Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Cecilia Marcela Ugartemendía

**A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade
nas *Heroides* de Ovídio**

– VERSÃO CORRIGIDA –

São Paulo

2017

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas

Cecilia Marcela Ugartemendía

**A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade
nas *Heroides* de Ovídio**

– VERSÃO CORRIGIDA –

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

De acordo,

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

U26e Ugartemendía, Cecilia Marcela
A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio / Cecilia Marcela Ugartemendía ; orientador Alexandre Pinheiro Hasegawa. - São Paulo, 2017.
169 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Heroides. 2. Ovídio. 3. Exemplaridade. 4. Intratextualidade. 5. Epístola elegíaca. I. Hasegawa, Alexandre Pinheiro, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, pela valiosíssima orientação, pacientes leituras e sua confiança durante meu primeiro trabalho acadêmico,

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela bolsa concedida no país (processo 2014/05067-9) e pela Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior, BEPE, (processo 2015/11829-1), fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho,

ao Prof. Gianpiero Rosati, supervisor do meu trabalho durante o estágio de pesquisa na Scuola Normale Superiore di Pisa, Itália,

ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto e ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, pelas valiosas correções, sugestões e orientações bibliográficas durante o exame de qualificação como na defesa definitiva,

ao Prof. Gustavo Daujotas, pela orientação e amizade em minha iniciação à pesquisa na Universidade de Buenos Aires,

aos amigos Alex Mazzanti Júnior, Bárbara da Costa e Silva, Christine Whiting da Fonseca, Felipe Guarnieri, Fernando Luis Schirr, Gustavo Borghi, Lya Valeria Grizzo Serignolli, Marco Aurelio Braga, Murilo Nogueira Vanucci, Rafael Frate, Regina Stela Corrêa Vieira, Tadeu Andrade e Valmir Edson Vanucci Jr., pelo precioso recebimento no Brasil e na Universidade de São Paulo,

às classicistas Florencia Cattán e Maricel Radiminski, *amicae certae in re incerta*, pelo constante apoio, grande amizade e companheirismo durante minha inacabável formação em Letras Clássicas,

aos sempre queridíssimos Ana Ciuffoli, Ariel Marcelo Lombardi, Carla Daniela Benisz, Exequiel Acordino, Facundo Gómez e Maria Victoria Ladelfa, pelo inestimável carinho e amizade ao longo dos anos de formação intelectual e sentimental durante e depois de nossa passagem por Puán 480,

aos meus pais e meus irmãos, *carissimi mei*, pelo carinho, apoio e compreensão pela distância,

a Eduardo, *sine quo non*,

a todos eles, *muchísimas gracias*.

RESUMO

O trabalho analisa as possíveis relações intratextuais entre as primeiras quatorze epístolas que formam o *corpus* das *Heroides* de Ovídio. Estas relações permitem ao leitor entendê-las não apenas como um mero conjunto de monólogos travestidos em um formato epistolar (Auhagen, 1999, p. 90), mas como peças que ganham significado à luz de outras. As relações surgem em função do caráter exemplar das heroínas, paradigmático de um determinado tipo de comportamento. No diálogo intratextual, a exemplaridade permite a configuração mútua destas mulheres e suas epístolas. Considerando que o próprio Ovídio, no livro 3 da *Ars amatoria*, recomenda a suas discípulas ler sua coleção de epístolas e que ele se refere a essas mulheres em diferentes ocasiões como *exempla* do fracasso na *ars amandi*, o *corpus* pode ser entendido como uma série de *exempla* para o leitor, complementares ao propósito didático da *Ars amatoria*. Em razão da falta de uma *ars amandi*, a maioria das heroínas fracassam ao tentar convencer seus amantes a voltar. Portanto, o leitor recebe as epístolas como um grande *exemplum* daquilo que não deve ser feito e como justificativa da necessidade de um *praeceptor*. A confluência dos gêneros elegíaco e epistolar possibilita que as epístolas sejam um meio apropriado para transmitir um *exemplum*, por causa do caráter didático de ambos os gêneros.

Palavras-chave: *Heroides*, Ovídio, intratextualidade, *exemplum*, epístola elegíaca

ABSTRACT

This research analyses the possible intratextual relation between the first fourteen epistles of Ovid's *Heroides*. These relations allow the reader to understand them not only as unconnected monologues brought together under the form of epistles (Auhagen, 1999, p. 90), but also as collection of poems that have meaning when read in the light of the others. The relations emerge because of the heroines' exemplary character, paradigmatic of a certain behavior. In the intratextual dialogue, the exemplarity enables the mutual configuration of the women and their epistles. Considering that Ovid himself, in the third book of his *Ars*, recommends to read his collection of epistles and that he also refers to these women as *exempla* of failure in the art of love, the whole collection can be understood as a series of *exempla* that complement the didactic purpose of the *Ars amatoria*. Because of their lack of *ars amandi*, most of the heroines fail in trying to convince their lovers to come back to them. Therefore, the reader receives the epistles as an *exemplum* of what should not be done and as a justification for the need of a *praeceptor*. The overlapping of the elegiac and the epistolary genres enables the letter to be an appropriate mean to convey an *exemplum*, due to the didactic features of both genres.

Key words: *Heroides*, Ovid, intratextuality, *exemplum*, elegiac epistle.

Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi?

(Ovidio, *Her.* 4. 27)

“Carta de Don Quijote a Dulcinea del Toboso

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia, y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que además de ser fuerte es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo. Si gustares de socorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

El caballero de la triste figura”

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 25)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
PRIMEIRA PARTE	14
CAPÍTULO 1: MISTURA GENÉRICA	14
1. 1 Introdução	14
1. 2 O gênero elegíaco nas <i>Heroides</i>	18
1. 3 O gênero epistolar nas <i>Heroides</i>	22
1. 3. 1 O <i>status</i> genérico da epístola	24
1. 3. 2 Críticas contra e a favor do gênero epistolar nas <i>Heroides</i>	28
1. 4 A mistura genérica entre epístola e elegia	36
1. 5 Outros gêneros em tensão	38
CAPÍTULO 2: DIDATISMO NAS <i>HEROIDES</i>	49
2. 1 Introdução	49
2. 2 Exemplo de leitura: Hipsípila e Medeia	54
CAPÍTULO 3: INTER- E INTRATEXTUALIDADE	59
3. 1 Alusão e intertextualidade: delimitação dos conceitos	59
3. 2 Intratextualidade nas <i>Heroides</i>	63
SEGUNDA PARTE	70
CAPÍTULO 1: A EXEMPLARIDADE DE PENÉLOPE E ARIADNE	70
1. 1 Introdução	70
1. 2 Penélope	71
1. 2. 1 A <i>puella</i> Penélope.....	72
1. 2. 2 <i>Lentus Ulixes</i>	76
1. 2. 3 Dos “erros” e divergências com a <i>Odisseia</i>	79
1. 2. 4 Conclusão.....	81
1. 3 Ariadne, <i>puella relictæ</i>	81
1. 3. 1 O caráter epistolar.....	83
1. 3. 2 Elegia e mistura genérica.....	86
1. 3. 3 Ariadne, <i>puella elegiaca</i> ?.....	91
1. 3. 4 Conclusão	94
CAPÍTULO 2: FÍLIS, DÍDO E MEDEIA. TRANSFORMAÇÕES INTERTEXTUAIS E CONFIGURAÇÃO INTRATEXTUAL DAS HEROINAS	95

2.1 Paradigmas de <i>puellae deceptae</i>	95
2. 2 Dido à luz de Medeia	100
2. 2. 1 A quebra do <i>foedus amoris</i>	101
2. 2. 2 O <i>furor</i>	107
2. 2. 3 Conclusão	109
2. 3 Fílis	110
2. 3. 1 Fílis à luz de Dido, Dido à luz de Fílis	111
2. 3. 2 Conclusão	116
CAPÍTULO 3: <i>PLACUIT DOMUS UNA TRIABUS</i> . ARIADNE, FEDRA, FÍLIS E A CASA DE	
TESEU.....	117
3. 1 Introdução	117
3. 2 Fedra e o <i>exemplum</i> de Ariadne	118
3. 3 Fílis e o <i>exemplum</i> de Ariadne	122
3. 4 Conclusão	128
CAPÍTULO 4: HIPERMNESTRA, PENÉLOPE, CÂNACE E A DEVOÇÃO PELA	
<i>PIETAS</i>	130
4. 1 Introdução	130
4. 2 A epístola de Hipermnestra como modelo retórico-persuasivo	131
4. 2. 1 <i>Ars amatoria</i> e <i>ars oratoria</i>	131
4. 2. 2 O jogo da persuasão amorosa nas <i>Heroides</i>	131
4. 2. 3 Hipermnestra, <i>pia sed rea</i>	134
4. 3 Penélope e Hipermnestra, <i>exempla uxoris</i>	140
4. 4 Cànace e sua aproximação à <i>pietas</i> como ferramenta argumentativa	143
4. 5 Conclusão	148
CONCLUSÕES	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA	160
Edições e traduções das <i>Heroides</i>	160
Edições e traduções de outras obras	162
Bibliografia específica e geral	162

APRESENTAÇÃO

Embora tenha sua obra quase inteiramente voltada ao gênero elegíaco, desde o princípio da carreira poética de Ovídio é possível identificar a preferência pela confluência genérica, o que lhe permitiu redefinir os limites do gênero elegíaco ao submetê-los à prova em seus diferentes escritos. De fato, como afirmado por Fedeli, um “típico produto da intersecção dos gêneros é justamente a elegia latina”.¹

Isto se faz evidente nas *Heroides* ou *Heroidum liber* – como provavelmente tenha sido chamada a série das primeiras quinze epístolas² no momento de publicação –, obra da fase inicial da carreira poética de Ovídio e das mais discutidas pelas muitas questões que suscita. Do conjunto de vinte e uma epístolas, as primeiras quinze, conhecidas como “epístolas simples”, têm como remetentes mulheres que pertencem à tradição poética e mítica (Penélope a Ulisses, *Her.* 1; Fílis a Demoofonte, *Her.* 2; Briseida a Aquiles, *Her.* 3; Fedra a Hipólito, *Her.* 4; Enone a Páris, *Her.* 5; Hipsípila a Jasão, *Her.* 6; Dido a Eneias, *Her.* 7; Hermíone a Orestes, *Her.* 8; Dejanira a Hércules, *Her.* 9; Ariadne a Teseu, *Her.* 10; Cânace a Macareu, *Her.* 11; Medeia a Jasão, *Her.* 12; Laodamia a Protesilau, *Her.* 13; Hipermnestra a Linceu, *Her.* 14 e Safo a Fáon, *Her.* 15), e escrevem a seus amados ausentes. As últimas seis são conhecidas como “epístolas duplas” por apresentarem no *corpus* primeiro as epístolas dos amantes homens (Páris a Helena, *Her.* 16; Leandro a Hero, *Her.* 18 e Acôncio a Cidipe, *Her.* 20) seguidas de suas respectivas respostas das amantes mulheres.

Não é fácil afirmar a data de aparição das *Heroides*. A partir da menção nos *Am.* 2. 18, pode-se cogitar que as epístolas foram escritas entre a primeira e a segunda edição dos *Amores*, entre 20 e 13 a.C. Ainda mais controvertida é a discussão sobre a legitimidade de sua autoria, ou, pelo menos, a de algumas das epístolas do *corpus*. Já nos *Am.* 2. 18 e ss.³ o poeta fez menção ao ato de encontrar-se escrevendo as cartas que Penélope (*Her.*1), Fílis (*Her.*2), Enone (*Her.*5), Cânace (*Her.*11), Hipsípila (*Her.*6), Ariadne (*Her.*10), Fedra (*Her.*4), Dido (*Her.*7) e Safo (*Her.*15) enviaram a seus amados.

¹ Fedeli (2010, p. 398).

² Gibson (2003, p. 239). Palmer (1989: x) sugere “*Heroidum epistulae*”.

³ Ver Giomini (1965), que, a partir desta passagem, propõe uma interessante conjectura sobre as datas de aparição, organização editorial e autoria tanto de *Amores* como das *Heroides*.

Esta afirmação atesta a autoria de nove delas, deixando lugar à especulação em relação à autoria das restantes.

Tendo as *Heroides* como objeto de estudo, esta pesquisa analisará as possíveis relações intratextuais entre as primeiras quatorze epístolas que conformam o *corpus* das *Heroides* de Ovídio. Os poemas, longe de serem unidades agrupadas como um conjunto de epístolas, mantêm estreita relação entre si. A leitura conjunta das epístolas gera um significado diferente ao da leitura isolada de cada uma delas. A importância de pensar nesta série de relações internas ao *corpus* está em poder comprovar que as epístolas podem ser lidas de forma sistêmica e que não são mera compilação de casos de lamento.

No decorrer da leitura, nota-se que os paralelismos entre as histórias de cada uma destas mulheres favorecem as relações entre a forma em que estas mulheres “escrevem” as epístolas e o que nelas dizem. A proximidade léxica, temática, e também no que diz respeito a sua construção retórica (lembramos que as epístolas pretendem, em sua maioria, convencer o amado a voltar; portanto, um dos objetivos primordiais é a persuasão), revelam o artifício ovidiano.

A construção do caráter de cada uma das heroínas nem sempre retoma a forma em que se apresentam na tradição poética da qual fazem parte. 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.

A possibilidade de extrair um *exemplum* a partir de outra heroína está dada pela condição paradigmática que algumas destas mulheres ostentam, especialmente algumas delas. Essa exemplaridade, dada ao enfatizar elementos já presentes nos originais⁴, apresenta modelos de comportamento e permite a configuração de outros. Ao privilegiar certos parâmetros de uma personagem, o poeta a utiliza de forma exemplar. A partir disso, Curley conclui:

A character's paradigmatic status enables (...) a kind [of synchrony] that collates actions or motifs not within a single myth but between different myths, and hence between different characters. One character

⁴ Benediktson (1985) *apud* Piazzzi (2013, p. 229).

can become a paradigm for another, and vice versa. (...) The *Heroides* are alive to the possibilities of synchrony. (...) Across letters, synchrony allows the heroines to serve as mutually deconstructing paradigms for one another, especially since all find themselves in the position of somehow being abandoned by their lovers.⁵

Desta forma, pensando na sincronia possibilitada pela reunião de epístolas no mesmo *corpus*, propomos estabelecer intrarrelações⁶ mediante a identificação de personagens que possam servir de *exemplum* para outras na construção de suas epístolas e no modo de discursar. Será esse mesmo caráter exemplar que permitirá que o leitor possa também extrair um (contra)*exemplum* sobre como não se deve amar. Isso é possibilitado por outro tipo de intratextualidade, uma autotextualidade,⁷ estabelecida não já no interior de uma mesma obra, mas sim entre as obras de Ovídio. Neste caso, o jogo está dado entre *Heroides* e *Ars amatoria*. A coleção de epístolas pode ser entendida como uma série de *exempla* para o leitor que complementam o propósito didático da *Ars*.

O gênero deste *corpus* é tema controvertido e muito foi dito a respeito. A sobreposição dos gêneros elegíaco e epistolar gera um gênero híbrido que reúne características principais dos dois primeiros. O *cross-genre* faz com que estas cartas sejam um veículo apropriado para transmitir um *exemplum*, por causa das características didáticas de ambos os gêneros pelos quais é formado.

Ao considerar que as epístolas se relacionam entre si, não se nega a autonomia de cada uma delas. Antes, o que se propõe é que não há uma *nitida legge compositiva*⁸ que imponha apenas a possibilidade de interpretar as epístolas como autônomas; cada uma pode ser lida como um monólogo e, por conseguinte, autossuficiente em si mesma e pode, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo com outras.

A decisão de reduzir o *corpus* do trabalho apenas às primeiras quatorze epístolas se deve aos problemas que apresenta a tradição manuscrita do texto⁹. Como afirma

⁵ Curley (2013, pp. 180-181).

⁶ Fulkerson (2005), cuja monografia foi de grande influência na formulação da hipótese desta pesquisa, propõe que as mulheres das *Heroides* formam parte de uma comunidade virtual de leitoras, que conhecem as cartas e a tradição poética das outras heroínas porque as leram.

⁷ Vasconcellos (2001, p. 81).

⁸ Barchiesi (1992, p. 15).

⁹ As *Heroides* raramente foram tratadas pelos críticos na sua totalidade. Porém, muito mais recentes e com comentários bem acabados, podemos encontrar, apesar de não conter o *corpus* completo, as edições de Barchiesi (1992) de *Her.* 1-3, Knox (1995) de *Her.* 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 15, Casali (1995) de *Her.* 9, Kenney

Reynolds, *Heroides* é a obra de Ovídio em pior estado de conservação e as epístolas duplas apresentam problemas relacionados com sua transmissão, já que trechos importantes das epístolas 16 e 21 são omitidos nos melhores manuscritos¹⁰. Inclusive é provável que, em vista de anomalias na elocução e métrica, as epístolas duplas pertençam à mesma época que os poemas do exílio ovidianos, a um período posterior ao clássico e, portanto, simplesmente a uma obra diferente¹¹. Além disso, ao estudar a possibilidade de a epístola portar um *exemplum* e ao procurar determinar as intrarrelações estabelecidas no *corpus*, consideramos que no intercâmbio epistolar, dado nas chamadas epístolas duplas, as relações são muito mais evidentes. As discussões sobre os problemas relativos ao gênero epistolar são menores, pelo fato de ser menos questionáveis tanto o ato de escrever uma carta como a possibilidade de o receptor tê-la em mãos e realizar a leitura. Esta possibilidade preocupa a mais de um estudioso no momento de determinar, por exemplo, destinatários e possibilidades de recepção da epístola nas *Heroides* simples, particularmente na epístola que Ariadne escreve a Teseu.

Por outro lado, a epístola 15, de Safo a Fáon, também apresenta problemas de transmissão por ser independente do resto das *Heroides*. Apenas sobrevive em um testemunho medieval e está colocada em primeiro lugar, precedendo as demais epístolas. Daniel Heinsius, em sua edição do séc. XVII, tendo-se guiado por *Am.* 2. 18. 26¹² menciona uma carta de Safo em continuação a nove epístolas. A ele se deve a posição de tal epístola no último lugar da coleção.¹³

Logo na primeira análise do *corpus*, concluímos que muitas possíveis intrarrelações não seriam propriamente alusões de uma epístola a outra, mas lugares comuns, *tópoi* que se repetem quase de forma obrigatória, segundo as regras do gênero elegíaco e da proximidade do tema tratado. Assim, as epístolas de Briseida (*Her.* 3) e

(1996) das epístolas duplas, Bessone (1997) e Heinze (1997) de *Her.* 12, Pestelli (2007) de *Her.* 8, Piazzini (2007) de *Her.* 7, e Reeson (2001) de *Her.* 11, 13 e 14.

¹⁰ Reynolds (1983).

¹¹ A respeito, ver Jacobson (1974, p. ix), Kenney, (1996, p. 21-25), Farrel, (1998), Michalopoulos, (2006, p. 1 e ss.). Sobre possível datação e autenticidade, ver Knox, (2002, p. 117-139).

¹² “The epistle of Sappho (*Her.* 15) does not come down to us in the same manuscript transmission as the rest of the single epistles, and many scholars assume either that it is not the epistle Ovid refers to in *Amores* 2.18.26 and 34, or that these references are themselves interpolations” (Kennedy, 2002, p. 218).

¹³ Os problemas da transmissão deste texto foram exaustivamente estudados por Dörrie (1960), em livro dedicado exclusivamente à transmissão das *Heroides* e em sua própria edição das *Heroides* (1971), que goza até hoje de maior autoridade frente à crítica e reúne as vinte e uma epístolas. Ver também Luck (1969), que dedica um livro ao estudo da transmissão da obra de Ovídio e propõe um *stemma* de cada uma das obras.

Hermíone (*Her.* 8), unidas pelo tema da escravidão, têm numerosos pontos de contato que não passam de ecos produzidos justamente pela repetição dos *tópoi*. Dessa maneira, decidimos centrar nossa análise nas epístolas de Penélope (*Her.* 1), Fílis (*Her.* 2), Fedra (*Her.* 4), Hipsípila (*Her.* 6), Dido (*Her.* 7), Medeia (*Her.* 12), Ariadne (*Her.* 10), Cànace (*Her.* 11) e Hipermnestra (*Her.* 14), de cujas intrarrelações é possível extrair conclusões que dizem respeito à configuração do caráter das heroínas segundo seu contato com outras no *corpus*.

A dissertação está dividida em duas partes. A primeira é de caráter teórico e introdutório e consiste em diversos capítulos dedicados a assentar uma base para a análise proposta. Ali são tratados a) a mistura genérica, b) os gêneros elegíaco e epistolar, c) o caráter didático e e) a inter- e intratextualidade. Também, a modo de exemplo dos temas tratados, apresentaremos observações sobre as epístolas tanto de modo individual como intrarrelacionadas. Especialmente, será discutida a epístola de Medeia (*Her.* 12) e a confluência genérica encontrada em sua carta. Ademais, faremos novamente referência à figura de Medeia ao tratar sua relação com a epístola de Hipsípila (*Her.* 6), como exemplo do caráter didático das *Heroides* e da possibilidade de encontrar entre seus versos um ensinamento.

A segunda parte consta da análise das epístolas selecionadas. O primeiro capítulo dedica-se às figuras paradigmáticas de Penélope (*Her.* 1) e Ariadne (*Her.* 10) e sobre como os padrões de comportamento feminino estabelecidos nestas epístolas instauram *tópoi* próprios das *Heroides* e são o modelo a seguir nas seguintes. O segundo capítulo trata da configuração da Dido ovidiana (*Her.* 7) e como algumas de suas inovações podem ser entendidas à luz de Medeia (*Her.* 12), Fílis (*Her.* 2) e *vice-versa*. Um terceiro capítulo estará destinado às figuras de Ariadne (*Her.* 10) e sua particular relação com as epístolas de Fílis (*Her.* 2) e Fedra (*Her.* 4). Por último, dedicamos um capítulo à figura paradigmática de Hipermnestra (*Her.* 14) e à relação que, como modelo de comportamento, mantém com Penélope (*Her.* 1). Além disso, no mesmo capítulo, analisamos a epístola de Cànace (*Her.* 11), à luz do comportamento paradigmático de Hipermnestra e Penélope.

Por último, haverá um capítulo final em que se sintetizam as conclusões alcançadas durante o trabalho.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1

MISTURA GENÉRICA

1. 1 Introdução

Tomando por base que todo discurso comunica significado também por meio de seu gênero, *Heroides* causa estranheza ao leitor que, esperando o lamento elegíaco, encontra, além disso, grande variedade genérica.¹⁴ As epístolas são, pois, um exemplo manifesto de *Kreuzung der Gattungen*,¹⁵ entretecidos pelo fio epistolar-elegíaco.

A mistura entre forma epistolar e elegia mostra-se apropriada. Elegia e epístola estão já misturadas na ideia da mensagem de amor oculta que o poeta/*amator* envia à amada. Nos *Amores* 3. 1. 55-56, a *Elegia*, personificada, assinala que ela, como mensagem, é transportada de forma oculta:

*Quin ego me memini, dum custos saevus abiret,
ancillae miseram delituisse sinu. (Am. 3.55-56)*

[“Mais ainda, lembro-me bem: quando o malvado vigia virava as costas, mandavam-me, escondida, no regaço da criada”.]¹⁶

Sobre este passo, Spoth comenta:

¹⁴ Ver Battistella (2010, p. 22): “Ovidio è stato sicuramente il primo a combinare insistentemente l’elegia con altri generi, fino a farle perdere uno dei suoi tratti caratteristici, l’esclusività”. Ovídio combinou gêneros de forma insistente, mas não foi o primeiro a fazê-lo. Como exemplo podemos citar Catulo, que no poema 68 combina sua elegia com epístolas, e no 67, com o iambo.

¹⁵ O conceito de *Kreuzung der Gattungen* será desenvolvido *infra*.

¹⁶ Todas as traduções dos *Amores* e da *Ars amatoria* pertencem a André (2011), salvo indicação contrária.

Inclusive *Elegia*, em sua autodescrição, concebe a carta como sua manifestação genuína. A elegia amorosa romana pode ser apresentada programaticamente como uma carta ou uma correspondência.¹⁷

Com efeito, os poemas de amor são enviados na forma de notas manuscritas, pequenos bilhetes ou cartas.

Tem-se discutido a afirmação de Ovídio na *Ars* 3. 339-346¹⁸, segundo a qual ele criou um gênero até esse momento desconhecido:

*Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,
Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis:
Atque aliquis dicet 'nostri lege culta magistri
Carmina, quis partes instruit ille duas:
Deve tribus libris, titulus quos signat Amorum,
Elige, quod docili molliter ore legas:
Vel tibi composita cantetur Epistula voce:
Ignotum hoc aliis ille novavit opus. (Ars 3. 339-346)*

[“Talvez o meu nome venha a juntar-se a esses, / e não sejam os meus escritos entregues às águas do Letes, / e venha alguém a dizer: ‘lê os cultos versos do nosso / mestre, com os quais quis educar os dois partidos, / ou escolhe, dentre os três livros o que deu por título *Amores*, / aquilo que podes ler em paz, com voz suave, / ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / gênero desconhecido de outros e que ele inventou”.]¹⁹

Essa afirmação levou a crítica a debater sobre este novo gênero, gerando opiniões diversas que nem sempre se conciliam. Nas *Heroides*, Ovídio propõe um uso sofisticado da elegia, misturando elegia amatória com epístola.

A variação poética é característica de uma herança helenística. A *poikilia*, que compreende a *polyeideia*, é componente essencial da poética alexandrina, e seu principal exemplo é o livro dos *Iambos* de Calímaco.²⁰ A *polyeideia* é um recurso que Ovídio

¹⁷ Spoth (1992, p. 32): “auch die Ovidische *Elegia* begreift in ihrer poetische Selbstdarstellung den Brief als ihrer genuinen Erscheinungsformen. Die römische Liebeselegie konnte sich demnach programmatisch als Brief oder Korrespondenz darstellen” (todas as traduções do alemão são nossas).

¹⁸ Em relação a isso, podem-se ler os trabalhos de Cunningham (1949), Baca (1969), Jacobson (1974), Sabot (1981), Steinmetz (1987) e Spoth (1992).

¹⁹ Trad. de André (2011), com modificações.

²⁰ Fedeli (2010, p. 398).

começa a ensaiar já nos *Amores*²¹ e continuará experimentando em suas obras posteriores, tendo as *Metamorfoses* como máximo expoente.²²

Heroides apresenta uma *Kreuzung der Gattungen*. Esta ideia, desde sua formulação por Kroll²³, implica

A kind of patchwork approach, in which discrete generic elements, let us say, of tragedy or comedy retain their distinct generic identity in juxtaposition with elements of other genres, such as elegy or epic, or even when subsumed within a predominantly elegiac or epic context.²⁴

Uma aproximação às *Heroides* da perspectiva do conceito de *Kreuzung* pode ser bem-sucedida, porque há evidente mistura genérica que permite encontrar traços trágicos e épicos misturados com a elegia e a epístola. Nesta mesma linha, Jacobson²⁵ dedica um capítulo de seu livro sobre as *Heroides* à natureza do gênero. Após analisar a multiplicidade genérica, ele finalmente conclui que a “originalidade” das *Heroides* reside na multiplicidade de gêneros que formam seu próprio gênero: retórica, lírica, tragédia e, claro, os gêneros epistolar e elegíaco.

Com efeito, a mistura genérica das *Heroides* é inovadora e circunscreve a obra à característica helenística da *variatio*. Entretanto, é evidente que nem todas as epístolas apresentam traços de cada um dos gêneros mencionados por Jacobson ou, ao menos, não o fazem na mesma medida. Há, por exemplo, epístolas no *corpus* que são claramente mais trágicas do que outras (ver a epístola 12, de Medeia a Jasão, em comparação com o lamento de Penélope da epístola 1). Por conseguinte, no caso das *Heroides*, não seria correto afirmar que a justaposição de todos estes gêneros ao mesmo tempo teria por consequência a produção de um novo. O novo gênero nasce da justaposição dos gêneros que, sim, se repetem em cada epístola. Apenas dois deles cumprem com este requisito: o

²¹ Ver Bem (2011), que aponta a presença de elementos de diversos gêneros nos *Amores* como fato constitutivo da obra.

²² Veja-se a respeito Jouteur (2001). Também Farrell (1992, p. 326) discute sobre o gênero de *Metamorfoses*, começando com a pergunta “Is the poem epic or a species of epic (e.g., anti-epic, epic parody, elegized epic, or epicized elegy); a type of *Kollektivgedicht*, stringing together either a series of examples from some miniature form such as the *epyllion*, or else sampling now one genre, now another; or is it simply unique, resisting any effort at categorization?”. A respeito disso, conclui que há nesta obra um diálogo entre gêneros, uma polifonia.

²³ Kroll (1924).

²⁴ Farrell (1992, p. 236).

²⁵ Jacobson (1974).

epistolar e o elegíaco. O gênero das *Heroides* não pode, aliás, ser simplesmente uma *Kreuzung*, porque isto significa a aparição de elementos de um gênero em outro e também não se pode afirmar que nesta obra aparecem alguns elementos elegíacos em epístolas ou alguns elementos epistolares em poemas elegíacos. Por isso, consideramos mais apropriado qualificar as *Heroides* de *cross-genre*, no qual tanto um como outro gênero aportam significado à obra.

Neste hibridismo genérico, as mulheres míticas apresentam características habituais da mulher romana contemporânea a Ovídio. A romanização de suas personagens convém à romanização do gênero epistolar. As personagens mitológicas estão remodeladas por meio das referências a práticas contemporâneas, sem por isso perder as características que permitem reconhecê-las como personagens míticas que são. Ovídio, afirma Fraenkel, mantém uma elocução equilibrada no retrato das mulheres, “midway between dignified antiquity and commonplace modernity”.²⁶ As mulheres falam de forma cotidiana, com vocabulário semelhante ao que as contemporâneas de Ovídio usariam na conversa com suas amigas²⁷. Isso contribui para afastar o sublime das personagens e transformá-las em *puellae* elegíacas. Em relação à aproximação do universo romano, Dryden elabora uma moderada crítica, dizendo: “perhaps he has romanized his Grecian dames too much and made them speak sometimes as if they had been born in the city of Rome, and under the empire of Augustus.”²⁸ Isto leva, por exemplo, a que os deuses sejam nomeados mais por seu nome romano do que pelo grego²⁹.

Ovídio descreve mulheres comprometidas com um ideal augustano de matrimônio. A *Lex Julia de Adulteriis Coercendis* obrigava as mulheres a respeitar esse vínculo de matrimônio, preservando a castidade e a moralidade dos lares patrícios³⁰. A única restrição para os homens era não cometer adultério com mulheres “respeitáveis”³¹. De forma bastante coerente, estas mulheres mostram-se piedosas: fiéis a sua família e a seus deuses. Também a devoção das heroínas pela *fides* e pelo *foedus amoris* é ressaltada de forma constante. Elas se mostram extremamente respeitadas, inclusive aquelas cuja

²⁶ Fraenkel (1945, p. 45).

²⁷ Vayne (1983, p. 195).

²⁸ Dryden em Verducci (1985, p. 5).

²⁹ Ver, por ex., *Her*, 2. 41; 4. 36, 91; 5. 36; 6. 32, 152; 7. 31; 8. 78; 9. 11; 11. 18.

³⁰ Sobre esta lei ver *Digesto* 48. 5; *Mosaicarum et Romanarum legum collatio* (Ed. Coll) 4. 2. 1; Maldonado de Lizalde (2002).

³¹ Sobre os perigos de seduzir mulheres casadas, ver Horácio, *Sat.* 1. 2 e Ovídio, *Ars Am.* 1.31-32.

devoção ao marido não está completamente justificada. É o caso de Briseida (*Her.* 3), por exemplo, que, por ser escrava, não teria direito a esperar fidelidade da parte de Aquiles. Todavia, em *Her.* 3. 37 ela se considera sua esposa e tem expectativas como tal, o que se justificaria levando em conta que na *Ilíada*, 9. 336 Aquiles declara seu amor a Briseida, considerando-a, inclusive, ἄλοχος θυμαρής [desejada esposa]. Hermíone (*Her.* 8), por sua vez, tem dois esposos, e não exerce controle sobre as circunstâncias. Ela declara estar legalmente casada com Orestes e dedica-lhe devoção por causa do *foedus*. Porém, Menelau a prometeu a Pirro, a quem agora pertence contra sua vontade. Apesar disso, ela considera também essa relação como um casamento, uma vez que se refere a seu possessor como *vir* (*Her.* 6. 110). Orestes parece não responder seu pedido de resgate com a rapidez que ela gostaria, e o chama *lentus*, lugar comum em todo o *corpus* das *Heroides*.³²

Ao considerar esta série de características próprias das *Heroides*, não chama a atenção que Knox as defina como “the most interesting example in Roman poetry of innovation of genre”.³³ Desta forma, levando em conta que, como afirmado por Barchiesi³⁴, o procedimento de cruzamento de gêneros gera a produção de “*new genres*”³⁵ who participate in the nature of their parents”³⁶, as *Heroides* representam uma nova espécie, um *cross-genre* de elegia e epístolas retóricas. Smith entende essa mistura como uma síntese genérica³⁷, elaborando um gênero de epístolas amorosas em versos elegíacos.

Analisaremos, na sequência, o gênero elegíaco e o epistolar, para compreender em que medida ambos os gêneros estão presentes nas *Heroides* e o peso que cada um tem no significado geral da obra.

1. 2 O gênero elegíaco nas *Heroides*

³² Ver *Her.* 1. 1, 66; 2. 23; 8. 18; 15. 210; 16. 228; 19. 70.

³³ Knox (1996, p. 15).

³⁴ Barchiesi (2001, p. 147).

³⁵ Itálico nosso.

³⁶ Barchiesi (2001, p. 145).

³⁷ Smith (2006, p. 235).

É inegável que as *Heroides* pertencem ao gênero elegíaco.³⁸ Como bem apontado por Barchiesi, estas epístolas são uma incisão elegíaca no mito conhecido³⁹ e, por esse motivo,

Each letter is meant to occur at a precise temporal intersection, a ‘pregnant moment’ taking its place in a narrative continuum, a continuum guaranteed by the recall of known models, of literary and (more generally) mythological texts. For obvious reasons of dramatic economy, the letters are much more interesting if they are allowed to play not only with the past but also with a still undecided future.⁴⁰

Segundo afirmação de Sabot, é mais fácil entender que a unidade da elegia reside no metro e não no assunto⁴¹. Portanto, o primeiro indício de que ao ler *Heroides* estamos invariavelmente lendo elegia seria sua composição em dísticos elegíacos. Na mesma linha, Heinze postula que nas epístolas haveria um primeiro nível comunicativo, aquele do “remetente-destinatário”, e um segundo, o do “autor-leitor”. Com recurso ao segundo, o poeta oferece uma ajuda ao leitor para a interpretação do primeiro nível.⁴² Os dísticos elegíacos delimitariam o gênero em que o poeta pretende que o leitor circunscreva a obra que está a ler. Todavia, este tipo de afirmação que pretende delimitar o gênero baseando-se mais na forma do que na matéria é insuficiente.⁴³ Pode-se afirmar o caráter elegíaco das *Heroides* também a partir da análise do conteúdo tipicamente elegíaco, embora nenhuma das heroínas tenha um precedente na poesia erótico-elegíaca anterior a Ovídio.⁴⁴

³⁸ Sobre o gênero elegíaco das *Heroides*, ver Spoth (1992), que, no estudo titulado *Heroides als Elegien*, começa lembrando que, embora pareça uma obviedade afirmar que as *Heroides* são elegíacas, muitas vezes isso foi tema de discussão.

³⁹ Barchiesi (2001, p. 33).

⁴⁰ Barchiesi (2001, p. 19).

⁴¹ Sabot (1981, p. 103). Ver também Cairns (1972).

⁴² Heinze (1997, p. 31).

⁴³ Para o problema da delimitação genérica com base apenas na forma, ver Oliva Neto (2006, p. 121 e ss.). Na interpretação dele, torna-se problemático afirmar, como Cairns (1972, p. 6), que gêneros como a épica, a elegia, a lírica e a epístola apresentem como critério apenas a forma. Esta afirmação é confrontada com extratos da *Poética* de Aristóteles, nos quais já fica demonstrada a insuficiência do critério métrico na determinação genérica, ao menos da perspectiva aristotélica.

⁴⁴ Thorsen (2014, p. 78). Com efeito, se isto pode se confirmar verdadeiro, a representação elegíaca destas mulheres é também uma inovação deste gênero.

Encontram-se nas epístolas inúmeros exemplos dos lugares mais comuns da elegia, como o *servitium amoris*⁴⁵, *militia amoris*⁴⁶, *dives amator*⁴⁷, perecer de amor⁴⁸, além dos tópicos relacionados com a poesia amatória, isto é, o *furor amoris*,⁴⁹ o *foedus amoris*⁵⁰, o *ignis amoris*⁵¹, ou a *vulnus amoris*⁵². Além disso, as heroínas encontram-se na situação do *exclusus amator*. Logo, as epístolas seriam *paraklausithyra* mitológicos⁵³. Entretanto, as mulheres não estão separadas de seus amantes por portas, mas por grandes extensões de mar e terra⁵⁴ ou, como no caso de Fedra e Cânace, por convenções sociais, como o adultério e o incesto. Isso dá lugar à *querela* das heroínas por meio de cartas que enviam a seus amados. Encontrando-se *exclusae* não de um lugar físico, mas da vida dos amados, as mulheres pretendem voltar a sua condição de *inclusae*, embora algumas tenham a certeza de que seu desejo não será consumado.⁵⁵

A matéria elegíaca nas *Heroides* se condensa em um *ego* poético diferente do usual na elegia latina. É a mulher que, de forma monológica, lamenta à distância, no papel da *poeta-amatrix*. Ovídio, assim, explora a *querela* elegíaca, base fundamental do conteúdo destes poemas⁵⁶, e demonstra a adequação deste gênero ao lamento feminino. Assim como afirmado por Conte,

(...) Diventa in questo caso un modello di mondo che riproduce più propriamente la vita delle donne, vita di sofferenza, di vero *servitium*, di umiliazione. Le *Heroides* realizzano il genere letterario quasi connaturato alla condizione socio-culturale della donna, sono la declinazione al femminile del paradigma elegiaco. La elegia, nella

⁴⁵ Ver, *Her.* 4. 10-12, 21-22; 6. 97-98; 8. 8; 9. 5-6, 81; 13. 78; 14. 59-60. Na *Her.* 3, a metáfora do *servitium amoris* se mistura com a realidade mítica de Briseida, escrava e amante de Aquiles. A respeito, ver especialmente Verducci (1985, pp. 87 e ss.) e Spoth (1992, p. 67 ss.). Sobre este *tópos* na poesia elegíaca, ver Fulkerson (2013, pp. 180-193).

⁴⁶ Ver *Her.* 3. 115-124; 4. 14, 66, 79-81, 151-154; 6. 82, 137-140; 7. 32; 8. 82, 110; 9. 12, 104; 11. 50; 12. 111; 13. 79-83. Sobre este *tópos* na poesia elegíaca, ver Drinkwater (2013, pp. 194-208).

⁴⁷ Ver *Her.* 5. 76-88; 12. 105-16.

⁴⁸ *Her.* 12. 33.

⁴⁹ Ver *Her.* 1. 71; 2. 27, 45; 4. 47-52; 5. 69; 6. 131; 9. 145; 10. 47-48; 12. 132, 193; 13. 33-34; 14. 93, 108. Sobre este *tópos*, ver também o segundo capítulo da segunda parte deste trabalho.

⁵⁰ Ver 2. 23, 24, 31-34, 36-37, 39, 43-44; 3. 103-110; 4. 17, 147; 5. 101; 7. 9, 57-59, 97; 10. 73-76; 12. 89-90, 119-120; 13. 157-162. Sobre este *tópos*, ver também o primeiro capítulo da segunda parte deste trabalho.

⁵¹ Ver *Her.* 4. 15-16, 19-20, 33, 52; 5. 105, 152; 7. 23-24; 8-57-58; 11. 27-28; 12. 33-38, 166; 13. 158.

⁵² Ver *Her.* 7. 189-190.

⁵³ Spoth (1992, p. 33).

⁵⁴ Thorsen (2013, p. 119).

⁵⁵ Pulbrook (1977).

⁵⁶ Igualmente significativo é o dado apresentado por Anderson: o verbo *queri* tem mais aparições nas *Heroides* do que em qualquer outra obra elegíaca. (1973, p. 82, n. 11).

conscienza ovidiana dei generi, ritrova la sua vocazione originaria di lamento poetico, diventando la forma espressiva delle donne- la forma della loro voce.⁵⁷

Em vista disso, aqui a exploração da *querela* elegíaca acarreta a exploração da adequação de gênero (*gender*) a um gênero poético (*genre*), desafiando a expectativa do leitor e dos papéis pertencentes a homens e a mulheres na poesia amatória. A matéria elegíaca nas *Heroides* postula um *ego* poético para a elegia amorosa latina que, se bem seja pouco usual, nem por isso se torna inapropriado. Nos poemas, as mulheres lamentam – em alguns casos, o abandono, em outros, a distância – no rol de *poetae-amatrices*. O aspecto distintivo do gênero elegíaco é a submissão de um homem culto a uma mulher. No entanto, nas *Heroides* a mulher exerce o papel apropriado a seus *status* na sociedade, submetida ao homem.

A aparição da voz da *amatrix* na poesia elegíaca, porém, não é inusitada na tradição poética anterior a Ovídio. No *Corpus Tibullianum*, onze poemas do livro terceiro (3. 8-18) estão relacionados com Sulpícia, seja por falar sobre ela ou por apresentá-la como *ego* poético.⁵⁸ A hipótese de maior adesão por parte dos críticos considera que os cinco primeiros poemas elegíacos, escritos em terceira pessoa (com exceção dos poemas 3. 9. 11, nos quais o poeta assumiria a máscara de Sulpícia) foram escritos por outro poeta. Os últimos seis, mais curtos e, portanto, tidos mais como epigramas do que elegias, são atribuídos a uma Sulpícia histórica, neta de Sêrvio Sulpício, amigo de Cícero, e sobrinha de Messala.⁵⁹ Dificilmente resolve-se a questão da autoria deste ciclo de poemas. Entretanto, sua existência gera precedente na discussão sobre a adequação da voz feminina ao gênero elegíaco. Além disso, deve-se notar que os poemas em primeira pessoa são, ademais, epístolas, o que reforça o vínculo da figura de Sulpícia-*poeta amatrix* com a configuração das mulheres das *Heroides*.

Também em Propércio é possível encontrar outro precedente. Por um lado, a epístola 4. 3, de Aretusa a Licotas, apresenta-se não apenas como precedente da voz feminina em um poema, mas também como possível modelo genérico para as *Heroides*

⁵⁷ Conte (1991, p. 193).

⁵⁸ As breves elegias de Sulpícia foram denominadas por Dissen (1835) e Gruppe (1838) *elegidiae*, mas, afirma Skoie, “one must be rather carefull with reading this use of diminutives as a result of Sulpicia’s feminity, since Sulpicia’s poems are markedly physically smaller than the other poems in the *Corpus Tibullianum*” (Skoie, 2002, 194, n. 103).

⁵⁹ Skoie (2013, pp. 84-85).

ovidianas.⁶⁰ Além deste exemplo, como afirma Rosati, Propércio, em 4.7, dá a palavra a Cíntia para que realize sua própria defesa (dizendo a verdade *sobre* Propércio), procurando reverter a imagem forjada pela *persona* elegíaca nos três primeiros livros (que contam a verdade *de* Propércio).⁶¹ Este empréstimo da palavra à mulher permite-lhe se colocar na pele da *persona* elegíaca. Nas *Heroides*, Ovídio aprofunda aquilo que foi iniciado por Propércio. Ao dar vazão a sua própria subjetividade, as mulheres desprezam o abandono e se fundem em longo lamento, na maioria dos casos cheio de reprimendas. Do seu ponto de vista, narram novamente o momento do abandono, ampliando ou acrescentando versões aos seus próprios mitos. Essa possibilidade de recontar uma história está justificada pela mudança de perspectiva sobre os acontecimentos, que traz consigo outras versões. Assim, apresentando nas primeiras quinze epístolas apenas a versão da mulher sobre a relação amorosa, o poeta introduz uma modificação em relação à expectativa do gênero, uma escritura *al femminile* da elegia.⁶²

1. 3 O gênero epistolar nas *Heroides*

Para afirmar que as *Heroides* são uma mistura genérica, é preciso entender que tanto a elegia como a epístola podem ser catalogadas como gêneros. Mas o *status* genérico da epístola e seu peso na composição genérica das *Heroides* é uma questão que envolve certa controvérsia.

Antes de continuar, deve-se fazer a seguinte consideração. Em geral, os estudiosos das *Heroides* referem-se à “epistolaridade” da obra, deixando de lado o termo “epistolografia”. Duncan Kennedy, no importante artigo “Epistolarity: *Heroides*” explica:

In English (‘letters’), as in Latin (*litterae*), the same term can embrace epistles and writing more generally, and that epistolarity as an analytical term can be applied not only to works that formally identify themselves as letters (such as the *Heroides* or the *Epistulae ex Ponto*) but also to those (such as the *Tristia*) which have some of the characteristics of

⁶⁰ Sobre esta epístola e seu formato elegíaco-epistolar, ver *infra*.

⁶¹ Rosati (1992, p. 72). Itálico do autor.

⁶² Rosati (1992, p. 85).

letters (e.g. separation of writer and addressee) or are concerned to explore issues of communication more generally.⁶³

Há duas obras muito citadas pelos estudiosos como referência para o estudo do formato epistolar. Por um lado, *Epistolarity: approaches to a form* de Janet Gurkin Altman, propõe estudar a “epistolaridade” de uma obra, isto é, “the use of the letter’s formal properties to create meaning (...), the novelist’s or novel’s actualization of the letter’s potential to create narrative, figurative, and other types of meaning”.⁶⁴ Em nenhum momento a autora usa o termo “epistolografia”. Por outro lado, em *Ancient Letters. Classical and Late Antique Epistolography*, de Morello e Morrison (2007), não se emprega o termo “epistolografia”, palavra que está no próprio título da obra, mas sim “epistolaridade”, para expor o tema de pesquisa proposto.⁶⁵ Por sua vez, Carol Poster e Linda C. Mitchell em *Letter-writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present* (2007) oferecem a seguinte definição:

The editors [of this book] conceive of the field that they call epistolarity, the study of letter writing, as divided into two main branches – the study of letters themselves they call epistolography; the study of letter writing theory and instruction they term epistolary theory.⁶⁶

Em seguida, serão revistos os problemas da definição genérica da epístola. Após isso, serão apresentadas as diferentes posturas críticas referentes à eleição do gênero epistolar nas *Heroides*, visando demonstrar o importante papel deste gênero no significado da obra.

1. 3. 1 O *status* genérico da epístola

⁶³ Kennedy (2002, p. 220).

⁶⁴ Altman (1982, p. 4).

⁶⁵ Ver “Introduction: what is a letter”, de Gibson, Morrison (2007, p. 1-16).

⁶⁶ Poster, Mitchell (2007, p. vii).

Para apresentar a discussão, veremos, em primeiro lugar, a definição de Trapp do gênero epistolar e a asserção de Kennedy sobre o modo epistolar das *Heroides*. A seguir, exporemos as propostas apresentadas por Altman e De Pretis em seus respectivos estudos sobre cartas e epistolaridade. Por último, analisaremos a proposta de definição de Jenkins sobre a polivalência do gênero epistolar.

Trapp, no primeiro capítulo de seu estudo sobre epístolas gregas e latinas, postula a pergunta “what is a letter? ”. Ele oferece uma resposta baseada na combinação de características contextuais e formais:

A letter is a written message from one person (or set of people) to another, requiring to be set down in a tangible medium, which itself is to be physically conveyed from sender(s) to recipient(s). Formally, it is a piece of writing that is overtly addressed from sender(s) to recipient(s), by the use at beginning and end of one of a limited set of conventional formulae of salutation (or some allusive variation on them) which specify both parties to the transaction.⁶⁷

No livro, o autor usa o termo “gênero” (*genre*) para fazer referência às epístolas apenas em uma ocasião, ao propor as cartas de condolências como um subgênero da epístola, mas nunca se refere de forma direta à epístola como um gênero.

Por sua vez, Gibson e Morrison, no capítulo já mencionado “Introduction: What is a letter”,⁶⁸ retomam a definição de Trapp para definir o gênero epistolar (embora eles falem por vezes em forma, outras em gênero), baseando-se em características formais. Os autores comparam esta definição com a de gênero didático. Desta comparação nota-se que o gênero didático, além de apresentar uma série de características formais, deve, além disso, ter um conteúdo específico e definido. Portanto, o conteúdo deste tipo de poesia é geralmente pré-determinado. A epístola, porém, conforme a definição de Trapp, não tem conteúdo específico, dependendo do gênero com que se mistura.

A respeito disso, Kennedy, em seu trabalho seminal “Epistolarity: *Heroides*”, sublinha esta especificação e explica, apoiado em Derrida, que a epístola não é um gênero e, por esta razão, pode conter todos os gêneros:

⁶⁷ Trapp (2003, p. 1).

⁶⁸ Gibson, Morrison (2007, p. 1-16).

Derrida's *La Carte postale...* draws attention to the way that letter-writing can suggest a mode, epistolarity, not reducible to formal elements of style or generic category. (...) 'the letter, the epistle . . . is not a genre but all genres, literature itself' ('*la lettre, l' 'épître . . . n'est pas un genre mais tous les genres, la littérature même*').⁶⁹

Altman, por sua vez, pesquisa a “epistolaridade” com especial atenção à novela francesa do século XVIII. Ela se concentra particularmente nas consequências do uso desta forma, “when the creation of meaning derives from the structures and potential specific to the letter form”⁷⁰. Em sua pesquisa, refere-se a algumas características (sem pretender exaustividade) que podem se distinguir na literatura epistolar – e inclusive nas *Heroides*, como apontado, mais de uma vez, pela autora⁷¹ – para questionar como as epístolas podem criar significado de uma perspectiva genérica. Após estudo detalhado, esquematiza as seguintes características:

1. Bridge/ barrier (distance breaker/distance maker). The letter's mediatory property makes it an instrument that both connects and interferes.
2. *Confiance/non-confiance*. (...) *confiance / coquetterie* and *amitié / amour* represent the two primary types of epistolary style and relationship. These distinctions (...) are a function of the letter's dual potential for transparency (portrait of soul, confession, vehicle of narrative) and opacity (mask, weapon, event within narrative).
3. Writer/ reader. The epistolary situation evokes (...) acts of writing and reading (...) The movement from the private to the public (...) lays bare another paradox: as a reflection of self, or the self's relationships, the letter connotes privacy and intimacy; yet as a document addressed to another, the letter reflects the need for an audience (...) that may expand when that document is confiscated, shared, or published.
4. I/you, here/there, now/then. Letter narrative (...) is charged with present-consciousness in both the temporal and the spatial sense. The letter writer (...) attempts to close the gap between his locus and the addressee's (here/there) and creates the illusion of the present (*now*) by oscillation between the *then* of past and future.
5. Closure/overture; discontinuation/continuation of writing. The dynamics of letter narrative involves a movement between two poles: the potential finality of the letter's sign-off and the open-endedness of the letter seen as a segment within a chain of dialogue.
6. Unit / unity; continuity / discontinuity; coherence / fragmentation. The letter's duality as a self-contained artistic unity and as a unit within a larger configuration make it an apt instrument for

⁶⁹ Kennedy (2002, p. 220).

⁷⁰ Altman (1982, p. 4).

⁷¹ Altman (1982, pp. 13, 15, 72, 84 n. 9)

fragmentary, elliptical writing and juxtaposition of contrasting discrete units.⁷²

Após listar as características, Altman conclui:

The letter fiction is describable as a genre and invites exploration as such (...). The epistolary novel, which flourished in the second half of the eighteenth century, developed recognizable conventions and a thematic cohesiveness that its predecessor, the memoir novel, did not have.⁷³

A autora considera a ficção epistolar como um gênero porque encontra, na novela epistolar do século XVIII, a repetição de uma ideologia particular. Mais uma vez, o conteúdo tem papel importante na definição de gênero.

Anna De Pretis, em “*Epistolarity*” in *Horace Epistles* (2004, publicado pela primeira vez em 2002) e em artigo posterior chamado “‘Insincerity’, ‘Facts’, and ‘Epistolarity’: Approaches to Pliny’s Epistles to Calpurnia” (2003), propõe ler o primeiro livro das *Epístolas* de Horácio tendo como ponto de partida o fato de que a aproximação a um texto por uma perspectiva epistolar “allows to identify features and recuperate them as fundamental sources of meaning to the text”.

De Pretis, adotando as conclusões de Altman, avalia a origem do gênero epistolar na literatura latina e os antecedentes das *Epístolas* de Horácio, com o objetivo de afirmar que uma coleção homogênea de epístolas é um novo gênero criado por Horácio.⁷⁴ Entretanto, em sua proposta, a autora não oferece uma definição unívoca de epistolaridade ou de epistolografia como gênero. Ela usa três termos diferentes para falar sobre isso: “epistolary form”, “epistolary category” e “epistolary character”.⁷⁵ De Pretis utiliza esses termos sem oferecer uma justificção para qualificar as epístolas de distintos modos, sejam como forma, categoria, característica ou gênero. O problema é que essas qualificações não podem ser tomadas de forma indiscriminada.

Ovídio, em *Ars* 3. 339-346 (passagem já citada *supra*), recomenda a *Ars amatoria*, os *Amores* e as *Epistulae* como instrutivo para as *puellae*. Ao passo que a *Ars*

⁷² Altman (1982, pp.186-87).

⁷³ Altman (1982, p. 200).

⁷⁴ De Pretis (2004, p. 34). Sobre a invenção de Horácio, ver também Heinze (1919, p. 263).

⁷⁵ Ver, por exemplo, De Pretis (2000, p. 32), em que a autora usa os três termos na mesma página.

amatoria e os *Amores*, segundo o poeta, devem ser “lidos” (*nostri lege culta magistri / Carmina quis partes instruit ille duas:/ Deve tribus libris, titulus quos signat Amorum, / Elige, quod docili molliter ore legas; Ars 3. 342-344*), as *Epistulae* devem ser “cantadas” (*Vel tibi composita cantetur Epistola voce; Ars 3. 345*). Isto atrai especial atenção às epístolas das que Ovídio se gaba, nos versos seguintes, ao defini-las como *ignotum opus*. Após notar isso, Jenkins questiona-se por que Ovídio menciona esses poemas, destacando o fato de elas serem epístolas: “does Ovid in fact arouses generic expectations the same way that allusions to herding or the muses might suggest to the reader an intertext (or subtext) of pastoral or epic poetry?”⁷⁶. Jenkins responde a essa pergunta da seguinte forma:

The problem is that letters are *both* a literary symbol *and* a genre at the same time; this is not the case for most ancient categories of literature. A *locus amoenus*, “a beautiful place”, might be a symbol of a philosophical dialogue, but a collection of beautiful places is not a genre. It is just a collection of beautiful places (...). Letters are complex: they can be invoked in the third person – as in the *Ars* – as a symbol of epistolarity, but they can also function collectively as the media of entirely different genres, including love poetry, philosophy, theology, and political theory. It is this polyvalence that lies at the heart of letters’ power but also their opacity: it is easier to describe what they *are* than what they *do*”.⁷⁷

A asserção do autor carece de uma argumentação mais detalhada sobre as características do gênero epistolar. Jenkins não apresenta explicação sobre a razão de as epístolas serem um gênero. Sua capacidade para se misturar com outros é apenas uma característica particular da epístola, mas essa “polivalência” não é suficiente para afirmar seu caráter de gênero. Do mesmo modo, Morello e Morrison afirmam: “the letter genre becomes remarkably elastic, adapting and adopting features from almost any other genre for best effect”.⁷⁸.

Para deslegitimar o *status* genérico da epístola deve-se questionar o que se entende por gênero, isto é, o conceito do termo, e se é válido aplicar um conceito definido na era moderna a textos poéticos da Antiguidade. Altman, como vimos, define epistolaridade com base na novela francesa do século XVIII. Este estudo deixa de lado

⁷⁶ Jenkins (2006, p. 7).

⁷⁷ Jenkins (2006, p. 7).

⁷⁸ Morello, Morrison (2007, p. x).

os aspectos diacrônicos do conceito de gênero. Semelhante estudo pode ser enriquecedor para a pesquisa sobre o tema, mas não pode ser determinante.

1. 3. 2 Críticas contra e a favor do gênero epistolar das *Heroides*

Muitos estudiosos não economizaram críticas e os resultados de suas pesquisas revelam reticência ante o gênero. Em busca da literalidade no gênero epistolar abordado, esses críticos encontram-se com epístolas que apresentam características atípicas. Além disso, consideram que sua leitura produziria uma monotonia causada pela repetição do tema. Diante desta acusação de monotonia, Kennedy refuta:

‘Reiteration’ rather than ‘repetition’ offers an invitation, not a disincentive, to view the *Heroides* collectively, even syntactically. What a more hostile tradition of reception tropes as ‘monotony’ may be alternatively construed as an important and lasting feature of Ovid’s innovation, a poetics of ‘writing in isolation’ which has at its heart a cry, destined to be repeated, demanding (but not confident of receiving) an adequate response.⁷⁹

Este tipo de críticas que Kennedy ataca repete-se várias vezes. Tantas, que, ironicamente, se poderiam acusar os críticos de monótonos.

Showerman, por exemplo, na introdução à sua tradução bilíngue, escreve, “in appreciation of the *Heroides*”, as seguintes palavras:

The *Heroides* are not a work of the highest order of genius. Their language, nearly always artificial, frequently rethorical, and often diffuse, is the same throughout – whether from the lips of barbarian Medea or Sappho the poetess. The heroines and heroes who speak it are creatures from the world of legend, are not always warm flesh and blood, and rarely communicate their passions to us. The critic who cares more for the raising of a laugh than for the strict rendering of justice may with no great difficulty find room here for the exercise of wit.⁸⁰

⁷⁹ Kennedy (2002, p. 220).

⁸⁰ Showerman (1977, p. 8).

É no mínimo curiosa a apreciação que o estudioso faz da obra que apresenta, edita e traduz. Ainda afirma, logo após as palavras citadas, que “a malicious critic of the *Heroides* will be hard to find.”

Por sua parte, Wilkinson julga inadequada a eleição do formato epistolar, uma vez que “the choice of epistolary form for what are really tragic soliloquies was not entirely happy”, e logo critica: “in general the letters make little attempt at realism, and the shackles of the fiction are easily cast aside”⁸¹. Do mesmo modo que em Showerman, chama a atenção a pesada crítica do autor em sua apreciação da obra:

The heroines are little differentiated except to the extent that their situations differ. (...) It is not surprising that we feel a certain relief when we come upon a piece in the *Heroides* which is not one more version of the now familiar complaint (...). To me the single *Heroides* (I-XV) are a uniform plum pudding with a fair admixture of glittering rings and sixpences. The first slice is appetizing enough, but each further slice becomes colder and less digestible, until the only incentive for going on is the prospect of coming across an occasional ring or six-pence.⁸²

Kenney também parece ter uma postura desencantada a respeito do *corpus*: “it is difficult to rescue them, especially if they are read sequentially, from the charge of monotony”.⁸³ Por sua vez, Fraenkel, também considera que a quantidade de epístolas faz das *Heroides* uma obra monótona. Porém, o crítico reconhece: “there is in this volume as much variation of case, character, and treatment as was possible, given the common theme”.⁸⁴

Farrell, contrapondo-se à crítica à monotonia, percebe a riqueza da variação nas epístolas:

The reasons for the separations are equally various. Some of the heroines are “abandoned women” like Dido (7), Ariadne (10), Medea (12), or Deianira (9). Others endure a separation imposed by outside forces, like the aforementioned Penelope and Hermione and like Briseis (3) and Laodamia (13) as well. Some, like Phaedra (4), are kept from their beloved by social convention, while others, like Canace (11), have

⁸¹ Wilkinson (1955, p. 86).

⁸² Wilkinson (1955, pp. 105-106).

⁸³ Kenney (1996, p. 1).

⁸⁴ Fraenkel (1945, p. 41).

already flouted convention and face the consequences; and each woman's understanding of and response to her situation is distinct. The range of perception extends on the one hand from the pathetic irony by which Laodamia writes to a Protesilaus who is already dead to Deianira's discovery that her own stratagem has destroyed all hope of reunion with her husband. In reality, all sorts of factors vary the collection, and this diversity renders the actual similarities all the more striking.⁸⁵

Conte não considera a epistolaridade um traço principal das *Heroides*. Propõe entendê-las como declinação do próprio paradigma elegíaco, admitindo-se a interpretação das epístolas elegíacas como um subgênero da elegia, “forma espressiva adatta a rappresentare la voce di un personaggio marginale o emarginato, al quale la lontananza stessa cui si trova costretto impone un filtro soggettivo attraverso cui interpretare gli eventi”.⁸⁶ Subordinar as epístolas à elegia, contudo, significa não levar em consideração o título original da obra (a que o próprio Ovídio se refere em *Ars* 3. 345: “*Epistula*”).

Por outro lado, o caráter epistolar também é criticado por não condizer com as particularidades desse gênero e por sua ineficácia para transmitir a mensagem que as heroínas pretendem, já que algumas dessas epístolas nem sequer têm possibilidade de alcançar seu destinatário (v.g. a epístola 10 de Ariadne a Teseu). Isso leva autores como Auhagen⁸⁷ a opinar que esse formato epistolar estaria restrito a uma “moldura” (*Verpackung*), proporcionando uniformidade aos monólogos. Fraenkel⁸⁸, inclusive, questiona a chegada das epístolas ao destinatário e conclui que essa dificuldade faz com que as cartas não passem de uma simples exteriorização de uma queixa.

Pensar na possibilidade material do alcance dessas epístolas pode ser uma reflexão válida para a análise da obra a partir de um tipo de abordagem em particular. Todavia, questionar a obra em sua totalidade pela falta de possibilidade real de enviar as

⁸⁵ Farrel (1998, p. 310).

⁸⁶ Conte (1991, p. 173).

⁸⁷ “Es ist zu erwägen, ob er die Briefform als originelle und kunstvolle ‚Verpackung‘ brauchte, weil eine Sammlung von Monologen, unverbunden und ohne Einkleidung aneinandergereiht, zu abstrakt gewesen wäre, während Briefbücher durch Cicero und Horaz in Rom bereits etabliert waren.” (Auhagen, 1999, p. 46). [Deve-se ponderar se [Ovídio] carecia da forma epistolar como uma original e artística ‘moldura’, porque uma coleção de monólogos justapostos, sem relação e uniformidade, seria muito abstrata, enquanto os livros de epístolas já foram estabelecidos em Roma por Cícero e Horácio].

⁸⁸ Fraenkel (1945, pp. 36-46). Por sua parte, contrapondo-se a esta postura, Barchiesi afirma que “the texts (...) must be taken as letters in a proper sense – written on a specific occasion, with a specific addressee and a specific goal” (2001, p. 30). Todavia, reconhece sua estranheza, já que o leitor não espera que tenham alguma consequência.

epístolas implicaria entender que não são ficcionais. Ao ter um conteúdo poético-ficcional, espera-se que o leitor interprete as cartas como peças a ser enviadas. Contudo, a verossimilhança não pode ser criticada pelo conhecimento posterior do desenvolvimento da história que o leitor tem. A heroína que escreve (de forma ficcional) durante o ato de escritura não percebe a impossibilidade de enviar a carta.⁸⁹ A ficção epistolar se concentra no presente dessas mulheres. A respeito disso, é interessante destacar a afirmação de Barchiesi, segundo quem a impotência pragmática dessas epístolas faz com que cada uma entre no âmbito da ilusão. O conhecimento do leitor não desautoriza o fato de as epístolas serem epístolas, mas contribui com um tipo de leitura na qual o leitor se coloca “in a state of ironic superiority”.⁹⁰

Drinkwater defende a eleição genérica ao sugerir que a escolha do formato epistolar “lies, in many cases, in the literary traditions from which he draws. Many of the women Ovid selects as his letter writers have precedents as senders of messages in their previous literary incarnations.” A mistura genérica, então, possibilita a combinação entre “their previous experience as message senders with the expression of frustrated love”.⁹¹ Kirfel, por sua vez, dedica um livro completo à análise da forma epistolar das *Heroides*. Nele, o autor analisa o formato a partir das primeiras e últimas linhas de cada epístola, e questiona a autenticidade dos primeiros dísticos das epístolas 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 20 e 21, apenas encontrados em alguns manuscritos medievais. Em sua análise, o crítico conclui que as *Heroides* são epístolas poéticas, e que Ovídio não seguiu um padrão epistolar ao escrever. Por isso, cada epístola apresenta variações em sua forma com respeito a outras.⁹²

Kennedy considera as *Heroides* como cartas, escritas por indivíduos específicos em um momento específico. Para o autor não é surpreendente encontrar nestas epístolas características pessoais das heroínas. Da mesma forma, os fatos que nelas aparecem podem divergir do conhecido pelo leitor. A razão, segundo Kennedy, estaria em que, na ficção das epístolas, não é Ovídio que está manipulando os fatos, mas sim as mulheres

⁸⁹ É discutível se essa afirmação pode se aplicar também à epístola de Ariadne, já que ela reconhece estar em uma ilha deserta, mas isso não basta para argumentar contra todas as outras.

⁹⁰ Barchiesi (2001, p. 30).

⁹¹ Drinkwater (2007, pp. 368-9).

⁹² Kirfel (1969).

que redigem suas cartas, buscando dizer o que seja mais conveniente e persuasivamente convincente em cada caso.⁹³

Rosenmeyer, por outro lado, não critica o gênero da obra, mas a pretensão de Ovídio haver “inventado” um novo. Ela estabelece como objetivo de seu livro *Ancient epistolary fictions* desafiar esta afirmação, ao considerar que há antecedentes gregos do gênero.⁹⁴ Mas este tipo de crítica cede espaço a algumas objeções. Quando Ovídio refere-se às *Heroides* como um *ignotum opus*, não deve ser interpretado necessariamente como a criação de um gênero surgido *ex nihilo*. Talvez seja o caso de pensar aqui não em uma questão de “invenção” de um gênero, mas no ingresso de uma “novidade” em um gênero já cultivado, sendo esta novidade a forma com que Ovídio conta estas histórias, a partir de uma perspectiva feminina.

Do mesmo modo, Brownlee⁹⁵ também afirma a existência de outras queixas amorosas, tanto ficcionais e autênticas, escritas por mulheres abandonadas. Mas esta autora não menciona quais. Ela ressalta a intertextualidade das epístolas ovidianas e quanto devem às obras de Homero, Apolônio, Eurípides, Sófocles, Catulo e Horácio em relação a seu conteúdo. Ademais, Brownlee argumenta que “there was certainly an elegiac tradition and an epistolary one as well – represented by the letters of Cicero, Plato, Epicurus, and Propertius”.⁹⁶ Após questioná-lo, reforça as características inovadoras nas *Heroides*, dando-lhe razão ao poeta. A primeira delas é o fato de que, antes de Ovídio, não havia uma coleção de cartas feitas para ser lidas coletiva e individualmente. A segunda é, nas palavras da autora, “Ovid’s departure from the norm 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”.⁹⁷

Concordamos com a segunda afirmação da autora, mas a primeira pode ser questionada. Como já mencionado, há outra coleção de epístolas em verso que são um

⁹³ Kennedy (1984).

⁹⁴ Rosenmeyer (2003).

⁹⁵ Brownlee (1990, p. 24).

⁹⁶ Brownlee (1990, p. 24).

⁹⁷ Brownlee (1990, p. 24).

antecedente imediato: Horace's *Epistulae*.⁹⁸ Nesta obra também é possível observar a mistura genérica, confirmando a flexibilidade deste gênero para se misturar com outro.

Além disso, embora não sejam apresentados em uma coleção, não pode ser subestimada a possível influência de Catulo 68 e os poemas epistolares de Propércio 1. 11 e 3. 22. O antecedente mais relevante encontra-se no poema 4.3 de Propércio.⁹⁹ Neste poema, Aretusa escreve a seu amado Licotas (que está prestando serviço na guerra contra Troia). O poeta, portanto, já havia experimentado a elegia epistolar com uma mulher como *persona* poética. A maioria dos críticos adere à hipótese de que a epístola de Propércio seria anterior às *Heroides*. Por conseguinte, se verdadeira a hipótese, a incursão ovidiana neste gênero não seria irrazoável ou deslocada. Aceitá-la, no entanto, questionaria a afirmação de Ovídio de ter inventado um novo gênero.

A diferença entre uma única epístola e uma coleção de epístolas é que, no último caso, “features that are particularly evident in one poem reverberate, in a sense, on the others, because we read them one after the other, and as parts of a whole”.¹⁰⁰ Conforme Jenkins, em *Ars* 3. 339-346, “Ovid chases the introduction of the *Heroides* with a boast that he discovered (*novavit*) this particular form, the epistolary collection”.¹⁰¹ Esta afirmação é em parte uma hiper-interpretação do que Ovídio realmente diz. O poeta não alega ter inventado a coleção epistolar *per se*. Ovídio fala aqui sobre as epístolas elegíacas e menciona uma característica particular deste tipo de obra: pode contribuir com a educação das mulheres.

A autoproclamação de ser o primeiro em lograr algo novo na poesia é considerada entre os *tópoi* poéticos. Como Horácio na celebrada *Odes* 3. 30, 13-14 proclama ter sido o primeiro a trazer o *aeolium carmen ad Italos modos*, Ovídio alega ter

⁹⁸ De Pretis cita como antecedentes horacianos – e, portanto, também ovidianos – as composições de Silius Italicus, escritas no 146 a.C., mas não foram publicadas em uma coleção. Há também a sátira do livro V de Lucílio (fragmento 181-8 Marx).

⁹⁹ Jacobson (1974, p. 347) é um dos poucos críticos que não atribui grande importância e julga exagerada a possível influência genérica do poema 4.3 de Propércio. Por sua vez, Thomas Gärtner (2006) elaborou um interessante estudo sobre a influência deste poema de Propércio na gênese do gênero das *Heroides*, em que analisa as *Epistulae* como variações a partir do esquema básico proposto por Propércio. Também Fischer (1969, p. 11 e ss.) começa seu trabalho fazendo uma comparação pormenorizada entre as *Heroides* e o poema 4.3, partindo da premissa de que Propércio compôs seu poema antes mesmo de Ovídio, e, portanto, o gênero ovidiano não seria *ignotum*. De qualquer forma, é difícil saber se efetivamente Ovídio conhecia o livro quarto de Propércio, já que não temos certeza das datas de aparição dos textos. Para o problema, ver também Dörrie (1960, 28 e ss.) e Zimmermann (2000).

¹⁰⁰ De Pretis (2004, p. 40).

¹⁰¹ Jenkins (2006, p. 6).

sido o primeiro em apresentar este gênero. Assim, nas palavras de Landolfi¹⁰², *Heroides* representa “uno sperimentalismo iconoclasta, capace di costruire, alla confluenza di generi letterari ormai sfibrati, un universo elegiaco imprevedibile, sfuggente, pregno di umorismo ed ironia. ”

O formato epistolar parece o mais apropriado para o lamento amoroso, uma vez que enfatiza a separação e o desejo pelo reencontro:

The lover who takes up his pen to write his loved one is conscious of the interrelation of presence and absence and the way in which his very medium of communication reflects both the absence and presence of his addressee. At one moment he may proclaim the power of the letter to make the distant addressee present (the "je crois te parler" of so much French fiction) and at the next lament the absence of the loved one and the letter's powerlessness to replace the spoken word or physical presence.¹⁰³

Assim, a epístola funciona como um artifício poético que traz significado ao texto. O fato de que as heroínas escrevem cartas facilita ao leitor aceitar que nesses versos se infiltra a própria voz das autoras, ao melhor estilo de um monólogo interior. Escrever em primeira pessoa oferece a oportunidade de contar a própria história, mesmo quando – ou justamente por isso – essa história apresenta desvios do “relato oficial” que a tradição poética transmitiu. Por isso, não surpreende encontrar nas heroínas características pessoais ou relatos de eventos desconhecidos pelo leitor. Dido, revelando sua possível gravidez; Hipsípila, seu casamento com Jasão; Penélope, demonstrando um lado erótico ao falar sobre os pretendentes; todas forçam o leitor a abrir mão dos (pre)conceitos que se tem sobre essas mulheres e a aceitar as epístolas como documento de versões, de alguma maneira silenciadas, das histórias. É justamente ali que se reconhece a novidade, sagacidade e a irreverência do poeta.¹⁰⁴

Nas *Epistulae*, o artifício da escritura é mencionado com frequência, seja nos primeiros dísticos, com a forma costumeira de apresentar a epístola (“X envia esta carta

¹⁰² Landolfi (2000, p. 9).

¹⁰³ Altman (1982, p. 14).

¹⁰⁴ Isso, claro, sem as conotações negativas que Verducci dedica à audácia do poeta: “the wit and comic irreverence of Ovid’s *Heroides* (...) are stylistic aberrations which seem evidence of a native prolixity and instability of tone whose undisciplined indulgence becomes especially conspicuous because deplorably inopportune” (1985, p. 4).

a Y, por causa de Z”)¹⁰⁵ ou ao longo da carta, fazendo referência a alguma dificuldade na escrita ou ao simples ato de escrever. Conscientes do gênero que as envolve como as personagens que escrevem, as heroínas refletem sobre o alcance das cartas e a possibilidade de, por meio delas, encurtar a distância entre si e o amado, sabendo que por vezes o meio escolhido é mais apropriado para o desabafo que para estabelecer uma comunicação, questionando a efetividade do ato de escritura.¹⁰⁶ Outras, porém, realçam a efetividade do recurso, já que permite a comunicação evitando o encontro face a face.¹⁰⁷ O questionamento do gênero escolhido, portanto, começa na própria obra. Enquanto o poeta escreve, suas heroínas ‘escrevem’ um discurso (meta)poético sobre a efetividade do gênero em que o poeta as colocou. Dessa forma, Ovídio é o primeiro a criticar a eficácia das epístolas de seu *ignotum opus*.

Em conclusão, as *Heroides* são, essencialmente, elegia (epistolar). Todavia, chamá-las de “epístolas elegíacas” estende sua interpretação, atribuindo-lhes significado extra. Em primeiro lugar, Ovídio refere-se de forma explícita a seu autoproclamado *ignotum opus* como *Epistulae* (ver *Ars* 3. 345). Por conseguinte, isto deve ser levado em conta. Em segundo lugar, esse tipo de classificação sublinha a novidade desta nova espécie, deixando a “elegia” como atributo. Mais ainda, o fato de elas serem chamadas de “epístolas” traz luz ao que o leitor externo está a ler. Estas epístolas são o veículo para expressar profunda subjetividade, e o formato epistolar joga com a ficcionalidade destas mulheres que escrevem cartas de amor pessoais em primeira pessoa. Assim, contribui à cena que o leitor recria ao ler poesia.

Na seguinte seção, resumiremos, por fim, a influência que a *epistolaridade* exerce na interpretação da obra. Veremos como sua mistura com o gênero elegíaco cria um suporte mais do que apropriado para um tipo de epístolas elegíacas, cuja importância foi tal, que estendeu sua fama como obra e como gênero até o Renascimento.

1. 4 A mistura genérica entre elegia e epístola

¹⁰⁵ Os versos introdutórios das epístolas 1, 2, 3, 4, 13, 14, 15, 16, 18 e 19 são testemunhados por todos os manuscritos. Os das outras epístolas apenas se encontram em uma minoria de manuscritos de pouca importância e apresentam anomalias que permitiriam concluir que são interpolações.

¹⁰⁶ Ver *Her.* 3. 1-4; 5,1; 7. 3-6; 11. 1-2.

¹⁰⁷ Ver, em particular, o caso de Fedra em *Her.* 4. 6-10.

Altman explica que

the letter form seems tailored for the love plot, with its emphasis on separation and reunion (...) At one moment, [the lover] may proclaim the power of the letter to make the distant addressee present and at the next lament the absence of the loved one and the letter's powerlessness to replace the spoken word or physical presence.¹⁰⁸

Esse atributo cabe perfeitamente ao lamento elegíaco das heroínas. Ver-se na necessidade de escrever cartas já faz parte da reprovação, uma vez que conota a ausência do amante e a impossibilidade da conversa face a face. Mais do que isso, a forma epistolar oferece uma via para transmitir sentimentos e pontos de vista pessoais. Verducci¹⁰⁹, porém, parece surpresa sobre a falta de imparcialidade com que as heroínas transmitem seus pensamentos sobre sua própria situação:

The epistolary fiction imposes upon the reader a kind of vigilant scrutiny very different from the kind of attention exacted by the monologue or soliloquy in the theater: the reader can never be certain whether the authoress is telling the truth as it was, or the truth as she saw it or remembers it, or the truth as she has adjusted it to the rhetorical motive forced upon her by her circumstances. Indeed, sometimes the epistolary revelation will conceal more than it reveals and raise more questions than answers.

A epístola, por ser uma mensagem pessoal manuscrita, é um meio de comunicação do próprio ponto de vista. Nem sequer a própria História é completamente imparcial, por que se deveria esperar que estas mulheres, feridas pelo abandono, relatem uma história objetiva e não uma versão mais convenientemente persuasiva de sua história? A subjetividade que a carta pressupõe não deveria ser um convite a um “vigilant scrutiny”, como pretende a autora, mas uma advertência, visto que será a exposição de uma postura própria. De Pretis¹¹⁰, em contaposição a Verducci, opõe-se às críticas que destacam a falta de sinceridade das cartas:

¹⁰⁸ Altman (1982, p. 14).

¹⁰⁹ Verducci (1985, p. 16).

¹¹⁰ De Pretis, (2004, p. 9).

A letter is (...) different from spoken language; it is affected by the fact it is a written document, and it confers some kind of “literariness” to it, which some would regard as lack of “sincerity”. I would say that it is another kind of “sincerity” we are dealing with. If we insist in looking for the same kind of discourse in a letter as in an everyday life conversation, we will find it, but the reverse is also true. This does not make a conversation less real, and it does not make a letter less sincere. The whole issue of sincerity appears therefore a dangerous and misleading one. A letter is a written text, and can be and should be approached as such.

A subjetividade que vem com as epístolas tem correlato na subjetividade do lamento elegíaco. Consequentemente, a combinação entre epístolas e poemas elegíacos é apropriada para comunicar as *querelae* destas mulheres.

Concluimos que há atributos que fazem da carta uma “carta”, e há também atributos que contribuem para a “epistolaridade” de uma obra. A capacidade da forma epistolar para misturar-se com outros gêneros se deve a sua polivalência, segundo as palavras de Jenkins. As epístolas amorosas compartilham com a elegia erótica o objetivo de transmitir uma mensagem a uma amante, tentando superar a distância. Portanto, o gênero das *Heroides* reflete o resultado de cruzamento destes gêneros. Como tal, subordina-se a ambos. Assim, este *cross-genre* pode ser considerado, por um lado, um subgênero da elegia¹¹¹, uma declinação da elegia quando misturada com a forma epistolar, como afirma Conte. Por outro, as *Heroides* são um tipo de epístolas poéticas em verso, como as já nomeadas *Epistulae* horacianas.¹¹² A importância genérica das epístolas está na exposição da subjetividade e, por meio das cartas, as heroínas delineam uma imagem particular delas mesmas, de forma retoricamente persuasiva. Este subgênero acentua a problemática tratada nos poemas.

Gibson, ao comentar *Ars* 3. 339-346, cita a sugestão de Kenney¹¹³, que entende *novavit* como “renovar”, mas nota que isso se oporia à reivindicação do *ignotum opus*.¹¹⁴ O *opus* é *ignotum*, não por ser completamente novo, criado *ex nihilo*, mas por causa de suas raras características, uma *novitas* trazida a uma coisa já conhecida: contar estas histórias de caráter elegíaco em formato epistolar. Além do mais, a mistura de gêneros,

¹¹¹ “Die *Heroiden* gehören als zweckhafte Briefe noch halb zur Gattung der Römischen Elegie” (Stroh, 1971, p. 190, n. 59).

¹¹² Conte (1991, p. 173).

¹¹³ Kenney (1996, 1 n.3).

¹¹⁴ Gibson (2003, p. 239).

neste vasto *Kreuzung der Gattungen* é também uma característica da peculiaridade do gênero das *Heroides*. Assim, neste *ignotum opus*, ao apresentar nas primeiras quinze epístolas a versão feminina da relação, o poeta introduz uma *novitas* na elegia, uma escritura *al femminile*¹¹⁵, em uma coisa já conhecida. Além disso, ao misturá-la com a epístola, experimenta, ao mesmo tempo, com o gênero elegíaco e o epistolar.

A controvérsia sobre o gênero das *Heroides* evidencia-se na bibliografia sobre a obra. Tanto autores que trabalham com elegia como os que trabalham com epístola consideram o estudo da obra segundo o gênero que lhes compete. Daí que os problemas sobre a questão genérica devam continuar a ser pensados. Não se pretendeu neste capítulo oferecer uma conclusão à problemática, mas uma aproximação a um problema que ainda deve ser explorado.

1. 5 Outros gêneros em tensão

Os gêneros epistolar e elegíaco, embora os principais e os que caracterizam a forma genérica de *Heroides*, não são os únicos encontrados nesta obra. As epístolas também são veículo de reprimendas, reconhecendo-se-lhes inclusive o parentesco com o gênero iâmbico, “a type of poetic utterance at once ethical, in that it may serve as a medium for the criticism or shaming of another (*psógos* or “blame” poetry) ”.¹¹⁶

Por outro lado, Cunningham sugere que a novidade das *Heroides* é que as cartas são literariamente dramáticas e foram escritas para serem representadas em um cenário como monólogos lírico-dramáticos.¹¹⁷ Curley, em um estudo recente, também dá ênfase ao caráter teatral das epístolas, em particular em suas características que as relacionam com a tragédia.¹¹⁸

¹¹⁵ Rosati (1992, p. 85).

¹¹⁶ Acosta-Hugues (2002, p. 2).

¹¹⁷ Cunningham (1949, pp. 103).

¹¹⁸ Curley (2013, pp 61 e ss.) postula cinco parâmetros compartilhados entre os códigos elegíacos e os trágicos, todos eles, encontrados nas *Heroides*: 1) “ (...) epistolary format, the single most important parameter for reading the *Heroides* in light of tragedy. The here-and-now within a letter’s margins renders its author the focus of the reader’s attention, effectively placing him or her center stage. (...) 2) A second formal parameter involves the perspective of the character, who inhabit the bounded world of tragedy and epistolography. Like tragic characters, the authors of the *Heroides* are internal narrators, commentators

Nos últimos anos, vários estudos dedicaram-se a reivindicar a relevância desta obra, antes considerada apenas um exemplo de sagacidade ovidiana. Segundo seus críticos, por sua forma e conteúdo, *Heroides* não passaria de ser um conjunto de meros solilóquios compostos como exercícios retóricos – certamente, com muito talento.

As *Epistulae* são a obra ovidiana em que a influência da formação retórica do poeta é mais evidente, particularmente pelas afinidades que a obra tem com os *progymnasmata* declamatórios. O papel da retórica na formação do jovem Ovídio foi decisivo e os críticos concordam em afirmar que sua influência chega a ser mais importante do que em outros poetas.¹¹⁹ Nas *Heroides* o fim persuasivo da retórica está voltado, na grande maioria dos casos, a (re)conquistar o amor dos amantes ou a convencê-los de voltar com a amada. Segundo Auhagen¹²⁰,

Ovid seems especially motivated in aesthetic terms with regard to rhetoric; for Ovid rhetoric is a means to play with form, to be witty, to be imaginative. And the evidence for this aesthetic motivation is present in the accounts concerning Ovid's rhetorical education.

Com efeito, nesta obra o artifício retórico está evidenciado tanto pela forma que as epístolas apresentam como pelo tipo de discurso que pretendem transmitir. Graças a este artifício se misturam gêneros e formas inesperadas. A epístola pertence ao *sermo humilis*,

on the stories in which they are participating. (...) 3) The device of suffering or pathos. (...) The expression of pathos is doubly appropriate for elegy. On the one hand, the suffering of any given heroine or hero is predicated upon love. On the other hand, their suffering often finds expression as lamentation, which recalls the genre's original funereal traditions. At first glance, there might seem to be little overlap between elegiac and tragic pathos, since the latter can involve any kind of physical or mental suffering, while the former is almost exclusively erotic. Digging deeper, however, we can find considerable common ground. Here Ovid situates his letters. (...) 4) The use of myth in both genres. (...) Tragedy allowed poets and their audiences to examine shared values exemplified by their myths. (...) A collection of epistles by mythical heroines and heroes elevate the genre of elegy beyond earlier practice. (...) 5) Irony. (...) Laurel Fulkerson captures the reader's ironic perspective: "because these heroines exist prior to the *Heroides* in various textual incarnations, it is impossible to avoid comparing the characters in the poems to their predecessor, even when those predecessors exist only in fragments" [Fulkerson, 2005, 14]. Appreciating irony in the letters is not an outcome of reading, it is a prerequisite. When considered along with the other tragic parameters under discussion, irony becomes evocative of tragedy itself, and the qualifiers. (...). In both analyses, irony arises when the reader locates *Her. I* or *II* in an external "dramatic context" (Kennedy's terms). Each letter becomes an episode within a larger myth, and the resulting irony functions exactly as it does in tragedy, no matter what the original genre."

¹¹⁹ Ver Sêneca, o velho (*Controv.* 2, 2. 812; 9, 5. 17) para a formação retórica em Ovídio.

¹²⁰ Auhagen (2007, p. 414).

e a simplicidade esperada nesse gênero se integra ao elemento florido oferecido pela retórica, uso próprio da elocução poética e não de um gênero baixo.

Purser, na introdução à edição das *Heroides* de Palmer¹²¹, afirma que as epístolas são “little more than” *suasoriae* em versos. A *suasoria* é um tipo de exercício declamatório, baseado em personagens mitológicos ou históricos, próximas ao gênero deliberativo. As epístolas escolhidas para este trabalho se assemelham ao discurso deliberativo, porém apresentam conhecidas características do gênero forense. Parecem ter duplo destinatário, já que, além de pretender convencer o amante, destinatário principal e leitor interno, funcionam como uma defesa das heroínas frente ao leitor externo. Talvez esteja aqui a razão pela qual, segundo Purser, não podemos aceitá-las como *suasoriae* plenas.

Oppel, a seu modo, enumera uma série de causas pelas quais rejeita classificar as *Heroides* como *suasoriae*. Em primeiro lugar, afirma o autor, na *suasoria* não há *narratio*, uma parte que – como veremos nas diferentes análises – tem uma função fundamental no discurso das heroínas. Outra diferença é que na *suasoria* se delibera segundo o formato *utrum... an / deliberat... an*. No caso das *Heroides*, não há deliberação.

122

Esse entrecruzamento genérico diz respeito às mulheres que escrevem e se debatem entre seus caracteres ora épicos, ora trágicos e elegíacos. A mistura torna-se quase inevitável, uma vez que as heroínas vêm de passados poéticos genericamente diferentes. As personagens épicas ou trágicas devem transformar seu discurso em um poema elegíaco de traços fortemente retóricos e com um formato epistolar.

O resultado gera uma tensão entre o gênero anterior e o novo gênero em que estão inseridas. Algumas heroínas parecem adaptar-se melhor à epístola elegíaca, ao ponto de incitar o leitor a repensar suas características na fonte poética original. Um exemplo disso é a figura de Dido, que, embora retome características trágicas que já

¹²¹ Palmer (1898). Sobre esse tema, vejam-se os trabalhos de Cunningham (1949), Jacobson (1974), Sabot (1981), Spoth (1992), Knox (1995), Kenney (1996) e Kennedy (2002). Fantham, por sua vez, pensa que “[Ovid’s] two collections of letters from heroines are rhetorical speeches in character, prosopopoeiae, but in many cases not *suasoriae*, since they are often more vehicles of reproach than of persuasion” (2009, p. 32).

¹²² Oppel (1968, pp. 37-45).

Virgílio lhe havia atribuído em sua obra épica¹²³, ao ser inserida no novo gênero deixa em evidência aqueles mesmo traços elegíacos do livro quarto da *Eneida*.¹²⁴ Outras, porém, não se ajustam com muito sucesso ao novo caráter elegíaco. É o caso, por exemplo, de Penélope, personagem paradigmático proveniente da épica homérica. No final de sua epístola, Penélope lamenta não ser mais *puella*, mas *anus*, contrapondo uma característica esperável na *persona* elegíaca com sua realidade (*Her.* 1. 115-116).

Medeia é a representante mais significativa desta tensão genérica. Por isso, sua epístola merece especial atenção. Nela, narra sua gradual elevação de figura elegíaca a personagem trágica, ao passo que o poeta torna difusos os limites do gênero ao colocar um largo lamento em boca da trágica heroína; assim, o testemunho da *simplex puella* (vv. 89-90) acaba se misturando com o da *femina iamque nocens* (v. 118)¹²⁵.

Sua epístola apresenta traços característicos que permitem identificá-la como parte do *corpus* elegíaco das *Heroides*: o motivo de seu lamento, o vocabulário utilizado (*gaudia, ferre, puella simplex, lacrimae, munus, credulitas, scelus, ferreus, vilis*)¹²⁶, a alusão permanente à falta de cumprimento do *foedus amoris*¹²⁷ e a caracterização de Jasão como *perfidus*, dentre outros. Não obstante, merece destaque que ao final da epístola a matéria elegíaca é cada vez menos perceptível, permitindo o ingresso da Medeia trágica.¹²⁸ Essa mudança apresenta como causa o fato de que Ovídio, ao fazer com que Medeia ‘escreva’ a carta, está concedendo à mulher a oportunidade de contar as causas da transformação da *simplex puella* em filicida.

Até o verso 158, a epístola de Medeia é basicamente narrativa, mas carregada de elementos formais, léxicos e motivos elegíacos. Assemelha-se inclusive a um monólogo dramático. O primeiro (e único) indício de sua circunscrição ao gênero epistolar encontra-se apenas nos versos 114-115:

¹²³ Cf. Miller (2004, p. 58), segundo quem Ovídio, na verdade, despoja Dido da grandeza trágica que faz tão poderoso o livro IV da *Eneida*.

¹²⁴ Para os traços elegíacos do quarto livro da *Eneida*, ver Vasconsellos (2001, p. 231-260), que faz estudo intertextual entre as queixas de Dido a Eneias no livro 4 e as de Ariadne a Teseu em Catulo 64, e demonstra como a partir dessas relações intertextuais o episódio de Dido insere-se na tradição elegíaca.

¹²⁵ Cf. Fulkerson (2005, p. 83).

¹²⁶ Heinze (1997, p. 31).

¹²⁷ Tema que será ampliado no segundo capítulo da segunda parte.

¹²⁸ Ver Fulkerson (2009, p. 83), que não é convencida pela *puella* representada por Medeia na epístola e afirma: “part of the delight of reading her letter is watching as she tries (often unsuccessfully) to seem elegiac (and so pitiable) and not tragic (and so melodramatic, when taken out of her context).”

*Deficit hoc uno littera nostra loco;
Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra. (Her. 12. 114-115)*

[“Nossa carta falha neste único lugar; minha destra ousou fazer o que não ousa escrever”.]¹²⁹

Esta *narratio*, como observado por Heinze¹³⁰, tem um propósito retórico, já que seu objetivo principal não é transmitir informação ao destinatário, mas faz parte da *conquestio*, que explica a razão pela qual Medeia teria direito de reclamar e queixar-se, como está fazendo.

Medeia começa sua epístola *in medias res* e recordando (*memini*, v.1). Isso é significativo porque a tradição poética de Medeia é extensa e conhecida. Ao lembrar fatos passados, faz alusão à tradição a que pertence. Na interpretação de Miller, Ovídio tem o hábito de assinalar ou glosar alusões literárias com o vocabulário da memória (*memor*, *memini*, *recordor* e equivalentes)¹³¹. O uso de palavras e frases que aludem à tradição poética é denominado por Ross como “Alexandrian footnote”¹³²:

viz. the signalling of specific allusion by a poet through seemingly general appeals to tradition and report, such as ‘the story goes’ (*fama est*), ‘they relate’ (*ferunt*), or ‘it is said’ (*dicitur*). Consider, for example, the opening lines of Catullus 64, on the departure of the *Argo*:

Peliaco quondam prognate vertice pinus
dicuntur iquidas Neptui nasse per undas.

(...) the word *dicitur* draws attention to his very quality of allusiveness. ‘Are said [in tradition]’, but also, specifically, ‘are said [in my literary predecessors]’.¹³³

Por isso, quando ela lembra seu passado, faz recordar ao leitor suas encarnações poéticas – ora épicas, ora trágicas – anteriores.

Medeia, então, recorda na epístola que era rainha dos Colcos e que poderia ter morrido ainda naquela época, sem culpa (*tum potui Medea mori bene*, v.5 [“então, eu, Medeia, pude morrer bem”]). Portanto, estamos diante de uma Medeia que já não é mais

¹²⁹ Todas as traduções das *Heroides* são nossas.

¹³⁰ Heinze (1997, p. 32).

¹³¹ Miller (1993, p. 153).

¹³² Ross (1975, p. 78).

¹³³ Hinds (1998, p. 1-2).

poderosa, mas sim criminosa, primeiro indício de que a *persona* elegíaca tem uma característica nada usual. Com efeito, chama a atenção que, imediatamente, apareça um segundo começo, próximo à tragédia, como foi observado por Rosati¹³⁴:

*Ei mihi! cur umquam iuvenalibus acta lacertis
Phrizeam petiit Pelias arbor ovem?
cur umquam Colchi Magnetida vidimus Argo,
turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam?* (Her. 12. 7-10)

[“Ai de mim! Por que alguma vez a árvore de Pélias conduzida por juvenis braços buscou o carneiro frígio? Por que alguma vez nós, os Colcos, vimos a Argo de Magnésia e bebestes, turba grega, a água do Fásis?”]

Apesar deste primeiro deslize trágico, a epístola continua abordando os tópicos elegíacos frequentes nas outras peças do *corpus*. Como Fílis e Dido – heroínas com cujas cartas, como veremos, a de Medeia tem um forte vínculo temático e estrutural –, lamenta a chegada do herói, neste caso Jasão a Cólquida, e a hospitalidade oferecida. A narração é interrompida em determinadas partes por reflexões e sentenças que, de forma proléptica, delatam o caráter de quem escreve, como no verso 20, quando reflete:

*Quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset!
dempta forent capiti quam mala multa meo!* (Her. 12. 19-20)

[“Quanta perfídia contigo, criminoso, teria perecido! Que quantidade enorme de males teria sido afastada de minha cabeça!”]

A persuasão amorosa aproxima-se da persuasão forense, cujo fim é reivindicar a figura de Medeia e eximi-la da culpa pelos crimes cometidos. Este afastamento da culpabilidade contribui também à construção de sua figura de *puella*, permitindo-lhe pronunciar seu lamento e ingressar no *corpus* elegíaco. No verso 31, Medeia reclama que suas desgraças começaram precisamente no momento em que conheceu Jasão:

*Tunc ego vidi; tunc coepi scire quis esses;
Illa fuit mentis prima ruina meae.* (Her. 12. 31-32)

¹³⁴ “La deprecazione dell’impresa argonautica apriva, notoriamente, la Medea di Euripide e, sulle sue tracce, quella di Ennio”, Rosati (2013, p. 235 n.4).

[“Então eu te vi; então comecei a saber quem eras; aquela foi a primeira ruína de minha mente”.]

Hinds observa que essa primeira suspeita de desilusão do verso 31 inscreve-se não apenas textualmente, mas também intertextualmente, já que este verso teria sido modelado na base de *Ecl.* 8. 43: *nunc scio quid sit Amor*.¹³⁵ Ainda sobre esta questão, afirma que “Medea begins to know what Jason is: he is equivalent to the love god of *Ecl.* 8, 43, and also of *Ecl.* 8, 47-48; *he is the one who will lead her to the cruel end of her story*”.¹³⁶

Na mesma linha dos lugares-comuns da elegia, sua *querela* aborda os tópicos do amor à primeira vista e uma imagem particularmente característica da poesia erótica, a do amor como chama:

*Et vidi et perii, nec notis ignibus arsi,
ardet ut ad magnos pinea taeda deos. (Her. 12. 33-34).*

[“E te vi e pereci, e ardi com um fogo desconhecido, como arde uma tocha de pino junto aos grandes deuses”.]

Há certa razão na irracionalidade das decisões que Medeia tomará. É por isso que ela consegue justificar seu lamento elegíaco e seu comportamento. Medeia conta que era uma *simplex ... puella* (vv. 89-90) – denominação que não deixa de chamar a atenção ao se pensar a quem se refere¹³⁷ –, *capta* pelas palavras do amante. A partir de sua própria perspectiva, ela é uma mulher fiel, uma vez que não falta à *fides*, nem quebra o *foedus* selado com a *dextrae dextera iuncta meae* (v. 90, [“tua destra unida à minha destra”]).

Depois de narrar que traiu o pai, o abandono da pátria e de sua irmã e a perda da virgindade, vacila ao escrever sobre o crime de seu irmão Apsirto e reconhece que fugiu com Jasão sendo *femina iamque nocens* (v.118, [“mulher e já criminosa”])¹³⁸. Contudo,

¹³⁵ Hinds (1993, p. 24).

¹³⁶ Itálico nosso. Hinds (1993, p. 24).

¹³⁷ Aplica-se aqui a observação de Jacobson “we must recognize, as always in the *Heroides*, that differentiation may be necessary between Ovid’s conception of his heroine and Ovid’s conception of his heroine’s self-portrait” (1974, p. 75).

¹³⁸ Há duas versões sobre o assassinato de Apsirto. Em uma delas, Medeia é a assassina (ver, por ex. Eurípides, *Med.* 167), na outra, Medeia apenas trai o irmão e é Jasão ou os Argonautas que cometem o crime (ver Apolônio, *Arg.* 4. 464-481). Segundo Jacobson, a escolha do poeta da opção que faz de Medeia uma fratricida contradiz a posição dos críticos que entendem que Ovídio descreve Medeia de forma favorável (1974, p. 111). Todavia, a escolha desta variante do mito ajuda na descrição da transição da *simplex puella* à *femina nocens* e serve como elemento patético no discurso de defesa que Medeia faz de si mesma.

o castigo (*poena*, v. 120) que deve sofrer não é por causa de ser culpável por um crime, mas pela *credulitas* (v. 120), tipicamente elegíaca. O uso deste termo tem causado irritação e estranheza em certos críticos e copistas.¹³⁹ De fato, os códices *recentiores* não trazem “*crēdulitātis*”, mas sim “*crūdēlitātis*”. Esta última *lectio* pareceria mais coerente com as características da Medeia tradicional, porém, apresenta uma anomalia métrica no pentâmetro. Segundo entendemos, nesta epístola não estamos ante aquela Medeia trágica, mas diante de uma personagem que pretende ser elegíaca e fazer um encômio a sua pessoa. Portanto, sua *credulitas* é coerente com a *simplex puella*. Na perspectiva da conformação retórica do discurso persuasivo, é sua *credulitas*, e não sua *crudelitas*, o que levará o leitor a sentir empatia por ela.

No lamento elegíaco de Medeia, o tópico do *servitium amoris* serve para justificar que seja criminosa:

*Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,
pro quo sum totiens esse coacta nocens. (Her. 12. 131-132).*

[“Que outros me culpem, é inevitável para ti louvar-me, por quem tantas vezes fui forçada a ser criminosa”.]

Ut culpent alii enfatiza a vitimização de Medeia. Apesar de se declarar *nocens* ao final do dístico, *coacta* exime-a de culpa e reforça seus argumentos em favor do cumprimento com o *foedus*.

A partir do verso 175, Medeia parece perder o controle do lamento quando é levada pelo ciúme, ao imaginar Jasão com sua *stulta* mulher. Assim, chega a pronunciar um adjetivo que os poetas elegíacos reservam às rivais¹⁴⁰, inventando novas acusações e vilipêndios contra Creúsa. O cinismo de Medeia aparece intercalado entre suas reprimendas e, ao mesmo tempo, uma ameaça que antecipa a morte da filha de Creonte:

*Rideat et vitiis laeta sit illa meis;
Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro.
Flebit et ardores vincet adusta meos. (Her. 12. 178-180)*

¹³⁹ Palmer, por exemplo, diz a respeito disto: “No two verses of the *Heroides* are more frigid and absurd; than a woman should assign her credulity as a reason for her deserving retribution from heaven, after mentioning that she has murdered her brother, is laughable. (...) Is it too wild to suppose these lines spurious?” (Palmer, 1989, p. 395).

¹⁴⁰ Bessone (1997, p. 235).

[“Que ria e que esteja contente com meus vícios; que ria e que se deite, altiva, em púrpura de Tiro. Chorará e, queimada, vencerá meus ardores”.]

O ciúme aumenta sua desilusão amorosa. À medida que o final da epístola se aproxima, esse ciúme converte-se em ódio trágico, e Medeia em uma iminente filicida. A oscilação do caráter de Medeia lembra o leitor da personagem que, como afirma Holzberg¹⁴¹, se encontra em crassa contradição com sua realidade mítica. Ela se esforça por integrar um gênero que não lhe pertence, mas é traída por sua própria tradição poética. Esta relação explica a tensão constante de sua identidade trágica com o contexto epistolar. Medeia parece ter consciência de ser uma personagem intertextual trágica.¹⁴²

Antes da última ameaça, Medeia reitera o pedido e procura, pela última vez, continuar sendo outra *puella* abandonada, pronunciando sua *querela*. Todavia, já sabe o destino que dará a seus filhos: *quos equidem actutum...* (v. 207 [“A eles logo...”]). Para entender esta aposiopese, apela-se à cultura do leitor, como se fosse cúmplice do poeta, já que é nesse momento da epístola que se dá o que Barchiesi chama “alusão ao futuro”, a ideia de que as personagens têm um futuro já escrito e conhecido pelo leitor.¹⁴³ Com *actutum*, rompe-se o código elegíaco pelo uso de um vocabulário do léxico do teatro romano.¹⁴⁴ Transita do lamento à ação. Mesmo assim, é uma ação da qual Medeia não é agente direto. Até o verso final, ela destaca o fato de estar subjugada a seus sentimentos por Jasão. A ira pela qual é arrastada é causa e agente dos crimes cometidos por amor:

... *ingentes parturit ira minas.*
quo feret ira, sequar! ... (*Her.* 12. 208-209).

[“Minha ira concebe ameaças enormes. Aonde a ira me levar, irei!”]

Consciente da ineficácia dos rogos, Medeia deixa a última grande ameaça no verso final da epístola, *nescio quid certe mens mea maius*¹⁴⁵ *agit* (v. 212, [“certamente

¹⁴¹ Holzberg (1997, p. 91).

¹⁴² Essa intertextualidade também se faz evidente na tragédia *Medeia* de Sêneca, na qual a identidade da feiticeira imiscui-se nas entrelinhas em três oportunidades diferentes: *Medea superest*, no verso 166, *Medea fiam*, no verso 171, e, finalmente, *Medea nunc sum*, no verso 910.

¹⁴³ Barchiesi (2001, p. 107).

¹⁴⁴ Spoth (1993, p. 202): “Das Wort *actutum* gehört eindeutig in die Sphäre des römischen Dramas (Tragödie und v. a. Komödie)” [a palavra *actutum* pertence claramente à esfera do teatro romano (tragédia e, particularmente, comédia).]

¹⁴⁵ Note-se a aliteração de *mens mea maius*.

minha alma prepara um não sei quê maior”]). *Maius*, fechando o lamento elegíaco que se antepõe aos acontecimentos trágicos, indica, precisamente, algo maior que é iminente e se contrapõe às *verba minora meis*, do verso 184, que aludem à presente elegia. Spoth vê neste verso uma *anti-recusatio*¹⁴⁶, e, de fato, “Medea is suggesting that a new poetic kind is called for: she could not write a letter about her greater ‘actions’, and this material, unspeakable for elegiacs, is reserved to the heights of a *cothurnata*”¹⁴⁷. O verso, portanto, tem conotação metapoética e forte relação com *Eneida* 7. 44-45 (maior *rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo* [“maior empresa acometo, mais digna de ser decantada / em todo o tempo”]¹⁴⁸) em que o poeta anuncia a elevação do tema.

Contudo, acreditamos que essa alusão à iminência da tragédia e a menção desse gênero maior já se encontram muito antes na epístola, infiltrando-se no discurso persuasivo de Medeia. Como foi mencionado, a heroína pretende estabelecer uma relação de causa e efeito entre o comportamento de Jasão e o desenlace da história, sendo Jasão o culpado deste final trágico. Para poder fazer isso, Medeia tem que ser autoconsciente do final que dará aos acontecimentos. Esta autoconsciência (intertextual) do que acontecerá permite o reconhecimento na elegia de indícios da personagem trágica, antecipando assim o desenvolvimento da história. Pouco antes da metade da epístola, ao lembrar o pedido de ajuda de Jasão, apresentando o discurso direto que o esônida teria pronunciado com *infidum os* (v. 72), Medeia recorda (e talvez, inclusive, entende o verdadeiro significado de) as seguintes palavras:

Sed tibi servatus gloria maior ero. (Her. 12. 76)

[“Mas salvo serei para ti uma glória maior”].

Este pentâmetro encerra duas promessas. A primeira delas terá realização no mito em um futuro imediato: é o fato de Jasão fazer de Medeia sua esposa. Já a segunda encerra uma premonição a realizar-se na tradição poética: as tragédias de Eurípides e Ovídio, ambas de título *Medeia*, certamente *gloria maior*¹⁴⁹ do que a elegia epistolar, e cuja causa primeira é ter salvo Jasão.

¹⁴⁶ Spoth (1992, p. 203).

¹⁴⁷ Barchiesi (2001, p. 113).

¹⁴⁸ Todas as traduções da *Eneida* pertencem a Nunes (2014).

¹⁴⁹ Já nos *Am.* 3. 1. 25, o poeta é aconselhado pela Tragédia a se dedicar à poesia trágica (“*incipe maius opus!* ”).

O desespero passivo da amante converteu-se em ira incontida de uma assassina. Assim, da elegia surgiu a tragédia, extravasando os limites do gênero. O fato de abandonar o tópico elegíaco da *recusatio* permite entender que aquele que escreve no presente não é necessariamente uma *persona* elegíaca. Isso justifica a tensão percebida no final da epístola.

A partir desta tensão, torna-se possível interpretar que na epístola se esboça o desenvolvimento dos acontecimentos que desencadearão as futuras ações da personagem, já conhecidas pelo leitor graças a sua familiaridade com a tradição poética. Desta forma, a epístola assume as características de um prólogo, ou de uma introdução elegíaca à tragédia.¹⁵⁰ No final de sua epístola elegíaca, percebemos que Medeia, a autora fictícia, já é *Medeia*.

¹⁵⁰ Heinze (1997, p. 41).

CAPÍTULO 2

DIDATISMO NAS *HEROIDES*

2. 1 A mensagem didática das *Epistulae*

“Learning” – afirma Kennedy – “takes place through imitation, in particular the imitation of words. When one plays the role of lover, one is to ‘imitate the wounds of love in words’ (*imitandaque uulnera uerbis*, 1. 611): love is viewed as a discursive construct.”¹⁵¹ Isto explica por que as *Heroides* tiveram ampla influência na poesia epistolar posterior. Consideradas modelos poéticos, ganharam especial atenção durante a Idade Média. Nesta época, o *corpus* teve grande circulação, graças à proliferação de traduções e suas re-escrituras. A causa de tamanho sucesso na cultura medieval reside em que tanto estudiosos como tradutores trataram esses poemas como *exempla* morais, especialmente em coleções utilizadas frequentemente como exercícios escolares de tradução.¹⁵²

Além de serem recomendadas como exercícios de escritura e de discurso retórico, Erasmo, em *De conscribendis epistolis*, também recomenda as epístolas por serem castas:

*Et primi quidem generis sunt amatoriae Nasonis (...). Quamquam heroinarum sunt castiores (...) Nam Penelopes ad Vlysssem epistola tota pudica est, quemadmodum et Acontii ad Cydippen (De conscr. Ep. Lb 352).*¹⁵³

[“Com efeito, as primeiras do gênero são as [epístolas] amatórias de Nasão, (...) embora as das heroínas sejam mais castas. Pois a epístola de Penélope a Ulisses é completamente pudica, do mesmo modo a de Acôncio a Cidipe”.]¹⁵⁴

¹⁵¹ Kennedy (2006, p. 55).

¹⁵² Diaz (2008, p. 196).

¹⁵³ Ferguson (1978, p. 232).

¹⁵⁴ Tradução nossa.

Segundo os comentadores, as *Heroides* contêm material de instrução moral.¹⁵⁵ Pollock cita como exemplo o autor anônimo do *Accessus ad auctores*, que no século XI aduz que Ovídio criou as *Heroides* para dar mostra de três tipos de amor: o legítimo, por meio de Penélope; o ilícito, por meio de Cânace, e o ingênuo, por meio de Fílis.¹⁵⁶

Nos séculos seguintes, as *Heroides* de Ovídio ainda eram consideradas uma obra de instrução moral. Diaz¹⁵⁷ rastreia a influência pedagógica das *Heroides* e cita a asserção de Ubertino Clérigo, que em 1481 fornece o seguinte comentário sobre os poemas:

The matter truly is ethical, that is moral, because it describes the conduct of various men and women; the poet's intention is to demonstrate how love differs in modest and immodest women, showing in some the piety of chaste love and in others the incontinence of lustful fury. Thus some women are recalled for praise and imitation, and others for the condemnation of lust and immodesty.¹⁵⁸

Hexter, por sua vez, aponta que, para um comentador medieval, as *Heroides* serviam para compartilhar informação sobre a mitologia clássica. É por isso que estas epístolas formavam o currículo escolar. Hexter ainda arrisca: “more important is the fact (...) that the stories of the *Epistolae heroidum* could be accommodated to a simple but satisfying didactic aim attributed to Ovid”¹⁵⁹. Segundo o autor, a cópia de textos nos mosteiros servia não apenas para a formação dos escribas, mas também parece haver exercido papel na instrução de jovens religiosos.¹⁶⁰ A partir disso, por exemplo,

From the very first words of the [*Epistolae heroidum I's*] manuscript, students were presented with the idea that Ovid's purpose in the *Epistolae heroidum* was to castigate both men and women involved in foolish and illicit love affairs.¹⁶¹

Na justaposição dos gêneros elegíaco e epistolar, que resultam na epístola elegíaca, há um denominador comum: o caráter didático. Por um lado, a mistura da elegia

¹⁵⁵ Pollock (2014, pp. 1-2).

¹⁵⁶ “....intentio sua est legitimum commendare conubium vel amorem, et secundum hoc triplici modo tractat de ipso amore, scilicet de legitimo, de illicito et stulto, de legitimo per Penlophen, de illicito per Canacen, de stulto per Phillidem...Ethicae subiacet quia bonorum morum est instructor, malorum vero extirpator.” (Huygens, 1970, p. 30).

¹⁵⁷ Diaz (2008)

¹⁵⁸ Tradução do trecho em Phillippy (1998).

¹⁵⁹ Hexter (1986, pp. 142-143).

¹⁶⁰ Hexter (1986, p. 153)

¹⁶¹ Hexter (1986, p. 154).

com o gênero didático é bem atestada na própria obra de Ovídio. Tendo Calímaco como modelo, Ovídio produziu grande parte de seus poemas no gênero elegíaco: *Amores*, *Remedia amoris*, *Medicamina faciei feminae* e a *Ars amatoria*. Nas três últimas obras, Ovídio, no papel de *praeceptor amoris*, ensina homens e mulheres a serem bem-sucedidos na arte de amar. Por outro lado, a epístola também tem um forte vínculo com a didática. Como antecedentes imediatos encontram-se as *Epistulae* de Horácio.

Como apontado por Morelo e Morrison:

The differences in power, competence, or technical expertise (...) make the letter form especially suited for the transmission of knowledge or of advice, (...) one of the strongest affinities of the epistle is with a variety of didactic traditions.¹⁶²

Se a epístola pode veicular uma mensagem didática, quando várias epístolas com o mesmo objetivo são reunidas em uma coleção, tornam-se “an even more effective didactic medium”¹⁶³ e, como conclui Hodkinson, podem ser consideradas como um gênero diferente.

Este substrato didático de ambos os gêneros permite interpretar as *Heroides* como uma peça que oferece um ensino, se não de forma direta, ao menos por meio do seu (contra)exemplo, já que estas mulheres míticas exemplares são uma amostra daquilo que não deve ser feito no jogo amoroso.

Graças à menção das *Epistulae* nos *Amores*, é possível conjecturar que o próprio poeta tinha uma concepção helenística da obra como livro e pensou suas *Epistulae* como uma obra completa para ser lida e interpretada como unidade sistêmica. Mais do que isso, a alusão do poeta a suas *Heroides*, tanto em uma obra anterior como posterior (*Ars* 3. 339-346), permite entender que ele não pensou apenas cada livro como unidade, mas toda sua composição bibliográfica como um órgão autorreferencial. Segundo Barchiesi,

The idea of poetry as a road or a path trodden by the poet is a familiar one. But there is something uncannily literal in the idea that roads and pathways can connect *one text to another*. Ovid is the poet who stands out for his use of this image: *ecquis ad haec* [the *Fasti*, in which this line is inserted] *illinc* [from his past poetry of erotic elegy] *crederet esse viam?* (*Fasti* 2.8). But if one thinks of poetry not only as a road or

¹⁶² Morelo, Morrison (2007, p. viii).

¹⁶³ Hodkinson, (2007, pp. 285-299).

pathway but also, more literally, as a passage from text to text, new possibilities open up. Then there arises, insidiously the idea of a pathway heading backwards, from the text that is ‘now’ being made and read, to texts already written and known.¹⁶⁴

Em seguida, o autor destaca que em *Tristia* 1. 1 e 1. 7 se evidencia a importância da intertextualidade entre as próprias obras de Ovídio. Esta interrelação do conteúdo de suas diferentes composições obriga o leitor a visitar essa referência que acrescenta outro significado à leitura.

O próprio Ovídio atribui caráter didático a sua elegia epistolar. Ele concebe um *praeceptor amoris* que no terceiro livro da *Ars Amatoria*, no trecho já citado acima, recomenda às mulheres, destinatárias explícitas dos seus ensinamentos, a lerem e se instruírem sobre como se mover nos assuntos amorosos. Neste livro, o *magister* inclusive recomenda como exercício pedagógico ler suas próprias *Epistulae*.

Na *Ars* 3. 31-42, Ovídio comenta o seguinte sobre algumas das heroínas:

*Paucaque, si quaeras, crimina fraudis habent.
Phasida iam matrem fallax dimisit Iason:¹⁶⁵
Venit in Aesonios altera nupta sinus.
Quantum in te, Theseu, volucres Ariadna marinas
Pavit, in ignoto sola relictis loco!
Quaere, novem cur una viae dicantur, et audi
Depositis silvas Phyllida flesse comis.
Et famam pietatis habet, tamen hospes et ense
Praebuit et causam mortis, Elissa, tuae.
Quid vos perdiderit, dicam? nescitis amare:
Defuit ars vobis; arte perennat amor. (Ars 3. 32-42)*

[“E, se procurares, poucos são os crimes de engano que nelas se encontram. / A Fásis, depois de ser já mãe, o pérfido Jasão a rejeitou; / ao filho de Éson, outra noiva lhe caiu no regaço / quanto a ti, ó Teseu, Ariadne, diante das aves marinhas, / temia de pavor, abandonada e só, em paragens desconhecidas; / pergunta por que nove vias se chama a uma só, e ouvirás / que os bosques deixam cair a cabeleira e choram Fílis; / apesar de possuir fama de piedoso o teu hóspede, a espada / ele te ofereceu, ó Elisa, e a causa de tua morte. / Qual foi a vossa perdição, eu vos direi: não soubestes amar; / faltou-vos arte; é arte que faz perdurar o amor”.]

¹⁶⁴ Barchiesi (2001: 26).

¹⁶⁵ Ovídio assume aqui, como nas *Heroides*, o lugar feminino e qualifica Jason como *fallax*. Não há objetividade por parte do poeta. Gibson aponta que Medeia bem poderia ter sido agrupada junto com Clitemnestra, por assassinas, porém no comentário ao verso, o autor esclarece “Ovid, mindful of the likely sympathies of the *puellae*, contrasts Medea’s deserts (*iam matrem*) with her callous treatment by Jason (*fallax dimissit Iason*)” (2003, p. 100).

Esses versos evidenciam a inexperiência dessas mulheres por causa da falta da *ars amandi* e dos ensinamentos de um *praeceptor* que as guie. Nestas linhas, Ovídio afirma a inexperiência das mulheres na arte de amar, e essa falta de experiência é bem atestada e exemplificada nas *Heroides*. Além disso, Ovídio/*praeceptor* relaciona de forma explícita a *Ars amatoria* com suas obras amatórias previamente mencionadas, dentre as que se encontram as *Epistulae* (*Ars* 3. 345), enfatizando sua importância por estar mencionada em último lugar e pela mudança do verbo (ao passo que os *Amores* e a *arte de amar* devem ser lidos, as *Heroides* devem ser cantadas).

Todavia, o gênero didático apresenta uma série de características que não se encontram nas *Heroides* (com exceção de alguns traços presentes em *Heroide* 4¹⁶⁶). Por isso, não podemos afirmar que a obra tenha um conteúdo didático explícito. Sua mensagem didática está implícita e tem a ver com a capacidade didática intrínseca do mito e, portanto, das *Heroides*. O simples fato de ler uma coleção de peças que reúne histórias míticas outorga às *Heroides* um elevado caráter didático. Destarte, aprender com as *querelae* é o que o *praeceptor* recomenda. Ele mesmo, nas *Heroides*, oferece um catálogo completo de mulheres que se lamentam. A causa desse lamento é, precisamente, a falta de *ars*.

Ao mesmo tempo, o exemplo do fracasso amoroso das *puellae* representado nas *Heroides* funciona como justificativa para a escrita do terceiro livro da *Ars*, dedicado à educação das mulheres:

*Nunc quoque nescirent: sed me Cytherea docere
Iussit, et ante oculos constitit ipsa meos.
Tum mihi 'Quid miserae' dixit 'meruere puellae?
Traditur armatis vulgus inerme viris.
Illos artifices gemini fecere libelli:
Haec quoque pars monitis erudienda tuis.* (*Ars* 3. 43-48)

[“Também agora não saberiam. Mas ordenou-me Citereia / que vos ensine e ela mesma se postou diante dos meus olhos / e disse-me, então ‘Que fizeram as pobres mulheres? / São um povo sem armas entregue a homens armados; / a eles, dois livros os tornaram peritos na arte; também este grupo os teus preceitos têm de ensiná-lo”.]

¹⁶⁶ Na epístola de Fedra (*Her.* 4), a relação com a *Ars amatoria* foi comprovada por Landolfi (2000).

Em seguida, apresentaremos um exemplo de conexão intratextual entre as epístolas de Medeia (*Her.* 12) e Hipsípila (*Her.* 6), com delimitação justamente no caráter didático que pode ter a leitura das epístolas. Nesta análise, demonstraremos como a recomendação do *praeceptor* de aprender com o lamento de outra mulher, poderia ter ajudado Medeia a obter melhor resultado na tentativa de manter o amor de Jasão. Além disso, veremos que este tipo de análise é possível se estabelecemos relação autotextual¹⁶⁷ com a *Ars amatoria* e os *Remedia amoris*.

2. 2 Exemplo de leitura: Hipsípila e Medeia

Em *Ars* 3. 455-56, o poeta recomenda às *puellae* aprender com a *querela* das outras¹⁶⁸:

*Discite ab alterius vestris timuisse querelis,
Ianua fallaci ne sit aperta viro. (Ars 3. 455-56)*

[“Aprendeí com as desgraças das outras a temer as vossas; não se abra vossa porta a um homem falso”]

Ao relacionar este preceito com as histórias das mulheres das *Heroides*, não é difícil pensar que se Medeia (*Her.* 12), *puella* inexperiente, houvesse conhecido esta recomendação, teria se beneficiado bastante, prestando atenção ao lamento de Hipsípila (*Her.* 6). Com efeito, nas *Epistulae*, como afirma Kennedy, “there are lessons for the would be lovers, but there are lessons *as well for the lovers of Ovid’s writing*.”¹⁶⁹

As epístolas de Hipsípila e Medeia são as únicas das chamadas “*Heroides* simples” dirigidas ao mesmo homem, Jasão, o que as destaca dentre as outras do *corpus*. Antes de Jasão abandonar Medeia para se casar com Creúsa, o herói tinha abandonado

¹⁶⁷ O conceito indica a relação intertextual entre as obras de um mesmo autor. Será tratado no capítulo seguinte.

¹⁶⁸ Segundo Anderson, o verbo *queri* aparece mais vezes nas *Heroides* do que em qualquer outra obra elegíaca (1973, p. 82, n. 11).

¹⁶⁹ Kennedy (2006, p. 56). Itálico nosso.

Hipsípíle – com quem, segundo esta epístola,¹⁷⁰ ele estava casado. Ao queixar-se disso, Hipsípíle chama Jasão de *mobilis* (v. 109) e reclama: *cur tua polliciti pondere verba carent?* (v. 110 [“por que tuas palavras carecem do peso do prometido?”]). Esta reprovação pela falta à promessa feita por Jasão poderia ter sido o primeiro sinal para a filha de Eetes predizer o futuro comportamento de Jasão. Portanto, temos aqui já um indício da importância que esta recomendação do *praeceptor* pode ter em uma *puella*.

O comportamento de Jasão para com suas mulheres repete-se não apenas no abandono. Hipsípíle queixa-se de que Jasão nem sequer lhe informou por carta que não ia voltar com ela. Hipsípíle inteira-se do ocorrido por rumores (*cur mihi fama prior quam littera nuntia venit ...?*, *Her.* 6. 9 [“por que me chegou o rumor antes do que uma carta mensageira?”]); *hoc ego si posse timide credentibus ‘ista / ipse mihi scripsit’ dicere, quanta forem!*, vv. 14-15 [“se eu pudesse dizer aos que pouco acreditam “estas coisas escreveu-me ele mesmo” quão importante me sentiria!”]; *barbara narratur venisse venefica*¹⁷¹ *tecum*, v. 19 [“diz-se que contigo veio uma bárbara que domina os venenos”]). Da mesma forma, Medeia inteira-se pelo filho (‘*hinc*’ *mihi*, ‘*mater, abi! Pompam pater*’, *inquit*, ‘*Iason / ducit*, vv. *Her.* 12. 151-152 [“vai embora daqui, mãe! A pompa” disse “a guia meu pai Jasão”]) de que aquele cortejo nupcial que ela estava ouvindo (‘*Hymen*’ *clamant ‘Hymenaeae*’, v. 143 [“Hímen’, gritam, ‘Himeneu’”]), é, em verdade, o casamento do próprio Jasão com Creúsa.

O traço mais peculiar da epístola de Hipsípíle é que ela parece estar mais preocupada com a vitupério de Medeia que com o de Jasão. Inclusive, até justifica o abandono sofrido culpando às artes mágicas dominadas por Medeia. Hipsípíle insiste em sua certeza de que Medeia mantém Jasão a seu lado apenas graças a esse domínio:

*Scilicet ut taurus, ita te iuga ferre coegit,
quaque feros angues te quosque mulcet ope. (Her. 6. 97-98)*

¹⁷⁰ “[Hypsipyle’s] career, unlike Medea’s, is represented in this epistle in a quite unorthodox light – so unorthodox, in fact, that Ovid’s Hypsipyle is not even an extraordinary variation upon tradition, but an absolutely unprecedented creation” (Verducci, 1985, p. 59).

¹⁷¹ *Venefica* “carries negative undertones (...) it is mainly used for magician and sorcerers who use all sorts of herbs and drugs when practicing their art, as well for those who prepare poisons (*venena*) to harm their enemies. In this case the etymological association of the noun *venenum* with the name of the goddess of love *Venus* probably prompts the choice of *venefica*, since Hypsipyle accuses Medea of having practiced love magic to enchant Jason” (Michalopoulos, 2004, pp. 98-99).

[“Sem dúvida como os touros, assim ela te obriga a carregar os jugos, e com o poder que amolece os ferozes dragões, amolece-te também a ti”.]

*Hanc tamen, o demens Colchisque ablate venenis,
diceris¹⁷² Hypsipyles praeposuisse toro! (Her. 131-132)*

[“Esta, diz-se, ó demente e levado pelos venenos colcos!, preferiste ao leite de Hipsípíle”.]

*(...) vultus
quosque veneficiis abstulit illa suis (Her. 6. 149-150)*

[“Teu rosto que aquela roubou com seus filtros”.]

A epístola de Hipsípíle está dominada pela figura da bruxa.¹⁷³ Sua insistência no domínio destas artes a leva a fazer um catálogo dos poderes mágicos de Medeia. Esta mesma insistência a leva, também, a realizar uma advertência:

*(...) Male quaeritur herbis
moribus et forma conciliandus amor (Her. 6. 93-94).*

[“O amor que deve ser ganho com os bons costumes e a beleza física é mal procurado com ervas”.]

Esta *sententia* pronunciada por Hipsípíle relaciona-se com as encontradas nas *Ars amatoria* e nos *Remedia amoris* sobre o uso das artes mágicas nas relações amorosas. Nas duas obras, o *praeceptor* recomenda não usar a feiticeira como recurso nem para manter uma relação, nem para tentar evitá-la. Inclusive, como exemplo daquelas que o usaram sem conseguir obter vantagem, cita (entre outras) Medeia:

*Fallitur, Haemonias siquis decurrit ad artes,
Datque quod a teneri fronte revellit equi.
Non facient, ut vivat amor, Medeïdes herbae
Mixtaque cum magicis nenia Marsa sonis.
Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Ulixem,
Si modo servari carmine posset amor.*

¹⁷² Para Jacobson, “*diceris*” representa a negação de Hipsípíle em acreditar no que está acontecendo (1974, p. 99). Porém, como ele mesmo afirma apenas umas linhas antes, há, na *Her.* 6, repetição de expressões similares (*fama ... venit* (v. 9), *narratur* (v. 19), *narrat* (vv. 32, 39), *diceris* (v. 132)). Este tipo de *Alexandrian footnotes* enfatizam a dependência da epístola de Hipsípíle da tragédia de Eurípides e dos Argonautas que resgata a tradição poética que as duas mulheres ostentam.

¹⁷³ Michalopoulos (2004, p. 116).

Nec data profuerint pallentia philtia puellis:

Philtia nocent animis, vimque furoris habent. (Ars 2. 99-106)

[“Engana-se quem se abalança às artes da Hemônia, / e quem faz uso daquilo que arranca da fronte de um jovem potro; / não conseguem que perdure o amor, nem as ervas de Medeia, / nem o canto feiticeiro dos Marsos, com a magia da sua música; / teria a princesa de Fásis retido o filho de Éson e Circe Ulisses, / se apenas com o canto pudesse o amor conservar-se; / tampouco seriam úteis às moças os filtros empalidecedores dados; / os filtros são danosos ao espírito e possuem a força da loucura” .]¹⁷⁴

Nulla recantatas deponent pectora curas,

nec fugiet vivo sulphure victus amor.

Quid te Phasiacae iuuerunt gramina terrae

Cum cuperes patria, Colchi, manere domo? (Rem. 259-262)

[“Nenhum coração se livrará de suas aflições por exorcismos e o amor não irá fugir graças ao enxofre vivo. De que serviram, princesa de Cólquida, as plantas do Fásis, quando desejavas permanecer na casa paterna?”]¹⁷⁵

Deve se reconhecer que, se bem Medeia não tenha utilizado os filtros amorosos para que Jasão se apaixonasse por ela, sua intervenção com as artes mágicas foram o que permitiu ao herói superar as provas impostas por Eetes. Além disso, Jasão prometeu que, como troca pelo favor, ele a converteria em sua esposa (*sed tibi servatus gloria maior ero, Her.* 12. 76 [“mas, salvo, serei para ti uma glória maior”]). Ela aceita a tarefa, porque já está apaixonada pelo herói (*et vidi et perii*, v. 33 [“te vi e pereci”]). Consequentemente, Medeia ganha o amor de Jasão com suas ervas, embora não seja por um feitiço realizado diretamente sobre ele.

Concluimos que Medeia tem domínio sobre a magia e sua relação com este tipo de arte é tão próxima, que faz parte das características de sua *persona*. Bessone observa que a importância da *ars* na *Her.* 12, é enfatizada já no começo. *Ars* (v. 2) encontra-se em posição central, sendo a primeira palavra do pentâmetro do primeiro dístico.¹⁷⁶ Entretanto, em *Ars* 3. 29, trecho já citado *supra*, o poeta menciona Medeia em razão da falta de outra *ars*. Esta *ars* é tão relevante que um domínio deficiente leva ao desastre amoroso, como o *praeceptor* já adianta no começo do seu tratado: *arte regendus Amor (Ars 1. 4)*.

¹⁷⁴ Trad. de André (2011), com modificações.

¹⁷⁵ Todas as traduções dos *Remedia amoris* pertencem a Mendonça (1994).

¹⁷⁶ Bessone (1997, p. 65)

Medeia pretende, mediante o domínio da arte da magia, burlar a falta de domínio na arte de amar. Ela não só não sabia que as poções não ajudam, mas também não soube aprender com o lamento de outra mulher. Ainda mais de uma mulher como Hipsípile, que guarda com ela semelhanças não apenas por haverem sido abandonas pelo mesmo homem, mas também pelo fato de que Hipsípile lhe tivesse dirigido grande parte de sua carta, incluindo a advertência sobre o uso das artes mágicas. Desta forma, Medeia torna-se perfeito *exemplum* de uma *puella* que necessita de preceitos.

Como demonstrado no exemplo agora exposto (e continuaremos a fazê-lo nos capítulos da segunda parte deste trabalho), após ter sido advertido na *Ars* 3. 31- 44 de que a maior parte das epístolas integrantes do *corpus* das *Heroides* pertencem a mulheres malsucedidas na arte de amar (como o caso de Medeia), as *Heroides* podem ser lidas de uma perspectiva diferente, como um *corpus* de *exempla* míticos, complemento do objetivo erotodidático da *Ars amatoria* e também dos *Remedia amoris*.

CAPÍTULO 3

INTER- E INTRATEXTUALIDADE

3. 1 Alusão e intertextualidade: delimitação dos conceitos

As *Heroides* se oferecem como interessante material para ser abordado a partir do conceito de intertextualidade, por causa do constante jogo feito com as personagens e seus passados poéticos. As heroínas parecem ser autoconscientes do caráter intertextual de suas *personae*, o que lhes permite dialogar com a tradição poética de que fazem parte, por vezes reformulando a história já conhecida.

Como apontado por Barchiesi, “the heroines are prisoners of too much literature”,¹⁷⁷ é por isso que o leitor vincula cada nome dessas figuras mitológicas a uma história particular já conhecida por ele, e, para interpretar aquilo que elas falam, deve situar essas epístolas em um momento particular dessas histórias. O leitor exerce um papel interpretativo ativo, relacionando as epístolas com a tradição mítico-poética que já conhece. Dessa relação intertextual surgem efeitos de sentido, cuja análise renova o significado das epístolas.

Sobre a intertextualidade têm-se produzido muitos estudos que visam a estabelecer parâmetros de aplicação do conceito, buscando assentar uma base teórica sobre esse tipo de relações textuais.¹⁷⁸ Por isso, pretendemos em seguida expor as principais ideias produzidas sobre o tema, buscando não só a compreensão da

¹⁷⁷ Barchiesi (1994, p. 112). Nessa linha, também Battistella “La mnemonicità definisce statutariamente la condizione prima di leggibilità di tutte le eroine ovidiane, la cui memoria ‘personale’ non può mai prescindere da quella ‘letteraria’ che ammicca per sottili – e a volte sotterranee – vie allusive ad altri testi e contesti” (2010, p. 1) .

¹⁷⁸ São de vital importância para os estudos sobre intertextualidade os textos de Schiesaro (1997), Fowler (1997) e Barchiesi (1997), compilados no número 39 de *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, dedicado à “Memoria, arte allusiva, intertestualità”, como também as monografias de Conte (1974; 2014), Stephen Hinds (1998) e Edmunds (2001). Estes trabalhos se tornaram fundamental base teórica sobre este tema nos últimos anos. A intertextualidade é tema central nas pesquisas de Vasconcellos (2001), Prata (2007) e Cesila (2008), cujos desenvolvimentos foram de grande influência na determinação dos conceitos e da terminologia aqui utilizada.

intertextualidade, mas também a delimitação dos conceitos e terminologia a utilizar em nossa análise.

Para entender o conceito de intertextualidade é bastante esclarecedora a noção de “arte allusiva” de Giorgio Pasquali. Segundo o autor

In poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono.¹⁷⁹

Mais adiante, destaca

Quel procedimento è (nella poesia augustea) essenziale. Anche se gli avvocati, medici, preti che per secoli hanno letto a scuola Virgilio e Orazio e l'hanno mandato a memoria non se ne sono accorti; quei due poeti, per tacere dei minori, presuppongono che il lettore abbia in mente, anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio e Arato e Callimaco e chissà quanti Alessandrini, dei Romani per lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei.¹⁸⁰

O termo “alusão” traz o problema da intenção do autor e até que ponto podemos entender que os sinais encontrados pelo leitor no texto são intencionais e quando não.¹⁸¹ Há alusões que são unívocas. É claro que ao ler, por exemplo, o primeiro verso do grande poema épico português, *Os Lusíadas*, de Camões (“As armas e os Barões assinalados....”), encontramos evidente alusão à *Eneida* de Virgílio. Da mesma forma, é indiscutível que o autor argentino José Hernández, na segunda estrofe¹⁸² do *Martín Fierro*, teve a intenção de inserir seu grande poema épico *gauchesco* na tradição épica homérica. Contudo, o termo alusão recebe diversas críticas. Nos estudos literários a intenção do autor gera um problema, já que não podemos ter certeza das intenções dos poetas e, muito menos, dos poetas de um período tão afastado de nós.

¹⁷⁹ Pasquali (1968, p. 275).

¹⁸⁰ Pasquali (1968, p. 277).

¹⁸¹ Hinds (1998).

¹⁸² “Pido a los santos del cielo / que ayuden mi pensamiento; / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia, / me refresquen la memoria / y aclaren mi entendimiento.”

Buscando superar os problemas gerados pela “alusão”, surge o conceito de intertextualidade¹⁸³, isto é, “a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*”.¹⁸⁴ Mediante este termo pretende-se colocar o foco não no autor, mas no texto e no leitor, sendo este último quem estabelece as relações. Desta forma, intertextualidade assume a função de um conceito crítico e implica uma operação interpretativa do leitor.¹⁸⁵

Conte¹⁸⁶ distingue duas formas de estabelecer relações intertextuais. De um lado, o *modello-esemplare* é um modelo particular do qual se extraem signos, com algumas mudanças, mas sem afetar o reconhecimento do seu lugar de origem. De outro lado, segundo o *modello-codice* se reproduzem uma série de regras e convenções de gênero, como os *tópoi*. Hinds¹⁸⁷ ressalta a diferença entre *tópoi* e alusão. O *tópos* em um texto “invokes its intertextual tradition as a collectivity, to which the individual contexts and connotations of individual prior instances are firmly subordinate”.¹⁸⁸ Logo, os *tópoi* remetem ao *modello-codice*.

Barchiesi em seu artigo “Some points on a map of shipwrecks”¹⁸⁹ propõe pontos de possível consenso entre os estudiosos a respeito da abordagem das relações intertextuais. No primeiro deles, destaca-se o dinamismo da interpretação exercida pelo leitor: “Intertextuality is an *event* not an *object*. It is not a thing, a fixed given to be analyzed, but a relation in motion, even a dynamic destabilization”.¹⁹⁰ O processo de interpretação, portanto, requer um leitor ativo, que proponha possibilidades de leitura. Essas possibilidades interpretativas das interrelações ressignificam os textos, tanto o novo como o anterior, gerando assim efeitos de sentido.

O foco no leitor não deixa, entretanto, a figura do autor completamente fora do jogo. Hinds, distingue entre *intertexto* e *alusão*: o *intertexto* tem a ver com a liberdade do leitor, dado que o significado é construído no ponto da recepção.¹⁹¹ A *alusão*, entretanto,

¹⁸³ O termo foi cunhado por Julia Kristeva (1980, p. 66), que observou que “each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read (...) any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”.

¹⁸⁴ Vasconcellos (2001, p. 33). Itálico do autor.

¹⁸⁵ Edmunds (2001, p. 8-9). Nesta linha Hinds (1998), Laird (2003, p. 146).

¹⁸⁶ Conte (1989, p. 94).

¹⁸⁷ Hinds (1998, p. 34-47).

¹⁸⁸ Hinds (1998, p. 34).

¹⁸⁹ Barchiesi (2001, pp. 141-154).

¹⁹⁰ Barchiesi (2001, p. 142).

¹⁹¹ Hinds (1998, p. 48).

está ligada à intenção do autor. A partir da leitura da monografia de Hinds, fica claro que o autor outorga à alusão um lugar destacado no jogo interpretativo. Contudo, o trabalho de Hinds não oferece uma definição específica de intertextualidade.

No segundo dos pontos tratados por Barchiesi afirma-se o seguinte: “every allusion, when detected, entails a glance towards the production of the text and the figure of the author”.¹⁹² Porém, isto não significa outorgar maior importância à intencionalidade do autor, mas compreender que a intenção do autor junto com a recepção textual prevista pelo autor são estratégias de leitura.¹⁹³

Voltando ao problema da terminologia, Edmunds fecha sua monografia “Intertextuality” com a conclusão de que é impossível distinguir entre *alusão* e *intertexto*:

There is no stronger semiotic relation between some Q₁ [quotation] and some Q₂ [source of quotation] that could be called *alusion*, by contrast with some weaker or less interesting semiotic relation between some other Q₁ and some other Q₂ that could be referred to as an *intertext*..¹⁹⁴

Nesta linha, Prata também conclui:

Não consideramos a alusão como um mecanismo de linguagem, seja um recurso estilístico, seja um processo análogo ao da intertextualidade, mas sim como um dos componentes do mecanismo intertextual, no sentido de que é através da alusão percebida pelo leitor que o mecanismo intertextual é acionado. Para nós, o termo alusão é entendido como o denominador da referência que um texto faz a outro(s) e que os coloca em uma relação intertextual. (...) A alusão seria, então, uma das engrenagens do mecanismo intertextual: o processo intertextual é posto em movimento quando o leitor o aciona pelo ato de aludir; a alusão, assim, gera o intertexto.¹⁹⁵

Concordamos com a postura da autora, pelo que utilizaremos tanto ‘relação intertextual’ como ‘alusão’ para referir-nos à convergência entre os textos, assim como a mistura ‘alusão inter- ou intratextual’.

A intratextualidade deriva do conceito de intertextualidade. Há dois níveis de intratextualidade na obra de um autor. O primeiro tem a ver com as relações entre peças

¹⁹² Barchiesi (2001, p. 142).

¹⁹³ Barchiesi (2001, p. 142).

¹⁹⁴ Edmunds (2001, p. 165)

¹⁹⁵ Prata (2007, p. 44). Nesta linha, Vasconcellos (2007).

do mesmo *corpus* de um autor; o segundo nível tem a ver com as relações entre diferentes obras do mesmo autor. Para distinguir entre um e outro, adotaremos os termos propostos por Vasconcellos: “intratextualidade” para o primeiro nível e “autotextualidade” para o segundo. A autotextualidade “consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do *mesmo* autor”.¹⁹⁶

Consideramos, dessa forma, ter delimitado uma terminologia unívoca a ser utilizada no presente trabalho. Teorizar a respeito da intertextualidade, de sua adequação ao tipo de análise que fazemos e de seus problemas conceituais, fica como objetivo para trabalhos posteriores.

3. 2 A intratextualidade nas *Heroides*

As relações de intertextualidade nas *Heroides* misturam-se com as de outro tipo, as relações intratextuais que possibilitam ler diferentes epístolas em relação a outras do mesmo *corpus*. Abordar o *corpus* a partir desta chave de leitura permite buscar no texto “how parts relate to parts, wholes and holes”.¹⁹⁷

Heroides é uma obra composta por partes e cada uma delas conforma uma unidade sistêmica. Isso implica necessariamente partes relacionáveis e passíveis de ordenamento em torno de uma ideia. A intratextualidade nas *Heroides* não pode ignorar a intertextualidade com a tradição mítica e poética em que essas heroínas estão inseridas. As relações intertextuais são, na verdade, um primeiro salto, a partir do qual podem ser pensadas relações intratextuais. Um *corpus* de epístolas possibilita comparação e leitura conjunta e reflexão sobre as histórias e seus paralelismos. A leitura intratextual tem, pois, um caráter sincrônico, que vai além do momento em que os fatos ocorreram.¹⁹⁸ Isso não significa deixar de lado os contextos em que se desenvolveram os fatos. Esses contextos estão dados intertextualmente e são essenciais para a compreensão das epístolas de forma

¹⁹⁶ Vasconcellos (2001, p. 148). Itálica do autor.

¹⁹⁷ Sharrock (2003, p. 5).

¹⁹⁸ Curley (2013, p. 179).

individual. Como aponta Barchiesi, as epístolas são autônomas, no sentido de que cada uma provê a informação necessária para ser compreendida.¹⁹⁹

A apreensão do texto implica sempre uma operação que conduz uma leitura para frente e para trás, voltando em cada referência a rever o já lido, esperando encontrar algo mais sobre o que se está a revelar. As *Heroides* pedem ao leitor um papel ativo interpretativo e (re)organizador das tramas textuais. No descobrimento das alusões internas gera-se um significado que a leitura individual de cada uma das epístolas não oferece. A linearidade é desfeita e reconstruída a partir da interpretação crítica, e as possibilidades de reconstrução são tantas quantas as interpretações que podem ser propostas pelos leitores. Nas palavras de Laird:

The term “intratextuality” designates something, which no word has specifically designated before, namely the *realm of possibility* for whatever apparently ‘internal’ principles of organization, structure, or division in a text are there to be constituted by its readers.²⁰⁰

No entanto, é problemático desconsiderar por completo na análise a figura do autor e sua intenção. Desconsiderar tanto o autor como o leitor pode levar a dois extremismos diferentes. De uma parte, como apontado por Hinds, o “fundamentalismo filológico” privilegia uma análise que procura reconstruir a intenção do autor e seu controle sobre o texto. De outra parte, o “fundamentalismo intertextual” privilegia a recepção do leitor, desconhecendo completamente a figura de um autor.²⁰¹ Para resolver o problema, deve-se encontrar um termo intermediário. Não podemos, simplesmente, abstrair a figura do autor na análise, porque ele é parte fundamental de sua obra. Contudo, reconstruir suas intenções não pode ser um objetivo em si mesmo.

A intrarrelação entre as epístolas do *corpus* joga com o leitor que interpreta e reinterpreta a obra à medida que continua lendo e relacionando as epístolas entre si. Roussel, nessa linha de leitura, encontra na obra uma vontade manifesta do poeta de jogar com o conhecimento de seu leitor, a quem convém ficar atento às repetições da história mais do que a seu desenvolvimento temporal. Assim, por exemplo, a partir das cartas de

¹⁹⁹ Barchiesi (2001, p. 29).

²⁰⁰ Laird (2003, p. 145).

²⁰¹ Hinds (1998, p. 48).

Fílis (*Her.* 2), Fedra (*Her.* 4) e Ariadne (*Her.* 10), o leitor seria capaz de reconstruir boa parte do ciclo de Teseu, embora o poeta misture a trama cronológica.²⁰²

Holzberg, por sua vez, propõe uma leitura interessante que também defende a ideia de que as epístolas não são simplesmente monólogos sem nenhum tipo de relação entre si. O crítico se baseia na hipótese sustentada por Pulbrook e Stroh. Segundo eles, na primeira publicação, as primeiras quinze *Epistulae* foram escritas em três rolos de papiro, cada um contendo cinco delas.²⁰³ Para Holzberg, isso seria bastante lógico, já que a reconstrução de três livros dessa extensão corresponde à própria extensão dos *Amores*, que também é composto por três livros. Além disso, ele encontra relações estruturais e causais entre as epístolas que conformam cada um desses três livros. O primeiro, (*Her.* 1-5) apresenta como tema central a esperança de recuperar o amado, no segundo livro (*Her.* 6-10) se revela sentimento de desespero e o terceiro (*Her.* 11-15) tem como fio condutor o crime e a sexualidade.²⁰⁴

Decisivo na formulação de nosso trabalho foram os trabalhos de Laurel Fulkerson, Wilfried Stroh e Dan Curley, cujas leituras estabelecem relações de referência entre as epístolas do *corpus*.

Fulkerson em sua monografia *The Ovidian heroine as author* (2005) concebe uma comunidade de autoras e leitoras que conhecem não apenas as experiências passadas (seus mitemas e também sua tradição literária), mas também as próprias cartas por elas escritas que estão no *corpus*.²⁰⁵ Acreditamos que este tipo de estudo traz dois problemas: por um lado, pensar que essas mulheres leram, e, portanto, obtiveram essas epístolas implicaria reconhecer uma relação interpessoal entre elas não atestada nos mitos, que Fulkerson explica como uma comunidade “virtual” de leitoras e escritoras; por outro lado, esse tipo de relação estabelecida pela autora esquece a figura e intenção do autor por completo.

Pode-se pensar, reinserindo a figura do autor na análise, que Ovídio utiliza o artifício da escritura de epístolas aproveitando as vantagens que este tipo de gênero proporciona, v.g. a superação da distância no tempo e no espaço, em palavras de Ebbeler:

²⁰² Roussel (2008).

²⁰³ Pulbrook (1977); Stroh (1991).

²⁰⁴ Holzberg (1997, pp. 84 e ss.).

²⁰⁵ Fulkerson (2005).

It is worth observing that Ovid's choice of genre (the elegiac epistle) is uniquely suited to the task of negotiating boundaries of time, space, and linguistic difference. Just as Petrarch could imagine himself in correspondence with Cicero and Livy, so did the imaginary community of heroines (as created by Ovid) "correspond" with one another.²⁰⁶

Ensaaiaremos, a modo de exemplo, uma leitura baseada no postulado de Fulkerson. A ele adicionamos que o conteúdo mítico das epístolas e as próprias versões das histórias que as heroínas apresentam fazem com que seja possível extrair *exempla* a partir de seus escritos. Entretanto, esses *exempla*, como já foi discutido no capítulo anterior, não são apenas para os leitores da obra ovidiana, mas também para as próprias heroínas.

Tomemos, então, o caso de Helena, "autora" de uma das epístolas duplas. Ela escreve a Páris, debatendo-se entre cumprir os votos de seu matrimônio com Menelau ou fugir com o hóspede que a corteja. Como ajuda na tomada de decisão, ela reflete:

*Certus in hospitibus non est amor; errat, ut ipsi,
cumque nihil speres firmitus esse, fugit.
Hypsipyle testis, testis Minoia virgo est,
in non exhibitis utraque lusa toris.
tu quoque dilectam multos, infide, per annos
diceris Oenonen destituisse tuam. (Her. 17, 193-198)*

[“O amor pelos hóspedes não é seguro; erra, como eles mesmos, e quando esperas que nada seja mais firme, foge. Hipsípila é testemunha, testemunha é a virgem Minoide, enganadas uma e outra em matrimônios não consumados. Também se diz de ti, infiel, que abandonaste a tua Enone, amada por muitos anos”.]

Hipsípila, na epístola 6, conta como Jasão a abandonou e a trocou por Medeia. Por sua vez, Ariadne, na epístola 10, chora na ilha de Naxos sua solidão depois de ser abandonada por Teseu. As duas relatam nas epístolas os ardis usados ao serem enganadas e o posterior abandono após a partida do hóspede.

Helena repassa as histórias dessas heroínas pela possibilidade que apresentam de serem tomadas como (contra)*exempla*. Além disso, também cita como referência Enone, anterior esposa de Páris, a quem o troiano deixa para se unir a Helena, seu prêmio no famoso juízo. Interessante é a formulação de Helena ao recordar esse episódio: *tu quoque dilectam multos, infide, per annos / diceris Oenonen destituisse tuam*” (vv. 197-198 [“também se diz de ti, infiel, que abandonaste a tua Enone, amada por muitos anos”]).

²⁰⁶ Ebbeler (2006).

Ao usar *diceris*, a tindárida faz alusão a algo que ouviu, ou (seguindo a proposta de Fulkerson) “leu” no próprio *corpus* das *Epistulae*. Isto lembra o momento em que na *Her.* 5. 32, Enone acusa: *sustinet Oenonen deseruisse Paris* [“atreve-se Paris a abandonar Enone”]. Por conseguinte, *diceris* pode ser interpretado como uma *Alexandrian footnote* e sua alusão tem tanto um caráter intertextual como *intratextual*. ‘Diz-se’ sobre Páris na tradição poética, mas essa tradição inclui a própria obra da qual a epístola de Helena faz parte. O leitor sabe o que se diz sobre Páris porque já leu a primeira parte das *Heroides*. O jogo ovidiano nos faz acreditar que Helena também.

Mesmo sendo atraente este tipo de leitura, a eliminação total da figura de Ovídio e a elevação das personagens a mulheres que pensam, agem e decidem sobre a própria vida a partir do contato com outras peças de literatura alheias a seus mitemas é arriscada. Até mesmo um texto muito interessante, bem escrito e argumentado como o de Fulkerson por vezes parece recriar um diálogo ficcional que dificilmente tenha sido pensado por Ovídio.

Na leitura intratextual proposta por Stroh no prólogo à nova edição bilíngue alemão-latim da poesia amorosa de Ovídio, ele apenas menciona a estreita relação entre as epístolas dos dois primeiros livros segundo sua posição em cada um deles:²⁰⁷ Hipsípila, a fiel esposa abandonada, (*Her.* 6) se corresponderia com Penélope, paradigmática pela fidelidade na longa espera pelo esposo (*Her.* 1); a anfitriã Dido, abandonada pelo hóspede a quem acolheu e por quem deu as costas ao próprio reino (*Her.* 7), tem claro paralelo com Fílis (*Her.* 2): ambas escolhem a morte para pôr fim a suas tristezas; Briseida (*Her.* 3) e Hermíone (*Her.* 8), raptadas violentamente, esperam ser resgatadas por seus amantes; Fedra (*Her.* 4) e Dejanira (*Her.* 9) são mulheres que tentam conquistar ou reconquistar seus amados, causando de forma involuntária sua morte; Enone (*Her.* 5) e Ariadne (*Her.* 10) assemelham-se a Fílis e a Dido por haverem sido abandonadas por seus amantes, com a diferença de que não os tinham hospedado.

A esses dois primeiros grupos segue um terceiro que – Stroh arrisca – pode ter sido publicado posteriormente, apresentando um plano de ordenamento que produz efeito de contraste com os primeiros. Às fiéis e convencionais esposas Penélope e Hipsípila se contrapõe a incestuosa Cãace (*Her.* 11); Medeia (*Her.* 12), em vez de suicidar-se, preservando a honra, como as outras duas estrangeiras a quem se contrapõe

²⁰⁷ Stroh (2001).

perversamente (Fílis e Dido), prefere buscar vingança por meio do filicídio; enquanto Briseida e Hermíone foram arrancadas violentamente de seus amantes, de Laodamia (*Her.* 13) lhe foi arrancado violentamente Protesilau, primeira vítima da guerra de Troia, protagonista também nos mitemas das três heroínas; à piedosa Hipermnestra (*Her.* 14), que salva a vida de seu esposo, contrapõem-se Fedra e Dejanira, culpadas da morte de seus amados; a epístola de Safo (*Her.* 15), por sua vez, não apresenta contraste com as de Enone e Ariadne, fato que reafirma nossa eleição de não a considerar no *corpus* a ser abordado nesse trabalho.

Livro I	Livro II	Livro III
1. Penélope	6. Hipsípila	11. Cânace
2. Fílis	7. Dido	12. Medeia
3. Briseida	8. Hermíone	13. Laodamia
4. Fedra	9. Dejanira	14. Hipermnestra
5. Enone	10. Ariadne	(15. Safo, segundo Stroh, sem relação com as anteriores)

Ao ler as epístolas considerando estes paralelismos como ponto de partida, elas vão agregando significado às que já foram lidas e às que serão lidas. Além disso, um valioso ponto da leitura de Stroh é entender que a ordem com a qual recebemos as epístolas é a mesma que Ovídio deu para o *corpus*. Esta interessante leitura sugere diferentes intrarrelações que precisam ser desenvolvidas com mais detalhe para se poder comprová-las. No decurso deste trabalho, pretendemos pôr à prova essas relações com o fim de confirmar ou não a possibilidade desses paralelismos.

Enfim, Dan Curley, no livro *Tragedy in Ovid* (2013) propõe como chave de leitura um modo de referência que chama “intratextual footnotes”, um sinal que ativa e mobiliza uma rede de conexões intratextuais. Podemos encontrar entre as epístolas referências intratextuais, repetições de vocabulários, ênfase métrica, tema e estrutura que facilita uma leitura conjunta. Isso contribui com a compreensão da estrutura do discurso das heroínas, assim como suas motivações e objetivos.²⁰⁸

²⁰⁸ Curley (2013, pp. 178 e ss.). Deve notar-se, porém, que este aspecto não é exclusivo de Ovídio nem das *Heroides*.

Os postulados desses três autores nos servirão de base teórica para abordar as epístolas e propor nossa própria leitura intratextual. As relações estabelecidas não pretendem ter um caráter unívoco, mas dialogar com a tradição crítica enquanto trazemos nossa própria interpretação de *Heroides*. O objetivo de nossa análise é, pois, avaliar a intratextualidade, intrínseca a toda coleção, que visa, porém, a explorar os pontos de contato a partir do postulado da exemplaridade de algumas das mulheres, que servem como modelo para a configuração de outras. As inovações ovidianas teriam a ver com a influência exercida pelas figuras paradigmáticas que aparecem no *corpus*. Ovídio parece delinear tipos de mulheres, e, para que uma série de exemplos de comportamentos se transforme em um “tipo”, deve haver repetição. Esta repetição dos temas (entediante e desnecessária, para alguns críticos)²⁰⁹ responde à conformação de *exempla*.

²⁰⁹ Ver *supra* as críticas à repetição e monotonia das epístolas.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 1

A EXEMPLARIDADE DE PENÉLOPE E ARIADNE

1. 1 Introdução

Penélope (*Her.* 1) e Ariadne (*Her.* 10) são duas mulheres de cuja exemplaridade se depreendem padrões de comportamento que se instauram como *tópoi* próprios do *corpus* das *Heroides*.

Havendo afirmado que as diferentes epístolas são *exempla* complementares da *Ars amatoria*, não surpreende, portanto, que o catálogo das *Heroides* se abra com Penélope. Entretanto, mesmo considerando que a maioria das mulheres que ‘escreve’ no *corpus* das *Heroides* são mais suscetíveis a serem apresentadas como *contra-exempla* de quem é bem-sucedida no amor, Penélope, em vez disso, é um *exemplum* de como se portar. A mulher de Ulisses é paradigma da mulher fiel, virtuosa e comprometida em defender o *foedus aeternum*; um *exemplum* de mulher que age de acordo com o que deve ser feito para preservar o amor.

Por outro lado, a epístola de Ariadne a Teseu traz às *Heroides* o paradigma da *puella relictæ*. Sua figura é exemplar já desde Catulo 64, modelo não apenas para a Ariadne ovidiana, mas também para outras heroínas.²¹⁰ Não obstante, nas epístolas há traços que diferenciam a *puella* que escreve sua epístola e a narrada no poema catuliano. Essas diferenças trazem destaque à construção intertextual da personagem de Ariadne nas *Heroides*.

²¹⁰ Por exemplo, a Dido virgiliana. Sobre isto, ver Battistella (2010), especialmente pp. 28 e ss.

1. 2 Penélope

A exemplaridade de Penélope, presente já em suas características pessoais, é reforçada pela posição de privilégio no livro ovidiano. Sua personagem identifica-se facilmente com a épica, gênero maior do que qualquer outro. Mais especificamente, a identificação conduz, sem maiores questionamentos, às características próprias da épica homérica. Penélope, a mais nobre e paradigmática dentre as mulheres é pioneira tanto no *corpus* como na tradição poética.²¹¹

Por seu conteúdo e posição, a epístola de Penélope a Ulisses tem uma função programática. Ela inaugura também o *ignotum opus* ovidiano – a epístola elegíaca –, delineando os temas que serão desenvolvidos em distintas medidas nas epístolas subsequentes. Por todas as suas qualidades poéticas, esta epístola é a que mais se aproxima pela forma e conteúdo às convenções epistolares e a que melhor representa o caráter epistolar do *corpus*.

Assim como *supra* demonstrado, a elegia ovidiana, especificamente as *Heroides*, apresentam traços peculiares que admitem seja apresentada como um subgênero da elegia tradicional. Há, portanto, uma variação de temas e técnicas. Spoth denomina “*metamorphotische Poetik*” estas distintas combinações, afirmando que Ovídio abre cada uma de suas obras com recurso à novidade trazida ao gênero.²¹² Na epístola de Penélope,

²¹¹ As características de Penélope são compatíveis com as listadas por Semônides de Amorgo no final da sátira contra as mulheres (fr. 7 West). Neste poema de forte caráter misógino, o poeta apresenta catálogo de dez tipos de mulheres, duas baseadas em elementos da natureza e oito em um tipo de animal. O último é único tipo descrito de forma positiva. Esta é a mulher proveniente da abelha, descrita por Semônides da seguinte maneira: φίλη δὲ σὺν φιλέοντι γηράσκει πόσει / τεκοῦσα καλὸν κῶνομάκλυτον γένος. / κάρυπρεπὴς μὲν ἐν γυναιξὶ γίνεται / πάσῃσι, θεὸν δ' ἀμφιδέδρομεν χάρις. / οὐδ' ἐν γυναιξὶν ἤδετα καθημένη / ὅκου λέγουσιν ἀφροδισίους λόγους. / τοίᾳς γυναῖκας ἀνδράσιν χαρίζεται / Ζεὺς τὰς ἀρίστας καὶ πολυφραδεστάτας (vv. 86-93) [“afeiçoada ao companheiro, que a ama, ao lado dele envelhece, produzindo bela geração de nome ilustre. Sobressai a todas as mulheres, envolta em graça divina. E, para mais, até nem gosta de reunir-se com outras, quando elas se entregam a conversas livres. Vê-se, pois, que Zeus concedeu aos homens as mulheres desta natureza como as melhores e mais sensatas”] (trad. de Gonçalves, 2010). A natureza exemplar deste tipo de mulher remete facilmente ao paradigma representado por Penélope na tradição poética.

²¹² Para Spoth, Ovídio, o mais original dos poetas, abre cada uma de suas obras com uma pista da novidade que apresentará. Isto é o que Spoth chama de “*metamorphotische Poetik*”. O autor oferece exemplos dessa novidade na abertura de cada uma das obras: a) *Am.* 1. 1 abre com a descrição da mudança da temática épica à elegíaca após Cupido ter arrancado um pé ao hexâmetro; b) *Heroides*, no caso, por causa da separação de poeta e amante, já se mostra diferente e sua novidade não tem a ver com uma invenção radical, mas com uma *mutatio*; c) *Ars* 1. 1-2 apresenta como novidade, para quem não os conhece (*non novit*), os preceitos do *magister amoris*; d) em *Met.* 1. 1-4, *in nova fert animus...* não menciona apenas o tema do

este processo de metamorfose do gênero permite evidenciar uma série de características deste *ignotum opus*: a) metamorfose da elegia em epístola elegíaca; b) metamorfose das convenções elegíacas (i. e. em vez do *poeta amator* há uma *poeta amatrix*); e c) metamorfose das personagens, ora trágicas, ora épicas, em elegíacas.

Tomando como base esses pressupostos, serão observados como se apresentam na *Her. 1* o tema da *querela* pela ausência do amado e o gênero elegíaco, o formato e convenções do gênero epistolar, os traços de persuasão retórica da carta, ligada diretamente ao objetivo de convencer o amado e, sobretudo – um dos traços mais importantes da obra –, a mulher como protagonista e autora das epístolas, que exprime seu ponto de vista.

1. 2. 1 A *puella* Penélope

Há nesta epístola e em todas as *Heroides* uma reapropriação e ressignificação elegíaca das mulheres por parte de Ovídio. Penélope aparece como modelo da transformação das heroínas poéticas em *puellae* elegíacas.²¹³ Para isso, a esposa de Ulisses, com suas reprimendas e o lamento por haver ficado vinte anos longe do marido, forja uma *scribentis imago* patética que reforça a persuasão buscada por meio de sua epístola.

O primeiro dístico da *Her. 1*, e, portanto, do *corpus*, evidencia a presença de ambos os gêneros elegíaco e epistolar e resume o tema da obra. A epístola abre-se, portanto, com um dístico programático:

Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulix;
nil mihi rescribas attinet: ipse veni! (Her. 1-2)

poema, mas também adverte a novidade poética da forma épica ovidiana; e) em *Fast. 2. 3-8*, o poeta admira-se pela transformação de seus *elegi* e de sua própria evolução; f) nos *Tristia* (*Trist. 1. 1*), o poeta descreve a catástrofe pessoal do exílio como uma novidade poética; g) em *Pont. 1. 1. 1* Ovídio se apresenta como um morador já estabelecido em Tomi e, desta maneira, sua metamorfose em *poeta Getes* é a nova particularidade desta coleção (1992, pp. 23-24).

²¹³ Lively (2005, p. 60).

[“Tua Penélope envia-te esta (carta) a ti demorado, ó Ulisses; não é útil que me respondas: vem tu mesmo!”.]

*Hanc*²¹⁴ refere-se à carta que ela escreve. A primeira palavra da epístola e do *corpus* destaca significativamente o formato epistolar. A carta é uma ponte para se comunicar com Ulisses, mas também representa a barreira entre eles, isto é, a distância. No mesmo verso, *tibi*, tanto aqui como nas epístolas seguintes, é o amado que está afastado da mulher. Exige-se dele o retorno imediato. *Mittit*, em consonância ao gênero, reforça o caráter epistolar. Destaca-se por sua posição no meio do verso o dativo *lento*, primeira adjetivação e menção do herói, cujo nome aparece, no vocativo, ao final do verso (*Ulix*e).

A transformação elegíaca de Penélope inicia com o emprego do adjetivo *lentus* na primeira linha da carta. Ulisses é *lentus* em retornar ao lar. O adjetivo, indica Barchiesi²¹⁵, quando usado no código elegíaco, é impregnado de um significado que cñta frieza na relação sexual (cf. Prpérci 1. 6. 12; 3. 8. 20). A reprimenda de Penélope, portanto, está justificada a partir da primeira linha e resume o porquê de suas queixas. Antes de *lentus*, *tua Penelope* apela ao *páthos* do leitor (seja este Ulisses ou nós mesmos). A preclara fidelidade de Penélope, enfatizada pelo *tua*, gera empatia com a *persona* que escreve e reclama que sua fidelidade seja reconhecida pedindo a volta imediata. As primeiras linhas, deste modo, funcionam como forma de saudação, mas, na mistura com a elegia, a saudação inicial se funde com a queixa, demonstrando, ao mesmo tempo, destreza retórico-persuasiva nesta carta escrita em modo elegíaco.

Penélope acredita que seu marido está vivo, seu desconhecimento tem a ver com o lugar onde ele se encontra; por isso, no segundo verso, exclama: *nil mihi rescribas attinet, ipse veni*. Aqui também está o objetivo da epístola. O diálogo, mesmo à distância, é interrompido antes de começar. Penélope não espera uma resposta escrita, como do contrário pressupõe o intercâmbio epistolar. Ela espera gerar um efeito em Ulisses e persuadi-lo a retornar, como se tivesse a certeza de que a demora seria voluntária.

²¹⁴ *Hanc* é a *lectio* atestada por todos os manuscritos e adotada por Dörrie em sua edição, a que seguimos para todas as citações em latim das *Heroides*. Palmer, todavia, havia proposto a conjectura *haec*, sob o argumento de que um texto literário refinado não poderia abrir-se com uma elipse desse tipo, apenas atestada em Cícero. Em favor da conjectura de Palmer, *haec*, encontra-se na *Her.* 10. 3, em *Pont.* 4. 14, além de ser também a palavra que abre o poema 4. 3 de Propércio, provável modelo das *Heroides* (Barchiesi, 1992, p. 65).

²¹⁵ Barchiesi (1992, p. 66).

Duncan Kennedy²¹⁶, com especial acuidade, observa o momento em que Penélope estaria escrevendo esta carta. Ela conta a Ulisses que entrega uma carta a cada peregrino que chega a Ítaca:

*Quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim,
ille mihi de te multa rogatus abit,
quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam,
traditur huic digitis charta notata meis. (Her. 1. 59-61)*

[“Cada um que volta seu navio estrangeiro a estas costas parte interrogado por mim sobre muito de ti, e se te vê em algum lugar, entrega-se-lhe uma carta desta, escrita pelas minhas mãos, para que te dê”.]

Penélope sabe que houve celebrações pelo retorno dos heróis depois da guerra (vv. 25-36) e explica ter conhecimento disso, já que Telêmaco, após haver escutado Nestor, terminou por lhe contar. Na *Odisseia*, Telêmaco conta isto à mãe um dia antes da morte dos pretendentes. Nesse mesmo dia, chega a Ítaca um cretense. Penélope, pois, lhe entregará esta epístola. Nós, porém, sabemos que este estrangeiro, na verdade, é Ulisses disfarçado. Dessa forma, Penélope acabaria por entregar esta carta a seu próprio marido, exigindo *ipse veni*. Este desenvolvimento das coisas “infuse[s] the poem with a most delicious irony”.²¹⁷ Portanto, a partir dessas inferências, Kennedy conclui que Penélope deve estar escrevendo sua carta imediatamente antes de se reunir com o marido.²¹⁸

O sofrimento da distância faz com que Penélope, em vez de contar a causa de seus *amores*, conte a de seus *timores*. A partir do verso 11 começa a repassar as coisas que teme e que a inquietam na ausência do esposo. A elegia amorosa se metamorfoseia mais uma vez, nesta ocasião, em elegia do temor²¹⁹ e a rejeição da guerra funciona como uma espécie de *recusatio*:

*Quando ego non timui graviora pericula veris?
res est solliciti plena timoris amor. (Her. 1.11-12).*

[“Quando eu não temi perigos mais graves dos que os verdadeiros? O amor é uma coisa cheia de temor angustiante”.]

²¹⁶ Kennedy (2006, p. 76).

²¹⁷ Kennedy (2006, p. 77).

²¹⁸ Kennedy (2006, p. 77).

²¹⁹ Spoth (1993, p. 39-40).

O caráter sentencioso de *res est solliciti plena timoris* abre o caminho para expor sua ansiedade ante a ausência do marido. Recorre assim a diferentes episódios da guerra que lhe causaram desespero. O nome de Heitor a deixava *pallida* (v. 14), chorava ante a possibilidade de perigo que corria Pátroclo (vv. 17-18), a morte de Tlepólemo era causa de *cura* (vv. 19-20). Enfim, a morte de qualquer um a deixava com o *pectus frigidius glacie* (vv. 21-22).²²⁰

Seu temor irrefletido nasce do próprio amor. O amor na mulher abandonada leva à loucura, como expresso no seguinte verso, destacado pela forte aliteração de dentais e nasais:

Quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens. (Her. 1. 71)

[“O que temo, ignoro; temo, porém, tudo sem juízo” .]

A *sententia* sobre o temor tem eco, também, nas epístolas seguintes do *corpus*, fazendo do *timor* pela ausência do amado um *tópos* na obra,²²¹ mais uma amostra da universalidade dos sentimentos ilustrados pelo poeta, capazes de ir além das situações particulares. Assim, a mulher afastada do amante responde a um “tipo” que compartilha sentimentos e experiências com outras.

A construção de Penélope e sua *persona* elegíaca se mistura com as características paradigmáticas de Penélope, fazendo dela exemplo de mulher casada, devota e fiel a seu marido, contrapondo-se, assim, a Ulisses, que, *causa morandi* (v. 57), é chamado *ferreus*.²²² Ela, por sua vez, agradece que os deuses tenham salvo Ulisses, favoráveis ao casto amor (*sed bene consuluit casto deus aequus amori*, v. 23 [“mas o justo deus cuidou bem do meu casto amor”]), entretanto, dorme *frigida* num *desertus lectus*.

²²⁰ Fear (1993, p. 21).

²²¹ *Her. 6. 37-38: iterum, si vivat Iason, / quaerimus; alternant spesque timorque fidem* [“novamente, perguntamos se Jasão vive; a esperança e o temor dão e retiram sua confiança”]; 9. 42: *speque timor dubia spesque timore cadit* [“o temor sucumbe numa duvidosa esperança, e a esperança em temor”]; 12. 61: *hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem* [“aqui está o amor, aqui o temor. O temor aumenta o próprio amor”]; 13. 90: *fac, meus in ventos hic timor omnis eat!* [“faz com que este temor se dissipe pelos ares”]; 121-122: *sed cum Troia subit, subeunt ventique fretumque; / spes bona sollicito victa timore cadit* [“mas quando penso em Troia, penso tanto nos ventos e no mar, a boa esperança sucumbe vencida em angustiado temor”]; 147-148: *nos anxius omnia cogit, lquae possunt fieri, facta putare timor* [“o angustiado temor nos obriga a acreditar como (já) feitas todas as coisas que podem acontecer”].

²²² *Ferreus*, explica Pichon (1991, p. 146), “*praecipue dicitur qui amoris potestatem non sentit*”, e é termo frequente na elegia amatória, mas particularmente nas *Heroides*, em que se repete sete vezes.

Na epístola, Penélope autodefine-se ao mesmo tempo em que redige, e reafirma assim sua principal característica, ao dizer *Penelope coniunx semper Ulixis ero* [v. 84, “eu, Penélope, sempre serei a esposa de Ulisses”]. Este verso encontra-se já no trecho final da epístola (vv. 81-116), no meio da suspeita de que Ulisses pode estar longe ainda de forma deliberada, e, por isso, a esposa precisa de argumentos convincentes para convencê-lo a voltar.²²³ No verso seguinte, como argumento fortemente persuasivo, apela a sua *pietas* e *pudicitia* (*ille tamen pietate mea precibusque pudicis / frangitur*, v. 85-86 [“ele é vencido, porém, pela minha piedade e minhas pudicas súplicas”]). Penélope pronuncia assim palavras temáticas que tem a ver com seu caráter paradigmático.²²⁴

1. 2. 2 *Lentus Ulixes*

O adjetivo *lentus*, utilizado para qualificar Ulisses em posição privilegiada da epístola (v. 1), merece maior atenção. Barchiesi nota sobre o primeiro verso e particularmente sobre *lentus*, que o uso de léxico “modernizante”, sedutor e elegíaco imediatamente no começo do *corpus* adjudica à obra valor programático.²²⁵ Ulisses, o *amator* elegíaco, é *lentus* (demorado) em regressar à casa, havendo passado vinte anos desde sua partida a Troia. No entanto, este adjetivo tem vários significados e encontra-se em diferentes poemas elegíacos. Segundo o *Index verborum amatoriorum* de René Pichon,²²⁶ *lentus* repete-se em Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio com distintos sentidos. Com a polivalência do adjetivo, inserido no primeiro verso e em posição destacada no meio do hexâmetro (circundado pela cesura pentemímera e uma possível heptemímera), resumem-se os juízos de reprovação que Penélope fará ao longo da epístola, uma vez que Ulisses não é *lentus* apenas pela tardança no regresso.

Segundo o primeiro dos sentidos exposto por Pichon, *lentus* pode designar um amante que não corresponde o amor. Com efeito, Penélope suspeita (*suspicio*) que Ulisses pode ter sido cativado por outra mulher, *quae vestra libido est* (v. 75), utilizando

²²³ Barchiesi (1992, p. 91).

²²⁴ Barchiesi (1992, p. 91).

²²⁵ Barchiesi (1992, p. 66).

²²⁶ Pichon (1991, p. 186).

linguagem típica da elegia na oposição generalizante entre os sexos²²⁷ e ser essa a causa da demora:

*Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
tam longae causas suspicor esse morae.
Haec ego dum stulte metuo²²⁸, quae vestra libido est,
esse peregrino captus amore potes;
forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx,
quae tantum lanas non sinat esse rudes. (Her 1. 73-78)*

[“Qualquer coisa que há no mar, qualquer perigo que há na terra, suspeito que são as causas de tão longa demora. Enquanto eu temo loucamente isto, tanto é teu desejo, tu podes estar cativo por um amor estrangeiro. Talvez também lhe contes como grosseira é tua esposa, que só não deixa que seja grosseira a lã que fia”.]

O tópico da demora do amante (*mora*) se soma aqui ao do rival amoroso. A ironia ovidiana é facilmente reconhecível por meio da evocação do caso entre Ulisses e Calipso. Por isso, relembra-se que, segundo já sabemos graças à leitura intertextual com a *Odisseia*, Penélope está ciente de que Ulisses se encontra junto a Calipso. Telêmaco conta a Penélope ao voltar de Esparta, após falar com Menelau (*Od.* 5. 555 ss.). Sobre as palavras de Penélope citadas acima, Fulkerson opina que ela não parece encontrar uma ameaça na potencial rival.²²⁹ Jacobson, por sua vez, sugere que Penélope sabe que Ulisses está com Calipso, mas que não acredita na situação.²³⁰ Todavia, a aparente leviandade com que Penélope menciona sua rival contribui para reforçar o caráter patético do pedido de retorno do herói, mostrando-se inocente e sem saber se o marido a está enganando. Mas ela sabe e usa a informação vedada como forma de persuasão, infundindo culpa no marido.

O segundo sentido de *lentus* refere-se ao amante que não reage quando alguém pretende roubar sua amada. Esta acepção também cabe a Ulisses, que não retorna para aliviar a pressão sob Penélope, premida a escolher um novo marido entre os tantos pretendentes assentados em Ítaca ao longo dos anos. Ela fala sobre a longa demora (*immensas moras*, v. 82) e, nos versos 87-96, Penélope faz referência ao assédio que sofre *nullis prohibentibus* (v. 89), culpando Ulisses pela ausência (*turpiter absens ipse*, v. 93).

²²⁷ Barchiesi (1992, p. 90).

²²⁸ Para a *lectio* “*metuo*” ao invés de “*meditor*” (Dörrie) seguimos Barchiesi (1992, p. 66).

²²⁹ Fulkerson (2005, p. 37).

²³⁰ Jacobson (1974, p. 268).

Na persuasão amorosa, os pretendentes tornam-se mais um argumento para convencer Ulisses. Eles se precipitam sobre ela como uma turba luxuriosa (*turba ruunt in me luxuriosa*, v. 88) e ela sofre a pressão paterna para eleger com quem contrair novas núpcias. Aqui, Penélope comporta-se como uma discípula de Ovídio, seguindo as instruções do *magister amoris* em *Ars* 3. 599 ss., segundo as quais, para se preservar o amor, se deve provocar o ciúme com a ameaça de um rival. O poeta reforça assim a imagem exemplar de Penélope e seu comportamento paradigmático, legitimado pelo *praeceptor amoris*. A virtude de Penélope e sua conduta exemplar são ressaltadas pelo *praeceptor* no começo do terceiro livro da *Ars amatoria* (3. 15-16), o que é significativo já que é o livro destinado à educação das mulheres.

Para uma epístola que procura a persuasão amorosa, a sinceridade do final reflete o cansaço da espera e o curso do tempo. Penélope sabe que, embora Ulisses se apresse no regresso, o tempo já superou a *puella* Penélope:

*Certe ego, quae fueram te discedente puella,
protinus ut venias, facta videbor anus.* (*Her.* 1. 115-116)

[“Eu certamente, que quando partiste era uma jovem, embora venhas logo, parecerei uma velha”.]

Embora estes últimos versos pareçam contrapor a imagem de Penélope à *puella* da poesia elegíaca, estão inseridos na tradição da poesia elegíaca em razão de sua relação intertextual com Propércio e outra obra do próprio Ovídio. Como apontado por Barchiesi, o verso 116 é eco declarado de Propércio 2. 9. 7-8: *visura et quamvis numquam speraret Ulixem / illum exspectando facta remansit anus* [“embora não esperasse mais rever Ulisses, / esperando ficou – e ficou velha”²³¹]. Entretanto, há outro verso de Propércio com o qual o ovidiano parece também estabelecer uma relação: *et quae fecisti facta queraris anus* (3. 25. 16, [“e chores, velha, os feitos que fizeste”]). Este último, à diferença do primeiro, refere-se à mulher velha já pouco atraente. Do mesmo modo, os versos 3. 69-70 da *Ars amatoria* (*tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes, / frigida deserta nocte iacebis anus* [“tempo há de vir em que tu, que agora enjeitas os amantes / hás de dormir, enregelada e velha, na solidão da noite”]) repetem a posição enfática de *anus* e também adverte a *puella* sobre a falta de atração sexual da *velha*. A

²³¹ Todas as traduções das Elegias de Propércio pertencem a Flores (2014).

última palavra da epístola e a amarga asserção parece confirmar uma terceira característica de Ulisses associada a *lentus*. O terceiro sentido amatório da palavra qualifica, de forma eufemística, um amante que se mostra preguiçoso na hora do ato sexual. Penélope, *facta anus*, não poderia esperar outra coisa do amante.

1. 2. 3 Dos “erros” e divergências com a *Odisseia*

Como acontece com praticamente todas as epístolas do *corpus*, a *Her.* 1 traz uma série de divergências em relação a sua principal fonte poética, a *Odisseia*, de Homero. Há testemunhos da aparição da figura de Penélope em outras obras da Antiguidade, porém, perdidas. Embora a relevância da *Odisseia* seja tal, que dificilmente Ovídio não a tenha levado em conta para escrever sua própria Penélope, não pode se descartar por completo a possibilidade de que outras fontes poéticas tenham oferecido ao poeta as versões do mito que se expõem na epístola.²³²

Citemos uma série de exemplos sobre essas divergências que Jacobson chama “erros”. Na epístola, Penélope diz “*sive quis Antilochum narrabat ab Hectore victum* (...)” (v. 15, [ou se alguém contava que Antíloco tinha sido vencido por Heitor (...)]). Os melhores manuscritos trazem a *lectio* “*ab Hectore victum*”, que difere do exposto na *Odisseia*. Ali, diz-se que o filho de Nestor foi morto por Mêmnon, filho de Eos (*Od.* 4. 180 ss.). Essa divergência levou diferentes copistas a corrigir os manuscritos, embora os mais antigos tenham transmitido a mesma *lectio*.²³³

Chama a atenção também a forma como Penélope se refere a Medonte. Na epístola, em vez de ser um mensageiro de confiança como em *Od.* 4. 675-715, ele é descrito por Penélope como *dirus* (vv. 91-92, *quid tibi Pisandrum Polybumque Medontaque dirum ... referam...?* [“que te contarei de Pisandro e Políbio e o cruel Medonte”]).

²³² “Let us at least be aware that the ‘errors’ in the Ovidian epistle could be Ovid’s preference for some non-Homeric treatments” (Jacobson, 1974, p. 246).

²³³ Showerman, por exemplo, escolhe a conjectura proposta por Housman, porque, segundo o editor, *ab Hectore victum* “contradicts the facts” (1977, p. 10).

Outra divergência relevante se relaciona à viagem de Telêmaco a Pilos. Penélope diz ter pedido ao filho realizar a viagem em busca de informação sobre o paradeiro do pai (vv. 37-38). Ao contrário, em *Od.* 1.280-286, Telêmaco embarcou nessa viagem instado por Atena. Surpreende, todavia, que mais tarde Penélope entre em certa contradição com os vv. 37-38, pois, segundo *Her.* 1. 99-100 (*ille per insidias paene est mihi nuper adeptus / dum parat invitis omnibus ire Pylon* [“recentemente ele quase me foi arrebatado por meio de emboscadas, enquanto se preparava contrariamente à opinião de todos para ir a Pilos”]), Telêmaco viajou a Pilos, contrariando a opinião de todos – inclusive a dela. Além disso, estes dois versos discrepam também de *Od.* 4. 701, em que a emboscada planejada pelos pretendentes ocorre na volta de Telêmaco, e não enquanto preparava a partida.

Jacobson chega a opinar que Ovídio confunde as passagens da *Odisseia* a que faz alusão. Portanto, as divergências seriam “no more than a case of careless writing”²³⁴, mostrando-se mais uma vez crítico a Ovídio. Diferentemente, Kennedy e Green propõem uma leitura contextualizada desses desvios. Kennedy, por um lado, sugere que “within the epistolar context, deviation from an established source allows the reader to recognize and penetrate the subjectivity of the writer’s viewpoint, which is a central feature of the form (...)”.²³⁵ Por outro lado, Green propõe explicar os desvios como erros surgidos de informações duvidosas sobre o acontecido em Troia ou como estratégias retóricas que servem para reforçar a ideia de que Penélope busca desesperadamente Ulisses, como é o caso de dizer que foi ela a responsável por enviar Telêmaco a Pilos.²³⁶

Longe de serem erros do poeta, é provável que estejamos, nestes casos, ante a questão da história “oficial” e a contada por aquelas vozes e versões que foram silenciadas, talvez porque o ponto de vista de Penélope seria inconveniente para o *étos* heroico que Homero pretendeu apresentar no seu poema épico.²³⁷

²³⁴ Jacobson (1974, p. 267). Do mesmo modo, Palmer (1898).

²³⁵ Kennedy, (2006, p. 82).

²³⁶ Green (2004, p. 371).

²³⁷ De forma similar, veremos no seguinte capítulo que Dido contradiz o apresentado por Virgílio na *Eneida* sobre a figura do herói fundador.

1. 2. 4 Conclusão

Como vimos, a epístola de Penélope, umbral do *corpus*, traz as marcas da ficção epistolar, do discurso elegíaco e da função da epístola como veículo de um discurso retórico-persuasivo. Esta última particularidade insere na epístola também a possibilidade de as mulheres construírem um *éthos* próprio, que consente com a reprovação a ser feita e que busca também a empatia do leitor externo. Estas são as três características encontradas, em diferente medida, ao longo das vinte e uma epístolas, não apenas das simples, sendo amostra da destreza poética de Ovídio.

1. 3 Ariadne, *puella relict*a

Ariadne representa o paradigma da *puella relict*a. Sua história com Jasão está entre as mais famosas da Antiguidade. O herói, após matar o minotauro (meio-irmão de Ariadne por parte de mãe) no centro do labirinto de Creta, consegue encontrar o caminho de saída com ajuda de um fio que Ariadne havia lhe entregado para isso. Teseu, vencedor, deixa Creta com ela. Todavia, pouco depois a deixa abandonada na ilha de Naxos, antes de continuar rumo a Atenas. A epístola décima, de Ariadne a Teseu, revela, em primeira pessoa, o desespero da *puella* cruelmente abandonada em uma ilha deserta enquanto dormia.

A importância de Ariadne na tradição poética deve-se principalmente a Catulo 64. No poema narra-se o episódio no contexto da técnica da *écfrase*. Sem dúvida, Ovídio utilizou o poema catuliano como modelo, que continua sendo a melhor fonte para a história. As alusões intertextuais são abundantes e a trama também é similar.²³⁸

Ao contrário da epístola de Penélope, porém, a de Ariadne apresenta uma série de traços que, para certos críticos, não cumprem com as expectativas formais do gênero elegíaco nem do epistolar. De fato, esta epístola tem sido utilizada como argumento para

²³⁸ Knox (1995, p. 233) destaca especialmente as alusões intertextuais dos seguintes trechos da epístola: 10. 15, 25-28, 47-50, 59-98, 119-124).

deslegitimar a importância do gênero epistolar das *Heroides*. Por isso, foi alvo de críticas por sua falta de verossimilhança. Aponta-se principalmente a impossibilidade material de obter suporte para a carta e para logo enviá-la, uma vez que, como disse Ariadne, a ilha está deserta (*Her.* 10. 59-60: *quid faciam? Quo sola²³⁹ ferar? Vacat insula cultu; / non hominum video, non ego facta boum* [“que farei? Aonde, só, serei levada? A ilha carece de cultura; não vejo nem os trabalhos dos homens nem os dos bois”]). Por sua parte, Verducci, que não economiza críticas à obra, opina:

The fiction of the epistolary form is nowhere else in *Heroides* so transparently absurd as in this letter, and Ovid’s picture of Ariadne’s mode of composition is a mercilessly comic attack upon generic proprieties, including those of his own *genus ignotum*.²⁴⁰

Mostraremos em seguida que a epístola 10 de Ariadne a Teseu contém em 150 versos todas as características relevantes do *corpus*: forma de carta com três partes, a *narratio* em tempo passado (de grande peso persuasivo), uma reflexão de sua condição no presente e um pedido para ser realizado no futuro, o *tópoi* do *perfidus hospes*, da quebra do *foedus amoris* e da falta à *fides*, declaração de *puella relictæ*, *scribentis imago*, mistura genérica e reelaboração intertextual. Assim, a epístola legitima sua exemplaridade como figura modelar da *puella relictæ*.

1. 3. 1 O caráter epistolar

O começo da carta afasta-se da convenção da *salutatio* “X envia Z a Y”:

*Mitius inveni quam te genus omne ferarum;
credita non ulli quam tibi peius eram.* (*Her.* 10. 1-2)

²³⁹ Bolton analisa o termo *sola* na epístola de Ariadne, única em que aparece três vezes, o que é significativo já que “only Ariadne must endure the triple loss of home, family and human contact” (1994, p. 45).

²⁴⁰ Verducci (1974, p. 253).

[“Todas as espécies das feras parecem-me mais inofensivas do que tu; confiada a qualquer outro não estava pior do que confiada a ti”.]

A epístola abre-se com a palavra *mitius*, comparativo que Ariadne usa para qualificar todas as espécies das feras²⁴¹, com que convive nesta ilha deserta, como mais inofensivas do que Teseu²⁴². Michalopoulos propõe entender esse adjetivo como alusão ao mito do fio que Ariadne entregou a Teseu para sair do labirinto:

The sound of *mitius* is destined to recall in Theseus' mind the Greek word for what has been the most crucial feature of his affair with Ariadne, namely *μίτος*, the thread that she had given him to help him find his way in the labyrinth.²⁴³

Como afirmado por Knox, a comparação de homens e animais para desvantagem dos homens é um conceito familiar.²⁴⁴ Da mesma forma, Battistella argumenta a familiaridade deste tipo de formulações, citando as fontes a serem confrontadas.²⁴⁵

O segundo termo de comparação de *mitius*, *quam te*, enfatizado no meio do hexâmetro, refere-se a Teseu. *Credita non ulli (...) peius eram* destaca o caráter crédulo da *puella* abandonada e a possibilidade de confiar em qualquer um menos em Teseu. No meio do pentâmetro *quam tibi* ecoa, pelo paralelo da posição, *quam te* do primeiro hexâmetro. Redobra-se assim o destinatário da acusação.

²⁴¹ A menção às feras que habitam a ilha se repete nos versos 83-87 (*lupos...leones ... tigridas ... phocas*). Dessa vez, as feras são temidas por Ariadne, como possíveis causadoras de sua morte. A referência aos tigres, lida junto com outra causa de temor para a *puella*, os *simulacra deorum* (*Her.* 10. 95), traz ao texto uma nota irônica surgida do jogo autotextual com *Ars* 1.549-550, 559. Ali, Baco chega à ilha em busca de Ariadne em um carro puxado por tigres e lhe promete fazê-la sua mulher. Portanto, Ariadne, que teme os tigres, será resgatada por um carro conduzido por eles. Além disso, ao passo que na ilha deserta ela teme os *simulacra deorum* que vê no céu, isto é, as constelações (Barchiesi, 1986, p. 101-102), Baco lhe promete que, além de fazê-la sua mulher, ela mesma será admirada como uma estrela (*caelo spectabere sidus*, *Ars* 3. 559). Estas referências aos tigres e as constelações são alusões a um futuro extratextual (Barchiesi, 2001, p. 107), que o leitor ilustrado reconhece. Ver também *Met.* 8. 172-182; *Fast.* 3. 459-516. Sobre as alusões à chegada de Baco e as relações entre as múltiplas Ariadnes de Ovídio, ver Landolfi (1997), Volk (2003) e Battistella (2006; 2010).

²⁴² Ver Catulo 64. 154-157.

²⁴³ Michalopoulos (2002, p. 95).

²⁴⁴ Knox (1995, p. 235).

²⁴⁵ Battistella (2010, p. 43): “(cf. e.g. *Ov. Am.* 1.10.26 *turpe erit, ingenium mitius esse feris*; *Sen. Phaedr.* 558 – con Fitch [2002] – *mitior nulla est feris*, già in Knox [1995])”

Este abrupto começo gerou correções em manuscritos, nos quais o primeiro dístico foi colocado depois do verso 6.²⁴⁶ Para Knox, ao contrário, este começo deve ser lido como uma indicação de sua aflição.²⁴⁷ Esse tipo de abertura, além de não ser insólita nas *Heroides*, caracteriza uma série de epístolas que tem em comum o desespero ante a situação transitada. Holzberg, como já vimos, distinguiu três grupos de cinco epístolas, cada um com um eixo particular.²⁴⁸ As cinco epístolas do primeiro grupo (*Her.* 1-5), que tratam a esperança do retorno do amante, abrem-se com uma alusão direta à epístola, ao ato da escrita ou da queixa. Da mesma forma começam as cinco epístolas pertencentes ao último grupo – inclusive a de Safo – (*Her.* 11-15), cujo tema é o crime e a sexualidade.

Todavia, nas cinco do segundo grupo (*Her.* 6-10), ao qual pertence a de Ariadne, falta no primeiro dístico a menção à epístola, à escrita ou mesmo a uma fórmula de saudação. Cada uma delas começa exprimindo um ponto chave do conteúdo de sua epístola e o sentimento de desespero da mulher. Hipsípila (*Her.* 6) destaca que ‘se diz’ (*diceris*, v. 2) algo sobre Jasão. Ele, a salvo, voltou à Tessália com o velocino. *Diceris*, além de funcionar como uma *Alexandrian footnote*, deixa claro que Hipsípila toma conhecimento dos fatos não por Jasão. Ele, como será denunciado a seguir na epístola, já está com outra mulher. No primeiro dístico da epístola, Dido (*Her.* 7) faz uma comparação entre o conteúdo de sua carta e o canto do cisne antes de morrer (*sic... concinit albus olor*, v. 1-2, [“assim, canta o branco cisne”]). O começo reflete o desenlace, em que Dido, prestes a acabar com sua vida, redige seu próprio epitáfio antes de se suicidar. Hermione (*Her.* 8), por sua parte, denuncia sua situação de escrava do próprio marido. Pirro, assim como seu pai Aquiles o fez com Briseida, mantém a filha de Helena presa contrariando a lei e a piedade. Em seguida, Dejanira (*Her.* 9) queixa-se (*queror*, v. 2), furiosa, porque seu marido Hércules, apaixonou-se por Iole, filha do rei de Eurito. Por fim, Ariadne, começa sua epístola com forte acusação e menosprezo a Teseu.

²⁴⁶ Knox (1995, p. 235).

²⁴⁷ Knox (1995, p. 235).

²⁴⁸ A epístola de Medeia (*Her.* 12) é exceção, já que começa *in medias res*. A única alusão ao ato de escrita encontra-se no meio da epístola. Este poema, porém, apresenta outra série de anomalias, ressaltadas por alguns críticos (cf. Knox, 1986) como argumentos contra a autoria de Ovídio. Essas particularidades, porém, vêm à tona com a peculiaridade própria desta personagem, e, como demonstrado no capítulo 1. 4 da primeira parte, a epístola gera controvérsia pelo desafio dos limites genéricos e pela configuração elegíaca de Medeia, sendo ela uma personagem principalmente trágica (cf. as tragédias “*Medeia*” de Eurípides e Ovídio) que já teve passagem também pela épica (cf. as *Argonáticas*, de Apolônio de Rodas).

Na *Heroides* 10, o começo propriamente epistolar fica relegado ao terceiro verso:

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto
unde tuam sine me vela tulere ratem (Her. 10. 3-4)*

[“O que lê, Teseu, envio-te daquele litoral de onde as velas levaram
sem mim tua nau”.]

Michalopoulos observa que Ovídio utiliza o verbo *mittere* no presente e na primeira pessoa do singular apenas na epístola de Ariadne. Com isto o crítico reforça o argumento exposto *supra*, segundo o qual *mitius*, e também *mitto*, são usados com duplo sentido, remetendo ao mito de Ariadne.²⁴⁹

Por outro lado, *mitto*, no presente do indicativo e na primeira pessoa, e *legis*, também no presente do indicativo e na segunda pessoa, neutralizam a distância e manipulam tanto o tempo como o espaço entre os interlocutores, superando por meio dessa ponte (*bridge*) a barreira que os afasta (*barrier*).²⁵⁰ Deste modo, cria-se a ilusão de diálogo e não de monólogo, além da ilusão de um “eu” falando com um “tu”. Por isso, esta ocorrência do verbo *mittere* tem mais relevância nesta ficção epistolar do que o usual *mittit*, repetido em outras epístolas do *corpus*.

1. 3. 2. Elegia e mistura genérica

Em seguida, insere-se na elegia um trecho narrativo de caráter elevado. Sobre isso, Jacobson afirma

Ariadne sometimes shows herself to be quite adept at telling a story, at adding narrative touches which, while setting the scene, distance her from her impassioned retelling of how she works to find herself alone:

²⁴⁹ Michalopoulos (2002, p. 96).

²⁵⁰ Para a característica epistolar do “*bridge/ barrier (distance breaker/distance maker)*”, ver Altman (1982).

tempus erat [...], luna fuit [...], mons fuit [...] all elevate the style to one more fitting to hexameter than elegiac.²⁵¹

A narração completa (do verso 7 até o 50²⁵²) pode dividir-se em quatro trechos marcados por pares de expressões ou palavras que se repetem, seja no começo (*tempus erat (...)* *nullus erat*; *luna fuit (...)* *mons fuit*; *inde ego (...)* *haec ego*; *aut (...)* *aut*), seja no final do hexâmetro (*flevi (...)* *flerent*). Durante a narração, diferentes *tópoi* elegíacos são tratados.

Tempus erat (v. 7) introduz, pois, um registro elevado na epístola elegíaca. Mas não há apenas mistura de *sermones*, misturam-se também gêneros. *Tempus erat* lembra a aparição de Heitor a Eneias na *Eneida* 2. 268.²⁵³ Esta analepse quebra a expectativa genérica não apenas com a alusão direta à épica²⁵⁴, mas também com uma narração que interage com o contexto não-narrativo no qual está inserida. *Nullus erat* (v. 11) introduz o descobrimento da ida do amado. O dístico fecha com as mesmas palavras, *nullus erat*, formando assim uma versão “menos extravagante”²⁵⁵ de *versus serpentinus*. Esta repetição contribui para a descrição do sentimento de ignorância da situação e da confirmação do abandono. Imediatamente, desemboca no medo e desespero de Ariadne (vv. 13, 15).

O segundo par *luna fuit (...)* *mons fuit* (vv. 17, 25) introduz Ariadne atuando de forma solidária com a natureza. *Luna fuit*, descreve a noite, esse momento de obscuridade que adiciona cor à cena de pesar. “This is a dark setting which Catullus, impeded by his purple backdrop, could not allow himself to depict.”²⁵⁶ Nessa escuridão, os olhos de Ariadne só contemplavam o litoral (v. 18). Ela corria *nunc huc, nunc illuc et utroque* (v. 19), demonstrando o estado de desespero,²⁵⁷ mas a areia retardava os passos (v. 20). Gritava o nome do amado, mas seus gritos eram devolvidos pelo eco produzido pelas

²⁵¹ Jacobson (1974 p. 224):

²⁵² A maioria dos críticos concorda em estender a narração até o verso 58, entre eles Battistella (2010), Oppel (1968), Knox (1995). Porém, a partir do verso 51 há mudança de tempo verbal e começa a ser descrito o cotidiano de Ariadne na ilha.

²⁵³ Knox (1995, p. 236).

²⁵⁴ Os traços épicos e o afastamento de Ariadne da *puella* elegíaca foram estudados de forma aprofundada por Battistella (2010). Também Verducci (1984) e Fulkerson (2005) chamam a atenção para esta característica.

²⁵⁵ Knox (1995, p. 237).

²⁵⁶ Barchiesi (1993), pp. 347-348.

²⁵⁷ Knox (1995, p. 238).

rochas (v. 22). *Mons fuit* (v. 25) introduz a descrição dos objetos da paisagem que Ariadne vê na sua frente: *mons, (...) frutices rari* (v. 25), *scopulus raucis adesus aquis* (v. 26), *aequora alta* (v. 27).

No verso 29, *inde ego* introduz o trecho em que, finalmente, Ariadne descobre a partida de Teseu. Tomada pelo desespero, o medo e a dor pelo abandono manifestam-se no *furor* báquico que a possui. Ao avistar as velas no mar (v. 30) o estupor a domina (*frigidior glacie semianimisque fui*, v. 32 [“fiquei mais fria do que o gelo e meio morta”]). As primeiras palavras deste pentâmetro ecoam as de Penélope em *Her.* 1. 22, tanto pela repetição das palavras como pela localização no verso. Neste passo, a mulher de Ulisses, ao ouvir sobre a guerra de Troia, sente o medo de poder perder o marido e descreve qual sensação experimenta nesses casos: *frigidius glacie pectus amantis erat*.

O verso seguinte acaba com *excitor illo* (v. 33), ao passo que o 34 começa com a mesma palavra, *excitor*. A epanalepse, aponta Knox, registra uma nota de excitação.²⁵⁸ Essa excitação, leva a *puella* a, no verso seguinte, proferir sua primeira acusação forte contra Teseu: *quo fugis? ” exclamo. “Scelerate revertere Theseu, / flecte ratem”* (vv. 35-36 [“aonde foges? exclamo. Criminoso, volta, Teseu, muda o rumo da nau”]).

Haec ego (v. 37) fecha a fala anterior e introduz a descrição da manifestação gestual do desespero com a imagem da *puella*, batendo no peito (*plangore replebam* v. 37) e agitando as mãos (*iactatae manus*, v. 40), na tentativa de enviar sinais. Por fim, ela amarra um tecido a uma vara para fazer sinais, com o objetivo, diz ela, de *scilicet oblitos admonitura mei* (v. 42, [“sem dúvida para advertir-te de que se esqueciam de mim”]). A Ariadne ovidiana joga aqui com o caráter intertextual de sua *persona* que, em Catulo 64, chama Teseu de *immemor* (64. 153) por haver esquecido os favores que ela fez. Na epístola, Teseu é *immemor* por havê-la esquecido na ilha. Battistella destaca:

È notevole che quest'unica esplicita menzione dell'oblio, anziché essere riferita in modo esclusivo a Teseo, eroe 'amnesico' per eccellenza, sia confinata dall'Arianna ovidiana in un plurale 'anonimo' che, con il supporto dell'ironico (per noi più che per Arianna) *scilicet*, gioca con il testo-sorgente catulliano.²⁵⁹

²⁵⁸ Knox (1995, p. 240).

²⁵⁹ Battistella (2010, p. 65).

Knox, em seu comentário, já havia destacado essa ironia, ao que acrescenta: “Ariadne wanted to believe that they had forgotten her”. Knox entende que, entre os versos 37 e 42, Ariadne se comporta como se realmente acreditasse que foi abandonada por acidente.²⁶⁰ Todavia, considerando a situação – acreditar haver sido esquecida é bastante inocente – e levando em conta que já no verso anterior ela chama Teseu de *sceleratus*, estas linhas teriam caráter persuasivo. Da mesma forma que Penélope, nos versos 73-78, escreve que seu medo é pensar que Ulisses talvez tenha conhecido outra mulher (mesmo sabendo que, de fato, ele está com Calipso), Ariadne escreve que sem dúvida (*scilicet*) está sendo esquecida, acrescentando caráter patético à cena.

Nos próximos dois dísticos, Ariadne já é consciente do abandono. À excitação do primeiro momento sobrevém o *tópos* do pranto no amor. *Denique* ela chora: *Iamque oculis ereptus eras. Tum denique flevi; (...)/ quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, (...)* (vv. 43, 46 [“e já tinhas sido arrebatado dos meus olhos. Então finalmente chorei; (...) o que poderiam meus olhos fazer melhor do que chorar a mim mesma?”]). Este terceiro momento da narrativa está marcado pela particularidade de que os hexâmetros terminam com o verbo *flere* usado em poliptoto.

Os próximos dois dísticos são os últimos da narrativa sobre o momento da descoberta do abandono. Os dois estão introduzidos pela anáfora *aut...aut...* e narram diferentes reações diante da situação. No primeiro dístico, novamente tomada pelo *furor amoris*, Ariadne compara-se com uma bacante: *aut ego diffusis erravi sola capillis / qualis ab Ogygio concita Baccha deo* (vv. 47-48 [“ou eu erreí só com os cabelos esparrizados qual bacante possuída pelo deus Ogígio”]). Nestes versos, Ovídio descreve um momento da representação catuliana de Ariadne no tapete (Cat. 64. 61)²⁶¹, mas foge da imobilidade ecfrástica.²⁶² No segundo dístico, ela narra que, sentada numa rocha mirando o mar, era tão pedra quanto seu assento (v. 49-50). Deste modo, no final da narração, marcado pela empatia da natureza e da paisagem com os sentimentos de Ariadne, ela mesma se torna parte desta natureza, e, como mais uma pedra no litoral, faz parte da paisagem.²⁶³ Além disso, o mar tem um papel preponderante na cena, já que representa o *paraklausityron* elegíaco que a separa de Teseu.

²⁶⁰ Knox, (1995, p. 240). Da mesma forma, Bolton (1994, p. 46).

²⁶¹ Knox (1995, p. 241).

²⁶² Battistella (2010, p. 66).

²⁶³ Jacobson (1974, p. 223).

Após a narração, o tempo da epístola volta ao presente, ponderando sua condição de *relicta*. Nos oito versos centrais, tópicos seminais da obra misturam-se com a reflexão sobre a situação de abandono de todas as mulheres das *Heroides*:

*Quae regerent passus, pro duce fila dedi,
Cum mihi dicebas “per ego ipsa pericula iuro,
Te fore, dum nostrum vivet uterque, meam”
Vivimus, et non sum, Theseu, tua, si modo vivit
Femina periuri fraude sepulta viri
Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, clava:
Esset, quam dederas, morte soluta fides.
Nunc ego non tantum quae sum passura recordor,
Sed quaecumque potest ulla relicta pati. (Her. 10. 72-80)*

[“Dei-te como guia os fios que trouxessem de volta teus passos, quando me dizias “pelos mesmos perigos eu juro que tu serás, enquanto nós dois vivermos, minha”. Vivemos e não sou, Teseu, tua, se de algum modo vive uma mulher sepultada pelo engano de um homem perjuro. Antes tivesses me matado, improbo, com a clava com que mataras meu irmão; a promessa que me deras houvesse sido dissolvida com a morte. Agora eu recordo não tanto as coisas que terei de sofrer, mas qualquer coisa que toda [mulher] abandonada pode sofrer”.]

Ariadne (v. 72-74) reclama ter oferecido a Teseu ajuda (*pro duce fila dedi*) para superar um obstáculo. Essa ajuda foi parte de uma troca, já que a recompensa seria desposá-la. Portanto, o tema aqui é o mérito da *puella* por haver ajudado o amado. Ariadne repete a queixa mais tarde ao dizer *haec sunt officiis digna sepulcra meis?* (v. 124, [“estes são os sepulcros dignos de meus serviços?”]). Este tipo de queixa reitera-se em diferentes epístolas, nas quais o amor parece estar sujeito a uma troca de favores.²⁶⁴

Nos versos 75-78, Ariadne expressa a queixa pela quebra do *foedus amoris*. A falta à *fides* faz o homem merecer o opróbrio da *puella*, que o chama *periurus* e *improbis* (como já antes o havia chamado *sceleratus*) e o acusa pela *fraus*. Este tópico é axial no lamento das heroínas. Alguns versos mais adiante, Ariadne retoma uma vez mais a tópica com a imagem do acordo estabelecido com o aperto de mãos. *Dextera crudelis* (v. 115) que abre o dístico, marca o pacto da *fides*, que fecha o pentâmetro (v. 116).²⁶⁵

²⁶⁴ Este *tópos* das *Heroides* aparece nas epístolas de Filis (2. 29-30, 61-62), Hipsípila (6. 55, 111-112), Dido (7. 177-178), Medeia (12. 197, 205-206) e Hipermestra 14. 122-124.

²⁶⁵ Her. 2.31: *commissaque dextera dextrae*; 12. 90: *et dextrae dextera iuncta meae*.

No livro terceiro da *Ars amatoria*, o *praeceptor* recomenda aprender com as desgraças de outras mulheres (*Ars* 3. 455-456).²⁶⁶ Alguns versos antes, o poeta havia recomendado ler suas *Epistulae* como parte do aprendizado da *puella* (3. 345). Ariadne é, sem dúvida, uma personagem que pode servir como exemplo e cuja *querela* deve ser ouvida. Isto é enfatizado pela própria heroína em Catulo 64. 143-144. Ali, representando o papel de *praeceptrix*, recomenda não acreditar nas palavras do varão. Na epístola, nos versos 79-80, Ariadne retoma o papel e demonstra sua aprendizagem, recordando o sofrimento (*recordor*) e plasmando-o na epístola. Além disso, ela declara poder evocar o sofrimento de toda mulher na condição de *relicta*. Assim, Ariadne resume o porquê da exemplaridade de sua figura e da epístola no *corpus*.

Contudo, o dístico 79-80 é suspeito de corrupção, uma vez que não há outro testemunho de um verbo de memória (*recordor*) com particípio futuro (*passura*). Knox, inclusive, não vê sofisticação na oposição que se abre com *sed* no pentâmetro. Isto, somado à estranheza provocada pelo particípio futuro, serve-lhe de argumento para propor, como Palmer,²⁶⁷ que a origem do dístico seria um comentário feito na margem.²⁶⁸ Barchiesi, por sua parte, também opina que o problema deste dístico é sua “sbandierata oziosità”²⁶⁹. Ele considera que neste dístico Ariadne demonstra um “sistematico razionalismo che è il meccanismo generativo di tutta l’enumerazione caotica”, o que faz disto uma “*reductio ad absurdum* del motivo tradizionale, perchè Arianne (evidentemente instruita dalla tracia catulliana) scopre sé stessa parte di un paradigma della donna abbandonata”.²⁷⁰ Battistella, por outro lado, não considera o dístico espúrio.²⁷¹ Ela cita a opinião de Rosati, para quem “... espungere con Palmer il distico significa ‘uccidere’ la poetica delle *Her.* e riportare indietro di molti decenni la discussione critica sulle epistole ovidiane”.²⁷² Com este dístico, Ariadne, ao generalizar sua situação, estende-a a qualquer outra *puella relicta* (isto é, a todas as outras *puellae* do *corpus*). O dístico tem, por conseguinte, caráter programático: descreve o tema da obra e coloca Ariadne em posição exemplar a respeito das outras.

²⁶⁶ Inclusive, entre os exemplos que seguem a estes versos está Ariadne.

²⁶⁷ Palmer (1989, *ad loc.*).

²⁶⁸ Knox (1995, p. 247).

²⁶⁹ Barchiesi (1986, p. 98).

²⁷⁰ Barchiesi (1986, p. 98).

²⁷¹ Battistella (2010, p. 78).

²⁷² Rosati (1999, p. 409). Lindheim (2003, p. 92) e Fulkerson (2005, p. 139) também defendem a postura de que Ariadne, mediante este dístico, se posiciona como o modelo exemplar da *puella relicta*.

1. 3. 3 Ariadne, *puella elegiaca*?

A condição elegíaca de Ariadne nas *Heroides* é questionada principalmente pela mistura de gêneros elevados, uma narrativa de elocução heroica e a rejeição a um *tópos* da poesia elegíaca.

Uma primeira distinção desta epístola em relação às demais é a falta de uso do próprio nome acompanhando um epíteto. Este uso, argumenta Thorsen,²⁷³ reflete o drama das heroínas, presas em uma situação crítica. Por exemplo, Penélope, em *Her.* 1. 84 ‘escreve’ *Penelope coniunx semper Ulixis ero*, destacando sua grandeza épica e sua ligação a Ulisses. Fílis, por outra parte, não havendo se casado formalmente com Demofonte, caracteriza-se como *hospita Phyllis*. Esse reconhecimento da própria condição convém também à construção retórico-persuasiva destas mulheres ao redigir as cartas. Por conseguinte, é curioso que Ariadne seja a única exceção à regra.²⁷⁴ Ela é a única que não se identifica e, justamente por essa razão, em contraposição às outras, destaca-se no *corpus*.

Em segundo lugar, destaca-se, no verso 58, a apóstrofe ao leito (*perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?*, [“pérfido leito, onde está a maior parte de mim?”]). Mas *perfidus*, o adjetivo tantas vezes utilizado em Catulo 64²⁷⁵ para qualificar Teseu – e retomado também por Fílis (*Her.* 2. 78), Fedra (*Her.* 4. 59), por Dido (*Her.* 7. 79, 118), por Fílis e por Medeia (*Her.* 12. 37) –, aqui qualifica o leito, não o amado. Knox considera isso uma enálage²⁷⁶ (embora seja mais apropriado, em todo caso, chamá-lo de hipálage e personificação), o que é factível em uma leitura intertextual. Porém, há um detalhe que não é menos significativo: até aqui, Ariadne em nenhum momento acusa Teseu de ter

²⁷³ Thorsen (2014, p. 40 e ss.).

²⁷⁴ Thorsen (2014, p. 44).

²⁷⁵ O adjetivo é utilizado em três oportunidades *perfide ... perfide ... perfidus*. Nas primeiras duas (Catulo 64. 132-133), em vocativo, a última, no verso 174. Voltaremos a tratar deste adjetivo no próximo capítulo.

²⁷⁶ Knox (1995, p. 243). Também Battistella (2010, p. 69). Fulkerson (2009, p. 133), por sua parte, parece omitir por completo “*lectule*” da epístola, já que diz que *perfide* refere-se a Teseu, vocativo igual a *scelerate* no verso 35.

quebrado algum juramento. Não há menção de traição à *fides*. Portanto, seria consequente com a lógica do texto.²⁷⁷

Armstrong entende que o uso de *perfidus* contra o leito e não contra Teseu tem a ver com o tipo de argumentação retórica. Se a carta chegasse a Teseu, seria melhor não fazer acusações de forma direta²⁷⁸, por sua vez, destaca:

This differs strongly from characters such as Medea, who calls Jason *scelerate* (Her. XII.19), *perfide* (Her. XII.37), *infido* (Her. XII.7) and *improbe* (Her. XII.204) and Dido, who calls Aeneas *perfide* (Her. VII.79; 118) and *scelerate* (Her. VII.133).²⁷⁹

Entretanto, a diferença entre as acusações das *puellae* não é tão grande como apontada pela autora, uma vez que Ariadne também faz fortes acusações. Se bem que ela não utilize *perfidus* (ao menos não diretamente) para definir Teseu, alguns versos antes, ela o acusa de *sceleratus* (35). Após isso, no verso 76, chama-o de *improbis*. Enfim, no meio do verso 76 – e exatamente no meio da epístola, o que não deixa de ser significativo – Ariadne acusa Teseu de *periurus* por causa de sua *fraus*.

Em confronto com Catulo 64, os críticos veem a *Heroide* 10 em conflito constante com sua caracterização como elegíaca.²⁸⁰ Battistella observa que Ariadne renuncia “alle sollecitazioni elegiache della similitudine bacchica (la Baccante dormiente) ”,²⁸¹ atribuindo características épico-trágicas a sua mênade.²⁸² Além disso, tanto ela como Armstrong²⁸³ enfatizam a problemática dos versos 89-92, nos quais há rejeição do *tópos* do *servitium amoris*:

*Tantum ne religer dura captiva catena,
neve traham serva grandia pensa manu,
cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,
quodque magis memini, quae tibi pacta fui!* (Her. 10. 89–92)

²⁷⁷ Bolton (1989, p. 176).

²⁷⁸ Armstrong (2006, pp. 234-235).

²⁷⁹ Bolton (1989, p. 151)

²⁸⁰ Ver Verducci (19.85, p. 246), Fulkerson (2009, p. 137-138), as duas opinam que Ariadne desfigura a elegia.

²⁸¹ Battistella (2010, p. 24).

²⁸² Battistella (2010, p. 25).

²⁸³ Armstrong (2006, p. 238).

[“Só desejaria não ser atada, cativa, com firme cadeia, nem fiar, com mão escrava grandes quantidades de lã, eu que tenho como pai Minos, que tenho como mãe a filha de Febo, e o que mais lembro, que fui prometida a t’i.]

Battistella insiste também em ressaltar a abundância de traços épicos da epístola assim como a falta de decoro “estético” de Ariadne, que, abandonada, rasga as vestes e despenteia o cabelo.²⁸⁴

Em primeiro lugar, diremos que as passagens épico-trágicas devem-se ao traço característico das *Heroides*, isto é, a mistura genérica. Já vimos previamente que esta mistura é inerente à obra e aparece fortemente em outras epístolas, como no caso da epístola de Medeia, já analisada. Isso, longe de ser uma particularidade desta epístola, é mais um argumento para afirmar a especificidade de todo o *corpus*.

Por outro lado, esta espécie de *recusatio* do gênero que advém com a rejeição do *servitium* é, de fato, significativa. Contudo, isto não afirmaria o afastamento da Ariadne ovidiana do gênero elegíaco.²⁸⁵ Há na epístola reiteradas evidências de uma reescritura de Catulo 64. O caráter estático do poema catuliano, provocado por sua condição ecfrástica, é levado a uma dimensão dinâmica. Desta forma, Ariadne recupera a própria voz e, em vez de ser narrada, diz o que pensa (como todas as outras, diz sua versão dos fatos). No papel da *puella relictæ*, ela se comporta reafirmando sua identidade, ao entender que sua linhagem não condiz com a condição de escrava. Aqui há um problema que tem a ver com a ignorância de que sua linhagem está condenada ao fracasso amoroso. Sua mãe, louca de paixão por um touro, uniu-se a ele, tendo o minotauro como herdeiro. Sua irmã, Fedra, não terá reparos em pretender um amor incestuoso, que conduzirá à morte do amado e à dela própria. Aferrar-se ao merecimento pela linhagem é mais um erro da *puella* em sua inexperiência no relacionamento amoroso.

²⁸⁴ Battistella (2010, p. 26-27). Com esta falta de decoro estético apontada por Battistella, Ariadne se aproxima da figura épica de Dido, que em *En.* 4. 300-302, fora de si, percorre a cidade como uma bacante.

²⁸⁵ Da mesma forma, nas *Met.* 10. 148-154, Orfeu, antes de começar sua canção também faz uma *recusatio*, neste caso da épica por um tipo de poesia ligeira. Todavia, não é isso o que levaria a questionar o gênero da obra.

1. 3. 4 Conclusão

Na *Heroides* 10, Ariadne assume a própria voz (daí a importância de *nunc ego* (...) *recordor*, v. 79) para repassar o sofrimento de toda mulher abandonada (vv. 79-80). Sua tradição poética faz dela inevitavelmente uma figura intertextual. Isso provoca tensão constante entre sua fonte poética e seu presente epistolar-elegíaco. Todavia, segundo analisamos, ela consegue tanto readaptar-se ao gênero como reafirmar seu caráter paradigmático de *puella relictæ*, evocando o sofrimento de toda mulher abandonada entrando no jogo intratextual das *Heroides*. Enquanto as outras sofrem e lamentam, ela sofre, lamenta e reflete sobre a própria condição. Assim, não apenas sua figura é exemplar, mas também sua epístola, que é testemunho deste sofrimento. Em vista disso, mediante a relação autotextual, a exemplaridade da epístola de Ariadne oferece conteúdo didático complementar aos preceitos do Ovídio/*praeceptor* na *Ars amatoria*.

CAPÍTULO 2

FÍLIS, DIDO E MEDEIA. TRANSFORMAÇÕES INTERTEXTUAIS E CONFIGURAÇÃO INTRATEXTUAL DAS HEROÍNAS.

2. 1 Paradigmas de *puellae deceptae*

No começo dos *Remedia amoris*, Ovídio explica a importância da obra na aprendizagem da *ars amandi* e a justifica com uma série de *exempla* mitológicos. Com eles ilustra casos em que a falta de um *magister* levou diferentes *puellae* a ter um final adverso por não terem sido bem-sucedidas na arte de amar, nem em curar-se do mal de amor. Os primeiros três *exempla* são os de Fílis, Dido e Medeia:

*Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro,
Et per quod novies, saepius isset iter;
Nec moriens Dido summa vidisset ab arce
Dardanias vento vela dedisse rates;
Nec dolor armasset contra sua viscera matrem,
Quae socii damno sanguinis ulta virum est. (Rem. 55-60)*

[“Fílis teria vivido, se me tivesse tido como mestre, e o caminho que fez nove vezes, mais o teria feito; Dido, à morte, não teria visto, do alto da cidadela, os barcos dardânios darem velas ao vento; e a mágoa não teria armado contra suas próprias entranhas a mãe, que se vingou do marido sacrificando o sangue comum”.]

É nesta mesma ordem que suas epístolas aparecem no *corpus* das *Heroides* (Fílis: *Her.* 2; Dido: *Her.* 7; Medeia: *Her.* 12). Essa ordem revela um *crescendo* da paixão de cada uma e da violência do desenlace: Fílis se suicida, enforcando-se e, portanto, sem presença de sangue; Dido, como relatado em sua epístola, está prestes a matar-se com a espada de Eneias, que descansa em seu regaço enquanto escreve; Medeia, após uma série de assassinatos, acaba cometendo o aberrante filicídio.

Considerando que, ao privilegiar certos parâmetros de uma personagem, o poeta a utiliza de forma exemplar, ao apresentar as três mulheres tanto na *Ars amatoria* como

nos *Remedia amoris* a modo de *exemplum* da falta de *ars*, Ovídio as coloca como paradigma desse determinado comportamento.

A exemplaridade de Fílis explica-se porque, como diz Barchiesi, ela “si rappresenta come il grado estremo dell’innamorata senza *ars*, e altri personaggi *naif* come la bucolica ninfa Enone non possono rivaleggiare con lei in semplicità indifesa”.²⁸⁶ Por sua parte, Kennedy²⁸⁷ cita, em um estudo dedicado à figura de Fílis, a passagem de *Remedia amoris* já citada *uixisset Phyllis, si me foret usa magistro* (v. 55) e diz a respeito: “the praeceptor would hardly state as the ‘learning outcome’ of an exercise of reading the second of the *Heroides* that his pupil should promptly hang herself as Phyllis did”.

Dido, por outro lado, representa um caso particular. Tendo como fonte poética imediata a *Eneida*, ela carrega o peso de ser uma personagem de poema épico. Ovídio, porém, reconstrói sua história e altera vários aspectos na epístola. Particularmente, dá ênfase a Eneias e sua “suposta” *pietas*. Dido, acreditando na famosa *pietas* do herói, converte-se também em um exemplo de *puella* crédula abandonada.

Por sua vez, Medeia como personagem paradigmática reúne ao longo de sua carreira poética uma série de ações, intenções, papéis e discursos que fazem uma “Medeia”. Assim, Medeia é exemplo de feiticeira, astúcia e infanticídio²⁸⁸. Sua figura já serviu como modelo, inclusive, para a Dido virgiliana. Ela representa o *furor* feminino e os limites (ou falta deles) na vingança de uma mulher despeitada.

Por conseguinte, as três são paradigmas de *puellae captae e deceptae*. Como afirma Stroh (cf. *supra*), Medeia é um contraponto ante as fiéis Dido e Fílis e sua decisão de tirar-se a vida frente à *culpa*.²⁸⁹ Fílis tem uma posição privilegiada no seu reino. Assim como Dido era rainha de Cartago e Medeia princesa da Cólquida, Fílis também ocupa um lugar de poder, sendo princesa da Trácia. Nos três casos, o *amor* apresenta-se não apenas como ameaça da estabilidade emocional das *puellae*, mas seu poder desestabilizador afeta também o povo regido pelas *amantes*.

²⁸⁶ Barchiesi, (1992, p. 107).

²⁸⁷ Kennedy (2006, p. 56).

²⁸⁸ Curley (2013, p. 180)

²⁸⁹ O paralelismo entre as três também é destacado por Fulkerson, que, no primeiro capítulo de seu livro dedicado a leituras intratextuais das *Heroides*, postula Fílis como leitora das epístolas de Medeia, Dido Ariadne (2005, pp. 23 e ss).

As epístolas compartilham estruturas retóricas similares: abrem-se com a apresentação do caso, segue-se a *narratio* dos fatos, lembrança dos favores concedidos e a *argumentatio* da razão pela qual os amantes devem ficar com elas e cumprir o *foedus*; fecham as epístolas um último pedido de reconsideração e o anúncio do desfecho trágico que preparam (o suicídio de Fílis e Dido e o filicídio de Medeia).

Em diferentes ocasiões, os muitos pontos de contato entre as três epístolas correspondem a uma repetição de *tópoi*, que podem ser interpretados como a invocação de uma tradição intertextual e sua inclusão em determinado gênero (como explicado anteriormente).²⁹⁰ Fílis (*Her.* 2), por exemplo, acolhe como hóspede o homem por quem se apaixona, mas que posteriormente a abandona, quebrando o *foedus amoris* entre eles (vv. 25-26). Da mesma forma que Dido e Medeia, vira as costas a seu reino consumida pelo amor (vv. 81-84). Por faltar com a *fides* (vv. 31-32) à anfitriã traída chama *perfidus* (*heredem patriae, perfide, fraudis agis*, 2. 78, [“tu és herdeiro, pérfido, da falta de teu pai”]) a Demofonte, entre reprimendas e súplicas, embora não sem um resquício de esperança de vê-lo retornar. Nesse mesmo verso, Fílis usa *perfidus* e *fraudis*. Esta última palavra tem uma força que eleva o caráter patético da *querela*. Além disso, não falta, em sua epístola, a acusação de *scelerate* (2. 17, 29).

A repetição do adjetivo *perfidus* tem importância na relação das mulheres abandonadas no que diz respeito a sua inclusão em um tipo de discurso elegíaco, de *querela*, e no tipo da mulher abandonada. Mas na boca de Fílis tem um significado particular, já que seria possível afirmar que seu amado herda a condição de pérfido por parte do pai, Teseu.

Como afirma Suleiman²⁹¹, a possibilidade de que a interpretação interna do narrado seja inadequada à história pode produzir uma falha que introduz interpretações divergentes. As *puellae*, ao não ter um *praeceptor amoris* que as guie na compreensão do *exemplum* e na aprendizagem dele decorrente, fracassam na tarefa interpretativa, tendo como consequência um final trágico.

Demofonte, tal como o pai, após haver faltado à *fides*, é chamado de *perfidus* (78) pela amante traída, lugar comum nas *Heroides* pela repetição do tema. Esta passagem é considerada uma invenção ovidiana, uma vez que, nas fontes poéticas, Fílis não

²⁹⁰ Hinds (1998, p. 34).

²⁹¹ Suleiman (1977: 475).

pronuncia este tipo de acusação. Fulkerson²⁹² destaca que as inovações ovidianas na epístola de Fílis são precisamente passagens em que há ecos verbais entre as *Her.* 2 e 7. Um desses ecos, aponta a autora, é a repetição da acusação de *perfidus*. Fulkerson vê nesta repetição uma alusão intratextual que indica uma influência da Dido ovidiana na configuração de Fílis.²⁹³ Todavia, deve-se considerar que as *puellae relictæ* das *Heroides* têm como substrato intertextual a Ariadne de Catulo (*perfide...perfide...Theseu*, Cat. 64. 132-133).

Mais eloquentes ainda no momento de marcar os paralelismos são as passagens em que o eco entre as epístolas de Fílis, Dido e Medeia se afasta do *locus communis* e se registram repetições lexicais, conceituais e estruturais, como acontece nas seguintes passagens (menciono apenas algumas delas):

<i>Demophoon, ventis et verba et vela dedisti</i> (2. 25)	<i>Atque idem venti vela fidemque ferent</i> (7. 10)
[“Demofonte, deste aos ventos palavras e velas”.]	[“E os mesmos ventos levaram as velas e a fidelidade”.]

Note-se a posição de destaque no meio de ambos os versos de *ventis et verba et vela* (2. 25) e *venti vela* (7. 10), a aliteração do som ‘v’ e a cesura logo depois de *ventis* em uma e em *venti* na outra.

<i>Dum potui Phyllis honesta mori</i> (2. 60)	<i>Tum potui Medea mori bene</i> ” (12. 5)
[“Quando pude, Fílis, morrer honesta”.]	[“Então eu, Medeia, pude morrer bem”.]

Nestes versos destaca-se, além da repetição lexical com mínima variação, o marcado paralelismo *dum potui Phyllis / tum potui Medea*.

<i>credidimus lacrimis – an et hae simulare docentur?</i> ” (2. 51)	<i>“vidi etiam lacrimas – an pars est fraudis in illis”</i> (12. 91)
[“Acreditei em tuas lágrimas – acaso estas também aprenderam a fingir?”]	[“Vi, inclusive tuas lágrimas – acaso há parte do engano nelas?”]

²⁹² Fulkerson (2005, p. 28-29).

²⁹³ Veremos ainda o tópico do amante *perfidus* e como se repete na boca de diferentes heroínas. Fulkerson não explica por que, segundo ela, é o *perfidus* pronunciado por Dido e não pelas outras o que gera a inovação ovidiana.

Nestes versos tanto Fílis como Medeia evidenciam a falta de experiência na arte de amar, uma vez que simular lágrimas é um dos artifícios que, na *Ars amatoria* (1. 659-662)²⁹⁴, é ensinado pelo *magister amoris* aos homens para conquistar as *puellae*.

*Fallere credentem non est operosa puellam
gloria. Simplicitas digna favore fuit.* (2. 63-64)

*Haec animum (...) movere puellae
simplicis, et dextrae dextera iuncta meae* (12. 89-90)

[“Enganar uma menina crédula não é um triunfo difícil. Minha simplicidade foi digna de afeição”.]

[“Estas palavras (...) e tua destra unida à minha destra comoveram o ânimo de uma simples jovem”.]

Aqui as duas reconhecem ter sido vítimas do engano sofrido por serem *simplices puellae* e admitem, portanto, a condição de inexperientes.

As três epístolas acarretam alguma nota controvertida com respeito à composição. Em primeiro lugar, a epístola de Fílis apresenta o problema da falta de acesso a fontes poéticas. A aparição de Fílis é mínima e fragmentária, o que leva a questionar até que ponto Ovídio inova na epístola e quais traços pertencem, em verdade, a uma tradição perdida. A epístola de Dido, por sua vez, tem uma fonte clara e muito próxima a seu tempo: a *Eneida* de Virgílio. Mais do que uma vantagem, isso se mostra como uma desvantagem para seu sucesso. Há uma grande corrente crítica que considera a *Her. 7* um fracasso poético. Jacobson, por exemplo, abre o capítulo dedicado à epístola de Dido com a seguinte consideração: “let us be quick to admit that this letter is a failure in its own right and would be so judged whether the *Aeneid* existed or not”. Por último, a epístola de Medeia suscita uma importante questão a respeito da autenticidade. Por um lado, seu nome não é listado nos *Amores* 2. 18, em que Ovídio menciona as epístolas das *Heroides* que tiveram uma resposta redigida por Sabino (*Her.* 1; 2; 4; 6; 7; 15). A partir disso, muitos deduzem que não houve entre as *Heroides* ovidianas uma epístola de Medeia a Jasão. Ademais, Knox no artigo “Ovid’s Medea and the authenticity of Heroides 12”

²⁹⁴ *Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta movebis: / fac medidas videat, si potes, illa genas. / si lacrimae (neque enim veniunt in tempore semper) / deficient, uda lumina tange manu* [“Também as lágrimas são úteis; com lágrimas, comoverás diamantes; / faz, se conseguires, que ela veja o teu rosto banhado de pranto; / se as lágrimas não aparecerem, pois nem sempre surgem no tempo certo, / esfrega os olhos com as mãos molhadas”].

expõe uma série de problemas lexicais e métricos que argumentam contra a autenticidade da epístola.²⁹⁵

Em suma, independentemente dos problemas comentados, as três epístolas que integram o *corpus* e a história de suas autoras ficcionais, tão aparentadas pelas semelhanças quanto pelas diferenças, exibem uma forte relação entre si. Tenha sido apenas Ovídio o autor ou alguém mais além dele, resta pouca dúvida quanto à pretensão de relacioná-las.

2. 2 Dido à luz de Medeia

Sem deixar de lado suas relações intertextuais, pretendemos, nesta seção, abordar as relações intratextuais entre as epístolas de Dido (*Her.* 7) e Medeia (*Her.* 12). Procuraremos demonstrar que a figura de Medeia exerce um papel exemplar na configuração da Dido ovidiana. Em virtude do caráter paradigmático que ostenta, Medeia serve como *exemplum* para Dido na construção de sua epístola e no modo de discursar, afastando-se, por um momento, do intertexto principal virgiliano. Para isso, privilegiaremos na análise os pontos de contato concernentes ao *foedus amoris*, ao *furor* e à morte como desenlace dos lamentos para expor os pontos de contato mais relevantes entre as duas. Mediante o procedimento, pretendemos assinalar no discurso de Dido elementos que são mais bem entendidos a partir de relação com a figura de Medeia para, assim, comprovar que a Dido ovidiana não é fruto exclusivamente de uma reconfiguração da personagem virgiliana, mas que as inovações ovidianas expostas na epístola 7 podem ter também uma explicação intratextual.

²⁹⁵ Knox (1986).

2. 2. 1 A quebra do *foedus amoris*

Por causa do paralelismo encontrado entre suas características, é possível qualificar Dido e Medeia como duas faces de uma mesma moeda. Suas *personae* já estão relacionadas em Virgílio. O poeta de Mântua utilizou a Medeia das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes para configurar a Dido no livro quarto da *Eneida*. Mas o paralelismo entre as duas faz-se mais evidente quando colocadas no mesmo *corpus*.

A quebra do *foedus amoris* tem um peso particular na história dessas mulheres e une as epístolas do ponto de vista temático e estrutural. Tanto uma como outra heroína ofereceram ajuda e abrigo a seus *hospites*, dois heróis épicos pelos quais elas se apaixonaram e com quem estabeleceram uma relação amorosa. A falta ao *foedus* por parte dos homens é motivo de *querela*, que alimentará o *furor* e terá como consequência nos mitos das duas heroínas cenas de morte.

A primeira alusão de Medeia ao descumprimento do *foedus* aparece no v. 19:

quantum perfidia tecum, scelerate, perisset. (12. 19)

[“Quanta perfídia, contigo, criminoso, teria perecido”.]

A *perfidia* e o *tópos* do amante *perfidus* têm nestas epístolas um lugar de protagonista. Dido também chama Eneias *perfidus* em duas oportunidades (vv. 78, 118).²⁹⁶ Mediante a menção deste *tópos*, insere-se, assim como Medeia, na tradição poética do tipo da mulher abandonada, cujo paradigma é Ariadne, como mencionamos anteriormente.

Voltando ao verso citado, notamos que é muito eloquente, já que concentra nele dois pontos importantes do discurso de Medeia: a traição de Jasão ao *foedus* pactuado, e daí sua *perfidia*, e a caracterização do herói como *sceleratus*, a partir da qual se desenrola a culpa dos crimes de Medeia. Dido, por sua vez, também no começo da epístola, faz

²⁹⁶ Na *Eneida*, Dido também chama Eneias de *perfidus*. Ela o faz três vezes dizendo: *perfide* em 4. 305, *perfide* em 4. 366 e *perfidus* em 4. 421. Estas três aparições do termo, relacionam-se diretamente com Catulo 64. Ali, Ariadne também chama *perfidus* a Teseu, e, nas primeiras duas aparições (*perfide*, 64. 132; *perfide*, 64. 133), não apenas se repete o caso vocativo, mas os termos ocupam a mesma posição nos respectivos hexâmetros. Sobre estas repetições e seu significado alusivo, ver Wills (1996, p. 26-27).

menção à quebra do *foedus* e à falta da *fides*. Contudo, a diferença de caráter entre as duas heroínas fica exposta pela forma com que essas mulheres manifestam seu descontentamento: Medeia ataca Jasão; Dido, contrariamente, sente pena de si mesma. Por isso, retomando o modelo virgiliano, (*miserrima Dido*, *En.* 4. 117), ela abre a epístola destacando a condição de *misera*, adjetivo que utilizará novamente para a descrição do verso 98.

Na primeira reprimenda, Dido condensa em apenas três versos a causa de todo o lamento: o abandono (*relinquere Didon*), a falta à *fides*, e a quebra do *foedus*. A anáfora de “*certus es*” e a aliteração de sons em *venti vela* e *fidesque ferent* reforçam o caráter patético:

*Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon
atque idem venti vela fidemque ferent.
certus es, Aenea, cum foedere solvere naves. (Her. 7 9-11)*

[“Tens certeza de partir e deixar a desgraçada Dido, e os mesmos ventos levam as velas e a fidelidade. Tens certeza de desatar com tua promessa as naves.]

À medida que os heróis deixam sua zona de conforto como protagonistas das façanhas épicas e entram em um novo gênero, seu *éthos* muda junto com os novos códigos genéricos ante os quais são colocados. Não surpreende, portanto, que o herói épico perca na elegia, por ser objeto de repúdio, sua imaculada figura. Neste gênero, o herói se submete ao lugar que a elegia guarda para ele, tornando-se “objeto de paródia e deverá mesmo adaptar-se à decadência das suas características e competências.”²⁹⁷

Deve levar-se em conta que o gênero elegíaco é principalmente lugar da voz do homem-amante-poeta, queixando-se pela indiferença da amada. É por isso que, como ressalta Rosati (cf. *supra*), um dos pontos na novidade das *Heroides* é sua elegia *al femminile*, em que a mulher toma o lugar tradicional de um homem. Se considerarmos que os papéis genéricos foram trocados e a mulher assume o papel tradicionalmente representado pelo homem, da mesma forma, o homem, então, assume o papel da mulher. Portanto, estaríamos ante uma personagem rebaixada no lugar tipicamente feminino. O efeito paródico causado é imediato, uma vez que a efeminação e os aspectos pejorativos

²⁹⁷ Fedeli (2010, p. 402).

que carregam influem na configuração (ou melhor, desfiguração) do homem épico-elegíaco.

A quebra do *foedus* funciona como argumento para vilipendiar as figuras dos heróis. Ao longo da epístola 12, Medeia insiste em ressaltar a figura de Jasão de forma pejorativa (*lingua gratia ficta tuae*, v. 12; *inmemor*, v. 16; *perfide*, v. 37; *orsus es infido sic prior ore loqui*, v. 72; *peregrini ... latronis*, v. 111; *improbe*, v. 204; *ingratus*, v. 206; *infido...viro*, v. 210). Por meio deste recurso, predispõe-se o leitor a receber Jasão, por contraposição à imagem positiva da *puella*, de modo negativo e autoriza a aceitá-lo como a figura culpável pela transformação do caráter da heroína, o que se evidencia em diversos momentos da epístola. Do mesmo modo agirá Dido, dessa vez desconstruindo a figura do grande herói Eneias, cuja falta à palavra dada entra em crassa contradição com as características paradigmáticas de sua *persona*. Sua figura é malversada e o herói piedoso passa a ser um traidor da *fides*. Inclusive, o *pious Aeneas*, segundo Dido, tem uma *impia dextra* (v. 130) que não sabe honrar seus deuses.

A violação do juramento amoroso merece castigo. Tanto uma como outra recorrem à mesma imagem do mar como vingador. Por um lado, Medeia deseja que Jasão houvesse morrido no mar, como castigo da traição (*fraudis poenas*, v. 120). Dido, por sua vez, alerta Eneias que se aventurar ao mar é perigoso, já que é o lugar que cobra *perfidiae poenas*²⁹⁸:

Nec violasse fidem temptantibus aequora prodest:
perfidiae poenas exigit ille locus. (7. 57-58)²⁹⁹

[“E não serve aos que se lançam ao mar ter violado promessa: esse lugar cobra o castigo da perfídia”.
]

(...) *meritas subeamus in alto,*
tu fraudis poenas, *credulitatis ego!* (12. 120)

[“Suportaríamos no mar os merecidos castigos, tu pela fraude, eu, pela credulidade”.]

Aqui a proximidade lexical, o eco na escansão e a simetria da colocação das palavras *fraudis poenas* e *perfidiae poenas* ativam a dinâmica da associação intratextual que extravasa a mera proximidade temática ou o *tópos*.

²⁹⁸ “It was an old Greek commonplace that it was dangerous even for an innocent man to risk the perils of the sea in the company of a perjurer” (Knox, 1996, p. 212).

²⁹⁹ É interessante o fato de que Dido agrega a essa advertência *praecipue cum laesus amor, quia mater Amorum / nuda Cytheriacis edita fertur aquis* (Her. 7. 59-60). Sobre esta passagem, observa Jacobson: “to the long-standing notion of the sea as punisher of sinners (57-58) he appends an erotic twist which appears ludicrous in the light of the kinship mentioned at 31-32 and 35-38 (the later passage, by the way, vitiating the point of the former). The *mater Amorum* is *mater Aeneae* as well.” (1974, p. 81).

No afã de continuar desprestigiando a figura de Eneias, Dido dá, em sua epístola, ênfase à falta de *fides* do herói para com suas mulheres reiteradas vezes (característica que Eneias compartilha com Jasão). Recordemos que o herói, antes de chegar a Cartago, era casado com Creúsa, a quem, segundo Dido, ele abandona ao fogo troiano. Em seguida, trai o *foedus* oferecido por Dido para, depois, segundo é inferido por ela, continuar com seu comportamento pérfido em outro lugar:

*Alter amor tibi extat habendus et altera Dido
quamque iterum fallas, altera danda fides. (Her. 7. 18-19)*

[“Outro amor há que deves possuir e outra Dido, e outra promessa de fidelidade deverá ser dada, a que de novo traías”.]

Nestas epístolas, a admoestação pela quebra do *foedus amoris* chama a atenção. Embora seja um tema repetido na elegia, não é tão frequente nas *Heroides*, onde é enfatizado apenas nas epístolas de mulheres que têm demasiado em comum. Vários autores, dentre eles Stroh e Fulkerson³⁰⁰, para mencionar os mais relevantes, ressaltaram a relação que Fílis tem com Dido e Medeia. Além disso, as três parecem ter como modelo paradigmático Ariadne. Ao mapear em todo o *corpus* das primeiras quatorze epístolas a aparição das palavras *perfidia*, *perfidus*, *infidus*, *foedus*, *fides* e *fraus* é notável o fato de que tais palavras se concentram principalmente nas epístolas dessas quatro heroínas, e os homens acusados sejam sempre Demofonte, Eneias, Teseu e Jasão. A repetição destes *tópoi* indicia o agrupamento destas mulheres no tipo “mulher abandonada”. Esquemáticamente, teríamos:

<i>Perfidia</i>	6. 146 Hipsípile sobre Jasão. 7. 58 Dido sobre Eneias. 12. 19 Medeia sobre Jasão.
<i>Perfidus</i>	2. 78 Fílis sobre Demofonte. 4. 59 Fedra sobre o comportamento de Teseu com Ariadne. 7. 79 Dido sobre Eneias. 7. 118 Dido sobre Eneias. 12. 37 Medeia sobre Jasão.
<i>Infidus</i>	2. 141 Fílis sobre Demofonte

³⁰⁰Stroh (2001), Fulkerson (2005).

	7. 30 Dido sobre Eneias. 12. 80 Medeia sobre Jasão. 12. 210 Medeia sobre Jasão.
Quebra do <i>foedus</i> ³⁰¹	7. 9 Dido sobre Eneias.
Quebra da <i>Fides</i>	2. 26 Fílis sobre Demofonte. 2. 31 Fílis sobre Demofonte. 2. 102 Fílis sobre Demofonte. 6. 41 Hipsípíle sobre Jasão. 7. 8 Dido sobre Eneias. 7. 18 Dido sobre Eneias. 7. 57 Dido sobre Eneias. 7. 110 Dido sobre Eneias. 10. 78 Ariadne sobre Teseu. 10. 116 Ariadne sobre Teseu. 10. 117 Ariadne sobre Teseu. 12. 194 Medeia sobre Jasão.
<i>Fraus</i>	2. 78 Fílis sobre Demofonte 7. 68 Dido sobre Eneias 10. 76 Ariadne sobre Teseu 12. 91 Medeia sobre Jasão 12. 120 Medeia sobre Jasão.

Fraus, termo que aparece nas epístolas de Fílis, Dido, Ariadne e Medeia tem carga patética maior do que *perfidia*. Como aponta Freyburger,³⁰² há uma diferença clara entre os termos, já que *perfidia* é a violação ou transgressão da *fides*. Diferentemente, *fraus* poderia traduzir-se como “perfídia”, mas significa “engano”, “traição”. Representa também um atentado à *fides*, mas com manobras ocultas, brutais, mediante artifícios enganosos. *Fraus*, portanto, é “ardil”, “astúcia”. Por conseguinte, a força deste termo funciona como um argumento fortemente convincente no vilipêndio de Eneias, quando usado por Dido.

³⁰¹ As outras aparições da palavra *foedus* não estão estritamente relacionadas à quebra do *foedus* por parte do amado, que é o tema relevante da nossa pesquisa. Cf. *Her.* 4. 18 (*non ego nequitia socialia foedera rumpam;/ fama —velim quaeras— crimine nostra vacat*); 4. 147 (*tolle moras tantum properataque foedera iunge*); 5. 101-103 (*ut minor Atrides temerati foedera lecti / clamat et externo laesus amore dolet, / tu quoque clamabis*).

³⁰² Freyburger (1986, p. 92).

Ao advertir o herói de que recordará suas *falsae periuria linguae* (v. 67), o termo *periuria* lembra os versos 4. 541-2 da *Eneida*, nos quais Dido se refere à proverbial falta de fidelidade à palavra dos troianos, mencionando as *Laomedontiae periuria gentis*. A partir disso, no verso 68 da epístola, Dido culpa o *Phrygia fraus* por sua morte e imputa a traição de Eneias à proverbial *perfidia* do seu povo.³⁰³ A palavra *fraus* não é usada na *Eneida* para referir-se à traição de Eneias, não é um traço intertextual no discurso de Dido. Entretanto, como esquematizado no quadro apresentado, podemos encontrá-la na epístola de Medeia em duas oportunidades, uma no verso 120, citado acima; a outra é na seguinte passagem:

*Haec animum (et quota pars haec sunt?) movere puellae
simplicis, et dextrae dextera iuncta meae.
Vidi etiam lacrimas – (an pars est fraudis in illis?) (Her. 12. 89-91).*

[“Isto (e que valor tem isto?) e tua destra unida à minha destra comoveram o ânimo de uma simples jovem. Vi inclusive tuas lágrimas (acaso há parte de engano nelas?) ”.]

Aqui a *fraus* está agravada pela imagem das mãos dadas que selaram o que foi pactuado. Freyburger³⁰⁴ aponta que o *foedus et dextrarum iunctio*, o gesto de juntar as mãos, é essencial no rito do matrimônio romano, sendo este o ato culminante. Jasão, portanto, nas palavras de Medeia, faltou a sua promessa de matrimônio e sua *perfidia* o levou a mentir a uma *simplex puella*. Medeia enfatiza aqui este caráter *simplex*³⁰⁵, não condizente com a figura de *femina nocens* da qual é paradigma. A importância aqui desta caracterização como *simplex puella* é ressaltar o contraste entre a Medeia crédula, que fez o pacto com Jasão, e a Medeia que, traída pelo amante, se converte em assassina. Esse é o poder do *fraus* de Jasão e o que incrementa sua culpa.

Knox chama a atenção para o fato de que Virgílio não menciona nenhuma promessa feita por Eneias a Dido, e, portanto, o crítico conclui que “Ovid must be viewed as ‘interpolating’ such an incident in his reading of Dido”.³⁰⁶ Graças à sincronia com a

³⁰³ Knox (1996, p. 214).

³⁰⁴ Freyburger (1986, p. 173).

³⁰⁵ Bessone (... , p. 154): “La *simplicitas* (una virtù tradizionale) denota in Ovidio inesperienza erotica, esposta agli inganni: cf. 21. 103 s.; 16. 287; 316; 17.175 s.; inoltre *am.* 1.11.10; *met.* 5. 400 (535).”

³⁰⁶ Knox (1996, p. 206). A respeito do casamento entre Dido e Eneias, Miller aponta “The perception of marriage on the part of Dido is, of course, one of the most fraught issues in the Aeneid and one that receives extensive comment in the later criticism and in Heroides 7. Virgil’s text is ambiguous, both depicting the scene as one of divine marriage when Dido and Aeneas repair to the fateful cave and specifying that what

epístola de Medeia, podemos interpretar que na epístola de Dido a tendência é se igualar ao modelo paradigmático, trocando certos detalhes de uma história a outra que levam a equiparar suas histórias e colocá-las em evidente paralelismo. Este é, portanto, mais um ponto de contato entre as epístolas de Dido e Medeia, ressaltado pela proximidade lexical e posição no metro de *tu fraudis poenas* (12.120) / *perfidiae poenas* (7. 57-58).

Como resultado, Dido³⁰⁷ ganha características discerníveis não só à luz de sua relação intertextual com a Dido virgiliana, mas também à luz do diálogo intratextual com a figura paradigmática de Medeia.

2. 2. 2 *Furor*

O *furor* é a consequência que resulta, nestas mulheres, do descumprimento do *foedus amoris*. Medeia é, certamente, *exemplum* de *furor* feminino na tradição poética. Não surpreende, portanto, que Dido, presa por essa paixão, emule o paradigma. Contudo, o *furor* manifesta-se de forma diferente segundo o caráter de cada uma.

No livro quarto da *Eneida*, o *furor*, assim como o *fatum* do herói, cumpre um papel protagonista. Turno representa o *furor* que Eneias deve enfrentar. Entretanto, Turno

the heroine calls *coniugium* is in fact *culpa* (4.166-172). Virgil does not deny Juno's presence in her aspect as goddess of marriage (*pronuba*) or that she, the nymphs, and Tellus give objective signs (dont *Signum*), and yet *ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit* (4.169-170). It is this duality that makes Virgil's Dido tragic." (Miller, 2004, p. 62-63). É verdade que Virgílio não narra, porém, deve notar-se que Dido em *En. 4. 307-308* menciona a junção da mão direita: *Nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?* ["Não te abalou nem a destra que outrora te dei, nem a morte que a Dido aguarda, inamável, tão próxima já do seu termo?"].

³⁰⁷ "Ovid not only undermines the complexity of Virgil's epic vision by giving us only Dido's side of the story; he also removes the tragic grandeur that made book 4 so powerful. Ovid's Dido frequently takes the very arguments presented for why Aeneas should leave Carthage and turns them to the opposite cause. The result is a rhetorical tour de force in which the reader is both invited to sympathize with Dido as victim while never being allowed to identify with her position fully, since the Virgilian intertext is always held firmly in mind." (Miller, 2004, p. 58). Esta postura desencantada parece desiludida por não ver repetida a figura de Dido virgiliana nas *Heroides*. Dido não falha em reconhecer a missão de Eneias, simplesmente não faz parte do papel da *puella* nem reconhecê-la nem compreender que o *fatum* possa ser mais importante do que seu amor. Na epístola estamos diante de uma mulher abandonada, até despeitada que, como personagem principal dentro de um poema elegíaco não apenas tem direito a se queixar, como isso é inclusive decoroso com o gênero da abandonada. Não é esse, acaso, o papel de toda mulher despeitada?

não é a única personagem possuída por esse afeto. Dido aparece como outro *furor*, representado tradicionalmente com a imagem do fogo que abraça a heroína. A imagem já se encontra nas *Argonáuticas* (3. 1015-21) e também ao longo do livro 4 do poema virgiliano. Não por acaso se repetirá na Medeia da *Her.* 12 e na Dido ovidiana.

O fogo não é apenas um *tópos* a ser mencionado na queixa. Nas histórias destas mulheres acaba exercendo um papel de destaque para além do tópico. Esse mesmo fogo que sente Medeia, e que se materializa no fogo que queima Creúsa, também se materializa na história de Dido. É aquele da chama que queima seu corpo depois do suicídio. O fogo, que inflama sua loucura, põe fim a sua paixão. Porém, enquanto a Dido virgiliana é consumida pelo *furor* e o fogo do amor a abrasa desde o primeiro momento, expressando suas emoções de forma não comedida, a Dido ovidiana parece mais calma e racional, imbuída do objetivo de argumentar retoricamente.

Medeia deixa transparecer seu caráter furioso muito rapidamente. Na epístola Medeia é *furor*. Ela está presenciando as núpcias de Jasão e arquitetando o filicídio. Ela não tem nenhuma esperança e é, essencialmente, uma já consagrada *femina nocens*. O filicídio é seu futuro imediato, que o leitor já conhece, e ao qual ela faz referência mediante a aposiopese *quos equidem actutum...* [“a eles logo...”] do verso 207. É também o traço que mais a aproxima de seu desfecho trágico.

Dentre muitas características, o caráter vingativo de Medeia é o mais significativo. Essa sede de vingança atinge o ponto culminante a converter-se em filicida. Seu caráter exemplar exerce aqui influência na configuração da Dido ovidiana. É precisamente aqui onde a nota intratextual aparece de forma mais evidente, uma vez que leva a crer que Dido, para ser como Medeia, precisa também ser filicida. Lembremos que no livro 4 da *Eneida*, a rainha cartaginesa deseja haver tido um filho de Eneias (*parvulus Aeneas*, *En.* 4. 328- 329), para amainar sua iminente solidão. Aqui, pelo contrário, esse sentimento de carinho vê-se obscurecido pelo – talvez algo torpe – desejo de também ser filicida:

*Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquas,
parsque tui lateat corpore clausa meo.
accedet fati matris miserabilis infans,
et nondum nato funeris auctor eris,
cumque parente sua frater morietur Iuli,*

*poenaeque conexos auferet una duos*³⁰⁸. (*Her.* 7. 133-38)

[“Talvez, criminoso, deixes Dido grávida e uma parte tua se oculte guardada em meu corpo. Uma criança desgraçada se acrescentará ao destino da mãe, e serás autor da morte do ainda não nascido, e com sua mãe morrerá o irmão de Iulo,³⁰⁹ e um único castigo nos arrebatará aos dois juntos”].

A torpeza de Dido está em pronunciar as palavras, fazer explícito na sua carta este desejo. Na epístola de Medeia, pelo contrário, esse ponto é evadido, como se fosse demasiado grave e indecoroso para ser assentado por escrito numa epístola elegíaca. Dido, em seu afã de emular o paradigma, atreve-se a externar seu desejo, nem que seja apenas para expressar sua ânsia de vingança e coroar seu comportamento furioso com um verdadeiro ato de violência desmedida.³¹⁰ Dessa forma, Dido, evidencia as características trágicas³¹¹ que já mostrava no poema de Virgílio.

2. 2. 3 Conclusão

O *foedus* nas *Heroides* é quebrado pelos homens. Eles são colocados em uma posição negativa e passíveis de ser julgados por suas ações. São eles os culpáveis das medidas (extremas, em muitos casos) tomadas pelas heroínas. Dido e Medeia fazem parte do tipo “mulher abandonada” e desse lugar de despeito desfiguram a identidade de heróis de seus amantes, tirando o caráter heroico, ultrapassando os limites de suas cartas e propondo uma discussão com a própria tradição poética que os têm como grandes heróis épicos.

³⁰⁸ Notem-se as justaposições de *nato funeris* e *una duos*.

³⁰⁹ “In the course of his digression Ovid’s Dido intensifies her addressee’s emotional identification with the unborn (and perhaps unconceived child through escalation in the language: *pars tui ... infans ... nato ... frater*.” (Knox, 1996, p. 224).

³¹⁰ Cf. Battistella (2010, p. 18) “La riscrittura spesso applica un filtro: così la lettera di Didone a Enea smorza i toni più medei del modello virgiliano, lascia depositare nel filtro scrittoriale le punte di asperità e con esse, inevitabilmente, anche quelle più sublimi.”

³¹¹ Uma destas características trágicas da Dido virgiliana encontra-se em *En.* 4. 600-601, passagem em que Dido manifesta fortes traços que a aparentam a Medeia: *non potui abreptum divellere corpus et undis / spargere?* [“E não poder apanhá-lo, atirá-lo em pedaços nas ondas (...)”]. Aqui, Dido enraivecida exprime o desejo de ter feito com Eneias o que Medeia fez com Apsirto.

Entretanto, as epístolas revelam suas atitudes de *puellae* inexperientes. A mútua *fides* entre os amantes pertence ao âmbito privado, é o pacto entre eles.³¹² Todavia, Dido lhe outorga uma importância que ultrapassa o privado, convencida, como Medeia, de que ela contribuiu para o refúgio e a sobrevivência de Eneias e seus companheiros de viagem. Mas a *fides* amorosa tem para elas um valor quase utilitário, uma vez que esperam que os favores feitos ao amado sejam retribuídos com a observância da fidelidade. O devido respeito à amante fica, portanto, subordinado a uma mera devolução de favores.

Há em todas as *Heroides* um substrato virgiliano já que o episódio de Dido representa “un momento paradigmatico di elegia nell’epica dell’Eneida”.³¹³ Isso não entra necessariamente em contradição com o afirmado até o momento, que a Dido ovidiana termina de configurar-se a partir de uma relação com outras epístolas do *corpus*. Na combinação de intertextos obtém-se uma Dido que, no âmbito de uma epístola elegíaca, constrói um discurso retórico-argumentativo. A exemplaridade paradigmática da Dido virgiliana combina-se com o caráter paradigmático de Medeia. A partir do jogo intratextual podem ser explicadas as inovações ovidianas.

2. 3 Fílis

Vimos no item anterior como a figura de Medeia pode entender-se como modelo que explica inovações ovidianas no tratamento de Dido. Mas há alusões entre os discursos que são mais bem entendidas como mútuas, estabelecendo um diálogo mediante o qual as heroínas desenvolvem seu caráter ingressando no *corpus* epistolar das *Heroides* e na tradição poética elegíaca. É este o caso de *Her. 2*, epístola de Fílis a Demofoonte, que se pode ler em clara relação dialógica com a epístola de Dido.

³¹² Gebhardt (2009, p.140).

³¹³ Battistela (2010, p. 28).

2. 3. 1 Fílis à luz de Dido. Dido à luz de Fílis

Há nas epístolas de Fílis e Dido duas passagens que podem ser consideradas um *locus communis* nas *Heroides*: a união funesta entre os amantes³¹⁴ e a ideia do suicídio como solução do sofrimento. Entretanto, a semelhança de seu tratamento nas epístolas 2 e 7 merece maior consideração.

A união funesta entre os amantes apresenta nas epístolas de Fílis e Dido a particularidade de estar vaticinada pelos gritos das Eumênides. Na *Eneida*, a união de Dido e Eneias é apresentada da seguinte maneira:

*Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deveniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt vertice Nymphae.* (En. 4. 165-168)

[“Dido e o caudilho troiano se acolhem à mesma caverna. / A própria Terra e depois Juno prônuba as juras confirmam, / crebros relâmpagos brilham e o éter se inflama; conscientes / daquele enlace, ululam nos picos altos as ninfas”.]

Nesta passagem, o narrador não nega que os gritos das ninfas sejam faustos. *Ululare* é um termo ambíguo e a má interpretação é até compreensível por parte de uma mulher possuída por *amor*. Por outro lado, na epístola 7, Dido reconhece haver pensado que os gritos eram das ninfas, mas entende agora que foram as Eumênides que presenciaram sua união e que deram os *signa*:

*Audieram voces: nymphas ululasse putavi,
Eumenides fati signa dedere meis* (Her. 7. 95-96)

[Havia ouvido vozes: pensei que as ninfas ululavam; as Eumênides deram sinais para meus infortúnios.]

³¹⁴ Ver também *Her.* 6. 43-46; 7. 93-96; 11. 103-106; 12. 141-142; 14. 27.

A afirmação da presença das Eumênides cancela a ambiguidade do verbo *ululare*, tornando-o inequívoco. Miller entende que com essa mudança Ovídio parece ‘corrigir’ Virgílio e, sobre isso, comenta: “Where Virgil’s Dido «heard» the nymphs cry, Ovid’s *only* thought it was them”.³¹⁵ Com a ênfase colocada por Miller no “only thought it was them”, o crítico pretende demonstrar que a Dido ovidiana e a virgiliana perceberam de forma diferente o momento da união. Contudo, o verso claramente indica que no momento da união (descrita na passagem virgiliana) a Dido ovidiana reconhece ter pensado (*putavi*) que o ulular era um signo fausto pronunciado pelas ninfas, mas que, agora, de forma retrospectiva, entende que foi apenas um mal-entendido. Portanto, não acreditamos que nesta passagem Ovídio esteja ‘corrigindo’ Virgílio, mas sim – mediante sua intervenção na história – propondo uma reflexão feita por Dido sobre esse momento.

Alessandro Barchiesi nota que “the Virgilian Dido provides [Ovid] practically everything he needs: often it is simply a matter of ‘declining’ his model. Virgil’s Dido says *uritur*, and the new Dido *uror*”.³¹⁶ Essa ‘declinação’ ressalta um ponto essencial das epístolas: o lamento em primeira pessoa. Apenas essa mudança já traz um significado diferente. Daí a possibilidade de que Dido faça, diga (ou, em verdade, escreva) as coisas diferentemente de Virgílio. Evidencia-se assim um processo de releitura e reflexão dos acontecimentos por parte da heroína. A estranheza da passagem comentada por Miller pode esclarecer-se por meio da consideração da estreita relação entre as epístolas, que induz as heroínas a atingirem conclusões similares. Em vista disto, a inovação ovidiana na passagem da epístola de Dido ganha luz quando lida em paralelismo com a de Fílis, que sobre sua união com Demofonte diz:

*Pronuba Thisiphone thalamis ululavit in illis
et cecinit maestum devia carmen avis. (Her. 2. 117-118).*

[“Tisífone, a prônuba, ululou em suas bodas e a ave sinistra entoou um canto triste”.]

Fílis reconhece que a *pronuba* que a conduziu foi a Eumênide Tisífone e não *Iuno pronuba* e identifica os gritos pronunciados (*ululavit*) como funestos. A imagem fúnebre

³¹⁵ Miller (2004, p. 63). Itálico nosso. Do mesmo modo, Jacobson (1974, p. 81).

³¹⁶ Barchiesi (2001, p. 43).

é reforçada pela companhia da sinistra ave (*devia avis*), a presença de Alecto e seu colar de serpentes (v. 119) e a tocha sepulcral (v. 120).

A aparição do verbo *ululare* e a cena da consumação do matrimônio tanto em uma como em outra epístola revelam forte alusão à *Eneida*. Mas também no próprio *corpus* essa alusão ainda gera um efeito de intratextualidade. Ovídio não “corrige” Virgílio, mas, tendo em vista o caso de Fílis, insinua que Dido reflete sobre o episódio. Assim, a percepção de Fílis sobre o ulular das Eumênides permeia a reflexão de Dido. Cabe levar em conta que na ordem das epístolas, arranjada por Ovídio, a de Fílis aparece primeiro na leitura. Isto dá lugar a que o leitor possa entender o *ululare* da *Her.* 7 em relação ao significado já exposto na *Her.* 2.

O trágico desenlace de Fílis, segundo exposto por Ovídio na passagem citada dos *Remedia amoris*, emerge como consequência de sua inexperiência na arte de amar. Ela, apesar de ainda ter a possibilidade de ver novamente Demofonte, ante a impaciência por seu retorno não encontrou outra saída senão ponderar possíveis formas de se suicidar, como posteriormente o fez. Assim, encerra sua epístola condenando Demofonte a ser famoso por figurar no seu epitáfio como o causador da sua morte.³¹⁷ Envergonhada por ter entregue sua virgindade e sua *fides* ao *perfidus*, Fílis é consumida pela *culpa* e, por isso, a *puella* decide dar uma solução à vergonha.

Dido é mais uma *puella* sem domínio de *ars*. A falta do *praeceptor*, então, é tanto a causa do suicídio de Fílis como de Dido. Dido também condena Eneias como culpável por sua morte, fazendo o mesmo raciocínio ao perceber a iminência do abandono. Sua epístola começa com uma prolepse, descrevendo o último canto do cisne, que antes de morrer prenuncia sua própria morte.³¹⁸ A espada que ela tem no regaço espera apenas que sua dona termine de escrever. O epitáfio final é o último indício de sua morte iminente, último ato de escritura e, tão logo, o último ato de sua vida. Nele, põe por escrito a culpa de Eneias. Essa tensão com a tradição poética é o ápice de sua epístola e da desconstrução do herói. A principal diferença na *culpa* de cada uma reside no fato

³¹⁷ Sobre epigramas que difamam o culpável de uma morte injusta, ver Barchiesi (1992, p. 181).

³¹⁸ Piazzì (2007, pp. 188-189): “mentre la Didone virgiliana matura a poco a poco la consapevolezza dell’inevitabilità del suicidio, il personaggio ovidiano sembra essere fin dall’inizio sicuro della propria morte imminente, o meglio, intende così presentarsi agli occhi di Enea, dal momento che in realtà l’epistola mira più a trattenere l’amato con un estremo tentativo che ad annunciargli il suicidio”. Isto tem como fundamento o fato de que do ponto de vista da construção retórica da epístola, destinada principalmente a comover a Eneias e convencê-lo de ficar em Cartago com Dido, falar sobre o suicídio é um recurso patético que ajuda à argumentação.

de que Fílis se entregou acreditando em um matrimônio sem ter nenhum outro compromisso mais do que o devido a seu reino. Dido, entretanto, deveria ter prestado culto à memória de Siqueu.

O desejo de suicídio faz parte do tópico do amante elegíaco, como bem apontado por Rosati.³¹⁹ A respeito do caso das *Heroides*, o crítico agrega que, embora este tópico argumentativo seja parte da convenção do gênero, na experiência das heroínas destes mitos é a dramática verdade.³²⁰ Por conseguinte, não é o gênero propriamente que parece estar adequado às heroínas, mas elas e suas histórias mitológicas parecem ser adequadas à elegia.

Os epitáfios de Fílis e Dido, além das similaridades na estrutura e vocabulário, apresentam diferenças significativas. Os dois, compostos por duas linhas, mencionam o nome do amante, a causa da morte (o próprio amante), e o meio utilizado para o suicídio (*manus*):

*Phyllida Demophoon leto dedit hospes amantem;
Ille necis causam praebuit, ipsa manum.* (2. 147-148)

*Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;
Ipsa sua Dido concidit usa manu.*³²¹ (7. 195-196)³²²

[“O hóspede Demofoonte entregou a amante Fílis à morte. Ele ofereceu a causa do assassinato; ela, a mão”.]

[“Eneias ofereceu a causa da morte e a espada; a própria Dido, havendo usado sua mão, pereceu”.]

Jacobson nota a justaposição *Phyllida Demophoon* e a separação *Aeneas ... Dido*. A respeito, diz que, ao afastar seus nomes, Dido procura dissociar-se de Eneias, à diferença de Fílis, a qual justapõe seu nome ao de Demofoonte e seus epítetos *hospes amantem*.³²³ Fílis ainda deixa entrever um resquício de esperança no retorno de Demofoonte. Por isso, talvez, e embora haja decidido se suicidar, ainda não decidiu como (2. 144). No entanto, Dido encontra-se desesperada. Conhecedora do *fatum* que obriga Eneias a abandonar as

³¹⁹ Rosati (1993, p. 75).

³²⁰ Rosati (1993, p. 79).

³²¹ Negrito nosso.

³²² Ovídio fará alusão a ele na *Ars* 3. 39-40 e nos *Fast.* 3. 549-550 o repetirá literalmente.

³²³ Jacobson (1974, p. 394).

terras cartaginesas e sua rainha, escreve com a espada preparada (7. 184), disposta a pôr fim à vida imediatamente.³²⁴

O eco surgido entre os epitáfios sugere uma fonte poética comum. Com efeito, dois intertextos surgem da *Eneida*. Em razão da repetição de léxico, observa-se manifesta relação de ambos os epitáfios com *En.* 6. 456-458, momento no qual Eneias menciona como instrumento da morte de Dido a espada (*ferrum*) e se pergunta se ele foi causa da morte (*funeris heu tibi causa fui?*). O segundo intertexto são as palavras de Dido em *En.* 4. 651-658. Embora não seja um epitáfio³²⁵ propriamente dito, Dido dedica algumas palavras a sua própria memória. Mesmo não sendo atestado na *Eneida*, a aparição do epitáfio na forma de epigrama funerário vai em consonância com a mistura genérica que caracteriza o *corpus* das *Heroides*. Além dos encontrados nas epístolas de Fílis e Dido, nas *Heroides* há epitáfios também nas epístolas de Enone (5. 29-30) e Hipermnestra (14. 129-30).³²⁶

É importante notar que Ovídio repete o epitáfio (não já como tal, mas como parte da descrição da *puella decepta* à qual faltou a arte de amar) em *Ars* 3. 39-40 (*Et famam pietatis habet, tamen hospes et ense / praebuit et causam mortis, Elissa, tua* [“apesar de possuir fama de piedoso o teu hóspede, a espada e a causa da morte, / ele te ofereceu, ó Elisa”³²⁷]). Isso contribui com um retrato diferente da personagem de Dido, mas também de Eneias, um herói que, apesar da fama de *pious*, trai a confiança de uma mulher causando sua morte.³²⁸ Aliás, não seria a primeira vez que faz uma coisa assim, ao considerar que

³²⁴ Cf. Holzberg (*supra*) e a divisão das epístolas em três livros, cada um atravessado por um afeto em particular. A reação das heroínas aqui é coerente com a descrição do livro I, a que pertence Fílis, cujo denominador comum é a esperança, e à do livro II, a que pertence Dido, e que tem em comum o afeto de desespero das mulheres.

³²⁵ Sobre a proximidade do epigrama com a elegia, ver Canobbio (2011).

³²⁶ Estes não são os únicos momentos da sua obra nos quais Ovídio evidencia sua proximidade com o gênero epigramático. De fato, Rosati afirma que Ovídio é um poeta quase-epigramático: “Ovid could appear as a poet particularly suited to a writer of epigrams, being himself a quasi-epigrammatist poet: not only because he was an occasional writer of epigrams, such as the one introducing the second edition of the *Amores* (which ends with the *pointe* on the reduction of the work from five to three books, easing the trouble of reading: Roman 2001: 136), but perhaps also for a possible epigrammatic production, of which we have some clues”. Rosati (2014, p. 57).

³²⁷ Trad. de André (2011), com modificações.

³²⁸ Esta reprimenda de Dido a Enéias já se encontra presente na *Eneida*. Dido, ao saber da partida de Enéias, pede aos deuses que eles punam Eneias e seus descendentes, por conta da perfídia do herói, e exclama: *En dextra fidesque, / quem secum patrios aiunt portare Penates, /quem subiise umeris confectum aetate perentem!* [“Essa, a fidelidade e a destra de quem carregara os Penates nos ombros, quem nas espáduas o peso sentiu da velhice paterna!”] (tradução de Nunes, 2014, com modificações). Portanto, Ovídio na sua

Dido indicia que Eneias foi causador também da morte de Creúsa (v. 84). Ao reiterar em mais de uma obra esses aspectos (*Her.* 7. 195-196; *Ars* 3. 39-40; *Fast.* 3. 549-550), Ovídio pretende perpetuar sua versão dos fatos.

Nos testemunhos existentes que tratam o mito de Fílis não se menciona a composição de um epitáfio. A inovação ovidiana mistura estes dois momentos virgilianos oferecendo um desenlace similar às duas heroínas, cujas semelhanças ficam ainda mais expostas estando no mesmo *corpus* de epístolas. Fecha-se, assim, a série de copiosos paralelismos.

2. 3. 2 Conclusão

Em vista disto, podemos concluir que entre as epístolas de Fílis e Dido, Ovídio estabelece um diálogo que se notabiliza pelos diferentes pontos de contato. Entretanto, deve notar-se que a Dido virgiliana representa um intertexto para a configuração de grande parte das heroínas do *corpus* das *Heroides*, inclusive da própria Dido da epístola 7.³²⁹ Isso explicaria os paralelos com Dido e algumas inovações elegíacas na figura de Fílis.³³⁰ Todavia, vale recordar que Ovídio, tanto na *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*, traz os casos das duas como *exempla* de mulheres sem *ars*. Como tais, as duas proporcionam modelos a seguir na configuração do *caráter* da moça abandonada que causa sua própria morte.

epístola recupera o sentido da reprimenda de Dido e a acusação de perfídia contra o herói, cujas origens remontam a Virgílio.

³²⁹ A Dido virgiliana não serve como modelo apenas para as mulheres das *Heroides*. Ver a respeito disso a análise de Vasconcellos (2001, pp. 58 e ss.) sobre a configuração de Circe em *Remedia amoris* e Calipso na *Ars amatoria* e os jogos intertextuais entre as personagens.

³³⁰ Barchiesi conclui “si può pensare che Ovidio si sia appoggiato soprattutto a Didone per sopperire al vuoto di modelli specifici, ma non trovo questa supposizione particolarmente necessaria. (1992, p. 109).

CAPÍTULO 3

PLACUIT DOMUS UNA TRIABUS: ARIADNE, FEDRA, FÍLIS E A CASA DE TESEU

3. 1 Introdução

As heroínas, às vezes, citam as histórias de outras mulheres que também ‘escrevem’ uma epístola na coleção. Este procedimento intrarrelaciona as epístolas e favorece a leitura conjunta. As epístolas de Fílis e Fedra são exemplos deste procedimento. As duas mulheres recordam o lamento de Ariadne e consideram seu caso como *exemplum*. No entanto, o interpretam de modos diferentes.

Vimos no capítulo anterior que Fílis representa o grau extremo da *puella* apaixonada sem *ars*. Essa condição a leva a interpretar mal os exemplos, e, tomando o episódio de Ariadne como tal, chega a uma conclusão desesperada que terminará com seu suicídio. Fedra, por outro lado, utiliza em sua epístola a história da irmã como argumento a favor de sua paixão pelo filho do marido. Segundo argumenta Fedra, seu amor por Hipólito faz parte de uma lista de amores conturbados experimentados pelas mulheres de sua família.

Com apoio na leitura autotextual entre estas epístolas, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, mostraremos em seguida que o modo como cada uma utiliza o *exemplum* de Ariadne conduz inevitavelmente ao desacerto amoroso. Isso leva Fedra e Fílis a atingirem o *status* de *contraexempla* da *ars amandi*.³³¹

³³¹ As relações intratextuais entre, por uma parte, *Her.* 2 e *Her.* 10, e, pela outra, *Her.* 2 e *Cat.* 64, foram muito bem estudadas por Dunkan Kennedy em seu artigo “*Erotodidaxis and Intertextuality*” (2006). Também Fulkerson (2002) e (2005) propõe um capítulo sobre estas relações. Neste capítulo pretendemos fazer observações às conclusões destes autores.

3. 2 Fedra e o *exemplum* de Ariadne

A epístola de Fedra (*Her.* 4) difere das outras no *corpus*. A sua é a única que tem como principal objetivo a sedução erótica e a conquista amorosa. Fedra está apaixonada pelo filho do marido, Hipólito.³³² Este, por sua parte, não corresponde o amor da madrasta. Em vista disso, sua epístola tem, pois, três objetivos principais: a) persuadir Hipólito a relacionar-se sentimentalmente com ela, b) defender-se ante acusações de possível infidelidade ao marido e, por conseguinte, construir seu *éthos* de mulher piedosa e pudica, escrava, porém, de *Amor*, c) justificar uma possível relação com Hipólito, embora fosse considerada incestuosa. Esta é a principal diferença entre a Fedra de Eurípides e a de Ovídio, como observado por Curley:

Euripide's Phaedra proclaims her misery, which is connected to her concern for her reputation. Although she loves Hippolytus, she would rather die than approach him. For Ovid's Phaedra, love has removed the barriers of modesty, allowing her to leverage her woes toward seducing Hippolytus. Tragic pathos appears to have been recodified as elegiac pathos.³³³

Fedra, na epístola, enfatizará sua *pudicitia*, virtude que faz de Penélope um *exemplum* de mulher digna na tradição poética, e, portanto, um modelo a seguir. Ao tentar ressaltar essa virtude, porém, ela entra em crassa contradição com sua paixão pelo enteado. Para se defender de uma provável acusação de falta de pudor, mostra-se dividida entre o que recomenda o *pudor* e o que ordena *Amor* (*dicere quae puduit, scribere iussit Amor*, v. 10 [“o que me envergonha dizer, *Amor* me obriga a escrevê-lo”]). Ela não domina a situação, e é presa do amor que a obriga a atuar, tal como o diz em uma das *sententiae* que exprime na sua epístola

*Quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum:
Regnat et in dominos ius habet ille deos.* (*Her.* 4. 11-12).

³³² A mãe de Hipólito era uma amazona, mas há diferentes versões sobre qual delas. Pode ter sido Melanipa, Antíope ou Hipólita, por quem ele teria recebido seu nome (Grimal, 2004, pp. 272-273).

³³³ Curley (2013, p. 69).

[“Tudo aquilo que Amor ordenou, não é seguro desprezá-lo: reina e ele tem direito sobre os deuses soberanos”.]

A história de Fedra compartilha um traço relevante com a de Dejanira (*Her.* 9). Tanto uma como outra heroína terminam, de forma involuntária, por causar a morte do amado. Hipólito, acusado por Fedra de estupro, é morto por encomenda do próprio pai. Após saber o mal causado, Fedra tira a própria vida. Dejanira, a sua vez, acometida por ciúme do novo objeto de afeição de Hércules, Iole, envia ao marido uma túnica manchada do sangue envenenado que lhe dera o centauro Nesso. Ele, após ser atingido por Hércules com uma flecha envenenada, diz a Dejanira que a túnica empapada com seu sangue ajudaria a restituir-lhe o amor de Hércules, caso o perdesse. Ao vesti-la, Hércules foi infectado pelo veneno.

A proximidade no tema destas epístolas, como notado por Stroh,³³⁴ enfatiza-se com o paralelismo devido à posição das duas no *corpus*. A de Fedra é a quarta epístola do primeiro grupo de cinco e a de Dejanira é a quarta do segundo. Além disso, as duas contrapõem-se à quarta do terceiro grupo de cinco epístolas, a de Hipermnestra, que, exatamente ao contrário delas, poupa o marido da morte, depois que o pai insistiu que ela e as irmãs assassinassem os novos maridos na noite de bodas.

Mais importante do que essas relações é a de Fedra com Ariadne. Elas estão estreitamente ligadas por serem irmãs, filhas de Pasífae e Minos. Além disso, a segunda grande ligação é Teseu. O herói ateniense, depois de abandonar Ariadne na ilha de Naxos, casou-se com Fedra, com quem teve dois filhos, Demofonte³³⁵ e Acamante.

Fedra, em sua argumentação, explica por que ela gosta de Hipólito. Ao fazê-lo expõe comportamentos recomendados na *Ars amatoria*. Ademais, justifica que esse tipo de comportamento possa ser sedutor. Assim, ela demonstra estar ciente de quais as técnicas masculinas efetivas para a sedução feminina.³³⁶ Por isso, nas palavras de Landolfi, *Her.* 4 “tramite un adeguato processo pedagogico, che vedrà l’eroína stessa nei panni di *praeceptor amoris*”.³³⁷

O poeta, no papel de *praeceptor* tanto na *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*, apoia seus ensinamentos com diferentes *exempla* provenientes da tradição poética e

³³⁴ Ver o capítulo 3. 2 da primeira parte desta dissertação.

³³⁵ Ver *infra*.

³³⁶ Para ver uma análise de cada um desses trechos na epístola de Fedra, ver Landolfi (2000).

³³⁷ Landolfi (2000, p. 16).

mítica. Da mesma forma, Fedra/*praeceptor* também utilizará *exempla*, nesta oportunidade para justificar sua paixão.

Os *exempla* são fartos tanto na carta de Fedra como na sua vida pessoal. Antes da *narratio* de sua sequência argumentativa, Fedra cita os casos de três de suas parentes para explicar sua própria penosa situação amorosa, justificando o destino das mulheres de sua família e seus péssimos relacionamentos:

*Forsitan hunc generis fato reddamus amorem
Et Venus ex tota gente tributa petat. (Her. 4. 53-54)*

[“Talvez possa atribuir este amor ao destino de minha estirpe e Vênus peça tributos de toda a família”.]

Em primeiro lugar, Fedra cita o exemplo do rapto de Europa por Júpiter (vv. 55-56), de cuja união nasceu Minos. Em segundo lugar menciona a história de sua mãe, Pasífae, que, apaixonada por um touro, uniu-se a ele (vv. 57-58). O fruto dessa união foi o famoso Minotauro, encerrado no centro do labirinto de Creta. Em terceiro lugar, Fedra conta que Teseu, após matar o Minotauro, consegue sair do labirinto com ajuda de Ariadne:

*Perfidus Aegides, ducentia fila secutus,
Curua meae fugit tecta sororis ope. (Her. 4. 59-60)*

[“O pérfido egida, seguindo os fios que o conduziam, fugiu da sinuosa morada com ajuda da minha irmã”.]

Ao lembrar da desgraça da irmã nada diz sobre uma relação afetiva ou união sexual. Ela não rememora o rapto, o posterior abandono nem o desespero de Ariadne. Apenas descreve a fuga de Teseu do labirinto com ajuda do fio entregue por Ariadne. Não obstante, para se referir a Teseu utiliza o epíteto *perfidus Aegides*. Fedra resume todo o episódio mediante a alusão à falta de Teseu, e o faz mediante a nota intertextual do uso do adjetivo *perfidus*, que remete tanto a Catulo 64 como a *Her.* 10. Desta maneira enfatiza o lugar de vítima de Ariadne e sua condição de *puella capta e decepta*.

Em seguida, Fedra insiste em sua proximidade com Ariadne:

Hoc quoque fatale est; placuit domus una duabus;

*Me tua forma capit. Capta parente soror;
Thesides Theseusque duas rapuere sorores;
Ponite de nostra bina tropaea domo. (Her. 4. 63-66)*

[“Isto também é o destino, uma única casa agradou às duas; a mim teu corpo me cativou, (foi) cativada por teu parente minha irmã; o tesida e Teseu raptaram duas irmãs; levantai dois troféus³³⁸ de nossa casa”.]

Com *rapuere* (v. 65), Fedra coloca-se ao mesmo nível de Ariadne, e acusa Hipólito de *raptor*³³⁹, comparando-o com Júpiter, o touro e Teseu. Ela faz um engenhoso uso dos *exempla* que lhe oferece a própria família. A ênfase em Ariadne, além disso, justifica seu próprio lugar no *corpus* de mulheres abandonadas.

Nos *Remedia amoris*, Ovídio retoma o exemplo de Fedra como o de uma mulher inexperiente na arte de amar, e explica que ela, tanto como a mãe, não souberam se comportar:

*Da mihi Pasiphaën, iam tauri ponet amorem:
Da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor. (Rem. 63-64)*

[“Dá-me Pasífaa, logo deixará de amar o touro; dá-me Fedra; o torpe amor de Fedra desaparecerá”.]

A inexperiência de Fedra a leva a utilizar mal os *exempla* de sua família, que longe de serem argumento para um amor *turpis*, são *contraexempla* a serem atendidos para saber o que não deve ser feito. Fedra, embora conheça preceitos e exprima *sententiae*, carece do domínio da *ars amandi*, tal como ela própria o admite em outra *sententia*:

*Ars fit, ubi a teneris crimen condiscitur annis;
Quae venit exacto tempore, peius amat (Her. 4. 25-26).*

[“Faz-se arte quando se aprende o crime desde os tenros anos; a que chega tendo acabado seu tempo, ama pior”.]

³³⁸ Poder-se-ia adicionar Fílis, conquistada por Demofonte, filho de Teseu e Fedra. Isso deixa as três epístolas em estreita relação. Fulkerson (2002, p. 159) e (2005, p. 32) inclusive utiliza o verso 65 como subtítulo do capítulo em que estuda a intrarrelação entre Fílis e Ariadne, porém, o copia de forma incompleta, já que, convenientemente para sua argumentação, tira a palavra *sorores*.

³³⁹ Fulkerson (2005, p.126).

O uso de *sententiae* para falar sobre o amor, também relaciona as *Heroides* com a transmissão de uma mensagem didática, como na *Ars amatoria*, o que reforça nossa proposta de ler as epístolas em chave didática.

3.3 Fílis e o *exemplum* de Ariadne

Fílis é apresentada por Ovídio como *exemplum* do que pode acontecer com uma *puella* não instruída em suas *artes* e que não sabe interpretar *exempla*. Neste caso, veremos como Fílis interpreta mal o *exemplum* de Ariadne.

As histórias de Fílis e Ariadne, além dos paralelismos surgidos da semelhança dos acontecimentos (*i. e.* as duas se apaixonam pelo *hospes* estrangeiro, entregam-se e são abandonadas), foram enganadas por homens de uma mesma família. Além disso, Fílis conhece, tal como se menciona na própria epístola (vv. 67-80), o acontecido com Ariadne.

Fílis foi abandonada por Demofonte, filho de Teseu. Algumas versões trazem Demofonte como filho de Ariadne.³⁴⁰ A respeito desta possibilidade, Fulkerson observa:

It is unclear who Demophon's mother is; she is variously named as Antiope, Phaedra, or Ariadne. If Theseus is Demophon's father and Ariadne is his mother, it is no wonder that Phyllis thinks of Ariadne's story as she attempts to make sense of her own.³⁴¹

Todavia, é relevante notar que Fílis não faz nenhuma referência a essa filiação. Em nenhum momento ela atribui a Ariadne a culpa por Demofonte haver abandonado Fílis. Ainda mais, a única relação de parentesco explícita é a de Demofonte com Teseu:

*Inter et Aegidas, media statuaris in urbe,
magnificus titulis stet pater ante suis.
cum fuerit Sciron lectus torvusque Procrustes
et Sinis et tauri mixtaque forma viri
et domitae bello Thebae fusique bimembres*

³⁴⁰ Grimal (2004, p. 133).

³⁴¹ Fulkerson (2002, p.161).

*et pulsata nigri regia caeca dei –
hoc tua post illos titulo signetur imago:
‘hic est, cuius amans hospita capta dolo est.’ (Her. 2. 67-74)*

[“Que te erijam uma estátua no meio da cidade, entre os descendentes de Egeu, que se levante na frente teu magnífico pai com seus títulos. Quando tiverem lido Cironte, e o torvo Procruste e Sine e o ser, mistura de touro e homem, e Tebas vencida na guerra e os bimembres esparzidos e o golpeado palácio sem luz do escuro deus – após esses que tua imagem seja gravada com este título: ‘este é ele, cuja hóspede amante foi enganada com dolo’.]

Nesta passagem, Fílis não elenca entre os títulos de Teseu o abandono de Ariadne. Essa supressão do abandono dentre os títulos vai contra o que a própria Ariadne pede na sua epístola: *non ego sum titulis subripienda tuis* (Her. 10. 130 [“não devo ser suprimida de teus títulos”]). Por solidariedade com Ariadne, ela poderia ter reivindicado a figura de Teseu como o homem cuja façanha (e por isso deve estar elencada entre seus títulos) é ter abandonado uma *puella credula* e não deixar esse título apenas para seu filho. Porém, Fílis não despreza completamente o que Ariadne exige a Teseu e ela mesma se coloca entre os títulos de Demofonte. Ainda mais, na comparação entre os títulos do pai e do filho, menospreza a figura de Demofonte, cuja única façanha é o abandono da *puella*.

Além dessa referência, em versos posteriores, Fílis reafirma a filiação de Demofonte e a proximidade com o caráter do pai:

Heredem patriae, perfide, fraudis agis. (Her. 2. 78)

[“Tu és herdeiro, pérfido, da falta de teu pai”.]

Perfide, em posição enfática no verso, é alusão direta tanto intra- como intertextual a Ariadne.³⁴² Fílis reflete-se na história de Ariadne e apropria-se das palavras da cretense. A proximidade de suas histórias e a relação pai e filho (e como tal pai, tal filho) entre Teseu e Demofonte é suficiente para estabelecer paralelismos entre suas situações. Desta maneira, lembrando que Demofonte é filho de Teseu, a acusação de Fílis marca o efeito de continuidade da pérfida estirpe³⁴³.

³⁴² Ver o capítulo 2 para a discussão sobre este marcador alusivo.

³⁴³ Barchiesi, (1992, p. 149).

A versão mais corrente traz Demofoonte como filho de Fedra³⁴⁴ e não de Ariadne. Esta filiação explicaria, como demonstraremos na continuação, ainda melhor o comportamento do rapaz.

De forma repetida, Fílis repreende Demofoonte por seu engano, para os quais ele usou artifícios recomendados aos jovens na *Ars amatoria* (ver *Her.* 2. 49-51: *credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis; / credidimus generi nominibusque tuis; / credidimus lacrimis – an et hae simulare docentur?* [“acreditei em palavras encantadoras, das quais você tem grande quantidade; acreditei em tua linhagem e teus nomes, acreditei em tuas lágrimas – acaso estas também aprenderam a fingir?”]; 63-64: *Fallere credentem non est operosa puellam / gloria* [“enganar a uma moça crédula não é uma glória trabalhosa”]; v. 65: *sum decepta tuis et amans et femina verbis* [“tanto amante como mulher fui enganada por tuas palavras”]).

Em sua epístola, como vimos *supra*, Fedra demonstra conhecimento dos preceitos recomendados aos homens para serem bem-sucedidos no amor. Por conseguinte, ajudados pela sincronia das epístolas no mesmo *corpus*, seria lógico associar o conhecimento que Fedra demonstra ter na *Her.* 4 com o comportamento de Demofoonte, pensando que a astúcia e o domínio da *ars* para enganar a *puella* é um conhecimento herdado da mãe, ao passo que a propensão ao abandono da mulher conquistada por meio de enganos é herança paterna.

Fulkerson opina que há por parte de Fílis uma má escolha de *exempla* a seguir. Segundo a autora, Fílis modela sua epístola e compreende sua história à luz não apenas da epístola de Ariadne, mas também contribuem as de Medeia e Dido.³⁴⁵ Entretanto, segundo considera a autora, Fílis tem grandes semelhanças com Penélope e deveria tê-la tomado como modelo, mas não o fez.³⁴⁶

Embora realmente haja mais passagens que relacionem intratextualmente a epístola de Fílis com as de Ariadne, Medeia e Dido, encontram-se também ocasiões em que Fílis, sim, repete comportamentos de Penélope (depois de tudo, ela é “o” *exemplum*).

Fulkerson em outro trecho de sua análise destaca o seguinte:

³⁴⁴ Inclusive, Fedra, em sua epístola, menciona o fato de ter filhos com Teseu (*Her.* 4. 130).

³⁴⁵ Sobre a relação com estas últimas, ver o capítulo 2 desta dissertação.

³⁴⁶ Fulkerson (2005, p. 36-39).

Theseus left Ariadne for no discernible reason; Phyllis similarly offers no reason for Demophoon's departure. The lack of motive given for either man's action makes both seem arbitrary and cruel. (...) Again, however, there is a key distinction. (...) Phyllis, instead of wondering whether Demophoon's return is plausible, immediately envisions him with another woman.³⁴⁷

A primeira afirmação de Fulkerson pode ser questionada. Teseu deixou, de fato, Ariadne sem explicação, mas há uma grande diferença com Fílis, já que Demofonte não se ausenta sem que ela saiba. Ele parte (é verdade que não sabemos por qual razão) e oferece a Fílis uma data de retorno. Independentemente da promessa de retorno ser cumprida ou não, a forma com que os homens se afastam das mulheres é diferente. É isso o que leva Fílis a ter ainda alguma esperança de ver Demofonte voltar. Todavia, as condições em que Ariadne foi abandonada, só podem levar ao desespero imediato. Por outra parte, a última observação de Fulkerson no trecho citado a aproxima de Penélope. Nos versos 103-104, Fílis lamenta:

*Quid precor infelix? Te iam tenet altera coniunx
Forsitan et nobis qui male favit, Amor. (Her. 2. 103-104)*

[“Que peço, infeliz? já te tem uma outra esposa e talvez Amor, que mal me favorece”.]

Este dístico lembra *Her. 1. 76-77: Esse peregrino captus amore potes; forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx* [“tu podes estar cativo por um amor estrangeiro. Talvez também lhe contes quão rústica é para ti tua esposa”]). Além disso, em outro passo, Fílis repete (quase) as mesmas palavras que Penélope, reforçadas pela repetição das quantidades métricas:³⁴⁸

āt tū lēntūs ābēs... (Her. 2. 23)

[“mas tu, demorado, te ausentas”.]

... āut ūbī lēntūs ābēs? (Her. 1. 66)

[“... ou onde, demorado, te ausentas?”]

Como nota Fulkerson, “as the first and second poems of the collection, Phyllis' letter and Penelope's may be read in close conjunction; although they are rarely treated together,

³⁴⁷ Fulkerson (2005, p. 34).

³⁴⁸ Embora as palavras de Fílis ocupem o primeiro hemistíquio do hexâmetro e as de Penélope o segundo hemistíquio do pentâmetro.

the two stories share key similarities”.³⁴⁹ Todavia, há uma importante primeira diferença entre elas. Penélope é legítima esposa de Ulisses, ao passo que Fílis não. Penélope conecta seu nome a seu estado civil: *Penelope coniunx semper Ulixis ero* (l. 84). Fílis, por outro lado, começa sua epístola abrindo e fechando o primeiro verso com *hospita...Phyllis* (v. 1). Isso faz com que o argumento de Fílis para provocar comiseração em Demofonte seja fraco. Ela acredita na possibilidade de que Demofonte esteja com uma *altera coniunx*, porém, ela mesma não se apresenta como *coniunx* para ele, mas apenas como *hospita*. Outra diferença é que, ao contrário da esposa de Ulisses, Fílis perde a paciência na espera (inclusive quando, em contraposição com a de Penélope, tenha sido extremamente curta). Isso explica a conclusão de Fulkerson:

It is significant that no extant version of this story (besides *Heroides* 2, according to most scholars) features a Demophoon who unambiguously abandons Phyllis; he generally wants to return but is prevented by circumstances. His deliberate abandonment has been taken as an Ovidian innovation; perhaps it is rather an innovation of Phyllis.

Essa inovação de Fílis a levaria, então, a imitar Ariadne em seu desespero, mesmo quando ela não tem certeza se foi realmente abandonada. Seu comportamento errante, assemelha-se ao da Ariadne ovidiana, e é descrito mediante abundantes ecos textuais com a *Her.* 10:

*Maesta tamen scopulos fruticosaque litora calco
Quaque patent oculis aequora lata meis. (Her.2.
121-122)*

[“Desconsolada, porém, caminho por penhascos e ribeiras com espessa vegetação e por onde o vasto mar é acessível por meus olhos”.]

*Mons fuit: apparent frutices in vertice rari:
Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.
Ascendo (vires animus dabat) atque ita late
Aequora prospectu metior alta meo. (Her. 10.
25-28)*

[“Havia um monte. Poucos arbustos aparecem no pico: dali pende um penhasco carcomido pelas roucas águas. Subo (o ânimo me dava forças) e assim meço com minha vista o vasto mar”.]

Fílis é, com efeito, inexperiente e não cultivada nas *artes amoris*, fazendo desta condição um perfeito *contraexemplum*. Seu lamento, por extenso em sua epístola, soma-se às citações posteriores que Ovídio faz de seu caso na *Ars amatoria* e nos *Remedia amoris*. Ovídio volta a tratar longamente o fracasso amoroso de Fílis nesta última obra.

³⁴⁹ Fulkerson (2005, p. 38). Como já dissemos, embora a autora afirme as semelhanças, ela não encontra relações entre as duas epístolas.

Vimos no capítulo anterior que Fílis é *exemplum* de uma mulher apaixonada, mas sem *ars*. Por isso, Ovídio, em *Rem.* 55, afirma: *uixisset Phyllis, si me foret usa magistro*. Além disso, o poeta dedica outros dezoito versos à figura de Fílis e a seu caráter (contra)exemplar:

*Quid, nisi secretae laeserunt Phyllida silvae?
Certa necis causa est: incommitata fuit.
Ibat, ut Edono referens trieterica Baccho
Ire solet fuis barbara turba comis,
Et modo, qua poterat, longum spectabat in aequor,
Nunc in harenosa lassa iacebat humo.
'Perfide Demophoon!' surdas clamabat ad undas,
Ruptaque singultu verba loquentis erant.
Limes erat tenuis longa subnubilis umbra,
Quo tulit illa suos ad mare saepe pedes.
Nona terebatur miserae via: 'viderit!' inquit,
Et spectat zonam pallida facta suam,
Aspicit et ramos; dubitat, refugitque quod audet
Et timet, et digitos ad sua colla refert.
Sithoni, tum certe vellem non sola fuisses:
Non flessset positis Phyllida silva comis.
Phyllidis exemplo nimium secreta timete,
Laese vir a domina, laesa puella viro. (Rem. 591-608)*

[“Que outra coisa infelicitou Fílis senão a solidão do bosque? É incontestável o motivo de sua morte; não tinha companhia. Ia, como costumava ir, com os cabelos soltos, a turba bárbara no culto bienal ao Baco Edônio. Ora ela alongava a vista, quanto mais podia, para a amplidão do mar, ora, cansada, deitava na areia da praia. “Pérfido Demofonte”, bradava ela às surdas ondas e, ao falar, as palavras eram entrecortadas de soluços. Havia uma trilha estreita, penumbrosa em razão da sombra extensa, por onde se punha ela muitas vezes em direção do mar. Pela nona vez a infeliz pisava esse caminho. “Ele verá”, diz ela, e, empalidecida, olha sua cintura e olha também os galhos; hesita e recua do que quer ousar; teme e leva os dedos ao colo. Filha de Sitão, bem gostaria eu não tivesses estado só nesse momento; a floresta não teria chorado Fílis, despojando-se de suas cabeleiras. A exemplo de Fílis, temei o isolamento demasiado, tu, homem ofendido por tua amante, e tu, mulher ofendida por teu homem”.]

A reiteração das histórias destas heroínas a modo de *exempla* em obras posteriores que almejam um objetivo didático reforçam seu caráter paradigmático. Ainda mais, essa reiteração entrelaça as obras enfatizando na ideia da autotextualidade existente entre elas.

3. 4 Conclusão

Fedra e Fílis são clara amostra de mulheres que não souberam aproveitar os *exempla* que tiveram oportunidade de conhecer e utilizá-los para aprender a reagir na situação de cada uma. O *exemplum* de Ariadne é particularmente significativo para elas, uma vez que, além de Fedra e Ariadne estarem ligadas por relações de sangue, as três se apaixonaram por homens pertencentes à mesma casa. As epístolas 2, 4 e 10, pois, compartilham traços, temas, personagens e remetem ao ciclo do herói Teseu, a quem as três fazem referência, reafirmando-se reiteradamente no *corpus* seu caráter de *perfidus*.

Em uma passagem do livro terceiro da *Ars amatoria*, já citada em capítulos anteriores, Ovídio recomenda às *puellae* aprender do lamento alheio (“*discite ab alterius vestris timuisse querelis, / ianua fallaci ne sit aperta viro*” (*Ars* 3. 455-56, [aprendei com as desgraças das outras a temer as vossas; não se abra a vossa porta a um homem falso]). Em continuidade, o *magister amoris* adverte às Cecrípides, Fedra (*Her.* 4) e Ariadne (*Her.* 10), não acreditarem nos juramentos de Teseu:

*Parcite, Cecropides, iuranti credere Theseo:
quos faciet testes, fecit et ante, deos.* (*Ars*. 3. 457-458)

[“Guardai-vos, ó filhas de Cécrope, de confiar nas juras de Teseu: os deuses que ele toma por testemunhas já antes os tomou”.]

Sobre este passo, Gibson comenta que Ovídio está se referindo à Ariadne de Catulo (64. 143 ss.), “who had urged that other women learn from her plight not to trust men and their promises”.³⁵⁰ Nos versos seguintes, o poeta dirige-se a Demofoonte:

*Et tibi, Demophon, Thesei criminis heres,
Phyllide decepta nulla relictæ fides* (*Ars* 3. 459-460).

[“E tu, Demofoonte, herdeiro do perjúrio de Teseu, depois de enganares Fílis, nenhuma confiança em ti pode restar”.]

Da correlação autotextual entre estes seis versos da *Ars amatoria* e as epístolas das *Heroides*, depreendem-se três conclusões. Em primeiro lugar, nesta passagem da *Ars*,

³⁵⁰ Gibson (2003, *ad loc.*)

Ariadne, Fedra e Fílis aparecem juntas como exemplo, ressaltando a importância de entender a estreita relação destas mulheres, e, assim, justificando que suas epístolas nas *Heroides* tenham tantas afinidades. Em segundo lugar (e em relação à afirmação de Fulkerson sobre a possibilidade de que Ariadne seja a mãe de Demofonte) no verso 459, a apóstrofe a Demofonte é acompanhada pelo aposto *Thesei criminis heres*. Mais uma vez, enfatiza-se o comportamento de Demofonte como um traço característico da herança paterna. O poeta não parece adjudicar a Ariadne a culpa pelo abandono de Fílis. Por fim, o terceiro ponto que se depreende deste trecho é argumento para entender as epístolas das heroínas como *exempla* complementares do propósito didático da *Ars*. As *puellae* devem aprender do lamento das outras e *Heroides* oferece um leque de *exempla*.

É possível, portanto, estabelecer relações tanto de intratextualidade, entre estas epístolas, como de autotextualidade, com a *Ars amatoria* e também com os *Remedia amoris*. Assim, somam-se mais *exempla* aos ensinamentos do *praeceptor*.

CAPÍTULO 4

HIPERMNESTRA, PENELOPE, CÂNACE E A DEVOÇÃO PELA *PIETAS*

“O *Hipermestra*, *Penelope*, *Alceste*,
Your wifhood he commendeth with the beste”

Goeffrey Chaucer, “*The man of lawes tale*” prologo.

4. 1 Introdução

Neste capítulo analisaremos a epístola de Hipermnestra para demonstrar que o uso das técnicas retórica e oratória são elementos constitutivos das epístolas. Assim como, ao estudar a epístola de Penélope, assinalamos a estrutura epistolar e o reiterado uso da argumentação retórico-persuasiva, o objetivo na seguinte análise é fazer uma leitura pormenorizada desses elementos à luz de preceitos ciceronianos sobre retórica e oratória. A seguir, veremos quais os pontos de contato entre Hipermnestra e Penélope. O propósito é demonstrar que as epístolas 1 e 14 são chaves de abertura e fechamento, respectivamente, de uma sequência de *exempla* mitológicos sobre o comportamento em uma relação amorosa. Elas, como destacado por Chaucer no poema citado na epígrafe, compartilham a virtude de ser ótimas no papel de esposas. Portanto, parece lógico que essas duas epístolas funcionem como moldura da série de *exempla* mitológicos. Além disso, discutiremos a proximidade entre as epístolas de Hipermnestra e Cânace. As duas, ainda que compartilhem características em comum, têm objetivos claramente diferentes. Porém, Cânace, ao admitir os próprios erros, enfatiza a importância de virtudes como a *castitas*, a *pudicitia* e a *pietas*, melhor representadas no *corpus* das *Heroides* nas figuras de Hipermnestra e Penélope.

4. 2 A epístola de Hipermnestra como modelo retórico-persuasivo

4. 2. 1 *Ars amatoria* e *ars oratoria*

Os vínculos possíveis entre a arte oratória e a poética são desenvolvidos na obra *amatória* ovidiana, demonstrando que a persuasão amorosa tem estreita relação com a persuasão deliberativa e forense. Analisando a *Ars amatoria*, obra com objetivo erotodidático, à luz do *De oratore* de Cícero, identifica-se afinidade entre a *ars amandi* e a *ars dicendi* apresentada por cada um dos autores. Isso ocorre não apenas porque a oratória exerce função de veicular a arte da persuasão amorosa, mas também porque a arte ensinada na *Ars amatoria* é construída segundo a estrutura do discurso oratório exposto no *De oratore*. Com efeito, na *Ars amatoria* é possível verificar todas as partes do discurso próprio do bom orador: *inuentio*, *dispositio* e *elocutio*, i. e., encontrar a mulher que se quer conquistar, utilizar estratégias de sedução para conquistá-la e fazer uso de elementos retóricos que embelezam o discurso persuasivo.³⁵¹

4. 2. 2 O jogo da persuasão amorosa e as *Heroides*

Kennedy afirma que “just as rhetoric, grammar, poetics, surveying, and what not can be reduced to rules and precepts, so can the fine art of seduction”.³⁵² Ao preceituar a arte da sedução, Ovídio, como apontado por Volk, aproveita de forma humorística os preceitos romanos sobre a educação dos jovens, cuja prática mais proeminente era a declamação pública.³⁵³ A autora sublinha o fato de estudiosos haverem notado que o título do poema *Ars amatoria* joga com a *ars oratoria* e que o *praeceptor* modelou o ensino amoroso segundo o ensino da oratória. Esse vínculo, aliás, é inevitável, uma vez que o amante ao conquistar, deve, obviamente, convencer:

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
Non tantum trepidos ut tueare reos;
Quam populus iudexque gravis lectusque senatus,*

³⁵¹ Trevizam (2010).

³⁵² Kennedy (1972, p. 415).

³⁵³ Volk (2006, p. 240),

Tam dabit eloquio victa puella manus. (Ars 1. 459-462)

[“Aconselho-te, juventude Romana, aprende as artes liberais, não só para defender os temerosos réus; tanto quanto o povo e o juiz severo e o senado seleta, a jovem vencida pela eloquência oferecerá suas mãos”.]

Por sua vez, Stroh³⁵⁴ vê clara vontade em Ovídio de querer fazer mais do que um simples jogo de palavras entre a *ars oratoria* e a *ars amatoria*. Segundo o autor, o poeta está buscando colocar a oratória erótica ao lado dos outros três gêneros das causas.

Parte da preceptiva ovidiana no processo de persuasão aconselha escrever cartas à amada, atividade na qual domina o conceito de *decus*, tão importante para Cícero, não apenas como parte do discurso pretendido do orador, mas também na construção da obra *De oratore*. Também se destaca a importância da correta *elocutio*:

*Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;
Effugiant voces verba molesta tuae.
Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae?
Saepe valens odii littera causa fuit.
Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba,
Blanda tamen, praesens ut videare loqui. (Ars 1. 463-468)*

[“Mas que as forças se ocultem, e não sejas abertamente eloquente; que teus discursos evitem palavras incômodas. Quem, senão um insensato declama para sua tenra amiga? Amiúde a carta foi causa válida de ódio. Que teu discurso seja crível e as palavras comuns, mas também brandas, para que pareça que falas frente à frente”.]

Aqui aparece também o princípio da *dissimulatio scientiae*.³⁵⁵ A melhor arte oratória é aquela que parece ter perdido a arte. Com efeito, em *Orator* 25. 84-85, Cícero recomenda escolher as palavras necessárias para conseguir isso. Por conseguinte, os *discipuli* de Ovídio têm tarefas similares às do orador: eles devem influenciar outras pessoas afetando seu espírito. O orador deve provocar variados efeitos: ódio, medo, esperança, ira, compaixão etc. O *amator* tem só um objetivo: despertar o amor na amada.³⁵⁶

Hipermnestra, na *Her.* 14, recorre ao *éthos* e ao *páthos* como coluna de apoio de seu discurso persuasivo. Ambos os recursos se encontram ao longo de sua epístola. Este

³⁵⁴ Stroh (1979, p. 118).

³⁵⁵ Stroh (1979, p. 122).

³⁵⁶ Stroh (1979, p. 122).

recurso é defendido por Cícero no *De oratore* com particular afinco, o que diferencia esta obra de outros tratados similares, como da *Retorica ad Herennium* e do *De inuentione*.

A importância dos elementos não racionais da *inuentio* é destacada por Crasso no *De oratore*, já no começo da conversa do livro primeiro:

Neque vero mihi quicquam inquit praestabilius videtur quam posse Dicendo tenere hominum [coetus] mentis, adlicere uoluntates, impellere quo uelit, unde autem uelit deducere. (De or. 1. 30)

[“Na verdade, nada me parece mais notável do que ser capaz, por meio da oratória, de cativar as multidões, desviá-las igualmente de onde se deseje”.]³⁵⁷

Para granjear a *beneuolentia* de quem recebe o discurso (*conciliare*), o orador deve apresentar uma série de qualidades, enumeradas por Antônio em *De or. II*, 182-184. Segundo ele, os ânimos cativam-se pela *dignitas hominis*, as *res gestae* e a *existimatio uitae*. Além disso,

Horum igitur exprimere mores oratione iustos, integros, religiosos, timidos, perferentis iniuriarum mirum quiddam ualet; et hoc uel in principiis uel in re narranda uel in perorando tantam habet uim, si est suauius et cum sensu tractatum, ut saepe plus quam causa ualeat. (De or. II, 184)

[“Apresentar o seu caráter pelo discurso, então, como justo, íntegro, religioso, timorato, tolerador de injustiças, tem um poder absolutamente admirável; e isso, quer no princípio, quer na narração de causa, quer no final, tem tamanha força, se for tratado com delicadeza e julgamento, que muitas vezes tem mais poder do que a causa”.]

Portanto, os argumentos racionais devem estar acompanhados pelos elementos emotivos, porque, como diz Antônio:

Et quoniam, quod saepe iam dixi, tribus rebus homines ad nostram sententiam perducimus, aut docendo aut conciliando aut permovendo, una ex tribus his rebus res prae nobis est ferenda, ut nihil aliud nisi docere uelle videamur; reliquae duae, sicuti sanguis in corporibus, sic illae in perpetuis orationibus fusae esse debebunt; nam et principia et ceterae partes orationis, de quibus paulo post pauca dicemus, habere

³⁵⁷ Todas as traduções de *De oratore* são de Scatolin (2009).

hanc vim magno opere debent, ut ad eorum mentis, apud quos agetur, movendas pertinere possint. (De or. 2. 310)

[“Uma vez que, como já disse mais de uma vez, induzimos os homens a um parecer favorável por três meios, instruindo-os, cativando-os ou comovendo-os, apenas um desses elementos deve ser levado para diante de nós, de modo a que não pareçamos querer outra coisa senão instruí-los; os outros dois, tal como o sangue pelos corpos, devem estar espalhados a longo de todo o discurso. De fato, tanto os exórdios como as demais partes do discurso, a que logo acenaremos, devem ter em grande medida o poder de penetrar as mentes dos juízes, a fim de influenciá-las”.]

Nas próprias palavras de Wisse, “it concerns putting as much ethos and pathos as possible into passages concerned with (or, ostensibly concerned with) rational argumentation”.³⁵⁸

Nas *Heroides*, como mencionamos *supra*, o uso dos elementos não racionais do discurso se dá ao longo das epístolas, seguindo os preceitos indicados por Cícero para o perfeito orador. Além disso, outro ponto importante é a *elocutio*, um domínio insubstituível no orador e próprio dele (*Or.* 19. 61).

Portanto, as qualidades de uma boa elocução são, segundo Cícero (*De Or.* 3), a correção, a clareza, a conveniência do assunto e a elegância. Estas qualidades se encontram nos discursos persuasivos das mulheres que formam o *corpus* das *Heroides*.

4. 2. 3 Hipermnestra: *pia, sed rea*

Hipermnestra na epístola 14 deve se defender por não ser *nocens*. Seu pai, Dânao, pediu a ela e a suas irmãs que matassem seus maridos na mesma noite das bodas, comando que apenas ela não acatou. A epístola está dirigida a Linceu, seu marido, a quem pede ajuda para não ser assassinada pelo próprio pai em vista de sua desobediência. Todavia, o conteúdo da epístola é chamativo. Em trechos extensos, Hipermnestra não se dirige a Linceu, mas a seu pai. Por isso, críticos têm apontado à falta de unidade do conteúdo. Porém, em concordância com o assinalado por Fulkerson,³⁵⁹ a epístola tem explicitamente dois destinatários e dois objetivos: o primeiro, persuadir o marido a

³⁵⁸ Wisse (1989, p. 206).

³⁵⁹ Fulkerson (2003, p. 124).

retornar e salvá-la; o segundo, disfarçado pelo primeiro, persuadir seu pai de que é inocente – de forma paradoxal – por não ter cometido o crime imposto. Antes inclusive da crítica moderna, tanto Pausânias (2. 25. 4; 19. 6 ss.; 21. 1) como Apolodoro (2. 1. 5) notaram que Hipermnestra parecia estar falando frente a um tribunal, mais precisamente, frente a Dânao, seu pai, para ser absolvida.

O discurso de Hipermnestra pode se relacionar com o gênero judicial, já que ela, *rea* (v. 6), defende-se ante o pai, que teria aqui o papel de juiz. O léxico utilizado também pertence à terminologia técnica forense romana, como veremos.

Como mencionado *supra*, dentre as qualidades que o orador deve demonstrar encontra-se a *pietas* (*De or.* 2. 182). Hipermnestra se caracteriza na epístola pela devoção à *pietas* devida ao marido. O recurso de apelar aos elementos emotivos do discurso é recorrente ao longo da epístola, buscando demonstrar o caráter probo da heroína e tendo sempre como base de sua defesa a *pietas* e a contradição na sua acusação. A singularidade de Hipermnestra é ser acusada por ser *pia*, o que servirá de argumento de defesa em toda sua epístola. Compartilha com Penélope a característica de devoção ao vínculo do matrimônio. Penélope, porém, demonstra amor por seu marido.³⁶⁰ Hipermnestra, por sua parte, não faz referência em momento nenhum a um laço afetivo. Sua preocupação é de nível moral.

Hipermnestra, já no começo da epístola, queixa-se por estar encerrada na prisão e exprime a causa do castigo. Dessa forma, logra rapidamente o objetivo do *exordium*³⁶¹, ao cativar os ânimos de quem ouve e ao granjear a benevolência. A *captatio* está condensada nos versos 3 - 4:

*Clausa domo teneor grauibusque coercita uinclis;
est mihi supplicii causa fuisse piam. (Her. 14. 3-4)*

[“Sou mantida enclausurada na prisão e atada com pesadas cadeias; a causa de meu suplício é ter sido piedosa”.]

³⁶⁰ Ver *Her.* 1. 12, 23.

³⁶¹ Os termos para designar as *partes orationis* são os utilizados por Cícero no *De inventione*, 1. 14. 19.

Imediatamente, misturando-se ao *exordium* e a *narratio*, encontra-se a *propositio*,³⁶² na qual Hipermnestra expõe a causa de sua condenação e justifica o tom forense do discurso:

*Quod manus extimuit iugulo demittere ferrum,
sum rea, (Her. 14. 5-6)*

[“Porque minha mão temeu cravar o ferro em tua garganta, sou ré”.]

À *propositio* segue-se na epístola de Hipermnestra a *narratio* (vv. 21-84), introduzida por quatro versos, cujas palavras têm uma força patética que causa comiseração pela situação que Hipermnestra está atravessando:

*Cor pavet admonitu temeratae sanguine noctis
Et subitus dextrae praepedit ossa tremor;
Quam tu caede putes fungi potuisse mariti,
Scribere de facta non sibi caede timet.
Sed tamen experiar (...) (Her. 14. 17-21)*

[“O coração treme de medo ao recordar a noite manchada com sangue e um súbito tremor paralisa os ossos da minha destra; a que tu pensas que poderia executar a morte do marido teme escrever sobre o crime não cometido. No entanto, tentarei”.]

Após a cesura do hexâmetro no verso 21 começa à narração propriamente dita. A respeito dessa passagem do texto, Reeson opina que a introdução da *narratio* por meio de *sed tamen experiar* “is wholly natural. Hypermestra’s narrative is for Linceus’ benefit: the bulk of it, in which Hypermestra confesses that she attempted to kill him (33-70) is unknown for Linceus”.³⁶³ Todavia, Jacobson duvida a respeito desse benefício e agrega: “what strains matters here is the *sed tamen experiar*, as if someone wants her to recount the events and she consciously agrees.”³⁶⁴ Com efeito, todo o trecho 17-20 parece buscar comover mais Dânao do que Linceu. Chama a atenção *tu putes* (v. 19), que parece estar dirigido não a Linceu, mas a Dânao, que acreditou que sua filha poderia ser capaz de cometer o crime.

³⁶² Oppel (1968, p. 17).

³⁶³ Reeson (2001, p. 237).

³⁶⁴ Jacobson (1974, pp. 129-130).

Nos versos 47-50, Hipermnestra tenta se justificar novamente por não ter matado Linceu. Vemos neste trecho a importância do papel da *pietas* na epístola, já que não ingressa no discurso apenas para configurar o *éthos* de quem está se pronunciando, mas também funciona como argumento para se defender da acusação. Desta vez, a *puella* ressalta o fato de haver tentado obedecer ao mandato do pai. Ela quer demonstrar que essa ordem esteve presente para ela, mas em conflito com a *pietas*. Aqui *sed timor et pietas crudelibus obstitit ausis* (v. 49, [“mas o temor e a piedade opuseram-se às cruéis ousadias”]) evidencia o conflito interno de Hipermnestra. O *timor* é consequência do descumprimento da *pietas* devida ao marido. Porém, não obedecer ao pai traz outro *timor*, o do castigo pelo descumprimento da *pietas* devida ao pai. Pôr em relevo esse conflito interno, sem dúvida, tem como objetivo comover o ânimo de quem lê, e, claramente, Hipermnestra espera que o leitor da epístola seja Dânao antes que Linceu.

Nesta epístola a *narratio* mistura-se com a *argumentatio*. Como apontado por Oppel, na *narratio* se reconhece característica essencial: a concentração no desenvolvimento do sentimento.³⁶⁵ Portanto, nesta *narratio* se encontrarão ao mesmo tempo a *confirmatio* e a *reprehensio*, atravessadas continuamente pelos elementos emotivos do discurso, *éthos* e *páthos*. Entre os versos 53-66, intercalam-se argumentos pró e contra o crime, introduzidos por *exiguo dixi talia uerba sono* (v. 52, [“em voz baixa eu disse estas palavras”]).³⁶⁶ Tais palavras, afirma Reeson, sugerem uma interrogação forense.³⁶⁷ Nestes versos, Hipermnestra relata como se debateu no momento em que devia realizar o crime:

*Saeuus, Hypermestra, pater est tibi; iussa parenti
effice (...)* (Her. 14. 53-54)

[“Hipermnestra, tens um pai selvagem, cumpre os mandatos de teu pai”.]

O tom patético desse argumento a favor do crime é respondido com outro em sentido contrário, de tom ético:

*Femina sum et virgo, natura mitis et annis;
non faciunt molles ad fera tela manus.* (Her. 14. 55-56)

³⁶⁵ Oppel (1968, p. 72).

³⁶⁶ Oppel (1968, p. 74).

³⁶⁷ Reeson (2001, p. 263).

[“Sou mulher e virgem, doce por natureza e pelos anos; não convêm minhas delicadas mãos às ferozes armas”.]

Novamente, nos versos 57-58, Hipermnestra dá um argumento a favor, e no dístico seguinte, o refuta com argumento em sentido contrário:

*Quin age, dumque iacet? fortes imitare sorores.
Credibile est caesos omnibus esse uiros.
Si manus haec aliquam posset committere caedem,
Morte foret dominae sanguinolenta suae. (Her. 14. 57-60)*

[“Por que não ages, enquanto dorme? Imita tuas decididas irmãs. Com certeza todas têm maridos mortos. Se esta mão pode cometer algum assassinato, seria ensanguentada pela morte de sua dona”.]

No final do trecho, novamente a *pietas* (v. 64) e sua condição de *femina et virgo* confirmam seus argumentos contra o crime e se resolve o conflito.

Chegando ao fim da *narratio*, os versos 79-84 servem à *conquestio*. Hipermnestra lembra a cena quando o pai descobre que um de seus genros estava com vida e a violência com que ela foi arrastada à prisão, e afirma *haec meruit pietas praemi* (v. 84, [“esses prêmios mereceu minha piedade”]).

A partir do verso seguinte, começa uma longa *digressio* (vv. 85-108), que narra o mito de Io. A introdução dessa história na epístola é controvertida e não falta quem acredite que seja uma interpolação. Porém, esse *exemplum* mitológico pode ser ligado alegoricamente à história de Hipermnestra. Io também recebeu um castigo imerecido. Todavia, na *digressio* não é mencionado o “final feliz” da história, já que não seria apropriado. O objetivo de Hipermnestra ao citar o mito de Io é apelar ao *páthos* por meio da identificação.³⁶⁸

Já antes dos versos finais, começando sua *conclusio* (109-118), Hipermnestra faz um breve resumo do acontecido com sua família e do assassinato dos filhos de Egito, em que lamenta e chora a situação, de novo, buscando comover o ânimo de Dânao, mais do que o de Linceu. E, mais uma vez, no verso 119, faz referência implícita a sua *pietas* devida ao marido, razão pela qual ela está destinada ao castigo: *En, ego, quod uiuis,*

³⁶⁸ Jacobson (1974, p. 134).

poenae crucianda reservor [“Eis aqui que, porque tu vives, sou reservada para ser torturada como castigo”]. Sobre este verso, Reeson aponta o seguinte:

Hipermnestra returns to where her epistle began –her present predicament, pointed out with the interjection *en*. This description of impending trial is couched in Roman forensic terminology [*reseruor*]. The paradox of the righteous crime is again reframed.³⁶⁹

No verso seguinte, destacará sua situação de ré por meio do oxímoro *rea laudis*.

At tu... (v. 123) introduz as linhas finais da *conclusio*, desta vez falando diretamente com Linceu. Hipermnestra retoma seu pedido a Linceu para ajudá-la a escapar e ensaia um epitáfio, em que ao fim destaca sua *pietas*. Esta última referência ao *éthos* piedoso fecha o discurso de defesa.

Antes do final, Hipermnestra elabora seu próprio epitáfio (vv. 129-130). Este é diferente dos escritos por Fílis e Dido por uma série de motivos. Em primeiro lugar, a epístola não se fecha com tal epitáfio. Em segundo lugar, há estranha omissão do nome do marido. Tanto Fílis como Dido fecham suas epístolas culpando e nomeando seus amados por sua morte (2. 147: *Phyllida Demophoon...*; 7. 195: *Praebuit Aeneas ...*). Nos dois epitáfios o nome do amado é a segunda palavra do verso. Na epístola 14, a segunda palavra do epitáfio é o nome da *puella* (*Exul Hypermnestra*, v. 129). Linceu é só aludido como *fratri* (v. 130). Portanto, se ele não a resgata, após a morte da mulher, Linceu será lembrado apenas como um *frater*.³⁷⁰ Numa leitura linear de cada epístola do *corpus*, no contraste com os dois primeiros epitáfios o último distingue-se por estar centrado na figura da mulher e não do homem. O epitáfio de Hipermnestra não é mais do que outro argumento a seu favor para ressaltar sua *pietas* (*pretium pietatis iniquum*, v. 29, [“iníquo preço pela sua piedade”]).

³⁶⁹ Reeson (2001, p. 305).

³⁷⁰ Reeson (2001, p. 313).

4. 3 Penélope e Hipermnestra, *exempla uxoris*

As características de Penélope – estudadas no primeiro capítulo desta segunda parte – repetem-se no caráter extremamente piedoso de Hipermnestra. Desta maneira, o *corpus* de *exempla* mitológicos das *Heroides* abre e fecha com mulheres exemplares por seu bom comportamento no seu rol de esposas. Não surpreende, pois, que as duas sejam bem-sucedidas no seu relacionamento e, ao contrário da grande maioria das *Heroides*, possam se reunir com seus amados.³⁷¹ Assim como Penélope é tradicionalmente citada como *exemplum*, Hipermnestra também serve como exemplo aos elegíacos (ver, por ex., *sine fraude marita*, Prop. 4. 7. 63), mas também a Horácio, que dedica versos da Ode 3. 11 a sua figura (*virgo nobilis*, Carm. 3. 11. 35-36).

A epístola de Hipermnestra inicia-se com um dístico, cuja autenticidade é suspeita por muitos editores, embora esteja testemunhado em todos os manuscritos³⁷²:

*Mittit Hypermnestra de tot modo fratribus uni;
Cetera nuptarum crimine turba iacet.*

[“Hipermnestra envia ao único de, há pouco, tantos irmãos; o resto do grupo jaz [mortos] pelo crime das esposas”.]

As razões para não o aceitar têm a ver com o sentido do dístico, cujo deslocamento a outro lugar da epístola ou sua anulação fariam com que a epístola iniciasse do mesmo modo que a *Her.* 8.³⁷³ Conforme Reeson, é possível que o primeiro dístico esteja perdido e este seja na verdade o segundo, uma vez que Hipermnestra se dirige a Liceu como um dos filhos de Egito e não como seu marido.³⁷⁴ Seja como for, não há consenso sobre o caráter espúrio.

³⁷¹ Além delas, Breseida (*Her.* 3) e Hermione (*Her.* 8) também o fazem. As duas compartilham características em comum já que foram raptadas e escrevem ao homem que amam para serem resgatadas. Briseida, como escrava de Aquiles, representa em si mesma o *tópos* elegíaco do *servitium amoris*. Hermione, escrava do marido, Pirro, escreve a Orestes, a quem ela reconhece como seu marido, por ter sido prometido a ela antes do que a Pirro).

³⁷² Reeson (p. 212).

³⁷³ Luck (1969, p. 32).

³⁷⁴ Reeson (p. 213).

De tot modo fratribus uni marca a peculiaridade do destinatário. Se Ulisses em *Her. 1. 1* era *lentus* (*lento tibi mittit, Ulixé*), Linceu representava o único restante dos cinquenta irmãos que contraíram núpcias com as Danaides.

Nos próximos versos, ela declara estar enclausurada na *domus* (*clausa domo teneor grauibusque coercita uinclis*; v. 3 [“sou mantida encerrada na casa e atada com pesadas cadeias”). Sua prisão é sua própria casa.³⁷⁵ Do mesmo modo, Penélope está retida na própria *domus*, esperando também pela chegada do marido para resgatá-la de vinte anos de espera e da pressão paterna.

A reclusão de Penélope nos muros da própria casa vai de mãos dadas com sua identidade de mulher leal:

Whether Penelope is depicted in her bedroom or in the public hall with the suitors is the poet's choice, yet Penelope must remain within the halls of the house or lose her traditional identity as a loyal wife (...). Penelope does not move outside of her house; indeed, her first spatial identification of herself is alone in her deserted bed: *non ego deserto iacuissem frigida lecto* (...). Remove Penelope from her space and she, in her view, will no longer be his wife. Penelope-in-her-bed is who Penelope is.³⁷⁶

A reclusão da mulher na primeira epístola indica um modo de virtude feminina; a devoção ao marido implica a restrição do espaço permitido à mulher. Como Penélope, toda a ação de Hipermnestra ocorre no espaço interno. Todavia, essa reclusão é levada a nível hiperbólico, já que sua *domus* é sua prisão. O primeiro adjetivo que se outorga a si mesma é *clausa*, essa é sua condição e, mais do que isso, ela se orgulha disto (*esse ream praestat*). Esta é a principal diferença com Cânace (*Her. 11*), outra *puella* também *clausa* na sua *domus* pelo próprio pai.³⁷⁷

Na *propositio*, Hipermnestra defende sua postura por não ter assassinado Linceu em razão de sua *pietas*. Sobre o assunto, Jacobson observa:

Pietas, in its nominal and adjectival form, occurs no less than seven times in the 132 verses of the poem (4, 14, 49, 64, 84, 123, 129), while no more than three times in any other of the *Heroides*. More important

³⁷⁵ A casa como prisão é um motivo frequente na tragédia (Reeson, 2001, p. 218)

³⁷⁶ Bolton (2009, pp. 274-275).

³⁷⁷ Veremos que Cânace cumpre seu castigo, sabendo que ela cometeu um erro ao ter um filho fora do matrimônio.

is the fact that all these instances of “piety” in *Her.* 14 refer to Hypermetra herself (line 14 is a generalization which applies to her), while only two of the other heroines mention their own piety, each once.

As duas outras instâncias da aparição de *pietas* nas *Heroides* a que Jacobson faz menção são *Her.* 1. 85 e 6. 137. A primeira é justamente na epístola de Penélope, que, sob pressão de seu pai Icário para contrair novas núpcias, declara sua devoção ao marido (*Penelope coniunx semper Ulixis ero*, v. 84 [“Eu, Penélope, sempre serei a esposa de Ulisses”]) e logo conta que o pai desiste de sua insistência apenas ao perceber que a *pietas* e a *pudicitia*³⁷⁸ de sua filha são mais fortes:

*Ille tamen pietate mea precibusque pudicis
frangitur et vires temperat ipse suas (Her. 14. 84-85).*

[“Ele, porém, quebra-se pela minha piedade e minhas pudicas preces e amaina ele mesmo suas forças”.]

A segunda referência corresponde a Hipsípila. Hipsípila e Penélope compartilham traços destacados pelo paralelismo de sua posição no *corpus*.³⁷⁹ As duas legalmente casadas (Hipsípila ao menos segundo sua epístola, cf. Apolônio) esperam o marido voltar guardando-lhes fidelidade. A terceira epístola paralela é a de Cànace, que se contrapõe às primeiras por seu caráter incestuoso. Este paralelismo proposto por Stroh não se sustenta como tal. A única característica repetida em Penélope e Hipsípila é estar casada. Mas isso não é exclusivo delas. Enone (*Her.* 5), Dejanira (*Her.* 9) e Laodamia (*Her.* 13) também estão, e também são fiéis a seus maridos. Por outro lado, Cànace e sua relação de incesto contrapõem-se mais a Fedra (*Her.* 4) do que a Penélope e Hipsípila.

O respeito pelo matrimônio tanto de Penélope como de Hipermnestra contraria o mandado paterno. Hipermnestra não assassinou o marido e Penélope não acatou o pedido paterno para escolher um dos pretendentes e voltar a casar-se. A tenacidade na defesa da *pietas* devida ao marido, demonstrada por cada uma, acaba por legitimá-las como esposas e como ideais de mulher.

³⁷⁸ Ver capítulo 1 desta segunda parte, em que se destaca a *pudicitia* como uma das principais características de Penélope.

³⁷⁹ Para esse paralelismo, ver, na primeira parte deste trabalho, o capítulo 3. 2.

Ao terminar de ler a epístola, o leitor sabe que Hipermnestra foi poupada do castigo, ao passo que suas irmãs foram condenadas precisamente por *impietas*³⁸⁰. Por sua vez, Hipermnestra, juntamente com Linceu, fundará uma importante dinastia de reis em Argos. Portanto, pode-se concluir que, em seu discurso de ré ante o juiz (Dânao), Hipermnestra apelou aos argumentos corretos – fazendo ênfase no *éthos* e *páthos* – para justificar não haver cometido o crime a que foi obrigada. Penélope, por sua vez, recebe de volta o marido e continua à frente do reino de Ítaca, ambos dois triunfantes em seus objetivos: ele, como guerreiro e estrategista na guerra de Troia; ela, na defesa de seu matrimônio e sua virtude.

4. 4 Cânace e sua aproximação à *pietas* como ferramenta argumentativa

Cânace (*Her.* 11) e Hipermnestra são duas *puellae* acorrentadas e aprisionadas pelos próprios pais. Os paralelos entre suas epístolas são diversos, uma vez que as duas escrevem das suas prisões ao passo que se queixam do peso das correntes que atam suas mãos. Além disso, dirigem suas epístolas aos amados, tendo, porém, seus pais como destinatários ocultos. No entanto, há em cada epístola clara diferença de objetivos: Hipermnestra, por uma parte, destina de forma transversal a carta ao pai para, assim, recuperar a liberdade; por outra, Cânace sabe que ela deve morrer. Seu objetivo é salvar a vida do filho – que teve com seu irmão, Macareu –, condenado a ser jogado às feras pelo avô. Sua carta a Macareu é, na verdade, uma nota de suicídio, que busca comover o pai.

Cânace admite que sua gravidez é desonrosa, por isso refere-se a ela sempre como *crimen*. Na *Her.* 11, a palavra *crimen* aparece quatro vezes, todas em relação ao filho concebido:

Nec tenui vocem. “quid”, ait, “tua crimina prodís?”. (Her. 11. 51)

[“E não contive a voz. “Por que”, disse [a anciã], ‘delatas teu crime?’”]

³⁸⁰Ver Ovídio, *Met.* 4. 462- 463 e Horácio, *Carm.* 3. 11. 30-2.

Et grave, si morerer, mors quoque crimen erat. (Her. 11. 58)

[“E, se morresse, a morte também seria um grave crime”.]

Et positum est uteri crimen onusque mei. (Her. 11. 66)

[“E foi deposto o crime e o peso do meu ventre”.]

Crimina sunt oculis subripienda patris. (Her. 11. 68).

[“O crime deve ser ocultado dos olhos do pai”.]

Em outras epístolas do *corpus*, *crimen* é utilizado para aludir à relação entre os amantes, nas *Her.* 2. 28 e 4. 31. Mas nenhuma das menções de *crimen* na epístola de Cânace refere-se à relação com Macareu. Isto é um argumento para entender que o erro de Cânace, tanto para ela como para seu pai, não é haver cometido incesto, mas concebido um filho fora do matrimônio legítimo.³⁸¹ Ela nada diz a respeito de sua relação incestuosa. Os críticos têm posições diferentes sobre o que pensa Éolo em relação a seus filhos, já que tampouco há clara referência à postura do pai a respeito disso. Tanto Verducci³⁸² como Spoth³⁸³ opinam que, na epístola, Cânace aceita o castigo pelo seu incesto (mesmo quando ela não fale expressamente sobre isso)³⁸⁴, interpretando-o como o *Leitmotiv* da história. Verducci, por exemplo, diz que a existência do filho não é tão importante como o fato de ele ter nascido do incesto.³⁸⁵ Não há, porém, indícios textuais (e a autora tampouco os oferece) que apoiem sua leitura.

Casali analisa um irônico verso da epístola, em que Cânace se queixa: *quid iuvat... inter cognatos posse referre Iovem?* (v. 19, [“em que me beneficia poder nomear Júpiter entre os meus parentes?”]. Segundo o crítico,

It would not have been at all useless for Canace to appeal to Jupiter, and it would have been of even more help for her to be able to appeal to Jupiter as her own forefather. When she asks *quid iuvat... inter cognatos posse referre Iovem?* the heroine gives up an excellent opportunity to use a strong argument in her favour. Among her forefathers, Canace had a god who had calmly married his own sister, subsequently having a large number of illustrious children, without any sense of shame.³⁸⁶

³⁸¹ Da mesma forma, Philippides (1996).

³⁸² Verducci (1985, p. 219).

³⁸³ Spoth (1993, p. 108-111).

³⁸⁴ Ver Verducci (1985, p. 220).

³⁸⁵ Verducci (1985, p. 2019).

³⁸⁶ Casali (1998, p. 707).

Com efeito, a ausência de tal evidência no discurso de Cânace parece uma falha no argumento persuasivo. Todavia, é lícito pensar que Ovídio coloca esse verso ali para ressaltar a ironia de sua situação, mas não faz Cânace usá-lo como argumento para defender sua relação com Macareu, justamente porque o objetivo de sua epístola não é senão salvar seu filho. Aliás, estritamente, sua situação não é igual à de Júpiter. Hera e ele estão casados e o matrimônio é aceito como tal. Casali, no trecho citado, ressalta que Júpiter casou com a irmã e teve os filhos. Todavia, o problema de Cânace é outro, já que em sua história a cronologia dos fatos é inversa. Ela tem o filho sem estar casada e isso, tal como ela ressalta, é *crimen*.

Bolton compara Cânace com Penélope e observa que as duas permanecem no espaço interior de suas casas como mostra de castidade:

Canace's position within the bedchamber reveals her sexual relationship with her brother and her loyalty towards him. Her inability to envision a life outside characterizes her sexually as the chaste lover.³⁸⁷

Entretanto, é contraditório que “a chaste lover”, como Bolton a chama, sinta vergonha e admita a falta de pudor. A reclusão de Cânace (não voluntária, mas aceita como castigo pelo seu *crimen*) é signo da obediência paterna e não de vontade de preservar sua relação amorosa com Macareu. Nisto se afasta de Hipermnestra, que sofre sua reclusão e pretende sempre ganhar o perdão paterno para liberar-se dessa situação.

Cânace, para suprir sua falta de *pudicitia* e *castitas*, defende sua relação com Macareu por ser fruto do amor; um amor desconhecido, de acordo com o modelo elegíaco, que lhe causa um padecimento incontrolável (vv. 27-34). Além disso, ainda se identificando com o modelo de *puella* elegíaca característico das *Heroides*, ela descreve sua paixão a partir da inocência de uma moça que está descobrindo um sentimento ao que o *pudor* se opõe (v. 37). Cânace lista uma série de sintomas do padecimento, lugar comum na poesia amatória. Assim, a trama apresentada por Ovídio diferencia-se da conhecida por meio da tragédia *Éolo*, de Eurípides, considerada sua principal fonte. Na tragédia, apaixonado por ela, Macareu estupra a irmã.

³⁸⁷ Bolton (2009, p. 277).

As semelhanças entre as epístolas *Her.* 11 e 14 levaram Fulkerson a afirmar que a epístola de Cânace teria servido como modelo a Hipermnestra para redigir a própria de forma bem-sucedida. Cânace, após a escritura da carta, suicida-se com a espada deixada por seu pai. Diferentemente, Hipermnestra, havendo se apropriado das estratégias retóricas de Cânace, redigiria a carta a Linceu, cujo destinatário oculto também é o pai. Havendo aprendido com os erros de Cânace, Hipermnestra cumpre seu objetivo e não é obrigada a se suicidar³⁸⁸. Além disso, segundo a autora,

Reading the letters of Canace and Hypermestra in tandem draws attention to Canace's failure to persuade her father to spare her life, but I suggest that she is successful in achieving her true desire, securing the life of her son. Aeolus will regret his behavior, but more importantly, he will feel compelled to obey Canace's last wish and so her son will live.³⁸⁹

Sobre a afirmação de Fulkerson, devemos fazer a seguinte observação. A autora opina que Cânace falha em persuadir o pai e salvar sua vida. Todavia, na epístola 11 não há de forma explícita pedido de Cânace nem ao pai nem a Linceu para ajudá-la a escapar do suicídio a que estava impingida. Hipermnestra, ao contrário, escreve a Linceu expressamente para que ele a resgate do castigo paterno, alegando inocência. Portanto, cada uma tem objetivo diferente. Cânace não falha ao tentar persuadir alguém para salvá-la: a salvação nem sequer era seu objetivo.

Fulkerson não oferece justificativa para não ler a influência de uma *puella* sobre a outra na direção contrária, como sendo Cânace que interpreta a epístola de Hipermnestra como modelo. Hipermnestra, como demonstrado no item anterior, é paradigmática por sua *pietas*. Além disso, vimos que seu caráter se aproxima ao de Penélope. Portanto, as duas, com suas características de bom comportamento, são mais apropriadas como modelos que uma *puella* que decide morrer para expiar suas faltas.

Já dissemos que o objetivo de Cânace não é salvar sua vida, mas a do filho. Portanto, ela direciona seus argumentos persuasivos com esse fim. No começo da epístola, a filha de Éolo adverte que sua epístola poderá ser manchada com seu sangue

³⁸⁸ Fulkerson (2005, pp. 67-86).

³⁸⁹ Fulkerson (2005, pp. 83). De todo modo, pouco antes, Fulkerson afirma que Cânace, talvez inclusive influenciada pelas outras *Heroides*, decidiu que o suicídio é sua única opção (v. 98), de forma que ela não escreve para preservar sua vida (Fulkerson, 2005, p. 81). Portanto, as duas observações da autora são contraditórias.

(vv. 3-4). Logo, ela apresenta sua *scribentis imago*, oferecendo a referência mais explícita ao ato de escrever no *corpus* das *Heroides*:³⁹⁰

*Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum,
Et iacet in gremio charta soluta meo.
Haec est Aeolidos fratri scribentis imago;
Sic videor duro posse placere patri. (Her. 11. 5-8)*

[“Minha destra sustém o cálamo, a outra sustém a espada desembainhada, e jaz no meu colo o papiro aberto. Esta é a imagem da filha de Éolo escrevendo ao irmão; assim parece-me que posso agradar meu duro pai”.]

A perda da *castitas* e da *pudicitia* afastam-na do modelo de mulher estabelecido no começo das *Heroides* com a figura de Penélope. Ela deve aplacar a fúria do pai. Para isso, apoia sua base argumentativa no mesmo recurso que Hipermnestra: a *pietas*. Diferentemente de Hipermnestra, Cânace, na epístola 11, buscará honrar a *pietas* paterna, única qualidade que lhe resta depois de haver praticado incesto, haver perdido sua *castitas* e *pudicitia* (*inruit et nostrum vulgat clamore pudorem*³⁹¹, v. 81 [“irrompe e divulga minha desonra com seus gritos”]; *ipsa nihil prater lacrimas pudibunda profudi*, v. 83 [“eu mesma, envergonhada, não derramei nada mais que lágrimas”]) e engendrado um filho fora do matrimônio. E isso o que ela compreendeu e decidiu fazer:

*“Aeolus hunc ensemit mittit tibi (tradidit ensemit)
et iubet ex merito scire quid iste velit.”
Scimus et utemur violento fortiter ense ; (Her. 11. 97-99)*

[“Éolo envia-te esta espada (ele me entrega a espada) e ordena que saibas a partir de tua ação o que ele quer’. Sei e usarei a violenta espada de forma corajosa”.]

Entretanto, Cânace mostra-se em desacordo com seu pai, a quem qualifica como *durus* (8), *ferus* (11), *truculentior Euris* (11) e *inimicus* (91). Evidencia que sua decisão de lhe obedecer terá a ver completamente com sua observação da *pietas*. Além disso, ela se mostra completamente disposta a tirar a própria vida para que seu filho seja perdoado.

Concluimos, portanto, que as virtudes dos paradigmas representados por Penélope e Hipermnestra estão ausentes na epístola de Cânace. Porém, há comportamento

³⁹⁰ Reeson (2001, p. 41).

³⁹¹ “a source of shame, dishonour, humiliation” (*OLD, ad loc.*).

exemplar na forma em que ela resolve atuar e se comportar para ressarcir seu dano. Em vez de justificar seu erro, como o faz, por exemplo, Fedra, ela o reconhece e busca destacar sua personalidade virtuosa mediante a obediência a seu pai, o que a aproxima à característica exemplar representada por Hipermnestra.

4. 5. Conclusão

Ficou demonstrado que para Hipermnestra o uso dos elementos não racionais do discurso, *éthos* e *páthos*, exerce um papel essencial na persuasão. A epístola de Hipermnestra tem a *pietas* como base argumentativa. Seu discurso de defesa é verdadeiro e permite evidenciar uma construção acabada e domínio da *ars dicendi*. Ao se tomar como ponto de partida a contradição entre a acusação de não haver cometido o assassinato do marido e seu caráter *pious*, sua epístola é eficaz e alcança seu objetivo: defender-se em sua qualidade de *rea* ante o castigo imposto pelo pai. Ademais, etimologicamente Ὑπερμνήστρα (ὑπερ + μνηστήρ) significa *hyper-zelosa*. Este nome reflete seu próprio caráter. Levando isso em conta, não surpreende que ela possa tomar decisões diferenciadas e faça um discurso mais eficaz do que as outras heroínas de Ovídio.

A divisão em três livros defendida por Pulbrock, Stroh e Holzberg, já exposta em capítulos anteriores, sustenta-se apenas se reconhecemos que, de fato, a *dispositio* original das epístolas no *corpus* é a atual. De fato, as epístolas de Penélope e Hipermnestra, que abrem e fecham o *corpus*, oferecem paradigmas de comportamento feminino. Sabemos, graças ao conhecimento da tradição poética, sabemos que tanto uma como outra voltaram a se reunir com seus maridos e continuaram sua vida conjugal de forma satisfatória. Em um *corpus* complementar aos ensinamentos deixados na *Ars amatoria*, a abertura e clausura são relevantes e, sem dúvida, deixam estas mulheres em lugar de destaque.

Com a análise da epístola de Cânace, pretendíamos, por um lado, submeter à prova, mais uma vez, a proposta de Stroh sobre os paralelismos temáticos entre as epístolas segundo seu lugar no *corpus*. Vimos que, com efeito, Cânace afasta-se das virtudes representadas por Penélope. Não podemos, porém, afirmar que a epístola como tal se contrapõe de forma direta e (segundo a afirmação de Stroh) propositada com as de

Penélope e Hipsípila. Em primeiro lugar, porque as epístolas 1 e 6, embora compartilhem elementos como o matrimônio legítimo, filhos legítimos e a espera pela volta do herói, não compartilham outros traços relevantes, além de ter objetivos diferentes. Hipsípila reclama a volta do herói, mas já é ciente de que ele tem uma nova mulher; por isso, dirige seus vitupérios tanto a Jasão como ao peculiar caráter de Medeia. Ademais, um dos pontos da argumentação de Stroh para colocar a epístola 11 em contraposição à 1 e à 6 é que, nas duas primeiras, temos matrimônios legítimos, e, na última, a relação estaria condenada pelo incesto. Ao discutir este ponto com a opinião de diferentes críticos, apoiando-nos em evidência textual, concluímos que o incesto não é parte da discussão da epístola 11 e não faz parte das causas do castigo que Cênace sofre. Em segundo lugar, demonstramos que é possível fazer uma leitura *in tandem* das epístolas 11 e 14, mas não apenas considerando a influência de Cênace sobre Hipermnestra. A exemplaridade de Hipermnestra permite deduzir sua função como modelo no discurso retórico-argumentativo de Cênace, que adapta os argumentos aos próprios objetivos.

De modo eloquente, Hipermnestra encerra sua epístola expressando um desejo: *scribere plura* (v. 131). Este desejo é o último de sua carta e, consequentemente, também do grupo das primeiras quatorze que formam as *Heroides*. Portanto, o *corpus* de epístolas elegíacas, escritas por mulheres colocadas no papel de *poetae/amatrices*, fecha com o desejo do ato de continuar escrevendo. Assim, *plura* torna-se também indício de que Hipermnestra, como as outras mulheres, tem mais para dizer. Em consonância com o observado por Reeson³⁹², a única opção que os homens têm para saber que mais suas mulheres poderiam dizer é retornar a elas.

³⁹² Reeson (2001, p. 314).

CONCLUSÕES

Nas *Heroides*, Ovídio deixa em evidência que seu propósito poético está na experimentação com os gêneros – tanto em termos de *genre* como de *gender* –, inovando na tradição poética latina. Daí porque a discussão sobre sua *metamorphotische Poetik* continua a ser desenvolvida, assim como os estudos sobre sua carreira poética.

Segundo nossa proposta neste trabalho, abordamos as *Heroides* como uma obra concebida em forma de livro, isto é, uma peça poética cujas partes mantêm estreita relação entre si, gerando sentido. Desta forma, são entendidas como parte constitutiva de um *corpus* de epístolas elegíacas cujas peças permitem ser lidas de forma sistêmica e não apenas como um conjunto de epístolas individuais que conformam uma compilação de casos de lamentos de mulheres míticas.

Tomando por base estes pressupostos, propusemos como objetivos gerais estudar os aspectos que permitem *i)* estabelecer relações intratextuais no *corpus* das *Heroides*, *ii)* considerar a obra como uma unidade pensada para ser lida de forma sistêmica, *iii)* entender o gênero da epístola elegíaca como suporte de um discurso erotodidático, estabelecido pelo poeta, que dá a possibilidade tanto a suas discípulas como às heroínas de relacionarem suas próprias histórias, aprendendo – ou tentando aprender – a partir do que outras mulheres já experimentaram, e *iv)* interpretar o *corpus* como um *exemplum* para o leitor no processo de aprendizagem da *ars amandi*, justificando a obra futura do poeta. Além disso, buscamos demonstrar as relações autotextuais que estas epístolas mantêm com obras posteriores do mesmo autor. Tanto na *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*, o *praeceptor* apresenta como *exempla* as histórias de grande parte das mulheres que escrevem uma epístola no *corpus* das *Heroides*. O conteúdo dessas cartas, quando lidas junto com os *praecepta* ovidianos expostos nas obras posteriores, revela o porquê da falta de sucesso nas relações amorosas mantidas por estas mulheres.

O desenvolvimento da pesquisa concentrou-se em atingir três objetivos específicos. Em primeiro lugar, analisamos as características genéricas das *Heroides*. A obra apresenta cruzamento de vários gêneros, o que leva a pensá-la como um exemplo mais que adequado de *Kreuzung der Gattungen*. Entre esses gêneros há, porém, dois que caracterizam a obra, a epístola e a elegia. “The text”, afirma Barchiesi³⁹³, “owes to elegy

³⁹³ Barchiesi (2001, p. 150, n. 15).

not only formal but ideological features, while ‘epistolarity’ *only*³⁹⁴ describes the communicative structure”. Contudo, essa estrutura comunicativa do formato epistolar exerce um papel seminal na ficção poética, como uma peça de cenografia, indispensável para a compreensão da obra.

Ao estudar as características particulares da epístola destacamos sua polivalência, que lhe permite imiscuir-se em outros gêneros. Nas *Heroides*, como demonstrado ao longo das diferentes análises do texto, estão presentes os traços característicos que contribuem à ficção epistolar. A mistura da epístola com a elegia *al femminile*³⁹⁵ potencializa a capacidade destes poemas de veicular uma mensagem ao amante, dando vazão à voz de mulheres que, na tradição poética anterior, não tiveram oportunidade de expressar sua própria subjetividade. Assim, a epístola funciona como um artifício poético que traz significado ao texto. Deslegitimar seu caráter epistolar iria contra o próprio poeta, que chamou sua obra *Epistulae*. Estas epístolas elegíacas constituem, portanto, um *cross-genre*, subgênero tanto da elegia, quando misturada com o formato epistolar, como do gênero epistolar, por serem epístolas poéticas escritas em verso, componentes de uma coleção.

Em segundo lugar, concluímos que na justaposição dos gêneros elegíacos e epistolar há um denominador comum: o caráter didático de ambos. As *Heroides* têm como protagonistas mulheres paradigmáticas da tradição poética mítica, e, por isso, podem ser interpretadas como *exempla*, passíveis de transmitir um ensinamento. Pelo simples fato de serem compostas por histórias míticas, as epístolas deste *corpus* apresentam forte caráter didático.

As *Epistulae* foram úteis na formação de alunos na Idade Média, por serem consideradas modelos poéticos. Tanto estudiosos como tradutores trataram esses poemas como *exempla* morais. Foram determinantes, a partir desta época, na configuração do caráter de um gênero em si mesmo, com a proliferação de epístolas escritas ao modo das *Heroides*. Junto com a *Ars amatoria* e os *Remedia amoris*, as *Heroides* representavam documentos poéticos que testemunhavam e modelavam a subjetividade feminina.³⁹⁶ Seu sucesso estende-se, inclusive, ao Renascimento. Nesta época destacam-se três livros de

³⁹⁴ Itálico nosso.

³⁹⁵ Rosati (1992, p. 85).

³⁹⁶ Desmond (2014, p. 162).

epístolas elegíacas escritas por Basinio Basini e as *Heroides Christianae*, de Helio Erboano Hesso, conformadas por epístolas de heroínas cristãs desde a Virgem Maria.³⁹⁷

Já Ovídio, na *Ars amatoria* 3. 339-346, atribui feições didáticas a suas *Epistulae*, por conterem lições para as futuras amantes, mas também para as amantes dos próprios escritos ovidianos³⁹⁸, consideração a partir da qual se deu nosso terceiro objetivo específico. Ficou demonstrado que as mulheres apresentadas nas *Heroides* podem ser consideradas como *exempla* míticos por suas características paradigmáticas. A qualidade exemplar dessas mulheres fica em evidência não apenas quando usadas como modelos também por outros autores³⁹⁹ mas, sobretudo, quando citadas pelo próprio Ovídio de forma reiterada em suas obras com objetivo erotodidático.

As intrarrelações são possibilitadas pela condição paradigmática das mulheres do *corpus*, o que permite, graças à sincronia das epístolas⁴⁰⁰, estabelecer relações entre essas mulheres que, por seu caráter paradigmático, influenciam a configuração de outras. Isso não significa que haja apenas mulheres que são *exemplum* de um tipo de comportamento e outras que não o são. Algumas delas são mais influentes e isso interfere naquilo que as outras expressam nas suas epístolas. Neste procedimento, também identificamos as fontes poéticas e mitológicas de cada heroína para entender as transformações operadas por Ovídio sobre as personagens que permitem interpretá-las como *personae* elegíacas, e demonstramos as referências textuais que possibilitam uma leitura conjunta das epístolas do *corpus*.

Um dos postulados que serviu como base para nossa abordagem é o conceito de “intratextual footnote”, cunhado por Curley. Este tipo de *footnote* nem sempre se emprega da mesma forma, isto é, em alguns casos as convergências encontram-se nas fortes relações lexicais que intensificam relações temáticas, como nos casos de Fílis (*Her.* 2), Dido (*Her.* 7) e Medeia (*Her.* 12). Em outros, a alusão remonta à recapitulação das histórias alheias. Tanto Fílis (*Her.* 2) como Fedra (*Her.* 4), por exemplo, lembram da situação de Ariadne (*Her.* 10). Por sua parte, Medeia (*Her.* 12) e Hipsípila (*Her.* 6)

³⁹⁷ Houghton (2013, p. 298, n. 20).

³⁹⁸ Kennedy (2006, p. 56)

³⁹⁹ Por exemplo, em Propércio: 2. 6. 23; 2. 9. 3-8; 3. 12. 38; 3. 13. 9-10; 4. 5. 6-8 (Penélope); 2. 24b. 44 (Fílis); 2. 9. 9-10; 2. 20. 1 (Briseida); 2. 32. 35-36 (Enone); 1. 15. 17-20 (Hipsípila); 1. 4. 5-6 (Hermione); 1. 3. 1-2; 2. 3. 18; 2. 14. 7-8; 2. 24b. 45; 3. 17. 7-8; 4. 4. 41-42 (Ariadne); 2. 16. 30; 2. 24b. 45; 2. 34a. 8; 3. 19. 17-18; 4. 5. 41-42 (Medeia); 4. 7. 63-64 (Hiperminestra).

⁴⁰⁰ Curley (2013, p. 180).

escrevem ao mesmo homem e, em alguns trechos, Hipsípila dirige-se, embora de forma indireta, a Medeia. Este tipo de “intratextual footnotes” se comprova nas relações apresentadas, especialmente nos capítulos que formam a segunda parte deste trabalho.

Em tais capítulos descrevemos relações intratextuais entre epístolas escolhidas, começando com a análise das figuras de Penélope (*Her.* 1) e Ariadne (*Her.* 10). A eleição destas epístolas para abrir o trabalho tem a ver com a importância que as duas mulheres têm na tradição poética como figuras paradigmáticas.

Por um lado, Penélope representa os ideais da mulher casta, pudica e fiel desde a *Odisseia*. Por conseguinte, Penélope insere-se na poesia por meio da épica homérica, o que já lhe outorga grande prestígio como paradigma. Não por acaso, sua epístola abre o *corpus* das *Heroides*, introduzindo o tema do lamento pela ausência do marido. Ali, recorre ao seu caráter exemplar como argumento para convencer o herói de regressar. Penélope assenta na carta as razões pelas quais merece ser bem-sucedida. Posteriormente, na *Ars amatoria*, Ovídio utilizará a figura da *pia Penelope*, por sua conduta *exemplar*, como primeiro *exemplum* de mulher virtuosa (*Ars* 3. 15-16). Ao estabelecer uma ponte autotextual entre as *Heroides* e a *Ars amatoria*, a epístola de Penélope complementa o *exemplum* apresentado pelo *praeceptor*, e encontra justificação na importância de sua posição como umbral do *corpus*.

Por outro lado, Ariadne também integra este primeiro capítulo dedicado exclusivamente à análise das epístolas. Ela representa o paradigma de *puella relict*a após haver sido abandonada por Teseu em uma ilha deserta. Por seu comportamento perverso para com Ariadne – destacado desde Catulo 64 –, Teseu não é atacado apenas pela *puella*, também está na boca de Fílis (*Her.* 2), Fedra (*Her.* 4) e do próprio *praeceptor*. Na *Ars amatoria*, o *praeceptor* narra por extenso o episódio do abandono de Ariadne e chama Teseu de cruel (*Thesea crudelem...*), tomando assim a posição da *puella relict*a.

No segundo capítulo, foram analisadas as epístolas de Fílis (*Her.* 2), Dido (*Her.* 7) e Medeia (*Her.* 12). Suas histórias convergem na similaridade dos acontecimentos (as três apaixonaram-se por um *hospes*, unem-se a ele e, finalmente, são abandonadas). O fracasso amoroso as torna *exempla* recorrentes tanto nas *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*. A proposta específica deste capítulo foi repassar aqueles pontos de contato já notados pela crítica, oferecendo nossa interpretação, uma vez que a relação entre estas

três epístolas tem sido longamente reconhecida.⁴⁰¹ Concluimos que as variadas intrarrelações entre estas três epístolas a nível temático são reforçadas pelas alusões a nível lexical, especialmente em trechos que parecem indicar inovação ovidiana. De um lado, a epístola de Dido, embora sua ligação intertextual com a *Eneida* permaneça muito forte, revela uma série de inovações que a afastam do modelo virgiliano, aproximando-a mais ao comportamento próprio de Medeia. De outro lado, as epístolas de Fílis e Dido lidas *in tandem* revelam não apenas a estreita relação intertextual que as duas têm com o livro quarto da *Eneida*, mas, para além disso, inovações na epístola de Dido com respeito à obra virgiliana são compreensíveis, especialmente ao pensá-las na sua relação sincrônica com a de Fílis.

Mediante a reiteração de comportamento e modos de discursar destas três heroínas, Ovídio expõe três ótimos *exempla* de mulheres que fracassaram no amor, cada uma como modelo de comportamentos desaconselhados. Por um lado, Medeia é figura paradigmática da mulher vingativa, feiticeira, rancorosa, assassina e filicida. Ela reúne assim uma série de características que a destacam de maneira exemplar e, em sua forma de agir, demonstra desconhecimento da *ars amandi*.

Dido, por sua vez, apaixonada por Eneas, configura-se na epístola como uma mulher despeitada, que, ao não poder convencer seu amado de ficar, tenta desconstruir sua imagem de herói piedoso. Além disso, Dido, como Medeia, representa o *furor amoris* que a leva à loucura e ao suicídio.

Fílis, por outro lado, representa o paradigma da *puella* crédula sem domínio da *ars*. O acontecido com ela parece justificar plenamente a necessidade de *praecepta* para as *puellae* enganadas. Demofoonte, segundo sabemos pela epístola, para conquistá-la utiliza técnicas similares às aconselhadas pelo *praeceptor*. Ademais, Fílis também demonstra sua ingenuidade ao não conseguir extrair um *exemplum* a partir do acontecido com Ariadne e Teseu.

No terceiro capítulo, vimos que Fílis não aprende ao comparar sua história com a de Ariadne. Apesar de Demofoonte pedir-lhe que o esperasse retornar, é provável que pela similaridade de suas situações e o fato de que foram abandonadas uma pelo pai e outra pelo filho, ela tenha chegado, no desespero, a concluir que a única saída era o suicídio. Diferente teria sido sua decisão se tivesse seguido Penélope como modelo;

⁴⁰¹ Mais sobre, em Barchiesi (1992, pp. 107-112) e Fulkerson (2002 e 2005, pp. 23-39).

incansável, esperou vinte anos por seu marido. Sua pouca experiência, ingenuidade e incapacidade para interpretar *exempla* fizeram de Fílis um perfeito *contraexemplum* para o *praeceptor amoris* ovidiano, que a cita tanto na *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*. Além disso, sua história é justificativa para que haja *praecepta* destinados também às mulheres.

No terceiro capítulo, ademais, vimos que Fedra (*Her.* 4), igual a Fílis, tem ao alcance o exemplo de Ariadne, sua irmã, e de outros membros da própria família. Ela utiliza esses *exempla* para justificar que, em verdade, sua paixão por Hipólito é coerente com o tipo de relacionamentos controvertidos que suas parentes mantiveram. O que pareceu ignorar em sua argumentação é o fato de que cada um desses relacionamentos, especialmente o de Ariadne com Teseu, foram muito malsucedidos, a tal ponto que sua irmã se converteu em paradigma da *puella relictæ*. Portanto, o afã de querer fazer parte de uma lista de amores truncados já condena seu relacionamento com Hipólito antes de este sequer começar.

Na última análise apresentada, foi demonstrado, utilizando como exemplo a epístola de Hipermnestra (*Her.* 14), a proximidade que o discurso retórico utilizado nas *Heroides* tem com a persuasão forense, uma vez que há proximidade no objetivo persuasivo procurado mediante a *ars oratoria* e a *ars amatoria*. Hipermnestra constrói um discurso tendo como base argumentativa a importância de sua *pietas*. Ela demonstra que seu caráter não lhe permitiu executar a ordem paterna de matar o marido, e justamente por isso, deve ser poupada do castigo. Desta maneira, apresenta-se a si mesma como um modelo de esposa que coloca a *pietas* devida ao marido acima de qualquer outra obrigação.

Hipermnestra, por sua condição de esposa ideal, pode comparar-se com Penélope (*Her.* 1) pela devoção ao marido, mesmo quando isso signifique uma contraposição à figura paterna. As duas representam modelos paradigmáticos de comportamento e esse modelo vê-se refletido na epístola de Cânace (*Her.* 11).

Cânace relacionou-se com seu irmão Macareu e teve com ele um filho. Éolo, seu pai, furioso por isso, aprisionou-a e lhe enviou uma espada para cometer suicídio. Todavia, a fúria do pai não tem como causa o incesto, mas o filho fora do matrimônio. Cânace, em sua epístola, demonstra estar consciente de seu *crime* e está disposta a pagar por ele. Sua epístola, portanto, é distinta das outras justamente porque ela não pede nem a volta do amado nem por sua própria vida. Ela tem como objetivo salvar a vida do filho,

também condenado à morte por Éolo. Cânace, então, afasta-se das qualidades de esposa perfeita, especialmente por nem sequer estar casada. Não pode contar entre suas virtudes nem a *pudicitia*, nem a *castitas*. Tampouco resta a ela lamentar-se por sua *credulitas*, como é o caso de outras *puellae*, nem usar isso como argumento para justificar sua situação. Ela não foi enganada nem abandonada por seu amado. O que lhe resta é afiançar a única virtude que lhe é possível destacar e utilizar como argumento: a *pietas*. Como Hipermnestra, Cânace escuda-se na *pietas* – no caso dela, a devoção devida ao pai – para pedir por seu filho a troca de sua vida. Portanto, seu comportamento, se bem que não seja o ideal, vê-se recompensado pela decisão de acatar a ordem paterna, provando sua *pietas* e ressaltando ao menos uma das virtudes que a assemelham aos modelos de Hipermnestra e Penélope.

A epístola de Hipermnestra fecha o *corpus* de quatorze epístolas escritas por mulheres míticas, que havia sido aberto pela epístola de Penélope. Assim, o *corpus* de *exempla* é emoldurado por paradigmas de esposas leais, modelos apropriados de bom comportamento.

Um dos pontos ressaltados ao longo desta dissertação foram as intrarrelações propostas por Wilfried Stroh. Aceitando que a ordem original das epístolas no *corpus* é a mesma com a que nós o recebemos, Stroh propôs entender que há uma composição arquitetônica nas *Heroides*, entrelaçando-as do ponto de vista temático segundo sua posição. Assumindo que foram publicadas em três livros com até cinco poemas cada um, as epístolas teriam sido colocadas no *corpus* segundo a relação que mantenham com outras.⁴⁰² Assim, podem-se armar grupos de três epístolas, cada uma de um livro. Em cada grupo, as epístolas pertencentes aos primeiros dois livros se assemelham pela temática similar; a terceira seria um contraponto às duas primeiras. A partir dos casos tratados nesta dissertação, podemos concluir o seguinte:

a) *primeiro grupo*: formado por *Her.* 1 (Penélope a Ulisses), *Her.* 6 (Hipsípila a Jasão) e *Her.* 11 (Cânace a Macareu). Embora as epístolas de Penélope e Hipsípila compartilhem alguns traços, aqueles destacados por Stroh para defender seu paralelismo (apenas que estejam casadas e sejam fieis) não lhes são exclusivos. Laodamia (*Her.* 13), por exemplo, também está casada e é fiel. Seu marido, assim como o de Penélope, também deixou sua casa para ir à guerra de Troia. A terceira epístola pertencente a este grupo, de

⁴⁰² Ver capítulo 3. 2 da primeira parte desta dissertação.

Cânace a Macareu, contrapor-se-ia, segundo Stroh, por afastar-se do modelo de esposa ideal em razão do incesto. Havendo já demonstrado que este último não é, de fato, o tema central da *Her.* 11, esse paralelismo não se sustentaria.

b) *segundo grupo*: é composto pelas *Her.* 2 (Fílis a Demofonte), *Her.* 7 (Dido a Eneias) e *Her.* 12 (Medeia a Jasão). Entre estas epístolas comprova-se grande relação tanto temática quanto textual, o que levaria a considerar o paralelismo de sua composição no *corpus* um sinal do próprio poeta para que sejam lidas de forma conjunta.

c) *terceiro grupo*: é formado pelas *Her.* 3 (Briseida a Aquiles), *Her.* 8 (Hermione a Orestes) e *Her.* 13. As epístolas de Briseida (*Her.* 3) e Hermione (*Her.* 8) compartilham características em comum, tanto na temática como no vocabulário, já que foram raptadas e escrevem ao homem que amam para serem resgatadas. Briseida, como escrava de Aquiles, representa em si própria o *tópos* elegíaco do *servitium amoris*. Hermione, escrava do marido, Pirro, escreve a Orestes, a quem ela reconhece como seu marido. Segundo a proposta de Stroh, a contraposição destas duas com a epístola de Laodamia tem a ver com que seu marido, Protesilau, lhe é arrancado à força, sendo o primeiro em morrer na guerra de Troia. Além desta forma de interpretar a morte de Protesilau, não há, entre estas epístolas, outros pontos de contato. Tampouco encontramos outras evidências textuais relevantes entre as *Her.* 3 e 6, além das previstas correspondentes ao lamento pela condição de escravidão e pela distância que as separa do amado.

d) *quarto grupo*: as epístolas de Fedra a Hipólito (*Her.* 4) e Dejanira a Hércules (*Her.* 9) manifestam proximidade temática, uma vez que o despeito das duas leva à morte do amado. No entanto, é mais relevante ainda a proximidade lexical e temática que mantém a epístola de Fedra com a de Ariadne (*Her.* 10). A mera proximidade de alguns traços na temática não justifica de forma satisfatória a intrarrelação entre Dejanira e Fedra. A epístola de Hipermnestra a Linceu (*Her.* 14) seria, segundo Stroh, a lógica contraposição a essas duas, já que ela, longe de causar sua morte, salva o marido. Todavia, segundo o que foi argumentado no capítulo 4 da segunda parte, a posição da epístola 14 teria lógica se pensada em relação ao *corpus* todo, como fechamento para a série de *exempla* emoldurados por duas mulheres paradigmáticas por conta de seu comportamento e devoção por seus maridos.

e) *quinto grupo*: é formado pelas epístolas de Enone a Paris (*Her.* 5) e Ariadne a Teseu (*Her.* 10) – sem a contraposição de uma terceira, portanto, deixando de lado a epístola de Safo a Fáon (*Her.* 15). As epístolas de Enone e Ariadne compartilham traços

característicos por haverem sido abandonadas por seus amantes, mas, à diferença de Fílis (*Her.* 2) e Dido (*Her.* 7), não os tinham hospedado. Em primeiro lugar, está o contra-argumento de que Dejanira (*Her.* 9) também não havia hospedado Hércules, mas foi igualmente abandonada, tal como Enone e Ariadne. Portanto, este não seria um traço exclusivo destas últimas duas. Em segundo lugar, embora Teseu não fosse um navegante em procura de asilo, ele não era cretense, portanto Ariadne, como parte da casa real, era sua anfitriã, da mesma forma que Medeia (*Her.* 12) era anfitriã de Jasão. Além disso, a epístola de Ariadne, tanto pelo tema como pela repetição do léxico (como é o caso do adjetivo *perfidus*), compartilha mais semelhanças com as epístolas 2, 7 e 12 do que com Enone.

Em vista disso, parece-nos razoável concluir que, na maioria dos casos, os paralelismos propostos por Stroh entre as epístolas têm a ver com uma reiteração temática que se encontra em mais de uma das *Heroides*. Entretanto, o objetivo deste trabalho não foi particularmente constatar estes paralelismos. Eles foram uma chave de leitura eficaz para pensar em outras possíveis relações intratextuais no *corpus*. A proposta segue válida, fomentando pontos de partida para um futuro trabalho destinado especificamente à comprovação de tal hipótese.

Em resumo, a abordagem do *corpus* a partir de suas relações intratextuais contribui para reforçar a ideia do *corpus* como um organismo sistêmico. Suas partes, relacionáveis entre si, ajudam a forjar a figura destas mulheres a partir de uma perspectiva diferente da tradição poética. A novidade que Ovídio traz ao gênero elegíaco coloca estas mulheres em um lugar privilegiado. Ao dar-lhes oportunidade de contar sua própria versão dos fatos acaba por destacar as suas subjetividades.

O cruzamento de gêneros, característico da obra, abre caminho para a subjetividade feminina e também para configuração de suas *personae*, ao mesmo tempo que a de sua *scribentis imago*. Suas epístolas convertem-se desta maneira em testemunhas, em primeira pessoa, de experiências em relacionamentos amorosos, na maioria com finais trágicos.

Chegou-se à conclusão, por fim, de que estas epístolas mantêm relações autotextuais com obras posteriores do mesmo autor. Tanto na *Ars amatoria* como nos *Remedia amoris*, o Ovídio/*praeceptor* apresenta como *exempla* as histórias de grande parte das mulheres que escrevem uma epístola no *corpus* das *Heroides*. Os discursos das *puellae* das *Heroides*, lidos junto com os preceitos ovidianos, confirmam que, tal como

afirmado por Kennedy,⁴⁰³ uma menina que tem sido *capta* e *decepta* necessita imperiosamente dos *praecepta*.

⁴⁰³ Kennedy (2006, p. 65).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições e traduções das Heróides

- BARCHIESI, A. (1992) *P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum 1-3*, Firenze.
- BATTISTELA, C. (2010) *P. Ovidii Nasonis "Heroidum Epistula" 10: Ariadne Theseo. Introduzione, testo e commento*, Berlin/New York.
- BESSONE, F. P. (1997) *Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII-Medea Iasoni*, Firenze.
- CASALI, S. (1995). *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX- Deianira Herculi*, Firenze.
- DÖRRIE, H. (1971) *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum (quas ad fidem codicum edidit)*, Berlin.
- FORNARO, P. (1999) *Publio Ovidio Nasona, Heroides*, a cura di P. Fornaro, Alessandria.
- GONÇALVES, S. L. (1998) *As Heróides de Ovídio: uma tradução integral*, Dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/USP.
- GIOMINI, R. (1957) *P. Ovidi Nasonis Heroidas iterum recognavit et edidit Remus Giomini*, vol 1, Roma.
- (1965) *P. Ovidi Nasonis Heroidas iterum recognavit et edidit Remus Giomini*, vol. 2, Roma.
- HEINZE, T. (1997) *P. Ovidius Naso. Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason. Einleitung, Text und Kommentar*, Leiden.
- HOFFMANN, D., SCHLIEBITZ, C., STOCKER, H. (2009) *P. Ovidius N. Heroides. Briefe der Heroinnen, (lateinisch/deutsch)*, Stuttgart.
- KENNEY, E. J. (1996) *Ovid: Heroides XVI-XXI*, Cambridge.
- KNOX, P. (1996) *Ovid's Heroides: Select Epistles*, Cambridge.
- MICHALOPOULOS, A (2006) *Ovid Heroides 16 and 17. Introduction, text and commentary*, Cambridge.
- PALMER, A. P. (1898) *P. Ovidi Nasonis Heroides*, Oxford.
- PÉREZ VEGA, A. (2001) *Ovidio. Cartas de las heroínas. Ibis*, Madrid.
- PESTELLI, A., P. (2007) *Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VIII. Hermione Oresti*, Florence.
- PIAZZI, L. (2007) *P. Ovidii Nasonis. Heroidum Epistula VII: Dido Aeneae*, Florence.
- REESON, J, (2001) *Ovid, Heroides 11, 13, and 14. A commentary*, Leiden.

- ROGGIA, A. (2011) *P. Ovidii Nasonis: Heroidum Epistula XIII: Laodamia Protesilao*, Florence.
- ROSATI, G. (1996) *Heroidum Epistulae XVIII-XIX*, Florence.
- (2013) *Ovidio. Lettere di Eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano.
- SHOWERMAN, G. (1977) *Ovid. Heroides. Amores*, Cambridge.
- VERGNA, W. (1975) *Heróides: a concepção do amor em Roma a través da obra de Ovídio*, Rio de Janeiro.

Edições e traduções de outras obras de Ovídio e outros textos

- ANDRÉ, C.A. (2011) *Ovídio. Amores & Arte de amar*, São Paulo.
- FERGUSON, W. K. (org.) (1978) *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia Supplementum (volume anexo à Opera Omnia, Tomus I - X)*, Olms.
- FRAZER, G. (1931) *Ovid. Fasti*, Cambridge.
- FLORES, G. G. (2014) *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, Belo Horizonte.
- GONÇALVES, F. R. (2010) “‘Sátira’ contra as mulheres”, em MARTINS, P (org.) *Antologia de poetas gregos e latinos (monódica e coral, jâmbica, polímetra e elegíaca)*, São Paulo.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2004) *Ovídio. Amores. Arte de amar*, Madrid.
- GUELERMAN, C. (2004) *Eurípides. Medea*, traducción, introducción y notas de César Guelerman, Buenos Aires.
- ISO, J. J. (2002) *Cicerón. Sobre el orador (De Oratore)*, introducción, traducción y notas, Madrid.
- LIBRÁN MORENO, M., RAMÍREZ DE VERGER, A. (2013) *Séneca. Hércules loco. Las troyanas. Medea. Fedra*, introducción, traducción y notas de M. Librán Moreno e A. Ramírez de Verger, Madrid.
- MENDONÇA, A. S. (1994) *Ovídio. Os remédios do amor. Os cosméticos para o rosto da mulher*, São Paulo.
- MOZLEY, J. H. (1957) *Ovid. The art of love and other poems*, London.
- NUNES, C. A. (2014) *Virgílio. Eneida*, organização, introdução e notas de Jõa Angelo Oliva Neto, São Paulo.
- RACE, W. H. (2009) *Apollonius Rhodius. Argonauticas*, Cambridge.

- RUSHTON FAIRCLOUGH, H. (1942) *Horace. Satires, Epistles and Ars poetica*, London-Cambridge.
- TOVAR A.; BURDAJÓN A. R (1992) *Cicerón. El orador (Orator)*, introducción, traducción y notas, Madrid.
- WHEELER, A. L (1924) *Ovid. Tristia. Ex Ponto*, Cambridge.

Bibliografia específica e geral

- ACOSTA-HUGHES, B (2002) *Polyeideia: the Iambi of Callimachus and the archaic Iambic tradition*, London.
- ALTMAN, J. G. (1982) *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus.
- ANDERSON, W. S (1973) "The Heroides", em BINNSJ. W (ed.), *Ovid*, London.
- AUHAGEN, U. (1999) *Der Monolog bei Ovid*, Tübingen, ScriptOralia 119, ReihA: Altertumswiss. Reihe, Bd 3.
- (2007) "Rhetoric and Ovid", em DOMINIK. W; HALL, J. A *Companion to Roman rhetoric*, London, p. 413-424.
- BACA, A. R. (1969) "Ovid's claim of originality and Heroides 1", *TAPA* 100, pp. 1-10.
- BARCHIESI, A. (1992) *P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum 1-3*, Firenze.
- 1993: *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroides*, HSCPh 95, pp. 333-365
- (1994) Reseña ao livro SPOTH, F. (1993) *Ovids Heroides als Elegien*, A&R 39: 111-12.
- (1997) "Otto punti su una mappa dei naufragi", *MD*, vol. 39, pp. 209-226.
- (2001a) *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London.
- (2001b) "The Crossing", *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, London.
- (2009) "Exemplarity: between practice and text", Verbaal, W., Maes, Y., Papy, J. *Latinitas Perennis: Appropriation by Latin Literature*, Lieden, Boston.
- BATTISTELLA, C. (2006) Le 'costellazioni' di Arianna (Ov. Her. 10, 95 e Apoll. Rhod. 3, 997-1004), em *MD*, n. 57, pp. 217-222.
- BEM, L. A. de (2011) *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de Doutorado em Lingüística/Letras Clássicas. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas.

- BINNSJ. W (ed.) (1973) *Ovid*, London.
- BOLTON, M. C (1989) *The Characterization of Medea, Dido, Ariadne and Deianira in Ovid's Heroides and Metamorphoses*. Tesis de doctorado em Roman Studies. McMaster University, Hamilton.
- (1994) "The Isolating Effect of Sola in Heroides 10", *Phoenix*, vol. 48, n. 1, pp. 42-50.
- (2009) "Gendered Spaces in Ovid's Heroides", *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity*, n. 102 (vol. 3), pp. 273-290.
- BROWNLEE, M. S. (1990) *The Severed Word: Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*, Princeton.
- CANOBBIO, A. (2011) "Marziale e la tradizione elegiaca latina", *Athenaeum*, 99: 437–72.
- CAIRNS, F (1972) *Generic composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburg.
- CASALI, S. (1998) "Ovid's Canace and Euripides' "Aeolus": Two Notes on 'Heroides' 11", *Mnemosyne Fourth Series*, vol. 51, Fasc. 6, pp. 700-710.
- CESILA, R. T. (2008) *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*. Campinas, 2004. Tese de Doutorado em Lingüística/Letras Clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.
- CONTE, G.–BARCHIESI, A. (1989) "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1, pp. 81-114.
- CONTE G. B. (1974) *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*, Turin.
- (1991) *Generi e lettori: saggi su Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, Pisa.
- (2014) *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Pisa.
- CUNNINGHAM, M. P. (1949) "The novelty of Ovid's *Heroides*", *CPh*, 44. pp. 100-106.
- CURLEY, D. (2013) *Tragedy in Ovid*, Cambridge.
- DAVIS, P.J. (2006) *Ovid and Augustus, a political reading of Ovid's erotic poems*, London.
- DAZ, J. T. (2008) *Grief as Medicine for Grief*, Evanston.
- DEPEW, M., OBBINK, D. (ed.) (2000) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge.
- DE PRETIS, A. (2004) "Epistolarity" in the first book of Horace's *Epistles*, New Jersey.
- DESMOND, M (2014) "Venus's Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages", em MILLER, J., NEWLANDS, C., *A Handbook to the Reception of Ovid*, Oxford, pp. 55-69.

- DOMINIK, W.; HALL, J. A (2007) *Companion to Roman rhetoric*, London.
- DÖRRIE, H. (1960) *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids Epistulae Heroidum*, Göttingen.
- DRINKWATER, M. (2007) "Which Letter? Text and Subtext in Ovid's "Heroides"", *The American Journal of Philology*, vol. 128, n. 3, pp. 367-387.
- (2013) "Militia amoris: fighting in love's army", em THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge.
- EBELER, J. (2006) "Bryn Mawr Classical Review to Laurel Fulkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*", acesso em <http://bmcr.brynmawr.edu/2006/2006-05-16.html>.
- EMUNDS, L. (2001) *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore.
- FINTHAM, E. (2009) "Rhetoric and Ovid's Poetry", in: KNOX, P (ed.) *A Companion to Ovid*, London.
- FARRELL, J. (1992) "Dialogues of Genres in Ovid's Lovesongs of Polyphemus (Metamorphoses 13. 719-897)", *The American Journal of Philology*, vol. 113, n. 2, pp. 235-268.
- (1998) "Reading and writing the Heroides", *HSCP*, vol. 98, pp. 307-338.
- (2003) "Classical Genre in Theory and Practice", *New Literary History*, vol. 34, n. 3, *Theorizing Genres II*, pp. 383-408.
- FEDELI, P. (2010) "As interseções dos gêneros e dos modelos", em CAVALLO, G. FEDELI, P., GIARDINA, A. (orgs.) *Espaço literário da Roma antiga*, Belo Horizonte.
- FISCHER, U. (1969) *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 and 21 (Acontius und Cydippe)*, Augsburg.
- FOWLER, D. (1997) "On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies", *MD*, n. 39, pp. 13-34.
- FRAENKEL (1945) *Ovid: a poet Between two worlds*, Berkely.
- FREYBURGER, G. (1986) *Fides: étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris.
- FRINGS, I (2005) "Das Spiel mit eigenen Texte. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid", *Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft*, Heft 124. München.
- FULKERSON, R. (2002) "Writing Yourself to Death: Strategies of (Mis)reading in Heroides 2", *MD*, n. 48, pp. 145-165.
- (2003) "Chain(ed) Mail: Hypermestra and the dual readership of Heroides 14", *TAPA*, vol. 13, nº1, p. 123-145.

- (2005), *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge.
- (2009) “The *Heroides*: Female Elegy?”, em KNOX, P. (ed.) *A Companion to Ovid*, London.
- (2013) “*Servitium amoris*: the interplay of dominance, gender and poetry”, em THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge, pp. 180-193.
- GÄRTNER, T. (2006) “Properz IV 3 und die Gattungsgenese der ovidischen Heroidenbriefe”, *Hermes*, 134. Jahrg., H. 2, pp. 211-236.
- GEBHARDT, U. (2009) *Sermo Iuris: Rechtssprache und Recht in der augusteischen Dichtung*, Leiden/Boston.
- GIBSON, R. (2003) *Ovid: Ars Amatoria, Book III*, Cambridge.
- GIBSON, R. MORRISON, A. D. (2007) “Introduction: what is a letter”, em MORELLO, R., MORRISON A.D. (ed.) *Ancient letters. Classical and late antique epistolography*, Oxford, pp. 1-16.
- GIBSON, R., GREEN, S. e SHARROCK, A. (ed.) (2006) *The art of Love. Bimillennial essays on Ovid's Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford.
- HARDIE, Ph. (ed.) (2002) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- HEINZE, T. (1997) *P. Ovidius Naso. Der XII. Heroidenbrief: Medea an Jason. Einleitung, Text und Kommentar*, Leiden.
- HINDS, S. (1993) “Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine”, *MD*, n. 30, pp. 9-47.
- (1998) *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- HEXTER, M. (1986) *Ovid and Medieval Schooling: Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae Heroidum*, Munich.
- HODKINSON, O. (2007) “Better than Speech: Some Advantages of the Letter in the Second Sophistic”, em MORELLO, R., MORRISON A.D. (ed.) *Ancient letters. Classical and late antique epistolography*, Oxford, pp. 283-300.
- HOLZBERG, N. (1997) *Ovid. Dichter und Werk*, München.
- HOUGHTON, L. B. T. (2013) “Renaissance Latin love elegy”, em THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge, pp. 290-305.
- JACOBSON, H. (1974) *Ovid's Heroides*, Princeton.
- JENKINS, T. (2006) *Intercepted letters: Epistolarity and Narrative in Greek and Roman literature*, Lexington.

- JOUTEUR, I. (2001) *Jeux de genre dans les Métamorphose d'Ovid*, Louvain, Paris, Sterling.
- KAUFFMAN, L. (1986) *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*, Ithaca.
- KENNEDY, D. F. (1984) "The Epistolary Mode and the First of Ovid's *Heroides*", *CQ* 34, pp. 413–22.
- (1993) *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*, Cambridge.
- (2002) "Epistolarity: the *Heroides*", en HARDIE, Ph. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge.
- (2006) "Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro". Erotodidaxis and Intertextuality, in: GIBSON, R., GREEN, S. e SHARROCK, A. (ed.) *The art of Love. Bimillennial essays on Ovid's Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford.
- KENNEDY, G. A. (1972) *The Art of Rhetoric in the Roman World: 300 BC–AD 300*, Princeton.
- KIRFEL, E. (1967) *Untersuchungen zur Briefform der Heroides Ovids*, Bern/Stuttgart.
- KNOX, P. (1986) "The authenticity of *Heroides* 12", em *HSCP*, vol. 90, pp. 207–223.
- (2002) "The *Heroides*: Elegiac Voices", em *Brill's Companion to Ovid*, ed. B. W. Boyd. Leiden, pp.117–39.
- (ed.) (2006) *Oxford reading in Ovid*, Oxford.
- (ed.) (2009) *A Companion to Ovid*, London.
- KRISTEVA, J. (1980) "Word, Dialogue, and Novel", in *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, ed. Roudiez, L. S. New York. pp. 64–91.
- KROLL, W. (1924) *Studien zum Verständnis der Römischen Literatur*, Stuttgart.
- LAIRD, A. (2003) "Design and designation in Virgil's *Aeneid*, Tacitus' *Annals*, and Michelangelo's Conversion of Saint Paul", em SHARROCK, A., MORALES, H. (ed.) *Intratextuality. Greek and Roman textual relations*, Oxford, pp. 143–170.
- LANDOLFI, L. (1997) "Le molte Arianne di Ovidio. Intertestualità e intratestualità in "Her." 10; "Ars" 1, 525–564", em *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 57, n. 3, pp. 139–172.
- (2000) *Scribentis imago: Eroine Ovidiane e Lamento Epistolare*, Bolonia.
- LIVELY, G. (2005) *Ovid: Love Songs*, London.
- LUCK, G. (1969) *Untersuchungen zur Textgeschichte Ovids*, Heidelberg.
- MALDONADO DE LIZALDE, E. (2002) "Lex Iulia de adulteriis coercendis del emperador César Augusto (y otros delitos sexuales asociados)", *Anuario mexicano de historia del derecho*, vol. 14, pp. 365–413.

- MICHALOPOULOS, A. (2002) "Ovid Heroides 10,1-4: Ariadne's Mitos", *Mnemosyne*, vol. 55, pp. 95-97.
- (2004) "Fighting against a witch: the importance of magic in Hypsipyle's letter to Jason (Ov. Her. 6)", em *MHNH. Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrología Antiguas*, n. 4, pp. 97-124
- MILLER, J. (1993) "Ovidian Allusion and the Vocabulary of Memory Author(s)", *MD*, n. 30, pp. 153-164.
- MILLER, P. A. (2004) "The Parodic Sublime: Ovid's Reception of Virgil in Heroides 7", *MD*, n. 52, pp. 57-72.
- MORELLO, R., MORRISON A.D. (ed.) (2007) *Ancient letters. Classical and late antique epistolography*, Oxford.
- MOULTON, F. (2014) *Love in Print in the Sixteenth Century: The Popularization of Romance*, New York.
- OLIVA NETO, J. A. (2006) *Falo no jardim. Priapéia grega. Priapéia latina*, tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas e iconografia de João Angelo Oliva Neto, Campinas.
- OPPEL, E. (1968) *Ovids Heroides. Studien zur inneren Form und zur Motivation*, Tese de doutorado, Erlangen – Nürnberg.
- PASQUALI, G. (1968) "Arte allusiva", *Pagine stravaganti*, vol. 2, pp. 275-283 (publicado originalmente em *Italia che scrive* (1942), n. 25, pp. 185-87.
- PIAZZI L. (2013) "Latin love elegy and other genres", em THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge, pp. 224-238.
- PHILIPPIDES, K. (1996) "Canace Misunderstood: Ovid's "Heroides" XI", em *Mnemosyne*, vol. 49, n. 4, pp. 426-439
- PHILLIPPY, P. B. (1998) "'Loytering in Love': Ovid's *Heroides*, Hospitality, and Humanist Education in *The Taming of the Shrew*." *Criticism*, n. 40.1, pp. 27-43.
- PICHON, R. (1991) *Index verborum amatoriorum*, Hildesheim, Zürich, New York.
- POLLOCK, A. (2014) "Chapter 2: Adapting the Heroides: Text and Image in the XXI Epistres d'Ovide", in *Woman Transformed: Images of Women in French Vernacular Translations at the Dawn of the Renaissance*, PH. D Dissertation: http://www.anneliesepollock.com/uploads/2/1/2/0/21205440/pollock_writing_sample.pdf
- POSTER, C., MITCHELL, L. C. (ed.) (2007) *Letter-writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present*, Columbia.
- PRATA, P. (2007) *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Campinas. Tese de Doutorado em Linguística/Letras Clássicas. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.

- PULBROOK, M. (1977) “*The Original Published Form of Ovid's Heroides*”, *Hermathena* 122, pp. 29–45.
- REYNOLDS, L. D (ed.) (1983), *Texts and Transmission*, a Survey of the Latin Classics, Oxford.
- ROSATI, G. (1992) “L’elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre heroides)”, *MD*, n. 29, pp. 71–94.
- (2013) “Epistola elegiaca e lamento femminile”, em ROSATI, G. *Ovidio. Lettere di Eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano.
- (2014) “Ovid in Flavian Occasional Poetry (Martial and Statius)”, em MILLER, J., NEWLANDS, C., *A Handbook to the Reception of Ovid*, Oxford, pp. 55–69.
- ROSENMEYER, P. (2003) *Ancient epistolary fictions. The letter in Greek literature*, Cambridge.
- ROSS, D. O. (1975) *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus Elegy and Rome*, Cambridge,
- ROUSSEL, D. (2008) *Ovide épistolier*, Bruselas.
- SABOT, A. F. (1981) “Les *Heroïdes* d’Ovide: préciosité, rhétorique et poésie”, *ANRW* n. 2. 31. 4, pp. 2552–2636.
- SCATOLIN, A. *A invenção no De oratore de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Dissertação (Doutorado em Letras clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.
- SCHIESARO, A. (1997) “L’intertestualità e i suoi disagi”, *MD*, n. 39, pp. 76–85.
- SHARROCK, A., MORALES, H. (ed.) (2003) *Intratextuality. Greek and Roman textual relations*, Oxford.
- SHUCKBURG E. S. (2013), *The epistles of Horace*. Cambridge.
- SKOIE, M. (2002) *Reading Sulpicia. Commentaries 1475–1990*, Oxford.
- “The woman”, em THORSEN, T. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge, pp. 83–96.
- SMITH, R. A. (2006) “Fantasy, Myth, and Love Letters. Text and Tale in Ovid’s *Heroides*”, em KNOX P. (ed.) *Oxford reading in Ovid*, Oxford, pp. 217–237.
- SPOTH, F. (1992) *Ovids Heroides als Elegien*, München.
- STEINMETZ, P (1987) “Die literarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids”, *Gymnasium* , n. 94, pp. 12–45.
- STROH, W. (1979) „Rhetorik und Erotik: Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten“, em *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 5, 117–132, 1979.

- (1991) “Heroides Ovidianae cur epistolas scribant”, em PAPPONETTI, G. (ed.) *Ovidio poeta della memoria*. Rome, pp. 201–44.
- (2001) “Ovids Enzyklopädie der Liebe”: prólogo à nova edição de Marnitz V. (trad.), *Ovid: Die erotischen Dichtungen*, Stuttgart, Kröner, pp. IX-LVIII.
- SULEIMAN, S. (1977) “Le Récit exemplaire: parabola, fable, roman à thèse”, *Poétique* n. 32, pp. 468-489.
- THORSEN, T. (ed.) (2013) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge.
- (2013) “Ovid the love elegist”, em THORSEN, T. (Ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*, Cambridge.
- (2014) *Ovid’s early poetry*, Cambridge.
- TRAPP, M (2003) *Greek and Latin Letters: An Anthology with Translation*, Cambridge.
- TREVIZAM, M. (2010) “Retorricidades na *Ars amatoria* ovidiana”, *Resumos de comunicaciones do I Congresso brasileiro de retórica*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/CMS/index.asp?pasta=retorica&path=contatos.asp&title=Resumos%20das%20comunica%E7%F5es%20livres%20e%20coordenadas>.
- VASCONCELLOS, P. S. (2001) *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, São Paulo.
- (2007) “Reflexões sobre a noção de ‘arte alusiva’ e de intertextualidade no estudo da poesia latina”, em *Clássica*, vol. 20. 2. pp. 239-260.
- VAYNE, P. (1983) *Elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*, São Paulo.
- VOLK, K. (2003) “Timeo simulacra deorum (Ovid, Heroides 10.95)”, em *Mnemosyne* n. 56.1, pp. 348-353.
- (2006) “*Ars amatoria romana*: Ovid on love as a cultural construct”, em GIBSON, R., GREEN, S. e SHARROCK, A. (ed.) *The art of Love. Bimillennial essays on Ovid’s Ars amatoria and Remedia amoris*, Oxford.
- (2010) *Ovid*, London.
- VERDUCCI, F. (1985) *Ovid’s toyship of the heart*, Princeton.
- WILKINSON, L.P (1955) “The Heroides. Dolor ira mixtus”, em WILKINSON, L. P. *Ovid recalled*, Cambridge, pp 83-117.
- WILLS, J. (1996) *Repetition in Latin poetry. Figures of allusion*, Oxford.
- WISSE, J. (1989) *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam
- ZIMMERMANN, B (2000) “Properz 4,3 und Ovids Heroides”, *Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft*, vol. 57. 2, pp. 130-13