



Elementos retóricos e poesia em versões latinas do mito de Ariadne Rhetorical elements and poetry in Latin versions of the Ariadne myth

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Neste artigo, procuramos demonstrar que Retórica e poesia se entrelaçam nas obras dos autores latinos. Especificamente, no Poema 64 de Catulo encontramos elementos de Retórica epidítica na fala de Ariadne. Em *Heroides* X e *Fasti* III, 459-516, Ovídio empregou elementos da etopeia e da Retórica deliberativa para construir a fala da mesma Ariadne. Assim, a variação dos gêneros retóricos propiciou a esses poetas complexificar poeticamente a construção da personagem aludida.

Palavras-chave: Retórica; poesia; Catulo; Ovídio; Ariadne.

Abstract: This essay attempts to show how Rhetoric and poetry are intertwined in the works of Latin authors. Ariadne's monologue in Catullus' Poem 64 contains aspects of epideictic Rhetoric. Ovid used aspects of etopoeia and deliberative Rhetoric to compose the same Ariadne's speech in *Heroides* X and *Fasti* III, 459-516. As a result of the variety of rhetorical genres, these poets were able to poetically complicate the construction of the referenced figure.

Keywords: Rhetoric; poetry; Catullus; Ovid; Ariadne.

Introdução

As relações entre a Retórica e a poesia são complexas no mundo Antigo e, a partir do estabelecimento dos princípios norteadores dessa arte da persuasão em meados do séc. V a.C. (PERNOT, 2000, p. 28ss.), completamente incontornáveis. Dessa maneira, os procedimentos e/ou gêneros persuasivos pouco a pouco catalogados por teóricos como Aristóteles de Estagira (séc. IV a.C.), o anônimo autor da *Retórica a Herênio* (séc. I a.C.), Cícero (séc. I a.C.), Quintiliano (séc. I d.C.) etc. passaram a integrar ou a ser deliberadamente empregados não só na elaboração de discursos, mas ainda na escrita de textos poéticos.

Isso não significa que, antes da teorização sistemática no âmbito da Retórica, os poetas da Antiguidade tivessem ignorado a mobilização de quaisquer recursos persuasivos nas obras que compuseram. Assim, um clássico exemplo de autor arcaico “intuitivamente” capaz de estruturar trechos de seus poemas com vistas a permitir às personagens o uso eficaz das palavras é Homero (séc. VIII a.C.):

Odisseu começa sua súplica com palavras lisonjeiras, comparando a garota a uma deusa em beleza. Esse é um movimento estratégico: ele está tentando se tornar simpático (ou doce) elogiando seu destinatário, tentando ganhar sua simpatia por meio de lisonjas. Ele continua tal estratégia elogiando sua beleza, contudo agora mudando o tema da semelhança divina para a alegria familiar [...].¹

Nessa passagem, o crítico comenta a habilidade de Odisseu na escolha das melhores palavras e tom de fala, a fim de dirigir-se a Nausícaa quando necessitava – náufrago, sujo, nu e faminto – de acolhimento urgente na terra dos feácios (*Odisseia*, VI, 149ss.). De fato, tanto na *Odisseia* quanto na *Iliada*, parte substancial dos versos fora preenchida não pelas palavras do narrador, mas sim por aquelas diretamente atribuídas a Aquiles, Odisseu, Penélope, Atena e outras figuras, dando-lhes com frequência meios de argumentar em favor de suas necessidades ou interesses, diante de deuses e homens (PERNOT, 2000, p. 13ss.).

Em âmbito romano, embora se acuse a presença de recursos retóricos na composição discursiva e/ou poética desde os tempos arcaicos da literatura latina (PERNOT, 2000, p. 130), o primeiro esforço eficaz de sistematização das técnicas persuasivas deveu-se à *Retórica a Herênio*, de autor desconhecido mas por vezes atribuída a Cícero. Também não podemos esquecer de que o Arpinate, através de tratados como *O orador*, *Bruto*, *Do orador* e *Do melhor gênero dos oradores*, bem como da elaboração de memoráveis discursos (*Catilinárias*, *Verrinas*, *Filípicas*, entre outros), levou em teoria e prática a Retórica latina a um patamar jamais antes alcançado.

Há, no entanto, que observar como fenômeno típico dessa cultura e sociedade, sobretudo a partir de inícios da Era imperial, a gradativa transformação da Retórica em espetáculo (WEBB, 1997, p. 349ss.). Isso se deu em um momento no qual semelhante técnica se infiltrava na formação dos indivíduos desde o preparo escolar: referimo-nos, aqui, aos conhecidos *progymnasmata* (exercícios para ensino de diferentes modalidades

¹ Semêdo, 2020, p. 26: Odysseus begins his supplication with flattering words by comparing the girl to a goddess in beauty. This is a strategic move: he is trying to make himself likable (or sweet) by praising his addressee, trying to earn her sympathy through blandishment. He goes on with such strategy by praising her beauty, but now shifting the theme from divine likeness to that of familial joy [...] – trad. nossa.

discursivas, quase sempre altamente fantasiosas).² Ainda, a paulatina centralização do poder político nas mãos dos Césares e a perda de impacto da palavra na esfera pública favoreceram a moda das *declamationes*, discursos fictícios destinados à diversão dos oradores (e público), mantendo-se apenas certa aparência de realidade (PERNOT, 2000, p. 200).

Muito da Retórica escolar e declamatória com seus respectivos efeitos, então, adentrou a obra de importantes autores latinos, a exemplo de Ovídio (séc. I a.C. até séc. I d.C.), Lúcio Aneu Sêneca (séc. I d.C.), Lucano (séc. I d.C.) e Estácio (séc. I d.C.). Na verdade, cada um à sua maneira – e em geral dedicados a gêneros literários distintos (elegia erótica romana, tragédia e epistolografia, épica etc.) –, esses intelectuais dotaram com abundância os próprios textos de recursos oriundos dos direcionamentos retóricos de sua época.

Nosso intento, na continuidade do artigo, será perscrutar as interrelações entre Retórica e poesia em três momentos da literatura latina nos quais Ariadne, princesa cretense abandonada por Teseu depois de auxiliá-lo e fugir com ele, assume o protagonismo. Apesar de o foco analítico, quantitativamente, dever ser posto sobre duas produções de Ovídio – *Heroides X* e *Fasti III*, 459-516 –, também no Poema 64 de Caio Valério Catulo (séc. I a.C.) temos importantes precedentes do destaque que a mesma figura feminina ganharia nesses textos e a atribuição a ela de traços retóricos, justificando-se, portanto, a inclusão do poeta veronense em nossos comentários.

1 Écfrase e discursividade epidítica: em torno da Ariadne catuliana

No Poema catuliano de número 64, temos um artefato elaborado: primeiramente, importa esclarecer que essa produção se encaixa no modelo do que a filologia, do séc. XIX até os presentes dias, convencionou chamar de *epýllion*, ou “pequena épica” (HOWATSON, 1993, p. 378). Esses são poemas escritos com recorrência aos versos hexâmetros datílicos – os mesmos da epopeia desde a *Iliada* e a *Odisseia* homérica; seus temas correspondem a aventuras de heróis ou heroínas do mito, muitas vezes com foco no assunto dos *erotikà pathémata* (“sofrimentos amorosos”); sua extensão não é desmesurada, sendo em geral vista como menor do que cada um dos cantos dos épicos

² Como aponta Webb (1997, p. 345-348), os *progymnasmata* da Antiguidade eram exercícios preparatórios a que se expunham nas escolas os jovens aspirantes à oratória, a fim de melhorar seu estilo e capacidades argumentativas. A fábula, o encômio/elogio, a etopeia (elaboração de discurso fictício, para ser atribuído a uma personagem histórica ou mítica em dada situação), a écfrase/descrição, os paralelos etc. integravam os ditos exercícios.

homéricos; além disso, muitos *epýllia* contêm descrições, ditas “écfrases” pela Retórica antiga.

Justamente, o Poema citado apresenta todos os aspectos que referimos, sendo ele, no começo (v. 1-49) e no final (v. 265-408), a narrativa hexamétrica dos eventos que se deram durante as bodas de Peleu e Tétis – os pais do herói grego Aquiles.³ Tal relato de festividades nupciais forma como que a moldura de um quadro; posta em meio a ele, encontramos longa passagem de tonalidades ecfrásticas (v. 50-264), a partir da descrição de figuras bordadas sobre uma colcha que recobria o leito dos noivos.

De modo específico, no interior dessa passagem – a qual conta o mito da fuga de Teseu e Ariadne, após o herói matar o Minotauro de Creta –, são os trechos referentes a v. 50-75 e v. 251-264 aqueles mais imbuídos de colorações descritivas. No primeiro deles, apresenta-se visualmente a própria Ariadne deixada só na ilha de Dia (hoje Naxos), depois de ter auxiliado Teseu a evadir-se do labirinto onde habitava o monstro⁴ e de o herói partir às escondidas para Atenas numa barca, enquanto ela dormia; no outro trecho, a visualidade recobre o evento da chegada do cortejo do deus Baco à mesma ilha, onde ele arrebatava Ariadne consigo para ser sua companheira.

Segundo define a Retórica greco-romana, uma écfrase consiste no processo descritivo detalhado de certa pessoa, objeto etc. com a meta de obter a *enárgeia* (ou “vividez”, também chamada *evidentia*, na tradição latina). O crítico Heinrich Lausberg explica *enárgeia*, no parágrafo 810 de seu *Manual de Retórica Literária*, como “uma figura de pensamento cuja finalidade é conferir vivacidade à imagem verbal” (RODOLPHO, 2014, p. 91).

Com vistas à obtenção da vividez, é preciso que se faça uma descrição “precisa e detalhista, onde são mencionadas todas as circunstâncias de um fato e nada se omite” (BRUNHARA, 2015, p. 52). Importa acrescentar que a écfrase, incluída entre os supracitados “exercícios preparatórios”⁵ da formação retórica do orador, contava com a clareza, junto à vividez, como uma de suas principais qualidades.

Podemos dizer, sobre v. 50-75 e v. 251-264 do Poema 64 de Catulo, que de fato se revestem, por elementos específicos, de grande clareza e vividez. Vejam-se, a título de exemplificação, os excertos abaixo:

³ Esse *epýllion* contém, ao todo, 408 versos.

⁴ Essa figura da princesa de Creta, lembramos, deu a Teseu um longo novelo de lã que o herói desenrolou e utilizou para marcar seu caminho de entrada no labirinto. Quando precisou retornar, bastou que ele retrocedesse pelo mesmo caminho já assinalado com ajuda do fio do novelo (GRIMAL, 1963, p. 50).

⁵ Veja-se *supra* nota 2.

Das algas, longe, olhinhos tristes, *pétrea effigie*
 de bacante, ai! remira-o a filha de Minos.
 Remira e em grandes vagas de aflição flutua:
não prende a ténue mitra seus cabelos loiros,
não usa vestes, só no corpo um véu bem leve,
não levam lisa faixa os seios seus de leite.
Com tudo que desliza de seu corpo inteiro,
*ante seus próprios pés, salinas ondas brincam.*⁶

Parte *batia* o tirso *coberto de folhas,*
 parte *brandia* membros de um touro *estroçado,*
 parte *enlaçava* o corpo com serpentes *tortas,*
 parte objetos sagrados tinha em cestas ocultos,
 objetos que um profano em vão quer conhecer,
 outras *batiam* tímpanos na palma *erguida*
 ou *tiravam* tinido *agudo* ao êneo címbalo.⁷

Em v. 60, já se patenteia que Catulo propõe a aproximação entre sua arte verbal, de poeta, e aquela imagética, antes associável ao fazer de um escultor: com efeito, neste ponto Ariadne é dita “pétrea effigie”, e vários detalhes dos versos seguintes reforçam que a técnica compositiva catuliana assume, no contexto, direcionamentos descritivos de um corpo. Dessa maneira, a éfrase contida em v. 63-67 percorre o corpo “todo” da moça, dos “cabelos loiros” até os pés, passando pelos “seios [...] de leite”. Embora semelhante abrangência já pudesse bastar para a atribuição retórica de vividez ao excerto, a adjetivação (“loiros”, “leve”, “lisa”, “salinas”), trazendo sugestões cromáticas, táteis e até gustativas aos sucessivos pontos descritos, refina e aclara mais aquilo que se há de “ver” com os olhos da mente (ou seja, Ariadne bela e semidespida).

Por sua vez, o excerto identificado com v. 256-262 corresponde, também, a uma descrição, porém de tipo diferente: para um teórico do séc. I d.C., Hélio Teão (*Progymnasmata* 118), as éfrases podem ser atinentes a pessoas, *eventos* (guerra, paz, tempestade...), lugares (porto, cidades, ilhas...), tempos (primavera, verão...) ou mesmo a maneiras (forma de confeccionar uma arma em Homero). Desta feita, portanto, o “evento” da chegada de Baco com seu séquito é que se torna alvo do processo

⁶ Catulo, Poema 64, 60-67: *Quem procul ex alga maestis Minois ocellis,/ saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,/ prospicit et magnis curarum fluctuat undis,/ non flauo retinens subtilem uertice mītram,/ non contacta leui uelatum pectus amictu,/ non tereti strophio lactentis uincta papillas,/ omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis alludebant* (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

⁷ Catulo, Poema 64, 256-262: *Harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,/ pars e diuolso iactabant membra iuueno,/ pars sese tortis serpentibus incingebant,/ pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,/ orgia quae frustra cupiunt audire profani;/ plangebant aliae proceris tympana palmis,/ aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant* (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

representativo posto em cena por Catulo, diversamente da descrição de um corpo/pessoa da vez anterior.

Muitos verbos, assim, se ocupam no texto de descrever o conjunto dos gestos físicos das Bacantes que vinham, em transe, no encalço de seu deus: elas “batiam” (duas vezes), “brandiam”, “enlaçavam” e “tiravam (tinido)”. O excerto, além disso, não carece de elementos carregados da visualidade que esperaríamos em toda éfrase digna deste nome: vejam-se, com efeito, os “tirsos⁸ *cobertos de folhas*”, os “membros de um touro *estroçado*”, as “serpentes *tortas*”, as “cestas” a portarem objetos rituais e a “palma *erguida*”. A maior parte dessas expressões, inclusive no original latino, contém adjetivos aclaradores dos traços dos objetos, animais ou partes do corpo referidas.

Semelhante tentativa do poeta de esclarecer e detalhar ainda se acha representada, mesmo que com nuance diversa, na expressão “tinido *agudo*”, pois se acessa melhor, pela adjetivação, não um dado visual do evento descrito, mas antes um sonoro. De uma forma ou de outra, este último grupo de versos que temos comentado é rico em sugestões gestuais, visuais e em nexos com a sonoridade, oferecendo à imaginação do leitor de Catulo um “quadro” dotado de grande vividez.

A Ariadne catuliana, porém, não apenas é descrita, mas, como destaca Armstrong (2006, p. 203ss.), também fala e expressa sua dor com veemência em v. 124ss., depois de traída em sua confiança e abandonada à própria sorte por Teseu. Afinal, ela fora em parte a responsável – mesmo a custo de uma traição à sua família e do sacrifício do meio-irmão, o Minotauro –⁹ pela vitória de Teseu contra o monstro; ela concordara em fugir com esse forasteiro, deixando Creta em busca de um destino, como cria, conjugal na cidade de Atenas (v. 158ss.); ela, enfim, se vira – como parecia, antes do “resgate” inesperado por Baco – condenada pelo príncipe ateniense à morte certa e anônima numa ilha inóspita.

Segundo as divisões de gêneros da Retórica Clássica, haveria basicamente três tipos de discurso: naqueles epidíticos, o objetivo é o elogio ou detração em presença de

⁸ O tirso era uma vara entrançada com heras e videira, constituindo um dos adereços de Baco e de suas seguidoras, as Bacantes. Era, ademais, uma espécie de arma, pois tinha poder mortífero ao ser empunhado sob influência do deus. Veja-se verbete “Dionysos” no site *Theoi Greek Mythology*. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Olympios/Dionysos.html>> Acesso em 21 de julho de 2023.

⁹ Um dia, quando o rei Minos de Creta cultuava Posídon junto ao mar, solicitou ao deus que lhe enviasse um touro das águas, a fim de poder sacrificá-lo ritualmente. Mas, tendo descumprido a promessa, apenas o juntou a seus rebanhos, do que resultaram infortúnios; o touro, com efeito, tornou-se furioso e precisou ser morto por Hércules (GRIMAL, 1963, p. 297), mas antes despertou paixão criminosa em Pasífae (a rainha e mãe de Ariadne). Aquela, utilizando o maquinário constituído por uma vaca de bronze, conseguiu ser fecundada pelo touro em questão e deu à luz o Minotauro, mistura de homem e besta.

um público constituído por espectadores; nos deliberativos, intenta-se aconselhar o útil (ou dissuadir do inútil/pernicioso/desonesto) para o futuro, sendo o público, tipicamente, os membros das assembleias nas cidades; nos judiciários, a meta é a defesa ou a acusação contra um réu – com base em seus atos passados e sendo o público, tipicamente, constituído por juízes (ARISTÓTELES, *Retórica* I, 3).

No tocante à Retórica epidítica, os teóricos antigos elencaram todo um conjunto de *tópoi* (ou “lugares-comuns” da argumentação) que se poderiam empregar com vistas ao elogio de indivíduos ou lugares, por exemplo. Referimo-nos, especificamente, à preceituação contida na obra *Divisão dos discursos epidíticos*, a qual se atribui ao rétor Menandro de Laodiceia (séc. III d.C.) e aborda a matéria retórica de acordo com a natureza do objeto a ser louvado/vilipendiado. Haveria assim, para Menandro, lugares-comuns aplicáveis ao elogio dos deuses, nas composições hímnicas; outros vinculados ao elogio de cidades; outros vinculados ao elogio de pessoas, animais, objetos inanimados e abstrações (PERNOT, 2005, p. 231).

A despeito de o final deste tratado ter sido perdido (PERNOT, 2005, p. 233), impossibilitando-nos acompanhar por sua letra mesma os preceitos menandrianos para a composição de discursos epidíticos relativos às *pessoas*, sabe-se por fontes indiretas (Quintiliano, Téon, Hermógenes, Pseudo-Dionísio de Halicarnasso etc.) que os *tópoi* recobertos seriam, neste caso: as origens familiares e o nascimento; a educação; as qualidades físicas; os atos realizados ao longo da vida, manifestando qualidades morais; a morte (em se tratando, eventualmente, de um elogio fúnebre).

Justamente, a fala supracitada de Ariadne no Poema 64 de Catulo mobiliza certos lugares-comuns, com o objetivo de propiciar a detração – ou o esboço de uma imagem degradante – de seu malfeitor, o próprio Teseu:

Pérfido, assim das aras de meu pai trazendo-me,
Teseu, me deixas, *pérfido*, em deserta praia?
Fugindo *assim*, dos deuses desprezando, imêmore,
o zelo, a casa levas malditos perjúrios?
Nada pôde dobrar-te a decisão cruel
da mente? *Nada* de clemência havia em ti,
que quisesse ter dó de nosso peito em dores?¹⁰

Eu, certo (tu te debatendo em meio a um vórtice

¹⁰ Catulo, Poema 64, 132-138: *Sicine* me patriis auectam, *perfide*, ab aris/ *perfide*, deserto liquisti in litore, Theseu?/ *Sicine* discedens neglecto numine diuum,/ immemor a! deuota domum periuria portas?/ *Nullane* res potuit crudelis flectere mentis/ consilium? Tibi *nulla* fuit clementia praesto,/ immite ut nostri uellet miserescere pectus? (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

*fatal) arrebatei-te e preferi o irmão
perder que a ti, traidor, faltar na hora extrema;
dilacerada, em paga, aos cães repasto e às aves
serei, e, morta, não me cobrirá a terra.
Que leoa te deu à luz sob ermas penhas?
Que mar que, prenhe, te cuspiu de espúmeas ondas?
Que Sirtes foi, que Cila ruim, que atroz Caribde,
por pagares um preço tal por doce vida?*¹¹

No primeiro trecho transcrito – trata-se, lembramos, de uma fala monológica da personagem Ariadne, a qual se achava neste ponto *sozinha* em Dia –, evidencia-se a questão dos maus atos de Teseu. De acordo com a detratora, traços como a perfídia, ou seja, a falta de lealdade, caracterizaram esse jovem até então; automaticamente, como os deuses eram considerados guardiões dos juramentos humanos,¹² ele também se mostra como um indivíduo desrespeitoso para com eles. Ainda, a forma como procedeu ao deixar Ariadne só e indefesa – em princípio, sem chance alguma de que viesse a sobreviver – faz com que Teseu tenha agido ao modo de alguém cruel.

Ultrapassando a simples questão contedística dos *tópoi*, lembramos que o recurso conhecido, na Retórica antiga, como “amplificação”¹³ é um dos elementos constitutivos mais associados ao gênero epidítico (REBOUL, 2004, p. 47). Podendo ser produzida através de meios semântico-formais como a própria anáfora (ou a repetição de termos), a sinonímia, a gradação etc. a amplificação se manifesta, em v. 132-138 do Poema 64, na medida em que termos como “pérfido”, “assim” e “nada”, além de seus equivalentes latinos, são reiterados enfaticamente nesses versos, em reforço da indignação de Ariadne.

No trecho seguinte, a importância dos feitos de Teseu é ainda diminuída, pois a moça ressalta que, não fosse por sua ajuda, ele talvez não teria conseguido livrar-se na prova de enfrentamento ao Minotauro (v. 149-151). Depois se segue um reforço patético do destino que a aguardava, por culpa de Teseu (ser pasto de cães e aves de rapina após

¹¹ Catulo, Poema 64, 149-157: *Certe ego te in medio uersantem turbine leti/ eripui, et potius germanum amittere creui./ quam tibi fallaci supremo in tempore dessem./ Pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque/ praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra./ Quaenam te genuit sola sub rupe leaena,/ quod mare conceptum spumantibus exspuit undis,/ quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Carybdís./ talia qui reddis pro dulci praemia uita?* (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

¹² Em Roma, a deusa *Fides* – identificável como divinização do valor abstrato do empenho à palavra dada – velava pelos compromissos e juramentos dos homens, podendo vir a castigar os infiéis, perjuros e outros delituosos em sentido semelhante (BRANDÃO, 1993, p. 144-147).

¹³ Veja-se verbete “amplificação” no *E-Dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/amplificacao>> Acesso em 25/07/2023: Figura de retórica (*amplificatio*) que consiste no desenvolvimento de um fato ou de uma ideia, destacando ainda mais as suas particularidades. A amplificação é um recurso estudado pelos retóricos antigos, desde Aristóteles a Cícero e Quintiliano, sempre com o sentido de “realçar uma ideia, para a fazer valer”.

sua morte); por fim, há o emprego do *tópos* epidítico, com referência à pessoa, das origens familiares “selvagens” – cria de uma leoa, de rochas, do mar, das Sirtes –¹⁴ ou até monstruosas de Teseu – filho de Cila ou Caribde.¹⁵

2 Retórica e poesia em torno das Ariadnes de Ovídio

2.1 Correspondência feminina, elegia e Retórica escolar em *Heroides X*

Na obra conhecida como *Heroides* (ou “Cartas das heroínas”) o poeta romano Públio Ovídio Nasão, autor da época do imperador Augusto, deu vazão à sua inventividade de forma, talvez, inaudita.¹⁶ Aqui nos referimos a uma coletânea com o total de vinte e um textos no formato epistolar, externamente falando (TRAPP, 2003, p. 24): desses, os quinze primeiros constituem as cartas ditas “simples”, ou seja, nas quais várias heroínas do mito greco-latino (Penélope, Fílis, Briseida, Fedra, Enone, Hipsípile, Dido...) escrevem de forma fictícia a seus amantes/maridos/companheiros que as deixaram, queixando-se das dores do abandono e/ou da ausência.

As seis cartas do final da coletânea, provavelmente juntadas a ela em momento posterior da carreira do poeta, são as cartas “duplas”: com efeito, em lugar do monologismo da parte anterior da obra, desta vez certos parceiros amorosos escrevem ficcionalmente às amadas e obtêm delas a resposta. Nas epístolas XVI-XVII, então, temos uma carta de Páris a Helena, seguida daquela de Helena a Páris; nas epístolas XVIII-XIX, uma carta de Leandro a Hero, seguida da de Hero a Leandro; nas epístolas XX-XXI, uma carta de Acôncio a Cidipe, seguida da de Cidipe a Acôncio.

Trata-se sempre de textos escritos com recorrência à estrofe do dístico elegíaco – constituída por um hexâmetro e um pentâmetro –, o que nos faz, em conjunção com a temática galante que perpassa a obra inteira, remontar ao gênero da elegia erótica

¹⁴ As Sirtes eram dois golfos do norte da África, entre as cidades antigas de Cartago (a oeste) e Cirene (a leste). Seus bancos de areia submersos constituíam perigo constante para os navegantes da região (GAFFIOT, 1934, p. 1535).

¹⁵ Cila e Caribde eram dois monstros marinhos, que se situavam, segundo a lenda, cada qual de um lado do estreito de Messina. Cila se situava do lado italiano do estreito e teria, na parte inferior do corpo, horrendos cães, os quais devoravam tudo o que estivesse ao seu alcance. Caribde, por sua vez, postava-se no lado siciliano e, duas vezes por dia, sorvia as águas do entorno do estreito com tudo o que estivesse nelas, inclusive eventuais navios; em seguida, regurgitava sem o alimento as mesmas águas que engolira (GRIMAL, 1963, p. 89 e p. 417-418).

¹⁶ Ovídio, *Arte de amar* III, 339-346: *Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,/ nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis:/ atque aliquis dicet “nostri lege culta magistri/ carmina, quis partes instruit ille duas:/ deus tribus libris, titulus quos signat Amorum,/ elige, quod docili molliter ore legas:/ uel tibi composita cantetur Epistula uoce:/ ignotum hoc aliis ille nouauit opus”*. – “Talvez o meu nome venha a juntar-se a esses,/ e não sejam os meus escritos entregues às águas do Letes,/ e venha alguém a dizer: ‘lê os cultos versos do nosso/ mestre, com os quais quises 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” (trad. nossa, grifo nosso).

romana como um de seus componentes.¹⁷ *Grosso modo*, tal gênero surgiu em Roma durante o séc. I a.C., amalgamando uma série de influências. Assim, empregou temas e personagens de formas literárias pré-existentes (como a Comédia grega e epigramas helenísticos); deu destaque ao canto de um amor tumultuado, em geral por uma mulher “fatal”; fez do mito parte frequente do próprio “estoque” expressivo; também houve abertura para o humor nessa elegia, em meio ao sofrimento afetivo dos poetas do gênero (FLORES, 2014, p. 14).

Além do componente epistolar e da elegia erótica romana, devemos referir, internamente às *Heroides*, importante participação de elementos retóricos. Citamos, aqui, A.-F. Sabot (1981, p. 2590ss.), o qual já destacara a presença de muito da retórica escolar dos *progymnasmata* nesta coletânea de epístolas elegíacas de Ovídio. Várias das cartas simples, assim – como aquela de Penélope para Ulisses e a de Briseida para Aquiles –, pareciam-lhe encaixar-se na definição cabível às *suasoriae*. Tais eram discursos praticados nas escolas pelos aspirantes a oradores, “pertencendo ao gênero deliberativo e imitando um conselho dado diante de uma assembleia ou numa reunião, para propor ou dissuadir de uma medida ou ato”.¹⁸

Então, quando as heroínas têm possibilidade efetiva de “negociar” com os amantes/maridos que as deixaram, pretendendo persuadi-los a não trocarem de mulher e a darem nova chance à relação que as envolve, vigoraria o exercício aludido como matriz composicional das cartas das *Heroides*. As cartas duplas, no entanto, por “tratarem de um mesmo tema sob visões diferentes” (SABOT, 1981, p. 2610), foram aproximadas em seu conjunto do exercício retórico das *controuersiae*, “as quais pertencem ao gênero judiciário e imitam uma argumentação pronunciada diante de um tribunal para acusação ou defesa”.¹⁹

Desejamos, além disso, lembrar com outros autores que mais um tipo discursivo associado à Retórica escolar adentra com força a composição das *Heroides*:

¹⁷ Alguns de seus praticantes, e os mais destacados, foram Sexto Propércio (43-16 a.C.), Álbio Tibulo (54-19 a.C.) e Ovídio, com uma obra de estreia juvenil chamada *Amores*.

¹⁸ Pernot, 2000, p. 200: ... appartenant au genre délibératif, qui imitent un avis donné devant une assemblée ou devant un conseil pour proposer ou repousser une mesure ou une action (trad. nossa).

¹⁹ Pernot, 2000, p. 200 : ... appartenant au genre judiciaire, qui imitent une plaidoirie prononcée devant un tribunal pour l'accusation ou pour la défense (trad. nossa). Veja-se também Vansan (2016, p. 57): Na série de cartas duplas, especialistas como Vega (1994, p. 15) e Kenney (1996, p. 2) constatam, além da interferência da etopeia, o influxo das controvérsias como fundamental para a construção das epístolas, uma vez que configuram trocas de correspondências entre casais míticos.

De acordo com Volk (2010, p. 67), o treinamento recebido por Ovídio nas escolas de oratória aparece ao longo de todas as suas obras, porém, é nas *Heroides* que essa característica fica mais evidente. Dessa forma, na primeira série de epístolas, a estudiosa (2010, p. 67) aponta o influxo [...] das etopeias (*ethopoeiae*), exercício em que o estudante assume a personalidade de um personagem mítico ou histórico que se encontra em uma situação extraordinária e produz um discurso mantendo a personalidade do orador, visto que nas *Heroides* o poeta sulmonense desenvolve cuidadosamente o caráter de cada uma das escritoras e a expressão apropriada para cada uma das epístolas. (VANSAN, 2016, p. 57)

Também Martina Björk (2016, p. 85ss.), depois de criticar a visão tradicional que vê nas epístolas simples um exemplo de *suasoriae* – pois, entre outros motivos, não temos nessas cartas ovidianas o elemento típico da deliberação em dois sentidos –, inclina-se a valorizar sobretudo a etopeia como matriz composicional das *Heroides*. A estudiosa, ademais, entende que, neste caso, o grande desafio do orador (ou poeta) é encontrar as palavras adequadas ao *éthos* (“caráter”) da personagem cuja expressão está em foco (BJÖRK, 2016, p. 92).

Particularmente, na carta X dessa coletânea, vemos a expressão de uma Ariadne bastante fragilizada pelas circunstâncias do abandono por Teseu e toda a traição de confiança que as motivou. Ao longo dos cento e cinquenta versos do poema, na verdade, a moça ocupa o lugar estereotipado, na literatura antiga, da mulher desprezada e pouco pode fazer além de lamentar-se. Há, de início, a situação improvável de ela escrever a seu malfeitor de uma ilha deserta (como teria obtido meios materiais e condição psicológica para tanto?). A isso se junta que, como Teseu já se afastara em meio às ondas quando ela toma semelhante iniciativa de “corresponder-se” com ele, muito provavelmente suas palavras jamais poderiam alcançá-lo.

Diante de tais especificidades do lamento de Ariadne, conforme Ovídio a retratou em *Heroides* X, parece-nos que se enfraquece a possibilidade do encaixe dessa carta na tipologia referente às *suasoriae*. Afinal, estando o circuito comunicativo entre ela, como remetente, e Teseu, como destinatário, cortado do ponto de vista das esperanças materiais (como sua carta alcançaria o jovem no além-mar?) e afetivas (pois ele a rejeitou), não existem quaisquer chances de argumentar pela volta do amante.

Nesse sentido, as palavras de desespero que ela extravasa em Dia assumem conotações patéticas de um verdadeiro grito no deserto, sem possibilidade alguma de influenciarem cognitiva, emocional e retoricamente o único alvo das súplicas. Não obstante essas dificuldades práticas, Ovídio desenvolve com propriedade os recursos

atinentes à etopeia, escolhendo muito bem os termos que imputa a uma jovem tão inexperiente e ferida:

Havia uma montanha – crescem poucos arbustos no cume;
 dali, pende uma rocha carcomida por roucas águas.
 Subo – o espírito dava forças – e assim vastamente
 percorro os fundos mares com meu olhar.
 Daí eu – pois também me foram cruéis os uentos –
 vi velas estendidas pelo Noto que soprava.
 Julgando-me não merecedora de ter visto o que vi,
 fiquei mais fria que o gelo e quase morta.
 E a dor não deixa muito enlanguescer; sou agitada por isso,
 sou agitada e *chamo Teseu com o mais alto grito.*
“Aonde foges?”, exclamo; “volta Teseu criminoso!
Vira a nau! Ela não tem toda a tripulação!”
Isso eu disse; o que faltava à voz, completava batendo;
as batidas se misturaram a minhas palavras.
Se não ouvisses, para poderes ao menos ver,
as mãos atiradas deram vastos sinais;
E pus velas brancas em longa vara –
Naturalmente, para avisar os esquecidos de mim!
E já te escaparas de meus olhos. Então enfim chorei;
 as faces antes delicadas ficaram feias pela dor.²⁰

Numa espécie de descontrole inicial, Ariadne não se dá conta de que a partida de Teseu não é acidental, mas antes deliberada, o que implica na inutilidade de quaisquer súplicas ou gestos para tentar chamar o desertor a uma volta e a seu resgate. Certa ingenuidade da personagem fica patente não só na medida em que ela deu curso a todos os gestos de desespero possíveis com vistas a tentar atrair a atenção do jovem – escalada de um monte, gritos, batidas, hasteamento de panos numa vara, que agitou freneticamente ao vento –, mas ainda pelo fato de ela não ter pudor, nesta carta, de expor em detalhes o que fizera.

O desnudamento de seu abalo ainda é patente em outros pormenores da mesma epístola, como quando ela menciona o desalinho de seu estado físico e cabelos (v. 47), novas lágrimas (v. 55, v. 138), o ato de acariciar insistentemente as cobertas onde tinha se deitado com Teseu por uma só noite (v. 56), seu sentimento de já estar morta e

²⁰ Ovídio, *Heroides* X, 25-44: *Mons fuit; apparent frutices in uertice rari;/ hinc scopulus raucis pendet adesus aquis./ Adscendo; uires animus dabat; atque ita late/ aequora prospectu metior alta meo./ Inde ego nam uentis quoque sum crudelibus usa –/ uidi praecipiti carbasa tenta Noto./ Aut uidi aut fuerant quae me uidisse putarem;/ frigidior glacie semianimisque fui./ Nec languere diu patitur dolor. Excitor illo,/ excitor et summa Thesea uoce uoco./ “Quo fugis?” exclamo “scelerate reuertere Theseu!/ Flecte ratem! Numerum non habet illa suum!”/ Haec ego. Quod uoci deerat, plangere replebam;/ uerbera cum uerbis mixta fuere meis./ Si non audires, ut saltem cernere posses:/ iactatae late signa dedere manus./ Candidaque imposui longae uelamina uirgae/ scilicet oblitos admonitura mei./ Iamque oculis ereptus eras. Tum denique fleui;/ torpuerant molles ante dolore genae* (trad. nossa, grifo nosso).

“sepultada” – *sepulta* – pela dor (v. 76) etc. Em certo ponto, mesmo ciente de que um espaço inóspito e grandes perigos – feras, como lobos, leões, tigres e as focas da praia (v. 87) – a aguardam em Dia, prenunciando fim cruel, Ariadne tem razoável lampejo de orgulho e diz preferir qualquer mal a ser levada como escrava por algum bandoleiro (v. 89-92).²¹

Mas, após a expressão de profundo arrependimento, por ter profanado sua família e os deuses (v. 95), confiado num forasteiro sem escrúpulos (v. 98) – o próprio Teseu –, propiciado a morte do Minotauro (v. 102) e crido em juramento vazio (v. 116), a princesa de Creta tem nova recaída em seu amor próprio. Isso se dá a partir de v. 119, quando ela mostra autopiedade e lamenta, sequencialmente a uma morte que esperava como certa, não poder contar com os cuidados maternos para seu cadáver nem com os ritos fúnebres corriqueiros, e virem a pousar aves marinhas sobre seus ossos expostos ao clima (v. 123-124).

Ademais, receosa do que seria, para os antigos, uma espécie de “segunda morte” – o próprio esquecimento de um óbito anônimo (ARMSTRONG, 2006, p. 69) –, Ariadne acaba esta epístola elegíaca rogando que Teseu, ao chegar a Atenas e vangloriar-se de seus feitos, não se olvide de juntar seu nome aos títulos que obtiver (v. 130). Por fim, seu derradeiro e surpreendente pedido é que ele volte a Dia e resgate, senão a ela em vida, ao menos seus ossos ressequidos.²² Tais palavras, parece, denunciam mais uma vez a ingenuidade dos sentimentos da moça, que não se furta a um último gesto de súplica até quando a vemos totalmente esquecida.

2.2 Retórica deliberativa em *Fasti* III, 459-516

Na obra chamada *Fasti*, espera o leitor mais um produto da grande inventividade ovidiana: desta feita, em vez de a uma coletânea de epístolas elegíacas, o poeta deu vazão à forma de uma espécie de calendário metrificado (em dísticos elegíacos), o qual

²¹ No Poema 64 de Catulo, com o qual este dialoga, Ariadne ao contrário conjecturava que, não tendo podido tornar-se esposa de Teseu, talvez lhe fosse possível seguir com o jovem a Atenas – se ele assim o quisesse –, no papel de mera escrava (v. 158-163).

²² Ovídio, *Heroides* X, 145-150: *Has tibi plangendo lugubria pectora lassas/ infelix tendo trans freta lata manus;/ hos tibi – qui superant – ostendo maesta capillos!// Per lacrimas oro, quas tua facta mouent –/ Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo!// Si prius occidero, tu tamen ossa feres!* – “Golpeando o peito triste, a ti estas cansadas/ mãos estendo infeliz, além de vastos mares;/ Mostro-te lamentosa estes cabelos – que restam!// Peço pelas lágrimas, as quais teus feitos causam –/ Desvia a barca, Teseu, e volta virando velas!// Se antes eu tiver morrido, tu levarás meus ossos!” (trad. nossa).

recobre os seis primeiros meses do ano²³ e entrelaça a menção às principais datas festivas de Roma Antiga com mitos relacionados a elas. Trata-se de um poema didático, segundo a tipologia dos gêneros e espécies literárias Clássicas, porque o poeta oferece saberes detalhados ao público, nos termos do dito, pressupõe a escuta de suas “lições” pela figura de *discipuli* (“alunos”) textualmente definidos,²⁴ insere digressões em meio a elas etc.

Justamente, a digressão referente ao mito de Ariadne é desenvolvida por Ovídio, ao longo da passagem citada no subtítulo acima, junto à data referente ao dia 08 de março. O que o justifica é o fato, nesse dia, de levantar-se e ser visível no céu a constelação dita da “Coroa cretense”, a qual, por sua vez, tinha a origem explicada pela transformação lendária de um diadema da princesa num corpo de astros:

A ilha onde Ariadne fora deixada era a ilha favorita de Baco, a mesma para onde queria que os marinheiros tirrenos o levassem, quando tão traiçoeiramente tentaram apoderar-se dele. Enquanto Ariadne lamentava seu destino, Baco encontrou-a, consolou-a e desposou-a. Como presente de casamento, deu-lhe uma coroa de ouro, cravejada de pedras preciosas que atirou ao céu quando Ariadne morreu. À medida que a coroa subia no espaço, as pedras preciosas foram se tornando mais brilhantes até se transformarem em estrelas, e, conservando sua forma, a coroa de Ariadne permaneceu fixada no céu como uma constelação, entre Hércules ajoelhado e o homem que segura a serpente. (BULFINCH, 2002, p. 203)

Conforme a versão contada por Ovídio em *Fasti*, Ariadne, que de fato não foi sempre imortal, não perde a vida, mas é alçada aos céus depois de um desentendimento com Baco. Antes, porém, de chegarmos a esse ponto, comentamos brevemente os antecedentes do trecho em pauta (v. 459-516) até seu desfecho, metamórfico inclusive. Assim, o poeta começa a narrar as aventuras de Ariadne em um ponto algo adiantado de sua existência, quando ela não era mais a jovem ingênua que se apaixonara por um estrangeiro – Teseu –, acreditando tolamente em suas promessas.

Isso fica patente em vários pontos da fala da mesma personagem, por exemplo quando ela recorda seu passado de moça enganada e de sofrimento e diz, como se

²³ Toohey, 1996, p. 125: Ovid may never have begun the final six books of the *Fasti*. If he did we have no traces of them. – “Ovídio pode nunca ter começado os últimos seis livros dos *Fasti*. Se ele fez, não temos vestígios deles” (trad. nossa).

²⁴ Toohey, 1996, p. 129: Didactic epics, as we have seen, have addressees. These are not necessarily named, but their presence is always made obvious. The *Fasti* has two prominent addressees, Germanicus and Augustus. – “Os épicos didáticos, como vimos, têm destinatários. Eles não são necessariamente nomeados, mas sua presença é sempre óbvia. Os *Fasti* têm dois destinatários proeminentes, Germânico e Augusto” (trad. nossa).

tivesse superado tais conflitos, que Teseu, ao deixá-la, na verdade lhe fez um favor.²⁵ Com efeito, se o que lhe pareceu primeiramente um infortúnio não tivesse ocorrido, expressa Ariadne, ela nunca teria tido a oportunidade de ser “resgatada” por Baco em Dia, vindo a tornar-se a esposa de um deus.

Em que pese a seu contentamento de mulher casada com um parceiro de condição tão sublime, nem tudo ainda estava garantido para a felicidade de Ariadne neste ponto de sua trajetória. Assim, em uma espécie de irônico retorno de algo que já experimentara um dia, ela de novo se vê ameaçada de abandono pelo parceiro amoroso a quem queria. Ocorre que Baco/Líber, em suas lendárias aventuras de submissão da Índia pelas armas,²⁶ trouxera dali algo mais que a glória e butins:

Nisso, Líber os hindus de cabelos penteados
venceu, e voltou rico do mundo oriental.
Entre as moças cativas, destacando-se a beleza,
*agradável demais a Baco era a filha do rei.*²⁷

Diante da ameaça representada, para a solidez de sua união com o deus, pela introdução dessa princesa hindu no âmbito das relações amorosas com o esposo, a Ariadne ovidiana de *Fasti* III não se conforma nem se cala. Antes, assumindo postura que não deixa a dever aos protestos de sua correlata no Poema 64 de Catulo, ela recorre à força expressiva das palavras, e o faz retoricamente.

Preceituava a Retórica Clássica que, no gênero deliberativo, intenta-se influenciar a decisão alheia com vistas à tomada de decisões futuras. Nesse sentido, o orador comprometido com esse gênero discursivo não planejava a moldagem favorável, segundo sua posição de atacante ou defensor, dos atos cometidos por outrem no passado (o que caracterizaria a Retórica judiciária), nem exibia diante de ouvintes, sobretudo

²⁵ Ovídio, *Fasti* III, 461-464: *Iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum/ quae dedit ingrato fila legenda uiro;/ sorte tori gaudens “quid flebam rustica?” dixit;/ “utiliter nobis perfidus ille fuit”*. – “Já vantajosamente deixara o esposo perjuro por Baco/ a que deu fios ao varão ingrato para segurar;/ contente com a sorte do leito, disse: “Por que eu chorava ingênua?! aquele foi pérfido para nós com utilidade” (trad. nossa).

²⁶ A tradição que associa Baco à conquista dessa parte do mundo foi tematizada por vários autores literários ao longo do tempo (GRIMAL, 1963, p. 126-127). Ela ainda ressurgiu, não podemos esquecer, n’*Os Lusíadas* de Luís de Camões (1572), em que, no plano mítico, o deus greco-romano é inimigo e opositor da conquista do Oriente pelos portugueses porque não desejava perder seu “posto” de senhor absoluto do subcontinente indiano. Veja-se Saraiva (2010, p. 57): As dificuldades que surgem no caminho para a Índia resultam de que um deus pagão, Baco, se persuade de que a implantação do cristianismo no Oriente lhe roubará o culto de seus fiéis.

²⁷ Ovídio, *Fasti* III, 465-468: *Interea Liber depexos crinibus Indos/ uicit, et Eoo diues ab orbe redit./ Inter captiuas facie praestante puellas/ grata nimis Baccho filia regis erat* (trad. nossa, grifo nosso).

interessados numa ocasião de performance verbal, as qualidades ou defeitos dos homens.

Também diferencia a Retórica de tipo deliberativo o fato de que a meta do orador seja persuadir do útil – por vezes, imbricado ao honesto – e dissuadir do nocivo/desonesto, e que o meio persuasivo típico corresponda aos exemplos, ou seja, à cadeia de raciocínio do particular para o geral (REBOUL, 2004, p. 47). Por sua vez, nos discursos judiciários e epidícticos, os alvos respectivos dos oradores eram o justo/injusto e o belo/feio, correspondendo os meios persuasivos mais em uso aos “entimemas” (ou silogismos retóricos) e à supracitada amplificação.

Em v. 471ss. primeiro a princesa de Creta fala às ondas e areias de uma praia, de modo que não apenas o cenário evoque as paragens catulianas de Dia, mas ainda a motivação de seu novo lamento amoroso seja parecida com a dor daquele contexto, como dissemos. Nesse momento de sua fala, Ariadne ainda relembra um xingamento que tinha empregado para referir-se a Teseu – “perjuro”, v. 473 – e acrescenta que Baco comete os mesmos crimes. Sua dupla decepção pessoal com os parceiros, enfim, leva-a a generalizar o cuidado que *todas* as mulheres deveriam ter com os homens, como se nenhum deles devesse merecer a confiança feminina (v. 475).

Trata-se de um exemplo – ou raciocínio indutivo, do particular para o geral –, como cabível tipicamente, mas não só, aos discursos do gênero deliberativo. A partir de v. 479, propriamente, esta argumentação se dirige a um Baco em princípio ausente, mas que depois descobrimos, de algum modo, estar inteirado das palavras da mulher:

Por que me salvavas, Líber, pronta a morrer em areias
desertas? Pude, uma só vez, deixar de sofrer.
Baco, leviano e *mais leviano que tuas folhas*, a rodearem
as têmperas, Baco conhecido para minhas lágrimas,
ousaste diante de nossos olhos, trazendo uma rival,
perturbar um leito tão bem ajustado?
Ai, onde a fidelidade combinada? Onde o que costumavas jurar?
Pobre de mim, quantas vezes eu direi estas palavras?
Culpavas Teseu e tu próprio o chamavas enganoso:
tu próprio erras mais torpemente, em teu entender.²⁸

²⁸ Ovídio, *Fasti* III, 479-488: *Quid me desertis morituram, Liber, harenis/ seruabas? Potui dedoluisse semel./ Bacche leuis leuiorque tuis, quae tempora cingunt./ frondibus, in lacrimas cognite Bacche meas,/ ausus es ante oculos adducta paelice nostros/ tam bene compositum sollicitare torum?/ Heu ubi pacta fides? Vbi quae iurare solebas?/ Me miseram, quotiens haec ego uerba loquar?/ Thesea culpabas fallacemque ipse uocabas:/ iudicio peccas turpius ipse tuo* (trad. nossa, grifo nosso).

Nesse ponto, nota-se que Ariadne emprega por duas vezes o recurso da comparação, aproximando Baco negativamente, para envergonhá-lo, tanto da “leveza” das folhas da coroa vegetal do deus quanto do caráter “leviano” do perjuro e enganoso Teseu. Além disso, recorre-se aqui a um *tópos*²⁹ de abrangência muito geral, ou seja, àquele da qualidade:³⁰ isso se dá quando Ariadne insinua que o esposo não deveria privilegiar a quantidade de mulheres que possui (ou conquista) a fim de obter variedade em seus relacionamentos, mas, sobretudo, dar valor à *sólida relação* que já tem, com ela própria (v. 483-484).

Esse tipo de argumento retorna em v. 497-498, quando a mulher diz que ele deve demonstrar fidelidade e não preferir nenhuma outra à esposa já possuída, a qual, inclusive, “habitou-se a sempre amar o marido”.³¹ Também podemos dizer que a argumentação encontrada em v. 499-502 mantém certo paralelismo com os dizeres daquela de v. 481-482 e v. 487-488: com efeito, de novo encontramos aqui o uso de comparações, primeiro entre o amor de Pasífae pelo Minotauro (vergonhoso) e o de Ariadne por Baco (louvável), depois entre a “chama” passional que a princesa confessa por Baco e a que ele mesmo, equivalentemente, confessara antes por ela.

Em suma, a fala de Ariadne no trecho considerado de *Fasti* III esboça para essa mulher uma (auto)imagem de constância e honestidade, não a mostrando, em absoluto, como alguém inferior em caráter a Baco ou a qualquer “forasteira”. Também procura defender a ideia, julgamos, de que o mais seguro e útil seria, para o deus, manter-se imutavelmente comprometido com o vínculo à dedicada Ariadne, inclusive não se aproximando, por perjúrios, do infame Teseu.³²

No final da passagem aludida (v. 507), o deus se revela à esposa e dá sinais de tê-la ouvido furtivamente, depois de seguir por trás dela sem ser notado. Então, para não se ajustar às acusações que Ariadne lhe fizera, nem perder o bem que já tinha – ela própria –, Baco não a troca simplesmente por outra mulher, mas propõe-lhe que busquem *juntos* o céu (v. 510), onde partilhariam um nome, tendo já partilhado o leito.

²⁹ Para o refinamento da ideia de *tópos*, com o sentido empregado por nós neste contexto, veja-se Reboul (2004, p. 51): [o lugar-comum] é um tipo de argumento, um esquema que pode ganhar os conteúdos mais diversos. Por exemplo, o lugar do mais e do menos: “Se os deuses não são oniscientes, muito menos os homens”/ “Ele bate nos vizinhos, pois bate no pai” (*Retórica* II, 1397b).

³⁰ Veja-se este mesmo *tópos* expresso pelo dito popular: “Mais vale um pássaro na mão que dois voando”. Conforme explica Perelman (1996, p. 100), o lugar da qualidade se manifesta todas as vezes que “se contesta a virtude do número”.

³¹ Ovídio, *Fasti* III, 498: [...] *adsueui semper amare uirum* (trad. nossa).

³² Ovídio, *Fasti* III, 505-506: *Illa ego sum cui tu solitus promittere caelum./ Ei mihi, pro caelo qualia dona fero!* – “Sou aquela a quem tu costumaste prometer o céu./ Ai de mim, que presentes ganho em vez do céu!” (trad. nossa).

Esse nome, sendo “Líber” para Baco em Roma (BRANDÃO, 1993, p. 206), daria à esposa do deus o direito de chamar-se “Líbera” (v. 512), enquanto o diadema da mulher seria metamorfoseado, com suas nove gemas, nas nove resplandecentes estrelas da constelação da Coroa (v. 513-516).

Conclusão

As obras/excertos literários aqui analisados, de autoria de Catulo – Poema 64 – e Ovídio – *Heroides* X e *Fasti* III, 459-516 –, permitem-nos sem dúvida observar que a Retórica e seus recursos (gêneros, *progymnasmata*, *tópoi* e figuras de linguagem) tiveram amplo emprego na poesia latina Clássica. Isso se deu, inclusive, de modo a nuançar certos traços de uma personagem como Ariadne, ora mostrada à maneira da jovem que ataca a imagem de seu malfeitor, num momento de desespero; ora com caráter de moça ingênua e suplicante, suscetível a rogar e a expor-se em toda sua fragilidade; ora, enfim, ao modo de mulher amadurecida e que não admite ser ludibriada, tendo as palavras como arma de defesa.

Esse breve exercício analítico também demonstrou que, longe de constituir, com seu arcabouço “fechado” de preceitos e tantas regras, uma espécie de empecilho para a liberdade dos poetas latinos, a mesma Retórica lhes deu eficazes instrumentos para variação dos próprios meios compositivos. Afinal, conforme fazem ver Catulo e Ovídio em mais de uma ocasião, Ariadne – ou outras personagens distintas, certamente! – não é sempre idêntica a si quando culpa e acusa, suplica ou negocia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2018.
- ARMSTRONG, Rebecca. *Cretan women: Pasiphae, Ariadne and Phaedra in Latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- BJÖRK, Martina. *Ovid's Heroides and the Ethopoeia*. Lund: Lund University (Media-Tryck), 2016.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico latino-etimológico: mitologia e religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRUNHARA, Rafael. *Enárgeia e poesia grega arcaica*. *Letras Clássicas*, São Paulo, vol. 19, n. 2, p. 43-54, 2015.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: a idade da fábula – histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Introdução. In: PROPÉRCIO. *Elegias*. Trad., introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores, 2014, p. 11-18.
- GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: P.U.F., 1963.
- HOWATSON, Margaret C. (org.). *Dictionnaire de l'Antiquité: mythologie, littérature, civilisation*. Trad. Jeannie Carlier et alii. Paris: Robert Laffont, 1993.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria 1-3*. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- MENANDRO EL RÉTOR. *Dos tratados de Retórica epidíctica*. Trad. y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.
- OVIDE. *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2022.
- OVIDIO. *Lettere di Eroine*. A cura di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli, 1998.
- PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova Retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.
- PUBLIUS OVIDIUS NASO. *Ovid's Fasti*. With an English translation by James George Frazer. London/Cambridge, MA: William Heinemann Ltd./Harvard University Press, 1933.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*, São Paulo, vol. 18, n. 1, p. 94-113, 2014.
- SABOT, A.-F. Les *Héroïdes* d'Ovide: préciosité, rhétorique et poésie. In: HAASE, Wolfgang (org.). *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung – II, Principat, 31, 4*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1981, p. 2552-2636.

SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEMÊDO, Rafael de Almeida. Rhetoric in Homer? An Analysis of Odysseus' Supplication to Nausicaa in *Odyssey* 6 (135-97). *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, vol. 16, n. 1, p. 13-34, 2020.

TOOHEY, Peter. *Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. London/New York: Routledge, 1996.

TRAPP, Michael. Introduction. In: TRAPP, Michael. *Greek and Latin Letters: an anthology with translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 1-47.

VANSAN, Jacqueline. *Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio: uma análise da epístola I "De Penélope a Ulisses"*. 2016. 168 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

WEBB, Ruth. Poetry and Rhetoric. In: PORTER, Stanley E. (org.). *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period, 330 B.C.-A.D. 400*. Leiden: Brill, 2002, p. 339-369.

Verbetes "amplificação" no *E-Dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/amplificacao>> Acesso em 25/07/2023.

Verbetes "Dionysos" no site *Theoi Greek Mythology*. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Olympios/Dionysos.html>> Acesso em 21 de julho de 2023.