

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM LINGUÍSTICA

Jéssica Rodrigues de Oliveira

Discurso feminino, epistolaridade e representação nas *Heroides* de Ovídio

Juiz de Fora

2025

Jéssica Rodrigues de Oliveira

Discurso feminino, epistolaridade e representação nas *Heroides* de Ovídio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Linguagem e Humanidades.

Orientadora: Profª. Dra. Carol Martins da Rocha

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Jéssica Rodrigues de.
Discurso feminino, epistolaridade e representação nas Heroides de Ovídio / Jéssica Rodrigues de Oliveira. -- 2025.
130 p.

Orientadora: Carol Martins da Rocha
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2025.

1. Ovídio. 2. Heroides. 3. Autoria feminina. 4. Epistolografia. 5. Drama. I. Rocha, Carol Martins da, orient. II. Título.

Jéssica Rodrigues de Oliveira

Discurso feminino, epistolaridade e representação nas Heroides de Ovídio

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em
Linguística
da Universidade
Federal de Juiz de
Fora como requisito
parcial à obtenção do
título de mestra em
Linguística. Área de
concentração:
Linguística.

Aprovada em 12 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Carol Martins da Rocha - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Isabella Tardin Cardoso

Universidade Estadual de Campinas

Profª Drª Giovanna Longo

Universidade Estadual Paulista

Juiz de Fora, 23/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Carol Martins da Rocha, Professor(a)**, em 15/09/2025, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giovanna Longo, Usuário Externo**, em 15/09/2025, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabella Tardin Cardoso, Usuário Externo**, em 15/09/2025, às 14:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2573344** e o código CRC **895C775F**.

*Matthaeo, lux ocellis nostris,
sine quo non.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu sagrado pela magnânima sustentação, a mim oferecida como dádiva, quando, de todas as imersões na obscuridade e na ignorância, carregou-me de volta à superfície e insuflou-me reiteradas vezes a vida.

À Profa. Dra. Carol Martins da Rocha, pela generosa orientação que já atravessa longos anos, pela paciência que demonstrou ter comigo, pela compreensão em todos os nossos diálogos, por acreditar nas minhas ideias. Agradeço pela preciosa confiança, escuta atenta, leitura arguta e sincera amizade. Você é uma das mulheres mais inteligentes que já conheci, logo, agradeço por ser uma copiosa fonte de inspiração para mim. Ainda, ao visualizar a primeira centelha da minha disposição para o conhecimento das letras latinas, agradeço por ter me alfabetizado e transformado, assim, minha trajetória. Dentre tantos motivos pelos quais te agradeço, inclusive os inescritos, agradeço sobretudo por me ensinar a ler e a escrever, pois por essa razão lhe devo muito.

Ao meu pai, José Natalino Ferreira de Oliveira, por compreender a distância necessária para a realização dos meus estudos, pelo persistente apoio fornecido durante todas as mãos que tenho de idade e por sonhar sonhos tão bonitos para mim.

À minha irmã e melhor amiga, Sthéphany de Fátima de Oliveira, por ser a primeira referência de intelectualidade feminina que pude conhecer, pela serena compreensão e pelas doces palavras de incentivo destinadas à execução deste trabalho.

À minha prima, Hitchielly Ferreira de Oliveira, por ser uma amiga de excepcional companhia desde meus tenros anos, pela inabalável força dedicada à nossa família e pelo acolhimento gratuito que tantas vezes me ofereceu.

Ao meu companheiro, Matheus dos Reis Gomes, pelo sem-número de diálogos que em muito enriqueceram este trabalho e instigaram meus pensamentos em Filosofia, Linguagem e Psicologia, por me ofertar a graça de seu mais profundo amor e a promessa de uma vida e por me estender sua mão para não me deixar cair. Sem o seu amparo, este estudo não teria alcançado o mesmo *uerbum*. Agradeço também à sua família – Maria das Graças, Fernanda, Milton e a pequena Helena – por me acolher com carinho generoso e constante desde o princípio.

À Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, pela disponibilidade para participação das bancas de qualificação e defesa desta dissertação, pela profusa leitura e honrosa avaliação dedicadas a este estudo e por ser há muito uma fonte de inspiração para mim e para outras mulheres no campo dos Estudos Clássicos.

À Profa. Dra. Giovanna Longo, pela prontidão com a qual aceitou participar da banca de defesa da dissertação, pela pertinente e dedicada leitura oferecida ao trabalho e pelos valiosos comentários elaborados para a presente pesquisa.

Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, pela minuciosa e instigante leitura, pela zelosa apreciação com a qual agraciou este texto e por sua nobre participação na ocasião do meu exame de qualificação de mestrado.

À Profa. Dra. Talita Janine Juliani, pela disposição em colaborar como membro suplente externo para a avaliação desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes, por também se disponibilizar a cooperar como membro suplente na avaliação da dissertação e, sobretudo, pelas excelsas contribuições dedicadas à minha formação nos estudos linguísticos e filosóficos envolvendo a Antiguidade clássica. Sua presença constante no meu percurso, seu olhar atencioso, sua confiança no meu potencial e estimada parceria deixaram marcas indeléveis em minha trajetória.

Ao Prof. Dr. William J. Dominik, Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Faculdade de Letras/UFJF), por contribuir com esta dissertação de maneira muito atenciosa e prestativa por meio da revisão do resumo em língua inglesa. Agradeço ainda por compartilhar, nos cursos e conferências ofertados no decorrer de suas atividades desenvolvidas na universidade, conhecimentos tão vastos e valiosos na área dos Estudos Clássicos, ampliando meus saberes e instigando novas questões a respeito do mundo antigo.

Aos membros do Círculo de Estudos sobre a Antiguidade (CirceA/UFJF/CNPq), por proporcionarem um espaço acolhedor para o desenvolvimento de minha formação enquanto pesquisadora. Às Profas. Dras. Charlene Martins Miotti, Neiva Ferreira Pinto e Júlia Batista Castilho de Avellar, agradeço por gentilmente terem se disponibilizado para a leitura e debate dos meus trabalhos de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Fernando Adão de Sá Freitas, pelos estimulantes diálogos (meta)linguísticos intra- e extraclasse, pelas aulas de grego antigo e pelas amistosas conversas, que não somente tiveram um exímio papel formativo, como também conferiram valioso peso informativo em vista dos desafios que por mim esperavam.

A todos os professores e professoras do Departamento de Letras da FALE/UFJF que generosamente compartilharam comigo seus conhecimentos ao longo da minha formação, por me possibilitarem a reapropriação das competências da linguagem e o reapaixonamento pelas letras.

Ao caro amigo Gabriel Ramos Sacramento, por simplesmente sê-lo, pela companhia de longa data nas letras latinas e nos estudos linguísticos, pelos superlativos e pelo diálogo ainda infindo sobre poesia e canção.

Ao querido amigo Gustavo Alves da Silva, pela presença motivadora em sala de aula e nos estágios obrigatórios, por incentivar meu ingresso na pós-graduação e pelas trocas de conhecimento durante nossa formação como linguistas.

Ao amigo felino Febo Apolo, meu coração, por ter acompanhado de perto toda minha jornada acadêmica com sua doce presença, por tornar mais leve meu processo de escrita e pelo livre carinho diário.

Ao Coral Pró-Música da Universidade Federal de Juiz de Fora (CCPM/UFJF), sobretudo nas figuras do maestro Victor Cassemiro, da professora e preparadora vocal Tamara Medeiros e do caro diretor cultural Paulinho Bracher. Também à Márcia, Paulinho, Dinho, Lígia, Viviane, Índia e Ronaldo, pessoas muito queridas e estimadas, e aos demais integrantes que somam suas vozes à minha e reiteradamente muito me ensinam e me emocionam nas noites em que cantamos juntos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), por apoiar financeiramente esta pesquisa desde o seu início.

“A veces me sucede que, cuando alguien dice algo, me digo: Claris lo diría de este otro modo. Y te veo a ti diciéndolo” (Rulfo, 2021, p. 9).

RESUMO

Este estudo aborda as *Heroides* de Ovídio, uma coleção de epístolas poéticas cuja autoria é atribuída a personagens da mitologia greco-romana (salvo uma única exceção, cuja carta é atribuída a uma figura histórica), em sua maioria mulheres. Um dos objetivos de nossa pesquisa é promover a valorização da voz feminina na obra selecionada, relacionando aspectos do campo da linguagem às questões contemporâneas de gênero. Diante da escassez de textos antigos escritos por mulheres, a análise das *Heroides*, compostas num contexto cultural predominantemente masculino, pode revelar-nos informações valiosas sobre a perspectiva feminina. O poder autoral das personagens femininas das *Heroides* se inscreve num sistema intratextual de composição que forma uma comunidade simbólica de leitura e escrita feminina, constituída pela presença compartilhada dessas mulheres no *corpus*. A partir disso, compreendemos que as heroínas-autoras da obra assumem ativamente os papéis de leitoras, escritoras e comentadoras de seus mitos, convidando-nos à revisão de narrativas antes concebidas sob uma perspectiva masculina e inserindo-se de forma consistente no legado textual da Antiguidade como um círculo de mulheres intelectuais. A prevalência da voz feminina nesta obra encoraja-nos a olhar para estas mulheres como autoridades poéticas que não se furtam de explorar recursos institucionais do âmbito da linguagem e do discurso na (re)textualização de seus enredos. Discutimos, em especial, a forma como as heroínas ovidianas empregam elementos epistolares e teatrais para se tornarem protagonistas de suas histórias. Com efeito, observamos nas *Heroides* que motivos elegíacos, como os sintomas do amor, e *tópoi* epistolares, como a escrita *in absentia*, combinam-se com preceitos concernentes ao teatro. A escrita em primeira pessoa e a delimitação do espaço-tempo narrativo permutam a epistolografia e o drama, de modo que as cartas das *Heroides* incorporam convenções do palco e erguem um teatro epistolar. Ariadne (*Her.* 10), por exemplo, detalha em sua epístola eventos que apenas ela testemunha, oferecendo ao leitor a pictografia desses fatos e representando seu sofrimento amoroso através da ênfase dramática na descrição de sua gestualidade. Tal espaço poético que possibilita a visualização de “cenas exclusivas” dos mitos se articula também nas missivas de Enone (*Her.* 5) e Fedra (*Her.* 4), sobretudo quando postulam a presença de um público leitor-espectador para os episódios narrados e para suas próprias figuras, ao centro do palco que é a página. Assim, essas mulheres constroem suas narrativas a partir dos textos das demais, constituindo-se como modelos mútuos de escrita feminina, o que funda um processo de produção que articula a alteridade e a autorreferenciação na revisão de seus mitos. Esses aspectos demonstram tanto a formação da rede virtual de leitura e escrita feminina quanto sua

intrincada produção poética, sustentada pela intratextualidade e pela exemplaridade. Nossa pesquisa propõe uma leitura intratextual do teatro epistolar arquitetado por Ariadne, Enone e Fedra, cotejando suas epístolas para evidenciar, de um lado, os bastidores de escrita dessas heroínas e, de outro, o papel ativo do leitor-espectador na composição e recepção dessas representações do discurso feminino nas *Heroides*.

Palavras-chave: Ovídio; *Heroides*; Epistolografia; Drama; Mescla genérica; Autoria feminina; Estudos de gênero.

ABSTRACT

This study examines Ovid's *Heroides*, a collection of poetic epistles attributed to figures from Greco-Roman mythology (with a single exception, whose letter is attributed to a historical woman), most of them female. One of the central objectives of this research is to foreground the feminine voice in the work by connecting aspects of language to contemporary issues of gender. Given the scarcity of ancient texts authored by women, the *Heroides*, composed within a predominantly male cultural context, offer valuable insights into a constructed feminine perspective. The authorial power of the *Heroides*' female characters is embedded in an intratextual compositional system that forms a symbolic community of female readers and writers established through the shared presence of these women within the corpus. Within this framework, the female "authors" of the work actively assume the roles of readers, writers and commentators on their own myths, thereby prompting a revision of narratives traditionally shaped by a male gaze. Thus these "authors" situate themselves within the textual legacy of Antiquity as a circle of intellectual women. The pervasive presence of the feminine voice throughout the *Heroides* invites us to view these figures as poetic authorities who strategically employ institutional resources of language and discourse to (re)textualize their narratives. This study focuses particularly on how Ovidian heroines integrate epistolary and theatrical elements to assert themselves as protagonists of their own stories. Indeed, elegiac motifs such as the symptoms of love, and epistolary *topoi* such as writing *in absentia* are intricately interwoven with theatrical conventions. The use of first-person narration and the delimitation of narrative space and time blur the boundaries between epistolography and drama, thus turning the *Heroides* into a form of epistolary theater. When Ariadne (*Her.* 10), for example, recounts events she alone witnesses, she offers the reader a pictorial representation of these moments and dramatizes her emotional suffering through vivid, gesture-centred description. This poetic space, which enables the visualization of "exclusive scenes" from myth, also emerges in the letters of Oenone (*Her.* 5) and Phaedra (*Her.* 4), particularly when they posit the presence of a reader-spectator for both their narrated episodes and their own figures, which are positioned at the centre of the page-as-stage. Through intertextual dialogue and performative textuality, these women, who construct their narratives in response to the narratives of other women, establish themselves as mutual models of feminine authorship. This process creates a dynamic of production that articulates both alterity and self-referentiality in the reconfiguration of their myths. These aspects reveal not only the formation of a virtual network of female reading and writing, but also an intricate poetic construction that is sustained by intratextuality and

exemplarity. The present study proposes an intratextual reading of the epistolary theater fashioned by Ariadne, Oenone and Phaedra by comparing their epistles in order to highlight, on the one hand, the backstage of these heroines' writing and, on the other, the active role of the reader-spectator in the composition and reception of these representations of female discourse in the *Heroides*.

Keywords: Ovid; *Heroides*; Epistolography; Drama; Generic blending; Female authorship; Gender studies.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	<i>As Heroides</i> de Ovídio	18
1.2	<i>Nouitas</i> nas <i>Heroides</i> : <i>gender</i> e <i>(cross)genre</i>	23
1.2.1	Voz feminina: uma nova tradição de poetas.....	23
1.2.2	Inovação e fusão intergenéricas.....	26
1.2.3	Dramaturgia epistolar feminina	31
2	AUTORIA FEMININA.....	33
2.1	Voz feminina em disputa: tradição crítica e revisão epistêmica feminista.....	33
2.2	Escrita feminina, intratextualidade e exemplaridade.....	39
3	TEATRO EPISTOLAR	47
3.1	Vestígios dramáticos na poesia de Ovídio.....	47
3.2	O teatro epistolar das <i>Heroides</i>	52
3.2.1	Margens	52
3.2.2	Perspectivas	54
3.2.3	Sufrimento amoroso	56
3.2.4	Mito	59
3.2.5	Ironia.....	61
4	LEITURAS INTRATEXTUAIS: ANÁLISE DRAMATÚRGICA	64
4.1	Seleção e escopo: as epístolas de Ariadne, Enone e Fedra.....	64
4.2	Produção de cenas e performatividade discursiva na epístola de Ariadne	67
4.3	Modelo de escrita feminina dramatúrgica na missiva de Enone	75
4.4	Dimensões e influxos intratextuais do olhar teatral na carta de Fedra	83
5	TRADUÇÃO: <i>ARIADNE THESEO</i>.....	92
5.1	Texto latino.....	95
5.2	Tradução anotada.....	99

6	CONCLUSÃO.....	113
	REFERÊNCIAS.....	119
	Edição de referência	119
	Edições de obras ovidianas consultadas	119
	Bibliografia secundária	120

1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, discutimos as *Heroides* de Ovídio, uma coletânea de cartas poéticas cuja autoria é extensivamente atribuída a personagens da mitologia clássica, excetuando-se uma única epístola, designada a uma figura histórica real. Em todo caso, as personagens que escrevem nas *Heroides* são majoritariamente mulheres ficcionais que mantêm relações afetivas com seus respectivos correspondentes. Como argumentaremos nesta dissertação, a prevalência da voz feminina no *corpus* permite às heroínas “afirmar diretamente, sem mediação, sua própria verdade” (Rosati, 1992, p. 73),¹ o que nos encoraja a olhar para essas mulheres como poetisas que apresentam novas versões dos mitos greco-romanos tradicionais.

Para esse propósito investigativo, voltamo-nos, no primeiro item de nosso primeiro capítulo, para o estado da questão em torno das *Heroides*, destacando sua arrojada voz autoral feminina. De fato, a perspectiva autoral feminina da obra constitui uma forma rara de acesso a textos antigos escritos por mulheres, atributo que confere à coleção um caráter de originalidade e inovação, haja vista que as figuras femininas valem-se da poesia elegíaca em formato epistolar para contarem suas tramas sob seu próprio ponto de vista. Nesse sentido, o segundo item do primeiro capítulo apresenta os fatores de inovação desencadeados na abordagem da obra, sejam eles relativos à voz poética feminina, sejam relacionados à imbricação de seus discursos num gênero poético híbrido. Dedicamos a cada um desses fatores uma subseção especial, e ainda, numa terceira subseção, apresentamos nosso escopo das *Heroides*, partindo da hipótese de que as mulheres inscritas no epistolário fundem recursos de teatralidade em suas cartas elegíacas a fim de ressignificarem suas narrativas mitológicas, de se inserirem, enquanto autoras, no legado textual da Antiguidade clássica, renovando a tradição literária e criando “um gênero em si” (Barchiesi, 1992, p. 11).²

No prosseguimento de nossa investigação, detalhamos certos pressupostos concernentes à autoria feminina do maior segmento de poemas nessa obra. Assim, a primeira seção de nosso segundo capítulo exprime um histórico de abordagens das *Heroides* na sua recepção moderna, em que a proeminente voz poética das mulheres recebe avaliações que vão desde a monotonia até o prestígio da autoria poética feminina. Nesse sentido, um dos intuitos desta pesquisa está em perseguir a valorização da perspectiva feminina autoral na obra, relacionando aspectos do campo da linguagem às questões contemporâneas de gênero, abordagem que encontra validação

¹ “Affermare direttamente, senza mediazioni, la propria verità”. Todas as traduções de textos em língua estrangeira moderna, salvo indicação, são nossas.

² “Un genere a sé”.

face à lacuna de textos antigos escritos por mulheres. Arrazoamos que a perspectiva adotada nos permite enfatizar a importância representativa de figuras femininas em exercícios intelectuais e posições de poder, tendo em destaque o fato de que tais heroínas-autoras buscam, sobretudo, se colocar como autoridades poéticas (Farrell, 1998, p. 310). A partir disso, no segundo item desse capítulo, exploramos ideias relativas ao poder autoral das personagens femininas das *Heroides*, observando a existência de um sistema intratextual de composição que evidencia alguns aspectos, a saber, a formação de uma rede virtual de leitura e escrita feminina (Fulkerson, 2005, p. 13) e sua intrincada produção poética através da exemplaridade (Ugartemendía, 2017, p. 68-69). Isso porque as mulheres baseiam suas narrativas nas histórias umas das outras, criando um processo de produção que mescla a alteridade e a autorreferência na revisão dos mitos antigos. Assim, compreendemos que as heroínas ovidianas desempenham o papel ativo de leitoras, escritoras e comentadoras de suas histórias, nos convidando à revisão de enredos antes conceituados pela perspectiva autoral masculina e se inserindo de forma consistente no cenário letrado da Antiguidade por meio da formação de um coletivo interligado de mulheres intelectuais.

Verificamos que o sistema intratextual presente nas *Heroides* destaca, por exemplo, o modo como as heroínas compartilham mutuamente conhecimentos específicos do domínio da linguagem por meio de referências cruzadas e, mais especificamente, se apropriam de códigos de diversos gêneros do discurso na construção de seus poemas, o que estabelece o cruzamento de gêneros como um aspecto também constituinte da coleção. Desse modo, confrontamos, no terceiro capítulo, uma série de dispositivos formais de gêneros poético-literários distintos que, associados ao poder autoral feminino, promovem o que chamamos de *teatro epistolar*, cujos parâmetros intergenéricos são regulados pelas heroínas, que, desse modo, se tornam protagonistas e autoras de suas tramas. Com efeito, a infiltração de expedientes do teatro na poesia ovidiana já pode ser observada em outras obras do poeta, como examinamos na primeira seção do terceiro capítulo, de modo a beneficiar a persecução dos efeitos teatrais também nas *Heroides*. Observamos, na obra selecionada, que motivos elegíacos, como os sintomas do amor (Sharrock, 2006), e *tópoi* epistolares, como a escrita *in absentia* (Knox, 1995; Trapp, 2003) – além da própria voz feminina (Westerhold, 2023) –, combinam-se com preceitos concernentes ao teatro. Nesse sentido, o segundo item deste capítulo pormenoriza os códigos formais e funcionais que transitam entre o drama e a epistolografia. A escrita em primeira pessoa lírica e a delimitação do espaço-tempo narrativo, por exemplo, são alguns dos princípios abordados nos subitens ulteriores que conectam ambas as formas poéticas (Curley, 2013, p. 59-68), corroborando nossa hipótese de que as cartas das *Heroides* incorporam convenções do palco e

erguem um teatro epistolar, posto que “cada uma delas é maravilhosamente adaptada para a interpretação dramática” (Cunningham, 1949, p. 103).³

Finalmente, expomos nossa análise dramatúrgica das *Heroides* no capítulo quarto. No primeiro item, justificamos os critérios que conduzem nossa seleção de três epístolas femininas para confronto, quais sejam, as epístolas de Ariadne a Teseu (*Heroides* 10), Enone a Páris (*Heroides* 5) e Fedra a Hipólito (*Heroides* 4). Em seguida à delimitação do *corpus* cotejado, analisamos, a partir de excertos, os discursos de cada uma dessas respectivas heroínas-autoras em seções textuais próprias, com ênfase em determinados aspectos das cartas que apontam para o escopo adotado (nos termos do *cross-genre* e da autoria feminina), relacionando os resultados da leitura dramática entre as missivas no decorrer da discussão. Notamos, por exemplo, que Ariadne detalha em sua epístola certos eventos, fornecendo ao leitor interno e externo a pictografia de fatos que somente a heroína-autora conhece a princípio (*Her.* 10.25-31) e representando seu sofrimento amoroso através da ênfase dramática na descrição de sua própria gestualidade (Rosati, 1989, p. 207). Similarmente, a criação de um espaço poético que possibilita a visualização de “cenas exclusivas” do mito ocorre também nas missivas de Enone e Fedra, sobretudo quando postulam a presença de um público leitor-espectador para os episódios narrados e para suas próprias figuras, ao centro do palco que é a página (*Her.* 4.139-46; 5.68; *cf.* 10.133-37), informação que potencializa os efeitos intratextuais nas *Heroides*.

Isso posto, entendemos que novas nuances e efeitos de sentido em relação aos enredos mitológicos de Ariadne, Enone e Fedra vicejam a partir de um olhar analítico para as *Heroides* que parta do *locus* poético-mítico feminino, abordando tais epístolas como uma intrincada teia discursiva subjetiva que dramatiza literariamente a experiência das heroínas que povoam a coletânea de cartas e a tradição mitológica clássica. A partir da associação entre as concepções de escrita feminina, intratextualidade e exemplaridade, abordamos a criação do teatro epistolar na coletânea, com base nos princípios formativos que serão discutidos ao longo do texto. Nosso objetivo é, portanto, analisar a repercussão desse experimentalismo poético nas imagens e narrativas das mencionadas autoras, destacando, na presente reflexão, os efeitos da intrarrelação discursiva e seus diversos elementos na reinterpretação dos mitos clássicos, agora protagonizados e registrados por mulheres. Relacionando três pressupostos comumente aplicados nos estudos das *Heroides* – a exploração dos intertextos da obra, a discussão de aspectos intergenéricos e o exame dos poemas à luz de contextos mitológicos mais amplos e preestabelecidos –, procuramos desenvolver uma abordagem integrada da obra, propiciando

³ “Each of them is superbly adapted to dramatic interpretation”.

uma leitura mais profícua e aprofundada dessas cartas do que aquela que resulta da análise isolada de tais elementos (Fulkerson, 2005, p. 8-9), sendo esse um fundamento orientador da nossa investigação dessa obra ovidiana.

Por fim, em sequência ao tratamento crítico das epístolas selecionadas para análise, o quinto capítulo apresenta uma tradução bilíngue autoral e integral de *Heroides* 10, acompanhada de algumas notas explicativas. A tradução da carta de Ariadne convém a este estudo por considerarmos que seu discurso tem expressiva função modelar em relação aos discursos de Enone e Fedra, visto que opera como um eixo estruturante do diálogo intratextual com os poemas das duas outras autoras focalizadas em nossa leitura, disseminando determinadas propriedades linguísticas de escrita feminina coletiva. Neste capítulo, elaboramos uma nota filológica e metodológica para nosso exercício tradutório, seguida por duas seções que exibem, em respectivo, o texto latino e nossa tradução anotada.

Identificamos ainda, no último capítulo, a conclusão desta investigação, que busca sumarizar a reflexão do teatro epistolar nas *Heroides* como um exercício de autoridade textual e política das heroínas de Ovídio. Por último, incluímos as referências bibliográficas utilizadas em nossa pesquisa, que explicitam a edição crítica de referência para todas as menções a passagens das *Heroides* de Ovídio (Rosati, 1989), outras edições e traduções de obras do nosso poeta consultadas e os estudos secundários que compõem nosso arcabouço teórico.

1.1 As *Heroides* de Ovídio

O presente estudo versa sobre uma obra da Antiguidade clássica que, nas últimas décadas, tem alcançado cada vez mais a estima de pesquisadoras e pesquisadores no cenário científico tanto nacional quanto estrangeiro. Escritas por Públio Ovídio Nasão (43 AEC – 17/18 EC), um dos poetas da literatura latina do período imperial augustano, as *Epistulae Heroidum*

ou *Heroides*⁴ são formadas pelo conjunto de vinte e um poemas⁵ em metro elegíaco e em formato de cartas, cuja autoria é atribuída pelo próprio Ovídio a, em sua maioria, personagens míticas da literatura greco-romana, havendo uma única exceção, a saber, o poema atribuído à poeta Safo.⁶ Embora certos heróis da tradição literária antiga também participem como remetentes no *corpus*,⁷ as personagens que desempenham o papel da autoria ficcional são majoritariamente mulheres, figuras femininas que se envolvem em relações amorosas com seus destinatários. Nesse sentido, podemos observar que, nas *Heroides*, nosso poeta recorta das narrativas mitológicas clássicas determinados episódios a fim de colocar em destaque as histórias de amor (e desamor) protagonizadas pelos pares assinalados na obra. Em meio às situações amorosas focalizadas por Ovídio, a carta de amor exerce a função de uma ponte capaz

⁴ Apesar de as *Heroides* configurarem-se como o texto em pior estado de transmissão filológica dentre as obras de Ovídio que chegaram até nós (Knox, 1995, p. 34-37), e embora também tenham historicamente despertado menor interesse na recepção da poesia ovidiana em comparação a outras obras de nosso poeta (e.g., as *Metamorphoses*), os recentes lançamentos de traduções integrais, como aquela de Melo (2024a) para a língua portuguesa, a de Lombardo e McClure (2024) para a língua inglesa e ainda a de Holzberg (2024) para a língua alemã, nos indicam o crescente entusiasmo dos estudiosos da área em torno dessa obra. Mais amplamente, também podemos apontar o aumento do material bibliográfico sobre as *Heroides* na última década, seja em relação à publicação de outras traduções integrais (Murgatroyd, Reeves e Parker, 2017) ou de cartas individuais do *corpus* (Avellar, 2021; Melo, 2024b, 2021), seja acerca de estudos que visam refletir sobre certas propriedades da obra (Drinkwater, 2022; Suspès, 2022; Thorsen, 2014; Ugartemendía, 2017; Westerhold, 2023), além de outros estudos que vêm surgindo mais recentemente e que em muito contribuem para a valorização dessa obra, alguns dos quais também procuraremos discutir adiante em nossa dissertação.

⁵ Ovídio atesta, em *Amores* 2.18.21-26, a escrita das cartas de Penélope, Fílis, Fedra, Enone, Hipsípila, Medeia, Dido, Ariadne, Cânace e Safo nas *Heroides* (a menção à epístola de Safo (*Her.* 15) gera significativas controvérsias, cujas problemáticas sobre sua autenticidade iremos explorar em seguida). A partir desse dado metapoético, orbita notável especulação a respeito das missivas que não são diretamente mencionadas em *Amores* 2.18. O trecho passou, então, a ser considerado espúrio por uma parcela da crítica. Cf. as discussões elaboradas por Knox (1995, p. 5-14; 2002, p. 118-21) e Kenney (1996, p. 20-26).

⁶ Safo de Lesbos (*Her.* 15) é a única figura real e histórica retratada na obra. Tal presença, contudo, parece corresponder a uma representação mitificada da poeta grega, dado o contexto hegemonicamente mitológico das demais missivas.

⁷ As correspondências trocadas entre personagens masculinas e femininas constam do segundo subconjunto das *Heroides*, que veicula os diálogos ficcionais de Páris e Helena, Leandro e Hero e Acôncio e Cidipe, sendo essas chamadas “cartas duplas” e numeradas de 16 a 21. Já o primeiro subconjunto da coleção, numerado de 1 a 15, nos apresenta as “cartas simples”, epístolas escritas exclusivamente por diversas personagens femininas da Antiguidade que não trazem anexas as respostas dos seus destinatários.

de promover o diálogo entre os amantes e conectar dois corpos⁸ afastados no espaço – e, de certo modo, também no tempo.⁹

Ao longo de sua produção poética, Ovídio se distingue por demonstrar menor adesão aos temas heroicos e solenes, privilegiando as matérias do desejo na maior parte de suas obras, o que o leva à construção de uma sólida carreira autoral no gênero elegíaco.¹⁰ As raízes desse gênero advêm, como sabemos, das antigas canções entoadas nos ritos fúnebres, marcadas pelo sentimento de luto e pelo conteúdo lamentoso. Porém, ao longo de uma tradição poética que perpassa o período helenístico e o período clássico romano, a elegia torna-se pragmaticamente

⁸ No caso de epístolas privadas, sobretudo nas cartas de amor, a característica do estabelecimento de uma conexão física entre os correspondentes é ainda mais salientada. Isso porque, nesse caso, não somente a epístola é um aparato físico que transita entre as mãos dos amantes, mas também porque comumente integra propriedades materiais das pessoas envolvidas no diálogo epistolar, como gotas de sangue ou lágrimas, ou, ainda, ambas (cf. *Her.* 3.3-4, 11.1-4, 14.67-68) e a própria caligrafia do remetente (cf. *Her.* 3.1-2, 5.1-2, 10.140, 15.1-4; Plaut. *Ps.* 20-36) – mais contemporaneamente, talvez, também marcas de batom ou o perfume da pessoa distante. Em relação às missivas das *Heroides*, Rosenmeyer (2023, p. 70) nota que tais rastros físicos ou orgânicos aparecem quase sempre na abertura formal das cartas, como um elemento que confirma sua autenticidade e enfatiza a estreita conexão entre página e corpo, de modo que a escrita em gênero epistolográfico confere aos correspondentes a possibilidade de mimetizar de forma metonímica o corpo, seja de quem escreve, seja de quem lê. Nossas heroínas, então, chamam a atenção para os seus vestígios corporificados nas *litterae*, que, a partir de sua presença e da menção metalinguística, ganham significado e peso de palavra, o que decerto intensifica o poder autoral feminino na obra. Sobre a leitura da ineficácia das epístolas simples, que não apresentam as cartas em resposta, e, nesse sentido, não aparentam ser capazes de unir duas pessoas num diálogo, discutiremos adiante.

⁹ A epistolografia possui intrigante elasticidade em relação aos elementos do tempo e do espaço. Altman (1982, p. 118) observa que o aspecto temporal nesse gênero do discurso tem caráter polivalente, pois o *momentum* narrado se caracteriza pela relação flexível que pode estabelecer com inúmeras circunstâncias, ou seja, o sentido da mensagem epistolar pode se relacionar com o momento da sua escrita, ou do despacho da correspondência, ou do recebimento da missiva, ou da sua (re)leitura. Nessa mesma linha, Trapp (2003, p. 36-37) registra que a epístola antiga geralmente estabelece como âncora temporal o momento presente do leitor final (que é um tempo futuro em relação ao momento da escrita), considerando esse aspecto formal como primordial para a escrita epistolar. Esse é o procedimento que decorre do típico uso do perfeito epistolar, no qual as formas verbais podem ser registradas nos tempos e modos do *perfectum* a fim de que o sentido da mensagem seja plenamente alcançado somente num *momentum* futuro, isto é, na ocasião da leitura da epístola. Por sua vez, Edwards (2005, p. 270) destaca que a escrita propiciada pela distância espacial entre as partes envolvidas no diálogo seja o aspecto mais fundamental para a redação em gênero epistolográfico, em que a carta supre a ausência do corpo ocasionada pelo afastamento geográfico. Curley (2013, p. 62-68) reflete sobre as margens tempo-espaciais em que nossas heroínas escrevem seus poemas, enquanto Rosati (2005) elabora um estudo específico sobre as dinâmicas de tempo e espaço empregadas na epistolografia das *Heroides*. Discutiremos, no avançar de nosso texto, alguns pressupostos relacionados a esses fatores.

¹⁰ Notamos que nosso poeta se dedica, desde sua juventude, à atuação no gênero elegíaco, uma forma literária considerada menor em relação ao gênero épico, por exemplo. Ovídio resiste à escrita de poesia em gêneros maiores ao menos até sua vida adulta, quando finalmente compõe sua epopeia, as *Metamorphoses*. Nesse sentido, Juliani (2016, p. 105-47) discute que essa é uma forma de autobiografia criada pelo poeta ao longo de sua vida, visto que Ovídio associa, muitas vezes ironicamente, a escrita em gêneros menores à sua juventude e aponta para uma espécie de “evolução” para os temas mais sérios conforme atinge a maturidade.

orientada para os tópicos eróticos,¹¹ seja em termos de forma, por meio do dístico elegíaco, metro sintético e “disforme” (dada a discrepância visual e rítmica de um pé métrico entre o pentâmetro e o hexâmetro datílico, que concretizam o dístico), contudo mais gracioso e veloz,¹² seja em relação ao conteúdo, pela predileção de diversos motivos narrativos do universo amoroso, tais como os elementos catalisadores do desejo, a dura conquista do amor, a hostilidade em relação aos rivais, os momentos picantes vividos entre os amados, a inevitável desilusão, entre outros.¹³ No que concerne a essa tradição elegíaca em Roma antiga (e, enfim, qualquer outra tradição oral ou escrita no mundo antigo como um todo), identificamos a prevalência de tipos intelectuais masculinos ocupando posições de autoridade e poder, angariadas, no geral, não apenas pela inserção e atuação na vida pública da *Vrbs*, mas também pelo bom cultivo das letras e das artes.¹⁴ Enquanto isso, o lugar da mulher na poesia amatória latina era, frequentemente, o espaço simbólico da *puella docta* ou da *domina*, ou seja, de uma mulher descrita como emocionalmente fria e inacessível, mas também admirável e douta, o objeto idealizado e poeticamente narrado, aquela por quem o eu lírico masculino se apaixonava (Hemelrijk, 2004, p. 6, 75-77; Keith, 2012, p. 300), de modo que a escuta de vozes femininas autorais no conjunto da elegia erótica romana é raríssima.

Considerando-se esse quadro, no que diz respeito à discussão sobre as questões de gênero aplicadas aos textos clássicos, é interessante observar que nas *Heroides* tal operação autoral se inverte, pois Ovídio empresta a voz poética a personagens femininas, num exercício, conforme interpreta Verducci (1985, p. 4-6), ventríloquo, mas que nos permite visualizar a experimentação da mulher enquanto autora na Antiguidade.¹⁵ Estamos cientes de que, sem

¹¹ Cf. Heise (2020), que discute as origens da poesia elegíaca na canção funérea até sua posterior mudança temática para as narrativas amorosas das *Heroides* de Ovídio.

¹² *Am. 1.1.3-4 par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem. Cf. também Am. 3.1.10 et pedibus uitium causa decoris erat.* Nas citações de excertos dos *Amores* de Ovídio (e, ainda, em ocasionais citações da *Ars Amatoria*), seguimos, salvo menção contrária, a edição crítica estabelecida por Kenney (1994).

¹³ Cordeiro (2013, p. 22-50) examina a recorrência desses e outros lugares-comuns tanto na elegia romana quanto em seu recorte das *Heroides*. Kennedy (2012, p. 189-203) também apresenta e discute alguns tropos amorosos e figuras de linguagem na elegia erótica romana, enquanto Sharrock (2012, p. 70-85) examina particularmente o texto e o estilo ovidianos no contexto da tradição elegíaca latina.

¹⁴ Como ocorre também com outros poetas canônicos latinos, esse era precisamente o caso de Ovídio, que participava do círculo de Messala, uma comunidade literária hegemonicamente masculina frequentada tanto por renomados poetas quanto por importantes personalidades políticas da Roma antiga, tendo sido idealizada pelo político Marco Valério Messala Corvino (64 AEC – 8 EC), que Ovídio registra ter sido o primeiro a reparar em seu fazer poético e o encorajar a seguir na carreira literária (*Pont. 1.7.27-28*).

¹⁵ Dentro do campo dos estudos intertextuais, Vasconcellos (2016) articula os conceitos de autoria empírica e *persona* poética no contexto da poesia amorosa latina, refletindo de forma particular sobre

dúvida, existiram mulheres intelectuais no mundo antigo. Podemos citar como exemplos Sulpícia,¹⁶ poeta sobrinha de Messala, e, no mundo grego, a própria Safo (que está registrada na obra, como indicamos), figuras femininas que se destacam em exercícios de leitura e escrita poética, atividades essas que permitiam e ainda hoje permitem, de certo modo, galgar posições de poder. Mas o fato de chegar até nós um número inexpressivo de manuscritos atribuídos a mulheres em comparação ao abundante *corpus* de autoria masculina aponta necessariamente para um posicionamento político; uma posição histórica, política e social no que toca não somente à circulação e conservação de aparatos intelectuais de autoria feminina, mas também à própria condição da mulher na Antiguidade. Por essa razão, reconhecemos que a coletânea de cartas ficcionais de Ovídio, contendo a voz autoral feminina como um traço distintivo, viabiliza a aproximação contemporânea a uma representação do ponto de vista feminino (ainda que por meio de uma voz masculina) no contexto da literatura latina e proporciona o exercício das ideias acerca da categoria de gênero social no mundo antigo. Assim, tendo em vista a escassez de textos antigos escritos por mulheres, por um lado, e o contexto cultural predominantemente masculino da época, por outro, entendemos que priorizar a discussão sobre fatores que valorizam a representação do discurso feminino (mesmo que no âmbito mítico-literário)¹⁷ contribui para nossa revisão de questões relacionadas à ideia de gênero e pode fornecer-nos informações valiosas sobre a perspectiva feminina no que diz respeito, sobretudo, à Antiguidade clássica.¹⁸

os deslocamentos que se apresentam na relação entre a voz lírica que se expressa no poema e a voz histórica que escreve poesia.

¹⁶ Sobre a produção elegíaca de Sulpícia, cf. Juliani (2023, p. 352-74) e Oliva Neto (2016, p. 267-78).

¹⁷ Bremmer (2014) reúne múltiplas abordagens interpretativas da mitologia grega e conceitualiza o objeto mítico sob a compreensão de que a diversidade de versões que uma história mítica recebe ao longo da tradição poética e da recepção leitora integra a definição do mito, rejeitando a ideia segundo a qual a mitologia seja um modelo de leitura primitivo na narração da história.

¹⁸ Conforme assinalado, as mulheres que escrevem nas *Heroides* advêm todas de (con)textos mitológicos antigos, sendo heroínas amantes dos heróis de consolidadas tradições poéticas, com a peculiar exceção de Safo, uma figura histórica empírica, célebre poeta, professora e musicista grega. É interessante conjecturar o motivo pelo qual Safo comparece numa obra em que a natureza mitológica do discurso é a tônica. Mas não é apenas por esse fator que sua epístola nas *Heroides* levanta questionamentos. Sabemos, por exemplo, que Safo versa em alguns de seus poemas (de que hoje dispomos somente na forma de fragmentos) sobre o nascimento do amor por certas amigas e discípulas. Apesar disso, na obra ovidiana cotejada, observamos que Safo escreve sua carta de amor a um homem chamado Fáon, dado esse que se insere numa obscura discussão no que diz respeito à sexualidade da escritora (Han, 2024, p. 316-30; Haselswerdt, 2024, p. 437-57; Nguyen, 2024, p. 303-15). Além disso, sua missiva no *corpus* das *Heroides* é repleta de disputas do ponto de vista autoral e filológico, dificuldades essas que se interpõem ao estudo minucioso dessa epístola, fazendo com que o discurso de Safo no conjunto de cartas receba ainda hoje menor interesse e investigação, embora seja possível assinalar os estudos de Dörrie (1975; 1971, p. 287-329), Jacobson (1974, p. 277-99), Knox (1995, p. 12-14, 278-315), Tarrant (1981, p. 133-53) e Thorsen (2014, p. 96-170) a respeito da autenticidade de

1.2 *Nouitas* nas *Heroides*: *gender* e (*cross*)*genre*

Como nos referimos há pouco, as *Heroides* deixam explícita uma característica de fato fundamental para uma apreciação mais frutífera da obra na sua recepção moderna. Essa característica primaz é, de fato, a prevalência da voz lírica feminina, da qual a autoridade do discurso poético brinda a tradição literária clássica e a crítica contemporânea ao incutir nas cartas uma representação da perspectiva e do discurso femininos na Antiguidade. Por outro lado, notamos ainda sua imprescindível *intratextualidade*,¹⁹ considerada enquanto uma útil chave de interpretação das missivas em razão de que nos permite acompanhar o modo como as heroínas-autoras deste epistolário estabelecem recíproca referencialidade na elaboração de seus poemas devido à coparticipação virtual dessas *personae* numa mesma coleção de cartas, num único círculo intelectual feminino. Considerando que esses dois aspectos são igualmente significativos e profícuos para uma leitura contemporânea das *Heroides*, evidenciamos que tais particularidades estarão constantemente a guiar nossos passos no presente estudo, bem como as abordagens críticas que esses aspectos receberam na recepção moderna da obra, as quais discutiremos de forma mais detalhada ao longo do presente estudo.

1.2.1 Voz feminina: uma nova tradição de poetisas

Tendo em mente ainda a destacada posição autoral de que as personagens femininas das *Heroides* se apropriam e as conexões intratextuais que se fertilizam na coleção de cartas pela constituição simbólica de um espaço literário feminino, notamos que alguns estudiosos, como os que mencionamos a seguir, por exemplo, apontam para a centralidade da figura autoral da mulher nessa obra como sendo o seu aspecto mais arrojado. Seria essa a inovação a que se refere o próprio Ovídio quando declara ter escrito suas *Epistulae* na forma de um *ignotum opus* (A. A. 3.339-46)? Um exemplo dessa leitura está no estudo de Fulkerson (2005, p. 4), que, conforme antecipamos, defende que a inovação de Ovídio nas *Heroides* está em permitir que

Heroides 15. Isso pode sugerir que a única epístola da obra que provavelmente nos indicaria a situação “real” das mulheres da Antiguidade clássica, não obstante possa veicular um discurso feminino contaminado pelo olhar masculino de Ovídio, nos oferece, entretanto, inadequações explicativas sob uma ótica histórica e profundas incertezas em relação à sua autenticidade.

¹⁹ Detalharemos o conceito de intratextualidade e seu caráter funcional nas *Heroides* mais adiante em nosso texto, em conformidade com as postulações de Fulkerson (2005) a respeito da obra privilegiada. A noção de diálogo intratextual também é explorada por Harrison, Frangoulidis e Papanghelis (2018) e Sharrock e Morales (2000) em seus respectivos estudos.

as mulheres inscritas na obra tenham conhecimento de seu pertencimento a uma mesma unidade poética, *i.e.*, uma comunidade literária intratextual que se consuma na organização e no agrupamento das ideias presentes nas cartas. Brownlee (1990, p. 24), por seu turno, sustenta que uma das propriedades mais inovadoras das *Heroides* encontra-se no fato de que “é o desvio de Ovídio em relação à norma – até mesmo em relação às suas próprias estratégias narrativas nos *Amores* –, ao concentrar-se pela primeira vez antes no afeto da mulher do que no do poeta/amante, que está na raiz de sua originalidade”.²⁰ Também Rosenmeyer (2003, p. 346) interpreta que nosso poeta leva a outro estágio a relação entre as mulheres, as narrativas de amor e a escrita epistolográfica, concebendo que esses aspectos configuram a *nouitas* da obra aqui privilegiada, pois Ovídio inova no modo de transmissão das histórias míticas clássicas ao ceder a posição autoral para as mulheres recontarem suas versões pessoais, narrativas habitualmente silenciadas na tradição literária.

Além dessa visionária atuação da voz feminina, um outro ponto de ousadia de nosso poeta igualmente se sobressai quando debatemos o fator da inovação nesse texto ovidiano. Trata-se da controversa discussão em torno de outra obra elegíaca de Ovídio, mais especificamente sobre os versos 3.339-46 da *Ars Amatoria*, nos quais o poeta latino atribui às *Heroides* a preeminente qualidade de uma obra inovadora:

forsitan et nostrum nomen miscebitur istis
nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis 340
atque aliquis dicet ‘nostri lege culta magistri
carmina, quis partes instruit ille duas,
deue tener libris titulus quos signat AMORVM
elige quod docili molliter ore legas,
uel tibi composita cantetur EPISTVLA uoce; 345
ignotum hoc aliis ille nouauit opus.’ (A. A. 3.339-46)

Talvez também meu nome seja unido a estes,
 e não sejam lançados meus escritos às águas do Lete, 340
 e alguém diga “lê os cultos poemas do nosso mestre,
 com os quais as duas partes ele ensina,
 ou, dentre os livros que o terno título²¹ AMORES designa,

²⁰ “Ovid’s departure from the norm – even from his own narrative strategies in the *Amores* – focusing for the first time on the woman’s affect rather than on that of the poet/lover, which is at the root of his originality”.

²¹ O primeiro hemistíquio deste verso provoca muita discussão entre os editores, uma vez que diferentes manuscritos da *Ars Amatoria* apresentam textos divergentes, sobretudo em relação às duas primeiras palavras do verso (lemos *deue cerem* no manuscrito R; *de ueterum* na lição Y; *deue tribus* em A; *deue tribus* em ζ). Importantes editores da *Ars ovidiana*, como Kenney (1994, p. 199) e também Gibson (2009, p. 62), optam pela forma *deue tener*, conforme seguimos no excerto apontado. Gibson (2009, p. 237-38) comenta que muitos editores compreendem que *tener* seja o termo mais plausível nesse contexto, sendo um adjetivo frequentemente usado em referência à elegia latina (*cf. A. A. 3.333 et teneri possis carmen*

escolhe o que suavemente, com branda voz possas ler,
ou canta, com voz harmoniosa, uma EPÍSTOLA,
essa obra desconhecida de outras que ele renovou”.²²

Fato é que boa parte da crítica lança sobre tais versos análises que, em alguma medida, indicam hiperconjunções,²³ lendo-os a partir de um rigoroso crivo ao lembrar (acertadamente) que o diálogo do gênero epistolográfico com outros gêneros de composição textual antecede a publicação das *Heroides* em Roma antiga.²⁴ No entanto, é adequado ressaltar que Ovídio não alega ter inventado a epístola elegíaca *per se*, mas indica ter renovado (*A. A.* 3.346 *ille nouauit*)²⁵ a epistolografia por meio do ingresso de determinada “novidade” num gênero previamente cultivado. Podemos considerar, então, que tal novidade é a perspectiva feminina, segundo comentamos, até mesmo porque Ovídio admoesta a leitura (ou, mais corretamente, a execução por meio do canto, *A. A.* 3.345 *composita cantetur ... uoce*) das epístolas elegíacas como um subsídio para a instrução²⁶ das mulheres romanas nas matérias do amor. A isso, acrescentemos o fato de que a autorreivindicação de um poeta de ser o *princeps* a alcançar um recurso original e inédito na literatura consiste num dos mais explorados *tópoi* poéticos pelos

legisse Properti). No verso destacado, o adjetivo é transferido dos próprios *Amores*, obra mencionada metalinguisticamente (*cf. Am.* 3.1.69 *teneri properentur Amores*; 3.15.1 *Quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum*).

²² As traduções de textos da língua latina são nossas, salvo indicação contrária.

²³ Jenkins (2006, p. 6), por exemplo, comentando sobre a referida passagem da *Ars*, alega que “Ovídio apresenta as *Heroides* com o orgulho de ter descoberto (*nouauit*) esta forma particular: a coleção epistolar”. (“Ovid chases the introduction of the *Heroides* with a boast that he discovered (*nouauit*) this particular form, the epistolary collection”).

²⁴ O antecedente mais imediato é a elegia 4.3 de Propércio, em que uma mulher chamada Aretusa escreve uma carta ao amado Licotas. Embora seja difícil precisar o período de publicação dos textos, há certo consenso da crítica sobre a anterioridade do poema de Propércio em relação às *Heroides* (*cf.* Dörrie, 1960, p. 28 ss.; Fischer, 1969, p. 11 ss.; Gärtner, 2006; Zimmermann; 2000). Jacobson (1974, p. 347), contudo, se opõe a essa influência do livro quarto de Propércio sobre as *Heroides* de Ovídio.

²⁵ Este verso de Ovídio consta de um dos exemplos da primeira entrada do verbo *nouo* no *Oxford Latin Dictionary* (Glare *et al.*, 1968, p. 1196), cujo sentido indicado é de “fazer ou conceber algo como novo”, o que pode matizar a leitura da declaração ovidiana como sendo a reclamação metapoética de um feito inédito. No entanto, devemos observar que o mesmo verbo foi frequentemente empregado na poesia de Ovídio com os sentidos de “renovar”, “dar nova forma”, “fazer mudanças” (*e.g.*, *Fast.* 1.622; *A. A.* 2.42; *Met.* 4.541, 11.261, 15.185; *Trist.* 5.10.9; *Pont.* 4.2.44, 4.11.20; *Her.* 1.20, 4.90; *Rem. Am.* 729), consoante aos registros e indicações semânticas no mencionado aparato. Nesse sentido, avaliamos ser adequado fazer a leitura dessa passagem da *Ars Amatoria* sobre as *Heroides* de modo crítico e menos categórico.

²⁶ Lembremos, nessa mesma linha, das *Epistulae Morales ad Lucilium*, de Sêneca, que se particularizam como textos de instrução para a filosofia antiga em gênero epistolográfico. As cartas latinas também são concebidas como textos de formação no mundo contemporâneo. No campo da linguística textual, por exemplo, Adema e Van Gils (2017) introduzem a abordagem das epístolas de Cícero e Plínio, o Jovem, como ferramentas didáticas úteis aos estudantes da área dos Estudos Clássicos na aprendizagem da língua latina.

autores da Antiguidade clássica.²⁷ Nessa perspectiva é que Landolfi (2000, p. 9) lembra que as *Heroides* são “um experimentalismo iconoclasta, capaz de construir, na confluência de gêneros literários já extenuados, um universo elegíaco imprevisível, fugidio, cheio de humor e ironia”.²⁸

De todo modo, ainda que Ovídio não tenha inaugurado um novo gênero literário ao dispor os versos elegíacos das *Heroides* em formato epistolar, é inegável reconhecer que nossa coleção de cartas em confronto encerra um rico hibridismo genérico, associando elementos tipicamente épicos, bucólicos, dramáticos, retóricos e líricos, por exemplo, numa proposta formal basilar que, por sua vez, já constitui uma mistura genérica primária através das características convencionais da elegia e da epistolografia.²⁹ A presença de elementos de uma série tão diversificada de gêneros do discurso nas *Heroides* (além da experimentação da voz autoral feminina, evidentemente) é entendida pela crítica como uma inovação de nosso poeta na escrita da obra, embora nem sempre gerando leituras harmônicas e consensuais, conforme exploramos a seguir.

1.2.2 Inovação e fusão intergenéricas

A fusão de gêneros poético-literários nas *Heroides* constitui um aspecto que é alvo de abordagens críticas heterogêneas por parte da crítica especializada. Podemos constatar essa disparidade ao notar que enquanto alguns críticos, como Jenkins (2006) e Ronsenmeyer (2003), são contrários à ideia da elegia epistolar das *Heroides* como uma particularidade inovadora, outros estudiosos interpretam a amplitude da mistura de gêneros na obra como um sofisticado recurso de composição poética no qual reside uma parte significativa de sua originalidade. Num capítulo destinado apenas à discussão sobre a natureza dos gêneros textuais das *Heroides*, Jacobson (1974, p. 319-48) examina a forma como traços do discurso retórico antigo, por

²⁷ Cf., e.g., Hor. C. 3.30.13-14 *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*. Cf. ainda Rocha e Oliveira (2023b, p. 82-83) para a discussão sobre a maneira como Fílis utiliza o *tópos* da *princeps* na sua composição de *Heroides* 2.

²⁸ “Uno sperimentalismo iconoclasta, capace di costruire, alla confluenza di generi letterari ormai sfibrati, un universo elegiaco imprevedibile, sfuggente, pregno di umorismo ed ironia”.

²⁹ Ugartemendía (2017, p. 14-48) dedica um capítulo de seu estudo para uma discussão pormenorizada da mistura genérica nas *Heroides*, dissertando sobre os aspectos formais dos gêneros elegíaco e epistolar e sua aplicação sinérgica na obra, além da forma como características de outros gêneros textuais antigos também se encontram presentes no conjunto de missivas. Gostaríamos de, em uma etapa futura da nossa pesquisa, debater tais aspectos genéricos convencionais em alguma medida, acreditando que no momento seja suficiente chamar a atenção para a articulação de distintos gêneros nas *Heroides*.

exemplo, se combinam a convenções da epistolografia,³⁰ interpretando que “a originalidade de Ovídio é, até certo ponto, a da combinação e da associação”³¹ (Jacobson, 1974, p. 322) de elementos intergenéricos, algo que o poeta concebeu como um gênero inteiro ao apreciar sua obra final. O estudioso também refuta a teoria de que Ovídio teria inventado um gênero poético inédito por meio da elegia epistolar; todavia qualifica a confluência de gêneros nas *Heroides* numa importante conclusão:

O fato de que as *Heroides* podem ser vistas como uma mistura de vários fatores (exercícios retóricos, tradição epistolográfica, lírica grega, poesia helenística, elegia latina, etc.) não necessariamente implica causalidade ou influência direta. Mesmo que atribuíssemos tal influência, isso não é de forma alguma suficiente para explicar ou analisar as *Heroides*. O todo é certamente muito mais do que a soma de suas partes. A própria associação e integração de numerosos elementos é em si um ato de criação que afeta e muda a natureza desses mesmos componentes. Nas *Heroides*, a forma, devemos lembrar, é formativa. (Jacobson, 1974, p. 348)³²

Como vemos no trecho acima, no que diz respeito especificamente aos fatores intergenéricos, Jacobson (1974) recomenda que as *Heroides* sejam observadas enquanto uma unidade textual complexa, formada por frações que podem identificar outros gêneros poéticos difundidos na Antiguidade, mas que aqui aparecem relacionados de modo mais ou menos exclusivo porquanto sejam constituintes da obra – aspecto esse decerto valioso para a interpretação e atribuição de novos significados à teia discursiva feminina das *Heroides* representada pela voz autoral das mulheres míticas. De acordo com Barchiesi (1992, p. 10-11), a articulação de recursos de variados gêneros literários nas *Heroides* salienta o *modus* de escrita poética de Ovídio, que mescla a naturalidade e a artificialidade no nível do estilo ao abordar, de maneira autônoma e característica, tanto intertextos de modelos diversos (como Calímaco, Virgílio, Homero, Eurípides, Sófocles e Catulo, além dos paralelos internos às suas próprias obras) quanto inovações relacionadas a questões poéticas formulares que não podem ser negligenciadas na leitura desses poemas. É nesse contexto crítico que se insere “o estatuto

³⁰ Nesse mesmo sentido, destacamos, por exemplo, o recente estudo de Trevizam (2023), que aborda o mito de Ariadne (nas versões de Catulo e Ovídio) demonstrando a maneira pela qual a retórica antiga se entrelaça na narrativa da heroína, complexificando a construção poética dessa personagem na tradição.

³¹ “Ovid’s originality is, to a degree, that of combination and association”.

³² “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”.

‘genérico’ das *Heroides* – que podem ser estudadas como um gênero misto e, mais vantajosamente, como um gênero em si” (Barchiesi, 1992, p. 11),³³ reguladas em especial no interior de seus próprios parâmetros.

As conexões intergenéricas decorrem da suplantação de determinados limites formais de gêneros textuais estabelecidos ao longo de uma tradição oral ou escrita. Tal artifício não se restringe às *Heroides*, de acordo com nossos apontamentos, mas, na verdade, engloba estratégias discursivas exploradas com certa fluidez pelos autores antigos, que não necessariamente compartimentalizam seus textos em moldes fixos, muito menos a partir de uma única fonte, mas se dão a liberdade de explorar modelos diversos e elementos de gêneros distintos na construção desse que é um legado textual, poético e linguístico no que diz respeito à documentação letrada da Antiguidade clássica (Bem, 2011, p. 263 ss.). No caso de Ovídio, em particular, vemos a regularidade da confluência de gêneros no seu procedimento de escrita, tendo-se em consideração, por exemplo, a natureza heterogênea de boa parte de suas obras, que combinam o dístico elegíaco à poesia didático-preceptística na *Ars Amatoria*, ao formato de calendário nos *Fasti*, ao gênero invectivo no *Ibis* (admitida a autoria ovidiana)³⁴ e à forma epistolar registrada tanto nas *Epistulae ex Ponto*, compostas na ocasião do exílio de nosso poeta, quanto nas próprias cartas fictícias das *Heroides*. Tendo isso em vista, é viável admitir que vários dos poemas ovidianos exprimem um fértil *Kreuzung der Gattungen* (“cruzamento de gêneros”), conceito inicialmente formulado por Kroll (1924) para ressaltar o modo com que a perspectiva da mistura genérica nos oferece valiosas ferramentas para a melhor compreensão dos textos da literatura latina.³⁵ Sobre esse conceito, comenta Farrell (1992) em sua discussão acerca do diálogo intergenérico nas *Metamorphoses* de Ovídio:

Para a maioria [dos estudiosos], a ideia de *Kreuzung* envolve uma espécie de abordagem de retalhos, na qual elementos genéricos discretos – elementos, digamos, da tragédia ou da comédia – mantêm sua identidade genérica distinta em justaposição com elementos de outros gêneros, como a elegia ou a épica, ou ainda quando integrados dentro de um contexto predominantemente elegíaco ou épico. (Farrell, 1992, p. 236, grifo do autor)³⁶

³³ “Lo statuto ‘generico’ delle *Heroides* – che possono essere studiate come un genere misto e, più utilmente, come un genere a sé”.

³⁴ Melo (2019) nos apresenta o estudo introdutório e a tradução poética do *Ibis* e de outros poemas ovidianos menos aceitos como autênticos (*Nux* e *Halieutica*).

³⁵ Costa (2014, p. 1-36) promove um rico tratamento teórico sobre a mescla de gêneros na poesia clássica greco-romana e também discute a ideia de *Gattungskreuzung*, todavia com enfoque na confluência de gêneros poéticos na obra do comediógrafo do período arcaico romano Plauto.

³⁶ “For most, the idea of *Kreuzung* involves a kind of patchwork approach, in which discrete generic elements – elements, let us say, of tragedy or comedy – retain their distinct generic identity in

A partir do que postula o estudioso, entendemos que levar em consideração o cruzamento de gêneros seja uma abordagem vantajosa para uma análise das *Heroides*, dada a evidência de traços dos gêneros dramático, épico e retórico, dentre outros, nesta coleção de cartas elegíacas. Em nossa leitura, a valorização da presença de diferentes gêneros em nosso *corpus* pode se justificar por duas razões. Primeiramente, avaliamos, na esteira da argumentação de Ugartemendía (2017, p. 40 ss.), que mesmo as personagens femininas das *Heroides* – posto que sejam as autoras privilegiadas em nosso estudo – podem transportar de seus “textos-fonte” prévios na tradição clássica determinadas marcas genéricas que se distribuem de maneira alternada no *corpus* e amplificam o *cross-genre* que estrutura as missivas, conferindo riqueza formal ao discurso feminino beneficiado na obra. Em segundo lugar, levando-se em conta a perspectiva intratextual adotada, que se baseia no modelo comunitário simbólico de leitura e escrita desenvolvido por Fulkerson (2005), podemos aventar que as heroínas-autoras assinaladas nessa comunidade logram embutir características formais de gêneros distintos para a construção de uma poética feminina, organizando a mescla genérica a partir de seus próprios conhecimentos, oriundos tanto de sua inscrição nos textos tradicionais quanto do seu repertório de leitura de intertextos clássicos, haja vista a troca de informações linguístico-literárias que se propicia pelo pertencimento das mulheres a tal rede intratextual. Desse modo, as mulheres das *Heroides* podem se aventurar de forma audaz nas práticas letradas de leitura e escrita, posto o contexto autoral opressivamente masculino da Antiguidade clássica, e abrir caminhos que inspiram outras *puellae* na produção intelectual de autoria feminina.³⁷ A presença compartilhada e as funções autorais das mulheres na composição das *Heroides* sugerem a formação de um *ignotum opus*, uma “obra desconhecida” (A. A. 3.346), como

juxtaposition with elements of other genres, such as elegy or epic, or even when subsumed within a predominantly elegiac or epic context”.

³⁷ Nesse contexto, consideramos importante salientar que nossa leitura das *Heroides* como um espaço metapoético de expressão do poder autoral feminino não pretende projetar sobre o mundo e o pensamento antigos categorias modernas que concernem às ideias de autoria ou de gênero. Na verdade, a presente proposta se ajusta no campo da recepção crítica de textos provenientes da Antiguidade clássica, assumindo conscientemente sua perspectiva invariavelmente contemporânea. Trata-se de uma leitura que atravessa de forma controlada e responsável a continuidade histórica para explorar, no interior das epístolas fictícias, os efeitos simbólicos que decorrem da autoridade textual atribuída a mulheres, sem confundi-los com práticas concretas de escrita feminina na cultura romana. Ao deslocar o foco do silenciamento histórico da voz das mulheres para a potencialidade estética da voz feminina representada no *corpus*, buscamos compreender e discutir como esses poemas reconfiguram as tensões entre o dizer e o calar, entre a visibilidade e o apagamento, entre o convite e o afastamento da perspectiva feminina no que diz respeito ao agenciamento discursivo e textual.

apontamos previamente, acarretando novos efeitos de sentido para a leitura da coletânea em virtude de serem características de pronunciada originalidade.

Segundo registra Drinkwater (2007), as heroínas-autoras selecionadas por Ovídio têm precedentes literários em se tratando do envio de mensagens,³⁸ o que, em nosso juízo, permite que as mulheres não somente (re)conheçam múltiplos gêneros textuais antigos, mas ainda utilizem a combinação genérica na escrita de seus enredos, seja em relação à forma ou ao conteúdo, inscrevendo, a partir de seus pontos de vista, novas informações nas histórias em que participam na tradição mitológica. O dado apontado por Drinkwater, portanto, corrobora as ideias de criação de uma propriedade intelectual desenvolvida pelo círculo virtual feminino e de incorporação de aspectos intergenéricos como um recurso de escrita empregado pelas mulheres. Assim, o eu poético das *Heroides* as coloca não apenas no lugar de mulheres que lamentam seus enganos amorosos, mas na posição de poetisas-amantes que têm poder autoral e servem-se da criação literária como expressão subjetiva desse lamento.

Neste ponto, interessa-nos destacar que a vultosa subjetividade identificada nos versos das heroínas ovidianas – essa que configura um possível indicativo da perspectiva de gênero enquanto uma categoria social atestada nesse texto – se verifica, dentre outros aspectos, pela conjunção de certos elementos formais de dois gêneros poéticos que se entrecruzam nas *Heroides*, quais sejam, a epistolografia e o drama. A interseção entre ambas essas formas do discurso pode ser reconhecida, por exemplo, no estudo de Barchiesi (2001), no qual o estudioso observa que o contexto ficcional das epístolas das *Heroides* (que, recordamos, são escritas por personagens míticas num fio narrativo que tipicamente sublinha o processo da reprodução subjetiva dos eventos) as coloca no âmbito da ilusão, ocasionando o surgimento de situações irônicas. A ironia dramática³⁹ nas *Heroides* emerge, então, a partir das necessárias incisões feitas pelo público leitor e espectador para identificar o espaço e o tempo da trama narrada em relação à perspectiva subjetiva de onde parte o discurso da *persona* lírica, uma vez que as heroínas-autoras compõem suas missivas num determinado recorte feito nas narrativas mitológicas de amplo conhecimento do leitorado, de sorte que “a competência narrativa do(a)

³⁸ Debruçando-se sobre o motivo epistolar nas comédias de Plauto, Barbiero (2022, p. 13) parte da premissa de que as epístolas presentes nos textos plautinos guardam características que auxiliam a interpretação tanto das próprias peças cômicas quanto do meio cultural e letrado de produção escrita em gênero epistolar, afirmando, nesse sentido, que Plauto, enquanto autor consciente de sua tradição literária dramática precedente, herda e reprograma os códigos epistolográficos em suas comédias.

³⁹ Muitos são os estudiosos que discutem o caráter irônico das *Heroides* de Ovídio, entre os quais podemos citar, por exemplo, Wilkinson (1955, p. 88, 97-98), Kennedy (1984, p. 417-18, 421-22; 2002), Williams (1992), Barchiesi (1993), Casali (1995), Fulkerson (2002; 2005, *passim*) e Curley (2013, p. 79-84). Krupp (2009) examina ainda a questão da ironia nas *Metamorphoses* de Ovídio.

leitor(a) o(a) coloca num estado de superioridade irônica comparado ao campo de visão limitado da narradora em primeira pessoa” (Barchiesi, 2001, p. 30).⁴⁰

Embora a ironia dramática seja um fator interessante para investigar como as heroínas-autoras concebem seus mitos e os confrontam com os textos narrados na tradição literária antiga, precisamos lembrar que tal leitura irônica só é possível se tivermos como parâmetro as versões canônicas (e, via de regra, masculinas) dessas mesmas narrativas. É claro que a existência de intertextos consolidados numa tradição poética por renomados autores não invalida a atuação das personagens femininas das *Heroides* enquanto escritoras, segundo expusemos na seção prévia. Barchiesi (2001, p. 30-31), no entanto, combate a possibilidade de que o discurso feminino presente no conjunto de epístolas tenha o poder de modificar o quadro literário dado ou de preencher uma lacuna mitológica, fundamentando-se na compreensão de que a ironia das *Heroides* é uma operação literária em que “a maestria de Ovídio é evidente no respeito que ele demonstra ao roteiro tradicional”,⁴¹ – embora também reconheça que “a poética das *Heroides* sugere, mais simplesmente, que novas janelas podem ser abertas em histórias já concluídas”,⁴² perspectiva essa que aciona a possibilidade de alcançarmos novas leituras e significações dos mitos clássicos a partir da reescrita feminina empreendida na obra sob análise.

1.2.3 Dramaturgia epistolar feminina

Em todo caso, um dos recursos de composição que nos parece auxiliar sobremaneira na construção da autoridade poética feminina que defendemos é, de fato, o procedimento do cruzamento dos gêneros epistolográfico e dramático nas *Heroides*. À vista disso, nossa hipótese é que as mulheres relacionadas na obra empregam tanto elementos epistolares quanto expedientes da esfera do teatro para acentuarem a perspectiva feminina tantas vezes omissa nos textos clássicos e se tornarem, em simultâneo, protagonistas e autoras de seus próprios mitos. As qualidades teatrais que se apresentam nas epístolas de nossas heroínas também despertam o interesse de Cunningham (1949, p. 103), por exemplo, que preconiza que o elemento mais autêntico e singular das cartas seja o fato de que “cada uma delas é maravilhosamente adaptada para a interpretação dramática, ainda que a convenção da forma epistolar também seja

⁴⁰ “The reader’s narrative competence puts him or her in a state of ironic superiority compared to the limited field of vision of the first-person narrator”.

⁴¹ “Ovid’s narrative prowess is evident in the respect he shows for the traditional script”.

⁴² “The poetics of the *Heroides* suggest, more simply, that new windows can be opened on stories already completed”.

mantida”,⁴³ estabelecendo, assim, um entrelaçamento estrutural da epistolografia com o drama nesses poemas.

Em nosso entendimento, a existência de princípios formais comuns ao gênero epistolar e ao texto dramático – que discutiremos posteriormente à luz do estudo de Curley (2013) – se associa de modo profícuo nas *Heroides*, na medida em que as cartas incorporam convenções do palco e sugerem a configuração de uma forma que podemos nomear *teatro epistolar*, o qual, em conjunto com a perspectiva feminina (e feminista) da obra, constitui o eixo principal da presente discussão. Partimos da premissa de que as *Heroides* abrigam, em seus versos, uma dramaturgia epistolar na qual voz autoral, poesia e cena são reconfiguradas pelo ângulo das heroínas ovidianas. Assim, propomos examinar de que maneira a leitura do teatro epistolar se estrutura a partir das habilidades de construção discursiva acionadas pelas personagens femininas em suas práticas de leitura e escrita nas *Heroides*, além de discutir os efeitos gerados pela articulação entre recursos epistolares e teatrais na apreensão das experiências femininas delineadas nas versões mitológicas que essas mulheres subscrevem – ou, mais precisamente, reescrevem.

A concepção de teatralidade, empregada como categoria analítica em nosso horizonte teórico, não pretende converter as epístolas das *Heroides* em dramas propriamente ditos. Na verdade, a investigação voltada para a teatralidade busca visualizar os modos de representação do discurso feminino em formato epistolar segundo determinados princípios teatrais, como a elaboração de cenas, a simulação do diálogo e a performance da subjetividade, para citar somente alguns exemplos característicos. Essa escolha decorre da estimativa de que as epístolas ficcionais ovidianas se apresentam como textos performáticos, atravessados por movimentos, pausas e endereçamentos imaginários, ampliando as narrativas das heroínas para um palco simbólico, de modo que suas cartas se tornam suscetíveis a uma leitura dramática. A teatralização, nesse sentido, opera neste estudo como uma lente crítica que focaliza o lírico, o narrativo e o performativo, permitindo compreender como o discurso das heroínas-autoras de Ovídio é representado entre a confidencialidade e a exibição, entre a escrita originada da ausência e a cena manifesta, numa ambiguidade que é constitutiva tanto da epistolografia quanto do drama.

⁴³ “Each of them is superbly adapted to dramatic interpretation, even though the convention of the epistolary form is also maintained”. No decorrer da nossa dissertação, exploraremos o estudo de Cunningham (1949) de forma mais detida.

2 AUTORIA FEMININA

Neste capítulo, propomos uma discussão com maior nível de detalhamento acerca do poder autoral feminino reivindicado nas *Heroides* de Ovídio. Apresentamos, em primeiro lugar, o horizonte teórico e epistemológico no qual a obra se situa no contexto de sua recepção crítica, com ênfase nos fatores que motivaram as viradas interpretativas mais significativas em sua abordagem moderna. Em seguida, discutimos determinadas categorias analíticas que articulam as ideias de gênero (*gender*) e autoria poética no interior da coletânea de epístolas, delineando os pressupostos teóricos que fundamentam a proposição de um sistema intratextual de leitura e escrita feminina, pelo qual os textos das heroínas-autoras se organizam como uma rede discursiva interligada. Ademais, examinamos a ideia de que as mulheres que escrevem nas *Heroides* elaboram seus discursos tomando umas às outras como modelos literários, numa abordagem que conjuga as noções de intratextualidade e exemplaridade feminina.

2.1 Voz feminina em disputa: tradição crítica e revisão epistêmica feminista

Haja vista que mulheres escrevem um total de dezoito missivas dentre as vinte e uma relacionadas nas *Heroides* (inicialmente, as cartas numeradas de 1 a 15, e, em seguida, as epístolas 17, 19 e 21), e admitindo a natureza mítica da obra como o âmbito de compreensão do feminino que podemos acessar nesse caso, consideramos que a dominante voz poética feminina presente no *corpus* fornece ao leitorado moderno uma representação do discurso feminino antigo. Na história da recepção das *Heroides*, tal ideia de gênero feminino anunciada pela voz autoral da maior parte dos poemas provoca leituras por parte da crítica especializada que vão, a princípio e grosso modo, em duas direções.

Em primeiro lugar, por muito tempo, as cartas das mulheres foram consideradas como textos fechados, monótonos e repetitivos, epístolas unidas por um fio narrativo definido pela lamentação excessiva e pela necessidade de resgate devido ao abandono amoroso da parte dos amados, elementos esses que são tidos pela crítica (geralmente masculina) como convenientes para simbolizar a subjetividade feminina. Rosati (1992, p. 85), por exemplo, identificando as mulheres que escrevem nas *Heroides* como *sole e sofferenti* (“solitárias e sofredoras”), entende que haveria nesse conjunto de poemas aspectos paradigmáticos que determinariam um discurso particularmente feminino. Na perspectiva do estudioso, as elegias *al femminile* (“no feminino”) não se restringem à voz poética conferida por Ovídio às heroínas, mas nosso poeta “quer também mostrar como a elegia, a ideologia da qual ela é uma expressão, é mais coerente como

uma ideologia feminina, como a voz das mulheres, de seus valores, de sua sensibilidade, de sua condição” (Rosati, 1992, p. 93).⁴⁴ Para o estudioso, ainda, ao alterar a *persona* poética elegíaca da masculina para a feminina e outorgar às heroínas o papel de inocentes vítimas do amor por homens infiéis e traidores, Ovídio enfatiza a condição das mulheres na tradição mitológica, “confirmando que essa é precisamente a condição habitual, ‘histórica’, a subordinação da mulher ao homem” (Rosati, 1992, p. 93).⁴⁵

Essa tradicional leitura das *Heroides* como textos monótonos se justifica, para Conte (1994, p. 348-49), pelas limitações impostas pelo próprio uso do formato epistolar, que, em vez de possibilitar a comunicação entre correspondentes, acaba apresentando uma situação padrão (a saber, o lamento da mulher abandonada) na forma de monólogos, de modo que as heroínas escreveriam suas missivas sem um propósito definido, pois os textos não esperariam por respostas. Nessa mesma linha, Jolivet (2001, p. 237) considera inverossímil conceder a escrita epistolar para personagens míticas, porquanto os poemas não possuiriam um leitor factual, o que, já de antemão, apontaria para sua ineficácia – ignorando, é claro, que para além de um leitor interno, qualquer texto em condições de felicidade tem a possibilidade de encontrar um leitor externo, sobretudo uma epístola, cuja própria motivação de escrita é atingir um destinatário. Por sua vez, Trevizam (2011, p. 5) também aparenta corroborar tal compreensão negativa em relação à atuação da voz feminina nas *Heroides*, partindo da concepção de que a obra seja “majoritariamente focada no sentimento amoroso ‘no feminino’ – pois que corresponde a um conjunto de cartas de chorosas Heroínas do mito a seus amantes/maridos ausentes”.

Por outro lado, notamos também que, conforme pesquisadoras ganham espaço e voz em círculos acadêmicos e de pesquisa distribuídos pelo mundo, a abordagem dessa mesma obra sofre viradas epistemológicas e exegéticas, passando ela a ser reavaliada, reinterpretada e ter valorizados aspectos antes lidos como enfadonhos – seja pela reiteração textual de determinados códigos e motivos narrativos que representam o lamento excessivo, seja por serem discursos declaradamente femininos em sua maioria. O que fica claro a partir disso é que a apreciação das missivas das *Heroides* aufere relevo valorativo na medida em que são lançadas sobre elas abordagens politicamente orientadas e engajadas no tocante aos problemas de gênero. Nesse

⁴⁴ “Vuoi anche mostrare come l’elegia, l’ideologia di cui essa è espressione, sia più coerente come ideologia femminile, come voce delle donne, dei loro valori, della loro sensibilità, della loro condizione”.

⁴⁵ “A conferma che è appunto questa la condizione abituale, ‘storica’, la subordinazione della donna all’uomo”.

sentido, convém ressaltar que nossa aplicação de conceitos oriundos da crítica feminista contemporânea à leitura de textos da Antiguidade clássica não pretende estabelecer correspondências diretas entre condições históricas ou sociais, mas explorar os modos de recepção, reinscrição e atualização de sentidos na medida em que o permite a tradição literária. Assim, a presente abordagem feminista da obra não toma as *Heroides* como um documento etnográfico que apresenta a perspectiva e a condição das mulheres romanas. Em vez disso, confrontamos a obra como um artefato poético que tematiza, em seu plano simbólico, as relações entre autoria, desejo, linguagem e o ponto de vista feminino. Entendemos que a abordagem de qualquer produção textual clássica se viabiliza num eixo anacrônico fundamental, porquanto somos sujeitos pertencentes ao tempo, ao espaço e à esfera do mundo moderno. Nesse caso em especial, o anacronismo que se produz ao propor uma leitura feminista para uma obra publicada há milênios é deliberado e metodologicamente controlado, como mostraremos a seguir, pois tal chave crítica opera ao longo de nosso estudo como uma ferramenta hermenêutica de recepção dessa obra, não como falha de historicidade. Em vez de buscar a reconstrução do lugar “real” da mulher romana, nosso interesse está em compreender como a ficção ovidiana interpreta, ironiza e reescreve esse lugar, apesar da própria tradição patriarcal que envolve e sustenta tal *locus*. Assim, o diálogo com a crítica feminista aqui proposto não busca corrigir ou reparar o texto de Ovídio, mas iluminar as fissuras simbólicas em que suas heroínas agenciam o gesto de autoria feminina.

Tendo isso em consideração, podemos indicar alguns dentre aqueles que figuram como os estudos feministas mais bem conceituados na recepção das *Heroides* de Ovídio,⁴⁶ devido ao fato de contribuírem significativamente para a referida virada interpretativa da obra. Efrossini Spentzou (2003), por exemplo, fundamentando-se nos estudos intertextuais como uma chave de leitura para sua investigação da obra, registra que seu foco está em revelar as ambições literárias das mulheres fictícias em vez dos objetivos estéticos de Ovídio, em vistas de promover uma leitura das cartas das heroínas enquanto “ferramentas e veículos de expressões de uma cultura feminina” (Spentzou, 2003, p. 4).⁴⁷ Partindo, então, do pressuposto de que as mulheres escrevem no interior de uma cultura feminina, a estudiosa também toma notas do caráter polifônico das cartas, observando que as vozes das heroínas ovidianas são embutidas umas nas

⁴⁶ Ressaltamos, neste ponto, que as abordagens feministas das *Heroides* presentes no atual horizonte teórico de discussão sobre essa obra são estudos advindos da Europa ou dos Estados Unidos, refletindo, por sua parte, a hegemonia de uma cultura acadêmica branca ao norte global. Assim, importa observar que tal aporte teórico feminista das *Heroides* carece de traços temáticos transversais (como os de raça e classe, por exemplo) e da sua interseccionalidade em relação às questões de gênero.

⁴⁷ “Tools and conveyors of expressions of a female culture”.

outras na composição dos poemas, algo que reforça a expressiva intertextualidade da obra, demonstrando que tais *personae* têm seus próprios interesses intertextuais nos processos de (re)criação e (re)escrita de seus mitos (Spentzou, 2003, p. 22-23). Para Spentzou, apesar de as *Heroides* terem sido, desde sua produção até sua recepção, alvo de olhares masculinos (tanto do poeta primário quanto dos círculos de leitura dominados por homens na Roma augustana), as cartas “sinalizam enfaticamente sua necessidade de leituras ‘furtivas’ por meio de suas próprias estruturas narrativas e metáforas” (Spentzou, 2003, p. 4),⁴⁸ de sorte que o discurso feminino antigo entremeado no texto de autoria masculina possa ser capturado por uma *lecture féminine* (“leitura feminina”), independentemente das intenções literárias de Ovídio.⁴⁹

Igualmente impulsionada pelo crescimento dos estudos de gênero aplicados à Antiguidade, em especial à obra privilegiada em nossa busca, Sara Lindheim (2003, p. 4-5) chama a atenção para a forma como as cartas das *Heroides* viabilizam o nosso conhecimento de nuances até então ignoradas dos mitos clássicos por meio de procedimentos narrativos que trazem à tona as perspectivas das próprias mulheres, que escrevem na primeira pessoa do discurso e narram elas mesmas suas histórias:

Ovídio parece empoderar suas heroínas para recriarem suas narrativas de um ponto de vista completamente subjetivo. Ele provoca a leitora com a possibilidade de recontagens radicais de histórias tradicionais e estabelecidas. E, no entanto, quer ela examine apenas uma das epístolas ou leia atentamente toda a coleção, a leitora não se maravilha com suas perspectivas inovadoras, mas sim luta com uma sensação geral e avassaladora de que, de alguma forma, já ouviu tudo isso antes. (Lindheim, 2003, p. 4)⁵⁰

Entendemos, na esteira do pensamento da estudiosa, que as heroínas que escrevem nas *Heroides* usufruem da oportunidade de reconstruir não somente uma tradição literária, que se caracteriza pelos valores proeminentes depositados em personagens masculinas, mas também a identidade da mulher na Antiguidade e a nossa compreensão da perspectiva feminina, por

⁴⁸ “Emphatically signal their need for ‘furtive’ readings through their own narrative structures and metaphors”.

⁴⁹ Nesse sentido, Taylor e Cox (2023) agrupam uma série de textos críticos que abordam especificamente a recepção feminina dos poemas de Ovídio no contexto cultural da França.

⁵⁰ “Ovid seems to empower his heroines to re-create their narratives from an entirely subjective point of view. He tantalizes the reader with the possibility of radical recountings of established, traditional tales. And yet, whether she examines only one of the epistles or peruses the entire collection, the reader does not marvel at their innovative perspective but rather wrestles with a general and overwhelming sense that somehow she has heard it all before”.

consequente.⁵¹ Nesse sentido, Lindheim (2003, p. 9-10) afirma que o exame geral dos autorretratos das heroínas permite observar que Ovídio constrói na obra uma identidade feminina ilusória, por exemplo através do deliberado expediente da repetição – um dos elementos desencadeadores de leituras das *Heroides* que, conforme exposição prévia, minam a potência do texto no que concerne ao discurso feminino. Fazendo uma interpretação da obra à luz de questões fruto de debates contemporâneos no que diz respeito à construção de gênero, identidade e sexualidade, Lindheim considera que, cada vez que uma heroína assume o centro do palco para representar sua performance, a reiteração de histórias muito semelhantes fortalece a ideia de que as mulheres possuem uma característica unificadora em termos discursivos e subjetivos. Para a estudiosa, o fato de Ovídio apostar na repetitividade de performances acaba por homogeneizar a identidade feminina, produzindo, nas *Heroides*, uma ilusão acerca da mulher e reduzindo cada uma “a uma alternada amálgama de papéis idênticos, a uma artista que opera exclusivamente dentro de um conjunto muito específico de parâmetros” (Lindheim, 2003, p. 10-11).⁵²

Podemos compreender o ponto de vista de Lindheim de que o entendimento que nosso poeta tem acerca da mulher no contexto da Antiguidade oferece obstáculos para a valorização das histórias que as heroínas protagonizam na obra, pois a estudiosa não tem como um de seus objetivos fazer o movimento de descentralização do texto em relação ao olhar masculino e contaminante de Ovídio.⁵³ Notoriamente, não procuramos assegurar que um conjunto de

⁵¹ Uma questão interessante está em compreender que, nas *Heroides*, a narrativa do abandono e do sofrimento, à maneira de uma catarse, pode engendrar uma forma de empoderamento feminino, haja vista que as personagens femininas veiculam por escrito, dentre diversos motivos e temas, uma experiência de raiz subjetiva que é capaz de estabelecer identificação com um extenso público. A compreensão é de que o empoderamento não é uma propriedade do texto em si, porém um efeito de leitura das missivas que a crítica moderna pode lançar sobre a tradição. As heroínas ovidianas, sendo, naturalmente, autoras fictícias, não são mulheres empoderadas *per se*, mas assim se tornam na medida em que seus textos são lidos por um coletivo contemporâneo de leitoras que reconhece, em seus discursos de espesso traço subjetivo, o vestígio de uma consciência da linguagem e do seu uso como ferramenta poética e política. Por um lado, Ovídio oferece um espaço ficcional de agência discursiva feminina ao reunir em sua obra mulheres míticas que apresentam seus enredos em primeira pessoa. A abordagem feminina das epístolas das *Heroides*, por sua vez, tem a oportunidade de reativar esse espaço de sujeição, transformando a narrativa de sofrimento em um ato de reinscrição e resistência feminina, tendo em vista que os sentidos presentes nos poemas das heroínas-autoras se revelam plenamente numa leitura feminina do epistolário, segundo argumentamos. Tal ideia de empoderamento, portanto, se localiza, nesse caso, num confronto que se interpõe entre a voz da personagem feminina e a leitura orientada pelo gênero feminino, entre a representação poética das heroínas-autoras e a apreensão crítica de suas cartas.

⁵² “To an alternating amalgamation of identical roles, to a performer who operates solely within a very specific set of parameters”.

⁵³ Spentzou (2003, p. 24-33) procura fazer o contrário, num exercício de extração do discurso feminino a partir do texto masculino de Ovídio, segundo comentamos previamente em nosso texto.

poemas escrito por um homem que estaria (re)produzindo o discurso de mulheres fictícias possa, de fato, representar o universo de mulheres “reais” da Roma antiga. Entretanto, como nos lembra Fulkerson (2005, p. 5), ao assumirmos uma perspectiva das questões de gênero que não está relacionada a aspectos de constituição biológica, nos parece pouco crítico entender que somente um corpo designado como feminino tenha a capacidade de proferir um discurso feminino.⁵⁴ Nesse sentido, é razoável compreender que a acentuada presença de personagens femininas nas *Heroides*, sua assegurada intertextualidade e as características da polifonia, da escrita subjetiva e mesmo da repetitividade – que, a partir dos pressupostos de Fulkerson (2005, p. 4), pode ser reavaliada como uma habilidade do campo da linguagem que agrupa as heroínas num círculo autoral e reforça suas mensagens –, são dados que levam ao entendimento de que o discurso poético feminino nessa obra, a despeito do contágio masculino da autoria primária, tem o poder de tensionar um cenário sociocultural em que a voz das mulheres era suprimida e silenciada, cumprindo notável projeção do trabalho intelectual de autoria feminina.⁵⁵ Dessa maneira, podemos afirmar que as abordagens feministas da coleção de cartas por nós cotejada, como as realizadas por Spentzou (2003), Lindheim (2003) e Fulkerson (2005) – cujas premissas acerca da voz feminina, do poder autoral investido pelas heroínas e da formação de uma comunidade intelectual no interior da coleção detalharemos especificamente a seguir –,

⁵⁴ No ensaio intitulado “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, Butler (1988) igualmente reflete sobre essa questão a partir do eixo da natureza e da cultura ao postular que gênero não é um fato natural, mas uma ideia histórica formada a partir da reiterada estilização do corpo e da performance de determinados papéis sociais culturalmente preestabelecidos, sob uma lógica não binária da ideia de gênero. Temos a expectativa de nos aprofundarmos futuramente nesse estudo em nossa abordagem das *Heroides* sob uma perspectiva feminista, a fim de promover, de maneira mais sólida, o diálogo entre o discurso feminino antigo e teorias contemporâneas de gênero.

⁵⁵ Não negamos que as vozes femininas das *Heroides* são mediadas por um autor masculino, cuja inscrição autoral se ancora em um tempo, um espaço e uma esfera cultural específicos. No caso da obra em foco, entendemos que é precisamente nessa mediação que se produz um importante efeito de deslocamento interpretativo que interessa a essa pesquisa: o de uma representação escrita da perspectiva feminina antiga, na forma de uma voz poética que, embora projetada por Ovídio, simula a experiência de autoria das mulheres a partir de um universo mitológico. Essa representação institui a atividade de leitura e escrita poéticas das heroínas enquanto performance, configurando, nesse sentido, uma *mise en scène* textual e teatral de autoria feminina. Trata-se, portanto, de reconhecer a ficcionalidade que funda as epístolas das *Heroides* como uma condição que possibilita o acesso a um discurso autoral feminino, ainda que no interior de uma obra composta por um poeta masculino contextualizado numa sociedade patriarcal, sem a obrigação de reduzir tal discurso a uma projeção do próprio autor ou de sua concepção de autoras. Apesar disso, reconhecemos que a tarefa de recuperar o ponto de vista da mulher a partir de outras fontes textuais, sejam elas antigas ou modernas, exige responsabilidade, cautela e atenção aos problemas de gênero, infelizmente já arraigados no pensamento ocidental. Agradecemos à Profa. Dra. Giovanna Longo por destacar, durante a defesa desta dissertação, esse aspecto de disputa que pode se estabelecer na mediação do ponto de vista feminino a partir de lentes masculinas.

reconduzem a perspectiva feminina e subvertem as questões de gênero ali presentes,⁵⁶ o que em muito contribui para nossa apreciação dessa obra, historicamente menos visada na recepção dos textos ovidianos.

Isso posto, explicitamos que nossa leitura das *Heroides* de Ovídio parte do reconhecimento de que, em uma cultura estruturada segundo um sistema patriarcal, na qual a apreensão do material intelectual produzido por mulheres é a exceção à regra, o discurso feminino confronta o silêncio institucional ao circular na margem, por meio de brechas – que, nesse caso, se apresentam na narrativa literária e mitológica. É justamente nas fissuras presentes nas convenções textuais antigas que a literatura nos permite entrever o eco de uma experiência feminina histórica de exclusão – mas também de resistência. Portanto, as cartas das heroínas ovidianas são aqui tomadas como representações poéticas da voz feminina da Roma antiga, na medida em que suas histórias são reelaboradas pelo poeta dentro do sistema mitológico clássico e da tradição elegíaca latina. Nosso intuito neste estudo, portanto, não é suprir um silenciamento histórico da voz das mulheres, mas sim valorizar a potência estética e política da representação literária como espaço de elaboração de perspectivas femininas. A análise busca reconhecer, nessas vozes ficcionais, um lugar performativo e crítico de enunciação, sem converter as epístolas femininas em panfletos nem transpor de modo desajustado categorias contemporâneas de ativismo. Ao contrário, privilegia-se a leitura das *Heroides* como um campo linguístico em que o discurso feminino é simultaneamente construído e disputado, em que a prática poética promove condições de possibilidade para a emergência de uma subjetividade enunciativa que parte da perspectiva feminina.

2.2 Escrita feminina, intratextualidade e exemplaridade

⁵⁶ Outras abordagens feministas da herança textual da Antiguidade clássica podem ser encontradas em território nacional nas investigações de Rocha (2015) e Vigna (2022), por exemplo. Vigna (2022) propõe a discussão sobre poemas em latim escritos pelas autoras Sulpícia, Terência, Constância, Proba, Taurina e Euquéria, com o intuito de formalizar uma antologia de tradução não sexista no campo dos Estudos Feministas da Tradução a partir desses textos antigos, apresentando, então, uma produtiva genealogia de mulheres autoras da Antiguidade clássica. Rocha (2015), por sua vez, focaliza o discurso das mulheres e sobre as mulheres no *corpus* plautino, promovendo reflexões sobre os modos de representação do discurso feminino sob uma lógica que privilegia a consolidação da ideia de gênero como uma categoria que se consolida na relação com o outro gênero, com o texto dramático e com situações contextuais, dispensando a estabilização do gênero relacionada a características biológicas, com vistas a destacar os efeitos poético-dramáticos resultantes das representações de mulheres nas peças *Aulularia*, *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi*, *Mercator* e *Miles Gloriosus*, de Plauto. Cf. ainda a investigação de Díaz-Cabal (2024) sobre a ausência institucional das vozes femininas na tradição letrada e filológica ocidental, que abarca desde a Antiguidade até o mundo contemporâneo.

Até este passo de nosso texto, buscamos delinear uma linha de raciocínio que tenciona colaborar para a leitura das *Heroides* de Ovídio a partir de fundamentos teóricos fornecidos pelo crescimento dos *gender studies* aplicados aos estudos sobre a Antiguidade. Fortuitamente, podemos encontrar, como vimos, determinadas abordagens feministas específicas da obra aqui privilegiada que sublinham o papel ativo das heroínas ovidianas na escrita em gênero epistolográfico, cujas perspectivas impressas no material linguístico dos poemas representam o gênero feminino e as noções correlatas de identidade e sexualidade enquanto categorias artificiais e socialmente estabelecidas, o que nos incentiva à reflexão sobre a situação da mulher no contexto cultural antigo. Como descrevemos, o traço formal da dominante voz feminina presente na coleção e a complexa consonância dos discursos das mulheres inscritas na obra nos auxiliam a compreender que, nas *Heroides*, há um registro textual do poder autoral feminino, em especial vindo de uma circunstância histórica em que mesmo a transmissão de documentos escritos (sobretudo de autoria feminina) seja imprescindível para o avanço dos Estudos Clássicos e para a consideração de questões fundamentais para o mundo moderno à luz do legado antigo.

A esse respeito, enfatizamos que a leitura das *Heroides* como a expressão de um poder autoral feminino é compreendida nesta pesquisa em chave metafórica e metapoética, não enquanto uma atribuição histórica ou empírica de autoria textual às mulheres da Antiguidade romana. As heroínas ovidianas constituem-se nessa obra como figuras discursivas autorais, isto é, um simulacro ficcional da voz autoral feminina, construído dentro dos parâmetros da poesia elegíaca e do imaginário mítico ovidiano. É essa concepção que nos leva ao investimento no conceito alegórico de *heroínas-autoras* como uma das formas de referência às personagens femininas fictícias que escrevem nas *Heroides*. Tal operação implica reconhecer o recurso da voz lírica feminina como parte de um gesto poético empregado por Ovídio. Ao permitir que as personagens femininas assumam a primeira pessoa da narração, nosso autor interpreta o próprio ato de escrever poesia como performance e, ao fazê-lo, desloca o problema da voz e da autoridade no tocante às questões de *gender* no interior dos próprios textos. Desse modo, o poder autoral feminino conforme proposto nesta leitura não diz sobre uma categoria ontológica, mas sim fenomenológica, estrutural e performativa, emergindo do texto como evento poético, e não como registro histórico de autoria feminina.

Nesse sentido, não é dispensável minuciar a abordagem das *Heroides* desenvolvida por Laurel Fulkerson (2005), dado que seu estudo, que impactou fortemente o modo como a crítica

passou a conceber esse conjunto de epístolas e sobre ele debater,⁵⁷ corrobora a tese de que o espaço literário formado pela presença compartilhada das mulheres na própria obra possibilita que tais personagens femininas, num círculo intelectual virtual, criem juntas uma rede comunitária de leitura e escrita feminina. Fulkerson (2005, p. 1-2) inicialmente postula que as heroínas ovidianas são autoras tão bem sucedidas quanto os poetas augustanos, pois “elas criam intrincadas *personae* e poesia duradoura. Na verdade, as heroínas estão, precisamente por causa de seu abandono, perfeitamente situadas para se tornarem (semelhantes a) poetas elegíacos augustanos homens: para ambos, o desejo cria a poesia”.⁵⁸ Na concepção da estudiosa, durante a escrita das cartas, as mulheres podem trocar seus textos entre si, sendo leitoras e comentadoras umas das outras no interior de uma *feminine poetics* (“poética feminina”), de modo que podemos colocar em perspectiva, por exemplo, a tradicional leitura da ineficácia das cartas simples, que não apresentam as correspondências em retorno, pois as epístolas das heroínas-autoras são, de fato, capazes de desencadear leituras e respostas – não necessariamente dos homens assinalados como destinatários, mas de outras mulheres, elas próprias (e também nós mesmas), principalmente levando-se em consideração a familiaridade das leitoras das *Heroides* com as temáticas apresentadas acerca da experiência feminina no mundo (Fulkerson, 2005, p. 3).

A ideia de que as missivas das *Heroides* circulam no interior de uma comunidade de leitura e escrita feminina certamente não implica a existência de um coletivo histórico de leitoras e escritoras de cartas em verso. Na verdade, a construção dessa rede coletiva se organiza em conformidade aos parâmetros do texto poético e do enredo mítico, nos quais as leis naturais e contínuas da nossa realidade empírica não se aplicam, de maneira que as heroínas de Ovídio podem constituir intratextualmente essa rede metafórica de produção e interpretação de poemas. Com efeito, as formulações de Fulkerson (2005, p. 16-18) acerca da estruturação de tal comunidade simbólica se harmonizam com as postulações de Fish (1980, p. 303-21) sobre *interpretive communities* (“comunidades interpretativas”), posto que o estudioso compreende que o sentido do texto reside não apenas no próprio material textual, mas principalmente na instância da leitura desse texto – algo que Fulkerson (2005) também enfatiza. Assim, mesmo a nossa leitura das *Heroides* no mundo contemporâneo pode participar da atualização de seus

⁵⁷ No que concerne ao entendimento da heroína ovidiana como autora, Thorsen (2014, p. 50), por exemplo, reconhece a excelência do estudo de Fulkerson. A proeminência de sua abordagem das *Heroides* também é apontada por Miller e Newlands (2014, p. 5).

⁵⁸ “They create intricate *personae* and lasting poetry. In fact, the heroines are, because of their very abandonment, perfectly situated to become (like) male Augustan elegists: for both, desire creates poetry”.

efeitos de sentido, além daqueles que se engendram a partir do modelo intratextual admitido em nossa discussão, na medida em que as heroínas-autoras são também leitoras recíprocas. Nesse horizonte teórico, a intratextualidade instaurada nas *Heroides* e a recepção contemporânea da obra constituem um *continuum* hermenêutico, em que as práticas de ler e escrever se complementam, e o leitor moderno participa da narrativa como coautor dos sentidos que se manifestam nos poemas femininos.

Em vista disso, o conhecimento comum por parte dessa comunidade virtual feminina sobre um tema como o abandono amoroso, por exemplo, pode ser concebido como um mote para a escrita poética, uma poesia que nasce da narrativa de desamor, característica essa geralmente analisada de forma superficial que, segundo expusemos, levou parte da crítica aos pareceres da repetitividade e da falta de recursos de composição nos textos. No entanto, como nos lembra o próprio Ovídio com sua autoridade de *praeceptor amoris*, proferir as mesmas ideias com palavras diferentes (*A. A. 2.128 referre aliter saepe solebat idem*) é uma habilidade não apenas linguística, mas também emocional, que as heroínas empregam com primor em suas cartas ao alinhar seus discursos em uma complexa coleção, possibilitando a emergência das subjetividades femininas. Ao contrário do entendimento de Lindheim (2003, p. 90), isso não significa dizer que os discursos das heroínas são homogêneos e, por extensão, também não o são suas próprias identidades. Na verdade, entendemos, na linha de Fulkerson (2005, p. 4), que uma das inovações de nosso poeta está justamente em permitir que as mulheres compartilhem o conhecimento de sua intrincada filiação, ou seja, seu pertencimento a um único círculo intratextual de leitura e escrita firmado pela própria existência do conjunto de cartas, onde a similaridade de situações, a repetição de cenários e a persistência de certos traços discursivos, por exemplo, são chaves de composição (e de interpretação) essenciais para o estabelecimento da identidade da comunidade literária feminina em que as heroínas estão inseridas, onde compartilham suas experiências umas com as outras e fazem circular um amplo conjunto de saberes sobre a perspectiva feminina em suas “correspondências entre correspondentes”,⁵⁹ nos termos de Kauffman (1986, p. 42).

Reconhecemos, neste ponto, que a perspectiva de Fulkerson nos apresenta uma vantagem epistemológica em relação a alguns impasses críticos para o entendimento dessas cartas como produções autorais femininas, uma vez que o consentimento ao modelo comunitário de escrita, em que as mulheres leem, interferem e se implicam nos textos umas das outras, permite ao leitorado moderno conceder a essas mulheres uma forma de agência

⁵⁹ “Correspondences between the correspondents”.

intelectual e moral⁶⁰ bastante rara, e, numa camada metapoética, dispensa a necessidade de observar em que medida Ovídio poderia contaminar os enredos das heroínas com seu ponto de vista masculino.⁶¹ Posto que as personagens femininas das *Heroides* coordenam seus exercícios de leitura e escrita a partir de princípios poéticos que são trazidos pelas próprias mulheres dos textos apriorísticos em que suas histórias são narradas (Ugartemendía, 2017, p. 40-41), mas são também construídos e compartilhados nessa comunidade intelectual horizontal, é evidente que as noções de intertextualidade⁶² ou mesmo de arte alusiva⁶³ sejam conceitos fundamentais que abrem caminhos para leituras mais proveitosas da obra. Ainda assim, cabe destacar que Fulkerson dá alguns passos além nesse percurso ao adotar o conceito de *intratextualidade* para a análise das *Heroides*. Tal conceito nomeia a prática das heroínas-autoras nessa rede poética de trocar mutuamente seus textos individuais e construí-los de forma comunitária através de referências cruzadas,⁶⁴ num interessante processo de produção escrita que articula as ideias de

⁶⁰ Segundo Fulkerson (2005, p. 6), Foley (2001) discorre sobre as mulheres na tragédia antiga como importantes agentes de representação de valores morais da cultura clássica.

⁶¹ Em seu estudo, Salzman-Mitchell (2005) problematiza o *male gaze* direcionado às personagens femininas das *Metamorphoses* de Ovídio, com foco na ideia de *phantasia* e na criação mental de imagens que a representam. A estudiosa apresenta uma abordagem feminista da obra ovidiana, associada à teoria cinematográfica, e discute o conceito de *gaze*, entendido como a dinâmica que propõe a mulher como objeto e o homem como portador do olhar, explorando, em particular, as respostas relacionadas ao *female gaze* e formas de leitura que permitem a participação de mulheres em textos de autoria masculina. Também Archontogeorgi (2024) explora as relações entre o olhar masculino e a formação de imagens mentais de personagens femininas presentes na epopeia ovidiana, analisando sobretudo o episódio de Atalanta e Hipômenes (*Met.* 10.560-707). Seu estudo destaca a função multifacetada da visão e do movimento na narrativa, articulando essas dimensões ao gênero do observador e do objeto do olhar, bem como ao processo de transformação que o episódio apresenta.

⁶² Conte (1986) aproxima a ideia de intertextualidade na poesia latina a uma “retórica da imitação” (“*rethoric of imitation*”) por parte dos autores clássicos. Sobre isso, Ugartemendía (2017, p. 60-61) entende que a intenção do autor em inserir sua obra em determinada tradição, estabelecendo diálogo com outro(s) autor(es), configura na verdade a alusão. Para superar os problemas suscitados pela alusão e pela intencionalidade do autor, a estudiosa se vale da noção de intertextualidade, compreendida como uma ferramenta crítica de leitura que tem a capacidade de evocar e integrar outros textos, gerando significação ao retirar o foco da intenção do autor e direcioná-lo para a relação entre o texto e o leitor. Jacobson (1974, p. 376, 379) dá a conhecer as “interconexões” (“*interconnections*”) entre os poemas das *Heroides*, enfatizando o estabelecimento de relações entre cartas individuais. Sobre o conceito de intertextualidade, cf. Vasconcellos (2001) e ainda a coletânea de textos fundamentais sobre o conceito traduzidos sob a organização de Prata e Vasconcellos (2019).

⁶³ O conceito de arte alusiva na exploração das *Heroides* de Ovídio foi discutido sobretudo por Barchiesi (1993; 2001, p. 9; 1992, p. 10). Vasconcellos (2007, p. 239-60) reflete sobre a relevância e validade desse conceito para as leituras intertextuais da poesia latina.

⁶⁴ Ou, ainda, nos termos de Curley (2013, p. 178), por meio de notas de rodapé intratextuais – conceito sobre o qual comentaremos adiante. Schwindt (2016) também destaca Ovídio como poeta-filólogo, dada sua autotextualidade, e propõe uma crítica filológica para o episódio de Diana e Acteão narrado nas *Metamorphoses* (3.131-259).

autoconsciência e alteridade, o que é proporcionado pela existência desse espaço literário feminino simbólico em que as mulheres escrevem em *continuum*:

[...] Se todos leem as *Heroides* no contexto de poemas sobre mulheres abandonadas, por que não [leriam assim] as próprias mulheres? As *Heroides* são obsessivamente autorreferenciais; um fato que sugere que as heroínas não devem ser vistas meramente como escritoras incompetentes. Elas estão, em vez disso, fazendo uma ousada reivindicação sobre o poder das palavras – as suas próprias e [as palavras] umas das outras. [...] Essa leitora, uma *puella docta* como as heroínas, entende que as mulheres frequentemente reimaginam ou ‘corrigem’ versões anteriores de suas histórias. (Fulkerson, 2005, p. 14)⁶⁵

Para a estudiosa, portanto, as heroínas-autoras ovidianas apresentam suas versões dos mitos tradicionais a partir da autoridade do discurso feminino, e nesse processo, que se realiza no interior de um coletivo intelectual formado por mulheres, ampliam determinados dados de histórias transmitidas por poetas masculinos considerados cânones na tradição clássica, (re)criando modelos das narrativas mitológicas de modo igualmente autêntico, válido e confiável. Avellar (2019) sumariza a proposta de Fulkerson (2005) da seguinte maneira:

[...] As heroínas fundamentam seu discurso nas interpretações que fazem das histórias de outras mulheres abandonadas, de modo a ler a tradição com base em uma postura de resistência, segundo a qual são postas em relevo informações que a poesia canônica não oferece. Com isso, suas narrativas femininas apresentam o outro lado da história, numa postura provocativa, que desafia os relatos tradicionais de autoria masculina. (Avellar, 2019, p. 129)

Em sua leitura intratextual das *Heroides*, Cecilia Ugartemendía (2017) também se serve da base teórica fornecida pelo estudo de Fulkerson (2005) para argumentar que as conexões que se manifestam entre epístolas específicas não somente amplificam os significados dos discursos intrarrelacionados na obra, como ainda revelam o mecanismo de escrita da exemplaridade, segundo o qual nossas heroínas compõem seus textos tendo umas às outras como *exempla* míticos para a repaginação de suas histórias, sinalizando a existência de um sistema linguístico-literário modelar de escrita feminina na construção das epístolas, identidades e discursos dessas mulheres (Ugartemendía, 2017, p. 11). A estudiosa (Ugartemendía, 2017, p. 58) ainda destaca o modo como as *Heroides* complementam o *corpus* erotodidático de Ovídio (composto por

⁶⁵ “[...] If everyone reads the *Heroides* in the context of poems about abandoned women, why not the women themselves? The *Heroides* are obsessively self-referential, a fact that suggests that the heroines should not be viewed merely as incompetent writers; they are rather staking a bold claim about the power of words – their own and each other’s. [...] This reader, a *puella docta* like the heroines, understands that the women often re-envision or ‘correct’ previous versions of their stories”.

outras obras elegíacas como, *e.g.*, a *Ars Amatoria* e os *Remedia Amoris*) devido ao fato de que as mulheres retratadas em nossa coleção têm a possibilidade de aprender, de forma entrecruzada, com as diversas histórias amorosas ali enfocadas, podendo então, a um só tempo, compartilhar conhecimentos da *ars amandi* e corrigir seus erros em se tratando de experiências amorosas previamente narradas por outros poetas. A partir da compreensão de Ugartemendía, é interessante observar que certos desvios relativos à arte de amar não necessariamente recaem apenas sobre o comportamentos das mulheres nas narrativas mitológicas, mas também (quicá principalmente) sobre as atitudes desleais dos heróis que com elas se envolvem, o que pode ser alvitado ao considerar que a elaboração do caráter das heroínas-autoras na coletânea de cartas muitas vezes apresenta mudanças (positivas, conforme procuramos demonstrar na presente discussão) em comparação às narrativas poéticas estabelecidas. Sobre isso, a estudiosa afirma:

Essas mudanças na configuração do caráter da mulher, na construção de sua *scribentis imago* e as inovações ovidianas introduzidas nas histórias podem ser entendidas como resultado de um diálogo entre as epístolas, especificamente entre personagens de características similares. Assim, umas se apropriam de frases, do léxico e inclusive dos modos de atuar das outras, como se delas pudessem extrair *exempla* de um determinado comportamento. (Ugartemendía, 2017, p. 10)

De maneira semelhante, Dan Curley (2013, p. 178 ss.) propõe que as cartas das *Heroides* (e também as demais obras de Ovídio) sejam analisadas por uma chave de leitura que o estudioso identifica como *intratextual footnotes* (“notas de rodapé intratextuais”), defendendo que as epístolas possuem sinais discursivos que acionam e mobilizam tais conexões entre os textos do mesmo conjunto de correspondências. Numa esfera metapoética, as heroínas ovidianas registram, a partir dessas “notas”, informações sobre seus enredos que alcançam melhor compreensão à luz da leitura de outros poemas presentes no mesmo *corpus*, sendo essa a evidência de um procedimento de escrita que denota estreitas relações entre as missivas, desde a repetição de certo vocabulário, o emprego de ênfases métricas similares ou a construção de imagens poéticas análogas, até a coincidência na escolha de temas ou estruturas de linguagem e de narração, elementos que se organizam de forma distribuída nas cartas das *Heroides*. Convém apontar, no entanto, que Curley não ambiciona, em seu estudo, relacionar esses e outros processos metodológicos de escrita poética a um poder autoral feminino nas *Heroides*. Contudo, avaliamos que sua proposta – cujos pressupostos teóricos ainda discutiremos nesta investigação – nos dá indícios suficientes da mobilização de diversos recursos de escrita nas *Heroides* que possibilitam a valorização da leitura desses poemas, sendo em certa medida

auspiciosos para nossa análise sob um prisma feminista, dado nosso entendimento de que as heroínas-autoras da obra cotejada têm seus próprios objetivos autorais e, conforme também avalia Barchiesi (1992, p. 13), não medem esforços para reunir expedientes do domínio da linguagem que as auxiliem a granjear a posição de autoras de suas narrativas.⁶⁶

Com efeito, embora as personagens femininas que escrevem suas *epistulae* nas *Heroides* sejam, nos termos de Barchiesi (1994, p. 112), “prisioneiras de demasiada literatura”⁶⁷ devido a sua inscrição na extensa tradição poético-literária precedente, entendemos que nossas heroínas-autoras transportam para a coletânea certos conhecimentos já estabilizados dessas narrativas clássicas e, ademais, usufruem, no contexto da elegia epistolográfica ovidiana, da possibilidade de recontar os mitos antigos⁶⁸ por meio de procedimentos formais e funcionais em que a perspectiva autoral feminina em seu fazer poético possui um papel primordial. Essa abordagem também destaca o fato de que “todas elas são escritoras. [...] todas escrevem por diferentes razões e de diferentes maneiras. Seus escritos expressam uma gama de personalidades, motivos e fantasias. Mas todas elas escrevem” (Farrell, 1998, p. 310).⁶⁹ Assim, tais mulheres míticas inseridas em um coeso círculo de leitura e escrita feminina têm a chance de revisar suas histórias individuais, reconstruí-las de forma colaborativa e apresentá-las ao público leitor das *Heroides* a partir de uma complexa relação intratextual, essa que origina novos efeitos de sentido para as narrativas mitológicas que conhecemos, cujo exame revigora os significados dos discursos epistolares dessas mulheres.

⁶⁶ Nesse mesmo sentido, Spentzou (2003, p. 11) afirma que “a luta de cada heroína pelo controle de seu próprio destino sombrio é também o esforço de uma artista feminina para (re)escrever sua história contra a vontade das autoridades clássicas” (“each heroine’s struggle for control over her own gloomy destiny is also a female artist’s effort to (re)write her story against the will of the classical authorities”).

⁶⁷ “Prisoners of too much literature”.

⁶⁸ Ressaltamos que o diálogo que as heroínas-autoras estabelecem com outras versões de seus mitos originários não é interpretado aqui como uma “correção” das narrativas tradicionais, mas como um exercício de reinterpretação dessas histórias consolidadas. Ao revisar suas narrativas canônicas, essas figuras míticas ampliam, comentam, interferem e desestabilizam os sentidos herdados da tradição, transformando o mito em um espaço de recriação, reflexividade e crítica. Nessa direção, por exemplo, Bremmer (2014) discute sobre a pluralidade de sentidos que podem ser extraídos de um texto mítico, argumentando que o mito não existe a priori, mas se constrói enquanto é contado, de modo que diferentes versões de um enredo mitológico são versões possíveis do mesmo material imaginário. Nesse sentido, a leitura de que o discurso feminino representado nas *Heroides* reivindica a autoridade textual decorre da percepção de que, nessa obra ovidiana, a palavra feminina torna-se instrumento de experimentação e recriação das narrativas míticas mobilizadas. Ovídio renova, com ironia e engenho, o ato de narrar textos ficcionais a partir de brechas feitas na tradição mitológica – brechas que focalizam os episódios míticos do ponto de vista das personagens femininas –, e é nessa inscrição que os poemas das *Heroides* se abrem à leitura contemporânea como um campo de reinvenção do mito.

⁶⁹ “They are all writers. [...] All write for different reasons and in different ways. Their writing expresses a range of personalities, motives, and fantasies. But they all write”.

3 TEATRO EPISTOLAR

No presente capítulo, procuramos assentar de modo mais sólido a discussão sobre o entrelaçamento do teatro com a poesia ovidiana e, mais particularmente, com a epistolografia elegíaca que estrutura a forma primária das *Heroides* aqui enfocadas. Para isso, observamos, na esteira de estudiosos como Cunningham (1949) e Curley (2013), os traços de teatralidade identificáveis nos poemas de Ovídio, que podem apontar para a presença do drama nos discursos das heroínas-autoras tal como figuram nas *Heroides*, dado o apreço demonstrado por nosso poeta em relação aos expedientes da poética teatral. Posteriormente, perscrutamos determinados recursos linguísticos e literários que são recorrentes tanto na epistolografia antiga quanto nos textos dramáticos, com especial atenção às postulações de Curley (2013). Veremos que esses recursos de linguagem estruturam códigos formais e narrativos que circulam por entre os dois gêneros do discurso, viabilizando, assim, a leitura do teatro epistolar nas *Heroides*.

3.1 Vestígios dramáticos na poesia de Ovídio

Em direção à tarefa proposta em nossa pesquisa, nos interessa debater alguns estudos que refletem sobre propriedades dramáticas presentes na poesia de Ovídio.⁷⁰ Nesta seção de nosso texto, exploramos mais detidamente os pressupostos teórico-metodológicos viabilizados pelo estudo de Dan Curley (2013). Para suas considerações sobre o tom dramático dos versos de Ovídio, o estudioso parte da premissa de que a *Medea* ovidiana, peça trágica que infelizmente nos chegou somente na forma de fragmentos, teria despertado no poeta uma permanente estima pelo gênero dramático, em especial a tragédia,⁷¹ designando sua primeira

⁷⁰ Os exames de Duque (2019) e Silva (2008), elaborados em contexto nacional, demonstram análises da obra ovidiana que partem de preceitos dramáticos. Silva (2008) propõe uma investigação das *Heroides* à luz da tragédia antiga, enquanto Duque (2019) traz à baila as obras *Ars Amatoria*, de Ovídio, e *Mercator*, de Plauto, com o objetivo de perseguir as relações entre a Comédia Nova e a elegia latina no que tange, sobretudo, às estratégias de sedução presentes no discurso amoroso. Além disso, identificamos outros estudos sobre a obra ovidiana em sua relação com o teatro antigo e seus códigos convencionais, nesse caso, em contexto estrangeiro, como aqueles desenvolvidos por Westerhold (2023), Rosati (2021), Curley (2013), Hardie (2002) e Barsby (1996), para citar apenas alguns exemplos. Importa destacar que as primeiras abordagens sistemáticas da influência da poesia de Ovídio sobre a cultura audiovisual moderna, sobretudo o cinema, constam dos trabalhos de Winkler (2025; 2014), os quais temos a expectativa de confrontar em pesquisas futuras acerca da teatralidade no *corpus* das *Heroides*.

⁷¹ Curley (2013) particulariza o gênero trágico em sua análise, distanciando-se de uma discussão sobre convenções da comédia imbricadas nos poemas de Ovídio. Sobre isso, pensamos não ser uma atitude muito segura assinalar que as *Heroides* contêm mais traços trágicos do que cômicos, ou vice-versa, sem uma leitura mais aprofundada, já que recursos de ambos os gêneros dramáticos se apresentam de forma

aspiração em se inserir na tradição como um poeta trágico, para além da sua consumação na elegia e na épica (Curley, 2013, p. vii). Na verdade, compete discriminar que os fragmentos supérstites da tragédia de Ovídio consistem em apenas dois versos esparsos que são transmitidos em registro escrito na forma de testemunhos, considerando-se os princípios filológicos clássicos, o que significa dizer que os versos da *Medea* ovidiana comparecem como “citações” em obras de outros autores da Roma antiga, quais sejam, o tratadista Quintiliano e o orador Sêneca, o Velho:

uehementius apud Ouidium Medea dicit: “seruare potui: perdere an possim rogas?” (Quint. *Inst.* 8.5.6)

Mais veementemente diz Medeia em Ovídio: “Pude salvar[-te]. Interrogas se eu poderia perder[-te]?”

feror huc illuc, uae, plena deo (Sen. *Suas.* 3.7)

Sou levada de cá para lá, ai!, repleta de um deus.

Admitindo a atuação de nosso poeta como dramaturgo a partir desses versos da *Medea* perdida, Curley assenta sua hipótese ao verificar que outros textos ovidianos, como as *Metamorphoses* e as *Heroides*, por exemplo, denotam a inclinação de Ovídio para um fazer poético que integra princípios do palco, o que leva o estudioso a dedicar-se à análise e defesa de diferentes aspectos trágicos presentes nessas duas obras. Nesse sentido, Curley (2013, p. 84-133) discute como as *Metamorphoses*, que veiculam uma miríade de histórias de transformações focalizadas no substrato mitológico antigo, oferecem ao leitor uma visão panorâmica das origens dramáticas das personagens selecionadas através de procedimentos narrativos que associam artifícios da épica e do drama. De forma análoga, o estudioso distingue ainda que as heroínas e heróis míticos que figuram a primeira pessoa da narração nas *Heroides* (algumas das quais igualmente estão inscritas na epopeia ovidiana) dramatizam suas histórias

descontinua nas epístolas das heroínas-autoras, segundo afirmam Barchiesi (2001, p. 29-47; 1992, *passim*), Battistella (2010, p. 17-18, 24-25, 63); Gonçalves (1998, p. 83, 93) e Knox (1995, p. 155, 240, 243-44), por exemplo. Cf. ainda Leo (1900) sobre elegia latina e comédia em específico. Diante dessa questão, indicamos que substituiremos a designação “trágico” de Curley por “dramático” em alguns passos de nossa apropriação do seu aparato teórico-metodológico, a fim de, neste momento, não fazer nossa leitura dramatúrgica das *Heroides* tender para o gênero trágico. Entendemos que tal escolha não incorre em conflito com o sentido e a aplicação dos pressupostos de Curley, pelo fato de que os princípios delimitados pelo estudioso configuram aspectos globais em se tratando desses gêneros poéticos dramáticos, como esperamos demonstrar na sequência, sendo também adequados para a análise de textos latinos do gênero cômico.

de amor, nesse caso, mediante mecanismos de escrita partilhados entre o drama e a epistolografia, na forma de um teatro epistolar (Curley, 2013, p. 59-84).

Curley ainda recorda da elegia 2.18 dos *Amores* – poema também concernente aos intentos do nosso estudo –, em que Ovídio retrata seu eu poético vestido como um dramaturgo e narra a forma como o infante Cupido o impele a escrever sobre o amor,⁷² satirizando nosso poeta ao vê-lo em trajes ostensivos e o fazendo reconhecer que sua veia poética pertence aos temas amorosos, ou seja, à composição poética em dísticos elegíacos:

*sceptra tamen sumpsi curaue Tragoedia nostra
creuit, et huic operi quamlibet aptus eram.
risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos* 15
*sceptraque priuata tam cito sumpta manu;
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,
deque cothurnato uate triumphat Amor.
quod licet, aut artes teneri proffitemur Amoris*
(ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!) (Am. 2.18.13-20) 20

Os cetros, contudo, tomei, e com meu brio a Tragédia
engrandeceu-se, e, para esta obra, a bel-prazer, eu estava apto.
Riu-se o Amor do meu manto, e dos coturnos pintados, 15
e dos cetros tão prontamente tomados em minha mão vulgar.
Depois, também, a vontade divina me levou à contrariada mulher,
e sobre o poeta usando coturnos triunfa o Amor.
O quanto posso, aliás, professo as artes do tenro Amor.
(Ai de mim! Sou eu mesmo impelido pelos meus ensinamentos!) 20

De fato, é nesse mesmo poema, nos versos 21 a 26 em sucessão ao trecho apresentado, que Ovídio elenca as epístolas das *Heroides* que escreve (informação fornecida de modo metapoético que, como apontamos anteriormente, gera disputas em relação à autenticidade das cartas que não são diretamente mencionadas), sugerindo que as *Heroides* são uma aposta elegíaca de narrativas míticas tradicionalmente descritas nos moldes épicos e dramáticos, os dois gêneros que provocam o riso do Amor (*Am.* 1.1.3-4; 2.18.15). Baseando-se nessa fonte

⁷² O tom de gracejo que esta passagem guarda ao narrar a influência que o Amor exerce sobre a escrita poética de Ovídio possui cena análoga na elegia que inaugura a mencionada obra. Em *Amores* 1.1.1-4, o poeta se caracteriza de forma solene, anunciando sua tentativa de compor um texto épico. Cupido, no entanto, ri da cena e surrupia um pé métrico do hexâmetro datílico, obrigando Ovídio, assim, a cantar os temas amorosos, uma vez que esse furto adequa a forma poética ao dístico elegíaco: *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*. Portanto, os versos do poema 2.18 explicitados justificam a composição ovidiana na elegia, e não na tragédia; já no caso do primeiro poema da obra, tais versos legitimam a produção de elegias a despeito da épica. Ambas as *recusationes* são formalmente apresentadas como travessuras de Cupido que impedem a escrita poética nos gêneros mais nobres do discurso literário antigo. Nas *Heroides*, tragédia e épica comparecem, certamente, mas sob uma roupagem elegíaco-epistolar.

interna à própria obra de Ovídio, Curley avalia, então, que nossa coletânea de epístolas ficcionais permitiu que Ovídio desse prosseguimento à sua carreira enquanto dramaturgo, concebendo “as *Heroides* como a próxima melhor alternativa do poeta em escrever tragédia” (Curley, 2013, p. vii),⁷³ depois da sua *Medea* extinta. Com efeito, as cartas poéticas das *Heroides* tanto constituem uma apropriação do material dramático quanto compreendem diferentes modalidades dramáticas, pois, segundo o estudioso, “cada carta serve como um *theatron* epistolar, no qual heroínas e heróis se entregam a exibições de emoção, à medida em que abrem seus sentimentos mais íntimos ao escrutínio, ou a exibições de exposição, enquanto contextualizam o momento da escrita ao configurarem a cena” (Curley, 2013, p. 60).⁷⁴

Sobre a temática da teatralidade especificamente nas *Heroides*, vemos que, seja na forma de reprovação, seja como elogio, parte da crítica as considera como monólogos em forma epistolar. É o caso de Auhagen (1999, p. 12), por exemplo, que registra que “as *Heroides* são monólogos por excelência – pelo menos isso se aplica plenamente às cartas individuais”,⁷⁵ ou, ainda, de Steinmetz (1987, p. 140), quando afirma que “cada uma dessas cartas, assim entendidas, é formalmente um monodrama e, como tal, um poema independente e autocontido. [...] Como tais monodramas, esses poemas podem ser lidos, recitados, mas também representados, como também já se fez”.⁷⁶ Isto posto, vemos que as compreensões de ambos os estudiosos acerca dessa característica das *Heroides* remontam aos monólogos teatrais. Cunningham (1949, p. 100) também concebe que “as *Heroides* foram originalmente escritas como monólogos lírico-dramáticos para serem apresentados no palco com música e dança”,⁷⁷ perspectiva que se confirma para o estudioso a partir de evidências internas à estrutura dos poemas, apresentando “a elegia erótica latina em uma forma adaptada para um novo tipo de performance teatral que foi introduzida pela primeira vez em Roma quando Ovídio era um

⁷³ “The *Heroides* as the poet’s next best alternative to writing tragedy”.

⁷⁴ “Each letter serves as an epistolary *theatron*, wherein heroines and heroes give themselves over to displays of emotion, as they open their innermost feelings to scrutiny, or displays of exposition, as they contextualize the moment of writing by setting the scene”.

⁷⁵ “Die *Heroides* sind Monologe par excellence – wenigstens gilt das uneingeschränkt für die Einzelbriefe”.

⁷⁶ “Jeder dieser so verstandenen Briefe ist formal ein Monodrama und als solches eine selbständige und in sich abgeschlossene Dichtung. [...] Als solche Monodramen können diese Gedichte gelesen, rezitiert, aber auch aufgeführt werden, wie man es ja auch getan hat”.

⁷⁷ “The *Heroides* were originally written as lyric-dramatic monologues to be presented on the stage with music and dancing”.

jovem”⁷⁸ – muito possivelmente as pantomimas,⁷⁹ embora essa seja uma aposta de análise que ainda encontra resistência na recepção das *Heroides*. Nesse contexto crítico, Curley (2013, p. 61) não corrobora a ideia de que a escrita dos poemas das *Heroides* tinha como objetivo a performance teatral, mas, por seu turno, contesta o fato de que tais abordagens colocam muita ênfase na teatralidade do palco a despeito da página e lembra que o texto dramático não nasce no tablado, mas em um roteiro que, em geral, foi escrito no papel (ou no papiro, nesse caso),⁸⁰ legitimando tão somente a textualização teatral nas epístolas mitológicas ovidianas.

Para sua abordagem intergenérica das *Heroides*, que intenta rastrear tais processos de textualização dramática na obra, o estudioso apresenta uma metodologia que consiste em discutir cinco parâmetros compartilhados entre os códigos da epistolografia elegíaca da *Heroides* e convenções típicas do drama, incluindo semelhanças e dispositivos formais compartilhados entre esses gêneros. Embora alguns estudiosos se detenham sobre a tensão genérica na coletânea de epístolas,⁸¹ Curley (2013, p. 61) procura se concentrar na sinergia de gêneros, abordando o fenômeno literário do *Kreuzung der Gattungen* como uma simbiose poética que, em seu conceito, teria permitido a Ovídio não apenas prosseguir em sua carreira dramática encetada com a *Medea*, mas também atribuir o já mencionado por nós *status* de *ignotum opus* às *Heroides*, haja vista suas perceptíveis particularidades teatrais.

Uma vez que consideramos que o fator genérico de inovação na obra se associa ao fator (ainda mais original) da dominante voz feminina autoral, conforme explicitamos na seção precedente, temos a proposta de analisar as cooperações entre os parâmetros delineados por Curley e aplicá-los em nossa leitura das *Heroides*, dado que o estudioso não destaca em

⁷⁸ “Latin erotic elegy in a form adapted to a new type of theatrical performance which was first introduced at Rome when Ovid was a young man”.

⁷⁹ As declarações que Ovídio faz em excertos dos *Tristia* (2.515-20, 5.7.25-28), indicando que seus versos foram representados e acompanhados de danças nos teatros romanos (embora não admitindo que foram escritos para tal fim), fundamentam as teorias da performance nos estudos de recepção. Cf. também a menção metapoética em *A. A.* 3.345, na qual o poeta se refere às *Heroides* sugerindo, em tom de modéstia, que suas epístolas fictícias estão abertas a receberem melodias voltadas para o canto e serem incluídas entre os textos de poetas gregos e latinos (de Calímaco a Virgílio) que a *puella* poderia cantar. Sargent (1997) lê as cartas das *Heroides* como *libretti* para performances de pantomima. Já Curley (2013, p. 61, n. 5), embora defenda o viés dramático na coletânea de cartas, opõe-se à ideia de que as *Heroides* teriam sido representadas nesse gênero.

⁸⁰ Richlin (2017) defende que o texto teatral antigo tem um caráter fortemente oral, baseando-se na concepção de que os atores das peças de Plauto, por exemplo, que eram escravos, tinham um importante papel na produção do texto dramático via oralidade, trazendo à tona a perspectiva dos escravizados. Por outro lado, Barbiero (2022) desenvolve um estudo que frisa a ideia de que a comédia de Plauto é amparada justamente em roteiros escritos.

⁸¹ Ugartemendía (2017, p. 38-48) discorre sobre a forma como outros gêneros literários se confrontam com a elegia epistolar das *Heroides*, indicando bibliografia sobre essa questão.

momento algum de seu texto a relevância da autoria feminina atribuída à maior parte das cartas da coleção. Nesse sentido, procuraremos adotar os preceitos de Curley, conforme possível for, em nossa abordagem das *Heroides*, a fim de lê-las como textos também dramáticos. Em nossa análise, porém, a face da representação dramática dos discursos das personagens femininas será primordialmente examinada enquanto uma forma autêntica de construção do teatro epistolar, erguido pelas próprias heroínas-autoras ovidianas através de processos e códigos narrativos que permutam a epistolografia e o drama⁸² – matérias nas quais as mulheres têm conhecimento e competência para a (re)criação dos mitos antigos com base em suas próprias perspectivas.

3.2 O teatro epistolar das *Heroides*

A seguir, elencamos os princípios que Curley (2013) desenvolve em seu estudo em vistas de delimitar códigos formais que possibilitam uma análise simbiótica do *cross-genre* intrínseco às *Heroides* de Ovídio, principalmente no que tange ao gênero dramático e à epistolografia antiga. De acordo com nossa discussão anterior, os critérios metodológicos apresentados daqui em diante subsidiam nosso olhar para as epístolas femininas relacionadas na obra a fim de melhor capturar a maneira segundo a qual as heroínas-autoras regulam a hibridização entre a escrita epistolar e a teatralidade em seus poemas, o que não escusa a leitura de recursos intergenéricos que venham a emergir dos próprios textos em cotejo e que, dessa maneira, não necessariamente constem do aparato teórico fornecido pelo exame de Curley (2013). De toda forma, os seguintes parâmetros promovem uma assimilação bem estruturada dos gêneros literários aqui privilegiados e, portanto, apresentam auspiciosas possibilidades para abordagens intergenéricas do *corpus* ovidiano.

3.2.1 Margens

O primeiro parâmetro apontado por Curley (2013, p. 62-63) diz respeito ao formato epistolar, aquele que, segundo o estudioso, é o aspecto mais importante para uma apreciação das *Heroides* à luz do drama, posto que essa forma circunscreve a escrita das heroínas-autoras

⁸² Informamos que desenvolvemos estudos anteriores que investigam o modo como elementos teatrais se inserem nas *Heroides* de Ovídio e cooperam para a formação de cenas que partem da perspectiva das personagens femininas, também autoras dos poemas. Nossa leitura se deteve primeiramente em *Heroides* 10, que apresenta a missiva de Ariadne a Teseu (Rocha e Oliveira, 2023a) e, em sequência, numa abordagem comparada e intratextual entre sua carta e aquela de Filis a Demofonte, em *Heroides* 2 (Rocha e Oliveira, 2023b).

no interior de determinadas margens que cerceiam as noções de tempo e espaço nas narrativas. Conforme argumenta Curley, o mesmo processo ocorre também no drama, onde algumas das margens que restringem a representação ou o texto dramáticos são traçadas segundo uma determinada fenda no espaço-tempo narrativo, de modo que tanto para a leitura de uma carta quanto para a experiência de assistir a um espetáculo, é necessário o respeito ao momento do aqui-e-agora da apresentação da narrativa para a melhor apreensão dos sentidos que a *persona* em questão busca expressar. Curley (2013, p. 63), então, compreende que, a despeito de especificidades, o espaço do autor e do ator é sempre aqui, e o tempo para ambos é sempre agora. Isto posto, conjecturamos que nossas heroínas, sendo simultaneamente autoras e atrizes de seu teatro epistolar, ao se colocarem no centro de suas histórias por meio da configuração de um determinado espaço-tempo da narração, instituindo, assim, um aqui-e-agora, se colocam também num palco representado pela página, reivindicando a plena atenção do leitor, que é igualmente espectador das descrições de sua trama.⁸³

Nessa mesma perspectiva, contudo de forma mais (ou menos?) metafórica e abstrata, podemos ainda considerar que as fronteiras físicas do papiro, que acolhem a escrita de epístolas, peças teatrais ou roteiros, se assemelham aos limiares do tablado, que, por seu turno, delimita o lugar da encenação e da expressão da personagem. Ou seja, “assim como os limites físicos do *theatron* restringem o cenário de uma peça trágica a um certo lugar e tempo [...], também na epistolografia antiga os meios de composição, a tábua e o papiro, restringem o alcance das letras”⁸⁴ (Curley, 2013, p. 62-63). Essa característica também ressalta o modo como os gêneros dramático e epistolográfico compartilham margens simbólicas no processo de restrição da forma de escrita e da representação dos eventos narrados – além dos limites impostos pelo

⁸³ Como dissertamos previamente, nas epístolas das *Heroides*, a voz enunciada, ou seja, a voz das heroínas-autoras ovidianas, constitui um grau discursivo distinto daquele ocupado pela voz enunciativa dos textos em si, a saber, a voz de nosso poeta enquanto autor concreto. Entendemos que a aparente horizontalização entre os níveis da enunciação neste trabalho decorre de um aspecto teórico fundamentado na natureza paradoxal da epistolografia. Como discute Altman (1982, p. 185-90), o discurso em registro epistolar tensiona continuamente as fronteiras entre remetente e destinatário, presença e ausência, intimidade e distanciamento, escrita e leitura, além de apresentar rica polivalência temporal, produzindo uma dinâmica de projeções discursivas na forma de um mosaico que desafia a separação estanque entre o sujeito que escreve e a voz narrada. Na coletânea em confronto, por exemplo, essa instabilidade dos códigos epistolares é uma parte constitutiva do dispositivo poético concebido por Ovídio, porque suas heroínas escrevem em virtude da ausência e performam, entre outros aspectos, a própria impossibilidade da comunicação. Nessa linha, os graus de enunciação das epístolas femininas nas *Heroides* são menos uma instância hierarquicamente superior do que um campo de oscilação teatral e epistolar, em que se inscrevem simultaneamente o gesto autoral fictício das mulheres míticas e a presença irônica do poeta.

⁸⁴ “Just as the physical confines of the *theatron* restrict the setting of a tragic play to a certain place and time [...], so in ancient epistolography the media of composition, the tablet and the papyrus, restrict the reach of letters”.

próprio verso poético, que, na poesia antiga como um todo, possui valor estanque em termos de forma, dado que as normas métricas convencionais na tradição literária coíbem as quantidades silábicas que um verso pode suportar, limitando a abrangência (gráfica e fonética) das palavras.

Com efeito, no caso das heroínas ovidianas, sendo autoras ficcionais nas *Heroides*, podemos entender não somente que “os espaços muitas vezes confinados nos quais elas escrevem encontram algo análogo na forma limitada das próprias cartas”⁸⁵ (Curley, 2013, p. 63), como também que, ao escrever, algumas heroínas-autoras se esforçam para transcender possíveis isolamentos físicos, os expandindo e dando espaço para se manifestarem na epístola por meio da representação de seus discursos (Bolton, 2009).⁸⁶ Portanto, com base no princípio das margens espaço-temporais em relação à narrativa apresentada, que notamos ser comutado entre o drama e a epistolografia antigos, presumimos que o formato epistolar das *Heroides* configura as cartas enquanto dispositivos dramáticos⁸⁷ e assemelha os discursos epistolares de nossas autoras a representações teatrais, beneficiando nosso escopo de leitura do teatro epistolar nessa obra.

3.2.2 Perspectivas

Um segundo princípio formal do encontro intergenérico entre a epistolografia e o teatro que também aflora do formato epistolar das *Heroides*, além das fronteiras tempo-espaciais configuradas pelos dois gêneros, como expusemos, são as perspectivas das personagens que habitam os mundos circunscritos da dramaturgia e da epistolografia. Na visão de Curley (2013, p. 64), assim como ocorre com as *personae* dramáticas, as heroínas-autoras da obra “são

⁸⁵ “The often confined spaces in which they write find analogues in the limited media of the letters themselves”. Nesse sentido, Spentzou (2003, p. 85-122) aborda as epístolas das *Heroides* a partir do conceito platônico de *chóra*, desenvolvido em críticas posteriores, sobretudo feministas, por Julia Kristeva, enquanto um lugar feminino delimitado onde se expressaria criatividade subversiva.

⁸⁶ Auhagen (2007, p. 417), em continuidade a seu próprio estudo (Auhagen, 1999, p. 63-77), comenta que na epístola de Ariadne a Teseu (*Her.* 10), por exemplo, há certa consonância entre o desolado espaço físico da ilha de Naxos e o próprio estado mental da heroína-autora, pois “a descrição do cenário se torna um espelho da alma de Ariadne” (“the description of the landscape becomes a mirror of Ariadne’s soul”). Nesse sentido, lembramos de um princípio presente no tratado “Sobre o Estilo” (*Perí hermeneías*, § 227), de provável autoria de Demétrio de Faleros, que designa que a epístola é como um espelho da alma de quem escreve, preconizando que o gênero epistolográfico é capaz de exibir o estado de então e o caráter do remetente de modo mais autêntico do que qualquer outro gênero textual. Freitas (2011) explora o tratado em seu estudo, apresentando, inclusive, uma tradução do texto grego.

⁸⁷ Sharrock (2008, p. 7-8) discute a relevância de alguns dispositivos físicos para o desenrolar do enredo dramático, sublinhando, por exemplo, o papel programático da carta em determinadas peças de Plauto, como o *Curculio* (345 ss.), as *Bacchides* (810) e a cena de abertura do *Pseudolus* (20-46). Mais recentemente, Barbiero (2022) também explora o papel das cartas nas peças plautinas.

narradoras internas, comentadoras das histórias nas quais elas estão participando”⁸⁸ e exercendo o poder autoral de recriação de suas tramas, que nos são apresentadas a partir de circunstâncias específicas e segundo seu próprio ponto de vista. Da mesma forma com que as personagens em cena no drama se encarregam das narrativas internas, geralmente marcando os momentos de entrada e saída de cena e referenciando o cenário e os adereços do palco,⁸⁹ também nossas heroínas-autoras fazem frequentes referências “cênicas” em suas cartas. Notamos, por exemplo, que as personagens femininas das *Heroides* costumam detalhar o cenário no qual se encontram ao configurá-lo textualmente e de forma programática na abertura das epístolas, o que, segundo Curley (2013, p. 64), pode ser lido como reminiscências dos prólogos teatrais, além de dramatizar também as referências de encerramento das missivas, como quando determinam seu próprio fim, às vezes através de autoepitáfios, junto ao término formal das epístolas, que remete à forma do epílogo.

Ainda a respeito da restrição à perspectiva da primeira pessoa da narração – ferramenta fundamental para a leitura tanto da escrita epistolar quanto da representação teatral –, Curley (2013, p. 65) observa que não apenas tais *personae* são narradoras internas das histórias, encontrando-se no aqui-e-agora criado, configurado e representado pelo eu poético, mas também essas personagens podem referenciar episódios de lugares e tempos remotos, como um ali-e-depois, por meio de percepções pessoais ou lembranças de eventos externos trazidas ao palco para dinamizar a trama. Nas *Heroides*, essas inserções contextuais usualmente dizem de um passado longínquo dos mitos, embora certas hipóteses futuras também sejam projetadas pelas heroínas-autoras na escrita de suas missivas, algo que ocasiona a ironia dramática na leitura, segundo comentamos em outra seção de nosso texto, uma vez que, para os leitores familiarizados com a tradição poética, esse aspecto sinaliza o ponto do enredo mitológico em que as figuras femininas escrevem.⁹⁰

Nesse mesmo sentido, Barchiesi (2001, p. 32) também distingue a redução monológica das cartas ficcionais, entendida pelo estudioso como a restrição peremptória de toda matéria externa ao foco temático interno do texto, *i.e.*, a expressão das subjetividades da *persona* poeta-amante, demarcada, nas *Heroides*, pela voz feminina, numa convenção narrativa em que Ovídio restringe a perspectiva anunciada pelo eu poético à ótica das mulheres e, por isso, oferece ao

⁸⁸ “Are internal narrators, commentators on the stories in which they are participating”.

⁸⁹ Taplin (1977), por exemplo, promove um estudo sobre o uso das marcações cenográficas de entradas e saídas de personagens nas tragédias de Ésquilo na dramaturgia grega.

⁹⁰ Curley (2013, p. 79-84) subdivide esse parâmetro do teatro epistolar, discutindo isoladamente a ironia dramática como um significativo fator de instituição do *cross-genre* nas *Heroides*, preceito que apresentaremos na sequência.

leitor-espectador uma visão subjetiva das histórias míticas, o que contribui para o resgate da perspectiva feminina no contexto cultural da Antiguidade clássica. Assim sendo, o elemento da perspectiva da primeira pessoa lírica tanto aponta para interseções entre as narrativas dramáticas, elegíacas e epistolares constituintes das *Heroides* quanto sugere um produto linguístico-literário mais intenso – e intensificador. As histórias mitológicas clássicas prestigiadas na tradição poética auferem, nas *Heroides*, interessantes deslocamento e dinamicidade, haja vista que a perspectiva subjetiva das mulheres inseridas na obra equaliza as formas narrativas dramática e epistolar, guiando nosso olhar de volta para a voz narradora interna e para os eventos por ela reconsiderados, um ato narrativo realizado pelas heroínas-autoras que gera efeitos de interpretação de mitos já conceituados e estabilizados na tradição.

3.2.3 Sofrimento amoroso

Neste ponto, nosso estudioso redireciona a exposição dos pressupostos para a análise do teatro epistolar nas *Heroides*, desviando-se de aspectos formais que cooperam com os gêneros dramático e epistolográfico. Assim, Curley (2013, p. 68-74) passa a se referir a um apontamento que recai sobre o conteúdo poético, reparando que uma temática típica aproxima o drama e a elegia epistolar, qual seja, o sofrimento ou o *páthos* em relação ao desafeto amoroso.

Consoante à discussão que antes fizemos acerca do histórico de recepção da obra, vemos que esse elemento tende a incitar uma leitura tradicional das *Heroides* em que se forma a opinião de que as epístolas relacionadas no *corpus* sejam excessivamente lamentosas. Ou, em outro caso, por conta do nascimento da poesia elegíaca nas canções funéreas, crê-se que as epístolas refletiriam o sentimento de luto.⁹¹ Há ainda quem, por conta da superioridade da voz autoral feminina na coleção, leia as *Heroides* numa perspectiva que relaciona o teor queixoso a uma questão de gênero, conforme comentamos. Nesse sentido, esperamos ter deixado claro que a associação entre a autoria poética feminina (em consequência também entre a perspectiva feminina) e o conteúdo muitas vezes (mas nem sempre) lastimoso dos poemas não é natural nem adequada. Isso se deve sobretudo a dois aspectos, em nossa concepção. Primeiramente,

⁹¹ Cf. Heise (2020, p. 2-5) e Clarkson (2024) sobre a temática fúnebre na poesia elegíaca. Hope (2025) aborda os ritos funerários romanos a partir de uma perspectiva de *gender*. Em relação à expressão do luto na literatura latina, incluindo a elegia, Azevedo (2023, p. 209-37) discute sobretudo o simbolismo poético dos cabelos de mulheres enlutadas, geralmente descritos como estando soltos, frisados ou arrancados, para representar o sentimento lúgubre. A estudiosa problematiza questões de gênero em seu texto, afirmando que o discurso poético masculino sobre o cabelo feminino converte a figura da mulher em um corpo emotivo e padecente. Ainda sobre o valor metafórico dos cabelos femininos na elegia latina, cf. Burkowski (2012).

sob um ponto de vista pragmático, pelo fato de que o caráter de lamento da elegia amorosa latina já está assente numa tradição poética de autores homens. Em segundo lugar, pelo fato de que nossa abordagem das epístolas femininas é positiva em termos sociais e estéticos, lendo os registros das heroínas-autoras como expressão⁹² de suas histórias de desamor (geralmente ofuscadas pelas narrativas dos feitos dos heróis) que, na obra, têm finalidades linguístico-literárias particulares, dado que as heroínas escrevem seus textos numa rede horizontal e modelar de mulheres intelectuais. Embora de modo menos direto, Curley (2013, p. 68) tangencia esse mesmo posicionamento ao apontar que as cartas das *Heroides* documentam o momento específico da condição desventurada das mulheres míticas, que nomeiam as dores geradas pelo abandono amoroso masculino através do ato da escrita, conseguindo então enxergá-las e lhes atribuir novos significados.⁹³

Em relação à expressão poética do sofrimento, então, Curley considera que essa seja uma característica duplamente apropriada para as *Heroides* enquanto poemas elegíacos. Primeiro, porque o sofrimento das personagens selecionadas por Ovídio é regularmente baseado no amor. Segundo, porque frequentemente tal *páthos* se expressa na forma de lamento, o que evoca as tradições fúnebres do gênero, como sinalizamos há pouco. Além disso, num ponto de vista que favorece a ideia do cruzamento de gêneros poéticos, o estudioso adverte que o tópico do *páthos* é uma fixação dos textos dramáticos, sobretudo os trágicos,⁹⁴ posto que seja um aspecto que revela a angústia das *personae* diante dos olhos do público durante a leitura ou a performance das peças antigas, concluindo que “o *páthos* trágico parece ter sido recodificado como *páthos* elegíaco”⁹⁵ nas *Heroides* de Ovídio (Curley, 2013, p. 69).

Em sua defesa da temática do sofrimento como um parâmetro do teatro epistolar, Curley ainda lembra que o amor é tipicamente um motivo para suplício tanto no drama quanto na elegia

⁹² Ugartemendía (2017, p. 35) interpreta que as cartas das *Heroides* têm o papel de promover o alívio do sofrimento amoroso, sendo um veículo para a expressão profunda das subjetividades femininas. Nesse sentido, a estudiosa entende que as epístolas não necessariamente pretendem estabelecer a comunicação epistolar propriamente dita (nem cumprir objetivos retóricos, convencendo os amados a retornarem), mas, em certos casos, permitem alguma forma de comunicação sem o encontro face a face.

⁹³ Lakoff (1987) argumenta, na abordagem da linguística cognitiva, que a linguagem não apenas descreve ou representa uma realidade, mas sobretudo organiza e estrutura nossa experiência no mundo por meio da categorização, de tal forma que a habilidade da escrita, por exemplo, atua não apenas no nível da descrição de experiências, como também amplia a reflexão da matéria narrada, permitindo-lhe a atribuição de novos significados. Tal compreensão se harmoniza com a ideia de Curley (2013) nesse trecho, sustentando o parâmetro do sofrimento amoroso para uma análise vantajosa das *Heroides* sob o escopo por nós admitido.

⁹⁴ Lembramos que o sofrimento causado pelo erro (*hamartía*) consta do terceiro componente da tragédia aristotélica depois do reconhecimento (*anagnórisis*) e da reversão (*peripéteia*) (Arist. *Po.* 1452b).

⁹⁵ “Tragic *páthos* appears to have been recodified as elegiac *páthos*”.

latina,⁹⁶ aludindo, nesse raciocínio, a um excerto dos *Tristia* (2.381-408). Ali, o próprio Ovídio faz um amplo catálogo de histórias trágicas na mitologia antiga motivadas pelos amores. Seu alegado intento é se redimir diante do imperador Augusto pelo *error* cometido, indicando que, na tradição poética, o *páthos* causado pelo *eros* já era frequentemente narrado – sem necessariamente causar exílio aos prestigiados dramaturgos, cabe observar. Assim, esse registro dos *Tristia* corrobora a noção da criação do teatro epistolar nas *Heroides* pelo fato de que, nas palavras do estudioso (Curley, 2013, p. 69), podemos “alinhar a tragédia com a elegia de maneiras distintamente ovidianas”.⁹⁷

Curley (2013, p. 73-74) observa que há passagens específicas em algumas das missivas das *Heroides* (e.g., 2.45-48; 3.15-16; 8.61-64; 16.235-38; 21.13-16) que podem ser lidas em consonância com o sofrimento amoroso no drama, cujas desgraças, se não diretamente influenciadas pelo *amor*, muitas vezes se tornam erotizadas e espetacularizadas. Essa posição crítica endossa a ideia de que as narrativas de desamor das *Heroides* estariam bem ambientadas no palco. Um indício disso está, por exemplo, no uso de uma locução interjetiva comum como *me miseram!*, abundante em nosso *corpus*,⁹⁸ que fortalece a fusão da elegia epistolar das *Heroides* com o teatro, visto seu fecundo emprego também na poesia dramática antiga.⁹⁹ Para

⁹⁶ E, por que não, na correspondência amorosa, como observamos nas cartas em que Plínio o Jovem nutre afeto pela esposa Calpúrnia (*Ep.* 4.19, 6.4, 7, 7.5), nas epístolas de Cícero aos seus familiares (*Fam.* 3.11.2, 16.16.2; *Att.* 5.18.3), nas missivas de Sêneca, o Jovem, ao amigo Lucílio (*Ep.* 40.1) e ainda em determinadas correspondências de Ovídio quando de seu exílio (*Trist.* 5.1.79-80) – exemplos de autores que utilizam o gênero para estabelecer contato e fortalecer vínculos afetuosos com seus destinatários. As cartas de amor na Antiguidade são metodologicamente diferenciadas em dois tipos, sendo as cartas de amor fraterno (através dos conceitos romanos correlatos de *amor* e *amicitia*) e aquelas de amor erótico (a partir das concepções também correspondentes de *amor* e *eros* no mundo greco-romano), conforme explora Rosenmeyer (2023, p. 61). Esse é um parâmetro que facilmente se articularia aos códigos de uma miríade de gêneros textuais por dizer respeito a um tópico sentimental extensivamente narrado na literatura clássica.

⁹⁷ “To align tragedy with elegy in distinctly Ovidian ways”.

⁹⁸ As ocorrências dessa locução ou de expressões variantes nas *Heroides* estão assinaladas em 3.59, 61, 82; 4.161-62; 5.33, 123, 149; 7.7, 98; 8.88; 10.24; 11.121; 12.170; 13.28; 15.185, 204; 17.182; 19.65, 121, 187; 21.169. O uso da fórmula masculina *me miserum* no *corpus* é pontual (20.133, 135). Duque (2019, p. 34-35) lembra, apontando ainda o estudo de Fedeli (2000), que expressões como essa se tornam *tópoi* conforme o abundante uso dos poetas elegíacos latinos, mas sua fundação na literatura latina se dá no contexto da Comédia Nova romana a partir das peças de Plauto, como vemos em *Am.* 897, 1056; *Aul.* 69, 409, 721; *Bacch.* 1094, 1103; *Capt.* 502; *Merc.* 624, 893; *Mil.* 616; *Most.* 48, 739; *Pers.* 647; *Rud.* 189, 216a, 682; e *Truc.* 119 (excetuando-se ainda muitas outras formas variadas). Cf. também Ter. *Eun.* 646.

⁹⁹ Os registros da variante *hō tálas / tálain' egó* no teatro grego são também produtivos: A. *Ch.* 743; *Th.* 808; *Pers.* 445, 1014; *Pr.* 158; S. *Aj.* 340, 981, 983; *Ant.* 1211, 1295, 1299; *El.* 807, 1209; *OC* 753, 847, 876, 963, 1338, 1401, 1438; *OT* 744; *Ph.* 311, 416, 622, 744, 789, 934, 1187; *Tr.* 997, 1013, 1081, 1143; E. *Andr.* 514, 534, 1200; *Ba.* 1282; *Hec.* 233, 1035, 1075, 1255; *Hel.* 833, 1621; *HF* 1131, 1363; *IA* 404, 506, 880; *IT* 549; *Med.* 511, 1400; *Or.* 768, 1048, 1073; *Ph.* 1335, 1337, 1346, 1599; *Supp.* 570, 774. Ainda que a dramaturgia grega seja uma significativa fonte intertextual para a análise das *Heroides*

Curley (2013, p. 74), tal expressão representa um *tópos* programático de Ovídio enquanto poeta elegíaco, cujo eu lírico usualmente exprime um sofrimento amoroso perene.¹⁰⁰ Já as heroínas-autoras do nosso epistolário fazem uso da expressão de maneira não programática, na leitura do estudioso, mas ainda assim bastante enfática, sublinhando seu *status* de autoras circunscritas num contexto genérico majoritariamente elegíaco.

3.2.4 Mito

O quarto parâmetro destacado por Curley (2013, p. 75 ss.) diz respeito ao uso do mito em ambos os gêneros. Sobre esse aspecto, Segal (1983, p. 174-76) propõe que as narrativas mitológicas antigas podem ser descritas nos termos de um *megatext* (“megatexto”), argumentando que o mito regula uma complexa rede de estruturas, padrões e símbolos interrelacionados, que codificam os valores da cultura da Antiguidade clássica em um extensivo sistema. Na verdade, o estudioso afirma em específico que a tragédia “simultaneamente valida e desintegra o sistema mítico tanto como uma forma de representação narrativa quanto como um reflexo de uma ordem mundial coerente, cuja interrelação estável e hierárquica das partes é codificada nos mitos”¹⁰¹ (Segal, 1983, p. 174). Considerando também o substrato mítico, Curley (2013, p. 75) lembra que sua figuração no texto dramático permite, tanto aos poetas quanto a sua audiência, examinar valores culturalmente compartilhados, exemplificados pelas histórias e representados diante de seus olhos. O estudioso indica, ainda, que a capacidade do mito de reinventar-se possibilita o abarcamento de novos valores culturais, esses que, na sua perspectiva, têm sua completa realização no contexto combativo da tragédia – embora também não estejam ausentes na comédia.¹⁰²

Curley (2013, p. 75) nota que o mito opera como um parâmetro amplamente empregado no gênero épico, além de ser profícuo na tragédia antiga. Isso faz com que o estudioso acredite que as *Heroides* de Ovídio acabem por elevar os gêneros elegíaco e epistolográfico,

sob a ótica teatral, informamos que não pretendemos tratar dos hipotextos gregos neste estudo, focalizando, em vez disso, as conexões intratextuais do *corpus* ovidiano designado.

¹⁰⁰ Por exemplo, em *Am.* 1.1.25; 4.59; 8.26; 14.51; 2.5.8, 13; 11.9; 15.8; 17.8; 18.8; 3.2.69; 11b.44. *Cf.* ainda Catull. 8.1; Tib. 1.6.2; 9.3; Prop. 2.9.42; 3.23.19.

¹⁰¹ “Simultaneously validates and disintegrates the mythic system both as a form of narrative representation and as a reflection of a coherent world-order whose stable, hierarchical interrelation of parts is encoded into the myths”. A respeito do modo como as representações femininas na literatura antiga contêm a projeção de valores sociais e culturais, com discussão específica sobre as mulheres na poesia de Ovídio, sugerimos *cf.* Saucedo (2024).

¹⁰² *Cf.*, e.g., o *Amphitruo*, de Plauto, peça na qual o mote do enredo, o desenrolar da narrativa e os sistemas simbólicos seriam motivados, segundo o prólogo da peça, pelo uso do mito.

considerados formas menores do discurso, para além das práticas anteriores. Em outras palavras, não apenas a presença (quase total) de personagens mitológicas em nosso *corpus* é um indicativo de que a elegia epistolar das *Heroides* pode se aproximar de gêneros maiores (por exemplo, a épica ou o drama), como também “o mito reforça outros parâmetros dentro dos códigos da tragédia e da elegia epistolar”¹⁰³ (Curley, 2013, p. 76), apresentando-se enquanto um princípio propulsor para a leitura e análise do teatro epistolar nas *Heroides*. Nesse sentido, o estudioso adverte que também nos *Amores* de Ovídio há *exempla* mitológicos que servem de auxílio para os motivos narrativos do *poeta-amador*.¹⁰⁴ No entanto, uma vez que seus jogos amorosos com a *puella* Corina se esgotam, o poeta utiliza o mito para revitalizar o gênero elegíaco num segundo momento, compondo, então, as *Heroides*. Nessa última obra, Ovídio mantém o conteúdo programático amoroso da elegia, mas, além do inovador uso do formato epistolar, “seu foco em personagens míticas e lendárias é um passo em direção a algo mais grandioso. E mais, é um passo dado uma vez antes em sua *Medea* perdida”¹⁰⁵ (Curley, 2013, p. 76).

Portanto, sendo um preceito de significativo peso cultural e simbólico, o mito empresta sua força motriz a outros aspectos paradigmáticos do teatro epistolar, de maneira que o potencial irônico nos textos (sobre o qual comentaremos a seguir), o sofrimento amoroso que se assimila ao *páthos* trágico e as paixões das personagens míticas com suas consequências devastadoras e profundas são reforçadas pela familiaridade do público leitor-espectador com a narrativa mítica em questão. Para demonstrar os efeitos amplificadores do mito, Curley (2013, p. 76-78) confronta as cartas das mulheres fictícias das *Heroides* com a missiva poética de uma *ordinary woman* (“mulher comum”), ou real, a saber, aquela de Aretusa ao amado Licotas, transmitida pela elegia-epistolar 4.3 de Propércio, segundo apontamos previamente. Nesse cotejo, o estudioso conclui que a matéria do sofrimento amoroso aproxima, de fato, ambos os poemas, mas a missiva de Aretusa difere da coletânea de epístolas ficcionais de Ovídio pelo fato de que os efeitos das desventuras amorosas nas *Heroides* são mais exagerados, pois, estando as *personae* líricas em contextos mitológicos, tais efeitos se tornam proporcionais à natureza do mito – mais ampla que a vida real. Ao contrário, a carta de Aretusa se insere na esfera da realidade cotidiana e doméstica na Roma contemporânea a Ovídio e, embora tenha

¹⁰³ “Myth bolsters other parameters within the codes of tragedy and epistolary elegy”.

¹⁰⁴ Um exemplo encontra-se registrado em *Am.* 3.6.45-82, em que o mito tem função metafórica para representar a dinâmica de conquista amorosa entre o *amador* e a *puella* elegíacos.

¹⁰⁵ “His focus on mythical and legendary characters is a step toward something grander. Moreover, it is a step taken once before in his lost *Medea*”.

objetivos literários, não se situa dentro de uma tradição poética que se serve exaustivamente de recursos míticos como simbolismo macrocultural.

3.2.5 Ironia

O último preceito concomitantemente associado ao drama e à elegia epistolar das *Heroides* é a ironia. Talvez seja esse o critério que evoca o gênero dramático de maneira mais imediata, ao qual aludimos na seção de nosso texto que reflete sobre o cruzamento de gêneros instituído na obra. Conforme apontado, a ironia dramática se caracteriza por um efeito de interpretação que ocorre quando o público leitor-espectador está mais bem informado acerca da narrativa do que as personagens em questão. Sobre esse dispositivo, Feldherr (2010, p. 207) comenta que “sua própria presença ajuda a enquadrar as personagens da história como distanciadas da percepção do público quanto à situação, como se estivessem no palco”,¹⁰⁶ destacando, em seu argumento, que as palavras e ações das *personae* têm geralmente um sentido oposto ao que elas entendem e pretendem na trama, algo que se deve, a rigor, às situações irônicas em que se encontram. Nessa mesma linha, Curley (2013, p. 79) sustenta que “os familiares qualificadores ‘dramático’ ou ‘trágico’ comemoram o drama e especificamente a tragédia como um gênero no qual situações irônicas florescem”,¹⁰⁷ unindo intimamente a ironia aos procedimentos narrativos do teatro.

Em relação a esse critério, podemos apontar que a ironia se implanta nas *Heroides*, a princípio, por meio de dois fatores. Em primeiro lugar, a leitura irônica das epístolas se deve em razão da intertextualidade dos poemas. Segundo nos lembra Fulkerson (2005, p. 14), como “essas heroínas existem antes das *Heroides* em várias encarnações textuais, é impossível evitar comparar as personagens dos poemas com suas predecessoras”.¹⁰⁸ Num segundo momento, devemos considerar que tais mulheres escrevem suas epístolas num particular ponto narrativo de uma tradição poética preexistente, contextualizando seu presente, lembrando o passado e imaginando o futuro de histórias cujos desfechos o público já conhece. Com base na escrita concentrada na perspectiva da pessoa poética e nos eventos por ela recortados, o leitorado das *Heroides* tem a capacidade de determinar o espaço-tempo em que se situa a narração a partir de

¹⁰⁶ “Its very presence helps to frame the characters in the story as distanced from the audience’s perception of things, as if on stage”.

¹⁰⁷ “The familiar qualifiers ‘dramatic’ or ‘tragic’ commemorate drama and specifically tragedy as the genre in which ironic situations flourish”.

¹⁰⁸ “These heroines exist prior to the *Heroides* in various textual incarnations, it is impossible to avoid comparing the characters in the poems to their predecessors”.

(con)textos externos à carta, que se torna, assim, um curto episódio dentro de um mito maior. Desse modo, percebemos que apreciar a ironia dramática nas *litterae* das heroínas-autoras ovidianas não é apenas o resultado de uma competência leitora, mas também um pré-requisito para uma abordagem vantajosa dessa obra ovidiana (Curley, 2013, p. 81). No que concerne à nossa leitura das *Heroides*, que tem o intuito de perseguir a formação autoral feminina do teatro epistolar, se considerada em conjunto com os demais critérios discutidos até aqui, a ironia torna-se evocativa do próprio drama, e a qualificação das epístolas como dramáticas passa a ser mais literal do que figurativa.

Tendo isso em mente, Curley (2013, p. 82-83) julga que a ironia dramática presente em algumas das epístolas de heroínas que tiveram seus mitos narrados no gênero trágico (como, *e.g.*, Medeia, Fedra e Dejanira) aparenta ser mais palpável e metateatral em relação a outras missivas do *corpus*. O estudioso aponta que, em certas passagens de suas cartas, tais heroínas-autoras abandonam a voz elegíaca e retornam às suas origens no drama, não somente como uma transição, mas ainda ao modo de certa escalada ou progressão genérica (Barchiesi, 1993, p. 342-43), uma forma de *code-switching* que reforça a intertextualidade da obra – e, o que é mais interessante, explicita a ironia dramática como um expediente narrativo empregado de forma voluntária por determinadas personagens ali relacionadas. A autoconsciência que as heroínas ovidianas possuem do uso da ironia em seus discursos tanto promove uma sinergia genérica entre o drama e a elegia epistolar nas *Heroides* quanto constitui uma estratégia de continuação poética, pois, embora a perspectiva do aqui-e-agora da *persona* possa limitar o seu conhecimento acerca do decurso do mito, ocasionando a ironia, por outro lado, é precisamente tal perspectiva que lhe permite escrever (Curley, 2013, p. 84), de modo que a ironia dramática sustenta e impulsiona seus discursos e as práticas de escrita feminina.

Uma vez que exploramos os parâmetros delineados por Curley (2013),¹⁰⁹ podemos depreender que, embora o estudioso fundamente seu estudo por completo na extinta *Medea*, o que parece ser bastante arriscado, sua argumentação para defender a teatralidade na poesia de Ovídio, sobretudo nas epístolas das *Heroides*, é bem estruturada e coerente. Isso porque os cinco critérios discutidos pelo estudioso na busca de associar a elegia epistolar ao teatro se

¹⁰⁹ Curley (2013, p. 84-94) dá continuidade a seu estudo e aborda ainda as *Metamorphoses* de Ovídio como um teatro da épica ou *Heroides* “22”, defendendo que a carreira dramática de nosso poeta, que começa com a *Medea* e se estende para as *Heroides*, encontra um estatuto ainda mais ambicioso nessa epopeia. O estudioso disserta em específico sobre a epístola de BÍblis presente na obra (*Met.* 9.522 ss.), favorecendo a análise da voz autoral feminina na mistura genérica entre a epistolografia, o teatro e a épica. Ainda que tal leitura se relacione com nossa investigação pelo enfoque dado ao cruzamento de gêneros e à autoria feminina, a pormenorização dessa abordagem escapa ao alcance de nosso estudo nesse momento.

desdobram uns nos outros, se complementam, encontram validade tanto em seus próprios termos quanto em relação à tradição de textos teatrais antigos, formando, assim, uma unidade teórico-metodológica consistente para o exame da obra privilegiada.

Nesse sentido, indicamos que tais pressupostos também farão parte da nossa leitura das *Heroides*, que se realizará por meio da análise orientada pelos conceitos fundamentais discutidos até este momento, associando as concepções de escrita feminina, intratextualidade e exemplaridade à criação do teatro epistolar na coleção, com base nos princípios composicionais abordados na presente seção. Além disso, discutiremos a repercussão que esse experimentalismo poético gera em relação às imagens e histórias dessas heroínas-autoras, chamando a atenção em nossa análise para os efeitos que a intrarrelação discursiva e seus diversos elementos produzem na reinterpretação dos mitos antigos, agora protagonizados e grafados por personagens femininas. Nosso escopo harmoniza-se com a orientação de Fulkerson (2005, p. 8-9), que sugere que a integração de três pressupostos comumente aplicados aos estudos das *Heroides*, quais sejam, a exploração dos intertextos da obra, a discussão de aspectos intergenéricos e a análise dos poemas em confronto com contextos mitológicos canônicos e consolidados, produz resultados mais proficientes do que um exame individual de tais pressupostos. Assim, tal premissa metodológica conduzirá nossa investigação da obra ovidiana no próximo capítulo, no qual apresentamos nossa análise dramatúrgica de determinadas missivas das *Heroides*, cujo intuito principal reside em refletir sobre os modos de representação do discurso feminino na obra e os efeitos que tais modos produzem na ressignificação dos mitos protagonizados pelas mulheres míticas.

4 LEITURAS INTRATEXTUAIS: ANÁLISE DRAMATÚRGICA

Após a exploração do quadro teórico-metodológico que sustenta nossa leitura do teatro epistolar nas *Heroides*, com ênfase na articulação entre a forma epistolar e a performance teatral enquanto estratégias agenciadas de inscrição do poder autoral feminino, passamos, neste capítulo, à análise de três epístolas selecionadas da obra. Tal tarefa adota uma abordagem entrelaçada das epístolas de Ariadne, Enone e Fedra, segundo o arco intratextual que alicerça a disposição das missivas na coleção ovidiana, com vistas a uma discussão combinatória que ressalte as ressonâncias formais entre os poemas. No trio de epístolas examinadas, procuramos identificar, sistematizar e interpretar os procedimentos de teatralidade que se infiltram na tessitura epistolográfica dos textos, explorando ainda os efeitos de sentido que emergem desse cruzamento de gêneros e que, reinscritos sob uma perspectiva autoral feminina, reconfiguram o modo como apreendemos os significados codificados na narrativa mitológica clássica.

4.1 Seleção e escopo: as epístolas de Ariadne, Enone e Fedra

Neste ponto, justificamos o recorte do *corpus* ovidiano que fundamenta nossa abordagem dramatúrgica das *Heroides*, sobretudo no que se refere aos eixos críticos que nos levam a eleger como texto de partida para nossa leitura analítica a epístola de Ariadne a Teseu (*Her.* 10). A escolha pela carta de Ariadne se dá principalmente pela influência central que esse poema exerce sobre outros discursos femininos inscritos na obra, particularmente quando consideramos o prisma intratextual, segundo o qual as heroínas-autoras ovidianas compõem seus textos como parte de um projeto poético comunitário de leitura e escrita feminina, no qual partilham estratégias de composição, motivos narrativos e recursos linguísticos. Do ponto de vista da intratextualidade, princípio que estrutura o discurso feminino nessa obra, verificamos que há ressonâncias significativas entre a construção discursiva de algumas passagens das cartas de Fílis (*Her.* 2), Briseida (*Her.* 3), Fedra (*Her.* 4) e Enone (*Her.* 5), por exemplo, e o quadro geral da missiva de Ariadne. Por esse motivo, a epístola de Ariadne ao herói Teseu configura-se como um texto medular para o estabelecimento de repercussões intratextuais (ainda que mais pontuais) em parte das epístolas do primeiro subconjunto das *Heroides*, em nossa concepção.

Considerando que os efeitos da escrita poética feminina somente se revelam plenamente na articulação entre diferentes vozes femininas, propomos o cotejo de um conjunto de epístolas que guardem entre si uma notória relação intratextual e cujas protagonistas estejam também vinculadas, desde a tradição clássica, a gêneros do discurso poético-literários distintos, para

avaliar em chave crítica como o cruzamento do teatro com a epistolografia se constrói nas *Heroides* a despeito da existência de narrativas dramatúrgicas anteriores à obra. Portanto, nossa escolha se ancora, por um lado, na observação de que as cartas femininas privilegiadas devem estabelecer entre si conexões linguísticas formais e funcionais que permitem identificá-las como parte do círculo feminino de poetisas nas *Heroides*; e, por outro lado, na constatação de que seus enredos figuram, na tradição pré-ovidiana, em gêneros poéticos diversificados. Entendemos, assim, que a associação dessas duas perspectivas – a relação intratextual forte e a diversidade genérica apriorística – favorece a análise do modo como o poder autoral feminino mobiliza e reconfigura convenções narrativas herdadas, articulando-as de maneira original na construção de suas cartas poéticas. Por esse motivo, definimos como *corpus* analítico da presente investigação as epístolas de Fedra, Enone e Ariadne.

Dedicamo-nos ao estudo dos poemas dessas três heroínas em virtude de aspectos que as associam e que são promissores no que tange ao recurso autoral feminino do cruzamento de gêneros poéticos na escrita de suas cartas, conforme já destacamos em nosso escopo teórico-metodológico. Em primeiro lugar, entendemos que as *litterae* de mulheres ficcionais consolidadas em tradições literárias prévias de gêneros distintos – Ariadne na elegia (tanto a catuliana quanto a ovidiana), Enone no gênero épico e Fedra no drama –,¹¹⁰ sendo construídas coletivamente, podem fornecer um panorama (in)formativo peculiar no que diz respeito à inovadora articulação de elementos teatrais na elegia epistolar das *Heroides*. Isso preconiza, a princípio, que possíveis expedientes teatrais presentes nas três epístolas individuais não necessariamente se devem à antecedência de textos dramáticos (supérstites ou não) que narrariam as histórias dessas personagens femininas. Além disso, não somente as epístolas do trio feminino apontam para claras relações intratextuais, como mencionamos – muitas vezes por meio de recursos linguísticos semelhantes e de natureza polifônica, convém destacar –, mas também permitem que passagens de outras missivas (como, *e.g.*, as *Her.* 2, 11 e 12, de Filis,

¹¹⁰ Os mitos que narram as histórias dessas três heroínas e dos seus respectivos amados já possuem transmissão listada na literatura grega, em obras de autores como Pseudo-Apolodoro, Partênio, Plutarco, Eratóstenes, Pausânias, dentre outros. Na tradição mitológica latina, o mito de Ariadne e Teseu alcança especial difusão em gêneros diversificados, seja no epílio 64 de Catulo, seja nessa epístola elegíaca das *Heroides*, embora também figure na epopeia de Ovídio, as *Metamorphoses*. A narrativa de Enone e do herói Páris também está registrada nesses dois últimos gêneros, sendo que a versão elegíaca se apresenta na coletânea ovidiana em confronto, e a versão épica, por seu turno, consta da *Phosthomerica* do poeta grego Quinto de Esmirna, no contexto do período helenístico. Finalmente, notamos que o mito de Fedra passeia entre diversos gêneros, sendo notadamente transmitido no drama, por meio das peças de Eurípides e Sêneca, como sabemos, e recebendo ainda versões ovidianas tanto no gênero elegíaco das *Heroides* quanto na épica das *Metamorphoses*. Para informações sobre diferentes enredos, variações narrativas e transmissão das histórias dessas *personae*, cf. Grimal (2005, p. 45-46, 137, 168).

Cânace e Medeia em respectivo) lhes sejam associadas em alguma medida. Essa característica destaca o modo como o poder autoral feminino mobiliza diferentes convenções narratológicas na obra e combina, de forma comunitária e heterogênea, variadas formas do discurso na composição dos textos poéticos, algo que procuraremos explicitar através da análise de habilidades relativas à linguagem (ao texto e ao discurso) no decorrer de nossa dissertação. Porquanto a leitura de *Heroides* 10 induz à fundação da escrita intratextual e modelar em relação às *Heroides* 4 e 5, priorizamos, na subseção seguinte, a análise e discussão do poema de Ariadne, cujas reflexões serão correlacionadas, nas subseções que a seguem, às epístolas de Enone e Fedra respectivamente.

Tendo isso em vista, buscamos, a partir deste momento, discorrer sobre a epístola de Ariadne a Teseu, expondo os resultados que conseguimos agrupar em nosso estudo com base no escopo admitido. Todavia, antes de apresentar tais argumentos, consideramos válido contextualizar sumariamente o enredo do mito de Ariadne para fixarmos o ponto de inserção dessa carta no *corpus* poético ovidiano em relação à história da heroína-autora versada na tradição mitológica. Os contextos mitológicos das epístolas de Enone e Fedra, que encerram nosso recorte selecionado, serão apresentados à medida do avanço da exposição das análises, a fim de que as conexões entre os textos sejam explicitadas de forma orgânica e metodológica.

Embora possamos identificar detalhes dessemelhantes no mito de Ariadne a depender da versão que se prefira seguir (*cf.* Grimal, 2005, 45-46, 439-43), a narrativa mais difundida na Antiguidade clássica, à qual se compatibiliza o enredo ovidiano da missiva 10 nas *Heroides*, conta que os pais de Ariadne eram o rei Minos e a rainha Pasífae, governantes da ilha de Creta, localizada às margens do mar Egeu, no sul da Grécia. Num dado momento, o herói ateniense Teseu desembarca em Creta, encarregado de cumprir um tributo por ordem de Minos, e cativa o amor de Ariadne. O rei havia imposto que Teseu enfrentasse Minotauro, então irmão de nossa heroína, criatura híbrida, meio homem, meio touro, que fora aprisionada num sinuoso labirinto em razão do vexame que conferia à família real. Apaixonada, a jovem oferece-lhe assistência, entregando ao herói um rolo de fio que permitiria encontrar a saída após o combate, com a condição de que Teseu a levaria consigo para Atenas, prometida em casamento. Após derrotar o monstro com o auxílio do fio, Teseu foge de Creta na companhia de Ariadne. Durante a viagem, porém, a tripulação faz uma escala na ilha de Naxos, onde Teseu abandona a jovem enquanto ela dorme, seja pelo fato de amar outra mulher, seja por sofrer uma interdição dos deuses acerca de sua união com Ariadne.

Quando desperta e vislumbra a nau do amado se afastando, a heroína compreende a traição e o abandono sofrido, sendo esse o ponto narrativo que origina o exercício de escrita

poética de *Heroides* 10. Na confecção da missiva, Ariadne se dirige a Teseu como uma maneira de externalizar o desconsolo provocado pela ruptura amorosa e recorre ao registro epistolográfico a fim de convencê-lo a redirecionar o navio de volta à ilha. Lembramos, porém, que o herói está resoluto em prosseguir sua jornada, tal como outros destinatários das *Heroides*, quebrando a promessa anteriormente firmada. Com efeito, a violação da *fides*, decerto um *tópos* na elegia erótica latina, coloca Ariadne em profunda angústia. Assim, percebendo-se isolada numa ilha selvagem, a jovem vê na prática da escrita de uma carta (*Her.* 10.140) sua única possibilidade de resgate e sobrevivência. Como veremos, a heroína não hesita em utilizar recursos discursivos para compor sua carta em forma de poema, conferindo forma literária às suas experiências e difundindo uma versão do mito a partir da perspectiva feminina – gesto que, por sua vez, atualiza e amplia nosso conhecimento sobre sua história.

4.2 Produção de cenas e performatividade discursiva na epístola de Ariadne

A presente leitura da epístola de Ariadne a Teseu nas *Heroides* procura tanto destacar determinados dispositivos teatrais enxertados nessa missiva pela mão feminina quanto discuti-los em relação aos efeitos que promovem ao discurso poético e à interpretação do mito de nossa heroína-autora. Para isso, consideramos sobretudo, a princípio, a articulação de duas postulações teóricas de Curley (2013, p. 62-63, 79-84) comentadas no capítulo anterior. Primeiramente, os parâmetros da escrita cerceada pelas margens temporais e espaciais; e, em segundo lugar, a formação da ironia dramática, dado que, a nosso ver, são esses os eixos centrais de reconhecimento do teatro epistolar em conformidade ao pensamento de Curley que se sobressaem na leitura de *Heroides* 10.

Consoante ao que já dissertamos, vemos que as mulheres das *Heroides* têm interesses autorais próprios e, ainda, o objetivo de se inserirem na tradição poética da Antiguidade clássica através da prática de leitura e escrita de epístolas, de maneira que a função exclusivamente pragmática das cartas (*i.e.*, estabelecer comunicação com os destinatários assinalados) pode ser considerada secundária. Podemos observar a realização desse procedimento na epístola de Ariadne, em que a heroína-autora seleciona certos eventos míticos a partir da perspectiva feminina e, segundo seus propósitos linguístico-literários para a confecção do poema, fornece ao público leitor-espectador indícios que demarcam o *momentum* da narrativa a partir do qual a mulher registra sua versão dos fatos, ao mesmo tempo em que contextualiza seu relato na tradição mitológica apriorística.

Com efeito, por meio dessa fresta produzida na narrativa, nossa autora especifica um ponto cronológico para a representação de seu mito – ao modo de um dramaturgo ou de um epistológrafo –, agindo sob restrições temporais e espaciais que se impõem tanto pelas convenções do palco quanto pelos códigos da escrita em gênero epistolográfico. Dentro desse necessário recorte espaço-temporal, é legítimo considerar que a primeira pessoa lírica da Ariadne ovidiana ainda não tem pleno conhecimento da macronarrativa mitológica em que se insere, ignorando uma série de eventos que circundam sua história no momento da escrita da carta, de maneira que seus apelos pelo retorno do amado (*cf. Her. 10.35-42*) e mesmo a falta de perspectivas em relação a seu próprio futuro (*cf. Her. 10.79, 112, 119-24, 149-50*) ensejam a ironia na abordagem desse texto. Em outras palavras, tal brecha na narração permite ao leitor da missiva detectar as instâncias narrativas sobre as quais a personagem tem conhecimento aparentemente limitado, tal qual costuma ocorrer na ocasião de uma representação teatral, o que acarreta efeitos irônicos em sua trama. A ironia dramática se configura, então, como um expediente que se entremeia com o gênero epistolográfico dessa coleção de textos e propicia jogos teatrais entre o discurso representado em questão e as competências do público leitor-espectador das *Heroides*.

Distinguímos ainda um interessante aspecto que aponta para o *cross-genre* do teatro epistolar nesse poema, desta vez particularizado no que diz respeito ao tempo e espaço literários determinados pelas margens que emolduram a perspectiva da atuação de Ariadne em sua epístola. Nesse sentido, Altman (1982, p. 119) esclarece que “escrever uma carta é mapear as próprias coordenadas – temporais, espaciais, emocionais, intelectuais – para dizer a alguma outra pessoa onde se está localizado num determinado momento”.¹¹¹ Podemos avaliar, então, que Ariadne, dispondo somente do papiro – tão “aqui” quanto a ilha de Naxos, numa correspondência de limitações espaciais – enquanto possibilidade tanto de estabelecimento de comunicação quanto de criação poética, encontra-se subordinada a um “agora” que é marcado pela angústia decorrente da situação de abandono numa ínsula deserta. Isso nos indica que a escrita poética dessa heroína-autora é restrita não apenas pelas fronteiras de tempo e espaço mitográficos em que se localiza a versão ovidiana do mito de Ariadne. Ela é também restringida pelas próprias margens do papiro e do verso elegíaco, por exemplo, pelos limites da orla da praia onde a mulher se situa, pelo frágil quadro psicológico da personagem.

¹¹¹ “To write a letter is to map one’s coordinates – temporal, spatial, emotional, intellectual – in order to tell someone else where one is located at a particular time”.

Nessa acepção acerca dos variados níveis de constrição do discurso feminino nas *Heroides*, o estudo de Jouteur (2007, p. 93-99) explora a representação das paisagens marinhas retratadas na obra, argumentando que o cenário pelágico não é meramente descritivo, mas também uma projeção simbólica estilizada do tormento emocional das personagens femininas ovidianas. A estudiosa detalha o modo como o mar atua como um confidente para o discurso epistolar das mulheres e reflete a solidão, o desespero e os estados psicológicos conturbados decursivos do sofrimento amoroso, de modo que as repetições e sutis variações do ambiente marítimo funcionam como um código textual que expressa a reclusão afetiva. No caso de *Heroides* 10, Jouteur (2007, p. 101) comenta que o panorama marinho “domina tanto a cena quanto o espírito da heroína, que se volta para este único interlocutor, o mar desolado”,¹¹² dada a ausência de qualquer outro receptor para suas palavras (*cf. Her. 10.22 reddebant nomen concaua saxa tuum*).¹¹³ Dessa maneira, o litoral desértico de Naxos subsiste como a única testemunha direta do sofrimento de Ariadne, tornando-se, em sua referência textual epistolar, uma metáfora da reclusão e isolamentos mental, afetivo e social da jovem. Na perspectiva de Jouteur, o papel simbólico do cenário marinho não apenas frisa a carga negativa do discurso de Ariadne e o vazio onipresente de sua situação, mas também espelha a solidão da heroína e o impasse da circunstância do abandono, sendo o litoral caracterizado como “um *locus horridus* alheio a toda a vida humana”¹¹⁴ (Jouteur, 2007, p. 100), um lugar onde a terra, cercada em toda parte pelo oceano, não oferece à *puella* chance alguma de escape. Assim, o mar e a ínsula representam, nessa epístola, um discurso cifrado sobre a reclusão afetiva da heroína-autora e sua impossibilidade de seguir em frente, criando um cenário arquetípico que traduz a dolorosa experiência interior de Ariadne, como um símbolo fluido de sua angústia e do amor não correspondido. Com efeito, é possível avaliar que a presença de cenários naturais nas *Heroides*, como o mar descrito na epístola de Ariadne (mas também nas cartas de outras heroínas-autoras que transpõem esse mesmo código linguístico, como Fílis (*Her. 2*) e Dido (*Her. 7*), por

¹¹² “domine la scène tout autant que l'esprit de l'héroïne qui se tourne vers cet unique interlocuteur, la mer désolée”.

¹¹³ Com exceção desta passagem, em que as rochas ocas da ilha de Naxos reproduzem, por meio do eco, as queixas da jovem, nota-se que a natureza não é representada nessa epístola como um elemento empático ao sofrimento experienciado pela mulher, na visão de Ariadne. Leremos, no prosseguimento de sua trama, que a heroína suspeita que a terra na qual fora abandonada seja inóspita, escondendo ameaças de todas as espécies, o que acentua a crueldade do ambiente isolado e selvagem representado pela ilha. Agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pela arguta observação acerca deste ponto na ocasião de nossa qualificação de mestrado.

¹¹⁴ “un *locus horridus* étranger à toute vie humaine”.

exemplo), é um dentre os supracitados elementos que delimitam a perspectiva lírica e a criação poética feminina na obra, evocando significações simbólicas e psicológicas inscritas *in loco*.

Conforme mencionamos, as estratégias de restrição do discurso comparecem tanto no drama quanto na epistolografia e constroem acentuadamente o texto feminino ficcional e suas representações do mito, embora não impeçam as heroínas ovidianas de escrever. Tais expedientes corroboram, portanto, a ideia da criação feminina do teatro epistolar nas *Heroides*, em consonância com o arcabouço teórico abordado nas seções prévias da presente discussão. Em nossa avaliação dos procedimentos operacionais teatrais na carta em cotejo, observamos, no entanto, que há também outro recurso de produção poética que, de certo modo, não consta dos princípios do teatro epistolar como singularizados por Curley (2013). O outro elemento que alude sobremaneira ao gênero dramático nessa carta nos parece ser a forma progressiva com que Ariadne institui um espaço cênico em sua narração, o que buscamos explicitar a seguir por meio da discussão de alguns exemplos.

Logo ao início do poema, somos introduzidos à primeira descrição do ambiente físico em que a heroína-autora se encontra abandonada, como informam os versos seguintes:

*Tempus erat, uicta quo primum terra pruina
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.
Incertum uigilans, a somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus: 10
Nullus erat! referoque manus iterumque retempto,
Perque torum moueo brachia: nullus erat!
Excussere metus somnum; conterrita surgo,
Membraque sunt uiduo praecipitata toro. (Her. 10.7-14)*

Era o tempo em que primeiro a neve cristalina sobre a terra
se espargia e, encobertas pela folhagem, as aves cantavam em lamento.
Mais ou menos acordada, ainda entorpecida pelo sono,
meio deitada, movi as mãos para alcançar Teseu: 10
não havia ninguém! Estendo de novo as mãos, uma e outra vez tento,
movendo os braços ao longo do leito: não havia ninguém.
O medo repeliu o sono. Aterrorizada, levanto-me
e meu corpo se lança para fora do leito viúvo.

Com base nesse excerto, notamos que Ariadne enceta a sua versão dos episódios míticos mediante as delimitações de um ponto cronológico na linha temporal e do lugar físico da ilha de Naxos, segundo já sugere o critério de Curley (2013, p. 62-63) sobre a demarcação das fronteiras de espaço e tempo compartilhadas entre os códigos formais do drama e da epistolografia. Mais especificamente, porém, observamos nesse mesmo trecho que, após tal delimitação, a heroína detalha a transição do seu brando despertar para um comportamento

frenético ao perceber que o leito conjugal está vazio, com expressiva descrição de sua gestualidade (por exemplo, nos v. 11-12).

Alguns versos adiante, Ariadne novamente enquadra suas ações na trama:

*Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam:
Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
Alta puellares tardat harena pedes. (Her. 10.17-20)* 20

Havia luar; procuro ver se posso distinguir algo a não ser a praia.
Nada mais meus olhos tinham para ver exceto a praia.
Ora para cá, ora para lá corro, de um lado para o outro, sem rumo.
A areia funda retarda meus passos de menina. 20

Numa exploração plural de funções pertinentes às práticas de linguagem, Ariadne é narradora interna dos fatos antepostos, escritora de seu teatro epistolar e comentadora dos eventos de que participa também como *persona* poética. Nesse sentido é que a heroína noticia na passagem destacada o modo como a neblina da manhã oferece obstáculos para sua visão, embora registre que consegue seguramente discernir que se encontra num litoral extremo.¹¹⁵ A heroína-autora detalha ainda seu caminhar atônito (v. 18-19), como se tentasse encontrar Teseu de modo involuntário, e o modo como a areia da praia refreia seus passos nesse deslocamento (v. 20). Considerando as duas passagens apontadas, podemos sugerir que Ariadne forja em sua missiva uma técnica de composição poética que inicialmente mapeia os referenciais tempo-espaciais da narração e, logo após, pormenoriza sua *actio* na cena delineada.¹¹⁶

Um trecho subsequente corrobora nosso entendimento desse tipo de operação:

*Mons fuit: apparent frutices in uertice rari;
Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
Ascendo – uires animus dabat – atque ita late
Aequora prospectu metior alta meo. (Her. 10.25-28)* 25

Havia um monte; no cume, estão visíveis arbustos dispersos. 25

¹¹⁵ Knox (1995, p. 237) destaca a cautela com que a Ariadne descrita por Ovídio articula diferentes elementos a fim de se apresentar como uma narradora firme. Antecipando-se à dúvida de um leitor que poderia questionar a viabilidade de enxergar na penumbra que precede o amanhecer (já que que a jovem acaba de despertar, como vimos), a autora resolve essa incerteza ao mencionar a *luna*, possivelmente na fase minguante gibosa, que surge no céu logo ao despontar da alvorada, sendo esta a fonte de luz que Ariadne necessita para visualizar o lugar em que se encontra.

¹¹⁶ Rosati (1989, p. 207) também atenta para a característica vistosamente descritiva da carta da heroína, afirmando que “na ênfase dramática dos seus gestos, na teatralidade das suas posturas, cuidadosamente descritas, Ariadne quer como que oferecer ao distante Teseu uma representação do ‘espetáculo’ do seu sofrimento” (“nell’ênfasi drammatica dei gesti, nella teatralità delle sue pose, accuratamente descritte, Arianna vuole come offrire a Teseo lontano una rappresentazione dello ‘spettacolo’ del suo dolore”).

Daqui, uma rocha pende corroída pelas águas ruidosas.
Subo – a coragem dava-me forças – e, assim, ao longe,
com ampla visão descortino o alto mar.

Reparamos, nesse excerto, que Ariadne mais uma vez caracteriza a ilha de Naxos e, feita a descrição do cenário, representa seu próprio comportamento no espaço cênico que instituiu textualmente. Esse *modus* de escrita poética explorado pela heroína-autora demonstra que o lugar físico em que Ariadne está abandonada traça limites não apenas em relação ao mundo exterior que a *puella* pode acessar, mas também no que se refere ao próprio material linguístico que é passível de ser narrado, uma propriedade textual que formata o cenário da escrita feminina em *Heroides* 10. Sendo assim, podemos depreender que os processos de interação que Ariadne estabelece com a ilha cujas imagens estão inscritas na missiva confrontada indicam a edificação de um palco simbólico para a performance discursivo-poética dessa personagem, uma vez que são programaticamente descritos pela autora através da correlação entre o dispositivo cênico e o detalhamento das *actiones*, como poderíamos ler num roteiro teatral.

Em complemento a isso, podemos perceber que certo tipo de formulação paradigmática colabora na forma como Ariadne arquiteta o cenário para a dramatização do discurso epistolar feminino, na qualidade de um marcador cênico expresso na missiva por meio de uma mesma construção sintática. Nos excertos aqui discutidos, identificamos a presença de um sistema “bloqueado” de descrição, em que a heroína-autora registra detalhes de sua narrativa dentro dos limites intrínsecos ao gênero elegíaco no que concerne aos efeitos métricos, dado que a justa medida do dístico elegíaco restringe o alcance de uma descrição. Tal sistema descritivo caracteriza-se pela ênfase conferida a um aspecto da natureza logo na abertura do verso, ditando o argumento que desencadeia a descrição que será realizada, seguida por uma forma do verbo *sum*.¹¹⁷ Ao observamos os exemplos selecionados, podemos constatar que Ariadne explora essa

¹¹⁷ Barchiesi (1992, p. 171) aponta que, nesse tipo de estrutura, Ovídio reproduz uma fórmula já empregada na tradição épica cujo exórdio típico é *est locus...*, atestado desde Ênio (*Ann.* 23 V.²). A chamada topotésia consiste em uma forma do verbo *sum* combinada a uma forma nominal (geralmente um elemento da natureza, em Ovídio). Por meio dessa formação, a estrutura estipula coordenadas espaço-temporais, sendo frequentemente complementada por uma écfrase (na poesia elegíaca ovidiana, uma écfrase de estilo miniaturístico). Nos *Fasti*, há diversas ocorrências, como, por exemplo, em 2.215 *campus erat*; 3.264 *est lacus*; 4.495 *est specus*; 5.149 *est moles natiua loco*; 6.9 *est nemus*; 6.495 *est... terra*. Segundo Heinze (1960, p. 342), “nos *Fastos*, Ovídio aderiu estritamente a dedicar não mais do que um dístico à topotésia, mas também o fez de forma completa: [o dístico] devia aparecer como um todo pequeno e autocontido” (“Ovid hat in den Fasten streng daran festgehalten, der topothesia nicht mehr als ein Distichon zu widmen, aber dies auch ganz: sie soll als kleines in sich abgeschlossenes Ganzes erscheinen”). Curley (2013, p. 97-98) chama a atenção para os inúmeros *loci* que Ovídio cria nas *Metamorphoses*, cujas fórmulas usadas são do mesmo tipo das que aqui observamos, uma vez que

fórmula de modo profícuo, demarcando as margens que cingem sua escrita através das construções *tempus erat* (v. 7), *nullus erat* (v. 11-12), *luna fuit* (v. 17) e *mons fuit* (v. 25), como indicado. Esse recurso linguístico particular dimensiona, em primeiro lugar, o espaço cênico e fixa o *locus* simbólico para a performance e a representação – hiperbólica, via de regra – de nossa heroína-autora, num *crescendo* descritivo que progressivamente dirige nosso olhar para a própria Ariadne ao centro da trama (v. 37 *haec ego*).¹¹⁸

Tendo examinado tal aspecto, podemos concluir que a dinâmica existente entre essa propensa completude descritiva na compressão métrica da elegia e a narração das ações representadas pela *persona* de Ariadne revela uma acentuada consecução dramática, em que o eu poético feminino institui o palco teatral e nele cria sua performance via escrita epistolar. Numa percepção paradoxal, que muito se deve às próprias convenções teatrais, os múltiplos níveis de restrição impostos à heroína-autora de *Heroides* 10 permitem o fluxo do discurso feminino no poema. A voz e a perspectiva autoral femininas, então, encontram recursividade nessas variadas formas de limitação e de interdição, por exemplo pelo agenciamento de coordenadas epistolares e dramatúrgicas que cerceiam e erigem o palco no papiro, conforme examinamos na carta de Ariadne.

Importa discutirmos um último aspecto que sinaliza a instituição do teatro epistolar nas *Heroides* de Ovídio. Após estabelecer os referenciais cênicos da epístola – que particularizam enquadres de eventos que apenas a personagem feminina conhece a princípio –, Ariadne ordena,

o horizonte da narrativa épica possibilita a transição entre múltiplos espaços onde as histórias se desenrolam, como montanhas, bosques, grutas, nascentes, entre outros. Tal recurso não apenas funciona como um prelúdio para as ações que serão narradas (talvez até na forma de um prólogo teatral, como sugerido), mas também transforma o leitor em espectador de um lugar específico, alguém que acompanha a personagem em questão na visualização da cena construída.

¹¹⁸ Notamos que o cenário do teatro epistolar em *Heroides* 10 é estruturado a partir de uma série de delimitações (espaço-temporais, literárias, psíquicas, narrativas) exploradas por Ariadne, configurando a teatralização de sua narrativa e reforçando o protagonismo da heroína-autora. No entanto, mesmo essa posição central da personagem feminina não está imune ao artifício da ironia dramática empregado por Ovídio na elaboração da carta selecionada. Ao considerar a materialidade do texto como um dos fatores de constrição para a constituição do teatro epistolar, observamos que determinado par de versos, situado exatamente na metade da epístola de Ariadne, convoca outra figura para o palco: *Viuimus et non sum, Theseu, tua, si modo uiuis, / Femina periuri fraude sepulta uiri* (*Her.* 10.75-76). Dado que a heroína constrói o ambiente cênico da epístola por meio de diversos recursos dramáticos, é irônico que o nome de Teseu, ao ser citado, seja posicionado no centro do palco – ou seja, no meio do hexâmetro datílico, no vocativo. Além disso, no pentâmetro, a centralidade da *fraus* é igualmente evidente, com os termos *femina* e *uir* afastados, um em cada extremidade do verso (ou do papiro, em uma amplificação material), e seus respectivos adjetivos dispostos em uma estrutura quiástica, como aponta Battistella (2005, p. 76-77). Sendo assim, compreendemos que a ironia presente na carta 10 é não apenas dramática, mas também metalinguística. Ariadne entrelaça elementos do campo da linguagem para afirmar sua autoridade de poeta feminina, mas, ao mesmo tempo, parece não conseguir se esquivar da sombra de Teseu, cuja ausência (essencial para a epistolografia) é, paradoxalmente, uma presença textual.

ao término da epístola, que Teseu olhe (mesmo que não com os olhos) para sua figura no centro do palco:

Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente 135
Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua.
Aspice demissos lugentis more capillos,
Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis. (Her. 10.135-38)

Também agora, não com os olhos, mas, com o que podes, a mente, 135
 olha para mim, agarrada à pedra em que bate o vaivém d'água!
 Vê os cabelos soltos como os de alguém em luto
 e a roupa pesada pelas lágrimas, como se pela chuva!

Nesse excerto, nossa heroína-autora enfatiza a necessidade de ser vista em seu palco por intermédio do duplo imperativo *aspice*, chamando a atenção não somente para sua condição de mulher abandonada, mas também para sua posição de autora e protagonista da narrativa mitológica representada, o que é reforçado num passo subsequente ao trecho, quando Ariadne se refere a sua letra trêmula impressa no papiro considerando especialmente o olhar do leitor (*Her. 10.140 litteraque articulo pressa tremente labat*). Na realidade, verificamos que as mulheres relacionadas na obra frequentemente destacam em seus poemas o comportamento dos olhos – os seus próprios ou os olhares de outros – como parte significativa da *actio* (cf. *Her. 3.11; 5.61; 6.26; 8.56; 11.35*) e sublinham também a presença ou pressuposição de um leitor-espectador para seus enredos, sugerindo que a ideia da visão pode ser assumida como um dispositivo intergenérico que propulsiona os fatos narrados, os projeta aos olhos do leitorado (cf. *Her. 2.135-36; 3.137; 4.139, 144, 146; 5.68; 9.121-29; 10.133-38; 11.9-10; 12.155-60*), conforme averiguamos na passagem assinalada.¹¹⁹

Nesse sentido, a criação de um espaço poético que, por um lado, possibilita a visualização de “cenas exclusivas” do mito por meio de procedimentos ecfrásticos de descrição¹²⁰ e, por outro, postula a presença de um público leitor-espectador para as narrativas

¹¹⁹ Battistella (2010, p. 102-03) repara no *lugentis mos* da heroína, destacando-o como uma particularidade que confere teatralidade ao discurso de nossa autora. Nesse ponto, alude a Rosati (1989, p. 14-15), que indica que tal descrição “denuncia a tipicidade da situação do gesto, a ‘maneira’ da manifestação da dor, própria do papel que Ariadne está interpretando” (“denuncia la tipicità della situazione del gesto, la ‘maniera’ della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando”). A partir de uma abordagem intratextual, a estudiosa ainda comenta que a cena retratada por Ariadne se assemelha à *scribentis imago* referida também por Dido (*Her. 7.185*) e Cànace (*Her. 11.7*). Nessa perspectiva, as três heroínas-autoras escrevem tendo em mente um espectador implícito. Cf. ainda *Her. 10.135-137; 7.185; 11.9*.

¹²⁰ Cordeiro (2024) analisa, em seu estudo, a figura retórico-poética da écfrase na representação imagética de Ariadne no *corpus* das *Heroides* de Ovídio. A estudiosa investiga como a vívida descrição dos eventos mitológicos protagonizados pela heroína-autora demonstra a presença de um *fio* condutor e

femininas (e para suas próprias figuras ao centro do palco que é a página) aparenta se estruturar de modo intratextual nas *Heroides*, um dado que beneficia a hipótese da instituição do teatro epistolar na arquitetura comunitária dessa obra. Dessa forma, o comparecimento de uma espécie de *tópos* do espectador nessas cartas nos indica que as heroínas ovidianas, de maneira colaborativa na escrita de seus roteiros, concebem a perspectiva de um ente externo como o ponto final dialógico-dialético da interação epistolar e da performance, quando os sentidos dos seus discursos finalmente se perfazem e as interpretações das narrativas mitológicas tradicionais se renovam.

Tendo em vista a abordagem intratextual adotada, passamos à análise da escrita epistolar de Enone, outra heroína inscrita no *corpus* selecionado, interpretando seu discurso à luz dos resultados da leitura dramatúrgica da epístola de Ariadne. A partir de excertos destacados de *Heroides* 5, procuramos delinear como Enone agencia dispositivos de teatralização em sua carta, reelaborando elementos estruturais e enunciativos que já figuram na epístola de Ariadne, num gesto de escrita modelar que pode ser interpretado como deliberado por parte da personagem, compreendida também como leitora inserida na comunidade poética feminina. Entendemos que esse procedimento textual evidencia, de forma igualmente significativa, tanto a exemplaridade quanto a intratextualidade como traços constitutivos do discurso feminino na obra ovidiana sob análise, conforme discutido anteriormente. Observamos, em particular, a maneira pela qual Enone transpõe a mesma estratégia de descrição do *locus* e da gestualidade na configuração de sua própria cenografia, fruto da sua leitura da carta de Ariadne no contexto da rede metapoética feminina de leitura e escrita intratextual. Ademais, focalizamos a presença do *tópos* do espectador, recurso pelo qual as heroínas-autoras convocam o leitor-espectador a participar ativamente da composição e da representação de seus poemas, um elemento que contribui sobremaneira para nossa abordagem dramatúrgica da coletânea de cartas.

4.3 Modelo de escrita feminina dramatúrgica na missiva de Enone

Em *Heroides* 5, lemos a epístola de Enone a Páris, mulher que primeiro se uniu amorosamente ao herói troiano quando esse ainda vivia como jovem pastor, alheio à sua filiação real, e se dedicava aos labores rústicos de sua atividade (cf. *Her.* 5.11-12). Nesse contexto de vida simples e silvestre, Páris conhece Enone, ninfa de águas doces, que o acolhe nas margens

unificador da narrativa, que tem a capacidade de projetar imagens na mente do leitor, inserindo, desse modo, um efeito visual na leitura de tal modo que seja possível observar na epístola o retrato afetivo da personagem feminina.

dos rios (*Her.* 5.9-10), lhe oferece descanso em casebres humildes (*Her.* 13-16) e o conduz generosamente pelos bosques nos quais a caça se mostra mais abundante (*Her.* 17-20). O tom espontâneo dessas imagens, tal como narradas pela heroína-autora, instaura, já na abertura da epístola, uma atmosfera que projeta o envolvimento amoroso como lembrança ferida ao longo da carta. Isso porque o amor que nasce na serenidade do espaço geórgico compartilhado entre os correspondentes, gravado tanto nas árvores plantadas às margens dos rios (*Her.* 21-30)¹²¹ quanto na própria missiva escrita por Enone, sofre o revés de uma ruptura quando Helena entra em cena e captura a atenção de Páris, que relega, então, a ninfa ao abandono (*Her.* 31-32). O gesto de Páris de abandonar Enone para se unir àquela que passará à posteridade como sendo a mais bela mulher de Troia inscreve o mito de Enone num horizonte temático que agrupa a maior parte das cartas femininas das *Heroides*, marcadas pelos efeitos da traição, do abandono e da irresolução do desejo.

Ao longo da leitura da missiva, observamos que a heroína elabora um discurso que alterna saudosismo e revolta, lembrando, com pungência, episódios passados em que o amor era correspondido (*Her.* 45-48) através de uma voz poética igualmente vacilante, que intercala o apelo ao retorno (*Her.* 57-58) com a denúncia da infidelidade do herói (*Her.* 44, 59). Podemos notar, a propósito de nosso estudo, que, em meio a tal interpolação de perspectivas da *persona* poética feminina, se insinua a faceta performativa da epístola de Enone. Num determinado trecho de sua carta, a autora apresenta informações que soam familiares ao leitor da coletânea, não apenas pela recorrência de *tópoi* elegíacos (como a promessa violada, o abandono e o sofrimento amoroso), mas principalmente pelo modo como o discurso epistolar feminino é formalmente construído. O *modus scribendi* das heroínas ovidianas se alinha a estruturas epistolares modelares no interior da própria obra, e o texto ecoa outras vozes femininas por meio de jogos de espelhamento entre as personagens e de hábitos de linguagem que destacam efeitos de teatralidade e performance discursiva. Esses elementos se coadunam ao nosso propósito analítico de compreender como a construção da autoria feminina nas *Heroides* se articula ao grau dramatúrgico dos poemas que, a um só tempo, dramatiza o discurso feminino e inscreve a voz da mulher no cânone mítico-literário antigo.

Após lamentar o abandono sofrido e pedir pela volta do amado, Enone desenvolve sua trama por meio de estruturas linguísticas que fixam e identificam um *locus* narrativo, a partir

¹²¹ Conferindo um tom bucólico ao relacionamento entre Páris e Enone, este quadro remete-nos a uma passagem das *Éclogas* (ou *Bucólicas*) de Virgílio em que o apaixonado Galo diz: *certum est in siluis, inter spelaea ferarum, / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus: crescent illae, crescetis, amores* (*Ecl.* 10.52-54).

do qual outros eventos são encadeados de forma contextualizada. Com efeito, nota-se que a descrição de um cenário natural, bem como o detalhamento do desenrolar dos episódios selecionados pela heroína-autora, obedece a um mesmo processo ecfrástico anteriormente observado na epístola de Ariadne.

Vejamos o excerto em que esse procedimento se manifesta:

*Aspicit immensum moles natiua profundum;
Mons fuit: aequoreis illa resistit aquis.
Hinc ego uela tuae cognoui prima carinae,
Et mihi per fluctus impetus ire fuit. (Her. 5.61-64)*

Volta-se para o imenso fundo do mar um dique nativo.
Era um monte; ele resiste às águas marinhas.
Daqui, eu fui a primeira a ver as velas do teu navio
e tive ímpeto de me lançar por entre as ondas.

Na passagem selecionada, Enone menciona a presença de uma espécie de dique natural situado em um monte, ponto que adquire função estratégica na tessitura do espaço narrativo dessa epístola. Para descrever tal *locus*, a heroína recorre a uma fórmula linguística análoga àquela profusamente empregada por Ariadne (*Her.* 10.7, 17, 25): a autora nomeia um elemento da paisagem e conjuga uma forma do verbo *sum* para ancorar seu relato num ponto espacial determinado. A representação da versão feminina do mito nesse *locus* é enfatizada pela mobilização do pronome anafórico *hinc* – o mesmo que Ariadne escolhe (*Her.* 10.26) –, o qual retoma o marco a partir de onde a ação se desenrola.¹²² Uma vez delineado verbal e imageticamente o cenário no interior do verso elegíaco, a heroína-autora de *Heroides* 5 narra o instante em que avista as velas de um navio, sinalizando o retorno de Páris, e expressa, de forma intensificada, o desejo de atirar-se ao mar, como se para alcançar, o quanto antes, os braços do amado.¹²³ Nesse sentido, considerando-se o sequenciamento narrativo no excerto, podemos observar com clareza que Enone emprega um procedimento descritivo similar ao que Ariadne utiliza com frequência em sua missiva, posto que ambas as autoras delimitam um palco *na e pela* escrita epistolar, representando ações que não poderíamos visualizar nas versões

¹²² Interessa indicar o uso idêntico que faz Filis em *Heroides* 2 ao aplicar a mesma fórmula de descrição do *locus* (v. 131 *est sinus...*) e o mesmo pronome anafórico de lugar (v. 133 *hinc...*) para detalhar ao leitor-espectador da missiva suas ações contextualizadas.

¹²³ Também Filis, na epístola a Demofonte, expressa o mesmo desejo (*Her.* 2.133-38), embora sua carta tenha neste excerto uma intencionalidade nitidamente suicida. Em seu recente estudo, Araújo (2025) aborda as cartas de suicídio relacionadas nas *Heroides*, refletindo sobre suas delimitações, suas características formativas e ainda acerca dos efeitos que a temática do suicídio acarreta na escrita epistolar feminina predominante na obra. O *corpus* privilegiado por Araújo inclui as epístolas de Filis (*Her.* 2) e Cànace (*Her.* 11).

tradicionais desses mitos. Tal correspondência sugere, por um lado, uma genealogia simbólica entre as cartas femininas, constituída pela intratextualidade latente da obra, e, por outro, a reverberação de uma teatralidade potencial dos textos das heroínas ovidianas, cujos cenários, que promovem seu protagonismo, são moldados pela agência da voz poética feminina.

Nos versos subsequentes ao excerto anteriormente analisado, o discurso de Enone evidencia mais um aspecto da teatralidade que orienta nossa abordagem dramatúrgica das *Heroides*, ao mesmo tempo em que intensifica o diálogo intratextual com a carta de Ariadne – texto que, em nossa leitura, opera como matriz compositiva ou horizonte referencial para a performance epistolar da ninfa, segundo comentamos previamente. Após lançar mão da estratégia da *topothesia* – técnica descritiva que permite à personagem delimitar um espaço no qual inscreve sua própria ação, conforme exposto –, Enone articula seu relato em torno de uma imagem de forte valor simbólico: a visão do navio que retorna trazendo Páris e, junto dele, Helena, a rival amorosa que encarna o desvio da *fides*.

Enone caracteriza essa cena nos seguintes termos:

<i>Dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora:</i>	65
<i>Pertimui: cultus non erat ille tuus.</i>	
<i>Fit propior terrasque cita ratis attigit aura:</i>	
<i>Femineas uidi corde tremente genas.</i>	
<i>Non satis id fuerat: quid enim furiosa morabar?</i>	
<i>Haerebat gremio turpis amica tuo. (Her. 5.65-70)</i>	70
Enquanto hesito, vislumbrei um brilho púrpura no alto da proa.	65
Tive muito medo: não era aquele o teu traje.	
Fez-se mais perto o navio e as terras tocou com ágil brisa.	
Vi um rosto de mulher, com o coração tremendo.	
Isso não fora o bastante? Pois por que, insensata, eu hesitava?	
Agarrava-se a indecente amante ao teu regaço!	70

Nossa heroína-autora relata, nessa passagem, visualizar, no alto do navio que se aproxima, uma veste de tonalidade púrpura, cor tradicionalmente associada à realeza, que, nesse contexto específico, não alude à ascendência régia de Páris, filho de Príamo, rei de Troia. Trata-se, antes, do manto de Helena, reclinada no colo do herói após ter sido por ele persuadida a abandonar o esposo Menelau, então rei de Esparta. O aspecto que mais nos interessa nesse ponto do texto não é tanto a inserção dessa cena na macroestrutura narrativa da guerra de Troia (já prestigiada em outros textos da Antiguidade clássica), mas a forma como Enone presencia e narra tal episódio a partir da perspectiva da primeira pessoa poética, oferecendo ao leitor de sua epístola não apenas imagens particulares como também o contexto no qual essas cenas acontecem. Em outras palavras, Enone projeta, no plano discursivo de seu poema, um gesto

teatral de visualização da cena, textualizando o olhar que avista, à distância, o rosto da rival amorosa, em que o anseio pelo reencontro se converte em percepção da traição. Nessa linha de raciocínio, é possível ajuizar que a heroína-autora, em sua posição singular (e ao mesmo tempo plural) de narradora interna, personagem e espectadora de sua própria história, mobiliza dados míticos cuja transmissão, no âmbito da escrita epistolográfica, se realiza exclusivamente por meio de sua voz e agência poéticas. Entendemos que o gesto radical de protagonismo de Enone – e de outras figuras femininas no fio autoral da obra, como Ariadne – deve ser enfatizado ao assinalar que a heroína não apenas narra, mas inscreve sua visão como única e irrepetível no contexto da tradição mitológica maior, instaurando-se como sujeito da memória mítica. Nessa análise, reconhecemos o ponto de inflexão epistemológica que nosso texto aborda ao propor, em múltiplas camadas, uma leitura crítica, feminina e feminista das *Heroides*.

No recorte que propomos para o presente trabalho, observamos que Ariadne tampouco se afasta desse procedimento, pois também propicia a visualização de cenas encobertas nas versões mitológicas tradicionais, nas quais a voz autoral feminina permanece inaudita, quando não suprimida. Mais especificamente, o cotejo entre as duas epístolas permite evidenciar a presença do *tópos* do espectador, mobilizado de forma intratextual, numa recepção interna ao próprio *corpus*. Enone, por exemplo, particulariza sua posição como testemunha ocular da cena de traição narrada, instaurando um movimento especular com seu próprio público leitor-espectador. Ariadne, por sua vez, exige ser observada ao centro do palco, tanto por seu destinatário quanto pelo leitor externo, esse que, de fato, lê a epístola. Ambas as autoras, cada qual a seu modo e conforme seus objetivos estéticos, consolidam a centralidade da visão como força propulsora dos eventos destacados no discurso feminino, bem como da teatralidade cuja presença procuramos demonstrar ao longo deste trabalho.

Após narrar a visão que tem de Helena nos braços de seu amado, Enone passa à descrição de sua própria gestualidade, à forma de uma *consecutio actionum* já verificada em *Heroides* 10. Adotando procedimento semelhante ao de Ariadne ao perceber-se relegada ao abandono (*Her.* 10.13-16), Enone enfatiza seu desespero por meio de uma estruturação que reflete os excessos do *páthos* experienciado pela ninfa:

*Tunc uero rupique sinus et pectora planxi,
Et secui madidas ungue rigente genas,
Impleuique sacram querulis ululatibus Iden:
Illuc has lacrimas in mea saxa tuli.
Sic Helene doleat desertaque coniuge ploret,
Quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat. (Her. 5.71-76)*

Então é que rasguei meu vestido, e bati no peito,
 e feri com as unhas duras minha face úmida,
 e enchi meu sagrado Ida com gritos estridentes.
 Lá para minhas pedras estas lágrimas levei.
 Que assim Helena sofra e, abandonada pelo cônjuge, chore,
 e o que primeiro me causou, que ela mesma sofra.

75

A heroína-autora de *Heroides* 5 representa, nesse excerto, as ações subsequentes à visualização da cena de traição amorosa, expondo a autoviolência que inflige ao próprio peito (morada simbólica do amor) e ao rosto, num gesto típico das heroínas ovidianas na expressão do sofrimento amoroso (*cf.*, nesse sentido, *Her.* 3.14-15; 6.27; 8.79; 10.15-16, 37-38, 145, 147; 11.57, 91-92; 12.153-54; 14.51; 15.113-14, 122; 20.81-82). Precedendo os votos de mau agouro direcionados à rival Helena,¹²⁴ essa descrição dramática – e patética – dos gestos de autoflagelação, reiterada por várias outras autoras das *Heroides*, notabiliza a circulação dos poemas femininos no interior da coleção de cartas, que são compostos e lidos em conjunto, num sistema intratextual coeso. A partir desse ponto, o enredo de Enone segue um curso poético influenciado pelo desejo de exercer um controle retórico sobre as ações de Páris, pois busca fazê-lo reconhecer seus erros e, por fim, retornar. De toda forma, observamos, nos excertos discutidos, que a estruturação dos cenários narrativos, o relato das ações representadas em cena e, principalmente, o papel da visão como elemento dramatizante distribuído entre as heroínas-autoras e o público leitor-espectador se organizam de forma sistemática nas epístolas. Dessa maneira, a repetição de determinadas estratégias discursivas de composição, frequentemente lida como característica monótona dessas cartas, colabora, na verdade, para a leitura de um teatro epistolar nas *Heroides*. Trata-se, portanto, de um recurso textual que oxigena os poemas femininos e lhes promove múltiplas ressignificações no vasto lastro da tradição literária latina.

A partir da recorrência de estruturas sintáticas e de itens lexicais análogos em suas respectivas cartas, como vimos, tanto Enone quanto Ariadne, ao lado de outras figuras femininas cuja escrita epistolar ultrapassa os limites desta análise, estabelecem com precisão coordenadas espaço-temporais que evocam a constituição de um cenário, ou mais tecnicamente,

¹²⁴ Convém apontar que esse recurso também figura como um tópico que estabelece uma ponte modelar na obra, dado que Hipsípila (*Her.* 6.149-64) igualmente verbaliza sua rivalidade amorosa em relação a outra figura feminina, a feiticeira Medeia, condenando-a ao mesmo sofrimento pelo qual a heroína também passa, uma vez que as duas mulheres disputam o mesmo homem, o herói (e destinatário epistolar em comum) Jasão. Em sua tradução da epístola de Hipsípila, Melo (2024b) interpela a eficácia profética do discurso de Hipsípila, tendo em vista o desfecho trágico do envolvimento afetivo de Medeia com o homem, pois essa também sofre o abandono amoroso quando Jasão se une a ainda outra mulher, Creúsa. De forma similar ao que faz Hipsípila, Medeia, em sua epístola nas *Heroides*, ecoa maldições contra sua rival imediata, que também se concretizam no prosseguimento da macronarrativa mítica (*Her.* 12.178-82).

de um *locus* de enunciação – e de representação – dotado de atributos teatrais. Nesse enquadre, suas vozes autorais adquirem espessura performativa, uma vez que o mito se transforma pela intencionalidade poética das heroínas-autoras, e seus enunciados assumem, assim, peso de ação,¹²⁵ mesmo no interior do texto poético-literário, território no qual a linguagem opera majoritariamente por mediações simbólicas. Podemos argumentar, por conseguinte, que tais vozes não apenas dizem, mas ainda atualizam, perante o interlocutor epistolar interno e externo, os gestos de narrar, interpretar e reinscrever, sob uma perspectiva feminina, os mitos antigos.

Em outros termos, a performatividade discursiva evidenciada nas epístolas em questão sustenta a leitura das *Heroides* como um teatro epistolar. Ao reconhecer os recursos dramáticos que perpassam essas cartas femininas, identificamos cenas míticas configuradas e representadas sob a ótica das mulheres, ou, de forma mais precisa, sob a forma de uma reescrita feminina dos mitos clássicos. Nesse procedimento, a teatralização dos quadros narrativos, realizada tanto pela construção cênica quanto pela narratologia do olhar, caracteriza um exercício de retextualização simbólica que, ao deslocar o foco do discurso, da autoria e do nosso próprio olhar para o ponto de vista feminino, instaura novas possibilidades de sentido para histórias que derivam de uma tradição literária consolidada.

Nessa chave interpretativa, podemos estabelecer uma conexão heurística entre o entendimento dos processos de teatralização nas *Heroides* e o modelo de linguagem da semântica de *frames*, segundo formulado por Charles Fillmore (1982). Nesse modelo teórico da linguística cognitiva, as palavras, e, por extensão, as estruturas discursivas, têm a capacidade

¹²⁵ À luz de uma teoria linguístico-filosófica como a dos atos de fala, conforme elaborada por John Austin (1990), entendemos que seja possível refletir sobre a estruturação de elementos formais do gênero teatral e da epistolografia sob a concepção de que o discurso feminino retratado nas *Heroides* tem um poder eminente e efetivo de ação, em virtude de sua capacidade de afetar e alterar um universo simbólico e imaginário, que fundamenta a mitologia antiga e representa, em certa medida, a realidade romana. A produção de sentidos pela instância da linguagem nesse universo alegórico, construído não somente pela tradição poética majoritariamente masculina, mas pelas próprias mulheres que sustentam o círculo intelectual de leitura e escrita feminina nas *Heroides*, perturba nossos conhecimentos pretéritos sobre as narrativas míticas consolidadas e provoca ressignificações das histórias nas quais essas mulheres comparecem. Considerando o campo teórico austiniano, é razoável entender que as competências da linguagem – sobretudo a escrita e a leitura – equivalem, na obra, a *agir* e transformar, assim, a realidade circunscrita no mito, e não tão somente a descrever histórias já amplamente difundidas. É necessário, porém, ressaltar que o foco de Austin recai sobretudo na linguagem em seu uso ordinário e nas ações que são realizadas ao proferir certas palavras em contextos convencionais. Portanto, Austin explicitamente exclui o campo do texto literário e as situações ficcionais de sua análise central sobre os atos performativos, classificando o uso poético da linguagem como “parasitário”, uma vez que não constitui um uso normal pleno do discurso (Austin, 1990, p. 91-92). Em todo caso, isso não significa que suas ideias não possam ser aplicadas à leitura de textos poético-literários. Entendemos, no entanto, que a associação da teoria dos atos de fala na área dos Estudos Clássicos deve ser feita com diligência e cautela, algo que foge ao nosso escopo nesta pesquisa, de forma que aqui designamos seu conceito apenas no intuito de iluminar o entendimento dos resultados expostos.

de ativar esquemas ou redes conceituais mais amplos que reorganizam o sentido e o situam de forma contextualizada e interligada (Fillmore, 1982, p. 112), gerando *frames* – entendidos como enquadres, imagens, estruturas ou cenários – que capturam diversos semas e os combinam de maneira a produzir significações inéditas. Uma vez que nossas heroínas-autoras estruturam dados linguísticos e narrativos de modo esquematizado, em torno de perspectivas até então desconhecidas, e possibilitam, conseqüentemente, o surgimento de novos cenários para os mitos que protagonizam, entendemos que a teoria de *frames* apresenta certos pontos de convergência com nossa análise. Essa convergência é particularmente significativa no que se refere à teatralização do discurso epistolar feminino, conforme argumentado nesta pesquisa. Tal consonância se fundamenta no princípio teórico de que “[...] o processo de compreensão de um texto envolve recuperar ou perceber os quadros evocados pelo conteúdo lexical do texto e reunir esse tipo de conhecimento esquemático (de alguma forma que não pode ser facilmente formalizada) em alguma espécie de ‘visão’ do ‘mundo’ do texto” (Fillmore, 1982, p. 122).¹²⁶ A partir dessa concepção, é possível observar que as ideias de Fillmore iluminam, de maneira particularmente útil, o fenômeno poético da construção de mundos textuais próprios das heroínas-autoras das *Heroides*, apoiada em estruturas lexicais e sintáticas que evocam tanto a arquitetura cênica onde o *páthos* das situações é representado quanto a visualização de imagens mítico-poéticas sob o prisma feminino.

Isso significa dizer que a referida *envisionment* (“visão”) não se restringe à simples ativação de imagens narrativas herdadas da tradição literária da Antiguidade clássica, mas, mais produtivamente, instaura um novo horizonte de visibilidade discursiva, capaz de tornar legíveis perspectivas linguísticas especialmente femininas que, nas fontes textuais tradicionais, permanecem obscuras ou silenciadas. Se, como o próprio estudioso afirma, o enquadramento discursivo ocorre tanto em nível cognitivo quanto interacional (Fillmore, 1982, p. 117), podemos conceber que as cartas dessas mulheres tanto evocam unidades linguísticas de textos que lhes antecedem quanto reconfiguram a situação comunicativa epistolar, inserindo o leitor-espectador antigo e moderno como figuras implicadas nas cenas que as figuras femininas interpretam e dramatizam na escrita de suas cartas. As epístolas de Enone e Ariadne, nesse sentido, não apenas figuram a cena mítica, mas também organizam ativamente os modos de sua leitura por meio de dispositivos de teatralidade, delimitando, com a linguagem poética, as condições de recepção. Essa recepção, por sua vez, inscreve-se num ponto dialético e

¹²⁶ “[...] the process of understanding a text involves retrieving or perceiving the frames evoked by the text’s lexical content and assembling this kind of schematic knowledge (in some way which cannot be easily formalized) into some sort of ‘envisionment’ of the ‘world’ of the text”.

articulatório entre a noção de intratextualidade, pensada como recepção interna ao epistolário, e o nosso contato exterior e posterior com a obra ovidiana.

Com base nesse raciocínio, é plausível afirmar que a semântica de *frames* oferece uma lente complementar para compreender como os textos dessas autoras fomentam novos esquemas interpretativos dentro de uma tradição poética consolidada ao longo da história. Paralelamente, esse modelo semântico evidencia o papel estruturante da linguagem na construção de novos quadros narrativos e cenas intrínsecas, sobretudo quando essa linguagem se organiza a partir da subjetividade feminina, expressa pelo poder autoral das mulheres nas *Heroides*. A convergência desse modelo com nosso estudo ajuda a esclarecer o que aqui definimos como a teatralização do discurso feminino na obra. No entanto, é preciso reconhecer os limites de tais aproximações, posto que a teoria de *frames* e outras abordagens específicas da linguística cognitiva não se formulam tendo em vista o discurso antigo, nem suas condições históricas de produção e recepção, sendo necessário explorar tais conexões teóricas e epistemológicas com maior diligência e profundidade, algo que foge à nossa alçada no momento. Desse modo, as aplicações aqui esboçadas operam no plano estritamente heurístico, como antes expressei, e não visam à adoção sistemática de modelos externos aos Estudos Clássicos, mas antes à expansão de um aparato teórico que nos permite ler, com rigor analítico e também sensibilidade, a potência discursiva presente nos poemas das heroínas de Ovídio, tarefa a que se propõe esta pesquisa.

Tendo discutido as epístolas de Ariadne e Enone na perspectiva da escrita feminina fundada na exemplaridade autoral, além de ter destacado sobretudo o modo como a narratologia da visão (dentre outros aspectos intergenéricos) estimula a teatralização desses discursos femininos, passamos, enfim, à leitura intratextual da missiva de Fedra. Neste ponto do percurso analítico, estreitamos ainda mais nossa discussão em torno da dimensão teatral promovida pelo sentido da visão, entendendo a narração do olhar nos poemas femininos como um dispositivo fundamental que concilia preceitos formais da epistolografia e do drama no *corpus* selecionado. Tal elemento formal e hermenêutico de nossa análise se associa à voz lírica feminina, que dá forma ao discurso poético nas *Heroides* enquanto reescreve os mitos clássicos em chave crítica, permitindo a reinterpretação da memória literária antiga a partir da ação *no* e *pelo* discurso.

4.4 Dimensões e influxos intratextuais do olhar teatral na carta de Fedra

A epístola de Fedra a Hipólito na coleção das *Heroides* interessa à presente investigação por ao menos duas razões centrais. Primeiramente, conforme já explicitado e como se verá com

maior detalhe adiante, seu discurso epistolar destaca o recurso do olhar e da visualização de cenas enquadradas sob uma perspectiva feminina, o que endossa a hipótese de que o dispositivo da visão constitui um elemento estruturante da teatralidade nesses poemas. Tal recurso pode ser descrito, no âmbito desta análise, como um *tópos* do espectador, categoria crítica que propomos para designar os momentos sistêmicos em que a heroína-autora ovidiana assume ou convoca o ato de ver. Em segundo lugar, observamos que a quarta missiva do *corpus* ovidiano aprofunda o princípio da intratextualidade que rege a organização da coleção: à semelhança dos textos de Ariadne e Enone, a carta de Fedra reverbera tanto motivos quanto procedimentos composicionais que se reiteram e se reconfiguram ao longo da obra.

Nesse sentido, a epístola de Fedra estabelece um evidente diálogo interno com a de Ariadne, não apenas por narrar suas investidas amorosas ao enteado Hipólito, filho de Teseu (o destinatário de *Heroides* 10), mas sobretudo por inscrever-se numa macroestrutura mitológica que aproxima essas heroínas-autoras na mesma linhagem genealógica, uma vez que as duas irmãs são conquistadas e decepcionadas por Teseu. Essa relação intratextual se manifesta, de modo particular, na presença da exemplaridade como estratégia discursiva e composicional, pois tanto Fedra quanto Ariadne expõem, em seus versos, o episódio em que Teseu derrota o Minotauro (*Her.* 4.59-66, 114-16; 10.77, 101-02, 105-06, 115), criatura irmã de ambas segundo a tradição mitológica, bem como recorrem a uma forma quase que inalterada de referência ao cruel abandono sofrido por Ariadne na ilha de Naxos (*Her.* 4.116; 10.0a, 96 ... *praeda relictæ feris*). Esses elementos textuais reiteram a existência de uma rede horizontal de poesia feminina, na qual as experiências de amor e desamor são revisitadas sob as perspectivas das mulheres por meio de práticas intelectuais de leitura e escrita.

O mito de Fedra, portanto, se insere num imbricado sistema narrativo, marcado, por um lado, pela união matrimonial àquele que fora o amado de sua irmã Ariadne e, por outro, pelo apaixonamento por seu próprio enteado, Hipólito, filho de Teseu com a Amazona Antíopa – também chamada Hipólita ou Melanipe, a depender de variantes míticas (Grimal, 2005, p. 168). Pelas características complexas de sua tradição mitológica e pelo potencial patético das situações que envolvem vínculos familiares adversos e desejos interditos, não surpreende que essa história tenha recebido versões célebres no gênero trágico (como no *Hippolytus*, de Eurípides, e na *Phaedra siue Hippolytus*, de Sêneca). Ovídio, por sua vez, oferece uma nova formulação do mito, na qual Fedra assume a primeira pessoa poética e registra, nas *Heroides*, uma carta voltada à sedução e conquista do jovem Hipólito, à maneira dos elegistas latinos, que, é sabido, escreviam a suas *dominae* com o intuito de cativar seus amores. Neste caso

específico, podemos observar que Fedra, em seu duplo objetivo amoroso e literário, combina expedientes epistolográficos e recursos de teatralização para compor a missiva.

Vejamos os versos iniciais dessa carta:

*Perlege, quodcumque est: quid epistula lecta nocebit?
Te quoque in hac aliquid quod iuuat esse potest.
His arcana notis terra pelagoque feruntur;* 5
Inspicit acceptas hostis ab hoste notas. (Her. 4.3-6)

Lê tudo, seja o que for. Que mal fará a leitura de uma carta?
Nela pode até mesmo haver algo que te agrade. 5
Através destas letras, são levados segredos por terra e alto mar.
Até o inimigo põe os olhos nas cartas vindas do inimigo.

Nos dísticos destacados, Fedra introduz sua epístola com o uso de uma fórmula típica, solicitando que o texto seja lido em sua totalidade e sugerindo que seu conteúdo pode deleitar o amado Hipólito, conforme o interesse inerente ao texto poético-literário – e à amante que se lança no jogo da conquista amorosa. Além desse aspecto, que reforça o caráter epistolar do discurso da heroína, percebemos, no terceiro verso, uma referência implícita à visão, formulada aqui como metonímia do ato de leitura da carta e apresentada como uma ação inofensiva ao destinatário. Apesar da benevolência aparente desse exórdio, notamos que Fedra, de forma assaz sintética e peculiar, postula uma relação de inimizade com Hipólito, não somente numa dimensão retórica, para convencer o enteado a ler o conteúdo da carta por inteiro, mas mais possivelmente em decorrência do reconhecimento da paixão ilícita que emerge no contexto mitológico mais amplo a que a epístola integra como um episódio menor – para além da exploração do *tópos* elegíaco da *militia amoris*, que alude ao jogo amoroso em vocabulário bélico (Cordeiro, 2013, p. 28-30). Considerando esses recursos inicialmente empregados pela heroína-autora, podemos argumentar que Fedra explora com êxito, nesse trecho, elementos tanto epistolares quanto teatrais. Isso porque, por um lado, a autora elabora um jogo visual-metalinguístico relacionado à escrita e leitura epistolares e, por outro, utiliza o domínio da visão para se colocar frente a frente com Hipólito – ora como inimigos numa batalha, ora como correspondentes distantes que se aproximam pelo contato epistolar, e, ainda, como *personae* que contracenam no tablado diante do olhar do leitor-espectador.

O recurso dramático do olhar é explorado com maior intensidade mais adiante na epístola, onde também figura como dispositivo propulsor da visualização de cenas restritas (nesse caso, por serem íntimas e por estarem emolduradas sob uma perspectiva especificamente feminina), conforme discutido ao longo deste estudo.

A heroína-autora de *Heroides* 4 focaliza as seguintes cenas:

<i>Viderit amplexos aliquis, laudabimur ambo:</i>	
<i>Dicar priuigno fida nouerca meo.</i>	140
<i>Non tibi per tenebras duri reseranda mariti</i>	
<i>Ianua, non custos decipiendus erit;</i>	
<i>Vt tenuit domus una duos, domus una tenebit;</i>	
<i>Oscula aperta dabas, oscula aperta dabis;</i>	
<i>Tutus eris mecum laudemque merebere culpa,</i>	145
<i>Tu licet in lecto conspiciare meo. (Her. 4.139-46)</i>	
Se alguém nos vir abraçados, seremos ambos celebrados.	
Dirão que sou uma madrasta dedicada ao meu enteado.	140
Durante a noite escura, não terás de abrir a porta	
de um duro marido, não haverá guardas para enganar.	
Como uma só casa abrigou os dois, uma só casa nos abrigará;	
publicamente me beijavas, publicamente me beijarás.	
Estarás seguro comigo e merecerás fama pela tua falha.	145
É lícito que em meu leito tu sejas visto.	

De fato, esse excerto ilustra como Fedra verbaliza a pressuposição de um público leitor-espectador que presencia as demonstrações de afeto entre os correspondentes, seja no gesto terno de um abraço, seja na troca de beijos. Ao conceber o público geral (inclusive o leitor da epístola) como testemunha ocular do seu discurso,¹²⁷ narrando a afeição entre madrasta e enteado, Fedra manobra a percepção pública, atenuando o caráter incestuoso da relação entre os amantes a ponto de tornar insuspeita a imagem de Hipólito em seu leito, sob a justificativa de que ambos partilham o mesmo espaço doméstico enquanto membros de uma mesma família. Com efeito, essa passagem de *Heroides* 4 coloca em destaque os efeitos de teatralização decorrentes do enfoque visual na emolduração das cenas narradas, corroborando a ideia de que

¹²⁷ A hipótese de que as heroínas-autoras ovidianas conectam recursos do drama ao discurso epistolar e, em razão dessa confluência intergenérica, pressupõem um público que lê, visualiza e testemunha as cenas narradas, na forma do *tópos* do espectador, se endossa ao considerarmos a epístola de Cânace a Macareu nessa coleção de epístolas. Em *Heroides* 11, vemos que Cânace textualiza seu próprio retrato na nítida imagem de uma mulher que escreve uma carta de suicídio (*Her.* 11.1-5) e, o que é mais pertinente, registra expressamente o desejo de que seu pai, Éolo, seja o espectador da sua morte (*Her.* 11.7-8 *Ipse necis cuperem nostrae spectator adesset, / Auctorisque oculis exigeretur opus; cf.* ainda v. 12 *spectasset*). Além disso, lembremos da referência que a jovem faz à presença de um público ainda mais robusto que contempla os acontecimentos intrínsecos ao seu mito (*Her.* 11.66, 77). Tendo em consideração a postulação de um público leitor-espectador e a eficácia do sentido da visão para a apreensão da teatralidade nos poemas femininos das *Heroides*, interpretamos que o texto de Cânace consiste num solo fértil para a análise do teatro epistolar, muito embora seu discurso não componha, no presente momento, nosso *corpus* selecionado para discussão, que, lembramos, tem sua escolha fundamentada nas fortes relações intratextuais suscitadas por *Heroides* 10 e na visível sistematização de componentes específicos de teatralização das epístolas (quais sejam, o estabelecimento de um palco simbólico, a representação de cenas e a visualização de cenas exclusivas pela focalização do olhar teatral).

as figuras femininas da coletânea investem em uma série de artifícios próprios da linguagem poética e mobilizam saberes específicos dos gêneros literários antigos, em especial o drama e a epistolografia, como procuramos demonstrar, para se inserirem, também como produtoras de sentido, no legado textual da Antiguidade clássica.

Nesse experimentalismo poético, as autoras fornecem versões femininas dos mitos em proveito dos seus próprios objetivos, como se pode observar na epístola de Fedra, sejam eles da ordem do convencimento, da conquista amorosa, da problematização do desejo, da busca por resolução ou da prática intelectual de leitura e escrita de poesia. Em todo caso, é notório que o procedimento poético de criação de cenas particulares dos mitos por meio do discurso feminino se verifica nas três cartas mobilizadas em nossa análise. Assim como a gestualidade progressiva de Ariadne, marcada pela alternância de cenas, e a visualização que Enone relata da traição sofrida sugerem a instituição do sentido da visão como importante componente dramático articulado nas cartas,¹²⁸ também a descrição das trocas de carícias proibidas entre Fedra e Hipólito é engendrada de forma a dramatizar o intercurso amoroso narrado. A heroína-autora vale-se desse mecanismo com notável artificialidade, dada a ironia dramática que se instaura entre a pretendida simulação de um amor familiar e nossa efetiva leitura – e visão – dos momentos íntimos protagonizados pelos dois amantes em cena. Rosati (1989, p. 109-10) também interpreta essa passagem da missiva de Fedra como uma espetacularização do amor incestuoso:

[...] sua carta, que constitui precisamente a declaração de amor, é em outras palavras uma carta de sedução (única em toda a primeira série das *Heroides*), que, a partir da sedução, pressupõe e implementa técnicas e estratégias precisas. É com esse propósito que Fedra tenta, de várias maneiras, ‘minimizar’ a situação, por exemplo, fazendo com que seu relacionamento com Hipólito não pareça um incesto, mas um simples adultério, como uma aventura galante, um jogo social com sua lisonja e emoções, sedutor e isento de riscos.¹²⁹

¹²⁸ Os estudos de Smith (2005) e Freudenburg (2023) exploram os mecanismos de construção e a função poética do componente visual na *Eneida* de Virgílio. Por seu turno, Weiss (2023) também discute a fenomenologia do olhar, contudo no contexto da dramaturgia grega antiga.

¹²⁹ “[...] la sua lettera, che costituisce appunto la dichiarazione d’amore, è cioè una lettera di seduzione (unica di tutta la prima serie di *Heroides*), che della seduzione presuppone e mette in atto tecniche e strategie precise. È a tale scopo che Fedra cerca in più modi di ‘sdrammatizzare’ la situazione, ad esempio facendo apparire la sua relazione con Ippolito non come un incesto ma come un semplice adulterio, come un’avventura galante, un gioco di società con le sue lusinghe ed emozioni, seducente e privo di rischi”.

Na concepção de Rosati, a carta de Fedra apresenta uma encenação retoricamente sofisticada do desejo,¹³⁰ dado que a autora mobiliza com precisão recursos do discurso amoroso em função de um projeto de sedução. Para isso, a heroína ensaia uma operação discursiva que busca *sdrammatizzare* a natureza do vínculo com Hipólito, deslocando-o do campo do incesto para o do adultério, e deste para o do cortejo amoroso, inscrita nas convenções sociais do jogo afetivo. Paradoxalmente, em vez de enfraquecer a dimensão teatral da epístola, essa “desdramatização” ou “minimização” constitui um gesto performativo fundamental, pois é na escolha consciente de registros que suavizam o peso da transgressão que se revela a artificialidade da autora e *persona* poética, atuando, por seu turno, no limiar entre a autoexposição emocional e a manipulação retórica do olhar alheio. Ao escrever, a heroína transforma a própria transgressão em espetáculo regulado por convenções literárias e afetivas, cuja recepção ela tenta, por meio da linguagem, antecipar e manipular. Essa ambivalência entre a gravidade do conteúdo e a leveza da forma intensifica a teatralidade latente no texto, ampliando o campo da performance epistolar e evidenciando a agência discursiva da figura feminina no controle de sua narrativa e da percepção pública sobre seu desejo.

Um último excerto da epístola de Fedra merece destaque em nossa análise. Ao concluir sua epístola, a heroína retoma o gesto dialógico que caracteriza a relação epistolar, sublinhando a dimensão artificial e representativa do discurso poético ao solicitar que Hipólito a imagine em prantos enquanto implora pelo seu amor.

Vejamos as palavras da autora:

Addimus his precibus lacrimas quoque; uerba precantis 175
Qui legis, et lacrimas finge uidere meas. (Her. 4.175-76)

Acrescento a estas súplicas as lágrimas também. Tu, que lêes minhas 175
palavras de súplica, imagina que vês ainda minhas lágrimas.

No encerramento da epístola, Fedra chama novamente a atenção para a leitura da carta de forma metalinguística, como já fizera na abertura do texto, e sobrepõe as lágrimas aos versos, incorporando-se, assim, à missiva – como um anexo ao texto.¹³¹ Esse artifício confere ao

¹³⁰ Os efeitos retóricos relacionados à narração dos afetos e à tentativa de sedução na epístola de Fedra são discutidos de maneira mais singular no estudo de Longo (2024).

¹³¹ O mesmo tipo de integração de atributos do corpo à materialidade textual do papiro se formula na missiva de Hipermnestra a Linceu, quando a heroína-autora escreve o que sua destra não ousara fazer (*Her. 14.19-20*), isto é, assassinar o amado Linceu segundo as ordens de seu pai, Dânao. Nesse sentido é que Hipermnestra estabelece com a carta uma relação de transposição, pois a autora afirma que seus olhos choram ao escrever a epístola da mesma forma como faziam quando estava prestes a cometer o assassinato do marido (*Her. 14.67-68 Haec ego; dumque queror, lacrimae sua uerba sequuntur / Deque*

discurso epistolar um acabamento sofisticado, uma circularidade narrativa reforçada pela simetria no uso de fórmulas correlatas de abertura e fechamento. Ademais, interessa observar que o pedido para que Hipólito finja ver suas lágrimas (v. 175 *lacrimas finge uidere meas*) – que, integradas ao poema, adquirem o mesmo valor que as palavras – ativa um complexo esquema interpretativo, visto que esse gesto imaginativo do destinatário estimula a formação de imagens mentais durante a leitura, possibilitando o justo enquadramento do conteúdo narrado. De fato, o aceite tácito do público leitor-espectador outorga à narrativa artístico-literária uma realidade plausível e válida segundo seus próprios termos, além de permitir sua participação ativa na construção dos efeitos dramáticos. Nesse sentido, esses versos finais posicionam a heroína-autora diante dos olhos do amado (assim como o v. 6 ao início, *inspicit acceptas hostis ab hoste notas*), viabilizando o contato epistolar entre correspondentes que se encontram afastados por intermédio das palavras e das lágrimas enquanto rastros corpóreos (e corporificados), vestígios tangíveis do corpo ausente. Ao mesmo tempo, o dístico solicita iterativamente a visualização da figura feminina como centro do palco simbólico, numa representação mental¹³² de forte carga dramática que estrutura a narração dos episódios míticos a partir da perspectiva feminina. Essa operação engendra uma poética da autoria feminina que reivindica protagonismo discursivo e performativo, desafiando as hierarquias tradicionais do relato mitológico.

Assim sendo, entendemos que as epístolas de Ariadne, Enone e Fedra articulam um sofisticado sistema de referenciação cruzada, característico da tessitura intratextual das *Heroides*. Esse modelo se manifesta em múltiplos planos composicionais, desde a recorrência de estruturas linguísticas análogas até a difusão de procedimentos narrativos baseados na focalização visual, favorecendo a fusão entre os gêneros epistolar e teatral. Em nossa leitura, a constituição de uma comunidade de leitura e escrita entre mulheres, bem como a elaboração de um discurso autoral sustentado pela exemplaridade e pelos dispositivos de teatralidade, formam eixos estruturantes de composição nessas cartas. Mediante a mobilização de recursos plurais, essas figuras femininas constroem um processo de reescrita que combina alteridade e

meis oculis in tua membra cadunt). Ou seja, há, nessa passagem, duas imagens sobrepostas: a carta possui as lágrimas da heroína anexas (como uma forma de *praesentia* do corpo da mulher), mas também representa o corpo do amado, que se torna(ra) úmido com o pranto de Hipermnestra.

¹³² O tópico da representação mental das figuras femininas é um aspecto distintivo dos efeitos visuais regulados na relação interna das *Heroides*. O pedido de Fedra para que Hipólito *imagine* sua própria figura em prantos no momento em que lê suas palavras repercute uma solicitação antes feita por Ariadne, que pede para que Teseu olhe para ela com a *mente*, na medida em que os olhos do amado já estão distantes no espaço-tempo (*Her.* 10.135 *aspice mente*), conforme discutimos previamente na análise de *Heroides* 10.

autorreferência na revisão de seus mitos e na representação de suas experiências. Perseguindo um horizonte poético e hermenêutico em que a epistolografia e a teatralidade se entrelaçam sob o signo da criação feminina, compreendemos que os versos elegíacos das *Heroides* abrigam uma potência dramatúrgica latente, cuja apreensão depende da escuta atenta das vozes femininas enquanto sujeitos poéticos de plena agência discursiva.

De outra maneira, podemos inferir que a teatralidade é um recurso que se manifesta nas *Heroides* em dois níveis. O primeiro deles é o da composição poética, em virtude dos aspectos formais verificados – como, por exemplo, a voz performática em primeira pessoa e a determinação dos limites de tempo e espaço que demarcam o drama. O segundo é o da recepção leitora das epístolas, em atenção aos elementos funcionais desses textos – tais como os efeitos de ilusão, ironia e reflexividade que as cartas engendram. Segundo demonstramos, as repercussões teatrais dos discursos epistolares femininos priorizados incluem ainda o caráter testemunhal dos eventos narrados, a ênfase na descrição da gestualidade e o influxo da visualização de cenas trazidas à tona pelas heroínas-autoras ovidianas, dispositivos notadamente dramáticos explorados de maneira contínua na interação simbólica entre essas autoras fictícias, consoante ao modelo intratextual que se distribui na coleção de cartas.

Nesse sentido, é oportuno sinalizar ainda que mesmo a fundação de um complexo sistema de interação textual como a intratextualidade pode corroborar nossa apreensão dos dispositivos teatrais reconhecidos nas *Heroides*. De acordo com o que apresentamos, a intratextualidade é um modelo de criação de poesia estabelecido na obra segundo o qual as heroínas ovidianas tecem suas tramas de modo colaborativo, como um coletivo de autoria feminina que propicia o reprocessamento de múltiplos recursos da linguagem na recriação dos mitos antigos. Como consequência disso, no que tange à criação de uma esfera de ilusão na obra – ilusão que se caracteriza como um código teatral –, o leitor das epístolas ficcionais capta a interação virtual entre as heroínas como um diálogo entre autoras, um colóquio acerca da produção literária de autoria feminina, ainda que essa interlocução seja inteiramente metafórica e metapoética. Nesse sentido, podemos sugerir que a ilusão da existência de uma comunidade de leitura e escrita feminina na obra pode consistir, em si mesma, em um recurso metateatral. Afinal, Ovídio faz da percepção de uma interação colaborativa entre suas heroínas um princípio estético de engano e ironia, capaz de converter a confecção comunitária do teatro epistolar das *Heroides* em metateatro.¹³³ A comunidade de leitoras e escritoras configurada pela coleção de

¹³³ Registramos nossos sinceros agradecimentos, neste ponto, à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso pela colaboração na construção desse argumento, que oxigena ainda mais as *Heroides* de Ovídio como um texto passível de ser lido em chave teatral e metateatral.

cartas é, portanto, um efeito de teatralidade intrínseco, uma estratégia apriorística que dinamiza a ficção e participa da configuração de um palco simbólico em que as mulheres míticas se tornam narradoras de suas tramas e espectadoras umas das outras. É razoável considerar, assim, que a teatralidade presente nas *Heroides* não é apenas um elemento simultaneamente furtivo e estruturante das cartas, mas também constitui uma condição de possibilidade para que as epístolas de autoria feminina sejam lidas enquanto um experimento poético e metapoético.

Em suma, procuramos demonstrar em nossa análise que este estudo nasce do empenho em valorizar as *Heroides* de Ovídio como uma obra de autoria metapoética de uma rede de mulheres mitológicas que afirmam suas perspectivas e seus discursos, a despeito da condição feminina no contexto da Antiguidade. Ao mesmo tempo, visamos ressaltar a imagem da mulher e o poder autoral feminino no interior do prestígio do texto literário clássico, cuja tradição é constitutiva dos saberes que moldam a cultura ocidental contemporânea. Ao assumirem, de maneira original, a voz e a vez narrativas, as heroínas-autoras das epístolas ovidianas reúnem habilmente numerosas competências linguísticas e literárias, dialogando com formas poéticas e convenções herdadas, reelaborando motivos provenientes de outras narrativas sobre suas histórias e distribuindo, intratextualmente, tais elementos na comunidade virtual de mulheres intelectuais. Como buscamos evidenciar neste capítulo, compreendemos que os traços formais do drama e da escrita epistolar se equilibram poeticamente nessas cartas. É nessa equalização que se inscreve, enfim, o que denominamos teatro epistolar: uma forma de construção discursiva que articula recursos dramáticos e epistolográficos, arquitetada no nível das habilidades de linguagem expressas pelas vozes femininas em estado de autoria nas *Heroides* – vozes que tensionam os mitos tradicionais e revelam, por meio da (re)escrita, os contornos das questões de gênero (*gender*) que permeiam suas experiências.

5 TRADUÇÃO: *ARIADNE THESEO*

Neste capítulo, apresentamos, primeiramente, o texto latino de *Heroides* 10, seguido por uma tradução autoral integral da epístola de Ariadne a Teseu na obra ovidiana. Um dos objetivos da presente tradução é contribuir para a leitura e recepção das *Heroides* em língua portuguesa, favorecendo o contato de leitores (especializados ou não) com esse texto clássico, outrora menosprezado em relação a demais obras de nosso autor, sobretudo seu texto épico e os poemas de exílio. Adicionalmente, temos o intuito de viabilizar o fluxo da voz de Ariadne em nossa língua, cooperando para o resgate da autoridade do discurso feminino no contexto letrado (antigo e moderno) e possibilitando o acesso a uma leitura feminina (e feminista) das histórias narradas e protagonizadas pelas mulheres inscritas no epistolário.

Isso porque, conforme discutido, inserimo-nos numa perspectiva leitora orientada pelos *gender studies*, valorizando as *Heroides* como fontes poéticas de autoria feminina tão legítimas e relevantes quanto outros textos antigos tradicionalmente notabilizados – seja pelo prestígio de seus autores, seja pela narração dos ciclos heroicos masculinos. Tendo em vista, então, o caráter original da autoria feminina e a particular mescla genérica das *Heroides*, duas chaves interpretativas já exploradas ao longo desta dissertação, indicamos que nossa tradução busca evidenciar tanto o poder autoral de Ariadne na escrita de *Heroides* 10 quanto os aspectos teatrais entremeados em seu discurso, compreendendo que os recursos do drama exercem nesse texto um poder ativo na produção de diferentes leituras desse que é um mito já amplamente consolidado na tradição poética antiga.

Como informado anteriormente, seguimos, neste estudo, a edição de Rosati (1989, p. 208-19) das *Heroides*, cujo texto latino será apresentado na próxima subseção para viabilizar o cotejo com a tradução. Ressalvamos, contudo, duas informações relativas à edição aqui adotada. Primeiramente, cabe esclarecer que a edição organizada por Rosati se retroalimenta de uma vasta tradição filológica dos poemas das *Heroides*, tendo como edições-fontes modernas aquelas que ainda apresentam as críticas textuais mais adequadas para a obra, como a de Palmer (1898), tida como a melhor edição crítica moderna, mas também o texto estabelecido por Dörrie (1971), útil pelo riquíssimo aparato crítico, e a edição de George Patrick Goold, que constitui uma revisão publicada em 1979 da crítica textual elaborada por Showermann (1914) para a *Loeb Classical Library*. Nesse contexto crítico, Rosati (1989, p. 51) opta por não apresentar um aparato, indicando que organiza sua edição de forma autônoma com base nos aparatos críticos disponíveis nessas edições discriminadas das *Heroides* – já bem resguardadas segundo a perspectiva de numerosos estudiosos dessa obra ovidiana. Apesar disso, Rosati conserva a

numeração tradicional dos versos, por exemplo, consoante à edição de Palmer, não obstante haja, desde os manuscritos, uma complexa avaliação dos dísticos iniciais de várias epístolas e dos versos interpolados ou de autenticidade duvidosa. Em todo caso, na ausência de uma edição crítica completa mais atualizada, entendemos que a edição de Rosati (1989) fornece um nível de seguridade aceitável para a leitura das *Heroides*, dada a influente e sólida tradição filológica clássica que fundamenta sua edição, sendo um material mais recente na história de recepção da obra cuja ausência de um aparato crítico, por exemplo, apresenta riscos não muito mais significativos para nosso acesso ao texto latino do que poderíamos ler em qualquer outra edição crítica de um texto clássico, que apresentará, sem exceções, conjunturas formadas por editores modernos.

Em segundo lugar, anunciamos que nossa pesquisa propõe modificações muito diminutas em relação à edição italiana de referência. A principal alteração refere-se ao grafema *-u* consonantal (como, por exemplo, em *uerbum*), forma que adotamos em vez da grafia tardia *-v* empregada por Rosati nesse contexto morfofonológico (por exemplo, *verbum*), por considerá-la historicamente mais adequada à leitura de um texto do período clássico romano. Divergimos de Rosati (1989, p. 208, 212, 216) também quanto à grafia da vogal *-u* maiúscula, aqui apresentada como *-V*, em conformidade com a ortografia mais usual do latim clássico. Por fim, para explicitar a controvérsia sobre a autenticidade dos versos iniciais da missiva, apresentamos o primeiro dístico de *Heroides* 10 com as identificações 0a e 0b – recurso não adotado por Rosati, embora tais versos constem de sua edição (seguidos pelos versos numerados). A discussão em torno do trecho inicial da epístola será retomada na abertura da tradução, em nota específica.

Dito isso, em sequência ao texto latino, apresentamos nossa tradução da epístola selecionada. Além de buscar relacionar o discurso epistolar de Ariadne aos códigos do teatro, procuramos espelhar certas faces poéticas do texto de Ovídio por meio de recursos próprios da linguagem poética da nossa língua materna. Ou seja, nossas escolhas tradutórias visam elaborar uma tradução literária da carta de Ariadne e, na medida do possível, poetizar sua leitura em língua portuguesa brasileira, buscando a recuperação de certos efeitos expressivos – como a sonoridade, a cadência da leitura e a construção imagética – na incorporação do discurso da *persona* aos códigos literários do português. Tal propósito nasce de uma concepção extensiva de poesia, segundo a qual, *a priori*, o texto poético e literário tenciona, sobretudo, comover o leitorado, algo que pode ser alcançado por uma tradução poética que prescinde, em seu plano estético, da convencional metrificação, frequentemente pautada em regras métricas da poesia lusófona para representar o verso latino.

Por isso é que apresentamos nossa tradução em verso livre, no anseio de exercer a tradução da poesia latina como uma prática crítica e performativa – sobretudo no que tange à voz e ao discurso de Ariadne –, e optamos, ainda, pelo uso da segunda pessoa do discurso, interpelando o leitor como um agente ativo na arquitetura do teatro epistolar de Ariadne. A disposição do texto em versos busca, também, permitir que quem lê a tradução possa acompanhar a equivalência com o texto latino de forma mais imediata. Temos a expectativa de que esses e outros atributos tanto recuperem ângulos poéticos do texto em cotejo quanto disseminem propriedades estéticas concernentes à nossa língua – ainda que nem todos os aspectos textuais possam ser plenamente compatibilizados, em virtude das restrições próprias aos sistemas linguísticos do latim e do português. Em suma, buscamos proporcionar a leitura poetizante de *Heroides* 10 ao público leitor brasileiro, destacando os efeitos dramáticos decorrentes dos recursos teatrais empregados pela heroína-autora, com o intuito de clarificar a visualização das cenas formuladas por Ariadne ao compor seu teatro epistolar.

Embora nossa tradução privilegie a recuperação de certos efeitos poéticos, buscamos equilibrar a fidelidade semântica e a teatralidade recôndita no discurso de Ariadne, de modo que os aspectos dramáticos realçados se apoiem em indícios do texto latino. As notas explicativas que acompanham a tradução têm por objetivo discutir os fundamentos da autoria feminina, destacar a inserção do drama na epistolografia e referenciar o substrato mitológico mobilizado pela autora, além de esclarecer escolhas tradutórias, sutilezas linguísticas e referências inter- e intratextuais relevantes. A opção por incluir algumas notas de caráter filológico na proposta de tradução poética de uma das *Heroides* de Ovídio consiste numa estratégia de implantação e conversão crítica, pois, ao ocupar o espaço tradicionalmente filológico de recepção das fontes textuais antigas com uma leitura que é sensível às características poéticas do texto latino, da língua de partida e da língua de chegada – e também receptiva às categorias de gênero, performance e autoria feminina –, buscamos renovar o regime de leitura herdado da tradição filológica, porém sem prescindir de sua legitimidade disciplinar.

De outra forma, entendemos que os preceitos filológicos podem deixar de funcionar apenas como instrumentos técnicos de crítica textual, passando a atuar também como ferramentas de mediação entre a erudição e a recriação poética (e política) na tradução dos textos antigos. Esse equilíbrio entre rigor filológico e sensibilidade poética visa, afinal, instaurar uma nova possibilidade de recepção dos materiais textuais clássicos e atualizar, assim, os sentidos neles contidos, na medida em que o pensamento e a língua(gem) antigos se tornam permeáveis ao universo poético contemporâneo, especialmente brasileiro. Trata-se de um movimento epistêmico consciente, que consiste não em recusar a crítica filológica e sua

proeminente atuação para o acesso aos textos antigos, mas em fazer dela um meio de subversão a fim de lançar novas interpretações sobre o legado textual e cultural da Antiguidade.

5.1 Texto latino

Ariadne Theseo

*[Illa relictis feris etiam nunc, improbe Theseu,
uiuisset et haec aequa mente tulisset uelis.
Mitius inueni quam te genus omne ferarum:
Credita non ulli quam tibi peius eram.]
Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,
In quo me somnusque meus male prodidit et tu, 5
Per facinus somnis insidiate meis.
Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
Spargitur et tectae fronde queruntur aues.
Incertum uigilans, a somno languida, moui
Thesea prensuras semisupina manus: 10
Nullus erat! referoque manus iterumque retempto,
Perque torum moueo bracchia: nullus erat!
Excussere metus somnum; conterrita surgo,
Membraque sunt uiduo praecipitata toro.
Protinus adductis sonuerunt pectora palmis, 15
Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.
Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam:
Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
Alta puellares tardat harena pedes. 20
Interea toto clamanti litore «Theseu!»,
Reddebant nomen concaua saxa tuum,
Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat:
Ipse locus miserae ferre uolebat opem.
Mons fuit: apparent frutices in uertice rari; 25*

Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
Ascendo – uires animus dabat – atque ita late
Aequora prospectu metior alta meo.
Inde ego, nam uentis quoque sum crudelibus usa,
Vidi praecipiti carbasa tenta Noto. 30
Aut uidi aut tamquam 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! 35
Flecte ratem! numerum non habet illa suum.»
Haec ego; quod uoci deerat, plangore replebam:
Verbera cum uerbis mixta fuere meis.
Si non audires, ut saltem cernere posses,
Lactatae late signa dedere manus; 40
Candidaque imposui longae uelamina uirgae,
Scilicet oblitos admonitura mei.
Iamque oculis ereptus eras. Tum denique fleui:
Torpuerant molles ante dolore genae.
Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, 45
Postquam desierant uela uidere tua?
Aut ego diffusis erraui sola capillis,
Qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
Quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. 50
Saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
Sed non acceptos exhibiturus erat,
Et tua, quae possum pro te, uestigia tango,
Strataque quae membris intepuere tuis.
Incumbo, lacrimisque toro manante profusis, 55
«Pressimus» exclamo «te duo: redde duos!
Venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?
Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?»
Quid faciam? quo sola ferar? uacat insula cultu;

Non hominum uideo, non ego facta boum. 60
Omne latus terrae cingit mare; nauita nusquam,
Nulla per ambiguas puppis itura uias.
Finge dari comitesque mihi uentosque ratemque:
Quid sequar? accessus terra paterna negat.
Vt rate felici pacata per aequora labar, 65
Temperet ut uentos Aeolus, exul ero.
Non ego te, Crete centum digesta per urbes,
Aspiciam, puero cognita terra Ioui.
Nam pater et tellus iusto regnata parenti
Proditæ sunt factæ, nomina cara, meo, 70
Cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,
Quæ regerent passus, pro duce fila dedi.
Tum mihi dicebas: «Per ego ipsa pericula iuro
Te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam.»
Viuius, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuit 75
Femina periuri fraude sepulta uiri.
Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, claua:
Esset, quam dederas, morte soluta fides.
Nunc ego non tantum, quæ sum passura, recordor,
Sed quaecumque potest ulla relictæ pati. 80
Occurrunt animo pereundi mille figurae,
Morsque minus poenæ quam mora mortis habet.
Iam iam uenturos aut hac aut suspicor illac,
Qui lanient auido uiscera dente, lupos.
Quis scit an et fuluos tellus alat ista leones? 85
Forsitan et saeuas tigridas insula habet.
Et freta dicuntur magnas expellere phocas;
Quis uetat et gladios per latus ire meum?
Tantum ne religer dura captiua catena,
Neue traham serua grandia pensa manu, 90
Cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
Quodque magis memini, quæ tibi pacta fui.
Si mare, si terras porrectaque litora uidi,

Multa mihi terrae, multa minantur aquae.
Caelum restabat: timeo simulacra deorum! 95
Destituor rapidis praeda cibusque feris.
Siue colunt habitantque uiri, diffidimus illis;
Externos didici laesa timere uiros.
Viueret Androgeos utinam, nec facta luisses
Impia funeribus, Cecropi terra, tuis; 100
Nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,
Ardua parte uirum dextera, parte bouem;
Nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,
Fila per adductas saepe recepta manus!
Non equidem miror, si stat uictoria tecum, 105
Strataque Cretaeam belua textit humum.
Non poterant figi praecordia ferrea cornu;
Vt te non tegeres, pectore tutus eras.
Illic tu silices, illic adamanta tulisti,
Illic qui silices, Thesea, uincat, habes. 110
Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?
Aut semel aeterna nocte premenda fui.
Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati,
Flaminaque in lacrimas officiosa meas;
Dextera crudelis, quae me fratremque necauit, 115
Et data poscenti, nomen inane, fides!
In me iurarunt somnus uentusque fidesque:
Proditum sum causis una puella tribus.
Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,
Nec, mea qui digitis lumina condant, erit? 120
Spiritus infelix peregrinas ibit in auras,
Nec positos artus unguet amica manus?
Ossa superstabunt uolucres inhumata marinae?
Haec sunt officiis digna sepulcra meis?
Ibis Cecropios portus patriaque receptus, 125
Cum steteris turbae celsus in ore tuae
Et bene narraris letum taurique uirique

<i>Sectaque per dubias saxea tecta uias, Me quoque narrato sola tellure relictam!</i>	
<i>Non ego sum titulis subripienda tuis.</i>	130
<i>Nec pater est Aegeus, nec tu Pittheidos Aethrae Filius: auctores saxa fretumque tui! Di facerent, ut me summa de puppe uideres!</i>	
<i>Mouisset uultus maesta figura tuos.</i>	
<i>Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, aspice mente</i>	135
<i>Haerentem scopulo, quem uaga pulsat aqua. Aspice demissos lugentis more capillos, Et tunicas lacrimis sicut ab imbre grauis. Corpus, ut impulsae segetes aquilonibus, horret, Litteraque articulo pressa tremante labat.</i>	140
<i>Non te per meritum, quoniam male cessit, adoro: Debita sit facto gratia nulla meo, Sed ne poena quidem! si non ego causa salutis, Non tamen est, cur sis tu mihi causa necis.</i>	
<i>Has tibi plangendo lugubria pectora lassas</i>	145
<i>Infelix tendo trans freta longa manus; Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos. Per lacrimas oro, quas tua facta mouent: Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo!</i>	
<i>Si prius occidero, tu tamen ossa feres.</i>	150

5.2 Tradução anotada

Ariadne a Teseu

[Até agora aquela abandonada às feras está viva,¹³⁴

Oa

¹³⁴ Ainda que nossa tradução poética de *Heroides* 10 não tenha como um de seus objetivos recriar a metrificacão presente no texto de Ovídio, adotamos o recuo dos versos na tradução para remeter à formatacão tradicionalmente utilizada nas edicões de textos elegíacos latinos, a fim de favorecer o cotejo entre o poema latino e a tradução em língua portuguesa.

desonesto Teseu; e querias ter admitido isto com indiferença.¹³⁵

Ob

Encontrei toda espécie de animais mais dócil que tu:¹³⁶

a nenhuma pior que a ti eu poderia ter sido confiada.]]¹³⁷

¹³⁵ Na tradição filológica das *Heroides*, é comum que os versos introdutórios de várias epístolas gerem uma significativa discussão em relação a sua autenticidade (e.g., nas cartas de Enone, Hipsípila, Dido, Dejanira, Cànace, Medeia, Helena e Cidipe; cf. Rosati, 1989, p. 128, 144, 160, 190, 222, 234, 328, 406). No caso da presente epístola, os dois primeiros versos (que aqui apresentamos como sendo 0a e 0b, conforme mencionamos na introdução) são transmitidos em um número muito diminuto de códices, mais especificamente em apenas duas lições impressas (cf. Battistella, 2010, p. 43). Tais versos são lidos como espúrios por muitos editores, que, sendo assim, optam por não imprimi-los em suas edições ou por incluí-los entre colchetes – como faz Rosati (1989, p. 208) em sua edição, embora sinalize por meio desse recurso gráfico que a disputa filológica do trecho inicial de *Heroides* 10 se amplia também para os versos seguintes, como logo comentaremos. Da mesma forma, Dörrie (1971, p. 140) também inclui o dístico em sua edição, apontando para sua problemática transmissão. Já outros editores das *Heroides*, como Knox (1995) e Palmer (1898), por exemplo, o suprimem do texto. A supressão desse primeiro par de versos nessa carta acaba por ferir a convenção da *salutatio* epistolar (algo que ocorre com frequência em outras das *Heroides* apontadas). Ou seja, a missiva de Ariadne se inicia com um tom abrupto, não possuindo um *incipit* formal no qual seja possível reconhecer, de imediato, quem são remetente e destinatário. Com efeito, essa é precisamente a razão pela qual alguns editores julgam espúrios tais versos, entendendo que eles são introduzidos no texto para suprir a ausência da saudação formalmente esperada no início das cartas.

¹³⁶ A formulação de Ariadne neste verso é tópica, como, por exemplo, em *Am.* 1.10.26 *turpe erit, ingenium mitius esse feris*; *Sen. Phaedr.* 558 *mitior nulla est feris*; *Sen. Oedip.* 639 *fetus regessit, quique uix mos est feris*; e na peça de Shakespeare *Timon of Athens*, Ato 4, Cena 1 *Timon will to the woods, where he shall find / The unkindest beast more kinder than mankind*.

¹³⁷ Embora sejam transmitidos em todos os manuscritos das *Heroides*, os versos 1-2 têm suspeita de interpolação ao menos desde o final do século XV, na era humanística. Por essa razão, ou são também eliminados de muitas edições, ou são muitas vezes deslocados para a posição após o verso 6, onde estabeleceriam maior coerência interna (Knox, 1995, p. 235). Diante desse impasse filológico, nosso editor os agrupa entre colchetes junto com os versos introdutórios (indicados como 0a-0b) para assinalar a ausência de consenso a respeito da autenticidade de todo o trecho inicial da missiva de Ariadne. Rosati (1989, p. 209) considera, então, que o verdadeiro *incipit* da carta 10 ocorre no verso 3, onde aliás podemos reconhecer ao menos uma das *personae* envolvidas no diálogo epistolar: o nome do leitor interno da epístola é expresso (v. 3 *Theseu*), mas a identidade de nossa heroína-autora permanece obscura. O verso indicado como 0a, apesar de ser lido como espúrio, apresenta a remetente como *illa relictæ feris*, uma identificação registrada também na epístola de Fedra no mesmo *corpus*, quando da menção intratextual de sua irmã Ariadne: *Her.* 4.116 *soror est præda relictæ feris*.

O que lês,¹³⁸ Teseu, daquela praia¹³⁹ envio-te,
 de onde teu barco sem mim as velas impeliram,
 onde miseravelmente me traiu o sono, e tu,¹⁴⁰
 que, com atos criminosos,¹⁴¹ afligiste meu sono.

5

¹³⁸ Na linha de vários estudiosos que consideram as *Heroides* ineficazes em termos epistolares, ou mesmo inverossímeis, Jolivet (2001, p. 237) entende que as missivas das heroínas possuem destinatários, mas não quem as envie e/ou receba, devido à ausência de correspondências em resposta no subconjunto de cartas simples (numeradas de 1 a 15) ou à impossibilidade de acesso a materiais de escrita ou mensageiros. Embora *Heroides* 10 seja o exemplo mais referenciado nesse modelo de leitura (Avellar, 2019, p. 131), por ser escrita pela heroína que se encontra nas condições mais extremas de isolamento dentro da obra, vemos, no entanto, que Ariadne expõe aqui a expectativa de que sua carta seja efetivamente lida. Seguindo a ideia de Fulkerson (2005, p. 13), compreendemos que tal expectativa se fundamenta na existência de uma comunidade virtual de leitura e escrita feminina, em que as heroínas-autoras das *Heroides* baseiam suas narrativas nas histórias umas das outras, numa perspectiva intratextual. Por meio de referências cruzadas no interior da obra, ou de *intratextual footnotes* (Curley, 2013, p. 178 sg.), as autoras fazem circular seus poemas, que são compostos e lidos em conjunto no círculo literário feminino formado pela presença compartilhada dessas mulheres no *corpus* em questão. Nesse sentido, as *Heroides* têm, de fato, um público leitor *a priori*, esse sendo a própria comunidade de mulheres intelectuais constituída pela obra. Na escrita poética, as heroínas ovidianas criam um interessante procedimento de alteridade e autorreferenciação ancorado nos relatos do grupo de escritoras inseridas nesse coletivo feminino.

¹³⁹ *Ex illo ... litore* (v. 3): Ariadne foi abandonada por Teseu na ilha de Dia, conhecida pelos antigos como ilha de Naxos. É possível supor, a partir do modelo homérico (Hom. *Od.* 11.321-25), que a ilha de Naxos era um território consagrado a Baco (Palmer, 1898, p. 373-74), algo que explicaria o fato de que, no prosseguimento da narrativa, o próprio deus resgata a jovem da ínsula deserta e a torna sua esposa. Cf. também a descrição que Apolônio de Rodes faz de Baco nas *Argonáuticas*, o associando à ilha de Naxos em 4.424-34.

¹⁴⁰ A ideia de traição em relação ao sono pode ser observada também em Cic. *Cat.* 1.26 *uigilare non solum insidiantem somno maritorum*; Sen. *Phaedr.* 782-83 *somnis facient insidias tuis / lasciuae nemorum deae*. Apesar disso, a queixa de Ariadne recai principalmente sobre Teseu, dado o enfático *et tu* ao final do verso, uma vez que a partícula enclítica *-que* no primeiro elemento (ou seja, *somnus*) é um recurso poético de antecipação que prepara o leitor para o elemento mais devastador e significativo da traição sofrida (Knox, 1995, p. 235-36).

¹⁴¹ *Per facinus* (v. 6): A expressão, que tem valor adverbial, é uma solução métrica preferível ao uso do advérbio *facinerosae*, sendo atestada também em *Rem. Am.* 62 e *Ib.* 566. Knox (1995, p. 236) lembra que os advérbios comuns são geralmente evitados na poesia latina, onde se nota a predileção pelo uso de expressões perifrásticas. Em nossa tradução, tentamos reproduzir a mesma forma de rodeio ou circunlocução que Ariadne emprega no texto latino.

Era o tempo em que¹⁴² primeiro a neve cristalina¹⁴³ sobre a terra
 se espargia e, encobertas pela folhagem, as aves cantavam em lamento.¹⁴⁴
 Mais ou menos acordada, ainda entorpecida pelo sono,
 meio deitada,¹⁴⁵ movi as mãos para alcançar Teseu:
 não havia ninguém! Estendo de novo as mãos, uma e outra vez tento,
 movendo os braços ao longo do leito: não havia ninguém.¹⁴⁶

¹⁴² *Tempus erat* (v. 7): No seu primeiro ato de descrição dos eventos, Ariadne imprime na carta um estilo sofisticado e um tom solene ao empregar uma estrutura frasal já consolidada na tradição épica latina: Verg. *Aen.* 2.268 *tempus erat quo prima quies...* De fato, essa fórmula já é atestada desde Ênio (*Ann.* 23 V.²), com o típico exórdio *est locus*. A chamada topotésia, então, consiste em uma estrutura formada pela combinação de uma forma do verbo *sum* com uma forma nominal (geralmente um elemento da natureza, em Ovídio). O uso da topotésia como fórmula sintética de introdução da narrativa para a posterior descrição da cena, como uma éfrase em miniatura (Barchiesi, 1992, p. 171), é bastante explorado por Ovídio e por poetas sucessores: *Met.* 6.587, 10.446; *Fast.* 2.215, 3.264, 4.495, 5.149.497, 6.9.495; *Luc.* 8.467; *Stat. Theb.* 4.680. Na epístola cotejada, Ariadne utiliza essa fórmula também em outras passagens (como em 10.11-12 *nullus erat ... nullus erat*; 17 *luna fuit*; e 25 *mons fuit*), o que confere peso à dimensão teatral de sua missiva pela proficuidade do estabelecimento do *locus* (ao modo de um palco) e da descrição dos gestos (ou dos *acta*) da heroína. Cf. ainda *Her.* 2.131 *est sinus*; 5.62 *mons fuit*; 12.67 *est nemus*.

¹⁴³ Cf. *Prop.* 2.9.41 *matutina pruina*; *Am.* 1.6.55-56 *uitreoque madentia rore / tempora noctis*. Por meio da mobilização do tópico elegíaco da *pruina*, que marca a presença da “neve” ou do “orvalho”, Ariadne indiretamente ressalta que sentia frio com a geada da manhã. Cf. *Her.* 10.32 *frigidior glacie semianimis fuit*.

¹⁴⁴ Cf. *Fast.* 4.166 *tactae rore querentur aues*; *A. A.* 1.58 *fronde teguntur aues*. Segundo Knox (1995, p. 236), *queror* é um verbo comumente usado para caracterizar o canto dos pássaros, embora também seja de uso expressivo na poesia elegíaca latina para marcar seu particular tom de lamento. Conforme discussão prévia, a associação entre a elegia e queixa amorosa se baseia nas origens do gênero elegíaco, em que a *querimonia* estrutura o lamento fúnebre (cf. *Hor. A. P.* 75-78). Palmer (1898, p. 374) indica que o verso denota o primeiro canto dos pássaros pela manhã, ainda recém-acordados, antes de deixar seus ninhos e poleiros. Tal leitura nos parece decerto aguçada ao considerarmos que, nos versos seguintes, a própria heroína-autora se descreverá também no lânguido momento do despertar, sonolenta (e abandonada) em seu “ninho de amor”. Outro dado que corrobora a ideia de que o verbo possui, nessa passagem, carga metapoética está em *Amores* 3.1.4. Utilizando a mesma expressão *queruntur aues* na mesma sede métrica do pentâmetro, Ovídio se retrata num bosque sagrado (propício à inspiração literária), onde recebe a visita da Elegia personificada e da Tragédia figurada como *matrona*, ambas disputando o engenho do poeta, com o êxito da Elegia. Esse passo do poema realiza um *tour de force* de metapoesia, pois Ovídio estabelece interlocução com gêneros poéticos no interior da sua própria prática literária. Registramos nossos agradecimentos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pela apurada observação desses aspectos contidos nesta passagem.

¹⁴⁵ *Semisupina* (v. 10): Esta é uma forma registrada somente na poesia de Ovídio, documentada também em *Am.* 1.14.20 e *A. A.* 3.788.

¹⁴⁶ A repetição da construção *nullus erat ... nullus erat* nos v. 11-12, algo que procuramos imprimir na tradução, é um exemplo do *uersus serpentinus*, onde uma mesma estrutura textual é empregada no primeiro hemistíquio do hexâmetro e no segundo hemistíquio do pentâmetro, conferindo um aspecto circular (e estilisticamente afetado) ao par de versos em questão. Esse recurso poético é bastante caro a Ovídio, que o emprega logo na abertura de *Am.* 1.9 *militat omnis amans, et habet sua castra Cupido: / Attice, crede mihi, militat omnis amans*, e também aos epigramatistas latinos tardios como um todo (cf. e.g. *Mart.* 9.97). Cf. ainda as ocorrências ovidianas em *Am.* 1.4.13-14, 3.2.27-28, 3.6.61-62; *Rem. Am.* 71-72, 385-86, 705-06; *Fast.* 4.365-66; *Trist.* 4.3.77-78, *ES* 213-14. Nas *Heroides*, vemos outra

O medo repeliu o sono. Aterrorizada, levanto-me
 e meu corpo se lança para fora do leito viúvo.
 Logo o peito ressoou com os golpes das minhas mãos 15
 e meus cabelos foram arrancados, desalinhados como estavam¹⁴⁷ pelo sono.
 Havia luar; procuro ver se posso distinguir algo a não ser a praia.
 Nada mais meus olhos tinham para ver exceto a praia.¹⁴⁸
 Ora para cá, ora para lá corro, de um lado para o outro,¹⁴⁹ sem rumo.¹⁵⁰
 A areia funda retarda meus passos de menina.¹⁵¹ 20
 Enquanto isso, em toda a praia, aos meus gritos de “Teseu!”,
 teu nome as rochas côncavas devolviam,
 e quantas vezes eu te chamava, tantas o fazia o próprio lugar.
 O próprio lugar queria oferecer ajuda a esta infeliz.
 Havia um monte; no cume, estão visíveis arbustos dispersos.¹⁵² 25
 Daqui, uma rocha pende corroída pelas águas ruidosas.
 Subo – a coragem dava-me forças – e, assim, ao longe,
 com ampla visão descortino¹⁵³ o alto mar.

ocorrência desse tipo de verso registrada na carta de Enone a Páris, em *Her.* 5.117-18 *Graia iuuenga uenit, quae te patriamque domumque / perdat! io, prohibe! Graia iuuenga uenit!* (Knox, 1995, p. 162-63, 237).

¹⁴⁷ *Vt ... erat* (v. 16): A estrutura é empregada para indicar modo ou estado, neste caso, qualificando os cabelos da heroína. Knox (1995, p. 237) aponta que essa é uma expressão idiomática latina que preserva a brevidade do momento narrado. Palmer (1898, p. 374-75) observa ainda que tal formulação tem a predileção de Ovídio, segundo vemos em *A. A.* 1.529; *Met.* 4.474, 9.113, 12.22; *Fast.* 1.503, 5.456.

¹⁴⁸ O paralelismo entre frações do v. 17 *siquid nisi litora cernam* e do v. 18 *nil nisi litus habent* é bastante acentuado. De acordo com Battistella (2010, p. 54), *litora* é um plural poético, aqui necessário por razões métricas. Dessa forma, no pentâmetro sucessivo (um verso naturalmente mais curto em relação ao hexâmetro datílico), Ariadne adota a forma singular *litus*. Como nossa tradução não tem como um de seus objetivos a metrficação do texto em língua portuguesa brasileira, não buscamos fazer distinção do termo no que concerne ao número gramatical, aderindo apenas à forma singular do vocábulo.

¹⁴⁹ *Nunc huc, nunc illuc, et utroque* (v. 19): A sequência de advérbios captura o estado de total confusão da jovem ao despertar subitamente e perceber que está abandonada. Numa epístola ao amigo Ático, Cícero relata sua viagem pelo Mar Egeu de maneira análoga: *Att.* 5.12.1 *hinc Syrum, inde Delum, utroque citius quam uellemus, cursum confecimus*.

¹⁵⁰ *Sine ordine* (v. 19): Esta é mais uma fórmula característica da poesia ovidiana. Cf. *Her.* 18.113; *Am.* 2.11.45; *A. A.* 2.467; *Met.* 8.389, 14.266; *Pont.* 3.9.53.

¹⁵¹ Nossa heroína-autora dispõe, neste verso, a alternância entre as palavras, apresentando ao centro o núcleo verbal *tardat*, que intercepta a relação entre os adjetivos *alta* e *puellares*, organizados na primeira metade do verso, e os seus referidos substantivos, *harena* e *pedes*, também dispostos respectivamente, mas ao final do verso. Essa estrutura métrica é conhecida como verso áureo, com ocorrência também no v. 27 *aequora prospectu metior alta meo*.

¹⁵² Cf. Catull. 64.126 *praeruptos ... montes*.

¹⁵³ *Metior* (v. 28): A opção por “descortinar” abarca a noção de enxergar à longa distância e, proveitosamente, representa a ideia da abertura das cortinas do “palco”, simbolizado na e pela epístola

Dali eu, pois por ventos também cruéis¹⁵⁴ fui encontrada,¹⁵⁵
 vi as velas líneas¹⁵⁶ infladas pelo apressado Noto.¹⁵⁷ 30
 Ou vi, ou foi como se eu pensasse tê-las visto.¹⁵⁸
 Fiquei mais fria que o gelo e quase morta.
 Mas a dor não por muito tempo permite me abater. Com ela me reanimo,
 sim, com ela me reanimo, e, com a mais alta voz, invoco¹⁵⁹ Teseu.
 “Para onde foges?”, grito, “Teseu, criminoso, volta! 35
 Vira o navio! Ele está incompleto!”¹⁶⁰
 Eu disse isso,¹⁶¹ e o que faltava à voz, eu supria com batidas no peito.
 As pancadas se mesclaram às minhas palavras.¹⁶²

de Ariadne. Uma tradução mais literal, no sentido de “medir com a vista”, não proporciona tais efeitos pretendidos.

¹⁵⁴ *Ventis quoque ... crudelibus* (v. 29): Knox (1995, p. 239) sugere que *quoque* acompanha *uentis crudelibus* nesse verso, partindo da concepção de que Ariadne já havia sofrido um feito cruel anterior, qual seja, o abandono de Teseu. Assim, os ventos também são impiedosos com a heroína porque são favoráveis à navegação do amado.

¹⁵⁵ *Sum ... usa* (v. 29): Conforme indicam Glare *et. al.* no *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 2119.10), o verbo *utor* nessa passagem, sob uma forma nominal, não possui sentido literal de “usar, gozar de”, mas sim de “encontrar (pessoas ou coisas) em determinado estado” (*cf. e.g. Plaut. Trin. 827 placido te et clementi ... usus sum*). Battistella (2010, p. 58) e Knox (1995, p. 239) também admitem essa interpretação.

¹⁵⁶ *Carbasa* (v. 30): O vocábulo latino designa um tecido feito especificamente de linho, geralmente utilizado como material das velas das embarcações, estabelecendo relação de metonímia. Ainda que não haja um termo latino que identifique as velas, subentendidas na passagem, escolhemos explicitá-las em nossa tradução.

¹⁵⁷ *Praecipiti ... Noto* (v. 30): Um dos Quatro Ventos, Noto é o vento que vem úmido e quente do Sul, formador de nuvens carregadas, filho de Aurora e Cetreu (Grimal, 2005, p. 333). A sua pressa é aqui descrita como se em conluio para afastar os amantes o mais rápido possível. No entanto, a precipitação aqui referida pode também sugerir a pressa do próprio Teseu no momento de sua partida. *Cf. Am. 1.7.15-16 talis periuri promissaque uelaque Thesei / fleuit praecipites Cressa tulisse Notos. Cf. ainda Met. 11.481 praeceps spirare ualentius Eurus; Hor. Od. 1.3.12 praecipitem Africum.*

¹⁵⁸ Ariadne descreve a incerteza das imagens vislumbradas nos mesmos termos do poeta Virgílio em *Aen. 6.454 aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam. Cf. ainda Her. 18.32 aut uidet aut acies nostra uidere putat.*

¹⁵⁹ *Voce uoco* (v. 34): Nesse trecho, procuramos reproduzir a sonoridade aliterativa da construção em latim. Ademais, lembramos que “invocar” denota a ideia de suplicar por auxílio, o que se coaduna com o objetivo de Ariadne ao chamar pelo herói para resgatá-la da ilha. Ovídio utiliza novamente o pleonismo *uoce uocare* apenas nas *Metamorphoses* (10.3, 507).

¹⁶⁰ *Numerum ... suum* (v. 36): Na tradução, procuramos retomar a ideia do cômputo do total de integrantes da tripulação expressa pelo sintagma latino.

¹⁶¹ *Haec ego* (v. 37): Palmer (1898, p. 375) lembra que o verbo (no caso, *dixi*) é frequentemente omitido em língua latina, resultando numa formulação um tanto sintética. *Cf. Her. 14.67; Am. 2.5.33; Rem. Am. 39; Prop. 1.13.13; 1.16.45.* Knox (1995, p. 240) comenta que tal forma de elipse é usual no estilo conversacional, o que interessa ao estilo epistolar. Sobre as construções elípticas nas epístolas de Cícero, *cf. Conte* (1994, p. 203).

¹⁶² *Verbera cum uerbis ... meis* (v. 38): Ariadne elabora uma paronomásia ao utilizar duas palavras que se assemelham nos níveis gráfico e fonético, mas que diferem semanticamente (como no v. 82 *mora*

Caso não me ouvisses, para que pudesses ao menos me ver,
 agitei largamente meus braços¹⁶³ para enviar-te sinais, 40
 e um retalho do meu vestido branco¹⁶⁴ amarrei num longo ramo
 para avisar-te de que certamente te esqueceste de mim.
 E da minha visão já havias desaparecido. Então, chorei, enfim.
 Antes, meus doces olhos¹⁶⁵ estavam entorpecidos pela dor.
 O que de melhor poderiam fazer meus olhos, senão chorar por mim, 45
 depois que deixaram de ver tuas velas?
 Ora eu vaguei solitária com os cabelos soltos,¹⁶⁶

mortis e *Her.* 9.31 *honor ... onus*). Esse recurso estilístico atribui ao discurso da heroína-autora um ar ligeiramente cômico, na visão de Knox (1995, p. 240-41). Nesse mesmo sentido, Battistella (2010, p. 63) registra que Ariadne extrai o jogo de palavras do verso a partir da linguagem da comédia. Cf. Plaut. *Truc.* 112 *me illis quidem haec uerberat uerbis*, *Men.* 978 *nam magis multo patior facilius uerba: uerbera ego odi*; Ter. *Heaut.* 356 *tibi erunt parata uerba, huic homini uerbera*. Em Ovídio, *Am.* 1.6.19-20.

¹⁶³ *Iactatae ... manus* (v. 40): Segundo Battistella (2010, p. 64), o uso do participio perfeito nesse verso reitera uma série de descrições “impessoais” dos gestos de Ariadne, embora seja a própria heroína quem descreve a si mesma, como se estando fora do próprio corpo, de modo que a autora da carta 10 pode visualizar as cenas pela perspectiva de uma terceira pessoa do discurso (como faz, por exemplo, nos versos 14-16). No contexto narrado, sabemos que Ariadne tem o objetivo de ser vista (v. 39 *cernere*) pela tripulação que se distancia ao longe, movendo vigorosamente as mãos para chamar a atenção de Teseu. Entendemos, nessa passagem, que o termo *manus* é utilizado como hiponímia para *bracchia* por razões métricas, pois trata-se de um pentâmetro. Além disso, é preciso considerar que, para se fazer ver à longa distância, a agitação dos braços é mais efetiva do que a das mãos. Por essas razões, traduzimos *manus* por “braços”, como recomenda também Knox (1995, p. 241): *she waved her arms, sending a signal far and wide (late)* (“ela agitou os braços, enviando um sinal por toda parte (*late*)”).

¹⁶⁴ *Candida ... uelamina* (v. 41): Como sabemos, *uelamen* é um termo regular para descrever a roupa da amada na poesia elegíaca, motivo pelo qual entendemos que Ariadne usa uma tira de suas vestes para chamar a atenção do amado ao longe. Segundo Knox (1995, p. 241), a peça é branca não apenas porque pode ser vista com mais nitidez à distância, mas também pelo fato de que é um lembrete das velas que Teseu se esquece de erguer.

¹⁶⁵ *Genae* (v. 44): O termo é assaz utilizado na poesia antiga como equivalente a “olhos” (bem como *uultus*, *lumina* e *oculi*, por exemplo, que estão difundidos ao longo de *Heroides* 10). Palmer (1898, p. 376) registra que, a rigor, *genae* nomeia as pálpebras inferiores ou as partes da bochecha abaixo dos olhos, que os antigos consideravam como origem das lágrimas.

¹⁶⁶ O eco entre os termos “solitária” e “soltos” nessa passagem não tem correspondência no texto latino, sendo uma escolha tradutória proposital para promover a sonoridade poética na leitura do verso. Os cabelos soltos são uma característica distintiva para simbolizar as bacantes na arte e na literatura (cf. *Am.* 1.9.38 *effusis ... comis*). Segundo Battistella (2010, p. 68), *capillus* é um termo habitual na prosa e, na elegia, está sempre situado no final do verso. Sobre as representações sugeridas pela narração dos cabelos femininos na literatura latina, cf. Azevedo (2023) e Burkowski (2012).

como uma bacante¹⁶⁷ agitada pelo deus de Ógiges,¹⁶⁸
 ora gélida me sentei¹⁶⁹ no rochedo contemplando o mar,
 e tal qual pedra era o assento, eu mesma pedra¹⁷⁰ me tornei. 50
 Muitas vezes retorno ao leito que nos acolhera ambos,
 mas que não mais haveria de nos fornecer abrigo,
 e tuas marcas toco (é o que tenho em teu lugar),
 e as cobertas que se aqueceram com teu corpo.
 Desabo sobre o leito, úmido pelas lágrimas desenfreadas, 55
 e grito “Nós dois nos deitamos sobre ti! Traz de volta os dois!
 Viemos para cá juntos! Por que não partimos juntos?
 Onde está, leito traidor, a maior parte de mim?”
 Que devo fazer? Para onde ir estando só? A ilha é inculta.
 Não vejo os trabalhos dos homens nem dos bois. 60
 De todos os lados o mar cinge a terra. Nenhum marinheiro em parte alguma,
 nenhuma popa prestes a cruzar trajetos incertos.
 Supõe que me sejam concedidos companheiros, ventos favoráveis e um navio:
 para onde seguirei? A terra paterna me nega acesso.
 Ainda que pelo mar calmo eu deslize numa venturosa embarcação 65
 e que Éolo¹⁷¹ suavize os ventos, serei uma exilada.

¹⁶⁷ *Baccha* (v. 48): Knox (1995, p. 242) lembra que a comparação de figuras femininas apaixonadas com as bacantes é um *tópos* (cf. *Her.* 4.47; Prop. 3.8.14; Verg. *Aen.* 4.301). Ovídio descreve a mãe da Ariadne, a rainha Pasífae, nos mesmos termos em *A. A.* 1.312. Cf. também Catull. 64.61 *saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu*.

¹⁶⁸ *Ogygio ... deo* (v. 48): Nesse contexto, o sintagma identifica Baco, o deus tebano (Palmer, 1898, p. 376). Knox (1995, p. 242) comenta que *Ogygio* é um raro epíteto para Tebas e para Atenas, dado seu uso pelos poetas gregos, e o registro na epístola 10 das *Heroides* de Ovídio é o primeiro na literatura latina. O estudioso aponta também que essa é a primeira ocorrência do termo como um epíteto para Dioniso. Para informações sobre o rei Ógigo, personagem do qual deriva o epíteto, cf. Grimal (2005, p. 336).

¹⁶⁹ *Sedi* (v. 49): Lembramos que Ariadne se encontra sentada também na narrativa de Fílis no mesmo *corpus*, que descreve a heroína-autora da carta 10 altiva sobre os tigres de Baco: *Her.* 2.80 *inque capistratis tigris alta sedet* (cf. *infra*). Sobre a distinção entre a bacante sentada, possuída e adormecida a partir de uma perspectiva de gênero, cf. Battistella (2010, p. 22-28).

¹⁷⁰ *Quamque lapis ... tam lapis* (v. 50): Há evidente paralelo entre as sentenças, e a forma sintética do verso é invulgar. Empenhamo-nos para reproduzir essa construção, o quanto possível, na tradução adotada.

¹⁷¹ Éolo é senhor e guardião dos Quatro Ventos na mitologia antiga. Há diversas personagens designadas por esse nome, as quais Grimal (2005, p. 138-39) busca distinguir.

Não mais te verei, Creta dividida em cem cidades,¹⁷²

terra conhecida por Júpiter desde menino.

Pois meu pai e o solo governado pelo meu justo pai,¹⁷³

nomes a mim tão caros, foram arruinados pelas minhas ações

70

quando, para que tu, vitorioso, não morresses no sinuoso labirinto,

dei a ti como guia o fio que conduziria teus passos.

Tu, então, me dizias: “Por estes próprios perigos, eu juro que,

enquanto vivermos os dois e cada um de nós, tu serás minha.”¹⁷⁴

Estamos vivos, Teseu, e não sou tua, se todavia vive

75

a mulher que foi sepultada pelo engano de um homem mentiroso.¹⁷⁵

Deverias ter matado¹⁷⁶ também a mim, perverso, com a mesma clava

[com que mataste meu irmão,

e, com a minha morte, seria invalidada a promessa que fizeras.

¹⁷² *Crete centum digesta per urbes* (v. 67): Creta é a maior e mais populosa ilha da Grécia, governada pelo pai de Ariadne, o rei Minos. A ilha é reconhecida desde os primeiros tempos por possuir cem cidades (como transmitido em Hom. *Il.* 2.649; Eur. *Frag.* 475.3; Verg. *Aen.* 3.104).

¹⁷³ *Iusto ... parenti* (v. 69): Reconhecido por sua justiça, Minos foi nomeado um dos três juízes do submundo após sua morte (cf. Hom. *Od.* 11.569). Sua boa reputação é narrada também na poesia de Hesíodo (fr. 144 M-W).

¹⁷⁴ *Te ... meam* (v. 74): Chama a atenção o fato de que o pentâmetro, que veicula o discurso direto de Teseu, distancia dois significativos pronomes que se referem à mesma pessoa, *i.e.*, Ariadne. Entre os pronomes (que colocam o verso “entre colchetes”, *bracketed*, conforme Knox, 1995, p. 246), vemos disposta uma oração adverbial que condiciona a promessa do homem (a qual sabemos que ele não pretende cumprir). Nesse sentido, o distanciamento entre Teseu e Ariadne devido à falsidade da promessa e ao abandono sofrido pode ser metapoeticamente visualizado e recuperado, uma vez que a jovem (indicada como *te*) não permanece sendo amada pelo herói (que a denominaria como sendo sua, *meam*). No que diz respeito à tradução, tal enquadre metapoético é de difícil representação em nossa língua. É interessante notar, porém, que podemos observar nessa passagem uma marcada oposição entre o discurso oral (e enganoso) masculino e o registro escrito (e confiável) feminino, algo que interessa nossa busca pela valorização do discurso das mulheres na Antiguidade e a validação das epístolas das *Heroides* como importantes fontes poéticas de autoria feminina acerca dos mitos antigos. Nesse sentido, Farrell (1998, p. 329) corrobora a intelectualidade das heroínas-autoras ovidianas, afirmando que *the women of the Heroides delineate a clear polarity between men, speech, and deception on the one hand, and women, writing, and honesty on the other* (“as mulheres das *Heroides* delineiam uma clara polaridade entre homens, discurso e engano, por um lado, e mulheres, escrita e honestidade, por outro”).

¹⁷⁵ *Femina ... uiri* (v. 76): Se no v. 74 suspeitamos que Teseu não tinha intenções de tornar Ariadne sua mulher devido ao afastamento dos pronomes *te* e *meam*, nesse passo podemos constatar que, de fato, a mulher e o homem se encontram distanciados, em lados opostos na arquitetura metalinguística do verso. Tal oposição acentua a *fraus*, que se interpõe na relação entre os correspondentes, situada na posição mediana. A construção da passagem nos fornece “quase uma pequena suma do amor elegíaco” (*quasi una piccola summa dell’amore elegiaco*, Battistella, 2010, p. 77). Buscamos representar em nossa tradução essa imagem presente no verso latino.

¹⁷⁶ *Mactasses* (v. 77): O verbo *macto* é um vocábulo emprestado da terminologia do sacrifício, de acordo com o apontamento de Battistella (2010, p. 77), e, portanto, não casualmente a vítima de Teseu é metade homem, metade touro.

Agora, imagino não apenas o que estou prestes a sofrer,
 mas o que quer que pode uma mulher abandonada sofrer. 80
 Vêm ao meu pensamento mil maneiras de morrer,
 e a morte é de menor castigo do que a demora da própria morte.¹⁷⁷
 Já suspeito que virão, ora por aqui, ora por ali,
 lobos que, com dente ávido, minhas vísceras rasgarão.
 Quem sabe se esta terra não nutre também dourados leões? 85
 Talvez a ilha tenha ainda tigres selvagens.¹⁷⁸
 E dizem que as ondas impetuosas arremessam enormes focas.
 E quem pode impedir que espadas atravessem meu corpo?
 Que somente não me amarre, prisioneira, uma dura corrente,
 e que eu não fie grandes rocas de lã com mão escrava, 90
 eu, cujo pai é Minos,¹⁷⁹ cuja mãe é filha de Febo,¹⁸⁰
 e – aquilo de que mais me lembro – eu, que a ti fui prometida em casamento.¹⁸¹

¹⁷⁷ *Mora mortis* (v. 82): Outra paronomásia criada por Ariadne, como destacamos já em nota ao v. 38. O jogo de palavras com a *mora* está presente também em Prop. 1.13.6 *in nullo quaeris amore moram*. Como Ariadne expressa seu desejo pela morte nesse trecho, interessa destacar que a demora da chegada do próprio fim pode se instituir como um recurso teatral entremeado no discurso elegíaco epistolar. Segundo Barchiesi (1992, p. 179), *dato il carattere eminentemente scenico, tragico, di questa tradizione, può non essere casuale che mora abbia anche il valore tecnico di “pausa teatrale”* (“dado o caráter eminentemente cênico, trágico, dessa tradição [a morte], não pode ser por acaso que *mora* tenha também o valor técnico de ‘pausa teatral’”). Cf. Quint. *Inst.* 11.3.158.

¹⁷⁸ A tradição filológica ovidiana enfrenta controvérsias na leitura do dístico 85-86 de *Heroides* 10 no que diz respeito a sua legibilidade, sobretudo em relação ao pentâmetro, de modo que a passagem geralmente é emendada sob diferentes formas pelos editores da obra (Battistella, 2010, p. 36, 80-82; Dörrie, 1971, p. 144; Knox, 1995, p. 70, 248; Palmer, 1898, p. 61, 377-78) – mesmo que nenhuma emenda seja totalmente satisfatória. Apesar disso, a referência aos tigres é sustentada por associação ao mito de Baco, pois esses são animais tradicionalmente inseridos no culto ao deus do vinho e do teatro (Rosati, 1989, p. 85, 215). Sob o prisma intratextual, é interessante observar ainda que Filis comenta sobre os tigres como um atributo característico do “novo marido” de Ariadne: *Her.* 2.79-80 *illa – nec inuideo – fruitur meliore marito / inque capistratis tigribus alta sedet*. Cf. também *A. A.* 1.549-550 *iam deus in curru ... / tigribus adiunctis aurea lora dabat*; 1.559-560 *e curru, ne tigres illa timeret, / desilit*.

¹⁷⁹ Filho de Europa e Zeus, Minos é rei de Creta, conhecido por ter sido o primeiro a civilizar o povo cretense, governando suas terras com justiça, temperança e leis notáveis. É Minos quem ordena confinar o Minotauro, fruto do adultério de sua esposa, no palácio em forma de labirinto, onde o homem-touro permanece encarcerado até encontrar a morte pela mão de Teseu. Cf. Grimal (2005, p. 313-14).

¹⁸⁰ Pasífae é rainha de Creta, filha de Perseis e de Febo e esposa de Minos, com quem tem Ariadne e Fedra como filhas. Assim como a irmã Circe e a sobrinha Medeia, Pasífae é conhecida pelos seus talentos com a feitiçaria, dotes herdados pela linhagem de seu pai. O Minotauro, meio-irmão de Ariadne, é concebido pela relação entre Pasífae e um touro que suscita seu amor, animal enviado por Netuno para castigar o rei Minos por uma promessa descumprida. Cf. Grimal (2005, p. 358).

¹⁸¹ Nesse passo, há a presença de pronomes relativos (v. 91 *cui ... cui*; v. 92 *quae*) que se referem à própria heroína-autora de forma implícita. Para cadenciar a leitura do trecho, nossa tradução explícita a presença de um pronome pessoal *ego*, que a oração relativa *quae tibi pacta fui* (v. 92) também retoma.

Se vi o mar, as terras e o extenso litoral,
 muito as terras, muito as águas me ameaçam.
 Restava-me o céu, mas temo as imagens dos deuses!¹⁸² 95
 Sou abandonada como presa e alimento para animais sanguinários.
 E se aqui cultivam e residem homens, neles não confio.
 Aprendi, ferida, a recluir homens estrangeiros.
 Quisessem os deuses que Andrógeo¹⁸³ estivesse vivo! Não terias pagado
 feitos ímpios, terra de Cécrope,¹⁸⁴ com a matança dos teus filhos; 100
 nem a tua destra erguida com a nodosa estaca, Teseu,
 teria matado aquele que era parte homem, parte touro;¹⁸⁵
 nem a ti o fio, que indicaria o retorno, eu teria dado,
 fio tantas vezes recolhido pelas tuas mãos, que o puxavam!
 Quanto a mim, não me admiro se a vitória é tua 105
 e se a besta abatida cobriu o chão cretense.
 Não podiam perfurar os chifres teu coração de ferro.
 Ainda que desprotegido, pelo peito estavas seguro.

O verbo *paciscor* diz de um pacto ou contrato firmado entre as partes nos termos do direito romano (Cic. *Verr.* 3.36; Liv. 25, 33), mas aqui, conjugado sob a forma nominal *pacta fui*, tem valor de nome e, em razão disso, preconiza em específico o acordo matrimonial. Tendo isso em vista é que Knox (1995, p. 249) sugere a tradução *whose betrothed I have been* (“de quem fui noiva”) para o trecho. Como sabemos a partir de várias versões do mito, Teseu promete desposar Ariadne como forma de barganhar o auxílio da jovem para vencer o combate contra Minotauro e sair em segurança do labirinto de Creta.

¹⁸² *Simulacra deorum* (v. 95): Palmer (1898, p. 378) entende que tais imagens são provavelmente fantasmas que Ariadne vê pairando no ar (cf. *Her.* 13.111 *excitior somno simulacraque noctis adoro*; *Am.* 1.6.9 *at quondam noctem simulacraque uana timebam*). Já Rosati (1989, p. 215) sugere que o vocábulo *simulacrum* tem valor técnico de “constelação”, sendo uma alusão irônica ao destino de Ariadne no seguimento do mito, pois a mulher recebe posteriormente a ajuda do deus Baco, que, em algumas versões da história, a honra após a morte com um lugar no céu mediante o catasterismo de sua coroa. A *Corona Borealis*, portanto, como uma prova do amor de Baco, conserva a vida da jovem na forma de uma constelação.

¹⁸³ Andrógeo é irmão de Ariadne, também filho de Minos e Pasífae. O jovem se destaca por possuir altas habilidades em todas as modalidades atléticas. Ao participar de jogos promovidos em Atenas pelo rei Egeu, Andrógeo desperta a inveja do rei e dos seus rivais pelo bom desempenho e, por isso, sofre ataques dos atenienses, que o levam à morte. Cf. Grimal (2005, p. 25-26).

¹⁸⁴ *Cecropi terra* (v. 100): Atenas, onde Cécrope (ou Cécrops) é fundador e exerce o primeiro reinado. Ovídio costuma empregar determinadas perífrases com o adjetivo feminino em *-is*: cf. *Her.* 16.30 *Taenaris ... terra*; *Am.* 1.2.47; *Fast.* 2.663; *Met.* 5.648, 8.153, 9.448, 13.716; *Trist.* 1.2.82; *Pont.* 2.9.54.

¹⁸⁵ *Parte uirum ... parte bouem* (v. 102): Como sabemos, Ovídio evita explicitar o nome do Minotauro, provavelmente guiado pelo senso da poesia grega, na qual o nome da personagem não é atestado – e talvez pelo desejo de evitar o óbvio. Contudo, Knox (1995, p. 251) explica que nosso poeta tende a descrever o Minotauro com certa ingenuidade, sobretudo pela discussão em torno do verso 2.24 da *A. A.*, que Ovídio seleciona como uma de suas linhas mais passíveis de crítica ao ser confrontado pelos seus contemporâneos (cf. Sen. *Contr.* 2.2.12).

Ali dentro, pedras, ali o aço tu carregaste,
 ali dentro tens Teseu, que supera em dureza as pedras.¹⁸⁶ 110
 Ó, sono cruel, por que me deixaste inerte?
 Ou então eu deveria ser condenada de uma vez por todas a uma noite eterna!
 Cruéis também vós, ventos, e excessivamente preparados,
 e ainda vós, brisas¹⁸⁷ prestativas em provocar meu pranto!
 Cruel mão direita, que matou a mim e meu irmão, 115
 e cruel “promessa”,¹⁸⁸ palavra vã, feita ao meu pedido!
 Contra mim conjuraram o sono, o vento e a palavra dada.
 Uma menina somente, fui enganada por três causas.
 Assim, eu, prestes a morrer, não verei as lágrimas de minha mãe,
 nem haverá quem cerre com os dedos os olhos meus? 120
 Minha alma infeliz seguirá por ares estrangeiros,
 e não haverá uma mão amiga para ungir meu corpo exânime?
 Sobre meus ossos insepultos as aves marinhas pousarão?
 É esta a sepultura digna dos meus favores?
 Navegarás até os portos de Cécrope e serás recebido na tua pátria, 125
 quando, então, estarás altivo diante dos olhos da multidão,
 e contarás pomposamente sobre a morte do homem-touro
 e sobre a morada de rochas cortadas por tortuosos corredores.
 Fala também sobre mim, abandonada nesta terra solitária!
 Eu não devo ser subtraída dos teus gloriosos títulos! 130

¹⁸⁶ Na leitura de Palmer (1898, p. 379), nesse trecho há um certo tipo de clímax também registrado por Fílis em sua carta a Demofonte: *Her. 2.137 duritia ferrum ut superes adamantaque teque*.

¹⁸⁷ Nesse ponto, compete explorar um dado que pode ser associado à teatralidade que nesta pesquisa buscamos ressaltar. Ao longo da leitura da epístola, é notável a interlocução que Ariadne estabelece com diversos elementos da natureza ou objetos inanimados. Vemos, por exemplo, que a autora se dirige diretamente ao próprio leito (v. 58 *lectule*, num diminutivo insólito), à sua cidade natal (v. 67 *Crete*), e ainda aos “sonos” (v. 111 *somni*) e aos ventos (v. 113 *uenti*). Em benefício dos efeitos de teatralidade embutidos no discurso da jovem, Cucchiarelli (2012, p. 179) esclarece, em seu comentário às *Eclogae* de Virgílio, que “o tema de ‘falar’ com os elementos naturais já é um motivo comum no drama ático” (“quello del ‘parlare’ agli elementi naturali è motivo comune già nel dramma attico”). Agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso pela glosa a respeito desse relevante recurso dramático utilizado por Ariadne em *Heroides* 10.

¹⁸⁸ *Fides* (v. 116): Segundo comentamos previamente (*cf. supra*), a promessa que Teseu faz a Ariadne é enganosa, desprovida de consistência, feita apenas para receber da heroína a ajuda de que precisa para sair do labirinto. Apresentamos o vocábulo entre aspas, portanto, para salientar o falseamento das palavras do homem.

Teu pai não é Egeu,¹⁸⁹ e tu não és filho de Etra,¹⁹⁰
 nascida de Piteu.¹⁹¹ Teus genitores são os rochedos e o mar!
 Os deuses fizessem com que, do alto da popa, pudesses me ver!
 Minha imagem desolada teria comovido teu rosto.
 Também agora, não com os olhos, mas, com o que podes, a mente,¹⁹² 135
 olha para mim,¹⁹³ agarrada à pedra em que bate o vaivém d'água!
 Vê os cabelos soltos¹⁹⁴ como os de alguém em luto¹⁹⁵
 e a roupa pesada pelas lágrimas, como se pela chuva!
 Meu corpo arrepia, como as searas agitadas pelo vento norte,¹⁹⁶
 e estas letras oscilam traçadas pela minha mão trêmula. 140

¹⁸⁹ Sucessor de Cécrope, Egeu é rei de Atenas e pai de Teseu. Além disso, a personagem empresta seu nome ao Mar Egeu por cometer suicídio nas águas que banham a Grécia. Cf. Grimal (2005, p. 130-31).

¹⁹⁰ Etra é filha do rei Piteu, de Trezena, e mãe de Teseu. De acordo com algumas versões, Etra influencia Helena de Troia a abandonar o marido Menelau e seguir Páris, posto que Teseu violenta a jovem troiana e a confia a sua mãe, Etra. Cf. Grimal (2005, p. 155).

¹⁹¹ Rei da cidade de Trezena, Piteu é Filho de Pélops e Hipodâmia, irmão de Tiestes e Atreu. É reconhecido pelos seus poderes no campo da adivinhação e por ser o responsável pela educação do seu bisneto, Hipólito, fruto da união de Teseu com a irmã de Ariadne, Fedra. Cf. Grimal (2005, p. 378).

¹⁹² *Aspice mente* (v. 135): Neste verso, Ariadne explora um código dramático narrado também no monólogo da personagem Helena em *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare: *Love looks not with the eyes, but with the mind, / And therefore is wing'd Cupid painted blind* (Ato 1, Cena 1).

¹⁹³ *Aspice* (v. 135): Importa observar que o comando de Ariadne para que Teseu dirija os olhos (ou, melhor dizendo, a *mens*) para ela pode sugerir que a heroína-autora explicita a necessidade de um espectador para suas ações, além de um leitor para suas linhas. Tal percepção se harmoniza com nossa análise da construção de um teatro epistolar nas *Heroides* (Rocha e Oliveira, 2023). Esse requisito de um público leitor-espectador para o teatro epistolar de Ariadne não somente é reforçado no v. 137 (*aspice*), como também se insinua ao longo do poema (cf. v. 39, 133-34, 147). Cf. A. A. 1.99 *spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*.

¹⁹⁴ *Demissos ... capillos* (v. 137): Para Knox (1995, p. 255), os cabelos de nossa autora estão soltos porque Ariadne acaba de acordar (cf. v. 9-10). Todavia, entendemos que seja mais adequado analisar tal imagem em relação ao sentimento de luto declarado no verso pela heroína, uma vez que a narração dos cabelos femininos arrancados, desalinhados ou soltos para representar a emoção fúnebre é tópica na poesia latina (cf. Azevedo, 2023; Battistella, 2010, p. 103). No entanto, também é possível associar esse *tópos* aos poemas dramáticos, tendo em vista que a figuração das sacerdotisas de Baco – um motivo mitológico bastante consolidado nos textos teatrais, sendo ainda Baco um deus associado ao teatro – tradicionalmente se dá, dentre outros elementos, através do detalhamento dos seus cabelos soltos e desarrumados (cf. v. 47-48). Sendo assim, o retrato dos fios de Ariadne nessa passagem do poema designa uma pertinente articulação entre os gêneros poéticos da elegia e do drama.

¹⁹⁵ *Lugentis more* (v. 137): Acerca desse símile – que fornece um retrato significativamente patético da heroína, ampliado também para o verso seguinte –, Rosati (1989, p. 14-15) compreende que a descrição de Ariadne nesse ponto *denuncia la tipicità della situazione del gesto, la 'maniera' della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando* (“denuncia a tipicidade da situação do gesto, a ‘maneira’ da manifestação da dor, própria do papel que Ariadne está interpretando”), reconhecendo a natureza teatral de *Heroides* 10.

¹⁹⁶ *Aquilonibus* (v. 139): Áquilo (ou Bóreas) é o vento frio que sopra do extremo Norte, nascido na Trácia, uma região naturalmente fria. É um dos irmãos de Noto (v. 30). Em geral, é apresentado como autor de diversos atos hediondos, sobretudo casos de violência sexual. Cf. Grimal (2005, p. 62).

Suplico-te não pelos meus favores, já que eles foram em vão.

Não seja devido nenhum reconhecimento pelas minhas ações,
tampouco nenhuma punição! Se não sou eu a causa da tua salvação,
não há razão para que sejas tu a causa da minha morte.

Cansadas de bater no peito lúgubre,¹⁹⁷ estas mãos 145
estendo-te eu, miserável, para além do vasto mar.

Inconsolável, mostro a ti estes cabelos que me restam.

Pelas lágrimas suscitadas pelas tuas ações, peço-te,
dobra o navio, Teseu, e vira as velas para retornar!

Se antes disso eu morrer, tu ao menos recolherás meus ossos. 150

¹⁹⁷ *Lugubria pectora* (v. 145): O adjetivo *lugubria* concede uma expressiva carga elegíaca à passagem final da missiva pelo fato de ser um termo bastante reiterado na tradição da poesia elegíaca. De acordo com Knox (1995, p. 256), o gesto de bater no próprio peito comumente expressa a lamentação, de sorte que podemos compreender a razão pela qual Ariadne qualifica a palavra *pectora* como “lúgubre”, por meio de uma enálage.

6 CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, conduzimos uma leitura das *Heroides* de Ovídio à luz dos estudos de gênero, orientadas pela intenção crítica de restituir centralidade ao discurso feminino antigo, forjado, no caso desta obra, por personagens que se manifestam como autoras de seus próprios textos e protagonistas de seus mitos. Longe de constituírem apenas uma fonte literária que simboliza informações sobre a condição da mulher na Antiguidade clássica, essas epístolas ficcionais compõem um conjunto poético que dramatiza, por meio da linguagem, os impasses do sujeito feminino em contextos de abandono, silenciamento e exclusão – impasses esses que se projetam tanto na produção quanto na recepção moderna da obra.

Tendo isso em vista, argumentamos que a força inventiva das *Heroides* reside precisamente na inscrição da voz feminina, tantas vezes suprimida dos aparatos textuais de prestígio, como gesto inaugural e estruturante da coletânea de missivas, o que, aliado à natureza genérica híbrida dos poemas, configura um espaço singular de autoria feminina e experimentação poética. Foi na interseção entre voz feminina e formas variadas do discurso que situamos nossa hipótese: a de que as heroínas ovidianas, investidas de potência discursivo-enunciativa e textual-composicional, tecem seus poemas por meio da combinação de códigos intergenéricos oriundos da epistolografia e do teatro, revelando-se capazes de reelaborar, de dentro da tradição literária, os próprios moldes poéticos e míticos em que estão inseridas.

Ao centrarmos nossa atenção nas mulheres representadas nas *Heroides*, propusemo-las como autoras ficcionais que, acima de tudo, aspiram a inscrever-se na herança textual da Antiguidade por meio da mobilização recursiva de estratégias de autoridade literária, operando com notável engenho estilístico e consciência textual. Como procuramos demonstrar, essas heroínas-autoras investem esforços intelectuais e criatividade na composição de seus discursos. Nelas, reconhecemos figuras que tanto incorporam recursos linguísticos e poéticos extraídos do seu conhecimento da tradição literária em que já estão implicadas quanto promovem entre si uma circulação ativa de saberes do domínio da linguagem, configurando-se como uma comunidade simbólica de mulheres que leem e escrevem em *continuum*.

Nesse contexto, a intratextualidade emerge enquanto um traço fundamental para a leitura do epistolário, ao fornecer os fios com que se tece uma complexa teia de autorrepresentações femininas, em que aspectos como a polifonia, a reiteração de notas intratextuais, a transposição de recursos linguísticos análogos, a narrativa guiada pela primeira pessoa do discurso e a constante evocação de outras mulheres inscritas na obra, para mencionar apenas alguns exemplos, ganham relevo analítico. A obra revela, assim, uma rede discursiva

em que cada heroína, ao escrever, ecoa ou antecipa as demais, criando uma tessitura de vozes femininas entrelaçadas e modelares. Esse entrelaçamento, longe de ser casual, potencializa a visibilidade da autoria feminina no interior dos textos e sugere um gesto coletivo simbólico de resistência à exclusão das mulheres do espaço letrado: uma prática poética que se deixa ouvir, enfim, como um grito polifônico pela memória, pela autoridade e pela permanência da voz feminina na produção de conhecimento na tradição literária antiga.

Ao postular as personagens femininas das *Heroides* como heroínas-autoras inseridas em um círculo simbólico de criação literária estritamente feminino (à semelhança dos círculos poéticos masculinos que, na Roma antiga, legitimavam e difundiam determinadas ideias e modos de produção textual), reconhecemos essas mulheres como agentes de uma prática discursiva marcada pela experimentação de gêneros poéticos distintos e pela apropriação estratégica de diferentes tradições literárias. As epístolas que compõem a obra revelam uma estrutura genérica plural, na qual dispositivos linguísticos e literários advindos da elegia, da epistolografia e do drama se entrecruzam, dando forma a um discurso profundamente teatralizado, sustentado por uma voz autoral feminina que representa sua trama como performance.

Como demonstramos, esse efeito de hibridismo genérico não decorre apenas do fato de tais personagens emergirem do substrato mitológico antigo, nem somente se limita ao conteúdo narrado, geralmente centrado na experiência amorosa e no abandono. A fusão entre o drama e a epistolografia está também – e principalmente – relacionada à forma como essas mulheres organizam textualmente seus discursos, por meio de recortes espaço-temporais precisos, de enunciações subjetivamente marcadas e de uma aposta narrativa que isola episódios específicos dentro de uma tradição mais ampla, marcas que tipificam o teatro epistolar nessa obra. Tais procedimentos de escrita, que podem ser lidos como restrições ou margens impostas pelas próprias convenções dos gêneros textuais mobilizados, e ainda pelos códigos míticos, revelam-se, paradoxalmente, catalisadores de produtividade poética, dada a característica recursiva própria da linguagem. São nas frestas delimitadas por essas margens que as heroínas-autoras ovidianas constroem seus discursos, agenciando um poder autoral que é, ao mesmo tempo, situado e inventivo, com objetivos estéticos específicos.

Também a recepção leitora das *Heroides* nos permite vislumbrar os efeitos dramáticos do procedimento de composição literária alvitado pelas autoras míticas. O leitor, convertido também em espectador, é conduzido pelas vozes femininas a presenciar formas de ironia dramática, já que conhece, em virtude de outras fontes poéticas do cânone clássico, o desfecho das histórias que as personagens narram como ainda abertas ou inconclusas. Os efeitos de ironia

dramática são suscitados pela forma como as mulheres escolhem narrar seus textos, pois, ao revisarem dados e introduzirem ainda novas informações às suas tramas, essas autoras interferem diretamente nos discursos que tradicionalmente as aprisionavam (escritos sob o ponto de vista masculino), reclamando para si o poder de recontar e ressignificar a narrativa mítica. É a partir dessas relações entre forma, performance e autoria que propusemos e discutimos o conceito de teatro epistolar nas *Heroides*: uma forma poética sinérgica, que espetaculariza o discurso epistolar, abrindo espaço para uma autoridade e uma agência femininas distintivas, capazes de transformar o gênero da carta em um palco concebido para a enunciação poética da perspectiva feminina.

Para além desses dispositivos compartilhados entre o gênero epistolográfico e o teatro, demonstramos que as epístolas de Ariadne, Enone e Fedra, que integram o *corpus* desta pesquisa, assimilam à sua estrutura outros elementos de linguagem que intensificam a inserção da teatralidade nas elegias em formato epistolar, forma primária das *Heroides* de Ovídio. A missiva de Ariadne a Teseu, em primeiro plano, revela uma organização cênica cuidadosamente ritmada, amparada por uma descrição progressiva das ações da *persona*, cuja gestualidade se desenha de maneira crescente ao longo de *Heroides* 10. Essa configuração cenográfica permite tanto a visualização de um *locus* simbólico, uma espécie de palco epistolar, quanto a encenação textual da heroína-autora, que torna visível sua performance mediante a vistosa descrição de seus gestos na epístola.

A visualidade dramático-epistolar construída nesse texto e a apresentação de cenas intrínsecas à experiência e à narrativa femininas dos mitos clássicos irradiam-se, ainda, para as demais epístolas selecionadas para leitura e análise na presente pesquisa. Em *Heroides* 5, observamos que Enone, ao redigir sua carta a Páris, apropria-se de uma fórmula cênico-descritiva semelhante à utilizada por Ariadne, estruturando sua escrita poética com base na exposição cadenciada de cenas e ações, num movimento que é, ao mesmo tempo, intratextual e modelar, o que sugere a leitura prévia da carta anterior e a adoção deliberada de recursos e procedimentos de composição análogos. Tal gesto poético evidencia uma forma de escrita em conformidade às ideias de intratextualidade e exemplaridade, na qual Enone figura como leitora e sucessora poética de Ariadne. Por meio desse processo, cenas específicas de seus enredos míticos, muitas vezes ausentes da tradição mitopoética dominante, emergem com força visual, além de textual, conferindo-lhes nova legibilidade, que, de outra maneira, permaneceria ignorada e limitaria nossa interpretação dessas histórias.

Finalmente, na epístola de Fedra a Hipólito, detectamos a permanência dessa estética da visualidade no texto, que se manifesta por meio de estratégias linguísticas distintas das

observadas nos poemas de Ariadne e Enone. A leitura de *Heroides* 4 evidencia que Fedra constrói vívidas imagens de episódios – experienciados ou idealizados – no contexto do seu intercurso ilícito, reconfigurando o interdito amoroso sob a forma de quadros verbais detalhados. Os enquadres recriados na perspectiva da heroína-autora se materializam diante dos olhos do público leitor-espectador da missiva, como o fariam no tablado, dotados de forte carga imagética e afetiva, e revelam também a complexidade psíquica de sua experiência, conferindo à epístola uma intensidade dramática singular, profundamente enraizada no conflito interior e na transgressão moral.

Sendo assim, as heroínas-autoras em questão elaboram imagens que tanto representam novas versões de seus mitos quanto os corporificam na linguagem poética, com efeitos dramáticos comparáveis a uma *mise-en-scène*, fazendo da carta um palco discursivo em que as perspectivas femininas se exibem ao olhar do leitor-espectador. As cartas confrontadas ampliam o escopo da teatralidade epistolar nas *Heroides* ao inscrever, no texto literário, uma visualidade voltada não apenas à exibição de gestos e cenas inéditas, mas também à dramatização de quadros mentais singulares, que figuram a interioridade da mulher ficcional como matéria visível e partilhável da performance textual. Essa estratégia discursiva, que transforma a introspecção da *persona* em espetáculo epistolar, reafirma a potência inventiva das heroínas-autoras, que repaginam seus mitos e expandem os limites do dizível no interior da poesia ficcional ovidiana.

Tendo isso em vista, nossa análise combinatória desse trio de cartas de autoria feminina nas *Heroides* revela, por um lado, que Ariadne, Enone e Fedra compõem seus poemas por meio de uma metodologia distribuída de recursos de composição, valendo-se de expedientes e motivos correlatos. Aquém de constituir uma repetição enfadonha das mesmas estratégias de escrita e dos mesmos temas narrativos, tal circulação de dispositivos teatrais e epistolares contribui para a criação de novas entradas discursivas para os mitos dessas mulheres, para a oxigenação dos textos mitológicos antigos, para a leitura de um gênero em si – a *heroida* – e, finalmente, para a reinterpretação dos mitos clássicos no mundo moderno, orientada pela perspectiva das autoras míticas inscritas na tradição literária. Por outro lado, nossa leitura dramática intratextual evidencia o aspecto visual presente nas cartas selecionadas, elemento que, articulado a outros artifícios compartilhados entre o drama e a escrita epistolográfica, sustenta a leitura do teatro epistolar nas *Heroides*, pois conduz o discurso autoral feminino e a própria figura das mulheres autoras ao centro do palco que é a página, colocando em foco cenas contextualizadas, erigidas e narradas a partir da voz lírica feminina. Em suma, os aspectos observados nas *Heroides*, segundo o escopo adotado nesta pesquisa, corroboram a ideia da

formação do teatro epistolar nesses textos como resultado de significativos empreendimentos femininos nas práticas intelectuais de leitura e escrita de poemas. Assim, entendemos que a leitura do teatro epistolar nas *Heroides* é um exercício de autoridade textual e política das heroínas ovidianas, que oferece um retrato de resistência da voz feminina antiga e reconfigura os sentidos segundo os quais concebemos a figura da mulher nesse tempo histórico, bem como lemos e interpretamos os mitos clássicos, em muito representativos, em uma esfera simbólica, da cultura e dos valores da Antiguidade clássica.

Sabemos que a escolha de ler as *Heroides* de Ovídio sob o signo de um poder autoral feminino ficcional implica um posicionamento epistemológico. Esse movimento busca reivindicar, para a crítica literária moderna e a recepção da poesia antiga, o direito de ler o discurso poético feminino como uma categoria de resistência, ainda que mediada por vozes masculinas. A defesa de que as heroínas-autoras das *Heroides* criam textos com eficiência não consiste, por conseguinte, em confundir o universo mitológico com a realidade empírica, mas em reconhecer na ficção o espaço simbólico em que o feminino pode ser enunciado. Nesse sentido, sustentar que o discurso de personagens femininas míticas é tão válido quanto outros discursos produzidos no contexto letrado romano caracteriza um ato crítico, seja de recusar a passividade com que a tradição usualmente recebe essas vozes, seja de revelar sua potência de autoria, criação e pensamento. Ao privilegiar a linguagem literária como campo de elaboração da alteridade, nossa discussão sustenta que a esfera simbólica e imaginária da Antiguidade é também um âmbito de exercício político dos problemas de gênero social. Além disso, ao permitir que as heroínas tomem a voz nas tramas em que participam, Ovídio abre (ainda que ironicamente) uma fenda no regime de silêncio que estrutura o ponto de vista feminino na cultura clássica. É nessa fenda que se inscreve a leitura aqui proposta, enquanto uma abordagem que reconhece suas limitações históricas e cronológicas, mas as converte em ferramentas de intervenção teórica e de interpretação analítica, sobretudo no tocante às questões de gênero desencadeadas pelos textos que compõem a obra selecionada para discussão.

Ao devolver às *Heroides* a sua densidade de obra poética concebida a partir de uma rede de heroínas-autoras, afirmamos também a legitimidade dessas vozes ficcionais enquanto agentes de pensamento e criadoras de linguagem poética. Não se trata apenas de reconhecer nessas autoras ecos da condição feminina na Antiguidade, mas de perceber como, pela escritura que lhes é atribuída, tais personagens ocupam o espaço da autoria e o preenchem de sentido próprio. Em seu entrelaçamento elegíaco, epistolar e teatral, as cartas analisadas não se reduzem a testemunhos míticos do abandono e do desejo; são, antes, arquiteturas verbais nas quais narrar e agir se confundem. Ao final, talvez o maior mérito das vozes femininas autorais das *Heroides*

resida em convidar-nos a reconhecer que, mesmo quando confinadas ao âmbito ficcional, elas nos interpelam como agentes interpretativos e, no confronto com sua palavra, fazem de nós parte da cena criada.

Nosso estudo, portanto, não se limita a uma leitura filológica ou a um exercício de reconstrução histórica da voz autoral da mulher, mas sobretudo assume-se como tomada de posição diante da tradição, pela qual as práticas das heroínas-autoras são resgatadas como ato político e discursivo de criação e insurgência. Ao trazer à superfície a teatralidade latente de seus poemas e a potência subversiva das cartas, reafirmamos que essas vozes, negando-se à extinção no silêncio, reverberam como presenças intelectuais femininas necessárias, desafiando séculos de interpretações que as reduziram à condição de objetos narrativos. É nessa fissura entre mito e linguagem que esta reflexão inscreve seu propósito de abrir caminho para que as Ariadnes, Enones e Fedras continuem a escrever, a resistir e a nos interpelar no tempo presente, mas também de reafirmar que suas versões mitológicas são faróis que iluminam nossa compreensão da historicidade e da potência do discurso feminino na tradição literária clássica, confrontando a persistente invisibilidade que por séculos lhes foi imposta.

REFERÊNCIAS

Edição de referência

PUBLIO OVIDIO NASONE. **Lettere di Eroine**. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Testo latino a fronte. Prima edizione. Milano: Rizzoli Libri, BUR classici greci e latini, 1989.

Edições de obras ovidianas consultadas

OVID. *Epistulae Heroidum* / **Briefe mythischer Frauen**. Lateinisch – deutsch. Sammlung Tusculum. Von Niklas Holzberg (Herausgeber). Berlin: De Gruyter, 2024.

_____. *Heroides*. Translated by Stanley Lombardo and Melina McClure. Introduction by Tara Welch. Indiana: Hackett Publishing Company, 2024.

_____. *Metamorphoses*. Translated with an Introduction by Stephanie McCarter. New York: Penguin Books, 2022.

_____. *Ars Amatoria Book 3*. Edited with introduction and commentary by Roy K. Gibson. Includes a revision of E. J. Kenney's Oxford text of *Ars Amatoria* book 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. *Heroides and Amores*. With an english translation by Grant Showerman. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co., 1914.

OVIDIO. *Heroides*. Edición de Antonio Ramírez de Verger Jaén. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger Jaén. Madrid: Ediciones Akal, Clásica 88, Clásicos latinos, 2010.

OVÍDIO. **Cartas de amor: As Heróides**. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

P. OVIDII NASONIS. *Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*. Introduzione, testo e commento di Chiara Battistella. Texte und Kommentare, Band 35. Berlin; New York: De Gruyter, 2010.

_____. *Metamorphoses*. *Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant*. Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. *Iteratis curis edidit E. J. Kenney*. Oxford Classical Texts. 2nd edition (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*). Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. *Epistulae Heroidum 1–3*. A cura di Alessandro Barchiesi. Firenze: Felice Le Monnier, 1992.

_____. *Epistulae Heroidum* (quas Henricus Dörrie hannoueranus ad fidem codicum edidit). Heinrich Dörrie (Ed.). Texte und Kommentare, Band 6. Berlin; New York: De Gruyter, 1971.

_____. *Tristium Libri Quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quattuor, Halieutica, Fragmenta. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit S. G. Owen.* Oxford Classical Texts. Oxford: Oxford University Press, 1915.

_____. *Heroides*. With the greek translation of Planudes. Edited by the late Arthur Palmer. Oxford: Clarendon Press, 1898.

Bibliografia secundária

ADEMA, Suzane; VAN GILS, Lidewij. *Epistularum genera multa*. A Linguistic Approach to an Instructional Use of Text Types in the Epistolary Genre. **Les Études Classiques**, vol. 85, n. 2, 2017, p. 121-144. Disponível em: <https://lesetudesclassiques.be/index.php/lec/article/view/484>. Acesso em: 24 set. 2024.

ALTMAN, Janet Gurkin. **Epistolarity**: Approaches to a form. Columbus: Ohio State University Press, 1982.

ARAÚJO, Luiza Diniz. *Litterae mortis*: cartas de suicídio nas *Heroides*. 2025. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

ARCHONTOGEORGI, Artemis. Gaze, movement and gender in Ovid's story of Atalanta and Hippomenes (*Met.* 10.560-707). **Letras Clássicas**, vol. 2, n. 1, 2024, p.195-224. Disponível em: <https://revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/128845>. Acesso em: 11 ago. 2025.

AUHAGEN, Ulrike. Rhetoric in Ovid. In: DOMINIK, William; HALL, John. (Eds.) **A Companion to Roman Rhetoric**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 413-424.

_____. **Der Monolog bei Ovid**. Tübingen: Narr, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: Palavras e Ação. Tradução e apresentação por Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AVELLAR, Júlia Batista C. De Briseida para Aquiles: Estudo e Tradução Poética de *Heroides* 3, de Ovídio. **Em tese**: Tradução e Edição, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, 2021, p. 297-313. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.27.2.297-313>. Acesso em: 15 jul. 2022.

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

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. *Funestos capillos* – quando o cabelo feminino traduz a dor profunda do luto. **PROMETEUS**, n. 43, 2023, p. 209-237. Disponível em: <https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v15i43.19594>. Acesso em: 03 jan. 2024.

BARBIERO, Emilia A. **Letters in Plautus**: writing between the lines. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2022.

BARCHIESI, Alessandro. **Speaking Volumes**: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001.

_____. Review of SPOTH, Friedrich. **Ovids *Heroides* als Elegien**, A&R, v. 39, 1994, p. 111-112.

_____. Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 95, 1993, p. 333-365. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/311392>. Acesso em: 29 nov. 2024.

_____. **P. Ovidii Nasonis, Epistulae Heroidum 1–3**. A cura di Alessandro Barchiesi. Firenze: Felice Le Monnier, 1992.

BARSBY, John A. Ovid's *Amores* and Roman comedy. **Papers of the Leeds International Latin Seminar**, v. 9, 1996, p. 135-157.

BATTISTELLA, Chiara. **P. Ovidii Nasonis, Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo**. Introduzione, testo e commento di Chiara Battistella. Texte und Kommentare, Band 35. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.

BEM, Lucy Ana de. **Metapoesia e confluência genérica nos *Amores* de Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

BOLTON, M. Catherine. Gendered Spaces in Ovid's *Heroides*. **Classical World**, v. 102, n. 3, 2009, p. 273-290. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/266780>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

BREMMER, Jan. **Interpretations of Greek Mythology**. New York: Routledge Revivals, Taylor & Francis Group, 2014.

BROWNLEE, Marina Scordilis. **The severed word**: Ovid's *Heroides* and the *novela sentimental*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

BURKOWSKI, Jane M. C. **The symbolism and rhetoric of hair in Latin elegy**. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Classical Languages and Literature. Oriel College, University of Oxford, 2012.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras**, n. 78, 2018, p. 2-16. Publicado originalmente por Judith Butler. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal, vol. 40, n. 4, (Dec., 1988), p. 519-531. Republicado em Sue-Ellen Case (org.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 270-282. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

CASALI, Sergio. Tragic Irony in Ovid, *Heroides* 9 and 11. **The Classical Quarterly**, New Series, v. 45, n. 2, 1995, p. 505-511. Disponível em: Acesso em: <https://www.jstor.org/stable/639538?origin=JSTOR-pdf>. 18 abr. 2024.

CLARKSON, Rory Benjamin. **The Work of Elegy**: Grief, Landscape, Perspective and Poetic Form. Durham Theses. Durham University, Durham, 2024.

CONTE, Gian Biagio. **Latin Literature**: A History. Translated by Joseph B. Solodow. Revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

_____. **The Rhetoric of Imitation**: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets. Translated from the italian. Edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

CORDEIRO, Isabela de Siqueira. **O fio da imagem**: a éfrase na epístola “De Ariadne a Teseu” das *Heroides* de Ovídio. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2024.

CORDEIRO, Wilker Pinheiro. **Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COSTA, Lilian Nunes da. **Gêneros poéticos na comédia de Plauto**: traços de uma poética plautina imanente. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CUCCHIARELLI, Andrea; TRAINA, Alfonso. **Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche**. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina. Roma: Carocci, 2012.

CUNNINGHAM, Maurice P. The novelty of Ovid’s *Heroides*. **Classical Philology**, v. 44, n. 2, 1949, p. 100-106. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/267476>. Acesso em: 02 nov. 2021.

CURLEY, Dan. **Tragedy in Ovid**: Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DÍAZ-CABAL, Natalia Fernández. **A History of Women’s Contributions to Linguistics**: Words Gone with the Wind. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2024.

DÖRRIE, Heinrich. **P. Ovidius Naso der Brief der Sappho an Phaon**. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie. Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft. Zetemata, Heft 58. München: C. H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1975.

_____. **P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum** (quas Henricus Dörrie hannoveranus ad fidem codicum edidit). Heinrich Dörrie (Ed.). Texte und Kommentare, Band 6. Berlin; New York: De Gruyter, 1971.

_____. **Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids *Epistulae Heroidum***. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1960.

DRINKWATER, Megan O. **Ovid's *Heroides* and the Augustan Principate**. London: The University of Wisconsin Press / Wisconsin Studies in Classics, 2022.

_____. Which Letter? Text and Subtext in Ovid's "Heroides". **The American Journal of Philology**, v. 128, n. 3, 2007, p. 367-387. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4496971>. Acesso em: 02 nov. 2021.

DUQUE, Guilherme Horst. **Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio**. 2019. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

EDWARDS, Catharine. Epistolography. In: HARRISON, Stephen (Ed.) **A Companion to Latin Literature**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 270-283.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC), Departamento Nacional de Educação, Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

FARRELL, Joseph. Reading and Writing the *Heroides*. **Harvard Studies in Classical Philology**, 98, 1998, p. 307-338. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/311346>. Acesso em: 28 nov. 2022.

_____. Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus" (*Metamorphoses* 13.719-897). **The American Journal of Philology**, v. 113, n. 2, 1992, p. 235-268. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/295559>. Acesso em: 07 nov. 2024.

FELDHERR, Andrew. **Playing Gods: Ovid's *Metamorphoses* and the Politics of Fiction**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2010.

FISH, Stanley. **Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FISCHER, Uta. ***Ignotum hoc aliis ille novavit opus***: Beobachtungen zur Darstellungskunst Ovids in den *Heroides* unter besonderer Berücksichtigung der briefpaare *her.* 16 und 17 (Paris und Helena) und *her.* 20 und 21 (Acontius und Cydippe). Dissertationsdruck, Augsburg, 1969.

FREITAS, Gustavo Araújo de. **Sobre o Estilo de Demétrio**: Um olhar crítico sobre a Literatura Grega (Tradução e estudo introdutório do tratado). 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FREUDENBURG, Kirk. **Virgil's Cinematic Art: Vision as Narrative in the *Aeneid***. New York: Oxford University Press, 2023.

FULKERSON, Laurel. **The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the *Heroides***. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. (Un)Sympathetic magic: a study of *Heroides* 13. **American Journal of Philology**, 123, 2002, p. 61-87.

GÄRTNER, Thomas. Properz IV 3 und die Gattungsgenese der ovidischen Heroidenbriefe, **Hermes**, 134. Jahrg., H. 2, 2006, p. 211-236.

GIBSON, Roy K. **Ovid *Ars Amatoria* Book 3**. Edited with introduction and commentary by Roy K. Gibson. Includes a revision of E. J. Kenney's Oxford text of *Ars Amatoria* book 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GLARE, Peter Geoffrey William *et al.* (Ed.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GONÇALVES, Simone Ligabo. **As Heróides de Ovídio: uma tradução integral**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **A Concise Dictionary of Classical Mythology**. Edited by Stephen Kershaw, from the translation by A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1986.

HAN, Irene. Les Guérillères: Sappho and the Lesbian Body. In: HASELSWERDT, Ella; LINDHEIM, Sara H.; ORMAND, Kirk (Eds.) **The Routledge Handbook of Classics and Queer Theory**. London; New York: Routledge, 2024, p. 316-330.

HARDIE, Philip. **Ovid's Poetics of Illusion**. Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town: Cambridge University Press, 2002.

HARRISON, Stephen; FRANGOULIDIS, Stavros; PAPANGHELIS, Theodore. **Intratextuality and Latin Literature**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.

HASELSWERDT, Ella. Sappho's Body, Queer Abstraction, and Lesbian Futurity. In: HASELSWERDT, Ella; LINDHEIM, Sara H.; ORMAND, Kirk (Eds.) **The Routledge Handbook of Classics and Queer Theory**. London; New York: Routledge, 2024, p. 437-457.

HEINZE, Richard. Ovids elegische Erzählung. In: **Vom Geist des Römertums**. Ausgewählte Aufsätze, herausgegeben von E. Burck. Stuttgart, 1960, p. 308-403.

HEISE, Pedro Falleiros. Das origins do gênero elegíaco até a ruptura de Ovídio nas *Heroides*. **PhaoS: Revista de Estudos Clássicos**, v. 20, 2020, p. 1-21. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/11551>. Acesso em: 16 jul. 2022.

HEMELRIJK, Emily A. **Matrona Docta: Educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domna**. London; New York: Routledge, 2004.

HOLZBERG, Niklas. **Epistulae Heroidum / Briefe mythischer Frauen**. Lateinisch – deutsch. Sammlung Tusculum. Berlin: De Gruyter, 2024.

HOPE, Valerie M. **The Roman Mourner: Funeral Rites, Gender and the Body**. London: Bloomsbury Academic, 2025.

HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony. **The Oxford Classical Dictionary**. Simon Hornblower and Antony Spawforth (general editors). Esther Eidinow (assistant editor). Fourth edition. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JACOBSON, Howard. **Ovid's *Heroides***. Princeton: Princeton University Press, 1974.

JENKINS, Thomas E. **Intercepted letters: Epistolarity and Narrative in Greek and Roman Literature**. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Plymouth: Lexington Books, 2006.

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

JOUTEUR, Isabelle. Le paysage marin des *Héroïdes*. In: CASANOVA-ROBIN, Hélène. ***Amor scribendi: Lectures des Héroïdes d'Ovide***. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007, p. 93-120.

JULIANI, Talita Janine. Sulpícia: reflexões sobre uma *persona* poética feminina em Roma antiga. In: SANTOS, Elaine Cristina Prado dos; AZEVEDO, Katia Teonia Costa de; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (Orgs.). **O Feminino na Literatura Grega e Latina**. Teresina: EDUFPI, 2023, p. 352-374.

_____. **Vestígios de Ovídio em *Sobre as mulheres famosas (De mulieribus claris, 1361-1362)* de Giovanni Boccaccio**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

KAUFFMAN, Linda S. **Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

KEITH, Alison. The *Domina* in Roman Elegy. In: GOLD, Barbara K. (Ed.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 285-302.

KENNEDY, Duncan F. Love's Tropes and Figures. In: GOLD, Barbara K. (Ed.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 189-203.

_____. Epistolarity: the *Heroides*. In: HARDIE, Philip (Ed.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 217-232.

_____. The Epistolary Mode and the First of Ovid's *Heroides*. **The Classical Quarterly**, New Series, v. 34, n. 2, 1984, p. 413-422. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/638299>. Acesso em: 29 nov. 2024.

KENNEY, Edward John. **Ovid *Heroides* XVI–XXI**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *P. Ovidii Nasonis Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Iteratis curis edidit E. J. Kenney. Oxford Classical Texts. 2nd edition (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*). Oxford: Oxford University Press, 1994.

KNOX, Peter E. Ovid's *Heroides*: Elegiac Voices. In: BOYD, Barbara Weiden. (Ed.) **Brill's Companion to Ovid**: Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002. p. 117-139.

_____. **Ovid's *Heroides***: Select Epistles. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KROLL, Wilhelm. **Studien zum Verständnis der römischen Literatur**. Stuttgart: J. B. Metzler, 1924.

KRUPP, Jozsef. **Distanz und Bedeutung**: Ovids *Metamorphosen* und die Frage der Ironie. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009.

LANDOLFI, Luciano. **Scribentis imago**: Eroine Ovidiane e Lamento Epistolare. Bologna: Pàtron Editore, 2000.

LEO, Friedrich. Elegie und Komödie. **Rheinisches Museum für Philologie**, 55, 1900, p. 604-611. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41252208>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A New Latin Dictionary**. Founded on the translation of Freund's Latin-German Lexicon. Edited by E. A. Andrews. New York: Harper & Brothers, Oxford: Clarendon Press, 1891.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LINDHEIM, Sara H. **Mail and Female**: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's *Heroides*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

LOMBARDO, Stanley; McCLURE, Melina. **Ovid *Heroides***. Translated by Stanley Lombardo and Melina McClure. Introduction by Tara Welch. Indiana: Hackett Publishing Company, 2024.

LONGO, Giovanna. A dinâmica do sensível e os efeitos persuasivos dos afetos na carta "Fedra a Hipólito" (Ovídio, *Heroides*, IV). **Revista EntreLetras**. Araguaína, v. 15, n. Especial, 2024, p. 149-164. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/19285>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MELO, João Victor Leite. **Tradução integral das *Heroides* de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo**. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024a.

_____. "Uma Medeia para Medeia": preâmbulo e tradução poética da carta de Hipsípila a Jasão, das *Heroides* de Ovídio. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Juiz de Fora, vol. 12, n. 1, 2024b, p. 124-142. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/42521>. Acesso em: 24 mar. 2025.

_____. Retraduzindo as *Heroides* de Ovídio: a carta de Medeia a Jasão (*Ep.* 12). **Translatio**, Porto Alegre, n. 21, 2021, p. 73-94. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/111945>. Acesso em: 15 out. 2021.

_____. **Tradução poética de Íbis, Nux e Haliêutica**: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. **A Handbook to the Reception of Ovid**. Malden; Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

MURGATROYD, Paul; REEVES, Bridget; PARKER, Sarah. **Ovid's *Heroides*: A New Translation and Critical Essays**. Milton Park; New York: Routledge, 2017.

NGUYEN, Kelly. Queering Feminine Movement: Sappho, Hồ Xuân Hương and Vi Khi Nao. In: HASELSWERDT, Ella; LINDHEIM, Sara H.; ORMAND, Kirk (Eds.) **The Routledge Handbook of Classics and Queer Theory**. London; New York: Routledge, 2024, p. 303-315.

OLIVA NETO, João Angelo. Sulpícia e as elegias amorosas de uma jovem romana. **Organon**, Porto Alegre, v. 31, n. 60, 2016, p. 267-278. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/60783>. Acesso em: 15 abr. 2024.

PALMER, Arthur. **P. Ovidi Nasonis, *Heroides***. With the greek translation of Planudes. Edited by the late Arthur Palmer. Oxford: Clarendon Press, 1898.

PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. (Orgs.) **Sobre intertextualidade na literatura latina**: textos fundamentais. São Paulo: Unifesp, 2019.

RICHLIN, Amy. **Slave Theater in the Roman Republic**: Plautus and Popular Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

ROCHA, Carol Martins da. **De linguado a lingua(ru)da**: gênero e discurso das *mulieres plautinae*. 2015. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. OLIVEIRA, Jéssica Rodrigues de. Ariadne em cena: teatralidade na *Epistula* 10 das *Heroides* de Ovídio. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**. Aveiro, v. 25, 2023a, p. 163-185. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31331>. Acesso em: 18 abr. 2023.

_____. Trama entre mulheres: espetáculo e diálogo intratextual nas *Heroides* 2 e 10 de Ovídio. Dossiê Mulheres na Antiguidade. **Revista Enunciação**, v. 8, n. 2, Seropédica, 2023b, p. 65-87. Disponível em: <https://doi.org/10.61378/enun.v8i2>. Acesso em: 26 jan. 2024.

ROSATI, Gianpiero. **Narcissus and Pygmalion**: Illusion and Spectacle in Ovid's *Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

_____. Dinamiche temporali nelle *Heroides*. In: SCHWINDT, Jürgen P. (Ed.) **La représentation du temps dans la poésie augustéenne / Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005, p. 159-175.

_____. L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*). **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n. 29, 1992, p. 71-94.

_____. **Publio Ovidio Nasone, Lettere di Eroine**. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Testo latino a fronte. Prima edizione. Milano: Rizzoli Libri, BUR classici greci e latini, 1989.

ROSENMEYER, Patricia A. The Body and the Letter. *In*: DRAGO, Anna T.; HODKINSON, Owen (Eds.). **Ancient Love Letters: Form, Themes, Approaches**. Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, p. 61-79.

_____. **Ancient epistolary fictions: the letter in Greek literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RULFO, Juan. **Cartas a Clara**. Prólogo, edición y notas de Alberto Vital. Ciudad de Mexico: Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2021.

SALZMAN-MITCHELL, Patricia B. **A web of fantasies: Gaze, Image, and Gender in Ovid's *Metamorphoses***. Columbus: Ohio State University Press, 2005.

SARGENT, J. L. **The Novelty of Ovid's *Heroides*: Libretti for Pantomime**. PhD Dissertation, Bryn Mawr College, 1997.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc..** 9a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.

SAUCEDA, Mallorie J. **Women in Literary Tradition: How Female Representation in Literature Reflects Societal Values**. Thesis Submitted to the Faculty of Baylor University, Waco, 2024.

SCHWINDT, Jürgen Paul. **Thaumatographia oder Zur Kritik der philologischen Vernunft**. Vorspiel: Die Jagd des Aktaion (Ovid, *Metamorphosen* 3, 131-259). Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2016.

SEGAL, Charles. Greek myth as a semiotic and structural system and the problem of tragedy. *Arethusa*, 16, 1983, p. 173-198. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44630727>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SHARROCK, Alison Ruth. Ovid. *In*: GOLD, Barbara K. (Ed.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2012, p. 70-85.

_____. The theatrical life of things: Plautus and the physical. *Dictynna: Revue de poétique latine*, 5, 2008, p. 1-16. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/dictynna.419>. Acesso em: 27 dez. 2022.

_____. Ovid and the discourses of love: the amatory works. *In*: HARDIE, Philip (Ed.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 150-162.

_____; MORALES, Helen. **Intratextuality**: Greek and Roman textual relations. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SILVA, Márcia Regina de Faria da. **O trágico nas *Heroides* de Ovídio**. 2008. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, Riggs Alden. **The Primacy of Vision in Virgil's *Aeneid***. Austin: University of Texas Press, 2005.

SPENTZOU, Efrossini. **Readers and Writers in Ovid's *Heroides***: Transgressions of Genre and Gender. Oxford: Oxford University Press, 2003.

STEINMETZ, Peter. Die literarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids. **Gymnasium**, 94, 1987, p. 128-145. Disponível em: <https://classics.domains.skidmore.edu/lit-campus-only/secondary/Ovid/Heroides/Steinmetz%201987.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SUSPES, Vanesa Díaz. **Bálsamo y Herida**: Memoria y Amor en las *Heroidas* de Ovidio. 2022. Tesis (Maestría en Estudios Clásicos) – Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Colombia, 2022.

TAPLIN, Oliver. **The stagecraft of Aeschylus**: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford: Oxford University Press, 1977.

TARRANT, Richard John. The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV). **Harvard Studies in Classical Philology**, 85, 1981, p. 133-153.

TAYLOR, Helena; COX, Fiona. **Ovid in French**: Reception by Women from the Renaissance to the Present. Classical Presences. General Editors: Lorna Hardwick and James I. Porter. Oxford: Oxford University Press, 2023.

THORSEN, Thea S. **Ovid's Early Poetry**: From his Single *Heroides* to his *Remedia Amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino-Português**. 3ª edição. Porto: Edições Marânus, 1945.

TRAPP, Michael. **Greek and Latin letters**: an anthology, with translation. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TREVIZAM, Matheus. Elementos retóricos e poesia em versões latinas do mito de Ariadne. **PROMETEUS**, n. 43, 2023, p. 239-258. Disponível em: <https://doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v15i43.19488>. Acesso em: 03 jan. 2024.

_____. **Recorte das *Cartas das Heroínas*, de Ovídio**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

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

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

_____. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. **Classica (Brasil)**, vol. 20, n. 2, 2007, p. 239-260. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v20i2.147>. Acesso em: 26 dez. 2021.

_____. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

VERDUCCI, Florence. **Ovid’s Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum**. Princeton: Princeton University Press, 1985.

VIGNA, Elisa Lemos. **Voces feminarum**: antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

WILKINSON, Lancelot P. **Ovid Recalled**. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.

WILLIAMS, Gareth. Ovid’s Canace: dramatic irony in *Heroides* 11. **The Classical Quarterly**, v. 42, n. 1, 1992, p. 201-209. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0009838800042695>. Acesso em: 10 abr. 2023.

WEISS, Naomi. **Seeing Theater: The Phenomenology of Classical Greek Drama**. Oakland: University of California Press, 2023.

WESTERHOLD, Jessica. A. **Ovid’s Tragic Heroines: Gender Abjection and Generic Code-Switching**. Ithaca; London: Cornell University Press, 2023.

WINKLER, Martin M. **Ovid on Screen: A Montage of Attractions**. Cambridge: Cambridge University Press, 2025.

_____. Ovid and the Cinema: An Introduction. In: MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. (eds). **A Handbook to the Reception of Ovid**. Chichester: Wiley Blackwell, John Wiley & Sons, Inc., 2014, p. 469-483.

ZIMMERMANN, Bernhard. Properz 4, 3 und Ovids *Heroides*. **Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft**, 57, 2000, p. 130-135.