de Minos, de mente funesta, que outrora de Creta
levar Teseu pretendeu para o monte sagrado de Atenas,
sem que pudesse, que em Dia, envolvida por água, primeiro
Ártemis a fez morrer, pelo que ela assacrara a Dionísio.*¹⁹⁸
(vv. 321-325)

Apesar de haver sequestrado a filha de Minos, Teseu aqui não foi responsável nem por abandoná-la nem por sua morte. As poucas palavras dedicadas ao episódio em meio à descrição das heroínas que Odisseu vê desfilar no Hades apontam para uma história de final infeliz, mas não devido à intenção do herói, e sim como resultado da falha da própria heroína, vítima do destino. Como contraponto a este retrato infausto de Ariadna, a *Teogonia* (século VIII a. C.) de Hesíodo registra o caráter auspicioso que a

¹⁹⁸ HOMERO, *Odisséia* Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1962. p. 169

sua figura pode carregar por ter sido a amada de Dionísio (não por um seu sacerdote, como Plutarco menciona) e, por isso, ter sido coroada e feita imortal¹⁹⁹:

*Dionísio de áureos cabelos à loira Ariadne,
Virgem de Minos tomou por esposa florescente
e imortal e sem-velhice tornou-a o Crônida.
(vv. 947-949)*

Mais uma vez são apenas alguns versos (que nem mencionam a figura de Teseu), mas que confirmam a existência de pelo menos duas das fontes mitológicas apontadas por Plutarco no século I.

É em Catulo (84-54 a. C.) que aparece pela primeira vez a codificação completa da fábula nos traços que perduraram por mais tempo, associando Ariadna a um destino patético e condenando as atitudes de Teseu. No *carmen* 64, que celebra o casamento de Tétis e Peleu, ao descrever o manto nupcial do casal, bordado com um cortejo de heróis e “figuras de homens antigos”, o poeta logo de início se concentra na imagem de Ariadna abandonada na ilha de Dia (Naxos) e não deixa dúvidas quanto à intencionalidade do ato de Teseu, já que o afirma que “o moço fugitivo, sem nela pensar, bate as ondas com os remos, abandonando as suas vãs promessas aos ventos das procelas”²⁰⁰. Se aparecem os mesmos ventos (*uentosae procellae*) que, numa das versões registradas por Plutarco, levaram o herói para longe de Ariadna (assim como na heróide de Silva Alvarenga), agora eles são a marca clara da indiferença do antigo amante, pois são o lugar onde têm fim as suas promessas.

Depois de descrever a figura nua (porque já indiferente ao destino e ao pudor) de Ariadna na praia, o poeta faz uma pequena digressão para narrar o modo como ela e Teseu se apaixonaram, recuando até o tributo devido a Minos pelos atenienses e à chegada do herói a Creta, mas fazendo questão de marcar que desde o início que

*contemplou-o com olhos cubiçosos a virgem real que o pequeno e casto leito oderante
de perfumes via crescer ente os abraços suaves de sua mãe (...) e logo não afastou dele
os olhos ardentes, antes a chama do amor lhe invadiu o corpo profundamente e tôda a
abrasou até as mais fundas medulas²⁰¹.*

¹⁹⁹ HESÍODO, *Teogonia, a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano 4ª edição. São Paulo, Iluminuras, 2001. p. 159

²⁰⁰ CATULO *Opus cit.* 63

²⁰¹ *Idem, ibidem.* p. 73

Esta descrição é significativa na caracterização da personagem e seu drama porque lhe dá uma dimensão material e passional que será desenvolvida na construção do discurso que se segue e de diversas versões que esse discurso assumirá a partir de então. O poema apresenta a seguir um movimento de aproximação em relação à personagem, indagando o quanto teria ela sofrido, e finalmente dá-lhe voz num lamento que se estende por 69 versos.

O discurso de Ariadna segue um modelo tripartido, fazendo um exórdio que se abre com uma série de perguntas, traçando em gradação o caráter negativo de Teseu (pérfido, ingrato, perjuro, ímpio e mau) e passa rapidamente desta traição particular para a natureza traidora dos próprios homens, que

*quando o seu espírito deseja vivamente alcançar alguma coisa, nada receiam jurar, não poupam nenhuma promessa; mas, logo que foi satisfeito o capricho de sua alma cúpida, não receiam o que disseram, não se importam com os perjúrios*²⁰².

Note-se que nas expressões relativas ao desejo do homem esteja bem mais atenuado o caráter corpóreo da paixão, mesmo que ela seja o móvel primeiro de um *cupiens animus*, porque o objetivo que está sendo identificado é nitidamente a relação sexual que não redunde em nenhum laço afetivo. O desejo feminino que foi descrito antes com crueza em relação à virgem (como uma chama que “a abrasou até as mais fundas medulas”), nos homens é quase que atenuado, mas ao mesmo tempo tem um aspecto perverso, enquanto dissimulação de um interesse. Caracteriza, então, a atitude masculina um traço de falsidade que mais tarde Ovídio explorará à exaustão nas *Heroides*, insistindo que as palavras do homem não são dignas de crédito.

A narração que Ariadna faz em seguida procura reforçar a traição de Teseu e menciona rapidamente uma série de elementos que vão dar margem às versões posteriores do mito, sendo amplificados principalmente na heróide X de Ovídio: a importância que ela própria teve na derrota do minotauro, a “dureza natural” de Teseu (“Que leoa te deu à luz... que Sirte, que Scila rapace, que monstruosa Caribdis?”), a desolação da ilha em que foi abandonada. Ao lado destes elementos ainda são retomados episódios da história anterior como expressão do desejo de que não tivessem ocorrido: a chegada de Teseu a Creta, a morte de Androgeu, a recepção do herói no palácio de Minos. Outra parte da *narratio* se completa como futuro abortado da heroína,

²⁰² *Idem, ibidem* p.76

pois ela mesma faz um pequeno elenco das opções que lhe são vedadas: voltar para sua ilha natal, contar com o apoio do pai ou com o consolo do esposo.

O discurso se encerra da mesma forma que se abriu, com uma gradação em que as Eumênides são invocadas e a própria súplica vai sendo cada vez mais desentranhada, da mesma maneira como foi descrito o desejo de Ariadna:

*E assim, vós que castigais os crimes dos homens com a pena vingadora, Eumênides cuja cabeça, coroada duma cabeleira de serpentes, mostra o furor que sai de vosso peito, vinde, vinde aqui, escutai as queixa que eu, pobre de mim!, sou obrigada a arrancar do fundo a minha alma, eu, desprovida de tudo, inflamada, cega por um delírio furioso (grifos meus)*²⁰³

O poeta reassume a narrativa e ainda explica a morte de Egeu, desesperado com a falsa “notícia” da morte de Teseu dada pelas velas do navio. Ele havia recomendado ao filho que, no caso de um resultado trágico para sua expedição, as embarcações deveriam retornar com velas escuras para alertar a população de Atenas. Esquecido da indicação, Teseu não muda as velas dos navios e Egeu se atira no mar ao imaginar o filho morto.

O modelo desenvolvido por Catulo sabidamente serviu de base para a décima heróide de Ovídio, já que há elementos que são nitidamente retomados e amplificados pela invenção do poeta mais novo, conhecidamente mais interessado nos aspectos patéticos de suas personagens²⁰⁴.

Como o poema integra a coleção de “cartas mitológicas” (*Epistulae Herodiumq*) em que Ovídio simula (aproximando-se do modelo das Suasórias) textos escritos por diversas heroínas para seus amados, em sua maioria traidores, o lamento de Ariadna para Teseu traz então, como já foi assinalado, algumas marcas típicas do discurso epistolar, que podem ser reconhecidas já desde a declaração da abertura: “O que lêis, Teseu, mando-te daquela praia donde as velas levaram teu barco sem mim, onde me traiu o sono de que perversamente te utilizaste.”²⁰⁵

Esta breve *salutatio* conduz diretamente à narração dos eventos que pintam o quadro da ilha de Quios, desenvolvendo aquele apresentado no *carmen* 64: Ariadna descreve o momento de seu despertar e o desespero de que foi tomada ao reconhecer que estava sozinha; descreve em gradação a intensidade de seus afetos, que passam do

²⁰³ *Idem, ibidem* p. 78.

²⁰⁴ JACOBSON, Howard *Opus cit.* p. 213 e seguintes.

²⁰⁵ OVIDIO, *Opus cit.* p. 98.

pavor ao descontrolo, depois ao grito e por fim ao desfalecimento. Aquilo que compõe o corpo do lamento do poema de Catulo (as palavras dirigidas por Ariadna a Teseu do alto do morro em que subiu na ilha de Naxos), em Ovídio ocupa apenas um dístico até o reconhecimento de que a distância do barco já é excessiva. Neste momento, a narração da carta inicia um segundo ponto em que a heroína reconhece a sua total solidão e a inexistência de alternativas para fuga ou retorno. Num terceiro momento, a narrativa recorre à mesma estratégia usada no *carmen* 64 de mencionar alguns eventos anteriores do mito (o auxílio a Teseu, a morte de Androgeu, uma possível vitória do minotauro) através da hipótese fatalista de que, se eles não tivessem ocorrido, o sofrimento atual de Ariadna seria poupado. Uma particularidade introduzida por Ovídio é a acusação de crueldade dirigida aos elementos acessórios da história: o sono (que a conservou inerte), os ventos (que levam o barco de Teseu) e a palavra vazia (o termo usado é *fides*, mais precisamente “promessa”), que são consideradas “três traições” (*proditum sum causis tribus*) infligidas a ela.

Tal descrição conduz ao encerramento: Ariadna pondera que, se Teseu tivesse conseguido vê-la do navio, o seu semblante o teria comovido, mas no momento atual são as palavras que podem pintar um quadro (o do desespero da heroína) que o fará ver “não com os olhos, que não o podes, mas com o espírito”²⁰⁶. Após esta menção, Ovídio faz uma pequena possível alusão a um dos mitos registrados por Plutarco (o do enterro de Ariadna feito por Teseu) porque a carta se encerra com o pedido de que o herói volte: “Teseu, faz voltar tua nau; deixa que os ventos contrários a impilam. Se eu morrer antes, pelo menos levarás meus ossos”²⁰⁷.

É visível a retomada amplificada de alguns materiais que Catulo já tinha trabalhado. Os dois poemas assumem modelos tripartidos em que a narração ocupa um espaço um pouco maior do que as partes extremas (o exórdio e a peroração) e se constrói sobre elementos da fábula que são diretamente narrados ou mencionados de forma indireta quando Ariadna levanta hipóteses sobre o que ainda pode acontecer com ela. Ainda em ambos se encontra uma recapitulação importante dos acontecimentos anteriores do mito através do devaneio de como o sofrimento atual poderia ser evitado caso o passado tivesse ocorrido de forma diferente. Este recurso introduz nos dois lamentos um aspecto fatalista que também os aproxima bastante, pois a cadeia de acontecimentos (morte de Androgeu, sorte infausta de Teseu, chegada a Creta, paixão

²⁰⁶ OVÍDIO, *Heróides. Opus cit.*, p. 100

²⁰⁷ *Idem, ibidem*

de Ariadna, estratégia do fio no labirinto, morte do minotauro, fuga e abandono) se costura de tal maneira que Ariadna reconhece, nos dois poemas, a indissociação de um aspecto dos demais.

Este é um ponto a ser marcado, porque trata indiretamente da própria questão artística ao introduzir uma referência à unidade da fábula, reconhecida e recomendada tanto por Aristóteles quanto por Horácio²⁰⁸. Um elemento que faltasse à cadeia de acontecimentos mudaria completamente seu encadear e, conseqüentemente, seu fim. No caso da heróide isto se torna mais importante, porque, como já se observou anteriormente (a partir da análise de Duncan Kennedy²⁰⁹), as ficções criadas por Ovídio fazem questão de se inserirem em momentos muito precisos do mito já conhecido pelo leitor. A heroína ignora uma série de eventos que acontecem no momento em que ela escreve sua carta e, muitas vezes, caso esta chegasse a seu destino mais rápido, a cadeia toda poderia ser mudada, dando aos poemas uma feição de possível elemento desestabilizador da fábula, mas que no fim acaba por confirmá-lo, porque é claro que essa mudança não ocorre. Todo esse movimento gera para o leitor uma sensação de ampliação das possibilidades literárias do mito ao mesmo tempo em que se adequa e confirma a “corrente fama”. É um modo de tratar as matérias legadas pela tradição que faz das heróides de Ovídio um terreno privilegiado de reconstrução e amplificação literária, e reforça a importância que as escolhas do poeta assumem, já que expandem esse universo de virtualidades que o mito traz em si. Foi, como já se mencionou, um dos pontos reconhecidos pelos autores franceses de heróides do século XVIII.

Restam dois aspectos importantes do discurso codificado por Ovídio que são ressaltados por Howard Jacobson²¹⁰: um é a completa ausência de elementos que indiquem tanto amor por parte de Ariadna, que não menciona em nenhum momento querer a reunião com Teseu, apenas misericórdia e piedade por sua própria vida; outro é que as motivações do ato de Teseu não são sequer aventadas – trata-se de traição pura e gratuita, fazendo com que esta heróide em particular assuma uma dimensão quase arquetípica na representação dessas paixões. O ponto central da heróide X, desenvolvendo a senda aberta pelo *carmen* 64 é, então, a representação da indignação.

²⁰⁸ ARISTÓTELES, *Arte Poética*, capítulo VII; HORÁCIO, *Epistola ad Pisones*, vv. 128-152. Sobre este ponto específico serão tecidos alguns comentários adiante.

²⁰⁹ KENNEDY, Duncan, *Opus cit.*

²¹⁰ JACOBSON, Howard *Opus cit.*

Este traço, inclusive, foi notado por Miguel do Couto Guerreiro nos comentários que fez às suas traduções das *Heroides*, publicada em 1789:

Deve observar [o imitador], que o intento de Ariadne nesta Carta he mover Theseo, a que a revoque da deserta Ilha de Naxo, onde a deixou, e que dois principalmente saõ os meios, que applica para este fim; hum deles he o censurallo de duro, e inexoravel para com ella; o outro excitar nelle compaixão. Observe-se, se póde ella pintar mais vivamente a dureza de Theseo, do que dizendo logo no principio da Carta que achou mais brando, do que ele, todo genero de fêras: (...) No que toca ao segundo meio, observe-se a qualidade da pessoa de Ariadne, e o miseravel estado, em que ela se pinta; e veja-se, se ha instrumentos mais efficazes para mover compaixão. Ella era huma Princeza, e consequentemente pessoa muito delicada. Ella se pinta em huma ilha deserta, sem mais companhia, que o mar, e os matos talvez habitados de lobos, leões, e tigres. Ella se pinta chorando, esbofeteando-se, e arrepellando-se segundo a gravidade da causa; discorrendo como louca por huma praia, cuja solta areia, além de a fatigar, lhe havia entrado nos çapatos, e trilhar-lhe os tenros pés.²¹¹

Ovídio também tratou rapidamente a fábula de Teseu e Ariadna nas *Metamorfoses* (Livro VIII, vv 170-182). Desenvolve neste passo a imagem auspiciosa da heroína, pois ela termina esta aventura sendo objeto dos amores de Baco (Liber) e recebendo dele sua coroa fulgurante. Apesar do tratamento positivo, mantém-se a imagem de um Teseu impiedoso que abandona voluntária e caprichosamente a filha de Minos em Naxos (*“le fils d’Égée, enlevant la fille de Minos, cingla vers Dia et, sans pitié, dépose as compagne sur ce rivage²¹²”*). Neste sentido, as *Metamorfoses* reforçam a associação de Ariadna a um destino patético, objeto passivo do abandono e do favorecimento.

A imagem verdadeiramente positiva da heroína, que supera toda a dor do abandono e literalmente se transfigura através do amor do Deus é trabalhada no livro I da *Arte de Amar*:

*A jovem de Cnossos vagueava, fora de si, por areais desconhecidos,
Lá onde a pequena ilha de Dia é batida pelas ondas do mar;
O corpo cingido com uma túnica, tal como saíra do sono,
Os pés descalços, soltos os cabelos de açafrão,
Gritava a crueldade de Teseu às ondas ensurdecidas,*

²¹¹ CARTAS/ DE/ OVIDIO/ CHAMADAS HEROIDES,/ Expurgadas de toda a obscenidade, e traduzidas em/ Rima vulgar:/ Com as suas Respostas, escritas umas pelo mesmo/ Ovidio, outras por Sabino, e Sidronio, e a maior/ parte dellas pelo Traductor: e hum Epilogo no/ fim de cada huma, em que se mostra a doutrina,/ que dellas se póde tirar: e huma Analyse do que/ nas mesmas deve observar o bom imitador./ Ajuntaõ-se algumas breves Notas para sua melhor/ intelligência./ AUTHOR, E TRADUCTOR/ MIGUEL DO COUTO GUERREIRO/ LISBOA,/ Na Off. Patr. de FRANCISCO LUIZ AMENO/ M. DCC LXXXIX/ Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre/ o Exame, e Censura dos Livros.

²¹² OVIDIO, *Les Metamorphoses*. Traduction, introduction et notes de J. Chamonard (2 vol). Paris, Garnier, 1953. Vol. II, p.15

Regando, com pranto que não merecia, o rosto delicado;
 Gritava e chorava, ao mesmo tempo; mas ambas as coisas lhe ficavam bem;
 Não ficou mais feia por força das lágrimas que derramava;
 e logo bate, uma vez mais, com as mãos no peito delicado
 E diz: “Foi-se embora, aquele malvado! Que há de ser de mim?
 Que há de ser de mim?”, repete. Soaram címbalos por toda
 a praia e tambores tocados por mãos de espanto.
 Ela desfaleceu de medo e susteve, de súbito, a palavra;
 No corpo inanimado, nem pingo de sangue restava.
 Eis as Mimalônidas, de cabelos caídos ao longo das costas,
 Eis a turba dos sátiros, ligeiros, que precede o deus na corrida;
 Eis o velho beerrão, Sileno; a custo se aguenta na corcunda do jumento
 e segura, com habilidade, as crinas a que se agarra;
 Enquanto persegue as bacantes e as bacantes lhe fogem e o procuram,
 Enquanto este cavaleiro desajeitado fustiga a montada com o chicote,
 Escorreha e cai de cabeça, de cima do jumento orelhudo.
 Gritaram os sátiros: “Levanta-te, força, levanta-te, pai!”
 Já o deus, no seu carro, que havia coberto de tranças de uvas,
 Soltava as rédeas cor de ouro aos tigres que o puxavam,
 E a cor e Teseu e a voz se esvaíam à jovem
 E três vezes tentou fugir e três vezes ficou tolhida pelo medo;
 Tremeu de pavor, tal como o vento bamboleia as espigas estéreis,
 Tal como treme, nas águas do pântano a cana.
 Assim lhe disse o deus: “Eis-me aqui, eu que te sou mais fiel que o cuidado!
 Deixa de medo! Esposa de Baco, ó filha de Cnossos, hás de tu ser!
 Recebe o céu por presente; no céu serás contemplada, como uma estrela;
 Muitas vezes há de a coroa de Creta orientar a nau perdida”.
 Assim falou. E para ela não se assustar com os tigres,
 desceu do carro (cedeu a areia ao peso dos seus pés),
 e partiu; de tudo é capaz a ligeireza de um deus.²¹³
 (vv. 525- 560)

Mantendo-se a imagem de um Teseu desleal (“Gritava a crueldade de Teseu às ondas ensurdecidas”), este trecho insiste na importância da dignidade da princesa (“Regando, com pranto que não merecia, o rosto delicado”), legitimando a construção do discurso da heróide sobre a paixão da indignação. A longa descrição do cortejo triunfante de Baco se justifica na medida em que explica o rápido esquecimento a que a lembrança de Teseu se submete (“E a cor e Teseu e a voz se esvaíam à jovem” – traço que, como já foi notado, foi utilizado por Silva Alvarenga). Mas o ponto mais importante é o consolo e a apoteose oferecidos pelo deus à princesa abandonada.

Resta ainda da Antiguidade um registro diferente da fábula de Teseu e Ariadna a se mencionar: o feito na *Biblioteca*, provavelmente escrita entre o primeiro e o segundo

²¹³ OVIDIO, *Amores e Arte de Amar*, pp. 285-286.

séculos da era cristã e atribuída a Apolodoro²¹⁴. Narrando de forma semelhante a Catulo e Ovídio os acontecimentos até a chegada à ilha de Quios, acrescenta o erudito grego:

Durante la noche arriba a Naxos com Ariadna y sus muchachos. Allí, Dionisio, enamorado de Ariadna, la secuestró y la condujo a Lemnos, donde se unió a ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Pepareto.

*Teseo, entristecido por la pérdida de Ariadna, se olvidó de aparejar la nave con velas blancas y Egeo, que vio desde la acrópolis cómo la nava potrava velamen negro, en la creencia de que Teseo había perecido, se arrojó y desapareció de entre los vivos.*²¹⁵

Interessante notar aqui a combinação de um elemento que já aparece em Plutarco, principalmente a não intencionalidade do abandono de Ariadna por Teseu com a desestabilização afetiva que leva ao esquecimento de trocar as velas do navio e, consequentemente, ao suicídio de Egeu. O príncipe é na verdade enganado pelo deus Baco, numa versão bem diferente das outras provindas da Antiguidade, em que este serve de consolo à traição. Apolodoro registra um deus que intervêm na felicidade dos mortais, podendo até ter servido de inspiração a alguns passos da heróide de Silva Alvarenga.

Dessas quatro principais contribuições que a Antiguidade legou para a “corrente fama” de Ariadna e de sua relação com Teseu (“Vida de Teseu”, *carmen* 64, heróide X, *Arte de Amar* e *Biblioteca*), certamente a de Ovídio foi a de maior influência, e é com ela que Silva Alvarenga dialoga mais diretamente, mesmo porque adota o gênero da heróide. Entretanto, como autor com sólida formação e ambições de erudição, ele ultrapassa em muito os limites de um modelo único. O exórdio de “Theseo a Ariadna”, já analisado no capítulo 1, esconde algumas sutilezas que deixam entrever essa múltipla filiação.

*Essas asperas queixas que me envia
Teu falso coração, formosa ingrata,
Já não são como as queixas d’algum dia.
(vv. 4-6)*

²¹⁴ Para informações detalhadas a respeito da atribuição da *Biblioteca*, cf. APOLLODORUS, *The Library*, tradução e introdução de James George FRAZER, (8ª edição) Cambridge/London, Harvard University Press, 1995.

²¹⁵ APOLODORO *Biblioteca Mitologica*, Introdução, tradução e notas de Julia Carcía Moreno. Madri, Alianza Editorial, 1993.

As “asperas queixas que me envia/ teu falso coração” são claramente uma referência à heróide X, cujas lamentações são escritas em forma de carta, mas quando o verso seguinte refere as “queixas d’algum dia”, que seriam realmente sinceras (já que diferentes das “falsas”, enviadas na heróide), faz menção ao *carmen* 64. Tanto Catulo quanto Ovídio mencionam que Ariadna subiu ao monte da ilha de Quios e gritou para Teseu, mas enquanto a heróide X restringe o discurso da princesa a um dístico que se encerra com um desmaio, o *carmen* 64 desenvolve longamente a lamentação, justificando a caracterização como “queixas”; esta identificação se confirma nos versos da estrofe 19:

*Sabe o Ceo que fadigas me custaram
Então as tuas lagrimas, e penas,
Que as minhas cá de longe acompanháram.*
(vv. 55-57)

Silva Alvarenga indica assim para o leitor culto que tem pelo menos duas fontes principais para sua invenção, mas aponta também de forma ainda mais discreta para a terceira, Plutarco, ao atribuir o abandono da heroína não à vontade de Teseu, e sim às forças naturais e dividas (os “tristíssimos Fados”, v. 53) que o subjagam (acrescentando-o, aliás, a uma longa tradição de heróis arrastados pelos mares). O movimento de incorporação de diversas versões do mito tem um dado que o legitima, que é, como já foi mencionado, a própria natureza do gênero da heróide, criado por Ovídio através do aproveitamento das diversas sugestões que as poesias alexandrina e romana lhe haviam legado²¹⁶. A retomada da heróide no século XVIII francês acompanhou o mesmo movimento e lhe deu fôlego quando teóricos como Colardeau, Dorat e Laharpe reconhecem que ela não apenas trabalha com a “*fiction reçue*”²¹⁷, mas que pode “*s’étendre bien plus loin*” e “*dérober à l’histoire*”²¹⁸, mas Silva Alvarenga, que conhece a lição francesa, entende com maior profundidade esses aspectos ao não deixá-los a cargo apenas de seu próprio engenho, vinculando sua invenção ao domínio das mais diversas fontes, principalmente antigas. A sutileza está no uso discreto e múltiplo de lições, que dão a impressão de grande invenção para o leitor menos avisado, deixando para o leitor culto a impressão de discrição e erudição.

²¹⁶ Cf. JACOBSON, *Opus cit.*

²¹⁷ COLARDEAU, *Armide à Renaud*, p. 6.

²¹⁸ LA HARPE, “ESSAI SUR L’HÉROÏDE EM GÉNÉRAL”, in *Montézume à Cortez; Elisabeth de France à Don Carlos*. 1764

Da mesma maneira, Silva Alvarenga demonstra sua capacidade de invenção e manipulação dos modelos que escolheu emular no modo como trabalha a tópica relacionada à descrição de Quios. No *carmen* 64, a ilha é uma “praia deserta”, cheia de “montes escarpados”, na qual “tudo está calado, tudo está sem ninguém, tudo prenuncia morte”²¹⁹; com mais detalhes, a heróide X faz um retrato mais desolado:

*Não há sinal de civilização na ilha. Não vejo obras de homens, nem rastros de bois. De todo lado é o mar cingindo a terr. Nenhum marinheiro, nenhum barco para aventurar-se em caminhos incertos. (...) Já me parece estar vendo aqui e al, ensaiando botes sobre mim, lobos que vão estraçalhar-me as entranhas com ávidos dentes. Talvez esta ilha seja povoada de fulvos leões. Quem sabe se ela também tem tigres perigosos? Chegam a dizer que o mar vomita focas enormes.*²²⁰

A transformação dessa paisagem, em “Theseo a Ariadna” é completa, anuncia da já pela “calma no mar” (v. 34) e pela Aurora abrindo as “aureas portas do Oriente” (v. 39). A ilha que os marinheiros avistam tem um bosque e a foz de um rio “alegre e socegado” (v. 41), é “verde” (v. 42) e, do modo como é mencionada, já conhecida dos marinheiros. Ao invés de escarpas há “montes e outeiros” (v. 43) que convidam aos pios sacrifícios e, no final do poema, mencionam-se “Frondosos arvoredos” (v. 121), as “amarellas flores” (v. 124) e a “sombria,/Musgosa gruta, onde a infiel descança” (vv. 124-125). Cria-se assim um *Locus Amoenus* que não apenas diminui a crueldade do abandono de Ariadna, já que a ilha passa a ser perfeitamente hospitaleira, como reforça a situação negativa de Teseu, que, por seu lado, está submetido à força das tempestades (“Vão ludibrio dos mares e dos ventos”, v. 59). Trata-se de uma disposição inteligente e sutil dos elementos narrativos que predispõe a empatia do leitor para com Teseu, ao mesmo tempo em que joga com a surpresa gerada pela manipulação da tópica tradicional.

Igualmente deslocadas por Silva Alvarenga são as imagens paralelas de dureza presentes no *carmen* 64 (“Que leoa te deu à luz sob um rochedo solitário, que mar te concebeu e arremessou das ondas espumantes, que Sirte, que Scila rapace, que monstruosa caríbsdis?” p. 76) e na heróide X (“Tuas entranhas de ferro nunca seriam trespassadas pelos seus [do minotauro] chifres... não és filho de Egeu, tua mãe não é Etra... quem te gerou foram as rochas dos mares” p. 99). No movimento de inversão, próximo da ironia, a que o poeta submete a matéria dos modelos, essas imagens

²¹⁹ CATULO, *Opus cit.*, pp. 76 e 78

²²⁰ OVÍDIO. *Heroides*, pp. 98-99.

aparecem atribuídas a Ariadna: “Responde ingrata, desleal, mais dura/ Do que a rocha” (vv. 98-99). É um movimento de inversão dá para o desenvolvimento inventivo de Silva Alvarenga uma ferramenta muito importante, porque ele vai vincular o retrato de Teseu ao retrato de Ariadna, quase como (numa imagem anacrônica) um negativo fotográfico: a sugestão dada por um se atualiza na figura da outra.

Como a pintura do retrato moral da personagem é uma das bases do recurso argumentativo empregado pelo poeta, que aproveitou a sugestão de suasória dada pelo modelo da heróide, é importante seguir mais de perto a evolução que o mito de Teseu e Ariadna (principalmente da sua figura) teve na literatura europeia, em particular na portuguesa, para avaliar a dimensão do trabalho e das referências manipuladas por Silva Alvarenga.

A heróide X de Ovídio tornou-se a versão canônica da fábula, como já foi mencionado, e foi ela que predominou por toda a Idade Média, pois a permanência e importância do poeta ao longo do medievo é aliás bem atestada por diversas fontes²²¹. No que diz respeito à figura de Ariadna, já desde o princípio do Humanismo a personagem é retomada como exemplo por excelência (ao lado de Dido) da heroína abandonada. A fonte desta imagem nos tempos modernos será, ao lado de Ovídio, menos Petrarca que Boccaccio. Apesar da importância do primeiro na reutilização literária da mitologia clássica, nos *Trionfi* ele faz apenas uma referência lateral à heroína²²². Já Boccaccio, mesmo que não tenha tratado do tema nem sua *Teseida* (que se

²²¹ A respeito da presença de Ovídio na Inglaterra, cf. *Ovid in English*. Edição de Christopher Martin. London, Penguin Books, 1998; sobre Ovídio na França, cf. MONRIN, Jacques, «Humanisme et traductions au Moyen Âge» in *Journal des Savants* n. 3, 1963 pp. 161-190 e WHITE, Paul. *Renaissance postscripts – responding to Ovid's Heroides in sixteenth-century France*. Columbus, Ohio State University Press, 2009; sobre a fortuna das *Heróides* na Espanha, cf. “Introducción” OVIDIO, *Heroidas* (texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1986

²²² A única menção à princesa se encontra no “Triumphus Cupidinis” (“Trionfo d’Amore”):

Udito hai ragionar d’un che non volse
consentir al furor de la matrigna
e da’ suoi preghi per fuggir si sciolse,

ma quella intenzion casta e benigna
l’occise, sì l’amore in odio torse
Fedra amante terribile e maligna,

et ella ne morio: vendetta forse
d’Ippolito, e di Teseo, e d’Adrianna,
ch’a morte, tu ’l sai bene, amando corse. (vv. 109-117)

concentra em outro ciclo das aventuras do herói – a vitória sobre as amazonas²²³) nem, curiosamente, no *Sobre as Mulheres Famosas*²²⁴, dedica-lhe bastante atenção no manual de mitologia *Della genealogia de gli Dei*, obra que teve uma série de edições e serviu de fonte e modelo para vários escritores²²⁵. Sob a forma de verbetes que se desdobram a partir de figuras mitológicas principais, Boccaccio se baseia declaradamente tanto em Ovídio quanto em Lactânio (240?-320?) para narrar o destino de Ariadna:

*Arianna fu figliuola di Minos, & Pasife, si come spesso siate dimostra Ovidio. Costei s'inamorò di Theseo, mandato da Atheniesi in Creta; onde essendosi seco segretamente congiunta, & havendole egli promessa la fede di tomarla per moglie,(...) gli insegnò la via di poter entrare nel labirinto, vincere il Minotauro, & con la guida d'un filo d'indi uscire. Il quale havendo condotto a fine ogni cosa, tolse di notte in nave Arianna, & Fedra, segretamente spiegando le vele alquanto si partì; & nell'isola di Chio (come dice Ovidio) overo di Naso (secondo Lattantio), la notte partendosi lasciò Arianna, che dormiva, la quale svegliata et veggendosi ivi abandonata, & sola, con gridi, & femminili pianti incominciò far risuonare tutti que' lidi. Onde Bacco a caso d'ivi navigando, & veggendo costei s'inamorò di lei, & la tolse per moglie, & di lei, come piace ad alcuni, hebbe Thoante Re di Lenno. Ma havendo Bacco vinto il Re degl'Indi, & essendosi innamorato d'una figliuola di quello, Arianna per ciò molto si dolse; di che Bacco con carezze, & abbracciamenti havendola mitigata inalzò fino in Cielo la corona di lei, la quale prima Vulcano havea fatta & donato a Venere, & Venere poi l'havea conceduta ad Arianna. Et così la ornò di nuove stelle, & la chiamò Arianna, & libera, trahendola, & congiungendola appresso di sé in Cielo, & facendone una imagine celeste. Ma io faccio questa spositione. Naso, & Chio sono isole abbondanti di vino, dal quale tengo, che Arianna si lasciasse convincere, & che però ebbriaca fosse ivi da Theseo lasciata; onde, perche poscia si diede in preda al soverchio bere, fu detta moglie di Bacco. Indi, perche ogni honestà della donna dal vino è corotta, da Venere le fu donata una corona, cioè l'insegna di libidine; la quale vien portato fino al Cielo, cioè in notitia d'ogn'un. Né solamente il vergognoso dishonore dell'infamia portato per le bocche degl'huomini; ma oprando il vino, la donna si lascia incorrere ne gli abbracciamenti di tutti.*²²⁶

PETRARCA, Francesco. *Trionfi*. Cópia eletrônica da coleção *Litteratura italiana Einaudi* a partir da edição de Guido Bezzola sobre o texto fixado por R. Ramat para a Rizzoli em 1957. Disponível em <http://www.litteraturaitaliana.net/>

²²³ CF BOCCACCIO, Giovanni, *La Teseida (Traducción castellana del siglo XV)*, ed. intr. y notas de Victoria Campo y Marcial Rubio Árbuez. Frankfurt am Main./Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996

²²⁴ CF. JULIANI, Talita Janine *Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio = tradução parcial, estudo introdutório e notas / Talita Janine Juliani*, Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 30/08/2011

²²⁵ Em “The genealogy of the Editions of the *Genealogia Deorum*”, Ernest Wilkins lista sete edições feitas nos cinquenta anos entre 1472 e 1532, in *Modern Philology*, vol XVII, n. 8 december 1919. pp. 425-438

²²⁶ BOCCACCIO, Giovanni. *Della genealogia de gli Dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindecim. Ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli Dei de' gentili*. tradução. Giuseppe Betussi. Cópia eletrônica disponível em http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/della_genealogia_de_gli_dei_di_m_giovanni_boccaccio_libr_etc/pdf/della__p.pdf. P.321

A versão apresentada por Boccaccio é extremamente importante não só na medida em que servirá de modelo para diversos outros repertórios de narrativas mitológicas (nomeadamente o *Teatro de los dioses*), mas também porque apresenta uma variante interessante ao final do verbete: a condenação ética de Ariadna feita diretamente pelo narrador, que procura interpretar os significados simbólicos e morais das imagens transmitidas pelo mito, à maneira das exegeses medievais²²⁷. Ariadna é *ebriacca*, e o narrador reforça que “*ogni honestà della donna dal vino è corotta*”, além do que, a própria coroa dada por Vênus, fato que na maior parte das narrativas do mito, inclusive na *Arte de Amar*, é visto como uma apoteose, “*l'insegna di libidine*” culminando a leitura com a condenação final “*Né solamente il vergognoso dishonore dell'infamia portato per le bocche degl'huomini; ma oprando il vino, la donna si lascia incorrere ne gli abbracciamenti di tutti*”. Se algumas das versões antigas do mito inocentavam Teseu da culpa de abandonar a princesa, nenhuma chegava a considerá-la culpada de qualquer falta²²⁸. O eco desta leitura se fará bastante presente na heróide de Silva Alvarenga quando Teseu condena a ambição da princesa que faz com que ela reparta com facilidade seu amor com o deus Baco:

*Que ambiciosa ao ver os estendartes
Do alegre Indiano, e seus cabellos louros,
Facil com elle o meu amor repartes.
(vv. 79-81)*

Como estes são exatamente os versos que abrem a seção argumentativa do discurso de Teseu, isto lhes dá um peso especial no conjunto do poema, reforçado, como foi visto, pela sutileza do trabalho rítmico que o sustenta. Aqui é feito o retrato moral da heroína na contramão da tradição predominante, reforçando os epítetos a ela dados nas primeiras estrofes (“inconstante”, “ambiciosa”, “perjura”, “falsa”) e ajudando a sustentar a condenação a que o poema todo quer conduzir. Desta forma, Silva Alvarenga articula um elemento a mais da fortuna relativa ao mito de Teseu e Ariadna para escapar à banalidade de fazer uma resposta em que o herói apenas se limitasse a rebater as críticas da princesa (como, por exemplo, a resposta empreendida por Couto Guerreiro nas *Cartas chamadas heroidas*). O tom tenso de debate em “Theseo a

²²⁷ Cf. WHITE, Paul. *Opus cit.*

²²⁸ Seria possível reconhecer uma pequena partilha das responsabilidades na colocação do *carmen* 64: “Ah! infeliz! a Ericina a enlouqueceu com contínuos desgostos, semeando no seu coração os espinhosos cuidados...” (Opus cit p. 72), mas ela não chega a configurar responsabilidade, pois estava “louca”.

Ariadna” é mantido e sustentado justamente pela articulação dos argumentos a esses elementos acessórios que pintam quadro no qual as personagens se movimentam.

2. O mito de Teseu e Ariadna e a fortuna das *Heróides* em Portugal

Em Portugal, a fábula de Ariadna não passou despercebida, mas durante muito tempo, das duas possibilidades que são apresentadas por Plutarco (Ariadna marcada pela desgraça ou pela ventura), apenas permaneceria a da heroína abandonada pela perfídia traidora de Teseu, o que certamente se deve à fortuna obtida pela versão ovidiana da heróide X. Esta é uma hipótese que se confirma já no início da literatura da corte de Avis, que faz registros da presença de Ovídio no universo cultural português. No capítulo XLIV da *Crônica de D. Pedro I*, Fernão Lopes comenta a intensidade do amor que D. Pedro tinha por Inês de Castro fazendo uma menção clara às *Heróides* ovidianas dizendo que “se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que el amaron, assi como Adriana e Dido e outras que non nomearemos, segundo se lee em suas epistolas”²²⁹. É evidente que as “cartas” mencionadas são os poemas de Ovídio, que se mostram tanto lidos quanto familiares. A referência assinala ainda o destaque que o lamento de Ariadna assume no imaginário medieval peninsular, já que das 21 epístolas que compõe as *Heróides*, todas fortemente passionais, Fernão Lopes trata como exemplares justamente a da princesa cretense a de Dido. Como a rainha cartaginesa tinha também a seu favor a imensa popularidade das lendas do ciclo troiano e da própria *Eneida*, esta justaposição reforça o quanto a imagem de Ariadna era impactante para o imaginário medieval, já que tinha a seu favor apenas a versão ovidiana.

O historiador Américo da Costa Ramalho registra também um episódio curioso que reforça a importância e popularidade que Ovídio assumia nos meios intelectuais portugueses:

*Nesta mesma carta, dirigida a D. João II, queixa-se Cataldo [Parísio Sículo] que o seu discípulo D. Jorge, filho bastardo do rei, lia demasiado os Amores de Ovídio, em vez das obras mais sérias que o preceptor pretendia explicar-lhe, por ordem do real pai.*²³⁰

²²⁹ LOPES, Fernão *Opus cit.*

²³⁰ NOTA em RAMALHO, Américo da Costa. *Estudos sobre a época do Renascimento*. (2ª edição) Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica 1997.

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende confirma ambas, tanto a popularidade de Ovídio quanto presença da figura particular de Ariadna. Além das traduções das heróides anteriormente, a princesa cretense é mencionada duas vezes por Duarte de Brito em “De Duarte de Brito em que conta o que a ele e outro lh’aconteço com huñ rousynol e muytas cosas que vyo”²³¹, composição de fôlego, repleta de referências literárias antigas. Nela, dois amantes encontram com um rouxinol que lhes narra suas viagens pelas diversas parte do mundo e, quando conta a passagem pelos céus, descreve os planetas, os signos do Zodíaco e, depois, registra a sobrevivência da imagem auspiciosa de Ariadna:

*Com coroa muy oufana
nos altos çeos colocada,
vi de Baco Adriana
e a fria Tresmontana
d’Apolo myu separada.*
(vv. 309-313)

Mais adiante, ao descrever o “Inferno dos namorados”, o mesmo rouxinol faz um elenco dos mitos infernais clássicos, a eles acrescentando as imagens de amantes desgraçados, nas quais encontramos a figura negativa de Ariadna:

*Com Euridyçe vy Orfeo
tangendo sa doce lyra,
vy Driana com Teseo,
com Tanaçe Macareo
e Ercoles com Daymira.
Aly Paris com Elenna,
vy Grismonda com Grisgal
com muytas dores,
que chorava com gran pena
a gran coyta desygoal
de seus amores.*
(vv. 738-748)

Inserida neste catálogo de amantes infelizes (e insinuada, por aproximação, a “coyta desygoal de seus amores”), Ariadna é aqui a nítida vítima de Teseu. Se a menção à coroa de Ariadna pode ser identificada como tópica retirada da *Arte de Amar* (onde o tema é mais desenvolvido) também pode vir das *Metamorfoses*, de onde é provável que venha também a referência aos amores de “Euridyçe e Orfeo” e as próprias imagens

²³¹ RESENDE, Garcia de *Opus cit*, vol I, pp. 131-142

infernais. A imagem de Ariadna sofredora, entretanto, vem das *Heróides*, fonte da maior parte das figuras desta estrofe: “Tanace [Cânane] e Macareo” (heróide XI), “Ercoles e Daymira” [Djanira] (heróide IX) e “Paris e Elenna” (heróide XVII), revelando uma mistura de modelos que nesta estrofe se reforça com a presença de “Grismonda e Grisgal”, personagens da primeira novela da jornada IV do *Decameron*²³².

Pode ser interessante lembrar mais uma composição do *Cancioneiro Geral* que, se não se liga diretamente à fábula de Teseu e Ariadna, pelo menos aponta para um possível desdobramento literário das *Heróides*, que são as “Trouas que Garçia de Resende fez à morte de dona Ynes de Castro, que el rey dom Afonso, o quarto de Portugal matou em Coimbra por o príncipe dom Pedro, seu filho, a ter como mulher, e polo bem que lhe queria nam queria casar, endereçadas has damas”²³³, já comentadas por apresentarem uma configuração formal (décimas de versos redondilhos rimados) que as aproxima das traduções das cartas ovidianas presentes no *Cancioneiro*. O que deve ser registrado a respeito das “Trouas” é que, mesmo que elas não cheguem a configurar uma obra epistolar, trabalham, assim como as *Heróides*, com a simulação de uma voz diferente da do poeta, uma voz feminina que sofre justamente devido à paixão e à traição dos homens, ainda que sejam os membros da corte e não o amado. A importância que a imagem de Inês de Castro teve para a literatura de língua portuguesa faz com que a presença deste poema adquira um certo relevo no percurso que tentamos traçar, pois marca um dos momentos de inflexão do modelo ovidiano sobre a invenção dos poetas lusitanos.

Entrando pelo século XVI, Antônio Ferreira, que também foi um modelo importante seguido pelos poetas do século XVIII, escreve toda a sua écloga VIII, intitulada “Flóris”²³⁴, como uma emulação das *Heróides* de Ovídio, com particular destaque para a décima. Nessa écloga, escrita em *terza rima*, o poeta descreve brevemente, em apenas quatro estrofes, a cena da jovem Lídia que, do alto de um rochedo, “c’os olhos, triste, em vão seguia” (v 7) a partida do navio que leva seu amado Flóris. Apesar de insinuar que o navegante deve voltar (“Como se fosse aquela a derradeira/ Vista de Flóris, Lídia assi chorosa/ O chamava” – vv.10-12), a cena logo transfere a palavra à mulher que faz “em voz alta na ribeira” um lamento de 33 estrofes. A retomada da imagem pintada tanto por Catulo no *carmen* 64 quanto por Ovídio na

²³² DIAS, Aida Fernanda *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (comum, onomástico e toponímico)*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2003.

²³³ RESENDE, Garcia de *Opus cit.* vol. II pp.312-316.

²³⁴ FERREIRA, Antônio *Opus cit.*, pp.199-203

heróide X é bastante visível, e o desenvolvimento do discurso de Lídia também segue o modelo oferecido por esses dois poemas, mudando apenas a condição social da mulher que lamenta, já que ela não é princesa, mas sim uma jovem camponesa.

Lídia se dirige diretamente a Flóris, chamando-o cruel, pedindo que volte e acusando-o de se comprazer em fazê-la sofrer, num retrato que imita as caracterizações de Teseu nos modelos emulados. O discurso prossegue em sucessivas declarações de amor e fidelidade para depois pedir à lua e às aves marítimas que conduzam com segurança a nau de seu amado – é este passo que abre a Antônio Ferreira a possibilidade de fazer uma série de alusões a fábulas que imitam o Ovídio das *Metamorfoses* (Diana e Endímion, Alcíone e Ceice) e conduzem a 8 estrofes de imitações das *Heróides* (Ariadna, Dido e Hero). O quadro pintado no início da écloga é explicitamente aproximado da cena do abandono de Ariadna:

*Cantará como em vão chora , e suspira
à vista da cruel nau, que inda aparece,
aquela que Teseu por seu mal vira;*

*como se queixa ao mar, como esmorece,
a moça ali deixada em tanto medo,
entretanto o cruel desaparece.*

*Estava a triste Ariadna no penedo
De ãa, parte mar bravo, d' outra as feras:
Ditosa morte, se vieras cedo!*

*- Cruel Teseu, cruel, - diz -, que fizeras
a um tu cruel imigo, se a quem te ama
assi deixas ao mar e às bestas feras?²³⁵
(vv. 79-90)*

Penedos, mar bravo e feras são todas imagens colhidas na carta X, e as duas referências seguintes que a écloga desenvolve também são tiradas das *Heróides*, fazendo do texto de Antônio Ferreira uma demonstração da fecundidade que alcançou esse modelo na literatura portuguesa do século XVI. A 31ª estrofe do poema, inclusive, que apresenta a fala de Dido a Enéias: “- A causa – diz – da morte e a espada é tua,/ falso troiano; só a mão é minha”, é uma tradução quase integral do final da heróide VII: “Prefiro que no mármore da minha tumba estejam poéticas palavras: ‘Enéias lhe deu o motivo da morte e a espada para atar-se. Dido sucumbiu usando as próprias mãos.’”²³⁶

²³⁵ *Idem, ibidem.* p. 202

²³⁶ OVIDIO, *Opus cit.* p. 81 (vv.197-98)

Há ainda uma menção aos amores infelizes de Hero e Leandro (“Enfim, mar: cruel és, pouco seguro/ aos bons amores” vv. 100-101) e depois a peroração, na qual Lídia pede mais uma vez que os doces Amores protejam a viagem de seu amado Flóris.

Registre-se também que dentre as doze éclogas de Antônio Ferreira esta é a única que apresenta uma voz feminina em monólogo, um tipo de situação que reforça a sua afinidade com o modelo das *Heróides*, que são quase todas (à exceção das “cartas duplas”), também, lamentos femininos. Este tipo de sobrevivência se soma às traduções das quatro heróides e às “Trouas” presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, indicando uma permanência desse gênero de escrita no universo de referência português e do papel ativo que ele teve nas escolhas de invenção dos poetas quinhentistas.²³⁷

Apesar de nos outros principais poetas portugueses do século XVI, Camões (que, por sinal, registra apenas a face heróica de Teseu²³⁸), Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Pero Andrade Caminha, não haver nem menções claras a Ariadna nem um monólogo feminino significativo, creio que não seria exagerado reconhecer outra certa sobrevivência das tópicas inventivas das *Heróides* nos pequenos discursos que antecedem a partida das naus portuguesas (estrofes 90-91) no canto IV de *Os Lusíadas*. São apenas duas estrofes, cada uma dedicada à expressão de uma mulher que vê seu homem (uma, o filho, outra, o marido) partindo, mas o desenvolvimento desses pequenos discursos concentra os elementos elocutivos e argumentativos de várias das heróides ovidianas:

*Qual vai dizendo: – Ó filho, a quem eu tinha
Só pera refrigério e doce amparo
Desta cansada já velhice minha,
Que em chôro acabará, penoso e amaro,
Por que me deixas, mísera e mesquinha?
Por que de mi[m] te vás, o filho caro,
A fazer o funéreo enterramento
Onde sejas de pe[i]xes mantimento?»*

*Qual em cabelo: – Ó doce e amado espôso,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Porque is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,*

²³⁷ Não se esqueça que Antônio Ferreira foi também sensível à imagem da mulher vítima do amor cruel, ecoando as “Trouas” de Garcia de Resende, em sua *Castro*.

²³⁸ As duas referências de Camões a Teseu (*Lusíadas*, canto II, estrofe 112 e “Ode IX”, estrofe 13) são semelhantes, tratando apenas da descida do herói ao reino de Plutão.

*Vos esquece a afeição tão doce nossa?
 Nosso amor, nosso vão contentamento,
 Quereis que com as velas leve o vento?*²³⁹

São realmente pequenas peças argumentativas que mesclam, à maneira dos poemas de Ovídio, argumentos dialéticos e patéticos, reforçando a situação de desamparo vivida pela mulher (mãe ou esposa) que é abandonada pelo homem.

Resta um eco distante das *Heroides* no *Sucesso do segundo cerco de DIU*, de Jerônimo Corte Real, que transcreve em tercetos hendecassílabos a troca de cartas entre as personagens D. Luís e Lianor, numa emulação as “cartas duplas” que encerram a coleção de Ovídio.

Ultrapassaria o escopo deste panorama a análise mais detida de duas obras nas quais a voz feminina se faz presente e definidora, a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, e as *Cartas Portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado, porque as questões de gênero levantadas por elas apontam mais para a formação do romance que para a permanência da heróide. Baste-nos o registro da presença dessas vozes no universo de referências literárias portuguesas.

No século XVIII é importante assinalar uma contribuição capital para a fábula de Teseu e Ariadne em língua portuguesa feita pela peça de Antônio José da Silva (chamado “o Judeu”, 1705-1739) *O labirinto de Creta*, representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa em 1736. Trata-se de um drama satírico que alterna ações de personagens heróicas mitológicas de origem nobre (Teseu, Ariadna, Fedra, o Rei Minos e os embaixadores estrangeiros) e personagens populares (Esfuziote, criado de Teseu, e as servas cretenses Taramela e Sanguixuga). Como é de se esperar, a linguagem e as tópicos tratadas pelas personagens nobres seguem a convenção verossímil dos discursos elevados, deixando às personagens rústicas as tópicos baixas e os discursos adequados a sua baixa extração. O que nos importa é que, além dos efeitos antitéticos dos interesses e linguagem opostos, o texto de Antonio José da Silva explora outros efeitos de contrariedade, bastante próximos às tópicos do desengano e dos jogos de aparências, máscaras e espelhos ao gosto do seiscentos, mas não completamente ausentes da heróide de Silva Alvarenga.

A peça do Judeu desenrola-se entre a chegada de Teseu a Creta, vítima de um naufrágio (seria uma alusão às narrativas registradas por Plutarco?), e a sua iminente partida após a vitória sobre o Minotauro. Entre estes momentos, a ação pouco se

²³⁹ CAMÕES, Luís de *Obra Completa*, p. 110

preocupa com a luta heróica propriamente dita para dar atenção a como o jovem príncipe se apaixona por Ariadna ao mesmo tempo em que Fedra se apaixona por ele. A imagem do labirinto no qual ele tem que vencer o monstro se mistura de modo explícito à do labirinto amoroso que se forma, reforçado pelas intrigas paralelas dos amores que Lidoro, príncipe de Epiro, dedica a Ariadna e Tebandro, príncipe de Chipre, a Fedra. Além deste deslocamento do foco da ação, a variação mais interessante que Antonio José da Silva acrescenta ao mito de Ariadna é a sua inserção na tópica dos enganos que confundem o entendimento de Teseu.

Na quarta cena da segunda parte da peça, Teseu, levado por Dédalo ao “Gabinete do espelho”, no centro do labirinto, observa um grande espelho que permite ver outro labirinto, que é o jardim do palácio do rei Minos, onde Ariadna e Lidoro conversam e ela dá a este príncipe um retrato. A convenção teatral faz com que Teseu e Dédalo não consigam escutar nada do diálogo dos dois supostos amantes enquanto o espectador ouve que a princesa está apenas dissimulando algum interesse pelo príncipe de Epiro para que ele não mais a importune com seus zelos e, assim, a presença de Teseu na ilha possa passar despercebida, já que todos imaginam que ele morreu no naufrágio. A visão da suposta galanteria deixa o herói desesperado e dá oportunidade a um desabafo a Dédalo antes de quebrar o espelho:

*Que dizes, Dédalo? Pode agora enganar-se a vista? Não viste dar Ariadna um retrato seu, que no peito trazia, a Lidoro? Ah, ingrata! Ah, falsa Ariadna! Essas eram as tuas intenções? Porém, se és mulher, que muito sejas mudável!*²⁴⁰

Ao final da peça, reveladas as dissimulações, é a vez do príncipe Lidoro dar vasão à sua decepção diante de Ariadna:

Ah, cruel Ariadna, que para ver a tua falsidade sustentaste de enganos a minha esperança! Logra tu esse himeneu, que eu irei sentir a minha sorte infeliz! [e, ao devolver o retrato a Teseu] *Tomai-o, que não é bem que conserve a verdadeira cópia de um falso original.*

É interessante reconhecer numa peça que certamente teve razoável divulgação, como acontecia com as representações do Judeu, o acréscimo à fábula de Teseu e Ariadna deste elemento destruturador da imagem tradicional de que o príncipe ateniense era o verdadeiro desleal e cruel. A representação acaba, como já dito, no

²⁴⁰ SILVA, Antonio José da (O Judeu). *Obras completas* Prefácio e Notas de José pereira Tavares. Vol. III. Lisboa, Sá da Costa, 1958. p. 110.

momento anterior ao da partida de Creta, e, apesar do uso de máscaras ou de esconderijos, em nenhum momento Teseu lançou mão do estratagema da mentira e da dissimulação para conseguir atingir nem o centro do labirinto ou o coração de Ariadna. A única dentre as demais personagens que mente abertamente é o criado Esfuzeote, que se faz passar pelo príncipe para encantar a criada Taramela convencer sua tia, Sanguixuga, de que o casamento é a melhor alternativa para os dois.

Desta forma, o texto de Antonio José da Silva abre, em Portugal, um pequeno precedente dentro da fortuna que há séculos vinha se montando da imagem de uma Ariadna traída, imagem arquetípica da “mulher abandonada”²⁴¹. Não é improvável que nesta representação haja uma lembrança da condenação feita por Boccaccio no *Della geneologia de gli Dei*, uma vez que os repertórios mitológicos do século XVII e XVIII beberam na sua fonte.

Ainda assim, a imagem predominante para Ariadna continua sendo a da princesa abandonada, como resume o *Dicionário abreviado da fábula*, de Pierre Chompré (1698-1760), traduzido por Pedro José da Fonseca (autor do *Tratado da versificação portuguesa*, já mencionado aqui) em 1783:

*Artadne, filha de Minos , rei de Creta. Tanto se deixou vencer da gentileza de Theseo, que devia ser devorado pelo Minotauro , que lhe deu hum novelo de fio, com ajuda do qual sahio do Labyrintho, depois de haver vencido o Minotauro. Fugio depois com elle, que a deixou ao desamparo sobre hum rochedo na ilha de Naxos, onde passada a força da sua maior dor, com que amargamente chorou a sua desgraça, se fez sacerdotiza de Baccho, que a desposou, e poz a coroa desta princeza no número das Constellações.*²⁴²

Outro repertório mitológico bastante utilizado foi o *Teatro de los dioses de la Gentilidad* do frei Baltasar de Victoria (ativo na primeira metade do século XVII),

²⁴¹ “Ariadne, in her passion seems quite capable of revenging herself on all mankind. She calls attention to the faithlessness of warriors and heroes, the insignificance of mere activity , the need for plots to take account of feelings; she lays her curse upon the ‘deeds of men’ (...) Her weakness moves us more than Theseus’s strenght and distracts Catullus from his mission. Ariadne demands to be heard – not because she represents some idea or myth or the solution to a problem, but simply because she suffers.” LIPKING. Lawrence. *Abandoned Women and poetic tradition*. London/Chicago, Chicago University Press, 1988. Em outros países da Europa, a imagem de Ariadna era igualmente reforçada como a da heroína abandonada, principalmente através da ópera: Claudio Monteverdi (1567-1643), Benedetto Ferrari (1579-1681), Robert Caenbert (1627-1677), Bernardo Pasquini (1637-1710), Marin Marais (1656-1728), Reinhardt Keiser (1674-1737), Benedetto Marcello (1686-1739), Francesco di Ceo (1691-1761), George Frederoch Naendel (1685-1759) e George Benda (1722-1795) são alguns dos músicos que compuseram sobre essa matéria. Cf. “Ariane” in LAFFONT/BOMPIANI, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. 5 volumes, Paris, Bouquin, 1968, vol I, pp.244-245

²⁴² *Diccionario/abreviado/ da Fabula/para intelligencia/ dos Poetas, dos Paineis,/ e das Estatuas,/ cujos argumentos são tirados/ da Historia Poetica/ por Mr. Chompré/ Licenciado em Direito/ agora traduzido do francez em portuguez/ Lisboa/ na Regia Officina Typografica/ anno M. DCC.LXXXIII/ Com licença da Real Meza Censoria* p. 31

publicado em 1702, que teve alguma voga nos séculos XVII e XVIII como repositório de lendas para a invenção dos poetas²⁴³, o que foi confirmado pelo próprio Silva Alvarenga de maneira desmerecedora nas *Reflexões Críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro*:

*Não é menos notável a fúria com que entra [a Ode] pela Mitologia. Como a sua paixão dominante é afectar erudição, varreu o Teatro de los Dioses e desde a primeira estrofe até à última encheu dos nomes da Fábula, preferindo os que lhe pareceram mais raros.*²⁴⁴

A escolha de palavras na crítica é precisa, porque a “afetação de erudição” resulta não na seleção dos passos efetivamente menos conhecidos, mas sim naqueles “que lhe parecem mais raros”, indicando não apenas o erro de julgamento como a superficialidade do poeta que não domina efetivamente os materiais de seu ofício.

3. A atitude de Silva Alvarenga frente ao mito

As implicações de Silva Alvarenga a respeito da atitude do bacharel Domingos Monteiro quanto a o uso da mitologia procuram fazer, através da sátira ao poeta inábil, o (auto)elogio do poeta hábil, que não apenas sabe evitar os perigos da superficialidade e da servilidade mas também consegue extrair o máximo do material de que dispõe. Esta atitude está o tempo todo no horizonte das *Reflexões*, uma vez que o evento que motivou sua elaboração foi a resposta polêmica a uma crítica feita pelo Bacharel:

*Tive o gosto de ser criticado por um homem a quem desagrade tudo o que é bom; nem poderia haver mais justa prevenção contra as minhas obras do que serem dignas da sua escolha e aprovação. Ele sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode [“No dia da collocação da Estatua Equaestre de El Rey Nosso Senhor”] encerra um grosseiro Anacronismo. Para desenganar principiantes, que o escutam como oráculo e pelas suas pegadas se desviam da estrada do verdadeiro gosto, ofereço ao Público estas Reflexões e ao mesmo tempo a minha Ode.*²⁴⁵

O texto dessas *Reflexões* foi descoberto pelo pesquisador português Francisco Topa e publicado pela primeira vez em 1997. Trata-se de um manuscrito depositado na

²⁴³ Cf. RODRIGUES, Ana Duarte “The most, and less, known mythographers in Portugal”, in *European Review of Artistic Studies*, vol.1, n.2, 2010, pp. 48-67

²⁴⁴ “Reflexões Críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro. Por Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Estudante na Nova Universidade de Coimbra” in TOPA, Francisco, opus cit. p.131.

²⁴⁵ *Idem, ibidem.*

Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora que traz a autoria clara e anotações que indicam que se trata de um manuscrito destinado ao prelo²⁴⁶. Como a Ode que motivou as críticas de Domingos Monteiro provavelmente foi publicada no conjunto das comemorações relativas à inauguração da Estátua Equestre de Dom José I, erigida na Praça do Comércio em Lisboa em 1775, é possível reconhecer as *Reflexões* como contemporâneas da heróide “Theseo a Ariadna” e aproximar o universo poético e retórico explicitado pelas considerações de Silva Alvarenga naquele texto das escolhas empreendidas neste poema.

Diferentemente da epístola “A Termindo Sipílio”, o texto das *Reflexões* apresenta-se em prosa, na forma de parágrafos que comentam sucessivamente defeitos da Ode de Domingos Monteiro. Chama a atenção a importância que o poeta e crítico dá à questão da invenção, visto que 5 das 11 reflexões que faz (reflexões 2^a, 3^a, 4^a, 10^a e 11^a) versam diretamente sobre a invenção e apropriação da fábula por um autor. Os pontos que Silva Alvarenga procura valorizar (por não serem observados por Domingos Monteiro) são a contenção e a fidelidade aos modelos e, para isso, as autoridades invocadas são as artes poéticas de Boileau e Horácio. O crítico francês condena a abundância:

*Naõ tirem os Tritões das aguas puras,
A flauta de Pan, á Parca o ferro ímpio
Nem de Acheronte empeça a fatal barca,
Onde passa o Pastor com o Monarca.*²⁴⁷

(Canto III, vv 253-256)

pensamento que certamente está também na base dos dísticos da epístola “A Termindo Sipílio”:

*Se eu vou falar de jogos, só por dizer florais,
Maratônios, circenses, píticos, juvenais,
O critico inflexível ao ver esta arrogância
Conhece-me a pobreza, e ri-se da abundância.*²⁴⁸

(vv. 43-46)

reforçando a importância para Silva Alvarenga do princípio, adotado também como divisa da Arcádia Lusitana: *inutiliza truncat*.

²⁴⁶ TOPA, Francisco. “Dois estudos sobre Silva Alvarenga”, in *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, Vol. XIV. Porto, 1997

²⁴⁷ BOILEAU, *Arte poética* p. 76.

²⁴⁸ ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva *Opus cit.*, p. 39-40.

O modo de conseguir esse controle equilibrado das fontes é mencionado na reflexão 3ª, que critica a mudança de epítetos usados por Domingos Monteiro em uma obra anterior e na Ode que está sendo analisada. Essa incoerência é apontada e condenada porque o poeta realmente culto aprende lições que não se alteram ao longo da vida, uma vez que são a própria Verdade. A mudança de opinião revela não avanço na senda do conhecimento, mas precipitação ao publicar um resultado ainda imaturo. O modo de conseguir segurança é indicado com duas passagens de Horácio (citadas originalmente em latim, mas que daremos na tradução de Cândido Lusitano):

*De dia, e de noite os Gregos exemplares
Revolvi, ó Pisões: (...)*

*O que na frauta
Toca Phytias Cançoens, para ser destro,
Primeiro soffreo mestre, e longo estudo.
Só para ser Poeta nesta idade,
basta dizer: Eu faço nobres versos:²⁴⁹
(vv. 441-442, 633-637)*

São passagens extremamente significativas, apesar de distantes dentro da *Epistola ad Pisones*, porque dizem respeito à atitude que pode ser flagrada na construção da heróide “Theseo a Ariadna”. As várias referências aos textos formadores da tradição do mito que já foram identificadas ao longo deste trabalho são indicativas do “honesto estudo” que Silva Alvarenga dedicou ao tema, e a condenação específica que ele faz das fraquezas que a Ode de Domingos Monteiro apresenta nestes pontos reforça a importância deles para a consciência criadora do poema brasileiro. Coerência e estudo marcam todas as obras dele publicadas no período português de sua produção. Mas o conjunto das atitudes de Silva Alvarenga frente à tradição, principalmente na heróide, apresenta mais complexidade do que as fórmulas condenatórias empregadas nas *Reflexões* (pertinentes à natureza polêmica do texto). A sua base é a lição da *Arte poética* de Horácio, como fica evidente na reflexão 4ª:

Que o ministro dos raios adormece (v. 10)

Isto é pouco conforme às ideias que recebemos da Fábula; à Águia, ministrum fulminis alitem, ninguém adormece ao som dos versos. Outros foram os animais que sentiram o poder da Música de Orfeu, Aríon e Anfíon: os leões, os Delfins, os Tigres. As personagens ou são conhecidas, ou novas; quando se fala das primeiras, a regra é

²⁴⁹ HORÁCIO, *Arte poética*, pp. 39 e 183.

famam sequere; quando se fala das segundas, sibi convenientia finge. Espero que ninguém dirá que o ministro dos raios é personagem nova; devemos conformar-nos com o caráter que os Poetas lhes deram e com o que nos deixaram escrito:

*Sit Medea ferox invictaque, flexibilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, Tristis Orestes.*²⁵⁰

Os elementos definidores da atitude frente à Fábula, ambos lições da *Arte Poética*, estão enunciados: *famam sequere*, no caso de personagens conhecidas, e *sibi convenientia finge* no caso de personagens originais. Domingos Monteiro incorreu no erro de, tratar de uma personagem bastante conhecida, a águia de Júpiter, através de imagens que não lhe são convenientes. O domínio da fábula, como indicado na reflexão anteriormente citada, só pode ser obtido através do estudo, mas não o estudo pedante, que se compraz na enumeração fastidiosa e desconexa de todos os conhecimentos adquiridos, e sim o estudo que entende também as conveniências específicas do poema que está sendo trabalhado. Horácio também desenvolve esta recomendação na sequência dos versos citados por Silva Alvarenga. O trecho completo, sempre na tradução de Cândido lusitano, é o seguinte:

*Ou seguir debes a corrente fama,
Ou fingir cousas, que entre si convenhão.
Se acaso torna á Scena o honrado Achilles,
Seja irado, incançavel, surdo a rogos,
Desprezador das leis, e que a justiça
Toda espere das armas. Inflexivel,
Feroz seja Medea, Ino chorosa,
Seja pérfido Ixion, Ino errante,
E das furias Orestes agitado.
Se introduzir te animas no theatro
Hum personagem novo; o seu character
Nunca ha de desmentir: qual o fingiste
No principio tal debes conservallo,
Sem discrepar hum ponto, em todo tempo.
Porém, has de saber, que he mui difficil
Dignamente formar os caracteres,
Que todos se inventar tem liberdade.
Muito melhor farás, se os argumentos
Fores buscar a Homero, do que expores
Outros nunca tratados nem ouvidos.
Farás teu este assumpto conhecido,
Se aos tragicos limites o cingires,
Não seguindo o tecido da Epopea.
E se não attenderes servilmente
A traduzir palavra por palavra,
Nem como imitador em lance entrares*

²⁵⁰ TOPA, Francisco *Opus cit*, p. 133-134.

*Donde sair não possas sem vergonha,
E sem violar as leis do seu Poema.*²⁵¹
(vv. 186-213)

Seguir a fama ou manter a coerência interna da personagem são os dois aspectos mais exteriores da recomendação de Horácio. A série de exemplos citados a respeito do *famam sequere*, seguida da explicação de como manter a unidade interna das personagens, pode ajudar a distrair a atenção da conclusão que ele dá ao trecho, que é vincular a construção dessas personagens (de preferência as tradicionais) às regras internas do poema que está sendo escrito. Este passo, como indica o próprio Cândido Lusitano no seu comentário, é de “difícil inteligência” e “deste lugar são quase tantas as sentenças, como os Commentadores” (p. 65). Os limites que podem evitar uma atitude servil na adoção de um assunto conhecido, como é o caso bem sucedido da heróide de Silva Alvarenga, se circunscrevem menos ao próprio mito, e mais às possibilidades que cada gênero de poesia abre para a invenção do poeta (lembrando que Horácio fala especificamente da apropriação de episódios épicos para o teatro). As soluções propostas por outros tradutores para esse trecho confirmam as suas dificuldades:

A maneira de fazeres tua própria, e particular huma matéria já sabida, e exposta por outros Poetas, he não sequires nem a ordem, nem a serie dos episódios, e das cousas que vulgarmente se narrão; nem traduzir palavra por palavra (literalmente) como fiel traductor...

(Joaquim José da Costa e Sá²⁵²)

*Farás teos os assumptos conhecidos
Nos trágicos lemites, se evitares
Epizodios usados, e vulgares.
Nem servilmente traduzir procures
Palavra por palavra...*

(Rita Clara Freyre Andrade/Bartolomeu Cordovil de Siqueira²⁵³)

*E ésta acção, já do público sabida,
Tua será, som tanto que não sigas*

²⁵¹ HORÁCIO. *Opus cit.* pp. 58-69

²⁵² ARTE POETICA/ OU/ EPISTOLA/ DE / Q. HORACIO FLACCO/ AOS/ PISÕES/ Vertida, e ornada/ no idioma vulgar/ com/ Illustrações, e Notas/ para uso e instrucção/ da/ MOCIDADE PORTUGUESA/ por/ JOAQUIM JOSÉ DA COSTA E SÁ/ *Professor Regio de Lingua Latina na Corte/ Lisboa MDCCXCIV/ Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira/ Com Licença da Real Meza da Comissão Geral, sobre/ o Exame, e Censura de Livros.* p. 47-50

²⁵³ ARTE POETICA/DE/ Q. HORACIO FLACCO/Traduzida em verso rimado/ e/ dedicada/ ã memoria do grande/ AUGUSTO/ por D. Ritta Clara Freyre/ de Andrade/ Natural de Bilrete em Salvaterra de/ Magos./ COIMBRA/ NA Regia Officina da Universidade/ M. DCCLXXXI/ Com licença da Real Meza Censoria. p. 13-14.

A informação de que o verdadeiro autor da tradução é o marido de Rita Clara Freire, Bartolomeu Cordovil de Siqueira, está em RODRIGUES, *A tradução em Portugal*, vol. I, p. 171.

*A mesma contextura, que lhe-dera
Esse autor imitado; antes disponhas
Uma nova cadêa de incidentes,
E outras imagens;*

(D. Gastão Fausto da Camara Coutinho²⁵⁴)

*Teu o farás se não te detiveres
De um mundo vil e conhecido entorno,
Nem fiel traductor o copiares
Palavra por palavra, ou te metteres
Servil imitador em tal aperto,
Que voltar para traz te não permita
O temor de um dezar, ou a lei do escripto.*
(Antonio Luiz de Seabra²⁵⁵)

A fonte dessa recomendação Horácio parece ser os capítulos VII a IX da *Arte poética* de Aristóteles, nos quais se trata do mito, coração da obra poética, como um ser organicamente construído e de como essa organicidade pressupõe a unidade. A recomendação aristotélica é de que todas as partes da fábula devem se interligar de maneira que umas dependam das outras, visto que a arte imitativa é imitação de ações, e as ações, enquanto tal, devem ser completas, “que se huma dellas se mudar para outro lugar, ou se se tirar, fique o todo tambem mudado”²⁵⁶. Este princípio tem uma consequência importante, reconhecida já por Aristóteles, que é a da liberdade que o autor pode assumir frente à tradição do mito. Uma vez que o fator determinante da qualidade artística da poesia é a unidade da ação, mito tradicional e invenção nova estão em virtual pé de igualdade. Horácio reconhece este fato, mas dá vantagem à apropriação do mito tradicional, pois a construção completa de uma personagem é por demais trabalhosa. Aristóteles, por sua vez, aponta para um outro elemento que completa a reflexão de Horácio: se existe a possibilidade de se construir todo um poema sobre assuntos novos, isto tem repercussões no modo como o poeta pode apropriar-se dos tradicionais

²⁵⁴ PARAPHRASE/ DA EPISTOLA AOS PISÕES,/ communmente denominada/ ARTE POETICA DE QUINTO HORACIO FLACCO/ com anotações sobre muitos lugares,/ por/ D. Gastão Fausto da Camara Coutinho/ Bibliothecario da Bibliotheca da marinha/ Lisboa/ na Typographia de José Baptista Morando/ Rua do Moinho de Vento n. 59/ 1853 p. 49

²⁵⁵ *Satyras e Epistolas de Quinto Horacio Flacco* traduzidas e anotadas por Antonio Luiz de Seabra. Nova edição. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier,s.d. p 226-227

²⁵⁶ Capítulo VIII. Para maior proximidade do universo mental de Silva Alvarenga, cito a *Arte poética* numa versão contemporânea do poeta:

A/ POETICA/ DE/ ARISTOTELES/traduzida/ do grego em portuguez/ LISBOA/ na regia officina typografica/ ano de M. DCC. LXXIX/ Com Licença da Real Meza Censoria (tradução Ricardo Raimundo Nogueira).

*Pelo que não he necessario que procuremos seguir á risca as Fabulas vulgares, donde a Tragedia he tirada; pois seria ridículo trabalharmos nisto, quando he certo, que ainda as cousas conhecidas, são conhecidas de poucos, e com tudo deleição elas a todos.*²⁵⁷

Este precedente aberto por Aristóteles, uma vez que sua *Arte* é bem menos normativa que a de Horácio, legítima para certos poetas do século XVIII, familiares das duas, possibilidades inventivas que ampliam as regras rigorosas que os diversos preceptistas contemporâneos estabelecem. Neste quadro, Silva Alvarenga se move com segurança, pois domina igualmente as técnicas práticas da “arte” e as reflexões filosóficas que ela suscita, como bem deixam ver suas diversas peças críticas. Se a lição de Aristóteles pode ajudar a aclarar (ou pelo menos indicar um caminho para) o passo obscuro de Horácio, o poeta romano também acrescenta uma novidade à questão da *famam sequere* ou *sibi convenientia finge* que é a vinculação dessas conveniências à forma do poema. A apropriação que o bom poeta (aquele que não traduz palavra por palavra) faz de um tema se alimenta na natureza do poema que escolheu escrever. Este trânsito de autoridades que se reforçam e complementam era bastante comum para os autores do chamado Neoclassicismo, sabidamente preocupados com os problemas coloados pela escolha de gêneros poéticos.

Todas estas questões são extremamente pertinentes também porque circulam o tema central da Imitação. A dificuldade de reconstruir esta discussão hoje é que ela não está completamente codificada em uma única fonte, sendo apropriada de maneira bastante particular por cada teorizador ou cada época de acordo com os modelos eleitos e as conveniências do período. Como as autoridades variam suas opiniões a este respeito, a posição adotada por cada poeta depende das discussões em que se envolveu e da combinação de autoridades (ou de aspectos tratados por autoridades) que fez. Silva Alvarenga, como já foi indicado, tem tanto em Horácio quanto em Aristóteles modelos teóricos bastante evidentes, e as suas lições podem ser reconhecidas como combinadas pelo poeta.

Mas ele também está inserido no ambiente das discussões promovidas pela Arcádia Lusitana, às quais não era possível ficar alheio no Portugal do século XVIII. O poeta que talvez mais própria e diretamente tratou do tema da imitação foi Correia Garção, principalmente através das orações e sátiras. Cândido Lusitano tangencia o assunto através dos comentários à *Poética* de Horácio; Luís Antônio Verney, no

²⁵⁷ *Idem, ibidem*. p. 41

Verdadeiro método de estudar, não trata diretamente da questão da imitação ao discutir a poesia, na “Carta VII”. É Correia Garção quem se alonga sobre o tema. Nas Sátiras I e II, ele trata mais diretamente de questões de elocução, mencionadas anteriormente a respeito do uso do verso solto.

É na “Dissertação Terceira”, recitada na conferência da Arcádia Lusitana em 1757 que ele discorre longamente sobre as questões específicas da apropriação pelos poetas modernos das fábulas, imagens e estilo dos antigos. Esta é, segundo Garção, uma questão candente:

*Se falasse com homens menos instruídos, cansar-me-ia em confrontar as cópias com os originais, os Latinos com os Gregos, os Portugueses com uns e outros. Mas na presença de Árcades não me atrevo a mostrar como cabedal meu o que tem feito trivial a inundação de Poéticas e Retóricas, que já cansam o espírito mais ávido de erudição e mais cobiçoso de ciência.*²⁵⁸

A passagem indica o quanto o tema era discutido e como as saídas propostas pelos vários debatedores divergiam. A opção de Garção é pela lição horaciana, que é ampliada com exemplos diretos:

Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita deve fazer seu o que imita. Se imito a fábula, devo conservar a acção, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que pareça outra nova e minha. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa termos equivalentes, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adoptar barbarismos.

*Olhando para a prática dos Latinos e bons Modernos, achamos religiosamente guardados estes preceitos. Assim imita Virgílio a Homero na sua Eneida; assim imita a Teócrito na sua Bucólica. Assim imitou Camões a Virgílio; António Ferreira a Horácio; Sófocles a Teócrito; Bion a Mosco. Todos conhecem o original que achou Ovídio em Eurípides para formar a soberba pintura do carro de Faetonte, dos conselhos com que o pai encaminhou a resolução do filho, do cuidado com que se assusta, e da paternal misericórdia com que pranteia a desgraça do atrevido do mancebo.*²⁵⁹

É ilustrativa a imagem da transformação de Polifemo no Gigante Adamastor. Embora a fonte da doutrina seja Horácio, o modelo Antigo, para Correia Garção, assim como para Silva Alvarenga, deve servir de inspiração à invenção, com uma dose de liberdade equivalente à que Aristóteles havia mencionado. Num ponto, entretanto, ele

²⁵⁸ GARÇÃO, Correia. Opus cit. vol II p. 136.

²⁵⁹ *Idem, ibidem.* p. 135.

difere bastante da reflexão do Estagirita, porque se este legitimava essa liberdade com o fato de que “as cousas conhecidas, são conhecidas de poucos”, Garção está dialogando com um público diferenciado, para quem as imagens e fontes da tradição são extremamente familiares: “Todos conhecem o original que achou Ovídio em Eurípides”.

Este é o ponto que nos traz de volta à passagem de Horácio: *famam sequere* pode apresentar menor dificuldade quando comparada ao *sibi convenientia finge*, mas no universo letrado em que os poetas setecentistas transitam, ela traz a reboque o perigo da imitação servil, já que os repertórios são conhecidos de todos, tanto através das obras quanto dos repertórios mitológicos. A recomendação de Aristóteles (liberdade no uso das fontes) continua sendo uma possibilidade inventiva, mas precisa ser modulada por este outro fato, que está no horizonte dos diversos tradutores ao fazerem a escolha das palavras para verter o passo. A resposta do Horácio de Cândido Lusitano cinge-se ao gênero (“Farás teu este assumpto conhecido,/ Se aos tragicos limites o cingires,/ Não seguindo o tecido da Epopéa.”), assim como os outros tradutores do Setecentos; é notável como os dois tradutores do século XIX atentem para a “contextura da ação” (Gastão Fausto da Câmara Coutinho) e para a “vileza do mundo e conhecido entorno” (Antônio Luiz de Seabra), porque isto revela uma mudança de perspectiva significativa. Para o universo do setecentos, é a própria configuração interna da obra literária que ajuda a escapar da possibilidade de baixa ou servilidade, como resume Maria do Céu Fraga ao discutir as questões da Imitação e do Gênero na época de Camões, modelo de todos os principais escritores que estamos acompanhando:

*Isto porque o bom poeta não toma diretamente como modelo um outro texto efetivamente produzido: quando imita, é o gênero – tomado pela moderna literatura comparada como pivot operatório – que actua como modelo. Na produção de um novo texto, o arquiteito representa uma matriz que vem possibilitar a actualização das potências nela virtualmente inscritas.*²⁶⁰

O que Silva Alvarenga faz em “Theseo a Ariadna” é, portanto, seguir a lição de Horácio modalizado pela liberdade que Aristóteles permite, mas consciente de que precisa trazer para o seu leitor um elemento de invenção que leve em conta as referências literárias que este pode ter. A presença de Aristóteles, como já foi dito, é bastante sensível nas preocupações do poeta brasileiro, que apresenta também (num eco claro das preocupações de certo universo intelectual português) vivo interesse por

²⁶⁰ FRAGA, Maria do Céu. *Opus cit.* p. 14.

outros autores gregos, enquanto diversos outros autores se restringiam aos modelos latinos. Além das citações de autores gregos (diretamente na língua original) em várias de suas obras, mencione-se também a sua muito comentada tradução de Anacreonte cujo manuscrito se perdeu.

Este quadro de modalização das autoridades latinas através do recurso aos autores gregos se soma às discussões em torno das possibilidades da heróide moderna e se combina com a recomendação dos poetas franceses em alargar os horizontes oferecidos pelo mito. É por isso que o poema de Silva Alvarenga preserva uma série de episódios presentes nas diversas versões literárias do mito original (a narração da estratégia do Fio de Ariadna, a luta contra o Minotauro, a aventura de Dédalo e Ícaro, a morte de Egeu, o surgimento de Baco), mas submetidos a um trabalho firme de encadeamento que lhes reestabelece a lógica e, como recomenda Aristóteles, os torna indissociáveis dentro da nova seqüência em que estão dispostos. É o elemento de “fatalismo” que foi mencionado anteriormente e que tem seu equivalente formal na trama encadeada das rimas dos tercetos, construída de tal forma que se uma for retirada todo o edifício vem abaixo.

Dando, então, seguimento à recomendação de Horácio, Silva Alvarenga vincula esse tecido novo dos elementos tradicionais através da regra estabelecida pelo gênero da heróide, de acordo com a linha que vinha sendo trabalhada em França. A narração empreendida por Teseu é importante porque é o momento no qual a habilidade na reconstrução do tecido do mito se torna possível, mas também porque o modelo de argumentação escolhido pelo poeta, atacando a interlocutora, depende da imagem pia e honesta formada nela. O elemento decisivo tanto na construção dessa imagem de Teseu quanto na sua utilização para desdobrar a argumentação contra Ariadna, é o uso que Silva Alvarenga faz do Sublime.

4. O Sublime em “Theseo a Ariadna”

Como foi visto, uma das sugestões que Silva Alvarenga resgata diretamente do modelo da heróide ovidiana é o do jogo tenso de argumentações, evitando ao máximo o recurso ao sentimentalismo, que tinha sido realçado pelos exemplos franceses. Mas ao mesmo tempo o poeta não deixa de lado o recurso aos argumentos que tirem proveito da mobilização das paixões, e neste particular, é fundamental a pintura do retrato moral de Teseu, que dá sustentação à ficção criada na heróide. Este retrato, para pôr-se em pé,

como vimos, mobiliza diversos elementos provenientes das várias versões literárias antigas e modernas, escolhendo de cada uma aquele detalhe que lhe seja mais conveniente para garantia de uma personagem nobre. Lançando mão, a princípio, apenas das ações que narra, o príncipe apresenta-se, como heróico, pio, preocupado e fiel. São estas qualidades que excitam nele o sentimento predominante do poema, que é a indignação²⁶¹, o mesmo que Couto Guerreiro identificou como determinante da princesa cretense na heróide X. Realmente, a “aleivosia” de Ariadna intensifica-se na medida em que seu companheiro mostra-se valoroso. Num movimento inversamente paralelo ao da carta de Ovídio, que, diferentemente das outras heróides, não propõe em nenhum momento a reunião de Ariadna e Teseu (a princesa só pede pela restituição de sua dignidade), a personagem de Silva Alvarenga não pede de sua esposa perdão, amor ou reunião – sua reivindicação é por justiça:

*Saiam do seio da lagôa escura,
Que o mesmo Jove de offender recea,
Negras Furias, que o meu temor conjura.*
(vv. 100-102)

Conheça embora a ingrata que eu suspiro.
(v. 111)

*Musgosa gruta, onde a infiel descança;
Mostrai-lhe a minha Imagem noite e dia:*
(vv. 125-126)

*Voai, remorsos, vingai-me: ao menos
Rodeai-a no seio da ventura,
E turbai os seus dias mais serenos.*
(vv. 131-133)

Este aspecto da linha argumentativa desenvolvida ao longo do poema se encaixa duplamente nas virtualidades exemplares do gênero inventado por Ovídio e retomado por Colardeau, que são a mistura de *ethos* e *pathos* (ligando-se o primeiro, conforme a tradição retórica, primordialmente ao orador) e o caráter elevado de seu discurso, como

²⁶¹ “Contrapõe-se sobretudo à piedade o que se chama indignação. À pena que se sente por males imerecidos contrapõe-se de algum modo, embora provenha do mesmo carácter, apenas experimentada por êxitos imerecidos. Ambas as paixões são próprias de um carácter nobre, porque devemos não só sentir tristeza e compaixão com os que sofrem um mal imerecido, como sentir indignação contra os que imerecidamente gozam de felicidade. De facto, é injusto o que acontece contra aquilo que merecemos; por isso, também atribuímos aos deuses indignação.” ARISTÓTELES, *Arte retórica*, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998. Livro II, 9 p. 130

foi definido por Chalons nas *Regles de la poesie Françoise*: “L’Heroïde est un Ouvrage majestueux, concis et sublime”²⁶²

Na verdade, estes três conceitos se condensam no último, uma vez que a teorização do Sublime feita pelo Pseudo-Longino no *Tratado do Sublime* (século I d. C.) apontam como características importantes desse estilo de escrita justamente a concisão, em oposição à multiplicação vazia (“O estilo vão e inchado pretende elevar-se como Sublime; pelo contrário...”²⁶³), e a elevação de espírito (“a primeira e mais considerável [causa do sublime] é uma certa elevação do espírito, que nos faz pensar com abundância e felicidade”²⁶⁴).

Silva Alvarenga, consciente desses cruzamentos, faz o retrato que já analisamos e o reduz aos elementos essenciais, concentrando-o em 133 versos (na verdade, o retrato de Teseu propriamente dito, através da narração, se concentra entre os versos 7 e 79). Basta lembrar, para efeitos de comparação, de como Miguel do Couto Guerreiro, ao empreender sua resposta à heróide X de Ovídio, lançou mão de uma centena de versos a mais (234) e de como teve dificuldades para manter a nobreza tanto do retrato de Teseu quanto da linguagem utilizada²⁶⁵. Contribui para esse efeito de concisão obtido o uso rigoroso dos tercetos, seguindo a preceptiva dos principais teorizadores, conforme apontado anteriormente: a observância da regra de “encerrar a cláusula” a cada estrofe, além de aproximar o texto do espírito do dístico elegíaco tem também o efeito de concentrar a enunciação. Não raro, o uso que Silva Alvarenga faz das cesuras nos versos centrais de cada terceto e dos *enjambements* reforça ainda mais esse efeito. Momentos há em que possíveis períodos longos de tempo se condensam em uma única estrofe, como acontece quando Teseu narra sua espera de que os mares serenem para empreender o resgate de Ariadna:

²⁶² CHALONS, *Opus cit.*

²⁶³ OLIVEIRA, Custódio José de *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Introdução e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. cap. III “Da Grandeza vã, inchada e pueril” p. 50.

²⁶⁴ *Idem, ibidem*. cap. VIII “Dos cinco lugares de que nasce o Sublime” p. 57,

²⁶⁵ O momento mais flagrante é, no final do poema, a seguinte sequência de tercetos:

Chamei os marinheiros que roncavaõ;
Huns se coçaõ, a boca outros abriaõ,
Outros os graves olhos esfregavaõ.

Mandei-os levar ancora: queriaõ,
Porque não fique algum, tocar apito;
Eu disse, que depois se contariaõ. (vv. 226-231)

*Por dar-te hum novo Reino impaciente,
Espero que, depondo furor tanto,
Neptuno aplane as aguas c'o tridente.
(vv. 73-75)*

Várias outras marcas do uso de discurso sublime se encontram ao longo do poema, como é o caso do uso de perguntas retóricas, recomendadas no capítulo XVIII do *Tratado*²⁶⁶, discretamente colocadas nos versos 96 (“E chego a ver-te alheia n’outros braços?”), 97 (“He esta a fé devida ao juramento?”) e 118 (“Por que não fui do Monstro devorado!”).

Da mesma forma, o jogo de fórmulas temporais, que trazem subitamente para o presente acontecimentos que estavam sendo tratados no passado, segundo a recomendação do capítulo XXV, pontuam a narração da heróide. É o que se observa nos versos 25 (“Da tua bela mão o fio aceito”), 32-33 (“Já sobre a Náo Cecrópida nos vemos/ E eu me julgo feliz:”), 49 (“Corro a firmar as âncoras”) e 73-74 (“Por dar-te um novo Reino impaciente,/ Espero”).

Singular é que o ponto em que Silva Alvarenga se desvia das recomendações de Longino seja quanto ao uso de metáforas, que estão presentes com uma parcimônia muito grande. Em todos os 133 versos, encontramos apenas 11 delas:

Cego Labyrinto (v. 15)

*o laço estreito
de um novo e puro amor (vv. 23-24)*

*Fio
que me serve de guia (vv. 25-26)*

*da noite descontente
Rasgou a branca Aurora o véo sombrio
Abrindo as áureas portas do Oriente (vv. 37-39)*

O velho Egeo (...) Teve no mar funesta sepultura (vv. 67-69)

O puro amor e seus farpões antigos (v. 72)

Eu vi o rosto irado ao Ponto Euxino (v. 87)

Encher o meu nome o Mundo inteiro (v. 90)

Tu não viste correr longos espaços (v. 94)

²⁶⁶ *Idem, ibidem.* . cap. XVII “Onde e como as figuras ajudam a sustentar o Sublime” p. 96

*Mais dura
que a rocha e mais vária que o vento (vv. 98-99)*

E destas metáforas, a maior parte se encaixaria mais na categoria de tópicos do que de invenções novas, visto que são imagens extremamente convencionais, como o “laço amoroso” ou o “véu da noite” ou a “porta do Oriente”. Neste aspecto, Silva Alvarenga se prende ao mote árcade *Inutilia Trincat*, usado de maneira rigorosa. Nada, na verdade, desvia a atenção do leitor da urdidura da narração e das relações de argumentos que se estão tecendo. A preferência do poeta é pela insinuação discreta, como ocorre com a menção à morte de Egeu, que se deveu ao fato de Teseu ter esquecido de trocar as velas do navio, como havia sido combinado em sua partida, para indicar o resultado da expedição: velas escuras significariam que o príncipe havia sucumbido no combate contra o minotauro. Como foi com essas velas que o navio se aproximou do porto de Atenas, Egeu não suportou a dor e atirou-se ao mar. O passo é conhecido, tanto pelo *Canmen* 64 quanto pela *Biblioteca* de Apolodoro, em que se explica pela tristeza de Teseu por ter perdido sua esposa para Baco, mas na heróide fica apenas insinuado através de elipse:

*Ariadna ocupou meus pensamentos:
Meu coração a teve sempre á vista
Para mais avivar os meus tormentos.*

*Que fruto logras de uma tal conquista,
Theseo amante, filho sem ventura?
Quem haverá que tanta dor resista!*

*O velho Egeo, que os imortais conjura
Por ver alegre o fim dos meus perigos,
Teve no mar funesta sepultura.
(vv. 61-69)*

O leitor discreto, familiarizado com as diversas versões do mito (“homens instruídos”, na formulação de Correia Gração), que é, como analisamos atrás, o leitor ideal deste texto, preenche as lacunas deixadas estrategicamente pelo poeta, afinal, “parece que então será muito melhor a Figura quando mesmo se não possa descobrir que é Figura”²⁶⁷.

Tudo isso ocorre porque a ênfase do poema se concentra em outros aspectos que não a chamada de atenção para a elocução; esta concentra seu trabalho de forma

²⁶⁷ *Idem, ibidem*, p 95

subterrânea na máquina sonora que foi laboriosamente montada. O que ocupa o primeiro plano da enunciação é a construção do caráter de Teseu, a legitimação desse caráter através dos eventos da narração e a condenação de Ariadna através da seqüência argumentativa. Neste movimento, o uso dos elementos sublimes serve para realçar discretamente a intensificação gradativa da indignação, que assume seus pontos altos nas duas suspensões da voz de Teseu, que emulam uma das indicações mais famosas de Longino a respeito do Sublime: “o silêncio de Ajax entre os Manes é muito mais grande e sublime do que tudo quanto pudesse dizer”²⁶⁸:

*Com tanto que o amor, que me consome,
Em odio se converta... ah, que eu deliro
E não posso esquecer-me do seu nome!*
(vv. 106-108)

*Eu era o seu amor, sua esperança,
O último... o primeiro... ó Ceos! perjura!
Quanto me custa esta cruel lembrança!*
(vv. 127-129)

A opção de Silva Alvarenga pelo uso dos elementos sublimes na sua heróide não é gratuita. Além da eficiência argumentativa que este tipo de disposição tem, ela também reforça uma filiação importante do poema ao universo literário francês, uma vez que a retomada do *Tratado do Sublime* se vincula diretamente à tradução publicada por Boileau em 1764 (significativamente, o mesmo ano da *Art Poétique*). Virtualmente esquecido durante os séculos XVI e XVII (apesar da publicação 1554), o *Tratado* atribuído ao retor Dionísio Longino, do século I d. C. passa a ocupar um lugar cada vez mais central nas discussões retóricas e poéticas do século XVIII a ponto de ser descrito, na “Prefação” escrita pelo tradutor português, Custódio José de Oliveira, da seguinte maneira:

*Este pequeno Tratado que ofereço traduzido, é uma parte muito ténue das suas [de Longino] Obras, a qual não obstante chegar às nossas mãos muito defeituosa pela injúria dos tempos, é todavia assaz sobeja para nos dar nestes mesmos pedaços que restam um claro conhecimento do delicado gosto e maravilhoso engenho de seu Autor; e de infundir juntamente em nós um extraordinário sentimento da perda das outras suas Obras. O merecimento desta é tão superior a quantas até agora tem visto o Mundo, que para seu crédito basta o aplauso universal de todos os Sábios, os quais confessam uniformemente ser ele as suas delícias, lhe chamavam Tratado de ouro.*²⁶⁹

²⁶⁸ *Idem, ibidem.* cap. IX “Da sublimidade dos pensamentos” p. 59

²⁶⁹ *Idem, ibidem.* p. 36. Outra apreciação se encontra no estudo de Aníbal Pinto de Castro sobre a retórica em Portugal: “O sublime que, não sem alguma justiça, suportara amargas acusações de ter contribuído

Na leitura empreendida por Francis Goyet, a fortuna alcançada pelo *Tratado* nesse período deve-se a ele responder de forma bastante eficiente à ruptura que vinha se formando entre o espírito de valores seiscentistas, que davam relevo a uma elocução que se pode chamar “inchada”, e o espírito que foi sintetizado pelo próprio Boileau no chamado Neoclassicismo Francês. Para usar a imagem empregada pelo crítico, “*l'événement Longin est un volcan en formation*” que resulta do encontro de duas “*plaques continentales*”, quais sejam, a tradição retórica latina, que corresponde ao gosto ciceroniano seiscentista, e a corrente senequista que está ganhando espaço²⁷⁰.

O embate não é muito diferente em Portugal e, como já foi observado, se vale da presença determinante do modelo francês a tentativa de superação da sensibilidade seiscentista que se estendeu século XVIII adentro. Desde a tradução de sua *Art Poétique* pelo Conde da Ericeira, Boileau é uma referência obrigatória nesse processo e, como já foi assinalado, aparece nomeadamente em vários passos de todas obras críticas de Silva Alvarenga²⁷¹. A esta influência soma-se um outro movimento importante, que é o da Reforma Pombalina dos Estudos, que foi vivenciada pelo poeta brasileiro nos seus anos de universidade e ardentemente defendida, tanto em Portugal quanto após seu retorno ao Brasil. A importância dessa reforma no universo português é bastante conhecida e estudada²⁷², mas apresenta um elemento de interesse para a configuração do universo de referências de “Theseo a Ariadna” que ajuda a explicar a aposta no Sublime: a retomada dos estudos de grego.

para a falsa opulência intrínseca e formal da literatura barroca, recupera agora muitos dos seus créditos, patrocinado pela autoridade de Longino, entre os Antigos, e de Boileau, entre os Modernos. Não há tratado, compêndio ou “arte” que se lhe não refira, por vezes com apreciável extensão, submetendo-o embora a restrições baseadas na distinção entre estilo sublime e estilo empolado. Por isso Longino se vê com frequência emparceirado com Horácio e Quintiliano no número dos mentores antigos da estética literária da época.” CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*. (2ª edição) Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2008 – pp 664-665

²⁷⁰ “Introduction” in LONGIN. *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet. Paris: Livre de Poche, 1995. p. 8 e seguintes.

²⁷¹ Na epístola “A Termindo Sipílio”: “Vós do péssimo gosto os mais prezados filhos,/ Deixai ao gênio luso desempedida a estrada,/ Ou Boileau contra vós torne a empunhar a espada.” (vv. 102-104, *Opus cit.* p. 41); no “Discurso sobre o poema herói-cômico”: “Muitos são os poemas herói-cômicos modernos. A *Secchia rapita* de Tassoni é para os italianos o que o *Lutrin* de Boileau é para os franceses...” (*Opus cit.* p. 335); nas “Reflexões críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro”: “A Despreaux deva a poesia o progresso que fez no século de Luís, o Grande”, (*Opus cit.* p. 129)

²⁷² A respeito da reforma dos estudos, cf. CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo, Saraiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1978. CIDADE, Hernani, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, (vol. II) Coimbra, Coimbra Editora, 1975; MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal, paradoxo do Iluminismo*. São Paulo, Paz e Terra, 1996; TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

Apesar da presença em Portugal de figuras intelectuais distintas ligadas ao estudo de grego desde o reinado de d. Dinis (entre 1279 e 1325), a contribuição desses estudos sempre foi razoavelmente lateral²⁷³. A necessidade e importância de retomar e intensificar esse tipo de estudos foi objeto de discussão de Luís Antônio Verney no *Verdadeiro Método de Estudar* (Carta IV²⁷⁴), e foi abraçada abertamente pelas reformas empreendidas pelo marquês de Pombal, tanto para os Estudos Menores quanto para os Estudos Universitários. Em 1759 imprimem-se uma série de “Instrucções” oficiais para os professores de grego que encarecem a importância desse tipo de conhecimento:

*A Necessidade, que ha nas Sciencias maiores, do estudo da Lingua Grega, he innegavel. O Testamento Novo, e muita parte do Velho, he quase todo em grego. Os Santos Padres, e os Concillios dos primeiros dez Seculos, são em Grego. Na Grecia tiverão origem as Leys Romanas; e ahi fizeraõ muitas Constituições, que andaõ no corpo do Direito Civil. Em Grego escreveraõ Hippocrates e Galeno. A Filosofia, e Eloquencia, a Posia, e a Historia, nasceraõ na Grecia. E por esta razão os maiores Homens de todas as faculdades reconhecem a necessidade indispensavel desta Lingua; e recômdaõ o seu estudo: sem lhes fazer força o termos hoje excelentes Traduçções, de que possaõ usar os Professores; que he o argumento, de que se val a ignorancia, para persuadir a pouca utilidade da Lingua Grega: Sem reparar em que essas mesmas Nações, que traduziraõ aquelles Livros, são as que actualmente estão cultivando com maior cuidado as Classes da referida Lingua, e as que escrevem, e falaõ com a maior pureza.*²⁷⁵

A defesa da importância da língua grega para o conhecimento teológico e jurídico é a mesma que já havia sido empreendida por Verney²⁷⁶, mas as “Instrucções” vão além dele quando fazem o estudo de grego assumir, mais que um caráter intelectual, um valor propriamente cívico, dado que se vincula ao desenvolvimento da nação. Apesar de não ser explicitamente mencionado, associa-se a ela também um sentido poético, na medida em que os países que se dedicam a seu estudo são os que “escrevem, e falaõ com a maior pureza” (ponto pacífico nas reivindicações de todos os escritores do setecentos). Este é um movimento que se reconhece nas discussões acadêmicas,

²⁷³ MATOS, Manuel Cadafaz de. “Cultura e língua grega em Portugal e outras regiões da península entre os séculos XV e XVIII (seis momentos para a compreensão e estudo de sua dinâmica)”, in *Revista Portuguesa de História do Livro*, n. 24. Lisboa, 2009. Cf também a “Introdução” de Maria Leonor Carvalhão Buesco in *Tratado do sublime de Dionísio Longino*; e RAMALHO, Américo da Costa “Um programa de exame de grego da Reforma Pombalina”, in *Revista de História das Idéias*. Vol 4, Tomo III.

²⁷⁴ VERNEY, *Opus cit.*, volume I, “Estudos Linguísticos”.

²⁷⁵ Citado por COSTA, Maria Helena de Teves. “Livros escolares de latim e de grego adoptados pela reforma pombalina dos estudos menores” in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

²⁷⁶ “Mas é verdade que aos Teólogos é indispensavelmente necessário sabe-lo, senão a todos, ao menos aos que se intentam na Teologia e a ensinam. (...) Além das Escrituras, temos os SS. Padres da Igreja Grega, que escreveram na sua língua.” VERNEY. *Opus cit.* vol. I, carta IV. p.151-152

estudadas por Maria Helena da Rocha Pereira²⁷⁷, e no incremento das traduções de autores gregos diretamente do original, como é o caso das versões utilizadas aqui da *Arte Poética* e Aristóteles e do *Tratado do Sublime*, de Longino.

A defesa e, mais importante, a adoção dos modelos gregos vincula-se assim a um projeto que ultrapassa os limites da Universidade, assumindo uma feição política. Conhecer grego e emular autores gregos vincula um poeta ao projeto pombalino de reforma da Nação Portuguesa, ao mesmo tempo que, indiretamente, aponta para a cultura francesa que ajudou a divulgar o modelo específico do Sublime, derivado de Longino. Quando Silva Alvarenga opta por fazer esse exercício de retórica sublime que é a heróide “Theseo a Ariadna”, está mobilizando escolhas que têm implicações muito evidentes no contexto em que estão sendo feitas. Entusiasta e Defensor aberto tanto da Reforma da Universidade, através da publicação do poema herói-cômico *O Desertor*, quanto da política pombalina, através das celebrações e elogios que fez a D. José I num soneto, numa ode e numa epístola, o poeta amplia, assim, com a heróide o círculo de atuação de sua defesa de um projeto intelectual e nacional.

²⁷⁷ PEREIRA, Maria Helena da Rocha. “Apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII”, in *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.

CONCLUSÃO

Retomando as questões levantadas no início do trabalho, lembremos que a heróide “Theseu a Ariadna” foi publicada em Lisboa num folheto avulso e anônimo em 1774. Trazia para a língua portuguesa o modelo de um gênero que apontava ao mesmo tempo para os grandes autores do passado, nomeadamente Ovídio, quanto para uma moda francesa que causou bastante movimento nos círculos letrados de Paris. Tanto a erudição livresca e acadêmica quanto o *coquetterie* de salão estavam, portanro, no seu horizonte de leitura.

Tratava-se, de certa forma, da obra de estréia de um poeta que mal saíra dos muros escolares e começava a arriscar seus passos no *Grand Monde*. A tentativa frustrada de publicação da epístola “A Terminando Sipílio” em 1772, conforme narrada por Gustavo Tuna²⁷⁸, certamente deu-lhe alguma notoriedade polêmica, registrada no soneto de Cruz Silva, mas pregou-lhe também a pecha de êmulo de Basílio da Gama (“He Palmireno, que eu tornei em burro,/“Em pena d’encensar o vão Terminando”). Em poucos anos, segundo as *Reflexões Críticas*, Silva Alvarenga já era figura de certo renome no ambiente letrado, pois afirma que:

*Ouvi as reflexões do Bacharel Domingos Monteiro sobre a minha Ode impressa na Inauguração da Estátua Equestre de S. M., e me teria aproveitado em paz da sua crítica, se ela não passasse além dos limites que lhe tem posto a Justiça e a Prudência. (...) Ele sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode encerra um grosseiro Anacronismo*²⁷⁹.

A crítica destemperada de que o poeta se queixa confirma que sua obra era não apenas lida como discutida e questionada em situações de razoável publicidade.

Olhemos mais de perto o percurso das publicações de Silva Alvarenga em Portugal. Em 1772, dá-se o *imbróglio* da impressão da epístola “A Terminando Sipílio”, confiscada pela Real Meza Censória na oficina de Pedro Ginioux; em 1774, “Theseu a Ariadna” é impressa pela Real Officina Typographica, de Lisboa; ainda em 1774 sai a primeira edição de *O Desertor*, pela Real Officina da Universidade (poema que teve tal repercussão que chegou a ser objeto de uma edição pirata²⁸⁰); 1775 é o ano em que provavelmente publicam-se a “Epístola ao sempre Augusto Fidelissimo Rey...”, a Ode

²⁷⁸ TUNA, Gustavo, *Opus cit.*

²⁷⁹ TOPA, Francisco. *Para uma edição crítica das obras do árcade brasileiro Silva Alvarenga*

²⁸⁰ MARTINS, Heitor, “A segunda edição de *O Desertor*: Silva Alvarenga e o *Malhão Velho*”, in *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia, I. N. L., Fundação Nacional Pro-Memória, 1983

“No dia da collocação da Estatua Equestre..” e o soneto “No dia da inauguração da Estatua Equestre”, nenhuma delas com indicação de casa impressora e todas verossimilmente, impressas em Lisboa; em 1777, ano de seu retorno ao Brasil, é publicado o idílio “O templo de Neptuno” na Regia Officina Typographica.

Atentando agora para as indicações de autoria que acompanham os poemas, temos o seguinte quadro: em “A Termindo Sipílio”, ele se apresenta como “Alcindo Palmireno, Arcade Ultramarino”; não se identifica em “Theseo a Ariadna”, diz se chamar “Na Arcadia Ultramarina, Alcindo Palmireno” em *O Desertor*; apresenta-se como “Manuel Ignacio da Silva Alvarenga, estudante” nos três poemas encomiásticos à Estátua Equestre; e volta a apresentar-se como “Alcindo Palmireno, Arcade Ultramarino” em “O templo de Neptuno”.

O arco de auto denominações (Arcade Ultramarino, Estudante e novamente Arcade Ultramarino) acompanha o das casas impressoras, que vão gradativamente se aproximando do centro do poder (Lisboa), mostrando segurança da *persona* literária em Coimbra, no poema de estréia e na “peça de formatura” que pode ser reconhecida em *O desertor*, certo recuo humilde nas poesias celebrativas (afogadas, como diz Ivan Teixeira, na “enxurrada” de publicações a que a festividade deu ocasião²⁸¹) publicadas em Lisboa para assumir mais uma vez sua *persona* arcádica em “O templo de Neptuno”, novamente na Capital. Não é ocioso este inventário, uma vez que em todos os poemas que publicou em vida Silva Alvarenga foi sempre cuidadoso no modo como se apresenta ao leitor²⁸². A opção pelo anonimato em “Theseo a Ariadna” aponta, assim, para uma postura de cauteloso prudência.

Realmente, como se viu ao longo deste trabalho, a heróide do poeta brasileiro é um poema extremamente complexo, destinado a um público seletivo, na medida em que articula, nos mais diversos níveis, referenciais tanto familiares ao leitor medianamente instruído quanto mais obscuros, reservados ao erudito. Ao mesmo tempo, o fato de mobilizar em Portugal um gênero que tinha na sua fortuna recente tintas de sentimentalismo superficial certamente poderia atrair e até enganar o leitor frívolo, em busca de ligeireza, uma vez que a anunciação clara e direta, despida de ornatos, mas

²⁸¹ TEIXEIRA, Ivan. *Opus cit.*

²⁸² “Alcindo Palmireno, Arcade Ultramarino” em “A Gruta Americana”, de 1789; “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Arcade Ultramarino” em “O Canto dos Pastores”, de 1780; “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Professor Regio de Rhetorica na Capital do Rio de Janeiro” na “*ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ* [Apoteosis] *Poetica*”, de 1785; “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Secretario da Sociedade [Literaria do Rio de Janeiro]” em “As Artes”, de 1788; “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Bacharel pela Universidade de Coimbra, e professor de Rhetorica no Rio de Janeiro. Na Arcadia, Alcindo Palmireno” em *Glaura*, de 1799.

banhada no Sublime, criaria uma falsa sensação de simplicidade. Não seria exagerado lembrar aqui a famosa carta de outro mestre do Classicismo, Wolfgang Amadée Mozart, escrita de Paris para sua cidade natal, Salzburg, em 1782. O jovem músico tranquiliza seu pai a respeito da receptividade que poderiam ter seus concertos para piano na capital francesa:

*These concertos are a happy medium between what is too easy and too difficult; they are very brilliant, pleasing the ear, and natural, without being vapid. There are passages here and there from which connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why...*²⁸³

Escritas no centro das modas artísticas por outro jovem ambicioso (Mozart, em 1782, tem 26 anos, enquanto Silva Alvarenga, em 1774, tem 25), estas palavras podem ser transpostas de ambiente sem muita dificuldade para serem aplicadas à situação vivida pelo estudante brasileiro que começava a despontar no universo letrado de uma capital periférica da Europa.

O ambiente de Lisboa certamente apresentava algumas oportunidades, ainda mais com a confirmação do sucesso das reformas empreendidas pelo Marquês de Pombal, apesar de depois elas terem mostrado a fragilidade com que haviam sido sustentadas. Entretanto, em 1774, a apresentação como poeta vinculado à Universidade reformada, à cultura francesa que se associava os diversos “estrangeirados”²⁸⁴ e ao círculo do Marquês ainda se mostrava temerária, haja vista a repercussão que teve a epístola “A Termindo Sipílio”. O grande festival de demonstração pública de poder que foi a inauguração da Estátua Equestre no ano seguinte certamente deu mais confiança a Silva Alvarenga, como demonstram suas publicações.

Nada disso modifica o valor intrínseco dos tercetos de “Theseo a Ariadna”, mas ajuda a colocá-los num contexto que explica o anonimato prudente da publicação e a relativa frieza com que deve ter sido recebida, visto que tratava-se de uma peça com sutilezas demais para o público português, mesmo o ilustrado. Tanto é assim que a heróide passou relativamente despercebida, como reforça a quase inexistência de exemplares sobreviventes do folheto de 1774. Caso não tenha ocorrido um evento

²⁸³ EINSTEIN, Alfred. *Mozart, his character, his work*. Translated by Arthur Mendel and Nathan Broder. New York, Oxford University Press, 1962. p. 112.

²⁸⁴ Cf MIRANDA, Tiago C. P.dos Reis. “‘Estrangeirados’. A questão do isolacionismo português nos séculos XVII e XVIII” in *Revista História*, n. 123-124, São Paulo

semelhante ao que foi narrado por Gustavo Tuna a respeito da epístola “A Termindo Sipílio”, o virtual desaparecimento desta impressão se deve ao mero descaso a respeito da preservação de publicações “antigas”, bem descrito pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa quando mencionou as dificuldades para reunir as produções dos autores brasileiros²⁸⁵, certamente intensificadas, mas não muito diferentes das encontradas em Portugal.

É significativo que certo reconhecimento da qualidade do texto se dê apenas anos mais tarde, exatamente quando um gosto diferente já parecia se ter estabelecido no ambiente português. O círculo criado pelos membros da Nova Arcádia, reunidos no palácio do Conde de Pombeiros ao redor de Domingos Caldas Barbosa, mantinha certo espírito ilustrado que gradativamente ia se perdendo à sombra dos eventos da “Viradeira”. O *Almanak das Musas* publica em 1793 não apenas a heróide de Silva Alvarenga, mas também uma série de outros poemas ao gosto francês (inclusive a tradução da *Art Poétique* feita pelo Conde da Ericeira) e, significativamente, uma série de “Cantilenas anacreônticas”, dando indício da expansão de um gosto pela literatura grega alexandrina que, como vimos, presidiu em parte a composição de “Theseo a Ariadna” e teve nela importantes desdobramentos.

Não apenas o número de autores gregos traduzidos para o português cresce ao longo dos anos 1790²⁸⁶, como se fazem mais duas traduções do *Tratado do Sublime*, uma por Filinto Elísio e outra por Elpino Duriense²⁸⁷. O ambiente intelectual se mostrava mais afeito às realizações do poeta brasileiro, tanto que os rondós e madrigais de *Glaura*, igualmente regrados, que também fazem uma síntese de espírito galante francês com modelos anacreônticos²⁸⁸, deram ocasião a duas edições quase consecutivas, em 1799 e 1801. O que parece é que todo esse rigor fino de composição ainda era demais para despertar o mesmo interesse em 1774. Infelizmente este ambiente intelectual durou pouco tempo, já que a mudança de gosto representada pelos ventos românticos varreu de forma quase completa a sensibilidade que gerou “Theseo a

²⁸⁵ BARBOSA, Januário da Cunha *Parnazo Brasileiro*

²⁸⁶ Cf. RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal vol. 1, 1495 – 1834*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992. Os números registrados por Rodrigues são significativos: de 1750 a 1759, dentre 121 traduções listadas, apenas uma do grego; de 1760 a 1769, dentre 170 traduções, 5 do grego; de 1770 a 1779, dentre 189, 5 do grego; de 1780 a 1789, de 355 traduções, 8 do grego; de 1790 a 1799, de 400 traduções, 13, dentre as quais Anacreonte, Teócrito e Píndaro.

²⁸⁷ “Introdução” de Maria Leonor Carvalhão Buescu para o *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*

²⁸⁸ PECORA, Alcir. “O amor da convenção” in *Máquina de gêneros*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Ariadna”, transformando-o em um texto de leitura quase impossível a não se na chave depreciativa e redutora que tem sua síntese fatal na formulação de Joaquim Norberto:

*“Theseo a Ariadna é um tributo pago ao tempo em que as heroides haviam sido postas de novo em voga por Pope e o seu traductor Colardeau. O assunto nimamente classico arrasta o poeta para o largo campo das imitações.”*²⁸⁹

O espírito que presidia a composição de Silva Alvarenga, entretanto, era certamente avesso a esta visão limitante, pois de certa forma realiza-se no valor que Teseu reconhece para sua própria versão dos acontecimentos, ironicamente o avesso da versão oficial mas, justamente por isso, um desdobramento artístico verossímil dentro dos protocolos de escrita a que adere. Sua audiência é a dos contemporâneos, que têm capacidade de lê-lo, mas é também a dos mestres desse passado atemporal, entre os quais ele tenta se inserir de forma digna. Ele não deixa em nenhum momento de aspirar à imitação, contanto que atinja a qualidade mais importante para um Autor, que é a da exemplaridade:

*Possam servir de exemplo a toda a idade
Os nossos nomes, despertando a história
Do meu amor, da tua variedade.*
(vv. 112-114)

²⁸⁹ SOUSA, Joaquim Norberto de “Notícia sobre M. I. da Silva Alvarenga e suas obras lida na sessão do Instituto Historico Brasileiro de 24 de outubro de 1862”, in *Obras poeticas de Manuel Ignacio da Silva Alvarenga*, Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1864 – P.77

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE SILVA ALVARENGA

PRIMEIRAS EDIÇÕES

No dia da inauguração da Estatua Equestre d'elrey N. Senhor D. Jose I. Soneto

No dia da collocação da Estatua Equestre de El Rey nosso senhor. Ode de Manuel Ignacio da Silva Alvarenga, estudante na Universidade de Coimbra.

Ao sempre augusto e fidelissimo rey de Portugal Dom Jose I. Nosso senhor no dia da collocação da sua real Estatua Equestre. Epistola de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga. Estudante na Universidade de Coimbra.

O Desertor. Poema heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Na Arcadia Ultramarina, Alcindo Palmireno. Coimbra: Na Real Officina da Universidade, Anno MDCCLXXIV (1774) – segunda edição sem local, casa impressora ou data.

Heroida Theseo a Ariadna. Lisboa. Na Regia Officina Typographica. Anno MDCCLXXIV (1774). Com licença da Real Meza Censoria.

A Gruta Americana por Alcindo Palmireno arcade ultramarino a Termino Sipilio arcade romano: Lisboa, Na Regia Officina Typographica Anno MDCCLXXIX. (1779) Com licença da Real Meza Censoria.

*O canto dos Pastores. Egloga offerecida a *** por Manoel Inacio da Silva Alvarenga, Arcade Ultramarino. Lisboa. Na Regia Officina Typographica. Anno 1780. Com licença da Real Meza Censoria.*

ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ [Apoteosis] Poetica ao Illustrissimo, e Excellentissimo senhor Luiz de Vasconcellos e Sousa, Vice-Rei, E Capitão General de Mar, e Terra do Brazil, &c. &c. Canção offerecida no dia 10 de Outubro de 1785 por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Professor Regio de Rhetorica na Capital deo Rio de Janeiro. Lisboa na Regia Officina Typographica Anno MDCCLXXXV.(1785)

Ás Artes Poema que na Sociedade Literaria do Rio de Janeiro, recitou no dia dos annos de Sua Magestade Fidelissima. Por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Secretario da Sociedade. Lisboa, Na Typographia Morazziana. Anno 1788. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos livros. – segunda edição: Lisboa, Na Typographia Rollandiana. 1821.

Glaura: poemas eróticos, de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Bacharel pela Universidade de Coimbra, e professor de Rhetorica no Rio de Janeiro. Na Arcadia, Alcindo Palmireno. Lisboa: na officina Nunesiana. Anno MDCCXCIX (1799) – segunda edição, 1801.

Obras poéticas de Manoel Ignácio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno), collegidas, annotadas e precedidas do juízo crítico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e suas obras acompanhadas de documentos históricos, Rio de Janeiro, Livraria B. L. Garnier, 1864

EDIÇÕES MODERNAS

Glaura, Poemas eróticos. Prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943

Silva Alvarenga, Poesia. Organização de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro: Agir, 1968.

Silva Alvarenga. Antologia e crítica de Fritz Teixeira Salles. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1973

Glaura, poemas eróticos. Introdução, cronologia e notas de Fábio Lucas, São Paulo: Companhia das Letras, 1996

Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga – inventário sistemático de seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos. Organização de Francisco Topa, Porto: Edição do Autor, 1998

Glaura, Poemas erótico. Prefácio de Luiz Carlos Junqueira Maciel, Belo Horizonte: Crisálida, 2003

O Desertor, poema herói-cômico. Edição preparada por Ronald Polito, Notas de Joaci Pereira Furtado e Ronald Polito, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

Obras poéticas. Introdução, organização e fixação de texto, Fernando Morato, São Paulo: Martins Fontes, 2005

O Desertor: poema herói-cômico. Organização de Clara C. Sousa Santos e Ricardo M. Valle. São Paulo, Hedra, 2010

OBRAS DIVERSAS

ABADE DE JAZENTE, *Poesias: texto integral da 1ª edição*. Com ensaio de Miguel Tamen. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

AGUIAR, Martinz de. *Notas de português de Filinto e Odorico*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955.

ALI, Manuel Said. *Acentuação e versificação latinas. (observações e estudos)*. Rio de Janeiro, Organização Simões Editora, 1956.

_____. *Versificação portuguesa* (2ª edição), São Paulo, EDUSP, 1999.

ALVEAR, Sebastian de Alvarado y HERÓYDA/ OVIDIANA/ DIDO A ENEAS./ CON PARÁFRASIS ESPAÑOLA,/ Y MORALES REPAROS ILVSTRADA./ POR

SEBASTIAN DE ALVARADO Y ALVEAR *Professor de Rhetorica y letras Humanas, Natural de Burgos.*/ AL ILVSTRISSIMO, Y ECELENTISSTMO/ Señor Don CARLOS COLOMA de los Consejos de/ Estado y guerra de la Magestad Catholica; General de/ las armas Reales en los Estados de Flandes; Castellano de/ Cambray; Gouvernador y Capitán general de Cambrasi; /Comendador de la Orden de Santiago. &c./ EN BOVRDEOS,/ En Cafá de GVILLERMO MILLANGES,/ Impressor del Rey de Francia./ M.DC. XXVIII

ANASTÁCIO, Vanda. *Visões de glória, uma introdução à poesia de Pero Andrade Caminha*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Junta Nac.de Investigação Científica e Tecnológica, 1998.

ANDRADE, João Nunes de. *Arte nova da Versificação Portuguesa*. Rio de Janeiro, Typographia Brasiliense de Francisco Manoel Ferreira, 1852.

APOLODORO *Biblioteca Mitologica*, Introdução, tradução e notas de Julia Carcía Moreno. Madri, Alianza Editorial, 1993.

_____, *The Library*, tradução e introdução de James George FRAZER, (8ª edição) Cambridge/London, Harvard University Press, 1995.

ARISTÓTELES. *Arte poética*, tradução, comentários e índice analítico de Eudoro de Sousa. In *Coleção Os pensadores*, vol. IV. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

_____. A/ POETICA/ DE/ ARISTOTELES/traduzida/ do grego em portuguez/ LISBOA/ na regia officina typografica/ ano de M. DCC. LXXIX/ Com Licença da Real Meza Censoria (tradução Ricardo Raimundo Nogueira).

_____. *Arte retórica*, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam e Justo Lipsio. Organização e tradução de Emerson Tin. Campinas, Editora da UNICAMP, 2005.

Autos da devassa. Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro, 1794. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *O verso decassílabo em português*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Estado da Guanabara para concorrer à cátedra de Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, 1962.

----- *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1971

BARBOSA, Januário da Cunha *Parnazo Brasileiro; ou collecção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como já impressas*, Rio de Janeiro, Na Typografia Imperial e Nacional, 1829 (exemplar microfilmado pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro)

BERNARDES, Diogo. *Obras completas*. (3 volumes) Prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa, Sá da Costa, 1946.

BERNARDINO, Teresa. *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, 5 volumes, Lisboa/São Paulo, Verbo, 1995-2005.

BILAC, Olavo e PASSOS, Guimaraens. *Tratado de Versificação*. (10ª edição) São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Livraria Francisco Alves, 1956.

BLUTEAU, Raphael *Vocabulario/ Portuguez,/ e/ Latino (...)* Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesu anno de 1712./ Com todas as licenças necessarias.

BOCCACCIO, Giovanni. *Della geneologia de gli Dei di m. Giovanni Boccaccio libri quindecim. Ne' quali si tratta dell'origine, & discendenza di tutti gli Dei de' gentili*. tradução. Giuseppe Betussi. Cópia eletrônica disponível em http://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/della_geneologia_de_gli_dei_di_m_giovanni_boccaccio_libr_etc/pdf/della__p.pdf.

_____, *La Teseida (Traducción castellana del siglo XV)*, ed. intr. y notas de Victoria Campo y Marcial Rubio Árbuez. Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1996

BOILEAU, *Arte poética*, tradução do Conde da Ericeira, prefácio e notas de José Pedro Machado. Lisboa, Papelaria Fernandes Livraria, s. data.

_____. *Le Lutrín et L'Art Poétique*. Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives et des jugements par René d'Hermies. Paris, Librairie Larousse, 1934

_____. *Œuvres de Boileau*. Texte, de l'édition Gidel, avec une préface et des notes par Georges Mongrédien. Paris, Garnier Frères, 1952

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien Ecrivain: imitation et creation*. Paris, Les Belles Lettres, 2000 (première édition – 1958)

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da poesia descobertas no Oriente de Apolo nos influxos das Muzas, divididas em tres luzes essenciaes*. Lisboa Oriental, na officina de Felipe de Sousa Villa, anno de 1724.

BORRALHO, Maria Luísa Malato. “O mito de Abelardo e Heloísa na poesia portuguesa do setecentos” in *Revista da Faculdade de Letras Linguas e Literaturas*, vol. XIX. Porto, 2002 pp. 267-286

BOSCÁN, Juan. *Obra completa*. Madrid, Catedra, 1999.

BRAGA, Theophilo. *A Arcadia Lusitana*. Porto, Livraria Chardron, 1899.

Filinto Elysio e os dissidentes da Arcadia. Porto: Livraria Chandron, 1901.

BRANDÃO, Diogo. *Obras poéticas*, fixação de texto, introdução e notas de Valéria Tocco). Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira, *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo, Editora da UNESP, 2001

BRODSKY, Joseph. *On grief and reason: essays*. New York, Farrar Strauss Giroux, 1995

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *História da Literatura*. (2ª edição) Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s. d.

CAHLONS, Vincent Claude, REGLES/ DE LA/ POESIE FRANÇOISE/ AVEC/ DES OBSERVATIONS CRITIQUES/ sur les Régles de la Versification Française/ qui sont à la fin de la Méthode latine de Port- /Royal/ OU/ L'ON TROUVERA EN MÊME TEMPS/ des Régles nouvelles qui condamnent les défauts de / nos Poètes modernes, pour n'avoir pas observé l'exactitude requise dans la composition des Vers François./ Par M. DE CHALONS./ A PARIS, Quay des Augustins,/ Chez Claude Jombert, vis-à-vis la Descente/ du Pont-neuf, à L'image Notre-Dame/ M. DCCXVI./ Avec Approbation & Privilege du Roy.

The Cambridge Companion to Ovid, edited by Phillip Hardie. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

CAMINHA, Pero Andrade *Poezias de Pero Andrade Caminha mandadas publicar pela Academia de Sciencias de Lisboa*. Lisboa, na Officina da mesma Academia, 1791.

CAMÕES, Luís de *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963.

----- *Obras de Luis de Camoens*. Paris, A custa de Pedro Gendron. Vendese em Lisboa, em casa de Bonardel & Dubeux, Mercadores de livros (três volumes), 1759.

----- *Rimas várias* comentadas por Manuel de Faria e Sousa, edição fac-similar. Nota introdutória de F. Rebelo Gonçalves, prefácio de Jorge de Sena. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1972.

CAMPOS, Geir, *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 3ª edição revista e aumentada. São Paulo, Cultrix, 1978.

CARNEIRO, Manuel Cerejeira A. "Versão portuguesa das três cartas de Ovídio por João Roíz de Sá de Meneses (Cancioneiro Geral)" in. *Revista da Universidade de Aveiro/ Letras*. Aveiro, 1985.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de Versificação Portuguesa*. (6ª edição) Coimbra, Livraria Almeida, 1991.

CARVALHO, Laertes Ramos de. *As reformas pombalinas da Instrução Pública*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/ Saraiva, 1978.

CASTILHO, António Feliciano de. *Tratado de Metrificação Portuguesa*. (4ª edição) Porto, Livraria Morpe Editora, 1874.

----- *Tractado de Metrificação Portuguesa*. (Sem número de edição) Lisboa, Typographia Nacional, 1889

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*. (2ª edição) Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2008

CATULO *O livro de Catulo*, TRadução, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, EDUSP, 1996.

-----*Poesias*, texto estabelecido e traduzido por Agostinho da Silva. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CHOMPRÉ, Pierre *Diccionario/abreviado/ da Fabula/para intelligencia/ dos Poetas, dos Paineis,/ e das Estatuas,/ cujos argumentos são tirados/ da Historia Poetica/ por Mr. Chompré/ Licenciado em Direito/ agora traduzido do francez em portuguez/ Lisboa/ na Regia Officina Typografica/ anno M. DCC.LXXXIII/ Com licença da Real Meza Censoria*

A Companion to Latin Literature. Edited by Stephen Harrison. Oxford: Blackwell Publishing, 2005

CORTE REAL, Jerônimo. *Obras*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto, Lello e irmãos, 1979.

COSTA, Maria Helena de Teves. “Livros escolares de latim e de grego adoptados pela reforma pombalina dos estudos menores” in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

CIDADE, Hernani, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, (vol. II) Coimbra, Coimbra Editora, 1975.

CIRURGIÃO, António. *Novas leituras de clássicos portugueses*. Lisboa, Colibri, 1997.

Cuidar e sospirar: 1483. Fixação do texto, introdução e notas de Margarida Vieira Mendes. Lisboa, Comissão Nacional para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CURTIUS, Ernst Robert *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai, 2ª edição, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

CURTO, Diogo Ramada (coord.) *Bibliografia da História do Livro em Portugal: séculos XV a XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional., 2003

DESPRÉAUX, Boileau. *Oeuvres de Boileau* avec une préface et des notes par Georges Mongrédien; Paris, Editions Garnier Frères 1952.

----- *Arte Poética* Tradução do Conde da Ericeira, introdução e notas de José Pedro Machado. Lisboa, Papelaria Fernandes Livraria, s.d.

DIAS, Aida Fernanda *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (comum, onomástico e toponímico)*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2003.

EDWARDS, Catherine. “Epistolography” in HARRISON, Stephen. *A Companion to Latin Literature*. Malden, Blackwell Publishing, 2005

EINSTEIN, Alfred. *Mozart, his character, his work*. Translated by Arthur Mendel and Nathan Broder. New York, Oxford University Press, 1962. p. 112.

FARRELL, Joseph. “Reading and writing the *Heroides*”, in *Harvard Studies in Classical Philology*, volume 98. Cambridge/London, Harvard University Press, 1998

FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*, edição crítica, introdução e comentários de T. F. Earle. Lisboa, Serviço de Educação/ Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Textos Literários – séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Astes, 1966.

FONSECA, Pedro José. *Tratado da versificação portuguesa, dividido em duas partes*. (publicado anonimamente) Lisboa, na Regia Officina Typographica, anno 1777

FOULCHÉ-DELBOSC, R. *Juan de Mena y el “Arte Mayor”*. Tradução e notas de Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid, Imprensa de José Perales y Martínez, 1903

FRAGA, Maria do Céu. *Camões: um bucolismo intranquilo*. Coimbra, Almeidina, 1989.

_____. *Os géneros maiores na poesia Lírica de Camões*. Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Universidade de Coimbra, 2003.

FREIRE, Francisco Joseph *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes tratadas com juizo critico*. Lisboa: Na officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da S. Igreja de Lisboa, 1748.

FUMAROLI, Marc.(org) *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne 1450-1950*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

FURTADO, Joaci Pereira. *A caligrafia dos afetos: o poema herói-cômico árcade e a sociedade luso-americana.*, Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2001.

GARÇÃO, Correia. *Obras completas*. Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva. Vol. 1, poesia lírica e sátiras. Vol. 2, Prosas e Teatro. Segunda edição. Sá da Costa, 1980.

GARCÍA, Irene Salvo. “Las *Heroidas* em la *General Estoria* de Alfonso X: texto y glosa em el proceso de traducción y resemantización de Ovidio” *CAHIERS D’ÉTUDES HISPANQUES MÉDIÉVALES* n. 32, 2009 pp. 205-228

GIRAUD, Pierre. *La versification*. (3ª edição), Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

GRAMMONT, Maurice. *Petit traité de versification française*. (18ª edição). Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

GRIMAL, Pierre *A mitologia grega*. (tradução de Carlos Nelson Coutinho) 4ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1984

GUEDES, Fernando. *O Livro e a leitura em Portugal – subsídios para a sua história – séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Verbo, 1987

HESÍODO, *Teogonia, a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano 4ª edição. São Paulo, Iluminuras, 2001

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo, Brasiliense, 1991.

HOMERO, *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2011.

_____. *Odisséia* Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1962.

HORÁCIO. *Arte/ Poetica/ de/ Q. Horacio Flacco/ Traduzida, e illustrada em Portuguez/ por Candido Lusitano./ Segunda Edição,/ Correcta, e emendada/ Lisboa,/ Na Officina Rollandiana/ MDCCLXXVIII/ Com licença da Real Meza Censoria.*

_____. *ARTE POETICA/ OU/ EPISTOLA/ DE / Q. HORACIO FLACCO/ AOS/ PISÕES/ Vertida, e ornada/ no idioma vulgar/ com/ Illustrações, e Notas/ para uso e instrucção/ da/ MOCIDADE PORTUGUESA/ por/ JOAQUIM JOSÉ DA COSTA E SÁ/ Professor Regio de Lingua Latina na Corte/ Lisboa MDCCXCIV/ Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira/ Com Licença da Real Meza da Commissão Geral, sobre/ o Exame, e Cencura de Livros.*

_____. *ARTE POETICA/DE/ Q. HORACIO FLACCO/Traduzida em verso rimado/ e/ dedicada/ ã memoria do grande/ AUGUSTO/ por D. Ritta Clara Freyre/ de Andrade/ Natural de Bilrete em Salvaterra de/ Magos./ COIMBRA/ NA Regia Officina da Universidade/ M. DCCLXXXI/ Com licença da Real Meza Censoria.*

_____. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássia Editora. s. d.

_____. PARAPHASE/ DA EPISTOLA AOS PISÕES,/ commummente denominada/ ARTE POETICA DE QUINTO HORACIO FLACCO/ com anotações sobre muitos lugares,/ por/ D. Gastão Fausto da Camara Coutinho/ Bibliothecario da Bibliotheca da marinha/ Lisboa/ na Typographia de José Baptista Morando/ Rua do Moinho de Vento n. 59/ 1853

_____. *Satyras e Epistolas de Quinto HORacio Flacco* traduzidas e anotadas por Antonio Luiz de Seabra. Nova edição. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier,s.d.

INAMA, Carla. *Metastasio e i poeti arcadi brasiliani*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Boletim n. 231, Cad. L. L. Italiana n. 3, 1961.

JACOBSON, Howard. *Ovid's heroides*. Princeton, Princeton University Press, 1974.

JULIANI, Talita Janine *Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio = tradução parcial, estudo introdutório e notas / Talita Janine Juliani*, Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 30/08/2011

KOTHE, Flávio Rene. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1997.

LAFFONT/BOMPIANI, *Dictionnaire des Oeuvres de tous les temps et de tous les pays*. 5 volumes, Paris, Bouquin, 1968.

LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Alianza Editorial, 1985

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. (Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes) 4ª edição, Lisboa, Fndação Calouste Gulbenkian, 1993.

LIMA, Estevão de Rocha. *O ritmo na poesia de Ovídio* (2ª edição). Maceió, UFAL, 2006

LIMA, Manuel de Oliveira. *Aspectos da Literatura Colonial*. Introdução de Hilton Rocha. Brasília/Rio de Janeiro, Francisco Alves/Instituto Nacional do Livro, 1984.

LIMA, Miguel Sanches *El Arte/ Poetica en Ro-/mance Castellano. Cõpuesta por/ Miguel Sanches de Lima Lu/ sitano, natural de Via/ na de Lima./ Pegaso/ Con licencia./ Impresso en Alcala de Henares, en/ casa de Iuan Iñiguez de Le/ querica. Año 1580./ A costa de Diego Martinez mercador de livros*.

LIPKING. Lawrence. *Abandoned Women and poetic tradition*. London/Chicago, Chicago University Press, 1988.

LONGIN. *Traité du Sublime*, traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet. Paris: Livre de Poche, 1995.

LUZÁN, La Poetica/ o/ reglas de la poesia/ en general,/ y de sus principales especies,/ por don Ignacio de Luzan/ *Claramunt de Suelves* y Gurrea/ corregida y aumentada/ por su mismo autor/ Tomo primero/ Madrid/ En la Imprenta de don Antonio de Sancha/ año MDCCLXXXIX

LOPES, Fernão *Crónica de D. Pedro I* introdução, selecção e notas de Torquato de Sousa Soares (2ª edição). Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1963.

MARTINS, Heitor, “A segunda edição de *O Desertor*: Silva Alvarenga e o *Malhão Velho*”, in *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte/Brasília, Itatiaia, I. N. L., Fundação Nacional Pro-Memória, 1983

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1977-78

MATOS, Manuel Cadafaz de. “Cultur a e língua grega em Portugal e outras regiões da península entre os séculos XV e XVIII (seis momentos para a compreensão e estudo de sus dinâmica)”, in *Revista Portuguesa de História do Livro*, n. 24. Lisboa

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal, paradoxo do Iluminismo*. São Paulo, Paz e Terra, 1996

MELLO, Francisco de Pina e. *Arte poetica*. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Estudo introdutório , edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

MELO, Francisco Manuel de *Obras/ Metricas/ de/ don Francisco Manuel/ al Serenissimo Señor Infante/ Don Pedro/ contienen/ Las Tres Musas/ El Pantheon/ Las Musas Portuguesas/ El Tercer Codo de las Musas*. En Leon de Francia./ Por Horacio Boessat, y George Remevs/ M. DC. LXV./ Con licencia de los Superiores.

MICHEL, Alain. *La parole et la beauté.- Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*. Paris, Albin Michel, 1994

MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. 2 volumes. Lisboa, Sá da Costa, 1973.

_____ *Obras do doctor Sa de Miranda*. Lisboa, Rollandiana, 1784

_____ *Poesias de Sá de Miranda*. Organização, notas e sugestões para análise literária de Alexandre M. Garcia. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

MIRANDA, José Américo. *Parnaso Brasileiro de Januário da Cunha Barbosa, prefácios e índices*. Belo Horizonte, Faculdade de Leras da UFMG, 1999.

MIRANDA, Tiago C. P.dos Reis. “‘Estrangeirados’. A questão do isolacionismo português nos séculos XVII e XVIII” in *Revista História*, , n. 123-124, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração, textos doutrinários comentados*. São Paulo, Atlas, 1992

MORAES, Rubens Borba de *Bibliografia brasileira do Período Colonial*, São paulo, IEB/EDUSP, 1969

NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido, o petrarquismo na Arcádia brasileira*. Patos de Minas/São Paulo, Unipam/Annablume, 2002.

OLIVEIRA, Custódio José de *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Introdução e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984

OUSTINOFF. Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*; tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola, 2011

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

_____. *Heroidas*. Texto revisado y traducido por Francisca Moya del Baño. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

_____. *Heróides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Tradução e comentários de Walter Vergna. Rio de Janeiro, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

_____. *Les Metamorphoses*. Traduction, introduction et notes de J. Chamonard (2 vol). Paris, Garnier, 1953.

Oxford Latin Dictionary (ed. P. G. W. GLARE). Oxfotd, Clarendon, 1988

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo, Anablume, 1999

PELAYO, Marcelino, Menéndez *Historia de las ideas estéticas en España* (edição facsimilar). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988.

_____. *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Verbo, 1972

PETRARCA, Francesco. *Trionfi*. Cópia eletrônica da coleção *Litteratura italiana Einaudi* a partir da edição de Guido Bezzola sobre o texto fixado por R. Ramat para a Rizzoli em 1957. Disponível em <http://www.litteraturaitaliana.net/>

PINCIANO, Alonso López. *Philosophía Antigua Poética*. Edição de José Rico Verdú. Madrid, Biblioteca Castro, 1998

PLUTARCO *Vidas Paralelas – Teseu e Rómulo*. Tradução do grego, introdução e notas de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

PETRARCA, Francesco *Trionfi*. Edizione di riferimento a cura di Guido Bezzola su testo approntato da R. Ramat, Rizzoli, Milano, 1957; Einaudi, s.d.

POPE, Alexander. “Eloise to Abelard”, in *The rape of the lock and others poems*. The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, general editor: John Butt; Vol. II edited by Geoffrey Tillotson. London/New York, Routledge 1993

PRAÇA, Lopes. *História da Filosofia em Portugal*. Edição preparada por Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães, 1974.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituições Oratórias*. tradução de Jerônimo Soares Barbosa. 2 volumes, São Paulo, Cultura, 1944.

_____ *The Institutio Oratoria of Quintilian*. With an english translation by H. E. Buttlar. 4 volumes. London/Cambrisse Massachusetts, Loeb, 1953.

RAMALHO, Américo da Costa “Um programa de exame de grego da Reforma Pombalina”, in *Revista de História das Idéias*. Vol 4, Tomo III.

RAMOS, Luís A. De Oliveira. *Sob o signo das “Luzes”*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

REBELO, Antônio Manuel Ribeiro. “A problemática da tradução-imitação em duas elegias de Antônio Ferreira”, in *HVMANITAS*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra/Instituto de Estudos Clássicos, vols. XXXIX-XL, 1987-88.

REBELO, Luis de Sousa. *A tradição clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1982

RESENDE, Garcia de *Cancioneiro Geral* Texto estabelecido, prefaciado e anotado por Álvaro K. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra, Centro de Estudos Românicos (Instituto de Alta Cultura), 1973

RODRIGUES, Ana Duarte “The most, and less, known mythographers in Portugal”, in *European Review of Artistic Studies*, vol.1, n.2, 2010, pp. 48-67

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal vol. 1, 1495 – 1834*. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992

----- *A tradução em Portugal vol. 2, 1835 - 1850*. Lisboa, Ministério da Educação, 1992

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RUIZ, Francisco Javier Martínez, “La espístola poética en las preceptivas del Siglo de Oro” in *La poesía del Siglo de Oro, Géneros y Modelos* (org. Begoña López Bueno) Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

SAWAYA, Luiza Domingos Caldas Barbosa, *para além da Viola de Lereño*. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2011.

SHAKESPEARE, William, *A megera domada*. tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Ediouro, s. d.

SHIBATA, Ricardo Hiroyuki. *Literatura Ético-Política em Humanismo em Portugal; de D. Pedro, Duque de Coimbra, às epístolas em verso de Sá de Miranda*. Tese de doutoramento defendida na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro em 2005.

SILVA, Antonio Diniz da Cruz e *Poesias de Antonio Dinis da Cruz e Silva. Na Arcadia de Lisboa, Elpino Nonacriense*. Tomo I, Lisboa, Typographia Lacerdiana, 1807.

SILVA, Antonio José da (O Judeu). *Obras completas* Prefácio e Notas de José pereira Tavares. Vol. III. Lisboa, Sá da Costa, 1958.

SILVA, Innocencio Francisco da *Diccionario Bibliographico Portuguez* Lisboa, Imprensa Nacional, 1860.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa, Cotovia, 1994

SPALDING, Tassilo Orpheus. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*. São Paulo, Cultrix, 1968.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, FTD, 1967

----- *Manual de Versificação Românica Medieval*. (2ª edição) São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger e T. V. F. Brogan. New York, MJF Books, 1993

The Oxford Companion to Classical Literature. ed M. C. Howatson. Oxford/New York, Oxford University Press, 1989.

THOMAS, Walter. *Le decassylabe romain et sa fortune en Europe, essai de métrique comparé*. Siège de l'Université, Lille, 1904.

TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa*. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2009.

VERNEY, Luís António *Verdadeiro método de estudar*, edição organizada pelo prof. António Salgado Júnior, três volumes (“Estudos Linguísticos”, “Estudos literários”, “Estudos filosóficos”). Lisboa, Sá da Costa, 1949

VIARRE, Simone. *Ovide, essai de lecture poétique*. Paris, Société d’Éditions Les Belles Lettres, 1976.

VITALI, Marimilda, “o discurso acerca de los versos de Faria y Sousa no prólogo do comentário das Rimas Várias de Camões”, in *Humanitas* n. 62. Coimbra, 2010 (pp. 189-224)

VOLK, Katharina. *Ovid* (Blackwellll introductions to the Classical Wolrd) , Oxford, Blackwell Publishing, 2010

WEBB, Ruth “Poetry and Rhetoric” in PORTER, Stanley (ed). *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B. C. – A. D. 460*. Leiden/New York/Köln, Brill, 1997.

WHITE, Paul. *Renaissance postscripts, responding do Ovid’s heroides in sixteenth century France*. Columbus, The Ohio State University Press, 2009

WILKINS, Ernest H. “The genealogy of the Editions of the *Genealogia Deorum*”, in *Modern Philology*, vol XVII, n. 8 december 1919. pp. 425-438

ANEXO 1 – TEXTO DA HERÓIDE (segundo a edição de 1774)

HEROIDA – THESEO A ARIADNA

- 1 Inconstante Ariadna ambiciosa,
Que, por cubrir a fea aleivosia,
Depois de ser perjura, es a queixosa.
- 4 Essas asperas queixas que me envia
Teu falso coração, formosa ingrata,
Já não são como as queixas d’algum dia.
- 7 Tudo a fiel memoria me retrata.
Fui a tua Esperança, o teu Conforto:
Agora sou o Roubador, Pirata.
- 10 Quizera o Ceo que me chorassem morto,
(Por não sentir as penas, que hoje sinto)
Antes de ver da infausta Creta o porto.
- 13 Achei de sangue humano farto, e tinto
Homem, e Touro o Monstro, que espalhava *(Toiro AM)*
Morte e terror no cego Labyrinto.
(Morte e terror no vasto labyrinto AM)
- 16 Vi lançar-se da torre, que habitava,
O Artífice engenhoso; e como aos ares
Sobre as asas de cêra se entregava.
- 19 Filho infeliz, que déste nome aos mares,
Quanto inveja Theseo a tua sorte,
Depois de ter chegado aos pátrios Lares!

- 22 Temeste (eu não o nego) a minha morte,
Mudável Ariadna! o laço estreito
De hum novo e puro amor julguei mais forte.
- 25 Da tua bella mão o fio aceito,
Que me serve de guia: encontro, e luto
C'o formidável Monstro peito a peito.
- 28 Livrei a Patria do fatal tributo;
Mas o premio maior desta victoria
Era gozar do nosso amor o fruto.
- 31 Que breve, oh Deoses, foi a minha gloria!
Já sobre a Náo Cecropida nos vemos,
E eu me julgo feliz: doce memória!
- 34 Reina a calma no mar; e nós perdemos
De vista Creta: geme felizmente
E escuma o sal batido por cem remos.
- 37 Quatro vezes da Noite descontente
Rasgou a branca Aurora o véo sombrio
Abrindo as áureas portas do Oriente.
- 40 Quando vimos o bosque, e a foz do rio
Alegre, e socegado; os Marinheiros
Conhecêram de longe a verde Chio.
- 43 Pizámos logo os montes e os outeiros,
Offerecendo aos Deoses tutelares
Huma branca novilha, e dois cordeiros.

- 46 No bosque inda fumavam os altares:
Tu dormias: as nuvens se amontoam,
E principiam a engrossar-se os mares.
- 49 Corro a firmar as âncoras: já soam
Das ondas os rochedos açoitados,
E os ventos, e os trovões o Mundo atroam.
- 52 Faltou a amarra: a meu pezar os Fados,
(Que tristissimos Fados!) me leváram
C'o as negras tempestades conjurados.
- 55 Sabe o Ceo que fadigas me custaram
Então as tuas lagrimas, e penas,
Que as minhas cá de longe acompanháram.
- 58 Sem leme já, sem mastro, e sem antenas,
Vão ludibrio dos mares e dos ventos,
As tristes praias avistei de Athenas.
- 61 Ariadna occupou meus pensamentos:
Meu coração a teve sempre á vista
Para mais avivar os meus tormentos.
- 64 Que fruto logras de uma tal conquista,
Theseo amante, filho sem ventura?
Quem haverá que tanta dor resista!
- 67 O velho Egeo, que os imortais conjura
Por ver alegre o fim dos meus perigos,
Teve no mar funesta sepultura.

- 70 Entre applausos da Patria, e dos Amigos
O triste coração suspira, e sente
O puro amor, e seus farpões antigos. (*duro amor – AM*)
- 73 Por dar-te hum novo Reino impaciente,
Espero que, depondo furor tanto,
Neptuno aplane as aguas c'o tridente.
- 76 Duas Náos tenho promptas; mas em tanto
Espalha a Fama por diversas partes
Que o moço Bacho te enxugara o pranto.
- 79 Que ambiciosa ao ver os estendartes
Do alegre Indiano, e seus cabellos louros,
Facil com elle o meu amor repartes.
- 82 Se Reino, ou Fama, ou Gloria entre os vindouros
Busca a tua ambição n'hum Ser divino,
Eu sou Theseo, Athenas tem thesouros.
- 85 Egeo sahio do reino Neptunino;
Na fatidica Náo aventureiro
Eu vi o rosto irado ao Ponto Euxino.
- 88 Não foi Jason, nem Hercules primeiro
Combater c'os Dragões... tu suspiraste,
Vendo encher o meu nome o Mundo inteiro.
- 91 Inda me lembra o dia, que apertaste
C'o a minha a tua mão: dos nossos laços
Por testemunha o mesmo céu chamaste.

- 94 Tu não viste correr longos espaços,
Que desculpam o frio esquecimento;
E chego a ver-te alheia n'outros braços?
- 97 He esta a fé devida ao juramento?
Responde ingrata, desleal, mais dura
Do que a rocha, e mais vária do que o vento.
- 100 Saíam do seio da lagôa escura,
Que o mesmo Jove de offender recea,
Negras Fúrias, que o meu temor conjura.
- 103 Empunhe a ingrata o tyrso, e sobre a arêa
D'huma praia deserta os tigres dome,
Com que o seu novo amante se recrea.
- 106 Com tanto que o amor, que me consome,
Em odio se converta... ah, que eu deliro
E não posso esquecer-me do seu nome!
- 109 Ventos, que me obrigastes ao retiro,
Levai minha terníssima saudade;
Conheça embora a ingrata que eu suspiro.
- 112 Possam servir de exemplo a toda a idade
Os nossos nomes, despertando a história
Do meu amor, da tua variedade. (*sua – AM*)
- 115 Sirva este meu tormento á tua glória: (*sua – AM*)
Pague eu embora a culpa do meu Fado;
E roube-me das mãos outro a vitória.

- 118 Por que não fui do Monstro devorado!
A minha desventura me guardava,
Porque fosse depois mais desgraçado.
- 121 Frondosos arvoredos onde estava
Ariadna cruel, quando dormia,
E a meu pezar a onda me levava:
(*Ariadna justos Ceos qu'eu tanto amava – AM*)
- 124 Vós, amarellas flores; tu sombria,
Musgosa gruta, onde a infiel descança;
Mostrai-lhe a minha Imagem noite e dia:
- 127 Eu era o seu amor, sua esperança,
O último... o primeiro... ó Ceos! perjura!
Quanto me custa esta cruel lembrança!
- 130 Não há mais que esperar da sorte dura.
Voai, remorsos, vingai-me: ao menos
Rodeai-a no seio da ventura,
E turbai os seus dias mais serenos.

ANEXO 2 – ESCANSÃO DA HERÓIDE

HEROIDA – THESEO A ARIADNA

1	In/cons/tan/teA/ri/ ad /naam/bi/ cio / sa, Que/, por/ cu/ <u>brir</u> / a/ feaa /lei/vo/ si / a, De/pois/ de/ ser/ per/ ju /raes/ a/ quei/ xo / sa.	A B A	1
4	E/ssas/ as/pe/ras/ quei /xas/ que/ meen/ vi / a→ Teu/ fal/so/ co/ra/ ção / for/mo/sain/ gra / ta, Já/ não/ são/ co/moas/ quei /xas/ d'al/gum/ di / a.	B C B	2
7	Tu/doa/ fi/ <u>el</u> / me/ mo /ria/ me/ re/ tra / ta. Fui/ a/ tu/aEs/pe/ ran /çao/ teu/ Com/ for / to: A/go/ra/ sou / o / <u>Rou</u> /ba/ dor / Pi/ ra / ta.	C D C	3
10	Qui/ze/rao/ Ceo / que/ <u>me</u> / cho/ ra /ssem/ mor / to, (Por/ não/ sen/ <u>tir</u> / as/ pe /nas/ <u>que</u> ho/je/ sin /to) An/tes/ de/ <u>ver</u> / dain/ faus /ta/ <u>Cre</u> /tao/ por /to.	D E D	4
13	A/chei/ de/ <u>san</u> /guehu/ ma /no/ <u>far</u> /toe/ tin /to→ Ho/mem/ e/ <u>Tou</u> /roo/ Mons /tro/ quees/pa/ lha /va→ Mor/tee/ te/ <u>rror</u> / no/ ce /go/ La/by/ rin /to. (Mor/tee/ te/ <u>rror</u> / no/ vas /to/ la/by/ rin /to – AM)	E F E	5
16	Vi/ lançar/-se/ da/ to /rre/ queha/bi/ ta /va, OAr/tí/fi/ceen/ge/ nho /soe/ co/moas/ a /res→ So/breas/ a/sas/ de/ cê /ra/ seen/tre/ ga /va.	F G F	6
19	Fi/lhoin/fe/ liz / que/ <u>dés</u> /te/ no /meaos/ ma /res, Quan/toin/ve/ja/ The/ seo / a/ tu/a/ sor /te, De/pois/ de/ <u>ter</u> / che/ ga /doaos/ <u>pá</u> /trios/ La /res!	G H G	7
22	Te/mes/teeu/ não/ o/ ne /goa/ <u>mi</u> /nha/ mor /te, Um/dá/vel/ A/ri/a/dnao/ la/çoes/ trei /to→ Dehum/ no/voe/ pu/roa/ mor / jul/ <u>guei</u> / mais/ for /te.	H I H	8
25	Da/ tu/a/ <u>be</u> /lla/ mão / o/ <u>fi</u> /oa/ cei /to, Que/ me/ ser/ve/ de/ gui /aen/con/troe/ lu /to→ C'o/ for/mi/ <u>dá</u> /vel/ Mons /tro/ <u>pei</u> /toa/ pei /to.	I J I	9
28	Li/vrei/ a/ Pa /tria/ do/ fa/ tal /tri/ bu /to; Mas/ o/ pre/mio/ mai/ or / des/ta/ vic/ to /ria→ E/ra/ go/ zar / do/ no/ssoa/ mor / o/ fru /to.	J K J	10
31	Que/ bre/veoh/ Deo /ses/ foi/ a/ mi /nha/ glo /ria! Já/ so/brea/ <u>Náo</u> / Ce/ cro /pi/da/ nos/ ve /mos, Eeu/ me/ jul/go/ fe/ liz :/ do/ce/ me/ mó /ria!	K L K	11

34	Rei/naa/ cal/ma/ no/ mar / e/ <u>nós</u> / per/ de /mos→ De/ vis/ta/ <u>Cre</u> /ta:/ ge /me/ fe/liz/ men /te Ees/cu/mao/ <u>sal</u> / ba/ ti /do/ por/ cem/ re /mos.	L M L	12
37	Qua/tro/ ve/zes/ da/ Noi /te/ des/com/ ten /te→ Ras/gou/ a/ <u>bran</u> /caAu/ ro /rao/ <u>véo</u> / som/ bri /o A/brin/doas/ <u>áu</u> /reas/ por /tas/ <u>doQ</u> /ri/ en /te.	M N M	13
40	Quan/do/ vi/mos/ o/ bos /queea/ <u>foz</u> / do/ ri /o→ A/le/gree/ so/ce/ ga /doos/ Ma/ri/ nhei /ros→ Co/nhe/cê/ram/ de/ lon /gea/ <u>ver</u> /de/ Chi /o.	N O N	14
43	Pi/zá/mos/ <u>lo</u> /goos/ mon /tes/ <u>eos</u> / ou/ tei /ros, O/ffe/re/ <u>cen</u> /doas/ Deo /ses/ tu/te/ la /res → Hu/ma/ bran/ca/ no/ vi /lhae/ <u>dois</u> / cor/ dei /ros.	O G O	15
46	No/ bos/quein/da/ fu/ ma /vam/ os/ al/ ta /res: Tu/ dor/mi/as:/ as/ nu /vens/ sea/mon/ to /am, E/ prin/ci/ pi /am aen/gro/ ssar /seos/ ma /res.	G P G	16
49	Co/rroa/ fir/ <u>mar</u> / as/ ân /co/ras:/ já/ so /am→ Das/ <u>on</u> /das/ os/ ro/ che /dos/ a/çoi/ ta /dos, Eos/ <u>ven</u> /tos/ eos/ tro/ vões / o/ Mun/doa/ tro /am.	P Q P	17
52	Fal/tou/ aa/ ma /rraa/ meu/ pe/ zar / os/ Fa /dos, (Que/ tris/ <u>ti</u> /ssi/mos/ Fa /dos!)/ me/ le/ vá /ram→ C'oas/ <u>ne</u> /gras/ tem/pes/ ta /des/ con/ju/ ra /dos.	Q R Q	18
55	Sa/beo/ <u>Ceo</u> / que/ fa/ di /gas/ me/ cus/ ta /ram→ En/ <u>tão</u> / as/ tu/as/ la /gri/mas,/ e/ pe /nas,→ Queas/ mi/nhas/ <u>cá</u> / de/ lon /gea/ <u>com</u> /pa/ nhá /ram.	R S R	19
58	Sem/ le/me/ <u>já</u> / sem/ mas /troe/ sem/ an/ te /nas, Vão/ lu/ <u>di</u> /brio/ dos/ ma /res/ e/ dos/ ven /tos, As/ tris/tes/ prai /as/ a/vis/ tei / deA/ the /nas.	S T S	20
61	A/ri/ad/nao/ccu/ pou / meus/ pen/sa/ men /tos: Meu/ co/ra/ <u>cão</u> / a/ te /ve/ <u>sem</u> /preá/ vis /ta→ Pa/ra/ mais/ a/vi/ var / os/ meus/ tor/ men /tos.	T U T	21
64	Que/ fru/to/ lo /gras/ deu/ma/ tal / con/ quis /ta, The/seo/ a/ man /te/ fi /lho/ sem/ vem/ tu /ra? Quem/ ha/ve/ rá / que/ <u>tan</u> /ta/ dor / re/sis/ta!	U V U	22
67	O/ ve/lhoE/ geo / queos/ i/mor/ tais / con/ ju /ra→ Por/ ver/ a/ <u>le</u> /greo/ fim / dos/ <u>meus</u> / pe/ ri /gos, Te/ve/ no/ <u>mar</u> / fu/ nes /ta/ se/pul/ tu /ra.	V X V	23

70	En/trea/ <u>pplau</u> /sos/ da/ Pa /triaē/ dos/ A/ <u>mi</u> /gos→ O/ tris/te/ co/ra/ <u>ção</u> / sus/ <u>pi</u> /era/ sen /te→ O/ pu/roa/ mor /, e/ seus/ far/ pões / an/ <u>ti</u> /gos. (duro amor – AM)	X M X	24
73	Por/ dar/-tehum/ no/vo/ Rei /noim/pa/ci/ en /te, Es/pe/ro/ que/ de/ pon /do/ fu/ror/ tan /to, Nep/tu/noa/pla/ne/ as/ a/guas/ c' o/ tri/ den /te.	M Y M	25
76	Du/as/ <u>Nãos</u> / te/nho/ prom /ptas;/ mas/ em/ tan /to→ Es/pa/lhaa/ Fa /ma/ por/ di/ ver /sas/ par /tes→ Queo/ mo/ço/ Ba /cho/ teen/xu/ ga /rao/ pran /to.	Y W Y	26
79	Queam/bi/ci/o/saa/ ver / os/ es/ten/ dar /tes→ Doa/le/greIn/ dia /noe/ seus/ ca/ be /llos/ lou /ros, Fa/cil/ com/ e/lleo/ meu/ a/ mor / re/ par /tes.	W Z W	27
82	Se/ Rei/noou/ <u>Fa</u> /maou/ Glo /riaen/treos/ vin/ dou /ros→ Bus/caa/ tu/aam/bi/ <u>ção</u> / n'hum/ <u>Ser</u> / di/ vi /no, Eu/ sou/ The/ <u>seo</u> / A/ the /nas/ <u>tem</u> / the/ sou /ros.	Z AA Z	28
85	E/geo/ as/hio/ do/ rei /no/ Nep/tu/ ni /no; Na/ fa/ti/di/ca/ <u>Náo</u> / a/ven/tu/ rei /ro→ Eu/ vi/ o/ ros/toi/ ra /doao/ Pon/ <u>toEu</u> / xi /no.	AA O AA	29
88	Não/ foi/ Ja/ <u>son</u> / nem/ Her /cu/les/ pri/ mei /ro→ Com/ba/ter/ c'os/ Dra/ gões / tu/ sus/pi/ ras /te, Ven/doen/ <u>cher</u> / o/ meu/ no /meo/ <u>Mun</u> /doin/ tei /ro.	O BB O	30
91	In/da/ me/ <u>lem</u> /brao/ di /a/ quea/per/ tas /te→ C'ao/ mi/nhaa/ tu/a/ mão :/ dos/ no/ssos/ la /ços→ Por/ tes/te/ mu /nhao/ mes/mo/ céu / cha/ mas /te.	BB CC BB	31
94	Tu/ não/ <u>vis</u> /te/ co/ rrer / lon/gos/ es/ pa /ços, Que/ des/ <u>cul</u> /pam/ o/ fri /oes/que/ci/ men /to; E/ che/goa/ <u>ver</u> /-tea/ <u>lhei</u> /a/ n'ou/tros/ bra /ços?	CC DD CC	32
97	He/ es/taa/ <u>fé</u> / de/ vi /daao/ ju/ra/ men /to? Res/pon/dein/ gra /ta/ des/le/ al / mais/ du /ra→ Do/ quea/ ro/chae/ mais/ vá /ria/ do/ queo/ ven /to.	DD V DD	33
100	Sai/am/ do/ sei /o/ da/ la/ gô /aes/ cu /ra, Queo/ mês/mo/ Jo /ve/ deo/ffen/ der / re/ ce /a, Ne/gras/ Fu /rias/ queo/ meu/ te/ mor / con/ ju /ra.	V EE V	34

- 103 Em/pu/nheain/gra/tao/ **tyr**/soe/ so/breaa/**rê**/a→ EE 35
D’hu/ma/ prai/a/ de/**ser**/taos/ ti/gres/ **do**/me, FF
Com/ queo/ seu/ no/voa/**man**/te/ se/ re/**cre**/a. EE
- 106 Com/ tan/to/ queo/ a/**mor**/ que/ me/ con/**so**/me, FF 36
Em/ o/dio/ se/ con/**ver**/taah/ queeu/ de/**li**/ro→ GG
E/ não/ po/ssoes/que/**cer**/me/ do/ seu/ **no**/me! FF
- 109 Ven/tos/ que/ meo/bri/**gas**/tes/ ao/ re/**ti**/ro, GG 37
Le/vai/ mi/nha/ ter/**ni**/ssi/ma/ sau/**da**/de; HH
Co/nhe/çaem/bo/raain/**gra**/ta/ queeu/ sus/**pi**/ro. GG
- 112 Po/ssam/ ser/**vir**/ dee/**xem**/ploa/ to/daai/**da**/de→ HH 38
Os/ no/ssos/ **no**/mes/des/per/**tan**/doa/ his/**tó**/ria→ K
Do/ meu/ a/mor/ da/ **tu**/a/ va/rie/**da**/de. (sua– AM) HH
- 115 Sir/vaes/te/ meu/ tor/**men**/toá/ tu/a/ **gló**/ria: (sua– AM) K 39
Pa/gueeu/ em/bo/raa/ **cul**/pa/ do/ meu/ **Fa**/do; II
E/ rou/be/me/ das/ **mãos**/ ou/troa/ vic/**tó**/ria. K
- 118 Por/ que/ não/ fui/ do/ **Mons**/tro/ de/vo/**ra**/do! II 40
A/ mi/nha/ des/ven/**tu**/ra/ me/ guar/**da**/va, F
Por/que/ fo/sse/ de/**pois**/ mais/ des/gra/**ça**/do. II
- 121 Fron/do/sos/ ar/vo/**re**/dos/ on/dees/**ta**/va→ F 41
A/ri/ad/na/ cru/**el**/ quan/do/ dor/**mi**/a, B
Ea/ meu/ pe/zar/ a/ **on**/da/ me/ le/**va**/va: F

(A/ria/dna/ jus/tos/ **Ceos**/ qu’eu/ tan/toa/**ma**/va – AM)

A escansão única no poema todo sugere que a versão do Almanak não é a original.

- 124 Vós/ a/ma/re/llas/ **flo**/res/ tu/ som/**bri**/a, B 42
Mus/go/as/ **gru**/taon/deain/fi/**el**/ des/**can**/ça; JJ
Mos/trai/lhea/ mi/nhaI/**ma**/gem/ noi/tee/ **di**/a: B
- 127 Eu/ e/rao/ seu/ a/**mor**/ su/aes/pe/**ran**/ça, JJ 43
O/ ú/lti/moo/ pri/**mei**/roó/ Ceos!/ per/**ju**/ra! V
Quan/to/ me/ **cus**/taes/ta/ cru/**el**/ lem/**bran**/ça! JJ
- 130 Não/ há/ mais/ quees/pe/**rar**/ da/ sor/te/ **du**/ra. V 44
Vo/ai/ re/**mor**/sos/ a/ vin/**gar**/meao/ **me**/nos→ KK
Ro/de/ai/a/ no/ **sei**/o/ da/ ven/**tu**/ra, V
E/ tur/bai/ os/ seus/ **di**/as/ mais/ se/**re**/nos. KK

AM – Variante registrada no *Almanak das Musas*

SEQUÊNCIA DAS RIMAS:

<i>Estrofe</i>	<i>Rima</i>	<i>Tipo</i>
1	osa	A
1	ia	B
2	ata	C
3	orto	D
4	into	E
5	ava	F
6	ares	G
7	orte	H
8	eito	I
9	uto	J
10	oria	K
11	emos	L
12	ente	M
13	io	N
14	eiros	O
15	ares	G
16	oam	P
17	ados	Q
18	aram	R
19	enas	S
20	entos	T

<i>Estrofe</i>	<i>Rima</i>	<i>Tipo</i>
21	ista	U
22	ura	V
23	igos	X
24	ente	M
25	anto	Y
26	artes	W
27	ouros	Z
28	ino	AA
29	eiro	O
30	aste	BB
31	aços	CC
32	ento	DD
33	ura	V
34	ea	EE
35	ome	FF
36	iro	GG
37	ade	HH
38	ória	K
39	ado	II
40	ava	F
41	ia	B
42	ança	JJ
43	ura	V
44	enos	KK

**ANEXO 3 – RESPOSTA À HERÓIDE X ESCRITA POR MIGUEL DO COUTO
GUERREIRO (ACOMPANHADA DAS NOTAS DO TRADUTOR)**

Indica Teseu o seu amor para com Ariadne e expõe a justa causa que teve para a deixar

- 1 Para tudo não ser em mim tristeza,
Me alegro de que aquella humanidade
Que me negas, achasse na fereza.

- 4 O mar, que não tem menos crueldades
Que as feras, que tu achas lá tão pias,
Tratou-me, sendo eu impio, com piedade.

- 7 As feras, por pacatas, e macias,
São piedosas contigo; por iradas,
São piedosas comigo as ondas frias.

- 10 Susuro, que faziaõ alteradas,
Impedio que tocassem meus ouvidos
Tuas lamentaçõe staõ magoadas.

- 13 O tormentoso mar com seus bramidos
Menos pena me dava, que daria
Ouvir eu teus soluços, e gemidos.

- 16 O mar atormentarme não podia
Com temores da morte, vãos temores,
Em quem por saudoso já morria.

- 19 Também não dei notícia de tu pôres
O lenço sobre a vara; que eu volava
As costas prevenindo taes horrores.

- 22 Hum dos remeiros vio, e me avisava;
Eu lhe dei outro aviso mais pezado
Que o remo, com que misero suava.

- 25 Porém, por mais que fui acautelado,
Huma vez, que foi dar volta o navio,
Para a Ilha cruel fiquei voltado.

- 28 Podia pôr os olhos no mar frio,
Athrahido porém do bem, que para
Na tal Ilha, inda hum monte vi sombrio.

- 31 *Ilha (exclamo comigo) que passara
Tantas legoas ao mar que não te vira
Que talvez, não te vendo, não penara.*

- 34 *Se eu, Ilha, não te visse, não sentira,
Que em ti a vida alegre me ficasse,
Levando só comigo, a que suspira.*
- 37 *Se eu nesta, que inda levo, dominasse
E não fosse á que deixo pertencente,
Deixara-a porque não me atormentasse.*
- 40 *Ai mísero! que não se me consente,
Para a pena deixar, deixar a vida,
E deixei quem me fez contente.*
- 43 Levava de tal modo a côr perdida
Quando isto meditava, que a companha
Entendeo que a tormenta me intimida.
- 46 O Piloto me anima, e muito estranha
Que em hum ânimo forte huma tormenta
Moderada impressão faça tamanha.
- 49 Mas levo tempestade mais violenta;
A tormenta, que eu tinha no meu peito,
Me faz perder a côr, me desalenta.
- 52 Tiro os olhos da terra e á náooos deito:
Que importa, se na mesma não havia
Causa, q. em mim produz o mesmo effeito.
- 55 *Aqui se penteava (discorria
Comigo) aqui sentada o Sol tomava,
Aqui com discrições me divertia.*
- 58 Em fim, a qualquer parte, que eu olhava
Encontrava motivos para pena;
Porque a causa da pena me faltava.
- 61 Olhava ao mar a ver se me serena
A magoa; mas no fim com que olho, a avivo,
Só era na vontade mais pequena.
- 64 O desejo da patria era excessivo,
Cuidando, que em amigos, e parentes
Teriaõ minhas penas lenitivo.
- 67 Cheguei em fim ao caes, vê diligentes
Infinitos a ver-me, era custoso
Romper pelo tropel de tantas gentes.

- 70 *Viva (gritavaõ) viva o valeroso,
Que matando o animal, que nos comia,
Resgatou este povo lastimoso.*
- 73 *Subo ao forte entre immensa gritaria;
Egeo pai, Etra mãi, a casa inteira
Me recebem chorando de alegria.*
- 76 *Concorreo toda a gente cavalheira
A vir-me visitar, não lhe narrava
As proezas, que fiz com mão guerreira.*
- 79 *Os dias, que da vista me faltava
A presença, que tens tão aprazível,
Suspirando comigo só contava.*
- 82 *Pela minha chegada fez plausível
Festas toda a Cidade; porém festa
Sem ti huma tristeza era insoffrível.*
- 85 *O que os mais alegrava, me molesta:
Em fim, nem com Pirithoo tão amigo²⁹⁰
Espalhei a tristeza, que me infesta.*
- 88 *Elle vendo, que penas não mitigo,
Por mais que pretendia dar-me gosto,
Me disse hum dia, estando só comigo:*
- 91 *He possível, que sempre no teu rosto
Huma pena se vê da qualidade
Daquelle, que a tormentos está posto?*
- 94 *Anda em mil regozijos a Cidade,
Porque o monstro biforme lhe extinguinte,
Que era causa de tanta mortandade.*
- 97 *Vejo todos alegres, só tu triste;
Que venceste, Theseo, se estás vencido
Da paixão dominate, em que cahiste?*
- 100 *Naõ tanto o varaõ forte he conhecido
Em debellar exercitos ormados, [sic]
Quanto em ter aos affectos resistido.*
- 103 *Se soubesses vencer os seus cuidados,
Teriaõ mais seguro fundamento
Os vivas, que te daõ multiplicados.*

²⁹⁰ Bem notória é a amizade de Piritoo e Teseu.

- 106 *Se para te livrar desse tormento
He preciso, que eu perca a própria vida,
Nunca della por ti fui avarento.*
- 109 *Ah Pirithoo, respondo, quem duvida
Que em hũ forte varaõ paixaõ vehemente
Lhe deixa a honra, e fama denegrida?*
- 112 *Mas se as feras paixões do amor ardente
Desta regra não são exceptuadas,
Nem Hercules se conte por valente.*
- 115 *Eu com roupas o vi effeminadas
Obedecendo a Onfale²⁹¹ sentado
Ou fiando, ou dobando-lhe as meadas. [sic]*
- 118 *Tu mesmo, que me tens aconselhado;
Do conselho, que déste, necessitas
Que de Hecate²⁹² estás muito namorado.*
- 121 *Descer comigo ao tartaro meditas
A roubarmos Proserpina, sem veres
Que o Cerbero²⁹³, e as Eumenides²⁹⁴ irritas.*
- 124 *Se conselho me dás, sem o queres
Nessa mesma repulsa exemplo tenho
De existir nos meus tristes desprazeres.*
- 127 *Procurando remédio á patria venho;
Mas não o tendo em ver-te, ou em fallar-te,
Já vejo que he perpetuo o meu despenho.*
- 130 *Escusas, meu Pirithoo, de cançar-te,
Que depois de perder o que não digo,
Perdi-me, e nem em mim tenho já parte.*
- 133 *Despedio-se chorando meu amigo;
E chorando fiquei; porque o meu gosto,
E o meu riso ficou todo contigo.*
- 136 *Pois, dirás, se o teu riso está cá posto,
Porque não vens buscar esse teu riso,
E deixas de viver em tal desgosto?*

²⁹¹ Sobre o abatimento de Hércules por causa do amor de Ônfale, veja-se a Carta IX de terceto 29 até 59

²⁹² Fingem que Piritoo, desejoso de Hecate, ou Prosérpina, descera com Teseu ao Tártaro, ou inferno, para a roubarem.

²⁹³ Cérbero, Cão guarda do inferno.

²⁹⁴ Eumênides, Fúrias infernais, ministras dos castigos dos ímpios.

- 139 *Que pessoa ha de crer, tendo juizo,
Que alguém deixa o seu riso por vontade,
Mudando o proprio bem em prejuizo?*
- 142 Oh! que tu suppões huma falsidade;
Suppões que te deixei, porque queria;
E dizes que faltei á lealdade.
- 145 Na noite, em que fugi, por sonhos via
Hum mancebo dizendo: *Busca a amada
Patria, e deixa-me a tua companhia.*
- 148 Tinha thyrsos²⁹⁵, trazia a testa armada,
Coberta como boi²⁹⁶; daqui fico conhecendo,
Que he de Baccho a pessoa venerada.
- 151 Assustado acordei, senti batendo
O coração no peito: de cabeça
A pés estava em suor frio escorrendo.
- 154 Amor manda q. ao deos não obedeça;
O medo, que lhe seja obediente;
E eu medito qual delles prevaleça.
- 157 Recordo-me, que he Baccho de ira ardente,
Que mudou os piratas em golfinhos²⁹⁷,
E em hũ morcego Alcithoe maldizente.²⁹⁸
- 160 Que destroçou Pentheo²⁹⁹ opposto aos vinhos,
Que os membros de Lycurgo³⁰⁰ por picantes
Fez pasto dos cavallos taõ daninhos.
- 163 Lembrado de castigos semelhantes,
Temi tambem algum, se me oppozesse
Ás intenções de Baccho petulantes.

²⁹⁵ Tirso, um a lança coberta de folhas de hera, insígnia de Baco

²⁹⁶ Uns dizem que Baco tinha cornos só de boi, outros que toda a cabeça.

²⁹⁷ Estando Baco dormindo na prais em forma de formoso mancebo, uns piratas o quiseram fazer escravo, e ele em castigos convertiu em golfinhos.

²⁹⁸ Alcithoe, mulher tebana, por negar que Baco fosse filho de Júpites e por trabalhar no dia de sua festa, foi convertida por ele em morcego.

²⁹⁹ Pentheu, rei de Tebas, intentou proibir as abominações que por causa do vinho se cometiam nos Bacanaes, uo sacrificios de Baco: e este em castigo o converteu em touro e as suas sacerdotizas em leopardos, que o despedaçaram. Natal. Comite liv 4 Venation

Tu pater immossem te fecit Pentheo taurum

Pardalis in specciem matres mutavit, & illas

Unguibus horrendis, & dentibus armat acutis.

Discerpere fei taurum, regemque profanum.

³⁰⁰ Licurgo, rei de Edonos foi contumeliioso para Baco e ele, em castigo, o fez pasto de cavalos.

- 166 Se com perigo meu te retivesse,
Oppunha-me; porem em dando a vida
Por ti, era forçoso que te desse.
- 169 O lucro era ficares mais sentida
De veres, que eu morria na defesa
ficando tu a Baccho submettida.
- 172 Fugindo, não temia que a fereza
De leões, ou de tigres te tocasse
que haviaõ respeitar tua belleza.
- 175 E no caso, que atroz féra intentasse
Tocar na encantadora formosura
Para isto havia hum deos que te guardasse.
- 178 Hum deos, que dá ás feras tal brandura³⁰¹
Que as traz mansas consigo, e só parelhas
De tigres para o coche seu procura.
- 181 De mais que em ser Baccho te aparelhas
Talvez para ficar assinalada
No Ceo em brilhantissimas scentelhas.
- 184 Calisto³⁰², que de Jove foi amada,
Mostra, que o seu amor foi vantajoso,
Junto ao pólo celeste collocada.
- 187 Assim ficando Baccho teu esposo,
Poderás lá no circulo estrellado
Brilhar em algum astro luminoso.³⁰³
- 190 Finalmente sempre he mais alto estado,
Que tu fiques esposa de deidade,
Que de hũ homem inda o mais famigerado.
- 193 Bem conheço, que amor todo he vontade;
Olha só á pessoa, que appetitece,
Sem atençaõ alguma á qualidade.

³⁰¹ Dizem que Baco sempre trazia feras consigo. Eu puxavam tigrs pelo seu coche diz o nosso poeta li. 1 de Art.

*Jam deus in carru, quem summum texerat avis
Tigribus adjunctis aurea lora dabat.*

³⁰² Calisto, Ninfa filha de Lycaon, Rei da Arcádia, amada de Júpiter, fio convertida em Ursa por Juno, zelosa do marido, mas este a colocou no Céu e é a Ursa maior. Properc. Liv. 2

Calisto Arcadios erraverat ursa per agres;

Haec nocturna suo fidere vela regit.

³⁰³ Fingem que Ariadne for apor Baco colocada no Céu com uma coroa de sete estrelas.

- 196 Daqui, quanto te adoro, se conhece;
 Pois dirijo a vontade ao teu proveito,
 Inda contra o meu maximo interesse.
- 199 A viver de ti longe me sujeito;
 Mas não he isto arbitrio, he só violencia,
 Que amor sempre está firme no meu peito.
- 202 Já podes conhecer, com q.imprudencia
 Me accusas de faltar á fé devida,
 Conservando eu a fé inda na ausencia
- 205 O risco de perder a minha vida
 No labyrintho foi menos violento,
 Do que foi a lembrança da partida.
- 208 Perturbou-se de modo o entendimêto,
 Que havendo de vestir os meus vestidos
 Hia vestindo os teus fóra do intento.
- 211 Foraõ por apertados conhecidos,
 Senaõ em vez dos teus os meus ficavaõ,
 E os teus eraõ em mim escarnecidos.
- 214 Chamei os marinheiros que roncavaõ;
 Huns se coçaõ, a boca outros abriaõ,
 Outros os graves olhos esfregavaõ.
- 217 Mandeí-os levar ancora: queriaõ,
 Porque não fique algum, tocar apito;
 Eu disse, que depois se contariaõ.
- 220 Quando tiveraõ já tudo expedito,
 Venha Ariadne, disseraõ; e eu respondo
 Com hum grande suspiro áquele dito:
- 223 *Dem á vela*, lhes digo; *e pouco estrondo*
 Com remos e com varas: percebia
 A gente, que a fugir me hia dispondo.
- 226 Obedece, e sussurra; eu inferia,
 Que ella por entre os dentes censurava
 A minha crueldade, e tyrannia.
- 229 *Ah! que dirá Ariadne*, me lembrava,
 Em acordando, e vendo-se deserta?
 E já o choro as faces me banhava.
- 232 Algum dia (prossigo) será certa,
 De que eu não a deixei por esquivança;

E que inda que a meus olhos encuberta
Sempre está manifesta na lembrança.

CARTAS/ DE/ OVIDIO/ CHAMADAS HEROIDES,/ Expurgadas de toda a
obscenidade, e traduzidas em/ Rima vulgar:/ Com as suas Respostas, escritas umas pelo
mesmo/ Ovidio, outras por Sabino, e Sidronio, e a maior/ parte dellas pelo Traductor: e
hum Epilogo no/ fim de cada huma, em que se mostra a doutrina,/ que dellas se póde
tirar: e huma Analyse do que/ nas mesmas deve observar o bom imitador./ Ajuntaõ-se
algumas breves Notas para sua melhor/ intelligência./ AUTHOR, E TRADUCTOR/
MIGUEL DO COUTO GUERREIRO/ LISBOA,/ Na Off. Patr. de FRANCISCO LUIZ
AMENO/ M. DCC LXXXIX/ Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre/ o
Exame, e Censura dos Livros.