

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL

BRUNA KAROLINA ALVES SOUSA

A ELEGIA EPISTOLAR COMO RECURSO DISCURSIVO NA OBRA
***HEROIDES*, DE OVÍDIO.**

MANAUS
2023

BRUNA KAROLINA ALVES SOUSA

**A ELEGIA EPISTOLAR COMO RECURSO DISCURSIVO NA OBRA
HEROIDES, DE OVÍDIO.**

Texto apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem
Linha de pesquisa: Estudos Clássicos

Bolsa: Fapeam – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

**Orientadora: Dra. Grace do Anjos Freire
Bandeira**

**MANAUS
2023**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S725e Sousa, Bruna Karolina Alves
A Elegia Epistolar como recurso discursivo na obra Heroides, de Ovídio. / Bruna Karolina Alves Sousa. 2023
122 f.: 31 cm.

Orientadora: Grace dos Anjos Freire Bandeira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas.

1. Elegia. 2. Epistolar. 3. Gênero. 4. Heroides. 5. Heroínas. I. Bandeira, Grace dos Anjos Freire. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

À minha avó Maria Dulvina, que me
direcionou para os caminhos da
educação. Tudo o que sou e conquistei
devo à senhora. É graças à senhora, minha
mãe-vó.

Agradecimentos

À minha avó Maria Dulvina, que é para mim o meu lar. A falta de oportunidade que o mundo impôs sobre sua jornada sempre me motivou a conquistar meu espaço por meio da educação.

À minha tia Dulcineia, que é um exemplo de mulher, de força, de cuidado e de gentileza. Obrigada por me ajudar a encontrar o meu caminho quando eu me vi perdida.

A meu avô Irineu Sousa, *in memoriam*. Das raras memórias de minha infância, os doces de caramelo que sempre trazia consigo, ao regressar ao lar, adoçaram minha anuviada meninice.

Aos meus tios, Nara e Dorinaldo, registro minha gratidão pelo auxílio e socorro nos momentos de aflição.

Ao meu amigo Edmilson que foi meu guia, meu conselheiro, meu ouvinte e incentivador. Quem atravessou o período exaustivo da pandemia ao meu lado e que por noites esteve a olhar, por entre as grades de nossa minúscula varanda, as estrelas no céu, imaginando um futuro melhor. Amigo, estamos bem.

À minha querida amiga Rosiane, que dividiu as angústias da vida comigo quando mais precisei. Nunca esquecerei.

Ao Ruan, que esteve comigo nas madrugadas de trabalho e de insônias. Obrigada pelo cuidado e pelos momentos de carinho nessa jornada.

À minha amiga Lylian, que se prontificou a dar-me meu primeiro exemplar de *Heroides* e que nunca exita em me auxiliar. A gratidão será eterna.

Aos meus outros amados amigos, Aline, Carol, Layanna, Núbia, Samara e Stephane. Desculpem-me pela ausência e obrigada pelos afetos necessários.

À minha querida parceira de mestrado, Lidiane, que compartilhou comigo os prazeres e dissabores dessa fase.

Aos meus irmãos consanguíneos. Amo vocês.

À minha orientadora, Grace Bandeira, que desde de a graduação me inspira e me guia no árduo universo acadêmico.

Aos professores Carlos Renato e Antonio Guimarães, que realizaram colaborações essenciais para o desenvolvimento da minha escrita.

Mulheres e deusas, compartilhamos do mesmo destino entrançado com a fatalidade. Não importa quando nem como um membro de nosso sexo se subleve, sonhe ou batalhe, sempre irá se deparar com o invariável desafio da subcondição de debilidade que lhe é atribuída pelos homens [...].

– Martha Robles.

RESUMO

Ovídio, escritor do período imperial romano, é autor da obra *Heroides* (20 - 16 a.C.) onde encontram-se várias epístolas escritas por personagens da mitologia. A obra é escrita utilizando como recurso métrico o chamado metro elegíaco (dícticos: hexametro datílico e pentâmetros) aliado à estrutura do gênero Epistolar. Tradicionalmente, a poesia elegíaca romana comporta o uso da primeira pessoa e seu eu-lírico é masculino, todavia, em *Heroides*, Ovídio modifica esse sistema e concede voz ao feminino. Quem assina as epístolas são majoritariamente personagens femininas. Considerando esses aspectos da obra ovidiana, esta pesquisa propõe-se a analisar a combinação dos dois gêneros literários, a Elegia e o Epistolar, como recurso discursivo utilizado pelas heroínas, presentes em *Heroides*. Para tanto, refletiremos acerca da construção da narrativa ovidiana a fim de compreender o mecanismo de escritura escolhido pelo poeta para dar voz ao feminino, trazendo discussões acerca dos elementos narrativos que revelam as vozes presentes na obra – autor, heroínas, leitor – tomando como base noções dispostas por Barthes (2004), Foucault (2006), Jauss (1969) e Vasconcellos (2016). Após estabelecer os lugares do autor, das heroínas e do leitor, qualificaremos a Elegia e o Epistolar, apontando-os como espaço de manifestação feminina em *Heroides*, pois é por meio da estrutura dos dois gêneros literários que percebemos a presença das vozes das heroínas. É graças à combinação dos gêneros que as personagens podem apresentar suas histórias repletas de desejo, amor e abandono. Por fim, observaremos que alguns comportamentos adotados pelas heroínas se encontram ligados às relações que se dão entre os gêneros feminino e masculino, ou melhor, entre as heroínas e os heróis. Pensando nisso, refletiremos sobre o feminino nas ambiências sociais, históricas e culturais a fim de identificar, por meio dos discursos femininos, as possíveis relações entre o mundo mitológico e a sociedade imperial à luz dos Estudos de Gêneros, segundo Scott (2019).

Palavras-chave: Elegia. Epistolar. Gênero. Heroides. Heroínas.

ABSTRACT

Ovid, a writer of the Roman imperial period, is the author of “Heroides” (20-16 B.C.), which contains various epistles written by mythological characters. The work employs the elegiac meter (dactylic hexameter and pentameter) along with the Epistolary genre structure. In contrast to traditional Roman elegiac poetry with a male first-person perspective, Ovid, in “Heroides,” gives voice to female characters who predominantly sign the epistles. This study aims to analyze the combination of the two literary genres, Elegy and Epistle, as discursive devices used by heroines in “Heroides.” Reflecting on Ovid’s narrative construction, we seek to understand the writing mechanism chosen by the poet to amplify the feminine voice, exploring narrative elements that reveal the voices in the work – author, heroines, reader – drawing on concepts by Barthes (2004), Foucault (2006), Jauss (1969), and Vasconcellos (2016). After establishing the roles of the author, heroines, and reader, we qualify Elegy and Epistle as spaces of feminine manifestation in “Heroides,” as it is through the structure of these genres that we perceive the voices of the heroines. The combination of genres allows the characters to present their stories filled with desire, love, and abandonment. Lastly, we observe that some behaviors adopted by the heroines are linked to the relationships between the female and male genders, exploring the feminine in social, historical, and cultural contexts to identify possible connections between the mythological world and the imperial society through Gender Studies, following Scott (2019).

Keywords: Elegy. Epistle. Gender. Heroides. Heroines.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – VOZES DO TEXTO: O AUTOR, AS HEROÍNAS E O LEITOR	15
1.1 O Autor	16
1.1.2 O autor na Antiguidade clássica	17
1.2 As Heroínas	22
1.2.1 Autor empírico x <i>persona</i> poética	23
1.2.2 A função autor	29
1.3 O Leitor	32
1.3.1 A Teoria/Estética da Recepção	34
1.3.2 A Recepção nos Estudos Clássicos	36
1.4 Recapitulação	39
CAPÍTULO II – A ELEGIA EPISTOLAR: DE COADJUVANTES A PROTAGONISTAS	41
2.1 O gênero Epistolar na Antiguidade	42
2.1.1 O Epistolar no período pós-Clássico	44
2.1.2 Obras epistolares de Ovídio	46
2.1.3 Epístola ou Carta?	48
2.2 Elegia: é ou não é um gênero? Eis a questão.	49
2.2.1 A Elegia Erótica Romana	52
2.3 Dupla transgressão: a Elegia Epistolar e os discursos femininos	55
2.3.1 Inovações ovidianas em <i>Heroides</i>	56
2.3.2 Os <i>tópoi</i> elegíacos	64
2.3.3 Convenções epistolares: a escrita como substituta da palavra dita	73
2.3.4 Os destinatários	78
2.4 Recapitulação	80
CAPÍTULO III – AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: DO MITO À SOCIEDADE ROMANA	82
3.1 As mulheres da antiguidade: olhar o passado para compreender o futuro	84
3.1.1 Estudo sobre as mulheres	88
3.1.2 Um ponto de ruptura: mulher x gênero	90
3.1.3 O mito e a sociedade em <i>Heroides</i>	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

As *Epistulae Heroidum* (Heroides¹), objeto de análise desta dissertação, fazem parte do acervo de obras deixadas pelo escritor clássico romano *Publius Ovidius Naso*, nascido em Sulmona, em 20 de março de 43 a.C. A sua morte está registrada em *Tomis*, atual Constança, na Romênia, em 17 ou 18 d.C. O poeta é conhecido como Ovídio nos países de Língua Portuguesa e, por isso, optou-se por se referir a ele somente como Ovídio nas linhas que se seguem.

O referido autor produziu bastante ao longo de sua vida e suas obras são marcadas por invenções, novidades, diversidade temática e técnicas irretocáveis que contribuíram para que o autor ocupe um lugar de destaque na literatura ocidental (Martins, 2009). Nas palavras da sua *persona*, ele estava para a Arte assim como seu irmão estava para o Direito².

Embora não seja indicado extrair dados biográficos das obras acerca de qualquer poeta, incluindo Ovídio, algumas informações da vida do autor podem ser relacionadas com suas poesias a exemplo do episódio mais misterioso que envolve o poeta: o seu desterro (*relegatio*)³ decretado pelo imperador Augusto. Dentre os motivos levantados para tal punição, o mais difundido diz respeito à composição de uma de suas obras, *Ars Amatoria*, na qual se encontra uma espécie de manual do amor em que o eu-lírico ensina artimanhas e estratégias de sedução e conquistas amorosas aos jovens, que teria ido contra a moral social defendida pelo imperador.

No entanto, não teria sido somente esse o motivo e, talvez, a obra tenha sido um pretexto, visto que há menção a um erro, nunca revelado, cometido contra “o bom nome dos representantes da nobreza” (Vergna, 1975, p. 03) por parte do poeta, como é mencionado no livro *Tristia*, II, 208-209 : *Perdiderint cum me duo crimina, carmen et*

¹ Tradução adotada para condizer com a escolha feita pelo tradutor da obra (para o português) que será utilizada no decorrer da escrita da dissertação.

² [*Desde a flor da idade, meu irmão inclinava-se à eloquência,/Nascido para duras contendas do fórum loquaz./Mas a mim, ainda criança, deleitavam os ritos sublimes,/A Musa furtivamente arrastava-me a sua arte*] (*Tristia*, IV. 10). Tradução: Prata (2007).

³ Há diferença entre desterro e exílio de acordo com o entendimento das regras daquela sociedade. Segundo Prata (2007, p. 117) a “expatriação de Ovídio não se configura como um *exilium*, mas sim como uma *relegatio*, uma vez que o poeta não perdeu sua cidadania e seus bens não foram confiscados”.

error, / Alterius facti culpa silenda mihi [Tendo-me arruinado dois crimes, um poema e um erro, / A culpa de um deles devo calar]⁴. Desde já, é possível vislumbrar a relevância e a dimensão tanto das produções do poeta quanto da sua própria vivência.

Além das obras já mencionadas, Ovídio escreveu outras que chegaram até os dias atuais. No livro *Amores*, ele dá início à sua produção poetizando sua paixão por Corina, sua musa. Em *Remedia Amoris*, encontram-se os meios para se combater o amor e em *De medicamine faciei feminae* o assunto são os cosméticos femininos. Esses dois livros parecem ser parte de uma trilogia acerca dos assuntos voltados à prática do amor/ da beleza juntamente com o *Ars Amatoria. Epistulae Heroidum* se insere nesse grupo voltado à temática amorosa.

Após essas primeiras produções, o poeta alcança o que se considera o ápice da sua criação literária com a publicação de poesias de matéria mitológica: *Metamorphoseon*, composta por 15 livros, e que acabou sendo sua mais conhecida e grandiosa obra, por se tratar da narração da mitologia desde a origem do mundo até a apoteose do Imperador Augusto. Ainda há *Fasti*, obra que possui como assunto o calendário romano e que não foi concluída dado a sua *relegatio*.

Durante o seu desterro, Ovídio compôs três obras: *Ibis* (escrito durante a viagem para terra que o abrigou, *Tomis*), *Tristia* (lamentação pelo seu destino e a elaboração do pedido de perdão) e *Epistulae ex Ponto* (sobre a dor da separação de Roma, de seus amigos, dos familiares e a descrição da cidade de *Tomis* e sua cultura).

A obra *Heroides* data de aproximadamente 20 a 16 a.C. e nela há um conjunto inicial formado por quinze epístolas escritas por heroínas já consagradas na literatura greco-latina e no imaginário social da época como Penélope, Dido, Medéia, Djanira⁵ e outras. Além delas, Ovídio evoca a poetisa grega Safo e a constrói como uma de suas heroínas. Integram-se a essa coleção mais seis epístolas finais trocadas entre casais também pertencentes à mitologia.

Além da escolha pelas distintas missivistas, chama atenção o emprego de mais de um gênero literário na composição da obra. Há em *Heroides* uma multiplicidade de gêneros, que vem a ser chamado de confluência genérica ou ainda hibridismo genérico (Ugartemendía, 2017). Encontram-se na obra características elementares dos gêneros

⁴ Tradução: Prata (2007).

⁵ A grafia dos nomes próprios das personagens de *Heroides*, adotada no decorrer desse texto, corresponde àquelas utilizadas por Walter Vergna, em sua tradução de 1975. É essa tradução que utilizaremos em toda a escrita que se segue.

Elegia, Epistolar, Retórica, Lírica e Tragédia. Os que mais se destacam, entretanto, são a Elegia e o Epistolar.

O Epistolar foi o principal meio de comunicação por dois mil anos e, ao longo do tempo, esteve presente nas discussões dos críticos literários, uma vez que o consideravam como gênero inferior aos gêneros tidos como nobres da literatura clássica ou ainda duvidavam do seu caráter literário (Bouzinac, 2016). Todavia, tratando-se da Antiguidade, a sua prática e produção eram constantes, inclusive por Ovídio que o utilizou em *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Heroides*.

Em relação ao uso da Elegia, o poeta sulmonense escreve as cartas ficcionais nos moldes da métrica elegíaca, ou seja, os poemas são escritos no esquema métrico do dístico elegíaco. Ainda há o uso da 1ª pessoa e da temática amorosa e seus desdobramentos, que são elementos fundamentais do gênero. Ao compor a sua obra em forma de Elegia, o autor acomoda a sua poesia em um sistema de texto já consolidado ao mesmo tempo que rompe a tradição visto que o poeta muda o sistema de vozes da narrativa: a voz elegíaca masculina cede o espaço para o surgimento da voz feminina. As mulheres se tornam produtoras e não mais alvo dos dísticos amorosos o que favorece a presença de discursos femininos.

As mulheres que assumem o discurso em *Heroides* são resgatadas da mitologia pelo autor. Ele as individualiza, outorgando-lhes voz e subjetividade. Dessa forma, ele possibilitou a visão dos mitos sob outra perspectiva: o ponto de vista das personagens femininas, elevando-as ao lugar de protagonistas de suas histórias repletas de desilusões, desencontros, obsessões, contradições, desejo e abandono.

Colocar a mulher ocupando um espaço de fala, tratando de sentimentos como desejo e amor e possuindo o controle do seu discurso, pode ser considerada uma atitude transgressora, não só em relação às normas do gênero (literário) elegíaco, mas também às normas sociais de gênero (sexual) vigentes naquela sociedade, como bem apresenta Cunha (2015, p. 22): “o discurso amoroso ou o discurso do desejo constitui uma transgressão de gênero, na dupla acepção de categoria sexual e categoria literária, enquanto catalisador de um tipo de escrita anti-canônica”.

Dessa forma, a obra *Heroides* provoca questionamentos, tanto sobre a formação do próprio gênero elegíaco, quanto acerca de aspectos que envolvem as questões sociais na antiguidade clássica romana considerando o gênero (sexual) das protagonistas. Quando nos voltamos para o gênero feminino, observamos, por exemplo, o silenciamento da figura feminina que existe nos mitos e na sociedade romana. Isso implica a observação

dos comportamentos não só das mulheres, mas também dos homens, relações essas que são avaliadas atualmente sob o viés crítico dos Estudos de gêneros.

Partindo dessas breves colocações acerca da obra, o presente trabalho, objetiva analisar a Elegia Epistolar como recurso discursivo utilizado pelas heroínas ovidianas, em *Heroides*, por considerarmos que a junção dessas duas formas literárias parece favorecer à vazão dos discursos das heroínas.

Para tanto, será traçado o seguinte percurso: há um capítulo para os dizeres e termos fundamentais da teoria, o primeiro capítulo, no qual refletiremos acerca da construção da narrativa ovidiana, a fim de compreender o mecanismo de escritura escolhido pelo poeta para dar voz ao feminino e, para isso, é importante que se compreenda os elementos constitutivos da narrativa: autor, as heroínas e o leitor à luz de perspectivas desenvolvidas pelos pesquisadores Barthes (2004), Foucault (2006) e Vasconcellos (2016).

Além disso, será apresentada a teoria utilizada para embasar as interpretações propostas, a Teoria/Estética da Recepção, fundada por Jauss (1969), que dá bases para pensarmos a respeito da recepção de uma obra clássica em um contexto moderno, demonstrada por Charles Martindale (1933) nos seus estudos, e que dialoga com o papel do leitor para ressignificar a obra.

No segundo capítulo, as discussões abordam o lugar da Elegia, do Epistolar e o ato inovador/transgressor de Ovídio com o objetivo de qualificar os gêneros Elegia e Epistolar, apontando-os como espaço de manifestação feminina na obra *Heroides*. Este capítulo contará com conceitos e discussões acerca dos gêneros literários escolhidos e dará continuidade à reflexão acerca da conquista da voz pelas heroínas. Esse apoderamento possibilita a tomada de espaço nas suas narrativas, colocando as heroínas como protagonistas de seus enredos, caracterizando-se como um aspecto transgressor da obra ovidiana tanto dentro dos limites literários quanto fora dele.

Por último, no capítulo três, a visão do leitor moderno será acionada para refletir sobre a natureza do feminino nas ambiências sociais, históricas, culturais, da ficção mitológica ao real mundo romano, a fim de identificar, por meio dos discursos femininos, as possíveis relações entre o mundo mitológico e a sociedade imperial à luz dos Estudos de Gêneros. Neste capítulo, atentaremos para as questões socioculturais que a obra revela e traduz mediante os comportamentos das heroínas que resultam no espelhamento de elementos e valores sociais a partir da relação o feminino e o masculino conforme apontam os Estudos de Gêneros. Para alcançar o objetivo proposto utilizaremos como

base conceitos propostos por autores como Funari *et al.* (2014), Finley (1991) e Scott (2019).

No tocante à tradução da obra que será utilizada nas análises propostas, optamos pela tradução de Walter Vergna (1975), pois, apesar de sofrer modificações em sua estrutura (de poesia passou-se para a prosa), ela se faz diretamente do Latim, ou seja, da língua original. Inicialmente, a tradução feita por Dúnia Marinho Silva (2003) foi considerada por ser a publicação mais recente, no entanto, sua tradução deriva de uma versão francesa, o que pode ocasionar uma perda maior de sentido devido à distância entre tradução e original.

No que diz respeito à teoria escolhida, decidimos pela Teoria da Recepção (TR), de Jauss (1979). Essa teoria está sendo muito utilizada na área dos estudos clássicos atualmente tendo na figura do pesquisador Charles Martindale (2006), o seu principal articulador e orientador. Recorreremos às suas críticas para pensarmos na recepção da literatura ovidiana.

A pesquisa ainda contará com uma crítica literária que permeará as reflexões para o alcance dos objetivos referentes aos Estudos de Gênero — vertente do campo de pesquisas feministas que percebe o corpo social dotado de uma divisão de papéis destinados ao gênero feminino e masculino, conforme pondera Joan Scott em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica (2019)”.

Tal visão dialogará com a Teoria da Recepção, visto que a crítica baseada nos Estudos de gêneros é algo atual. Ainda assim, é possível perceber essa representação da construção do feminino e do masculino em obras clássicas. É por meio da crítica literária supracitada que serão abordadas as questões relativas ao papel que as heroínas e as mulheres romanas representavam em seus respectivos contextos literário e social.

CAPÍTULO I – VOZES DO TEXTO: O AUTOR, AS HEROÍNAS E O LEITOR

*“Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixē:
Nil mihi rescribas attamen; ipse veni.”⁶*
Epístola I – Penélope a Ulisses.

Com o intuito de refletir acerca da construção da narrativa ovidiana, a fim de compreender o mecanismo de escritura escolhido pelo poeta para dar voz ao feminino, trataremos discussões acerca dos elementos constitutivos da obra que revelam os agentes presentes no processo de significação de *Heroides*: autor – heroínas – leitor.

O autor é uma figura emblemática para a literatura, pois, por muito tempo, em especial na antiguidade e na era romântica, havia um entendimento de que essa figura que escrevia era uma projeção da sua pessoa empírica, real; ou seja, aquilo que estava no papel era um retrato da vida concreta do seu autor. Essa visão se intensificava quando se tratava de obras em que se utilizava a primeira pessoa para a narração, assim como acontecia no gênero Elegia.

No entanto, devido à ampliação dessa discussão na modernidade, surgiram outras formas de classificar e entender esse autor. Barthes (2004), por exemplo, defende o fim das interpretações literárias sob a perspectiva anterior, que relegava à figura do autor o significado total de sua obra, redirecionando-a para o momento da escrita do texto somente.

Para Foucault (2006), o autor é a figura que é exterior e anterior ao texto, pelo menos em aparência, e é mais do que um simples elemento do discurso. Logo, não se trata somente de uma pessoa física e sim de uma função que exige uma compreensão para além do viés adotado pelo Romantismo, como será detalhado adiante.

Atualmente, a dissociação entre pessoa física e autor é mais predominante entre os críticos e os teóricos literários, implicando noções de *persona*, eu poético, eu lírico, *ego*, dentre outros.

Consideraremos essas concepções teóricas acerca do autor, para compreender o processo adotado por Ovídio e presente em *Heroides*, obra na qual estão presentes mulheres com *status* de heroínas mitológicas que assinam as epístolas. Dessa forma, elas

⁶ “Ulisses, / Quem endereça esta carta a ti, tão demorado, sou eu, Tua Penélope./ Por favor, não me respondas por carta. Vem pessoalmente (v.1-2)”. Tradução: Vergna (1975).

ocupam a posição de fala a fim de expressarem, em especial, os seus sentimentos de amor, desejo e abandono.

Por fim, trataremos como último elemento desse processo o leitor/o receptor, segundo Jauss (1979), que a lerá e, a partir dos elementos formais do gênero literário, construirá a sua própria interpretação sobre ela, tendo em vista tanto o contexto em que a obra foi produzida como o seu próprio momento histórico, seu conhecimento de mundo e sua formação individual. Destarte, é necessário definir qual o lugar de cada um desses agentes significativos para termos um melhor entendimento da obra em análise.

1.1 O Autor

A categoria autor e a sua atribuição no que tange à significação da obra tem sido objeto de debate por anos. Percebemos algumas nuances dessas questões já na antiguidade e mais evidentes ainda na modernidade devido ao surgimento de reflexões antes não consideradas, como a abordagem de temáticas e de representações histórico-sociais, de acordo com o autor em foco.

Quando se trata da antiguidade, mais especificamente da cultura latina, estudos apontam⁷ que, apesar de já existir a consciência do lugar ocupado pelo autor no meio social da época, ainda não havia a distinção clara entre o autor como pessoa empírica e como *persona* poética. Não era raro entre os próprios escritores o entendimento que o “eu” mencionado nas produções referia-se à pessoa real, o que corroborou com a leitura biografista de obras clássicas que perduraram (ou perduram) por muito tempo.

Em relação à história moderna da literatura, há três fases, segundo Eagleton (2006). A primeira corresponde ao Romantismo e ao decorrer do século XIX que colocou o autor como sendo o centro das análises literárias, e era a partir dele que uma obra tinha seu significado “desvendado”, ou seja, adotava-se uma leitura biografista, tal como na Antiguidade.

A segunda fase iniciou-se com o surgimento do movimento denominado de *New Criticism* nos Estados Unidos, entre as décadas de 1930 e 1950, apoiado nas ideias estruturalistas, no qual o autor e os elementos externos (sociológicos, históricos, psicológicos...) foram deixados de lado, e a obra em si foi tida como a principal fonte de

⁷ Um estudo sobre o tema é o de Vasconcellos (2016), “Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana”, que será abordado na seção 1.2.1 desta dissertação.

análise e significado. Seus defensores se preocupavam exclusivamente com o texto e acreditavam que a obra é autônoma e que, por isso, consegue explicar-se por si só, mediante o sistema interno da língua.

Nos últimos anos, na década de 1960⁸, surgiu a terceira fase. Nesse momento, os olhares foram direcionados, não mais ao autor nem tão somente à obra em si, mas ao leitor, aquele que recebe a obra, tendo a Teoria ou Estética da Recepção como principal propagadora dessa ideia. Compagnon (1999) afirma que essa terceira via se propõe a escapar das duas alternativas anteriores, que são conflituosas, buscando uma reconciliação entre elas.

Assim, como podemos observar, o elemento “autor” está sempre ligado aos conceitos apresentados nas três fases: ou ele é o centro da interpretação, ou há o seu banimento; ou ainda, como no caso da terceira fase, há uma tentativa de retorno e equilíbrio entre autor – obra – leitor. Diante disso, ao longo dos tópicos a serem apresentados neste capítulo, buscaremos entender esse autor que concebe a obra *As Heroídes*, levando em consideração conceitos teórico-literários sobre o autor na antiguidade e na modernidade com o propósito de definir qual o seu lugar e qual a sua contribuição para o processo de análise que será apreciado.

A partir disso, outras vozes desse processo de leitura e interpretação serão ponderadas: a voz das heroínas, das personagens criadas por Ovídio; e a do leitor, agente que será de grande importância para o entendimento e recepção da obra na modernidade.

1.1.2 O autor na Antiguidade clássica

Na Antiguidade, ou mais especificamente em Roma, a categoria “autor” não era objeto de grandes discussões pelo círculo intelectual ou social, diferente do que ocorre atualmente, e, entre os próprios poetas romanos, não havia uma distinção concretizada entre *persona* poética e autor histórico. Apesar de diversos autores, como Catulo e Ovídio, apontarem para essa possível discriminação em algum momento em suas obras, de modo geral; quando os escritores clássicos comentavam acerca dessa questão, a construção

⁸“A partir dos anos finais da década de 50 e início da década de 60, com maior força nos anos 70 do século XX, várias correntes teóricas da literatura começaram a representar linhas de análise que faziam referência, direta ou indiretamente, à função do leitor. Nesse contexto sociocultural, muitos dos estudos de Jauss, desenvolvidos no sentido da estética/teoria da recepção, aparecem depois de 1967” (Tinoco, 2010, p. 13).

poética do *ego* era tomada como a representação da figura do autor – pessoa empírica (Vasconcellos, 2016).

Na Grécia, a discussão acerca do autor também não era motivo de grandes questionamentos, visto que uma percepção adotada era a de que os poetas, especialmente Homero, “era um vate - um vidente ou profeta respeitado como sacerdote e inspirado pelos deuses” (Hauser, 2000, p. 55). No contexto romano, os autores não detinham caráter divino, portanto, eram indivíduos conscientes das regras tanto das artes literárias quanto das regras sociais às quais eles estavam submetidos. Os seus trabalhos faziam parte da sua sobrevivência, como nos casos de Horácio e Virgílio que eram financiados por Mecenas e até mesmo mesmo por Augusto, o imperador; e de seu reconhecimento perante a sociedade, trazendo-lhes fama (Prata, 2005).

Os meios para adquirir a imortalidade no regime de poder político e social romano se davam pelas atividades bélicas, pelas carreiras de magistratura ou ainda pelas práticas intelectuais. Os autores almejavam o seu renome e reconhecimento que pudessem ultrapassar o momento em que viviam. Logo, eles – historiadores, filósofos, retóricos ou escritores literários – enxergavam, na escrita, o modo de preservar os grandes feitos e costumes de uma civilização e daqueles que realizaram os feitos históricos, além de celebrar e perpetuar o nome de quem os escreveu (Prata, 2005).

A mais plena expressão da consciência da imortalidade encontra-se na Ode III.30, de Horácio. Já nos versos iniciais, o poeta afirma que a sua obra não possui uma data de validade e acrescenta que durará mais do que outros elementos duráveis. Além disso, ele, que não veio de família notável, conquistou sua fama com seus escritos:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.
Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens,
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.*

Um monumento ergui mais perene que o bronze,
mais alto que o real colosso das pirâmides,
Nem a chuva voraz vingará destruí-lo,

nem o fero Aquilão, nem a série sem número
dos anos que se vão fugindo pelos tempos...

Não morrerei de todo e boa parte de mim
há de escapar, por certo, à Deusa Libitina.
Crescerei sempre mais, remoçando-me sempre,
no aplauso do futuro, enquanto ao Capitólio
silenciosa ascender a virgem e o pontífice.
Celebrado serei, ali onde estrondeia
o Áufido impetuoso e onde Dauno reinou
sobre rústicos povos, em áridas terras,
como o primeiro que, de humilde feito ilustre,
o canto eólio trouxe às cadências da Itália.
O justo orgulho por teu mérito alcançado,
ó Melpômene, assume e , propícia, dispõe-te
a cingir-me os cabelos com délficos louros.⁹

Ovídio também salienta, em muitos momentos, o desejo pela imortalidade que suas obras iriam lhe conferir como autor e pessoa. Em *Tristia* (8 – 12 d.C.), ao comentar a respeito das contradições de um regime que promovia a proteção e a liberdade dos cidadãos, mas que exercia o poder com crueldade arbitrária, inclusive com ele que estava desterrado sem esperança de um retorno; afirma que, mesmo se/quando morresse, a sua fama sobreviveria, graças às suas produções que seriam lidas posteriormente à sua existência em vida:

*Singula ne referam, nil non mortale tenemus
Pectoris exceptis ingeniique bonis.
En ego, cum caream patria uobisque domoque
Raptaque sint adimi quae potuere mihi,
Ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.
Quilibet hanc saeue uitam mihi finiat ense,
Me tamen extincto fama superstes erit,
Dumque suis uictrix omnem de montibus orbem
Prospiciet domitum Martia Roma, legar.
(Tristia, III, 7. 43-53).*

Para não mencionar cada coisa, nada imortal possuímos,
Exceto os bens do espírito e do engenho.
Pois bem, embora me falte a pátria, vós e o lar,
E me seja tirado tudo que arrebatado se pôde,
Do meu engenho sou acompanhado e faço uso.
César contra isso nenhum poder teve.
Seja quem me ponha fim à vida com seva espada,
Depois de minha morte, todavia, restará a fama,
Enquanto a vencedora, de suas colinas, todo o orbe
Contemplar, a Roma de Marte, lido serei.¹⁰

⁹ Tradução: Peterlini (2003)

¹⁰ Tradução: Prata (2007)

Em *Ars Amatoria* (1 a.C), o autor também expõe a ambição dos poetas por fama e ainda acrescenta que é o propósito da profissão de um artista:

*si Venerem Cōs nusquam possuit Apelles,
mersa sub aequoreis illa lateret aquis.
Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis?
Hoc ouotum nostri summa laboris habet.
(Ars Amatoria, III, 401-404).*

se Apeles de Cós não tivesse exposto sua Vênus em parte alguma, ela se ocultaria mergulhada sob as águas do mar. Que é pretendido pelos poetas sagrados a não ser unicamente a **fama**? **Todo o nosso labor aspira a esse objetivo**¹¹

Em outra tradução, desta vez de Silva (2001, p. 92), utiliza-se da palavra “imortalidade” no lugar da palavra “fama”: “Qual é a única ambição dos poetas, esses cantores sagrados, senão a **imortalidade**? Este sonho é o fim último de nossos trabalhos” (grifo nosso).

Ainda em *Ars Amatoria*, o autor – quando instrui as mulheres a lerem os grandes poetas, como Propércio, Tibulo, Galo, entre outros – questiona-se sobre se algum dia o nome dele também estará entre os grandes e se terá suas obras recomendadas, inclusive a obra que ele escreveu em um gênero que ele mesmo criou:

*Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,
Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis,
Atque aliquis dicet “Nostris lege culta magistri
Carmina, quis partes instruit ille duas,
Deue tribus libris, titulo quos signat Amorum,
Elige, quod docili molliter ore legas,
Uel tibi conposita cantetur Epistula uoce;
Ignotum hoc aliud ille nouauit opus”.
(Ars Amatoria, III, 339 – 346).*

Talvez até o meu nome se junte ao deles, meus escritos não sejam entregues às águas do Letes e alguém diga: “Lê os cultos poemas de nosso mestre, preceptor dos dois sexos, escolhe dentre os três livros que designa pelo nome de Amores o que ler voluptuosamente e com voz branda, ou declama com apuro uma **epístola sua; esse gênero, que outros desconheciam, ele o criou**”¹²

O que se infere dessa afirmativa é que a epístola a qual ele se refere é aquela presente em *Heroides* e o novo gênero, mencionado nos versos acima, diz respeito não somente à construção epistolar, até por já terem produções que utilizam essa estrutura, mas também à mistura da epistolografia com a elegia encontrada na obra *Heroides*. Assim

¹¹ Tradução: Trevizam (2016, grifos nossos).

¹² Tradução: Trevizam (2016, grifos nossos).

que alguém anuncia algo dessa grandiosidade, não será com o intuito de ser reconhecido e, como consequência, imortalizado como criador?

Indiscutivelmente, essa declaração do poeta foi e ainda é objeto de debates, no entanto é fato que quando se fala de obras que são produzidas especificamente utilizando-se da estrutura epistolar, a obra *Heroides* é tomada como referência. Cunha (2015), ao analisar a trajetória do gênero, apresenta um estudo realizado por Kauffman, em 1988, em que a pesquisadora norte-americana:

recupera um gênero mal estudado e pouco valorizado, as cartas de amor, estabelecendo-lhe uma genealogia culta **que tem seu texto fundador em Heroides, de Ovídio**, vinte e cinco cartas de quinze heroínas da mitologia (Ariadne, Dido, Medeia, Fedra, entre outras) que escrevem cartas aos amantes sobre o amor e o desejo, depois de terem sido abandonadas [...] (Cunha, 2015, p. 190, grifos nossos).

Percebemos, por conseguinte, a relação intrínseca que se dá entre autor e obra. A obra possibilita a permanência da lembrança do autor, ou seja, alcança-se a almejada imortalidade, e a obra, por sua vez, só existe por causa dele.

Esse desejo por ser lembrado leva-o a zelar por uma individualidade, havendo, assim, a preocupação em firmar e deixar registrada a sua autoria. Tal atitude se dava por duas maneiras possíveis: na realização de leituras orais em ambientes públicos, para que os ouvintes soubessem quem era o autor da obra, ou mesmo dentro da própria narrativa, nomeando-se nos versos introdutórios ou conclusivos (Prata, 2005).

Diante dessas reflexões, Prata (2005, p. 233) conclui que os escritores romanos tinham consciência da individualidade de cada autor, ou seja, havia consciência da função e da posição que eles ocupavam naquele momento histórico-social. Tanto sabiam disso que estavam conscientes das repressões que poderiam sofrer devido às ideias propostas e aos posicionamentos registrados no papel. Ovídio, inclusive, pode ter sido um dos que sofreram por causa do que o seu eu-escritor apresentou/defendeu em suas obras, situação já mencionada na introdução desta dissertação.

Mesmo diante dessa percepção, na prática literária da antiguidade, tanto na do escritor quanto na de um leitor, a distinção entre autor pessoa empírica e *persona* poética (ou *ego*) não era nítida e carecia de uma delimitação para que fossem realizadas interpretações que ultrapassassem uma leitura biografista. Pensando nisso, apresentamos essas questões a seguir.

1.2 As Heroínas

A obra *Heroides* é composta por cartas escritas em dísticos elegíacos. A coleção possuía, inicialmente, 14 cartas, escritas entre 20 e 16 a.C. Em seguida, por volta de 8 d.C., foram acrescentadas mais sete cartas, totalizando 21 cartas. Por terem sido inseridas posteriormente, as últimas setes cartas, incluindo a de Safo, provocam dúvidas entre os pesquisadores clássicos acerca da sua autenticidade. Dessa forma, é comum que a certeza da autoria recaia somente sobre as 14 primeiras cartas, pois foram publicadas em conjunto (Néraudau, 2003).

A obra divide-se em dois conjuntos de epístolas. O primeiro é assinado exclusivamente por personagens femininas: Penélope, Fílis, Briseida, Fedra, Enone, Hipsípila, Dido, Hermíone, Djanira, Ariadne, Cánace, Medéia¹³, Laodamia, Hipermnestra e Safo, que escrevem a seus amantes. O segundo grupo pertence a casais e difere do primeiro conjunto por obter as respostas do destinatário masculino: Paris e Helena; Leandro e Hero e Acôncio a Cipide.

Os personagens são retirados da Épica, Tragédia e até mesmo da História, como o caso da poetisa Safo que é transformada em personagem, e são colocadas em um lugar até então não concedido a elas (figuras mitológicas femininas): o de “contar a sua história”, pelo seu ponto de vista.

Assim, é possível observar um rompimento mais visível, naquele contexto da Antiguidade e do gênero elegíaco, entre o autor empírico e a *persona* poética que assume as identidades das figuras histórico-mitológicas. O “eu” presente nas cartas não poderia mais ser interpretado como uma referência direta à pessoa histórica de Ovídio.

Veremos como essa dissociação entre o autor e *persona* poética é essencial para realizar uma leitura que possa ir além do biografismo e que, conseqüentemente, viabilize a identificação das vozes das próprias heroínas, levando o foco da análise para as figuras femininas em si, mesmo estando sob os olhos de um homem, e não somente usando-as como pretexto para inferir sobre a vida do autor.

¹³ Mesmo que os ditongos orais abertos das paroxítonas não sejam mais acentuados atualmente, o substantivo “Medéia” está sendo escrito segundo a grafia da tradução de Vergna (1975) que estamos utilizando. Além disso, todos os nomes próprios dos personagens estão grafados considerando o texto de Vergna.

1.2.1 Autor empírico x *persona* poética

A distinção entre autor como pessoa empírica e como *persona* poética é importante para a compreensão e interpretação da obra, uma vez que, ao assumir uma posição ou outra, distintas leituras podem ser provocadas. A fim de esclarecer os caminhos que nos fizeram chegar à posição teórica adotada nesta pesquisa, recorreremos ao livro “*Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*” (2016), de Paulo Vasconcellos.

De acordo com o referido pesquisador, ao se tratar de obras da Antiguidade, o mais conhecido viés interpretativo considerava o autor, sem distinguir claramente pessoa empírica e *persona* poética, como a chave para o entendimento das obras. Neste caso, referimo-nos a interpretações biográficas, uma tradição nos Estudos Clássicos; e que podem ser encontradas inclusive atualmente, devido à insistência no preenchimento, a todo custo, das lacunas de conhecimento a respeito dos escritores, buscando na obra elementos que supostamente dizem respeito à vida histórica do poeta (Vasconcellos, 2016).

A propósito, a presença da subjetividade, da escrita em primeira pessoa (eu), era (e ainda o pode ser) interpretada como um elemento comprobatório de que a literatura deveria ser feita considerando a perspectiva biográfica da obra: era a pessoa empírica quem estava “falando” ali, ou melhor, era uma revelação pessoal, uma confissão.

Essa visão era corroborada pela postura contraditória que os próprios autores expressavam em suas obras, dado que, entre eles mesmos, é perceptível que não há uma delimitação cabal entre o que era fato histórico da vida de um poeta e o que só dizia respeito à *persona* fictícia criada.

No que se refere à distinção entre a pessoa física e a *persona* poética, o poema 16, do poeta Catulo (87 ou 84 a.C. – 57 ou 54 a.C.), é quase sempre retomado, devido a haver o entendimento de que nele Catulo faz questão de diferenciar essas duas instâncias para seus interlocutores (Aurélio e Fúrio), afirmando que a masculinidade questionada após as leituras dos seus poemas nada tem a ver com a dele, pessoa empírica: ela é exclusivamente da sua criação poética, tanto que ele faz uma ameaça de que comprovaria a sua questionada masculinidade:

*Predicabo ego uos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
Qui me ex uersiculis meis putastis,
Quod sunt molliculi, parum pudicum.
Nam castum esse decet pium portam*

*Ipsum, uersiculos nohil necesse est;
 Qui tum denique habent salem et leporem,
 Si sunt molliculi ac parum pudici,
 Et quos pruriat incitare possunt,
 Non dico pueris, sed his pilosis
 Qui duros nequeunt mouere lumbos.
 Uos, quod milia multa basiorum
 Legistis, male me marem putatis?
 Pedicabo ego uos et irrumabo.*
 (Catulo. VXi).

Enrabarei vocês, farei que chupem,
 Aurélio passivona e bicha Fúrio,
 Que a mim, por meus versinhos, só julgaram,
 Como são delicados, não pudico,
 Pois casto deve ser o pio poeta
 Ele próprio, os versinhos não é preciso,
 Já que têm justamente sal e graça
 Se delicados são e não pudicos
 E podem incitar algum tesão
 Não digo nos meninos: nos peludos
 Que não podem mover os duros lombos.
 Vocês, que muitos mil de beijos leram,
 Que eu não sou muito macho estão julgando?
 Enrabarei vocês, farei que chupem.¹⁴

Nas obras de Ovídio, dentre os diversos momentos em que aparece essa tentativa de distinção, ressalta-se a escrita de *Tristia*, na qual o poeta, defendendo-se das acusações que o levaram ao desterro, revela que há uma separação entre ele e aquele que se faz presente em seus escritos. Há diferença entre poesia e vida, *ars/vita*:

*Crede mihi, distant mores a carmine nostro
 Vita uerecunda est Musa iocosa mea
 Magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:
 Plus sibi permisit compositore suo.*
 (*Tristia*, II, 353 - 356).

Crê em mim, minha conduta difere de minha poesia:
 A vida é honesta, minha Musa é jocosa;
 Grande parte de minhas obras é fantasiosa e fictícia
 E se permitiu mais que ao seu autor¹⁵.

Em outras passagens, no entanto, o poeta sulmonense faz como os seus antecessores: retoma o *ego* poético como sendo o próprio autor histórico, contribuindo para uma não revelação por completo da ambiguidade, ficção – realidade, da poesia elegíaca¹⁶.

¹⁴ Tradução: Vasconcellos (2006).

¹⁵ Tradução: Prata (2007).

¹⁶ Vários exemplos são apresentados por Vasconcellos (2016) a partir da página 121, entre eles destacam-se os versos: Assim foi cantada muitas vezes pelo *lascivo* Catulo / A mulher cujo *pseudônimo* era Lésbia; / Nem se contentou com ela: divulgou muitos amores / Nos quais revelou *ele próprio* seu adultério." contidos em *Tristia*.

Séculos depois, por volta dos anos de 1920, nos Estados Unidos, surgiu uma corrente teórica denominada *New Criticism*, já atrás citada, que propusera a autonomia dos textos e, para isso, desconsiderava o autor para o entendimento da obra. Diante disso, as leituras biografistas passaram a ser postas em causa e foram perdendo espaço e prestígio.

Um texto que resume as ideias balizadoras dessa nova forma de entendimento dos textos literários é o “A morte do Autor”, redigido por Barthes (2004). No escrito, Barthes comenta a respeito daquelas críticas que se concentravam no autor, na pessoa, nas paixões e gostos pessoais para a explicação das obras como se houvesse nelas a revelação de uma confidência, o que levava à dedução de que “o autor era anterior à sua obra tal qual um pai é anterior ao filho” (Barthes, 2004, p. 61).

Dentre os gêneros que eram “desvendados” por meio dessa centralização da figura do autor era a Elegia, uma vez que sua estrutura comportava a primeira pessoa do discurso: o “eu”. Esse “eu” era visto como sendo o autor histórico, portanto as poesias elegíacas foram interpretadas, por muito tempo, como uma exposição dos feitos vividos de fato pelo escritor. Paul Veyne (2015, p. 09), renomado especialista em Antiguidade romana, descreve a Elegia como “uma das formas mais sofisticadas de toda a história da literatura; também não há muitas cuja natureza seja tão mal conhecida”. Isso ocorre justamente porque havia a tendência de lê-lo pelo lado biográfico, devido à sutileza e à sofisticação do fazer literário.

Barthes, no entanto, rechaça a centralização dada à figura do autor e defende “a morte” dele. Para o teórico, “a escritura é a destruição de toda voz” (Barthes, 2004, p. 57), e a enunciação é, na verdade, um processo vazio que é preenchido no ato da escritura por um sujeito enunciativo.

Assim, o “escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura [...] outro tempo não há senão o da enunciação” (Barthes, 2004, p. 61). Portanto, na perspectiva adotada pelo teórico, o autor, como era visto até então, morre, e, como consequência, as análises literárias são redirecionadas para um ponto de partida que considera a escrita em si, não havendo mais a necessidade de explicações que são externas ao texto.

Como consequência desse novo entendimento, que também atingiu os Estudos Clássicos, fazendo-se contestar as leituras biográficas que predominavam até então, foi possível fazer-se uma nova leitura para o gênero elegíaco, separando o autor histórico

(anterior ao texto) e *persona* poética (sujeito enunciativo) que nasce ao mesmo tempo que a escrita.

Ao considerarmos a obra *Heroides*, que tem como *personae* mulheres fictícias, não haveria espaço para a confusão entre *ego* do autor e a pessoa empírica (*vita*) de Ovídio uma vez que são vozes femininas que assumem a autoria das elegias, como se observa já nos versos iniciais das epístolas, evidenciando, dessa forma, o caráter ficcional da Elegia:

*Hospita, Demophon, tua te Rhodopeia Phyllis
Ultra promissum tempus abesse queror.*
(Her. II. 1-2).

Demofonte,
Eu, Fílis, que te hospedei na terra de Ródope, lamento estares ausente além do tempo¹⁷.

*Adloquor Hermione nuper fratequem virumque,
Nunc fratrem: nomen conjugis alter hateb.*
(Her. VIII. 1-2).

Eu, Hermíone, dirijo-me àquele que até há pouco tempo foi meu irmão e meu esposo, mas agora é apenas irmão, pois o esposo já é outro.

Ao escrever *Heroides*, o poeta muda o sistema de vozes da Elegia: tradicionalmente, era o amante masculino (geralmente recebendo o nome do próprio poeta) que escrevia acerca da mulher amada, colaborando para as leituras de cunho biográfico. Todavia, em *Heroides*, quem assina as elegias são mulheres, fazendo-se observar mais explicitamente o jogo fictício do gênero, uma vez que não se tinha mais aquela inserção do “eu – nominalmente Ovídio” dentro do poema, não era nem sequer uma voz masculina que se tinha. Além do mais, as histórias já eram de conhecimento prévio dos interlocutores, pois pertenciam a mulheres dos mitos.

Esse cenário contribui para a conclusão de Veyne (2015) que considera que a Elegia é composta por ironia, porém ela é mais sutil do que em outras formas literárias. Por isso, não se pode interpretar que os poemas são expressões de uma situação real, pelo contrário, são puramente criação literária.

Essa noção de criação x real é corroborada por Martins (2009), em sua obra intitulada “Elegia Romana: construção e efeito”. Nela, o pesquisador analisa elementos, principalmente da retórica, que contribuem para a construção do gênero elegíaco e propõe que “como gênero poético, a Elegia erótica romana é inventada retoricamente como enunciação fictícia de um pronome pessoal, *ego*” (Martins, 2009, p. 11).

¹⁷ Todas as traduções de *Heroides* pertencem a Walter Vergna (1975), salvo indicação contrária.

É amplamente conhecido que Ovídio se utiliza da Retórica na construção da obra, considerando tanto os estudos dos elementos retóricos, quanto o fato, constante na obra do filósofo romano Sêneca Sênior (4 a.C. – 65 d. C.), de que o poeta foi um exímio praticante dessa arte.

Em *Controversiae (Controvérsias)*, Sêneca Sênior considera o poeta sulmonense “um bom orador, com talento refinado, conveniente e agradável, pecando somente por não discorrer sobre os lugares comuns em ordem fixa” (Vansan, 2016, p. 56). Ainda no mesmo texto, há a informação de que Ovídio preferia a prática das suasórias (*suasorie*) que consistia em um tipo de discurso persuasivo que o autor se dirigia a alguma personagem histórica ou fictícia com o intuito de convencê-la sobre alguma questão de sua própria vivência¹⁸.

Além do elemento retórico da suasória, há outro de que o poeta lança mão justamente em *Heroides: as etopeias (ethopoeiae)*. Esse recurso retórico consistia em o autor assumir a personalidade de alguém, como explica Volk (2010):

Dessa forma, na primeira série de epístolas, a estudiosa (2010, p. 67) aponta o influxo tanto das suasórias, pelo fato de as mulheres míticas esforçarem-se por persuadir seus amantes a retornar ou agir de maneira favorável ao relacionamento, como das etopeias (*ethopoeiae*), exercício em que o estudante assume a personalidade de um personagem mítico ou histórico que se encontra em uma situação extraordinária e produz um discurso mantendo a personalidade do orador, visto que nas *Heroides* o poeta sulmonense desenvolve cuidadosamente o caráter de cada uma das escritoras e a expressão apropriada para cada uma das epístolas (Volk, 2010, p. 67 *apud* Vansan, 2016, p. 57).

Assim, notamos que Ovídio fez uso de tais recursos para compor a obra, pois primeiramente ele toma um momento dramático das histórias dessas mulheres, contido em suas histórias originais, e, após isso, desenvolve a situação colocando-se no lugar das heroínas, ou ainda, permitindo que por meio dele elas falem. Por fim, como último agente a ser atingido por esse procedimento retórico, está o leitor contemporâneo do poeta e até mesmo nós, leitores modernos que estamos sujeitos a ser convencidos pelas palavras das heroínas, ou seja, pelo recurso retórico adotado pelo autor.

Mesmo com as perspectivas trazida por Barthes, as considerações propostas não se adequam à análise das obras elegíacas, segundo Vasconcellos (2016), pois uma leitura

¹⁸ Como não é um objetivo da dissertação tratar sobre Retórica, recomenda-se a leitura de textos voltados a essa característica de *Heroides* disponíveis em variados meios, incluindo a dissertação de mestrado de Vansan (2016).

radical de ambos os lados pode implicar ingenuidade e empobrecimento (biógrafistas) ou simplicidade, quando se defende uma ficcionalização total na elegia amorosa:

A leituras fundamentalmente biógrafistas reagiu-se muito, e com dureza; e, se a leitura biógrafista parecia ingênua e empobrecedora, a reação a ela acabou incorrendo em outro modo simplista de interpretação, o de tratar tudo o que se diz em primeira pessoa na poesia elegíaca amorosa romana como ficção [...] (Vasconcellos, 2016, p. 37).

O pesquisador alerta-nos então para que não façamos análises totalmente biográficas, ao passo que não se deve desconsiderar cabalmente os traços biográficos que são postos frente a esse novo olhar que ficcionaliza tudo, posto que:

[...] escrever elegias é amar elegiacamente e ser jovem, escrevendo para jovens. Essa construção semiótica embaralha os dados da ficção e da realidade, criando uma zona de sombras que nos impede de decidir claramente onde começa uma e onde termina outra, embora haja dados biográficos irrefutáveis (Vasconcellos, 2016, p. 117, 118).

Apesar dessa fala do pesquisador parecer coerente com todo o estudo que ele faz em seu livro, ao considerar que “haja dados biográficos irrefutáveis” nas Elegias “de amor”, questionamos se isso se aplica também em *Heroides*, obra que inclusive ele não toma para análise da sua tese, onde ocorre mais claramente a dissociação entre autor e personagens, na qual compreende-se que não tem como ela ser uma revelação de sua vida real. As obras de Ovídio que Vasconcellos (2016) analisa sobre esse prisma de contenção de dados biográficos são escritas por um *ego* jovem e masculino, a única que não segue esse padrão é justamente as *Heroides*, mas ela não deixa de ser elegia amorosa.

Embora o pesquisador não apresente qual seria esse dado biográfico irrefutável em *Heroides*, consideramos uma questão apontada por Carvalho (2010) na qual podemos observar a presença do autor histórico na obra: o uso da própria retórica.

O autor, ou melhor, a instância enunciativa, o *ego*, é claramente ficcionalizado e em nada lembraria o autor real – um homem, que empresta sua voz às personagens femininas e mitológicas –, não fosse a possibilidade de ver, através desse jogo ficcional, o personagem-autor, com suas referências literárias e o cultor de exercícios retóricos das escolas de Oratória [...] Ovídio procede a uma operação de mão dupla: ao mesmo tempo que dá voz à Penélope, por exemplo, faz que com ela fale e pense como uma romana de seu tempo, falando, pensando e reagindo como um orador, com as suas estratégias de persuasão (Carvalho, 2010, p. 27).

Logo, mesmo que o caráter ficcional do jogo elegíaco seja revelado por Ovídio, ao inserir as vozes das heroínas, salientamos a presença de alguns aspectos que trazem à tona a pessoa histórica que escreve, pois a existência dessas vozes só foi possível por meio das estratégias de retórica e persuasão que o autor – pessoa empírica – praticou e

ainda apresenta ao leitor uma outra visão que é a percepção da realidade através da ficção. Logo, é possível perceber questões reais, do contexto social do autor, incorporado ao universo mítico das heroínas.

1.2.2 A função autor

O autor empírico ainda estar presente, mesmo em uma narrativa claramente ficcional, pode ser compreendido sob outro ponto de vista acerca da figura do autor: a concepção defendida pelo teórico e filósofo francês Foucault (1969), em “O que é um Autor?”. As ideias trazidas por ele foram apresentadas primeiramente em uma conferência para a *Société Française de Philosophie*. Na ocasião da fala, o teórico refletiu sobre a noção de autoria, porém seguindo um caminho reflexivo diferente daquele proposto pelo *New Criticism* e até mesmo por Barthes.

Na sua apresentação, ele menciona alguns conceitos que irão permear suas reflexões, especialmente as noções de discurso, sujeito, autor e obra, e que foram bastante discutidas por ele ao decorrer de sua trajetória.

Em relação às questões que estão sendo discutidas neste capítulo, Foucault, ao começar sua fala, retoma o debate da “morte do autor” para evidenciar outras noções que surgem com esse desaparecimento, tal como a noção de “obra”. O pesquisador alega que não adianta ficar repetindo que o autor desapareceu; isso não passaria de uma afirmação vazia, seria necessário localizar os espaços vagos deixados pelo autor e “seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareção faz aparecer” (Foucault, 2006, p. 271).

Por isso, o teórico propõe pensar no que sobra com a morte do autor, pois a morte reitera a importância dessa figura além de que, mesmo com a proposta de voltar-se somente para a obra, como sugeriu Barthes (2004), ainda aparecem perguntas que acabam retornando para a figura do autor:

O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos de obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa autor? Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém após a sua morte? Se um indivíduo não fosse autor, o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, poderia ser chamado de “obra”? (Foucault, 2006, p. 269).

Esses questionamentos o levaram a delinear a visão de que uma obra não poderia ser analisada somente em si mesma, uma vez que apenas afirmar que se deixe o autor de

lado e que se volte exclusivamente para a obra é insuficiente e que a noção de “obra” é tão problemática quanto a do “autor”. Um dos problemas apontados por ele é lançá-la à famigerada pergunta “o que é obra? Até onde podemos considerar obra?”. Para exemplificar esse pensamento, o pesquisador comenta:

Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas porque não? E isto indefinidamente (Foucault, 2006, p. 271).

Diante dessa e de outras reflexões, ele se volta então para a figura do autor e irá diferenciar o nome do autor do nome próprio, ou seja, estamos diante daquela primeira questão apresentada: pessoa empírica x *persona* poética ou eu-lírico. No entanto, Foucault não utiliza esses termos, em vez disso emprega “nome próprio” x “nome do autor”. Para o pesquisador, esses nomes não são a mesma coisa, não funcionam da mesma forma e não carregam o mesmo peso de significação.

Para defender esse ponto de vista, ele se utiliza dos exemplos em relação a Pierre Dupont a Shakespeare, expondo que descobrir que Pierre Dupont não é médico, ou não vive em Paris não modificaria a designação dada a ele. Além disso, a descoberta hipotética de que Shakespeare não nasceu na casa que é visitada como seu lugar natal não alteraria o funcionamento do nome do autor. Porém, se descobrem que ele não é o autor dos Sonetos ou que é o autor do *Organum*, de Bacon, ou que Shakespeare e Bacon são a mesma pessoa, então, há uma mudança significativa no funcionamento do nome do autor, a última seria mais intensa ainda (Foucault, 2006).

Sendo assim, o filósofo francês conclui que um autor não é simplesmente um elemento de um discurso, mas há uma relação entre ele e o discurso. A sua função assegura uma relação classificatória dos discursos que permite reagrupar textos, delimitá-los, excluir uns, opor a outros; acrescentando que possibilita uma unidade, coerência e inteligibilidade e, por isso, o discurso se torna uma espécie de identidade específica associado à figura do autor:

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas

que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (Foucault, 2006, p. 274).

Dessa forma, o filósofo classifica o autor como um sujeito do discurso uma vez que o discurso é produzido por todas as sociedades e são controlados e delimitados, inclusive pela função ‘autor’:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (Foucault, 1996, p.8-9).

Portanto, a função “autor” possibilita a existência, a circulação e o funcionamento de certos discursos na sociedade e há ainda aqueles, como Karl Marx e Freud, que vão além de possuírem seus próprios discursos inseridos na sociedade. Eles se tornaram “instauradores de discursividades”, ou seja, possibilitaram as analogias e as diferenças, eles são retomados tanto para concordância quanto para a discordância (Foucault, 2006).

Diante disso, o que se pode confirmar a partir das reflexões feitas por Foucault é a volta do autor para o jogo autor – texto – leitor e de sua importância nesse processo. O filósofo “dirige sua atenção para o estudo das modalidades de existência dos discursos, inserindo o problema da noção de autor em um quadro mais amplo, que vai muito além do espaço literário e aborda as formas de criação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjetividade” (Alves, s/d, p.4).

A proposta incitada por Foucault é a que mais dialoga com as reflexões apresentadas nessa seção. A fim de explicar tal comentário, retomemos o que foi colocado. No princípio, expusemos a limitação e até a inadequação que uma leitura biografista acarretava ao processo de entendimento da obra. Em seguida, vimos que, apesar de Barthes (2004) contribuir para uma leitura que foi além da centralização em seu autor, sua teoria ainda não foi suficiente para compreender a obra ovidiana, uma vez que ele elimina o autor do processo e realoca o protagonismo nos textos somente.

Após isso, ao considerarmos as teorias formuladas por Foucault, percebemos que há discursos que só são possíveis por causa da figura do autor, logo o autor continua presente e necessário. Além disso, esses discursos variam de cultura para cultura, e é por meio da função do autor que a presença dos discursos pode ser revelada:

[...] os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com dada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais direta, parece-me, no jogo da função autor e nas suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam (Foucault, 1992, p.68-69).

Ovídio, portanto, continua presente em sua obra, apesar da dissociação entre ele como pessoa histórica e suas heroínas. O poeta está inserido em um contexto social e cultural imerso em discursos e é responsável por agrupar, selecionar, organizar tais discursos de forma que seja possível visualizá-los por meio da obra, da mesma maneira que acontece com o exercício retórico encontrado em *Heroides*: tal elemento revela o autor Ovídio e seu contexto social.

Foi de acordo com a tese de Foucault que percebemos a perspectiva que mais contribui para um entendimento da problemática do autor – pessoa e *persona* –, e que não cai em extremismos, pois o pesquisador dá as bases para entendermos que existe uma separação entre pessoa empírica e *persona* poética, sem deixar de ser o autor importante e essencial para a obra. Vasconcellos (2016) também colabora para esse entendimento ao defender que não façamos uma interpretação excludente da figura autor, por outro lado, tampouco podemos fazer o oposto: colocar o autor como detentor do significado de uma obra.

Como foi apresentado, a discussão sobre os conceitos de escritor, de autor e de *persona* poética ainda persiste na contemporaneidade e não parece que terá uma conclusão. No entanto, com o passar dos anos, várias teorias – como as que foram apresentadas nesse capítulo – ajudaram a pensar sobre os conceitos possibilitaram análises literárias sob os diversos vieses, inclusive de obras clássicas como *Heroides*.

Para essa pesquisa, adotamos a concepção de que o autor é composto por um conjunto de discursos que estão inseridos em uma época específica, e que podem ser representados na obra, visto que “a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2006, p. 274); mas que ao mesmo tempo considera a ruptura na narrativa entre o autor empírico e sua criação fictícia. Portanto, consideramos que as *Heroides* apresentam duas vozes que se cruzam: a do autor, por meio dos discursos; e a das heroínas, personagens fictícias que vivem por meio da obra literária.

1.3 O Leitor

A discussão acerca da “volta do autor”, ponto refletido por Foucault (2006) e abordado anteriormente, também faz parte da teoria literária fundada por Hans Robert Jauss (1921-1997) apresentada em uma conferência na Universidade de Constança, na Alemanha, em 1967. Entretanto, agora não mais sendo a “chave” das leituras e

interpretações como foi no Romantismo e, tampouco, sujeito ao banimento como foi pelo *New Criticism*, mas sendo o organizador de ideias que serão preenchidas pelo terceiro agente de sentido: o leitor.

O leitor já tinha sido anunciado por Barthes (2004) quando ele declara que a escritura é um ato de inscrição e não de expressão, o que resulta na ideia de que os textos se formam a partir de “um tecido de citações, oriundas de mil focos de leituras” (Barthes, 2004, p. 62), logo não havia como decifrar um texto buscando na figura do autor as respostas esperadas. O texto deveria ser deslindado, desfiado pelo leitor, pois era no destino que se encontra a unidade do texto e esse destino é o leitor, dessa forma “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor (Barthes, 2004, p.64)”.

No entanto, esse leitor barthiniano era uma “folha em branco”: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes, 2004, p. 64). Essa concepção, assim como a sua ideia de “matar” o autor, se mostrará divergente da adotada pela Estética de Recepção, questão que será abordada no tópico a seguir.

Por fim, destacamos que, dentre os elementos do jogo literário, autor-texto-leitor, o último era quem menos tinha tido espaço ao longo da história literária, item esse que será o elemento primordial para a teoria de Jauss, pois, para essa corrente teórica, não haveria literatura sem o seu leitor. Eagleton (2006, p. 113), a respeito dessa afirmação, comenta: “Estes textos não existem nas prateleiras das estantes: são processos de significação que só se materializam na prática da leitura. Para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor”.

Com essas perspectivas em mente, adentremos aos conceitos que embasam a Teoria/Estética da Recepção, voltando-nos principalmente para a função receptiva do leitor. Seguidamente, discorreremos acerca da utilização dessa teoria no âmbito dos estudos clássicos, verificando, portanto, a sua contribuição para a análise que se fará da obra *Heroides*.

1.3.1 A Teoria/Estética da Recepção

A Teoria ou Estética da Recepção surge em um contexto de inovações e renovações teórico-literárias causadas pela crise epistemológica após 1960, a qual forçou a modernização dos estudos literários.

Os professores, os pesquisadores e os teóricos, que pertenciam à recém-fundada Universidade de Constança, na Alemanha ocidental, encontravam-se até aquele momento como seres autônomos e isolados em suas determinadas áreas de linguagem. Após a crise epistemológica, eles pensaram em adotar a interdisciplinaridade dos estudos literários, e, ao passar do tempo, concretizaram tal ideia (Souza, 2012).

Esse movimento proporcionou o contato com outras pesquisas que vinham sendo desenvolvidas, como o Formalismo Russo; o Estruturalismo Tcheco, além dos estudos da Hermenêutica, da Fenomenologia e da Poética.

Jauss, professor, escritor e crítico literário alemão, foi convidado a ser professor na nova Universidade de Constança e foi lá, que, em 1967, na conferência intitulada “A história da Literatura como provocação à teoria da literatura”, questionou, pela primeira vez, a pertinência do método historiográfico com o qual se fazia análise literária. Suas colocações o levaram a “restabelecer o encontro da literatura com a história, ou melhor, da sociedade com o sentido das obras literárias” (Souza, 2012, p. 53), contudo sem se sujeitar a uma análise mecânica entre obra de arte e história como vinha sendo feito até então.

Em “A estética da recepção: colocações gerais”, publicada em 1979, o autor comenta a respeito do lugar da práxis da estética e embasa suas ideias ora dialogando, ora refutando outras teorias da época, tais como a Hermenêutica, a Fenomenologia, o Estruturalismo Francês, o Marxismo da Alemanha Oriental, a Teoria Estética de Adorno entre outras; realizando, portanto, a interdisciplinaridade entre os estudos literários.

Segundo o teórico, houve, por muito tempo, a predominância das reflexões sobre a arte voltada para conceitos do belo, verdade, imitação, originalidade, natureza, forma, significado entre outros e pouco se falava sobre a importância da atividade receptiva (Jauss, 1979).

Em função disso, Jauss percebeu o privilégio dado somente a um lado da arte: o lado de quem a produziu, ou seja, o autor. A recepção e a comunicação, outros integrantes desse processo, tinham um espaço escasso na preferência dos teóricos e críticos:

Do historicismo até agora, a investigação da arte tem-nos incansavelmente instruído sobre a tradição das obras e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstruir, com mais facilidade, o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu* a práxis histórica e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado (Jauss, 1979, p. 44).

Portanto, o que o autor pretendia era resgatar a comunicação entre o texto e o leitor a fim de observar a possibilidade de produção de uma nova significação mediante a relação entre o que ele chama de efeito – momento condicionado pelo texto – e a recepção – momento condicionado pelo destinatário. Assim, haveria a concretização do duplo horizonte: o interno ao literário da obra e o mundivivencial trazido por um leitor que faz parte de uma de uma sociedade diversa daquela em que a obra foi produzida (Jauss, 1979).

Essa posição de Jauss foi muito influenciada pelo pensamento do professor e pesquisador Felix Vodicka (1909 – 1974), participante do Estruturalismo Tcheco. Para o referido estudioso, a concretização da leitura se dava por meio dos códigos e normas literárias e extraliterárias pressupostas pelo público. Logo, esse leitor não era qualquer leitor, ele possuía uma certa experiência literária que propiciava que estivesse a par das convenções, códigos, normas e valores artísticos de determinada época histórica (Souza, 2012).

Eagleton (2006) exemplifica essa questão ao apontar que, quando lemos, mesmo que não percebamos, estamos sempre formulando hipóteses sobre o que o texto está dizendo. Ao fazermos isso, estabelecemos conexões que estão implícitas, preenchemos lacunas que o texto deixa, fazemos deduções prévias e comprovamos algumas suposições ou não. Isso só acontece porque temos conhecimento tanto das regras literárias, exigidas pelas formas dos gêneros, como do mundo externo.

Percebemos, conseqüentemente, que sem a participação ativa do leitor, a obra não seria concretizada, pois sem ele a obra seria apenas “uma cadeia de marcas negras organizadas numa página” (Eagleton, 2006, p. 116). Os textos dão dicas para que o leitor construa seus significados, por isso, o papel do leitor é preencher os “hiatos” que o texto deixa entre uma ideia e outra, requisitando, dessa forma, um leitor ativo.

Um outro conceito utilizado pela teoria da recepção é o da “indeterminação”. As indeterminações são elementos “que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor, e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre

si” (Eagleton, 2006, p. 116). Dessa forma, cabe ao leitor preencher os campos com informações que não estão acabadas.

As posições exercidas pelo leitor diante da leitura de uma obra podem ser, como já mencionamos anteriormente, a de leitor implícito ou de leitor explícito. A primeira deriva dos conceitos postos pelo crítico literário alemão Wolfgang Iser (1926 – 2007), na qual o leitor é percebido como um elemento articulado às estruturas objetivas dos textos, enquanto a segunda diz respeito a um leitor que é um indivíduo sócio-histórico e que recebe uma produção artística de acordo com seus defeitos e qualidades (Tinoco, 2010).

Dessa forma, o leitor tem a possibilidade de interpretar a obra segundo a sua percepção. Percepção essa que perpassa pelo contexto histórico da obra e pelo seu momento de recepção, uma vez que Jauss “procura situar a obra literária num “horizonte” histórico, o contexto dos significados culturais dentro dos quais ela foi produzida, para em seguida explorar as relações variáveis entre ela e os “horizontes”, também variáveis, dos seus leitores históricos” (Eagleton, 2006, p. 126).

1.3.2 A Recepção nos Estudos Clássicos

Consoante a essa nova teoria, Teoria da recepção (TR), o professor e pesquisador Charles Martindale (1949 – atual) começa a adotá-la e a utiliza como uma nova forma de se estudar as obras greco-romanas, ou seja, as obras da Antiguidade clássica.

Martindale, professor emérito de Latim na Universidade de *Bristol*, no Reino Unido, defende o uso do termo “recepção” e das ideias associadas a ele para se analisar as artes clássicas, aquelas que pertencem à antiguidade.

Seu livro, publicado em 1993, intitulado *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, pode ser julgado “como um verdadeiro manifesto pela utilização da Teoria da Recepção dentro dos Estudos Clássicos, uma posição controversa na época”, descrição feita pelo próprio estudioso que consta em outro escrito de 2006. Nele, o pesquisador defende que as leituras devem ser voltadas à construção de significados que passam pela intertextualidade das obras antigas, suas interpretações em contextos posteriores e a importância que tais interpretações exercem sobre a literatura greco-romana.

Em 2006, Martindale organiza o livro *Classic and the Use of Reception*, em parceria com Richard Thomas, no qual apresenta as expansões das atividades que foram

feitas sob o uso da noção de recepção nos estudos clássicos destacando a Inglaterra como o lugar em que mais se fez pesquisa sob esse viés. Além da Inglaterra, também houve um crescente avanço dos estudos da recepção dos clássicos nos Estados Unidos.

Na introdução do livro, o pesquisador destaca os avanços dos estudos nas mais diversas áreas e universidades, mencionando o lugar ocupado pelos pesquisadores em conferências e painéis mundo afora, além de observar as mudanças geradas na área. Isso se deve à pressão que essa nova forma de se estudar os clássicos gerou nos pesquisadores classicistas, obrigando-os a verem a antiguidade sob outro olhar, um olhar que contestava a noção de que os clássicos era algo fixo: “contestava a ideia de que o clássico era algo fixo cujos limites podem ser mostrados e cuja natureza essencial pode-se entender em seus próprios termos¹⁹” (Martindale, 2006, p. 02, tradução nossa).

Para o pesquisador, essa mudança revelou outro aspecto da área em questão: o marasmo a que os estudos clássicos estavam confinados. Anterior a essa adesão à Teoria da Recepção, o campo de estudos da Antiguidade estava estagnado pela visão limitada dos estudos que buscavam compreender a antiguidade clássica em “si”, como uma espécie de reconstrução daquele mundo passado. Adotar a TR para as análises, deixou a maior parte dos classicistas felizes, pois mantinha a disciplina viva, podendo “conversar” agora com a contemporaneidade, abrindo novos caminhos de estudo:

Muitos classicistas (embora não necessariamente a maioria) estão, em consequência disto, razoavelmente felizes, mesmo que apenas por manter a disciplina viva, de alguma forma. Em trabalhar com um sentido ampliado de que os clássicos podem ser, não mais confinados, apenas ao estudo da antiguidade clássica “em si mesmo” – mas para que estes clássicos possam agora incluir escritas sobre o Paraíso Perdido, ou a poesia mitológica de Ticiano, ou o filme *Gladiator*, ou a iconografia do fascismo (Martindale, 2006, p. 02, tradução nossa).²⁰

Sobre a relação recepção e clássico, o referido pesquisador acredita que a recepção dos clássicos é um processo que envolve o diálogo entre presente (modernidade) e passado (antiguidade). Desse modo, existe um processo de compreensão de mão-dupla em que estão envolvidos por constantes mudanças que ocorrem em ambas as épocas. Tal

¹⁹ “[...] *but of contesting the idea that classics is something fixed, whose boundaries can be shown, and whose essential nature we can understand on its own terms*”.

²⁰ *“Many classicists (though by no means necessarily the majority) are in consequence reasonably happy, if only to keep the discipline alive in some form, to work with an enlarged sense of what classics might be, no longer confined to the study of classical antiquity “in itself” – so that classics can include writing about Paradise Lost, or the mythological poesie of Titian, or the film Gladiator, or the iconography of fascism”.*

situação resulta em leituras com significados que se modificam conforme a recepção nas condições apresentadas pela modernidade (Martindale, 2013)²¹.

O autor elenca duas grandes verdades em relação à recepção: 1 – as obras não têm seu significado determinado na sua origem, seus significados vão sendo construídos pelas leituras realizadas em distintos momentos históricos, ou seja, mediante recepções das obras, e 2 – é importante voltar ao passado para renovar o presente (Martindale, 2013)²².

Voltar-se ao passado para construir e refletir o presente é uma ação que remonta aos próprios romanos quando tomaram os gregos como fontes de inspiração para a produção de suas Artes, Literatura, Medicina, Arquitetura, ou seja, eles incorporaram muitos elementos de outra civilização, fruto de conquistas militares, em sua própria cultura. No Renascimento, ocorre esse mesmo movimento: a retomada das culturas grega e latina para a construção do seu próprio período histórico (Funari; Garraffoni; Silva, 2020).

Ítalo Calvino (2007) converge com os pensamentos propostos por Martindale, quando elenca os motivos que visam responder à pergunta “Por que ler um clássico?”. O autor comenta a respeito de duas motivações que nos são interessantes:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. [...]

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (Calvino, 2007, p. 11).

Sobre o item 6, destacamos a leitura inacabada, não esgotada de significados. É possível inferir que sempre haverá mais uma possibilidade de interpretação motivada por seus diferentes leitores, vivendo em diferentes contextos históricos, que lerão esses livros com suas respectivas vivências, encontrando nos clássicos outros significados, permitindo, dessa forma, a construção da relação “passado-presente”. Sendo assim, o tempo acarreta leituras distintas de uma mesma obra, sempre a depender do seu leitor e da visão de mundo que ele carrega consigo.

²¹ I have argued persistently in favour of accounts in which reception is figured dialogically, as a two-way process of understanding, backwards and forwards, which illuminates antiquity as much as modernity (which is not to say that such dialogue is necessarily productive in outcome or easy to conduct). Antiquity is constantly changing as ever-changing modernities engage in dialogue with it; the ancient works come to mean differently under different modern conditions (...) (Martindale, 2013, p.171).

²² One is that no work of art has its meaning wholly determined by its point of origin, which is one reason why we need reception. The second is that we must go to the past if we are to make new the present, which is why the past is as important as the present (Martindale, 2013, p. 181).

Quanto ao item 7, Calvino (2007) refere-se às marcas de leituras deixadas por um texto nas gerações de leitores, fazendo com que a leitura da geração seguinte não seja somente do original, como uma leitura primeira, mas uma leitura que perpassa por várias outras, situação que não deixa de pertencer ao ato de recepção de uma obra.

Dessa forma, os Estudos Clássicos, aliada à TR, oportuniza que um leitor interprete as obras clássicas, como *Heroides*, considerando dois contextos: aquele no qual a obra foi escrita (no caso da obra em análise é o império de Augusto, no séc. I a. C.) e o vivenciado pelo próprio leitor, que para nós é o séc. XXI. Mesmo que se tenham passado mais de 2023 anos, ainda existe a possibilidade do conteúdo presente na obra ter efeito sobre o contexto histórico do leitor atual. Podemos observar inclusive conceitos presentes atualmente como a construção social dos gêneros, o feminino x masculino, que são avaliados pela crítica contemporânea dos Estudos de gênero. No último capítulo, veremos se tais aspectos se fazem presentes na obra ovidiana.

1.4 Recapitulação

Inicialmente, apresentamos, ao longo deste capítulo, o que se entendia como “autor” na Antiguidade romana, momento em que se observou a consciência da prática literária por parte dos escritores ao mesmo tempo em que a distinção entre autor empírico e *persona* poética encontrava-se em fase de discussões e carecia de discernimento.

Após isso, buscamos compreender a distinção entre as vozes de Ovídio e de suas heroínas, amparada por teorias e críticas de Vasconcellos (2016), Barthes (2004) e Foucault (2006). Ao final da exposição, concluímos que existe distinção entre autor empírico e *persona* poética e a consideraremos para as análises do segundo capítulo em que o objetivo será na voz conquistada pelas mulheres mitológicas, as heroínas de Ovídio, e, conseqüentemente os discursos encerrados em tais vozes também serão alvos de reflexão.

Ainda neste capítulo, reforçamos a presença do último elemento do jogo literário, o leitor, embasando-nos na Teoria da Recepção de Jauss (1969). Em nossas análises que se seguirão, o leitor, nesse caso nós, também ocupará seu espaço ao assumir interpretações baseadas na crítica dos Estudos de Gênero, que lhe é contemporânea, aplicada ao texto clássico de Ovídio. As análises terão como foco os comportamentos das heroínas, e, conseqüentemente os dos heróis, tomando-os como um espelho dos comportamentos atribuídos às mulheres do contexto social romano.

No próximo capítulo, o objetivo serão as heroínas. Apontaremos como os gêneros literários que Ovídio escolheu (Elegia e Epistolar) contribuem para que elas assumam suas narrativas e apresentem discursos que dizem respeito ao feminino além de reconhecermos tal ato como transgressor, tanto no âmbito literário quanto no âmbito social, fictício e real.

CAPÍTULO II – A ELEGIA EPISTOLAR: DE COADJUVANTES A PROTAGONISTAS

*“Perlege quodcumque est: quid epistula lecta nocebit?
Te quoque, in hac aliquid, quod juvet, esse potest [...].
Ter tecum conata loqui, ter inutilis haesit
Lingua, ter in primo destitit ore sonus.
Qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori:
Dicere quae puduit, scribere jussit Amor²³”.*
Epístola IV- Fedra a Hipólito.

Após estabelecer os lugares em que o autor – as heroínas – o leitor ocupam, abordaremos, neste capítulo, os gêneros literários que mais se destacam na produção literária em estudo, a Elegia e o Epistolar, a fim de compreender a contribuição de ambos para a proposta interpretativa que adotamos para a obra *Heroides*.

Inicialmente, ressaltamos que a escolha feita em relação aos outros gêneros literários que também compõem a obra, como a Tragédia, a Épica e até a Retórica, aconteceu devido a nossa compreensão de que inovação ovidiana pode ser observada principalmente no uso dessas duas formas textuais²⁴.

Posto isso, há quatro características importantes da obra ovidiana que serão tratadas na sequência das discussões:

- 1) O gênero Epistolar;
- 2) O gênero Elegia;
- 3) A transgressão da tradição elegíaca por Ovídio;
- 4) A presença do discurso feminino viabilizado pelos dos gêneros literários.

Essas discussões se fazem necessárias, primeiramente, para conhecermos os gêneros escolhidos e como eles eram produzidos naquele período e, posteriormente, qualificá-los como os recursos que as heroínas encontram para dar vazão às suas vozes e às suas narrativas individuais.

A junção dos dois gêneros parece propiciar que elas ocupem esse espaço de fala que lhes foi negado tendo em vista que em seus mitos originais o protagonismo é legado

²³ “Lê, qualquer que seja o assunto. A leitura desta carta não te prejudicará; pode haver nela até algo que te dê satisfação. / Três vezes tentei falar contigo, ficou-me paralisada a língua três vezes; três vezes o som sumiu no primeiro enunciado. / Por onde passa, o pudor confunde-se com amor. O que foi difícil dizer, o amor estimulou-me a escrevê-lo (v. 3-4; 7-10)”. Tradução: Vergna (1975).

²⁴ Além disso, vale lembrar que a falta de tempo nos impõe a necessidade de priorizar uns em detrimento de outros.

aos seus amantes heróis. Às heroínas coube o lugar de coadjuvantes, personagens que são postas em segundo plano da narrativa principal:

O conjunto de cartas de amor em versos explora a subjetividade de forma inédita na literatura latina. Em 18 das 21 epístolas que formam esse conjunto, as personagens míticas são deslocadas da função de coadjuvante que desempenham nas narrativas tradicionais (especialmente a épica e a tragédia) e são colocadas como protagonistas de suas histórias. Desenhadas com contornos elegíacos, os conhecidos acontecimentos dessas narrativas ganham interpretações e avaliações diferentes na voz dessas mulheres que sofrem por sua própria condição (Longo, 2022, p. 110).

Exemplos disso são as duas heroínas advindas das obras homéricas: Penélope e Briseida. Penélope é-nos apresentada em *Odisseia*. Essa obra tem a sua narrativa focada no retorno de Odisseu (Ulisses) à ilha de Ítaca e nos percalços vividos por ele durante a trajetória. Briseida está em *Ilíada*, mas é a ira de Aquiles e sua relação com a guerra de Troia que são o centro da ficção de Homero. Assim como essas heroínas da épica, tantas outras são apenas coadjuvantes nos seus mitos originários.²⁵

Em *Heroides*, Ovídio viabiliza que as heroínas ganhem vozes e as dota de subjetividade, fazendo com que suas histórias sejam contadas a partir do seu ponto de vista. Essa atitude parece revelar o caráter transgressor (subversão) e inovador de Ovídio em relação à tradição do gênero literário, e, ainda, indicar a transgressão em nível histórico-social, uma vez que, por meio da sua literatura, é possível levantarmos observações a respeito da relação que se constrói entre os gêneros feminino e masculino, tanto na obra, quanto na sua própria sociedade. Segundo Néraudau (203. p. 31), “dando palavras às heroínas, ele reconheceu o lugar das mulheres na vida social”.

2.1 O gênero Epistolar na Antiguidade

Aliado à Elegia, o poeta sulmonense utiliza, na composição da obra *Heroides*, o gênero Epistolar a que geralmente chamamos de “Carta”. De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 160;161), a palavra *epístola* vem do grego *epistole* e do latim *epístula*. Esse gênero é cultuado desde a Antiguidade grega, passando pela literatura romana e pela era cristã. Mais tarde, ressurgiu com força no Renascimento (século XVII) e desde lá encontra-se presente no âmbito literário “em maiores ou menores proporções” (Fusaro, 2016, p.02).

²⁵ A relação completa das heroínas e suas histórias originais encontram-se na seção 2.3.1 desse capítulo.

Na Antiguidade Clássica não houve um tratado específico que sistematizasse as normas da escrita epistolar (TIN, 2005, p.18). O que se sabe das possíveis regras do gênero está nas próprias correspondências da época ou em tratados de Retórica. Foi somente no século I a. C. em que dois manuais gregos sobre o gênero foram escritos e conservados: *Typoi Epistolikoi*, do Pseudo-Demétrio, nos quais são descritas 21 categorias de cartas (SÉC. II para o I século a.C.); e os *Epistolimaioi Characteres*, do Pseudo-Libânio, (314 d.C. – 393 d.C.), nos quais são descritos 41 tipos de epístolas (Gonçalves; Di Mesquita, 2009).

A escrita epistolar, tanto no contexto grego quanto no romano, era considerada uma arte que apresenta uma técnica própria (Gonçalves; Di Mesquita, 2009). Havia pessoas, geralmente escravos letrados, que tinham como função ocupar-se da escrita de cartas para os membros da elite. E ainda, ela era fonte de comunicação e de disseminação de informação naquelas sociedades não totalmente letradas, ou seja, a escrita era privilégio de poucos.

No contexto grego, a carta foi utilizada por oradores, como Isócrates e Demóstenes; e por filósofos como Platão, Aristóteles, os cínicos e Epicuro, com o objetivo de transmitir conhecimentos, filosofias.

Já em Roma, no ambiente latino, houve diversos intelectuais que se utilizaram do gênero no decorrer de sua trajetória na literatura latina. Tarquínio é posto com um dos mais antigos a se corresponder com jovens romanos no final do século VI a.C., antes da instauração da república. Após ele, destacam-se Catão o Velho, no século III a.C., Quintiliano, Cícero, Sêneca, Plínio o Jovem dentre outros.

As cartas/epístolas nesse meio versarão sobre os mais variados temas e serão objeto inclusive de informações históricas desse período, como aponta Rabello (2014):

Esse gênero compreendeu, em Roma uma mostra heterogênea de conteúdo e de forma. Podem ser encontrados temas dos mais variados, que vão desde um simples convite para jantar ou uma recomendação, até questões filosóficas, declarações de amor ou frios comunicados oficiais. A epístola é um valioso documento para que sejam conhecidos acontecimentos históricos, bem como para um estudo do latim familiar usado na intimidade entre os amigos (p. 263).

Pelo fato de envolverem diversos temas, houve diferentes tipos de epístolas que foram praticadas na Literatura Latina, como a carta privada, carta pública, carta oficial, carta aberta, carta doutrinária ou científica, carta proêmio ou de dedicatória e carta poética. Essa última nos interessa pelo fato de estar diretamente ligada à arte literária.

A epístola poética era construída em versos, podendo conter conteúdos variados, além de ser dirigida a determinada pessoa. As que mais se destacaram foram as de Horácio e as de Ovídio, como a obra *Heroides* na qual o poeta une à Lírica da Elegia.

Depois da queda do Império Romano, o cristianismo e a literatura cristã tomaram espaço e muito de seus escritores também se apropriaram do gênero Epistolar. Entre as mais famosas coleções de cartas as de Cipriano, de Ambrósio, de Jerônimo, de Agostinho e de Paulo são as mais conhecidas (Soares, 2013).

2.1.1 O Epistolar no período pós-Clássico

Após a Era Clássica, a carta retornou com força no período denominado Renascimento, no séc. XVI., muito influenciado pelas ideias propagadas nesse momento histórico que almejavam um tipo de retorno aos clássicos, à Antiguidade. Nesse cenário, as cartas voltaram a circular entre os intelectuais e a elite, principalmente a francesa. Devido a isso, o Epistolar foi objeto de estudos de críticas nos anos que se seguiram.

A pesquisadora francesa Bouzinac (2016) utiliza-se da expressão “um gênero no limbo da imperfeição” a fim de refletir sobre o Epistolar. Segundo ela, teóricos, a partir do Classicismo, ao falarem sobre a carta consideraram-na um gênero menor em relação aos aclamados e nobres – Epopeia, Tragédia, Comédia – e até mesmo diante dos Sermões.

Mesmo com essas desconfianças e considerando a carta como um gênero secundário, nesse período não era um problema o seu pertencimento ao campo da literatura. A carta tinha um estilo próprio que era ensinado e reconhecido como um “estilo epistolar”.

Com o término do Classicismo, começa o Barroco no século XVII. Foi durante esse período, segundo salienta Massaud Moisés, que a epistolografia conquistou sua autonomia literária, todavia não se tratava mais da epístola em verso como na Antiguidade, mas passou-se à forma em prosa e ainda:

elas aparecem numa profusão e numa categoria poucas vezes atingidas, antes ou depois. O grande modelo [*sic*] no tempo é Madame de Sévigné, com seus oito volumes de *Lettres*, escritas a partir de 1671 e apenas publicadas no século XVIII. No caso, a carta faz as vezes do jornal, então ainda raro mesmo nas mais adiantadas metrópoles européias. É fácil compreender que aos poucos a carta se foi tornando exercício literário, chegando até a prescindir de destinatário certo; o epistológrafo imaginava um qualquer ou dirigia-se a uma audiência fictícia (Moisés, 1975, p. 111).

Em Portugal, autores, como Padre Antônio Vieira (1608 – 1697), D. Francisco Manuel (1608 – 1666), Frei Antônio das Chagas (1631 – 1682), Cavaleiro de Oliveira

(1702 – 1783) e, especialmente, as cartas atribuídas à freira Sórora Mariana Alcoforado, consagram-se como notáveis epistológrafos (Moisés, 1975, p. 111).

No Brasil, entre o Classicismo e o Arcadismo, houve também importantes produções que foram escritas na forma de carta como a “Carta de Pero Vaz de Caminha (1500)”,²⁶ escrita em prosa e ainda “Cartas Chilenas (1789)”, de Tomás Antônio Gonzaga que optou pela forma de versos.

No período denominado Romantismo, o Epistolar continuou sendo difundido e propagado, inclusive através da obra que inaugura esse período da literatura: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Wolfgang Goethe. A narrativa é composta exclusivamente por cartas trocadas entre o personagem principal Wether e seu amigo Wilhelm e foi motivo de grande comoção entre seus leitores contemporâneos.

No entanto, a autora se questiona se pode ter sido nesse momento que as dúvidas acerca da literariedade do epistolar foi colocada em evidência:

É difícil definir o momento em que se confirmam as dúvidas e a desconfiança em relação às cartas. Seria culpa do romantismo que, ao privilegiar o poeta, relegou à sombra o epistológrafo? Porém, muitos escritores românticos ficaram céleres graças a sua intensa atividade epistolar (Bouzinac, 2016, p.21).

O entendimento de que as cartas possuíam apenas um papel informativo e não poético-literário colocava o gênero estava abaixo da literatura. Essa visão se expandiu e foi apoiada até mesmo entre os epistológrafos.

Muito desse pensamento encontra justificativas na dificuldade de delimitação do que era a carta. Brigitte Diaz (2016, p. 11) considera que “as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas”, sendo indefinível por transitarem entre outras formas de escritos como arquivos, documentos e testemunhos.

Dessa forma, por muito tempo, a literatura não conseguiu encontrar um lugar para ela entre seus outros gêneros, sofrendo até afirmações que negavam essa possibilidade assim como nas palavras de Gustave Lanson “Não há arte Epistolar. Não há gênero Epistolar²⁷”. Foi somente no século XIX que “a crítica [...] situou-as nas fronteiras do literário e as aprovou; gostou delas desde que não ultrapassem esse limite” (Diaz, 2016,

²⁶ Endereçada a Sua Alteza, El Rei D. Manuel, em 1.º de maio de 1500, a Carta de Pero Vaz de Caminha é alvo de discussões a respeito do seu valor literário das Cartas de Pero Vaz de Caminha, uma vez que elas possuem uma finalidade de informação, elas servem portanto como o primeiro documento da colonização do país.

²⁷ Lanson, 1895, p. 264 *apud* Diaz, 2016, p. 51.

p. 11). O Epistolar foi tido como uma forma de escape das rígidas regras dos outros gêneros:

Anfíbia, híbrida, a carta no século XIX e também porque ela embarça as fronteiras do literário. O gênero Epistolar oferece-se aos escritores [...] como um espaço de invenção por onde escapar das prescrições poéticas que regem os gêneros constituídos. Tendo conseguido uma certa polifonia, a carta não procura mais então construir, além da marchetaria dos discursos evocados, uma unidade impossível, mas interrogar dissonâncias (Diaz, 2016, p. 53).

Para a pós-modernidade, já não há tanta importância discutir os pontos negativos e positivos da carta, pois há um certo liberalismo em relação aos gêneros, dentre eles os gêneros da antiguidade. Essa visão pós-moderna possibilitou que o Epistolar fosse tirado do “purgatório” que lhe foi imputado: “Prova disso é o atual retorno do gênero epistolar, que sai discretamente do purgatório crítico no qual nossa modernidade o havia trancafiado. Ei-lo dotado de uma nova literariedade [...]” (Diaz, 2016, p. 12).

2.1.2 Obras epistolares de Ovídio

Assim como na pós-modernidade, no período clássico romano, as produções epistolares detinham características que situavam o Epistolar como gênero literário. Ele não ocupava somente uma forma prática de comunicação entre as pessoas, mas também detinha um caráter poético quando escrito com essa finalidade, inclusive quando se une ao lirismo da Elegia.

Entre os poetas elegíacos romanos, especula-se que foi Propércio quem primeiro²⁸ utilizou a forma Epistolar unida aos versos elegíacos, no Livro IV, Elegia III. Na ocasião, uma mulher chamada Aretusa escreve a seu amado, um soldado de nome Lícotas que se encontrava longe geograficamente, em campanha militar, para lamentar a distância que os separa:

*Haec Arethusae suo mittit mandata Lycotae,
cum totiens absis, si potes esse meus.
Si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit,
haec erit e lacrimis facta litura meis;
aut si qua incerto fallit te littera tractu,
signa meae dextrae iam morientis erunt.*
(Livro IV. III. 1 -6)

Manda Aretusa esta missiva ao seu Licotas,
se em tanta ausência ainda fores meu.
Se alguma parte do que leres vem borrada,
serão rasuras feitas pelas lágrimas;
se o traço incerto de uma letra te confunde,

²⁸ Não há plena certeza entre os pesquisadores de qual obra foi escrita primeiro, se a de Propércio ou a de Ovídio.

é sinal de que a destra desfalece.²⁹

Entretanto, a carta escrita por Propércio está inserida em um conjunto maior de elegias. Ela é só uma pequena parte de sua obra. Salvo esse poema, não há conhecimento de uma obra completa que seja escrita em dísticos e na forma de epístola concomitantemente. Dessa forma, *Heroides* é a primeira e única coleção de cartas de temática elegíaca, em versos, provenientes da Antiguidade, tanto grega quanto romana, que foi preservada e chegou até nós.

Ademais, há uma diferença crucial no *status* das personagens criadas pelos dois poetas. Aretusa e Lícotas são personagens que, mesmo lidas como fictícias, são criadas a partir da “realidade”, enquanto as heroínas de Ovídio não são mulheres “comuns”, são mulheres advindas da tradição mitológica e da literatura grega (Safo) que por sua vez também não é uma mulher comum.

Além de *Heroides*, Ovídio possui outras produções que se constituem a partir do gênero Epistolar: *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*. Em *Tristia*, o conteúdo das cartas volta-se para o lamento advindo do exílio sofrido pelo poeta; e em *Epistulae ex Ponto*, que já anuncia em seu título, assim como *Epistulae Heroidum*, a forma textual que é escrita, há uma coleção de cartas enviadas pelo autor a sua própria esposa, Fábica, e a figuras ilustres da nobreza, da política e das letras: Bruto, Fábio Máximo, Messalino, Ático, Sexto Pompeu dentre outros.

Na Era Moderna, os autores que optaram pelo gênero epistolar elegeram o formato de prosa para suas composições. Há diversas obras reconhecidas mundialmente que foram produzidas a exemplo da obra ovidiana, isto é, são constituídas totalmente por cartas como as de Madame de Sévigné (séc. XVI); Cartas Portuguesas, de Gabriel de Guilleragues (séc. XVII); Herzog (1964), de Saul Bellow; Drácula (1897), de Bram Stoker; A Cor Púrpura (1982), de Alice Walker; Carrie, A Estranha (1974), de Stephen King; As Vantagens de Ser Invisível (1999), de Stephen Chbosky, dentre outras.

Logo, mesmo com a desconfiança que o gênero provocou ao longo dos tempos, ele ainda está presente no âmbito literário contemporâneo.

²⁹ Tradução: Flores (2014).

2.1. 3 Epístola ou Carta?

Como mencionado na seção 2.1.1, o Epistolar, em Roma especialmente, compreende diversos temas, tipos e ainda carecia de um tratado que delimitasse os limites do gênero epistolar na antiguidade. Podendo suscitar uma dúvida muito frequente ao nos depararmos com a obra de Ovídio: afinal, são epístolas ou são cartas?

Apesar da existência dos termos “carta” e “epístola”, quando analisamos o mundo antigo, essa necessidade de distinção é desnecessária. Hodiernamente, uma possível distinção entre os dois termos pode ser considerada a partir das noções de público e privado. Compreendemos que as cartas são correspondências voltadas ao privado, às questões pessoais, enquanto a Epístola tem um caráter público assim como as Epístolas bíblicas ou as políticas e filosóficas dos escritores antigos (Cunha, 2015).

Outra característica que pode ser considerada para uma possível diferenciação é que a carta, por tratar de assuntos privados e cotidianos, possui como remetente e destinatário pessoas reais, enquanto a epístola pode ser uma escrita ficcional, adotando características ligadas à arte literária. Sendo assim, a epístola, diferente da carta, propositadamente almeja à publicação, ou seja, o seu objetivo não se limita a alcançar somente um destinatário, mas a um número impreciso.

Apesar dessas diferenças expostas, as duas formas textuais apresentam similaridades quanto à estrutura formal. Ambas possuem remetente, destinatário e parecem simular uma conversa entre ausentes (*colloquium in absentia*).

Considerando essas diferenças conceituais modernas, pensemos na obra *Heroides* cujo título original em Latim já apresenta o termo “*epistulae*” – *Epistulae Heroidum* –, todavia, mesmo que assinadas por personagens fictícias, as correspondências são consideradas pessoais; as missivistas escrevem-nas em momentos muito particulares e voltados a sua privacidade. Além disso, dois fatores contribuem para que se admita o termo Epístola: o caráter público que as cartas tomam devido ao *status* de suas missivistas e a preocupação estética que o poeta tem para com elas principalmente ao lhe dar a forma de poesia escritas na metrificacão elegíaca. Dessa forma, o termo “Epístola” seria o mais adequado ao nos referirmos às correspondências das heroínas Ovidianas, segundo essas concepções.

Entretanto, voltando-nos ao contexto da Antiguidade Clássica, onde a obra tem sua origem, Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), pensador romano, considera a distinção entre carta e epístola sob a mesma premissa, *litterae privatae* x *litterae publicae* (Tin, 2005).

No entanto, não houve realmente, naquele momento, uma defesa pela separação dos termos. Essa distinção é mais realizada pelos pesquisadores contemporâneos do que pelos antigos (Soares, 2013).

A indiferença entre os vocábulos é visível quando aquilo que se considera carta atualmente, advindo de correspondências pessoais entre uma personalidade ilustre (remetente) e outra pessoa, amigo ou familiar (destinatário), tornou-se objeto de estudos públicos mesmo que nelas só possuam informações pessoais. As cartas escritas por esses cidadãos ganharam um valor histórico assim como as cartas trocadas entre Cícero e seus amigos (Ático e Bruto); Cícero e seu irmão (Quinto Túlio Cícero); Plínio e o imperador Trajano; Sêneca e o discípulo Lucílio dentre outros. Dessa forma, até mesmo as cartas privadas passaram a ser de interesse público (Soares, 2013).

Posto isso, quando se pesquisa estudos já feitos desta obra, há a ocorrência mais recorrente do termo “carta”. Isso pode ser explicado dado a preferência pela palavra na língua portuguesa e por ser o vocábulo o qual o falante mais tem costume de ouvir e falar, dificilmente ouvimos alguém falar “Epistolar” no lugar de “Carta”. Dessa forma, consideramos que os dois termos, carta e epístola convêm à obra em questão, logo as duas palavras foram aceitas para nos referirmos às correspondências das heroínas.

2.2 Elegia: é ou não é um gênero? Eis a questão.

O outro gênero presente na escrita da obra é a Elegia. Há certa carência de informações que possibilitam traçar de forma exata a sua origem, o que influencia diretamente nas discussões realizadas em torno dessa forma de narrativa poética. Essa dificuldade se dá também devido às transformações sofridas pela Elegia ao longo do tempo, por não haver, necessariamente, um padrão intransponível de suas características em especial dos temas versados, discussão que se apresentará mais adiante.

O próprio poeta Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), em sua carta aos Pisões, traduzida sob o título *Arte Poética* (versos 78,79), na qual expôs suas ideias sobre poesia, criação literária e sobre a formação do poeta, já apontava para a problemática em relação à origem da Elegia: *Quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est;* [quem porém seria o autor da curta elegia, / isso os gramáticos sempre discutem, *sub iudice* ainda;]³⁰. A discussão ainda permanece até hoje.

³⁰ Tradução: Flores (2020)

Assim como outras formas poéticas, a Elegia desenvolvida em Roma, conseqüentemente aquela produzida por Ovídio, teve como fonte de inspiração, de imitação e de emulação³¹, as Elegias gregas. Anterior aos gregos, o que se sabe sobre essa forma poética é que a sua raiz se estende ao Oriente Médio, onde era cantado e acompanhado por sons das flautas, instrumento que têm a sua invenção concebida na Ásia (Cardoso, 2011), porém não há também uma grande quantidade de fontes informativas a respeito delas.

Logo, uma vez que os poetas romanos “bebem” da fonte grega, consideramos o que foi construído pelos antecessores gregos para compreender o que é Elegia. A Elegia atualmente é percebida como um dos subgêneros que fazem parte da Lírica, o gênero maior (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 11). A lírica, juntamente com o Épico e Drama, compunha a tríade literária da antiguidade e, segundo a teoria dos gêneros, a diferença entre os gêneros está na forma como o poeta se apresenta:

o gênero lírico seria o poema de primeira pessoa ou de primeira voz; o gênero épico seria quando existe um narrador, uma voz épica que conta alguma coisa para alguém; o gênero dramático incluiria todas as peças teatrais em versos, quando as personagens é que falam e não o poeta (Cara, 1985, p. 13).

Além dessas características que distinguem os gêneros, a Lírica exigia naquele contexto o acompanhamento musical por meio de instrumentos como a flauta e a lira, inclusive é por causa desse instrumento de cordas, a lira, que vem a expressão poesia lírica. Por conseguinte, a poesia Lírica deveria ser cantada e não simplesmente declamada.

Apesar de ser classificada como subgênero na contemporaneidade, na Grécia Arcaica, período datado de 800 a 500 a.C., em que houve grandes mudanças políticas e sociais, a Elegia era compreendida como um gênero poético autônomo e tradicional e tinha seu reconhecimento “unicamente por critério formal” (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 12).

Inicialmente a Elegia foi definida por causa do esquema métrico utilizado, denominado dístico elegíaco (que significa “duas linhas” ou “dois versos”) cuja formação dá-se por:

um hexâmetro datílico é seguido de verso formado por dois hemistíquios idênticos à primeira metade de um hexâmetro, chamada *hemiepes*. Este segundo verso, que resulta da junção de dois *hemiepes*, é dito “pentâmetro”, porque soma cinco unidades métricas. Eis o esquema:

³¹ Emulação vêm de *Emulatio* que é o processo de retomar elementos já existentes, como a forma, o tema, porém, com o objetivo de “superar” a origem, a fonte.

– UU – UU – UU – UU – UU – x
 – UU – UU – || – UU – UU – (Ragusa; Brunhara, 2021, p. 13).

Ragusa e Brunhara (2021) também comentam que, por ter no metro o único critério homogêneo, alguns estudiosos da Literatura grega arcaica consideraram que a Elegia era primariamente um ritmo e não um gênero. Era um ritmo que abarcava uma grande variedade de temas. Dessa forma, havia homogeneidade quanto à forma, mas não quanto à temática.

Algumas das matérias encontradas nas Elegias são reflexões ético-morais; de cunho didático ou erótico; exortações à guerra ou ao prazer; narrativas sobre o passado mítico ou a eventos contemporâneos aos poetas.

Outras noções sobre o termo são suscitadas em razão da sua presença em diferentes contextos e obras. Todavia a compreensão de que a Elegia tematizava o lamento destinado aos cânticos fúnebres³², ao lermos as poesias que chegaram até a contemporaneidade, notamos que não foram só desses temas se fez Elegia na Grécia. Na verdade, há uma grande negação por parte dos críticos e filólogos atuais quanto à origem da Elegia ser associada a esse assunto:

[...] pesquisadores insistem em afirmar que a elegia teria de fato sido usada como poesia de lamento fúnebre, mesmo que não tenha chegado até nós nenhum poema elegíaco dos gregos arcaicos (nem dos helenísticos) que possua o tal “tom de lamento”, muito menos fúnebre (Heise, 2020, p.3).

Heise ainda acrescenta que o tom de lamento pode ser encontrado em diversas obras, mas não obrigatoriamente está ligado à morte. A respeito dos poetas elegíacos gregos, cada um dedica-se, com maior intensidade, a alguns temas específicos como “Calino e Tirteu – Elegias bélicas; Sólon – Elegias políticas; Xenófanes – Elegias filosóficas; Teógnis de Mégara – Elegias simpóticas” (Heise, 2020, p. 5). Nos exemplos apresentados, não há nenhum que tenha como assunto o lamento, muito menos o fúnebre³³.

Após a sua produção na Grécia, o gênero foi levado para Alexandria, (centro político e intelectual no Egito, fundado por Alexandre o Grande em IV a.C.) e lá foi cultivado, no chamado período Helenístico, onde ganhou forças, predileção e se revestiu

³² A ideia mais difundida acerca da origem temática das Elegias alude ao seu teor fúnebre.

³³ Ragusa; Brunhara (2021) e Heise (2020) trazem nos corpos de seus respectivos trabalhos vários trechos de poesias elegíacas, mas em nenhuma é constatada a existência dessa questão fúnebre a ligação com o lamento à morte.

de novos elementos, como: a exposição de lendas mitológicas, sobretudo das que continham elementos eróticos.

Os principais escritores elegíacos desse período foram Calímaco de Cirene (310 a.C. – 240 a.C.) e Fileta de Cós (século IV a.C.). Este último não tem um vasto acervo preservado, no entanto, os poetas latinos, incluindo Ovídio, referem-se a ele em diversos momentos de suas obras considerando-o como um deles, um poeta “amoroso”. Fileta de Cós tratava sobre o amor tinha uma musa, a Bítis:

*Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae
Nec tantum Coo Bittis amata suo est,
Pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres,
Digna minus misero, non meliore uiro.*
(Tristia, I, 6, 1-4)

Nem foi tão cara Lide ao poeta de Claro
Nem foi tão amada Bátis pelo de Cós
Quanto tu, ó minha esposa, estás gravada em nosso coração,
Digna de um marido menos infeliz, mas não melhor.³⁴

Calímaco foi bibliotecário na célebre Biblioteca de Alexandria e foi um praticante de vários gêneros literários, até mesmo da Elegia. Sua obra que chegou até nós “*Aetia*” apresenta um conjunto de quatro livros compostos na métrica elegíaca e que influenciou diretamente os poetas latinos.

2.2.1 A Elegia Erótica Romana

As produções alexandrinas só chegaram em Roma a partir do século I a.C., devido à publicação de uma antologia de poemets gregos, organizada por Meleagro de Gádara (130 a. C. – 60 a.C.), e a outras duas figuras importantes, ligadas ao círculo intelectual de Alexandria, que estavam na cidade: o poeta Aulo Licínio Árquias (121 a. C. – 61 a.C.) e o escravo Partênio de Niceia (século I a.C.). Este último escreveu elegias e publicou a coletânea *Erotiká pathêmata* (“Os sofrimentos do amor”), dedicada a Caio Cornélio Galo (70 a.C. – 26 a.C.). Meleagro ainda foi quem levou para Roma as obras de Calímaco.

Após isso, o gênero se tornou um dos mais praticados e famosos no círculo artístico do chamado “período áureo” da poesia Latina. Deve-se a sua iniciação em Roma a Cornélio Galo de cujas obras pouco se sabe, pois não foram preservadas, mesmo assim o escritor foi citado por vários elegíacos posteriormente (Grimal, 1978, p. 155 *apud* Heise, 2020, p. 5).

³⁴ Tradução: Prata (2007).

Assim como Cornélio Galo, Calímaco e suas produções, ao serem introduzidos no universo literário romano, foram bastante tomados pelos poetas latinos e os inspiraram profundamente:

Mas sem sombra de dúvidas, a poética que rege os elegíacos romanos é a helenística tinham eles Calímaco não o fundador do gênero (as origens são arcaicas), mas sim o poeta que soube dominar o gênero e os procedimentos preceptivos a ele inerentes: a ironia, a leveza e a sutileza entre outros (Martins, 2009, p.35).

Catulo também foi um dos poetas influenciados pelo autor. No *carmen* 66, por exemplo, o poeta traduz a elegia “Tranças para Berenice” escrita pelo poeta alexandrino. Neste *carmen*, apresenta-se a temática amorosa, o tom lamentoso e o estado de separação entre os amantes, conteúdos esses que se farão presentes nas elegias latinas (Vansan, 2021).

Em Roma, Catulo é o principal representante de um novo movimento que acontece na poesia latina. Um grupo de poetas que teve, em sua grande maioria, suas obras perdidas e que são chamados por Cícero de *poetae noui* (com sentido pejorativo), prioriza a escrita de poesias em detrimento aos tratados de retórica e de filosofia, como fazia seu mais famoso contemporâneo e crítico Cícero, além de elegerem uma métrica e uma temática que não eram das mais praticadas nem prestigiadas naquele círculo literário: os dísticos e o amor (Heise, 2020).

No entanto, assim como em toda a sua trajetória, a Elegia passou por acentuadas mudanças ao adentrar o novo cenário artístico. Os poetas elegíacos romanos mantiveram a forma (hexâmetros - pentâmetros), porém modificaram mais uma vez o tema, levando muito em consideração as Elegias alexandrinas com o seu tom erótico, o uso da mitologia. Além disso, a Elegia tornou-se a expressão de um lamento amoroso (a ideia de lamentação continua existindo), mais especificamente, ao amor dedicado a uma mulher (*puella*), objeto de adoração do eu-lírico (Heise, 2020). Dessa forma, o ponto de vista era quase sempre (salvo *Heroides*) do homem – amante:

Duas ou três décadas antes do início da nossa era, jovens poetas romanos, Propércio, Tibulo e, na geração seguinte, Ovídio começaram a cantar episódios amorosos em primeira pessoa, com seu nome verdadeiro, e atribuir esses diversos episódios a uma única heroína, designada por um nome mitológico; a imaginação dos leitores se povoou de casais ideais: Propércio e Cíntia, Tibulo e Délia, Ovídio e Corina (Veyne, 2015, p. 09).

Essas modificações constantes no gênero elegíaco são atribuídas essencialmente a Catulo. Como já exposto anteriormente, ele foi um dos primeiros latinos a escreverem

sob o gênero elegíaco, teve suas obras mais preservadas e foi quem trouxe para o gênero muitos dos outros elementos que irão passar as obras dos outros elegíacos.

Algumas das características postas pelo poeta são apresentadas “no poema 76, em que consta o léxico que se tornará lugar-comum da Elegia Erótica latina: *pius, fides, foedus, miser, morbus* (o amor como doença), *pietas* e, sobretudo, *amor*” (Heise, 2020, p. 08). Ademais, o poeta construirá suas narrativas inserindo outros elementos que serão constantemente retomados por seus sucessores como:

[...] o eu lírico catuliano manifesta, em primeira pessoa, usando o próprio nome, o amor e a atração que sente por uma única mulher, ora retratada como uma divindade, ora recriminada como um ser perverso, formando uma unidade capaz de descrever todas as etapas do relacionamento, bem como o amálgama de sentimentos contraditórios advindos dessa relação [...] (Vansan, 2021, p. 71).

Essa mulher tinha um nome, Lésbia. Lésbia era sua musa, o centro da sua composição poética e também é entendida atualmente como uma referência à poetisa grega Safo de Lesbos (630/612 a.C. – 570 a.C.). É mediante às produções de Catulo, portanto, que são incorporadas no gênero elegíaco outros elementos, principalmente o amor, a mulher, o erotismo e a mitologia, recebendo o nome de **Elegia Erótica romana**.

Após Catulo, a literatura latina entra em outra fase muito motivada pelo contexto político e social relacionado ao principado de Augusto, no século I d.C. Nesse momento, a Elegia será ainda mais produzida e dentre os poetas que escreveram sob a forma elegíaca destacamos Tibulo e Propércio, autores com grande relevância na produção do gênero em Roma. Ambos possuem características próprias, porém escreveram versos dísticos, obedecendo à métrica característica da Elegia, bem como fizeram-no em primeira pessoa. Ainda, seus cantos eram lamentos amorosos vivenciados entre um eu elegíaco, identificado como o próprio poeta, e uma mulher bela e dominante – a *puella* – que geralmente possuía um nome de origem grega: Tibulo cantava à Délia e à Nêmesis, enquanto Propércio dedicava sua elegias à Cíntia.

O autor de *Heroides*, assim como seu antecessor Catulo, encontrou inspiração nas elegias escritas por Calímaco, das quais destaca-se, especialmente, a história de Acôncio e Cídipe, a qual o poeta latino retomará na própria composição das suas versões das cartas que os protagonistas trocam entre si, em *Heroides*, a saber as epístolas XX e XXI. Além disso

Calímaco também servirá como uma das bases para a composição de suas *Metamorfoses*, poema épico-hexamétrico em quinze cantos, formado pelo encadeamento de narrativas com temática fundamentada em inúmeros mitos da tradição greco-romana, o que mostra a extensão do prestígio desse poeta helenístico entre seus sucessores romanos (Vansan, 2021, p. 37).

Ovídio foi o último grande elegíaco da antiguidade clássica de que temos conhecimento. O poeta elege como musa Corina e utiliza-se de muitos dos elementos já constantes nas obras de seus antecessores, contudo é na obra aqui estudada que se vê, mais uma vez, uma mudança no gênero muito influenciada talvez pelo seu contexto social e político chamado de *pax romana*. O poeta, por meio de suas obras, em especial *Heroides*, conduz a Elegia a uma posição que nos parece distinta, elevada, superior.

2.3 Dupla transgressão: a Elegia Epistolar e os discursos femininos

Ovídio é um poeta que apresenta, nos corpos de suas produções poéticas inovações, que marcaram a literatura. Segundo Vasconcellos (2016),

Se há escritores que se caracterizam por inovar a cena literária, propondo algo inédito (ainda que inserido na tradição, já que não há, como sabemos, criação a partir do nada), Ovídio é um desses casos. Da sua primeira obra da juventude, as elegias dos *Amores*, até a última, escrita no exílio, os *Tristes*, o poeta invariavelmente trouxe algo novo aos gêneros que praticou (p. 11).

Na obra *Heroides* não é diferente, o poeta combina os gêneros Elegia e Epistolar para introduzir elementos inovadores, como a junção da estrutura epistolar à metrificacão e temática tipicamente elegíaca, **a inversão do gênero do eu-lírico** (de masculino, passa-se ao feminino) e, conseqüentemente, **a mudança de perspectiva da história**, a escolha das **missivistas oriundas da mitologia** e a notável **liberdade expressiva** das heroínas viabilizada por meio da **escrita**, servindo como uma espécie de **substituta do desejo**, bem como as revelações do **abandono** e da **ausência** dos heróis.

Essas inovações podem ser compreendidas como transgressão, tanto literária como social, e estão atreladas principalmente ao fato de que, na Elegia Erótica Romana, produzida pelos antecessores de Ovídio, as mulheres praticamente não falam por si mesmas, não possuem vozes atuantes. Tudo o que sabemos respeito delas chega até nós pelo ponto de vista masculino. São os homens que escrevem os poemas elegíacos.

Ao direcionarmos nosso olhar para além dos limites literários, também é possível observarmos essa situação no contexto real do império romano: o que sabemos sobre as

mulheres foi e continua sendo registrado e descrito por homens, inclusive por Ovídio nessa obra em questão (essa questão será abordada no último capítulo).

Na obra em análise, as vozes das personagens são proporcionadas pelos elementos estruturantes dos gêneros literários. Por causa da Elegia, as personagens transformam-se em escritoras/missivistas e, mediante o gênero Epistolar, elas encontram um espaço conveniente para falar de aspectos de suas vidas que não puderam referir em seus mitos originais, como o erótico, o prazer, o próprio pesar gerado pelo abandono dos ditos heróis. Sendo assim, exploraremos nos tópicos abaixo essas relações, destacando as características inovadoras que Ovídio emprega na obra.

2.3.1 Inovações ovidianas em *Heroides*

A relação do poeta Ovídio com a Elegia é retratada já nos versos iniciais de sua obra *Amores*, considerada pelos estudiosos literários uma metapoesia³⁵, ou seja, essa Elegia trata sobretudo do próprio processo construtivo do gênero.

*Arma graui numero uiollentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dictur atque unum surripuisse pedem. (1-4)*

*Questus eram, pharetra cum protinus ille solluta
Legit in exitium spicula facta meum
Lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
'Quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus'.*

*Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas.
Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat;
Ferrea cum uestris bella ualete modis. (21-28)*
(Amores, Livro I, I.)

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava
Para cantar, com uma matéria adequada ao metro.
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,
Dizem, e surrupiou um pé.

Disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava,
Escolheu flechas destinadas a minha perdição.
E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho
E disse: "Isso, vate, recebe como matéria para cantares!"

³⁵ "Entendemos por metapoesia ou efeito metapoético a característica (ou o conjunto de características) de determinado poema que carrega em sua significação uma menção, discussão ou reflexão ou sobre a poesia em geral, ou sobre gêneros de poesia, ou ainda sobre o próprio processo da escrita poética. Em outras palavras, metapoesia é "a poesia que fala sobre poesia" (Schmidt, 2018, p. 35).

Pobre de mim! aquele menino tinha flechas certeiras!
 Agora queimo, e no peito vazio reina o Amor.
 Que minha obra se erga com seis pés e repouse no quinto!
 Adeus guerras cruéis com vossos metros!³⁶

No livro I, Elegia I, o eu-lírico, que assume a identidade do próprio autor, narra como ele foi “acertado” pelo deus Cupido para que ele compusesse suas obras na métrica da Elegia (hexâmetro datílico), e não naquela que inicialmente o poeta estava praticando, a métrica do gênero Épico, [*Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava/ Para cantar, com uma matéria adequada ao metro*].

Consequentemente, o poeta mudou o conteúdo de suas criações para a temática amorosa [*Agora queimo, e no peito vazio reina o Amor. / Adeus guerras cruéis com vossos metros!*].

“Destinado” então a escrever com o metro elegíaco (seis pés – cinco pés), Ovídio realiza mudanças significativas no gênero por meio de suas obras. Em *A Arte de Amar*, o poeta se coloca como um *praeceptor amoris*, mesclando a Elegia com o gênero Didático; e em *Heroides*, suas características peculiares de escrita impulsionaram Ovídio a se situar como um dos grandes poetas elegíacos.

As inovações ovidianas, em *Heroides*, começam com a escolha das missivistas que assinam as epístolas, elas não são criações inéditas, não é Ovídio quem as cria. O poeta recorre a outros escritos, as retira das suas narrativas iniciais e as conduz para o seu ambiente literário particular.

As 15 primeiras personagens, escopo das análises dessa pesquisa, advêm de obras trágicas, épicas e líricas, do universo mitológico grego e latino. A autora grega Safo também foi transportada para a posição de personagem e se junta às mulheres mitológicas, como podemos observar no quadro resumido das personagens da obra e seus correspondentes literários a seguir:³⁷

- Epístola I.** Penélope a Ulisses – Odisseia de Homero;
- Epístola II.** Fílis a Demofonte – Aítia de Calímaco de Cirene;
- Epístola III.** Briseida a Aquiles – Ilíada de Homero;
- Epístola IV.** Fedra a Hipólito – Hipólito de Eurípides;
- Epístola V.** Enone a Páris – ? talvez dos poemas cíclicos troianos;
- Epístola VI.** Hipsípila a Jasão – Argonáuticas de Apolônio de Rodes;
- Epístola VII.** Dido a Eneias – Eneida de Virgílio;

³⁶ Tradução: Bem (2010).

³⁷ Retirado de Heise, 2020, p. 20.

Epístola VIII. Hermíone a Orestes – Hermíone de Sófocles e Andrômaca de Eurípides;

Epístola IX. Dejanira a Hércules – Traquíncias de Sófocles;

Epístola X. Ariadne a Teseu – Catulo 64;

Epístola XI. Cânace a Macareu – Éolo de Eurípides;

Epístola XII. Medeia a Jasão – Medeia de Eurípides e Argonáuticas de Apolônio³⁸;

Epístola XIII. Laodamia a Protesilau – Os pastores de Sófocles e Protesilau de Eurípides;

Epístola XIV. Hipermnestra a Linceu – As suplicantes de Ésquilo;

Epístola XV. Safo a Fáon – poetisa da Grécia Arcaica Safo de Lesbos.

Ao retirar suas personagens dos gêneros de que participavam e nos quais foram consagradas, o poeta as insere em outros dois: primeiramente na Elegia e, posteriormente, no Epistolar. As heroínas ovidianas utilizam-se da métrica elegíaca para escrever em outra forma textual, a epístola.

Esse ato de utilizar-se de personagens já consagradas na mitologia contribui para interpretação a qual adotamos de que ocorre uma espécie de elevação da Elegia por intermédio de Ovídio, uma vez que não são mais quaisquer *puella* ou *domina*, de *status* duvidoso, que participam da narrativa, são mulheres pertencentes a uma tradição literária e mítica já consagrada anteriormente.

A seleção das missivistas feita por Ovídio contrapõe à tradição elegíaca em outro aspecto: a realocação dos personagens envolvidos. Tradicionalmente, quem tomava a palavra e escrevia seus lamentos amorosos era o personagem masculino, era o amante que escrevia para e sobre a sua amada:

*Ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta,
Candida diuidua colla tegente coma, (9 – 10)*
(Amores, Livro I, V)

*Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros,
In toto nusquam corpore menda fuit:
Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos! (17 – 19)*
(Amores, Livro I, V)

Eis, Corina chega, coberta por uma túnica lassa,
Com os cabelos repartidos cobrindo o cândido colo;

Quando se pôs de pé, deposta a veste, ante os meus olhos,
Por todo o corpo, em toda parte, defeito algum havia.
Que ombros, que braços vi e toquei!³⁹

³⁸ Vale ressaltar que o próprio Ovídio compôs uma tragédia intitulada *Medeia*, que não chegou até nós.

³⁹ Tradução: Bem (2010).

O trecho anterior, retirado de *Amores*, evidencia esta e outras características dos poemas elegíacos. Convencionalmente, as poesias elegíacas apresentavam elementos comuns a todos os poetas, o que colaborava para a unificação do gênero literário em questão, dentre eles encontram-se a figura do amante (*amator*), aquele que escreve e que geralmente dá o seu próprio nome ao eu-lírico; no caso de *Amores* era o próprio Ovídio, e a mulher amada (*puella*) que recebia nomes inspirados nos de mulheres gregas, representada na obra acima por Corina.

Além disso, o amante vivia em função da *puella*, e ela, por sua vez, mantinha outros relacionamentos, inclusive podendo ser o próprio marido, e não correspondia à fidelidade do amante poeta (Cordeiro, 2013). Por isso, o amante encontrava-se em constante disputa pelo amor e pela atenção da amada. No trecho a seguir, o amante deseja a morte do rival e suplica que Corina rejeite o outro homem que está com ela:

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem:
Ultima coena tuo sit precor illa uiro. (1-2)
Nec premat inpositis sinu tua colla lacertis,
Mite nec in rigido pectore pone caput,
Nec sinus admittat digitos habilesue papillae;
Oscula praecipue nulla dedisse uelis.
Oscula si dederis, fiam manifestus amator
Et dicam 'mea sunt' iniciamque manum. (35-40)*
(Amores, I, IV)

Teu homem vai frequentar o mesmo banquete que nós;
Rogo que esta seja sua última ceia.
Não permitas que ele agarre teu colo ao abraçar-te
Nem repouses docemente a tua cabeça em seu rijo peito,
E que teus seios bem torneados não admitam seus dedos.
E, acima de tudo, não queiras lhe dar beijo algum.
Se lhe dares beijos, tornar-me-ei um amante revelado
E direi “são meus” e os reivindicarei⁴⁰.

A existência dos vários relacionamentos fazia com que o poeta-amante suplicasse para ser escolhido e amado. Ela detinha o poder sobre o eu-lírico, sobre seus amantes, porém, dela, só sabíamos o que o eu-lírico contava e nos deixava saber.

As mulheres são descritas como realizadas, bem-vestidas, infiéis, autoritárias e até mesmo rudes (Cordeiro, 2013), podendo ser casadas, cortesãs ou libertas⁴¹. Todavia, diferente desse padrão habitual, as heroínas ovidianas não são as traidoras, as adúlteras e inacessíveis. Quem assume esses aspectos são os seres amados, os ditos heróis. São eles

⁴⁰ Tradução: Bem (2010).

⁴¹ Não há em muitas poesias essa indicação do *status* cívico e de relacionamento da *puella*. Para saber mais sobre quem eram as *puellae* elegíacas, ler o capítulo 5 do livro *Elegia Erótica Romana* (2015), de Paul Veyne.

que se aproveitam da hospitalidade, abandonam, traem, e as fazem sofrer, a exemplo do que Fílis expõe sobre Demofonte, na epístola II:

*Hospita, Demophon, tua te Rhodopeia Phyllis
Ultra promissum tempus abesse queror.
Cornua cum Lunae pleno quater orbe coissent,
Litoribus nostris ancora pacta tua est.
Luna quater latuit, pleno quater orbe recrevit;
Nec vehit Actaeas Sithonis unda rates. (1-6)
Jura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae,
Quique erat in falso plurimus ore deus?
Promissus socios ubi nunc Hymenaeus in annos,
Qui mihi conjugii sponsor et obses erat? (31-34)
(Her. II.)*

Eu, Fílis, que te hospedei na terra de Ródope, lamento estares ausente além do tempo combinado.

Foi combinado que tua âncora seria lançada em minhas praias, tão logo as fases da lua completassem um ciclo. No entanto, quatro vezes a lua se escondeu, quatro vezes mostrou o plenilúnio, e as águas de Sitônia não trouxeram embarcações de Acte.

Onde estão agora os juramentos de fidelidade, a mão que se entrelaçava com a minha, onde aquele deus cujo nome era tão frequente na tua boca mentirosa? Onde está o himeneu prometido para os anos de vida comum, ele que me era a promessa e a garantia do casamento?

Assim como os eu-líricos masculinos, as heroínas ovidianas também se veem envolvidas em situações que as fazem disputar pelo amor do herói, até mesmo tendo outra heroína como concorrente como é o caso de Hipsípila e Medéia que se relacionam com o mesmo herói e tem suas histórias cruzadas. Enone e Djanira também vivenciam triângulos amorosos com personagens terceiras e tentam persuadir o amante a escolhê-las por meio de argumentos e ações as quais podem ser consideradas duvidosas e trágicas.

Ao inverter os papéis dos sujeitos envolvidos na trama, nas *Heroides*, que não são nem a única e muito menos a mais importante obra elegíaca de Ovídio, o poeta subverte essa que era uma das principais características do gênero elegíaco, ao mesmo tempo que essa atitude revela marcas da sua originalidade. Nas cartas, quem sofre e quem expressa esse sofrimento por meio dos dísticos, não é mais o homem, mas a mulher.

Ovídio coloca suas personagens femininas em um lugar de fala (escrevendo) e dá a elas a posição de agente de suas narrativas e não mais só sendo indivíduos passivos e sobre quem se fala. São elas que vão dar “o tom” acerca de suas lamentações amorosas. Diante disso, o ponto de vista dos casos pertence agora ao feminino. Há uma mudança tanto nos elementos do gênero literário quanto no gênero sexual de quem escreve (Néuradau, 2007).

Essa identificação, por meio da nomeação das remetentes das cartas, faz com que o poeta rompa mais uma vez com a tradição elegíaca, visto que se acentua a dissociação entre a voz do *ego* e a voz das personagens. Se, anteriormente, a justificativa da leitura biografista ocorria devido à existência de um “eu-poeta”, nesta obra já não há como defender essa ideia, pois elas não são assinadas por um *ego* masculino, são explicitamente eu-líricos femininos.

A inversão do gênero do eu-lírico elegíaco permite que Medéia e as outras falem. Agora são elas que apresentam as falhas de caráter, as infidelidades, o abandono. É a partir do ponto de vista delas, das heroínas mitológicas, e não de qualquer mulher desconhecida, que o outro, o herói, é revelado. Afinal, Jasão é mesmo a vítima da cruel Medéia?

Em seu mito de origem, apresentado na tragédia de Eurípides (484 a.C. – 406 a.C.), a heroína é retratada como uma mulher vingativa que comete atrocidades com membros de sua família. O crime cometido contra seus próprios filhos é quem a tornou uma das mulheres mais conhecidas da Literatura grega. Seus filhos foram mortos por ela como forma de vingança por Jasão, amante e pai, a ter deixado e expulsado de seu lar para viver com a nova mulher:

MEDEIA

Hei de fazer do pai, marido e filha
 uma trinca sinistra, pois domino
 imenso sol de vias morticidas,
 embora ignore por onde começo:
 meto fogo no ninho conjugal,
 enfio-lhes a lâmina no fígado,
 em passos silenciosos pela câmara?
 Há um senão: se me pegarem paço
 Adentro, maturando meu projeto,
 A corja ri de mim, sem vida. A via
 Mais eficiente, para qual nasci
 Sabendo, é capturá-los, com veneno.
 Assim será! (Medeia. 374- 386)

JASÃO

Por que os mataste então?

MEDEIA

Para que sofras!
 (Medeia. 1398-1399)⁴²

⁴² EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010. (Versos: 105 – 108; 204 – 206).

A Medéia de Ovídio nos apresenta o seu drama sob o seu ponto de vista, contribuindo para um novo olhar sobre essa trágica personagem, especialmente quando ela revela que as conquistas tão celebradas de Jasão só foram possíveis graças às suas habilidades de feiticeira, característica essa que concorreu para a sua rejeição final.

*Illa egonquae tibi sum nunc denique barbara facta
Nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,
Flammea subduxi medicato lumina somno,
Et tibi, quae raperes, vellera tuta dedi. (105 – 108)*

*I nunc, Sisyphias, improbe, confer opes.
Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentem,
Hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est. (204 – 206)
(Her. XII.)*

E eu mesma que agora em última instância sou considerada estrangeira por ti, agora que sou pobre, que te pareço nociva, fui eu quem neutralizei no sono os olhos flamejantes e te dei o velocino que levarias contigo sem mais preocupação.

Vai agora, ó desonesto, compra as riquezas de Sísifo com as minhas. Se vives, se tens essa esposa e esse sogro poderoso, se podes até ser ingrato, tudo deves a mim.

Após saber que seria retirada de seu lar e posteriormente exilada, ela apresenta profundas reflexões que demonstram seus sentimentos de injustiça em relação ao que Jasão estava fazendo com ela. Na versão ovidiana, ela expressa o amor aos filhos e a preocupação dela por eles:

*Si tibi sum vilis, communes respice natos:
Saeviet in partus dira noverca meos.
Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor,
Et, quoties viedo, lumina nostra madent.
(Her. XII. 187 – 189)*

Se sou vil para ti, olha estas crianças, filhos de mim e de ti; uma cruel madrasta avançará contra os frutos de minhas entranhas. São tão parecidos contigo! Comovo-me com tal semelhança e sempre e sempre que os comtemplo, enchem-me os olhos de lágrimas.

No desenrolar da carta, percebemos que ela se arrepende de tudo o que a levou até aquele momento, mas em especial, do instante em que ela começa a ajudar Jasão em sua jornada:

*Tunc ego te vidi, tunc coepi scire quid esses:
Illa fuit mentis prima ruina meae.
(Her. XII. 31 – 32)*

Então eu te vi. Comecei a saber o que eras. Esse foi o princípio da ruína da minha vida. Contemplei-te e sucumbi.

Assim como Medéia, todas as outras heroínas apresentam nuances de suas histórias que só “vieram à tona” porque são contadas pela ótica e na versão das mulheres.

Apesar das inovações realizadas pelo autor nessas elegias, a matéria do lamento retorna, retomando uma das características tradicional do gênero. Segundo é exposto na epístola XV – de Safo a Fáon, os temas apresentados ali só são adequados aos versos dísticos, à forma Elegíaca. Entendemos que os tais temas são principalmente o amor e o lamento e somente os versos elegíacos são capazes de traduzir os sentimentos da missivista:

*Ecquid, ut inspecta est studiosae littera dextrae,
Protinus est oculis cognita nostra tuis?
An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
Hoc breve nescires unde movetur opus?
Forsitan et quare mea sint alterna requiras
carmina, cum lyricis sim magis apta modis:
flendus amor meus est; elegia flebile carmen;
facit ad lacrimas barbitos ulla meas.*
(Her. XV. 5-8)

Ao leres esta carta com mão caprichosa, será que teus olhos reconhecerão ser ela de minha autoria? Se não encontrares o nome de Safo, a autora, saberias de quem procede este breve poema? Talvez queiras saber a razão de eu dirigir-te estes dísticos, se sempre me dediquei a metros líricos. **É que meu amor deve ser lamentado e a elegia se presta para a lamentação. Nenhum outro verso traduz minhas lágrimas**⁴³.

Esse lamento a que Safo se refere origina-se a partir do sentimento amoroso. Ele evidencia principalmente o sentimento de abandono e impotência em relação à situação em que as heroínas se encontram, a exemplo de Dido e Fílis que se veem tão desesperadas que chegam ao limite de seus sentimentos, ao ponto de darem fim à vida delas:

*Sin minus, est animus nobis effundere vitam.
In me crudelis non potes esse diu...
Adspicias utinam quae sit scribentis imago!
Scribimus, et gremio Troicus ensis adest;
Perque genas lacrimae strictum labuntur in ense,
Qui jam pro lacrimis sanguine tinctus erit.
Quam bene conveniunt fato tua munera nostro!
Instruis impensa nostra sepulcra brevi.
Nec mea nunc primo feriuntur pectora telo:
Ille locus saevi vulnus Amoris habet. (183 -193)*

*Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:
“Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;
Ipsa sua Dido concidit usa manu.” (196 – 198)*
(Her. VI.)

⁴³ Os grifos que se farão daqui em diante são nossos.

Se não queres, estou resolvida a dar cabo da vida; não podes ser tão cruel comigo por muito tempo.

Se pudesses ver a imagem daquela que está escrevendo! Enquanto escrevo, tenho no regaço a espada troiana. Pelas faces me correm as lágrimas que alcançam a espada desembainhada que, logo, em lugar de lágrimas, será banhada em sangue.

Prefiro que no mármore da minha tumba estejam poéticas palavras: “Enéias lhe deu o motivo da morte e a espada para mata-se. Dido sucumbiu usando as próprias mãos.

*Est sinus, adductos modice falcatus in arcus;
Ultima praeruta cornua mole rigent.
Hinc mihi suppositas immittere corpus in undas
Mens fuit; et, quoniam fallere pergis, erit.* (131 – 134)

*Stat nece matura tenerum ppensare pudorem;
In necis electu parva futura mora est.* (143 -144)
(Her. II.)

Há uma enseada ligeiramente recortada em forma de arco teso como que uma foz sustentada por uma mó. Tive ímpetos de lançar-me dali às ondas lá embaixo. Aliás, se continuares a trair-me, assim será.

Convém ressarcir o tenro pudor com uma morte amadurecida.
O certo é que a escolha do tipo de morte não vai demorar muito.

Observamos ainda que, diferente do tom fúnebre dos lamentos que são atribuídos às Elegias, o lamento das heroínas não apresenta o carácter fúnebre, aliás, nenhum dos heróis ou amantes a quem são endereçadas as cartas estava morto, segundo o recorte temporal de suas narrativas, o que acentua ainda mais os sentimentos vividos pelas personagens.

2.3.2 Os *tópoi* elegíacos

De acordo com o que foi exposto, as heroínas são o centro da narrativa ovidiana, relegando os heróis ao lugar de coadjuvantes, posições essas que são contrárias em narrativas pertencentes à épica, bem como o poeta expõe na primeira elegia, do livro I, de *Amores*, já apresentado no início da seção anterior.

Nas narrativas épicas, acompanhamos a jornada do herói em busca de cumprir seus destinos traçados pelos deuses, como o caso de Eneias, fundador da sociedade romana. Os heróis são considerados como homens superiores, dignos da proteção de deuses. Além disso, a estrutura formal do gênero épico, segundo Lopes (2010, p.17) contava com versos considerados duros que espelhavam os conteúdos próprios a eles, tais como combates bélicos e grandes feitos heroicos.

Ainda nas narrativas épicas mitológicas, as mulheres somente atravessavam os caminhos dos heróis tal como uma “sombra, sedativo, repouso de guerreiro” (Barreno, Horta, Costa, 2010, p. 32 *apud* Cunha, 2015, p. 186). Logo, a estrutura épica não permitia que as personagens femininas expressassem suas queixas além de que o amor não era uma temática épica, visto que os romanos não o consideravam como um assunto elevado e nobre. A Elegia presente em *Heroides* cumprirá então esse propósito de a heroína se revelar, seja para reafirmar seus amores seja para demonstrar seu descontentamento.

A forma estilística dos versos elegíacos contribui para essa visão, uma vez que eram considerados fracos devido a três possíveis interpretações: 1 – o vocábulo de origem em latim é ‘*mollitia*’, que, também, pode significar frouxidão, fraqueza de espírito características que eram atribuídas às mulheres romanas; 2 – Os versos elegíacos se opunham aos versos rudes encontrados na Épica que tratava dos heróis, das disputas bélicas e civis e, 3 – o homem da Elegia não cumpria o que era esperado dele socialmente. Esperava-se que o homem romano priorizasse sua participação nas guerras e no seu dever de lutar em defesa do país, entretanto, a batalha do homem elegíaco era em busca do amor de uma mulher. Essa atitude desafiava o poder duas vezes: ao se negar a participar do exército e ao se orgulhar de ser submisso e defensor de um sentimento rebaixado socialmente (amor), o que fazia dele um fraco (Lopes, 2010, p. 18).

Dessa forma, segundo Néraudau (2007, p. 38), “as *Heroides* são a vingança da Elegia e de suas graças femininas sobre a Epopeia e seus valores viris” principalmente no que diz respeito aos três aspectos mencionados: a distinção métrica, o protagonismo feminino e o tema abordado. As heroínas elegíacas utilizam-se, portanto, das convenções do gênero (*tópoi*) para se expressarem.

Os *tópoi* elegíacos são características pré-determinadas, *loci communes*, que são retomadas em composições elegíacas por todos os escritores, fazendo com que seja possível traçar uma unicidade, para além da forma métrica, mediante, por exemplo, as personagens-padrão e as situações que elas vivenciam. Contudo, apesar de ser “comum” a todos os poetas, é possível perceber traços de originalidade e diferenciação entre eles, como é o caso do poeta Ovídio (Cordeiro, 2013, p. 22).

Nas Elegias Epistolares das heroínas é possível observar a presença de vários *tópoi* elegíacos; dentre eles ressaltamos o *amator* e a *puella* (já discutidos nesta seção), o *diues amator*, o *seruitium amoris*, a *recusatio amoris*, *morbus amoris* e a *renuntiatio amoris*. Apresentaremos brevemente a seguir de que forma eles aparecem nas cartas.

Diues amator é o terceiro integrante do triângulo amoroso. Geralmente possui mais riquezas que o amante e pode conquistar a *puella* devido a sua condição financeira. O que sobra ao amante é a sua escrita e por meio dela tenta convencer a amada a escolhê-lo: “O poeta, por sua vez, só pode competir lançando mão de *carmina* e exorta a moça a dar mais valor às poesias a ela dedicadas do que aos mimos que recebe” (Cordeiro, 2013, p. 25).

Nas *Heroides*, o sujeito desejado é o homem e as heroínas lutam, ambas à sua maneira e com os recursos disponíveis, para conquistar a sua afeição e fidelidade. Hipsípila e Medéia, por exemplo, são heroínas que mantêm relacionamentos com o mesmo amante, Jasão, e por isso suas cartas apresentam intertextualidade, isto é, suas narrativas se cruzam e fazem referência entre si.

Hipsípila o conheceu primeiro quando ele aportou na sua ilha. Após um tempo juntos, o herói continua sua jornada e conhece a feiticeira Medéia. A rainha de Lemnos, ao tomar conhecimento de sua rival e na esperança de persuadi-lo a voltar para ela, recorre à nobreza da sua linhagem a fim de contrapô-la à falta de nobreza da outra que foi deserdada pela família:

*Si te nobilitas generosaque nomina tangunt,
Em ego Minoo nata Thoante feror.
Bacchus avus; Bacchi conjux, redimita corona,
Praeradiat stellis signa minora suis.
Dos tibi Lemnos erit, terra ingeniosa colenti.
Me quoque res tales inter habere potes.
(Her. XV. 113 – 118)*

Se te movem nomes gloriosos e nobrezas, pensa nisto: sou filho de Toante, descendente de Minos. Baco é ascendente meu. A esposa de Baco, cingida de suas coroas, ofusca as constelações menores com suas estrelas. Ofereço-te como dote de Lemnos, terra generosa para quem a cultiva. Sobre tudo isto, tens a mim mesma.

Além de uma disputa envolvendo outra heroína, o *diues amor* pode ter elementos naturais (o mar e os ventos, bem como as inúmeras guerras travadas) como o terceiro agente desse triângulo (Medeiros, 2016, p. 63), a exemplo de Penélope que tem como obstáculos para a sua relação a guerra de Troia e posteriormente o mar que serve de entrave para a volta de seu amado. É por causa da guerra que Ulisses se foi e a deixou fazendo com que a heroína a odeie:

*Troja jacet certe, Danais invisu puellis.
Vix Priamus tanti totaque Troja fuit!
O utinam tunc, cum Lacedaemona classe petebat,
Obrutus insanis esset adulter aquis!
Non ego deserto jacuissem frigida lecto,*

*Nec quererer tardos ire relictas dies;
Nec mihi, quaerenti spatiosam fallere noctem,
Lassaret viduas pendula tela manus.*
(Her. I. 3-10)

Sem dúvida está arruinada Tróia, terra odiosa para jovens gregas. Nem Príamo, nem toda a cidade de Tróia foram de tão grande importância. Oxalá nessa época, quando se encaminhava para Esparta, esse adúltero tivesse tragado pelas águas tempestuosas!

Nesse caso eu não teria ficado fria no leito abandonado não choraria por passarem morosos os dias, nem a tela interminável me cansaria as mãos, mãos de viúva que se empenha em ludibriar a noite, também interminável.

Assim como Penélope, Laodamia (epístola XIII) também possui como obstáculos os ventos e a guerra de Troia. Protesilau, seu amado, partiu para a guerra um dia depois de suas núpcias e já tinha seu destino traçado pelo oráculo: o primeiro grego que tocasse o solo troiano morreria. Esse grego foi Protesilau (Néradau, 2003). Momentos antes da profecia se concretizar, Laodamia escreve a carta e culpa os ventos, a guerra e até Helena (estopim da guerra) pela separação dos amantes:

*Aulide te fama est, vento retinente, morari;
Ah! Me quum fugeres, hic ubi ventus erat? (3 – 4)*

*Raptus es hinc pareps; et, qui tua vela vocaret,
Quem cuperent nautae, non ego, ventus erat:
Ventus erat nautis aptus, non aptus amanti.
Solvor ab amplex, Protesilae, tuo
Linguaque mandantis verba imperfecta reliquit;
Vix illud potuit dicere triste vale.
Incubuit Boreas, abreptaque vela tetendit:
Jamque meus longe Protesilaus erat (9 – 16)*

*Tu, qui pro rapta nimium, Menelae laboras,
Hei mihi! quam multis flebilis ultor eris! (47 – 48)*

Quid petitur tanto, nisi turpis adultera, bello? (133)
(Her. XIII)

Consta que estás em Aúlida, não podendo prosseguir viagem por causa dos ventos. E onde estavam esses ventos, quando te afastavas de mim?

Soprava um vento convidativo para as velas, ao gosto dos marujos, mas não do meu gosto. Era um vento conveniente para o stripulantes, mas não para amante. Esse vento arrebatou-me de teus braços, ó Protesilau, e não permitiu que tantas coisas eu te dissesse! Mal pude dizer-te aquele triste adeus. O Bóreas inflava as velas com suas rajadas e meu Protesilau já estava longe.

E tu, Menelau, que tanto lutas pela mulher raptada, em troca de quantas lágrimas serás um flébil vingador!

Que se reivindica com esta guerra tão terrível senão uma infame adúltera?

O *seruitium amoris* consiste na devoção ao amor e servidão ao ser amado. O eu-lírico se apresenta como um *servus*, escravo, o que faz da amante uma *domina*. Essa ideia

difere da ideia de cidadão livre que os romanos tanto prezavam (Cordeiro, 2013). Ser servo do amor é recorrente nas cartas das heroínas, como observamos no discurso de Fedra. A heroína se sente compelida a obedecer ao Amor, uma vez que ele reina até sobre os deuses soberanos, por isso ela escreve aquilo que não ousou falar pessoalmente:

*Qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori:
Dicere quae puduit, scribere jussit Amor.
Quidquid Amor jussit, non est contemnere tutum:
Regnat et in dominos jus habet ille deos.
(Her. IV. 9 – 12)*

Por onde passa, o pudor confunde-se com o amor. O que foi difícil dizer, o amor estimulou-me a escrevê-lo. É perigoso desdenhar o que o Amor determinou. Ele reina e tem ascendência até sobre os deuses soberanos.

A *recusatio amoris*, por sua vez, é entendida primariamente como a recusa do poeta-amante em seguir os gêneros considerados “maiores” (Épico, Trágico) e suas temáticas: “todo o talento do eu elegíaco, conseqüentemente, direcionava-se para assuntos amorosos, em detrimento de temas sérios, como as guerras e os feitos heroicos, em um ato de recusa, a *recusatio*, de composição de uma poesia elevada” (Vansan, 2021, p. 81). Ainda, poderia ser uma recusa em seguir às profissões tradicionais, como direito e comércio. Além disso, podemos entender também como a renúncia do próprio estilo de vida e dos prestígio políticos em favor do amor (Cordeiro, 2013).

Nas epístolas de Ariadne, Medéia e Fedra, há a recusa, por parte das heroínas, a uma honraria política e ao *status* social em favor do amor:

*Non ego te, Crete, centum digesta per urbes,
Adspiciam, puero cognita terra Jovi;
Nam pater, et tellus justo regnata parenti,
Proditum factum, nomina cara, meo,
Cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
Quae regerent passus, pro duce, fila dedi;
Cum mihi dicebas: “Per ego ipsa pericula juro,
Te fore, dum nostrum vivet uterque, meam.”
[...] pro quo tot res insana reliqui, [...]
(Her. X. 67 – 74)*

Creta, ilha de cem cidades, terra habitada por Júpiter desde menino, **não te verei! Meu pai e a terra** dependente de seu cetro, **nomes tão caros a mim, foram traídos por meu ato**, quando te dei um carretel de fios que te guiassem os passos, para que não morrasses vencedor no problemático Labirinto, quando me asseguravas **“Por estes mesmos perigos, juro que, se sobrevivermos os dois, tu serás minha”**.

*Proditus est genitor; regnum patriamque reliqui;
Manus in exilio quo libet esse tuli.
Virginitas facta est peregrini praeda latronis;
Optima, cum cara matre, relicta soror.
(Her. XII. 109 – 112; 193)*

**Traí meu pai, deixei o reino e a pátria, abandonei minha mãe querida e minha irmã idolatrada, minha virgindade tornou-se presa de um ladrão estrangeiro, levei a prenda que pode subsistir no exílio.
[...] eu, louca de amor, recusei a tantos bens.**

*Quod mihi, quod genitor, qui possidet aequora, Minos?
quod veniant proavi fulmina torta manu?
Quod sit avus, radiis frotem vallatus acutis,
Pulpureo tepidum qui movet axe diem?
Nobilitas sub amore jacet. [...]
(Her. IV. 157 – 161)*

Se meu pai é Minos, senhor dos mares; se partem raios das mãos de meu bisavô; se meu avô cinge a fronte com raios rútilos e movimenta o tépido dia com eixo purpúreo, **tudo isto cai diante do amor.**

Outro *tópos* recorrente na obra ovidiana é o *morbis amoris* (doença do amor). O amor se torna tão maléfico que é comparado a uma doença física ou mental e atinge o corpo e a alma: “amor tratado como sinônimo de doença da alma, em oposição ao predomínio da razão ensejado pelos cidadãos romanos” (Vansan, 2021, p. 82).

Cânace é uma das heroínas na qual se observa a enfermidade provocada pelo sentimento amoroso ao se perceber vivendo com seu próprio irmão uma relação condenada. O amor a afeta de tal forma que se sente doente fisicamente:

*Ipsa quoque incalui; qualemque audire solebam,
Nescio quem sensi corde tepente deum.
Fugerat ore color, macies assuxerat artus,
Sumbant minimos ora coacta cibos;
Nec sommi faciles, et nox erat annua nobis;
Et gemitum nullo laesa dolore dabam.
Nec noram quid amans esset; at illud eram.
(Her. XI. 25 – 32)*

Eu mesma fiquei ardente de paixão e senti no peito esse deus, não sei qual é, mas tal qual costumam descrever-me. Fugiu-me a cor do rosto, dominou-me os membros a fraqueza, minha boca só aceitava à força um pouco de alimento; era-me difícil o sono e as noites pareciam intermináveis; gemia de dor sem que houvesse dor alguma; não atinava com as razões de tudo isso, ignorava o que fosse uma amante. É isso que eu era.

Assim como Cânace, outras missivistas sentiram o amor “na pele” como Fedra, Laodâmia, Dido e Safo:

*Venit amor gravius, quo serius: urimur intus,
Urimur, et caecum pectora vulnus habent.
Scilicet ut temeros laedunt juga prima juvencos,
Frenaque vix patitur de grege captus equus,
Sic malé vixque subit primos rude pectus amores;
Sarcinaque haec animo non sedet apta meo.
(Her. IV. 19 – 24)*

Quanto mais tarde chega, mais violento é o amor. Interiormente eu me queimo, estou ardente e uma ferida secreta me consome o peito.

Como os primeiros jugos ferem os tenros novilhos, como o potro recém-afastado da tropa mal suporta os bridões, assim o coração rude suporta com dificuldade os primeiros amores. Este peso não se equaciona com a minha alma.

*Ut rediit animus, pariter redire dolores,
Pectora legitimus casta momordit amor.
Nec mihi pectendos cura est praeberere capillos;
Nec libet aurata corpora vesti tegi.
Ut quas pampinea tetigisse Bicorniger hasta
Creditur, huc illuc, quo furor egit, eo.
(Her. XIII. 29 – 34)*

Quando voltei a mim, voltaram também os sofrimentos e meu puro amor cravou os dentes no meu casto peito.

Já não tenho preocupação de pentear os cabelos, nem sinto prazer em vestir a túnica bordada de ouro. Ando aqui e acolá, impelida por um delírio, assim como, segundo dizem, as mulheres a quem tocou o deus cornífero com sua haste pampínea.

*Uror ut inducto ceratae sulfure taedae,
Ut pia fumosis addita tura focis.
(Her. VII. 25 – 26)*

Estou ardente como uma tocha impregnada de enxofre, como os incensos sagrados que se queimam nos altares fumosos .

*Uror, ut, indomitis ignem exercentibus Euris,
Fertilis accensis messibus ardet ager (9-10)*

*Nec me flere diu, nec potuisse loqui.
Et lacrimae deerant oculis, et lingua palato;
Adstrictum gelido frigore pectus erat.
Postquam se dolor imminuit nec pectore plangi
Nec pudit scissis exululare comis.
Non aliter, quam si nati pia mater adempti
Portet ad exstructos corpus inane rogos. (110-116)
(Her. XV)*

Inflamo-me como o campo feraz que arde com as colheiras em chama, chama que mais e mais se avoluma insuflada pelo Euro indômito.

Faltavam-me lágrimas aos olhos e língua à boca, meu peito ficou oprimido por glacial gelo.

Logo que a dor voltou a ser sentida, não tive medo de atormentar meu peito, nem de gritar arrancando os cabelos, assim como a fria mãe que leva o corpo inânime do filho à pira levantada.

Por fim, a *renuntiatio amoris* é a renúncia do amor, a desistência. Cansado de sofrer a rejeição, o eu-lírico renuncia o amor (Cordeiro, 2013). Isso acontece com algumas heroínas ovidianas que parecem tomar consciência da situação vivida por elas: a rejeição iminente e implícita por parte de seus amados. Tal consciência as leva a renunciar de certa forma o amor, utilizando as suas artes “mágicas” para vencê-lo.

Enone, conhecedora das propriedades das ervas, revela que não consegue usá-las para curá-la desse sentimento. Ora, se ela garante que não consegue, é porque ela tentou renunciar ao sentimento:

*Me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!
Destituor prudens artis ab arte mea.
(Her. V. 151 – 152)*

Infeliz de mim! O amor ferido não se curva com ervas! E eu, degra nessa arte, sou levada a comprovar sua inanidade.

Já Fílis, no decorrer da sua escrita, questiona, diversas vezes, o seu sentimento amoroso, ora arrependendo-se, ora reafirmando seus sentimentos. Por vezes, ela também denuncia o comportamento errático do seu ser amado, o que faz com que ela lhe atribua o termo “*perfidus*” (pérfido, enganador, traidor, traiçoeiro).

Em outros momentos, ela se arrepende de quando conheceu Demofonte e o hospedou, visto que essas atitudes a levaram até aquele momento doloroso pelo qual estava passando:

*Turpiter hospitium lecto cumulasse jugali
Poenitet, et lateri conseruisse latus.
Quae fuit ante illam, mallem suprema fuisset
Nox mihi, dum potuit Phyllis honesta mori.
(Her. II. 57 – 60)*

Dói-me ter acrescentado à hospitalidade o meu leito onde dormimos lado a lado. Preferiria tivesse sido a última para mim a noite anterior àquela; assim Fílis morreria sem mancha.

Outra forma mais extrema de renúncia que encontramos na obra é a que se dá por meio da morte. A heroína não vê saída para o seu sentimento a não ser desistir do amor, suicidando-se. Várias delas fazem alusão ao desejo de morrer, como Fílis, Briseida, Dido, Hermíone, Dejanira, Ariadne, Cánace, Medéia, Hipermnestra e Safo.

Diversas heroínas recorrem à morte como forma retórica (Gonçalves; Medeiros, 2014), isto é, é apenas mais um recurso da linguagem com o intuito de persuadir o amante, ou ainda de realçar o drama que elas viviam. Outras, entretanto, “põem termo à própria vida”, como Dejanira que, no final de sua carta, deixa subentendida a sua morte. Morte essa que é comprovada no seu mito original:

*Impia quid dubitas Deianira mori?
Jamque vale, seniorque pater, germanaque Gorge,
Et patria, et patriae frater adempte tuae;
Et tu, lux oculis hodierna novissima nostris.
Virque, – sed o possis! – et puer Hylle, vale!
(Her. IX. 164 – 168)*

Ó cruel Dejanira, por que hesitas em morrer?
 Adeus, velho pai! Adeus, minha irmã Gorge! Adeus, pátria! Adeus, irmão
 expatriado! Adeus, luz deste dia, última luz para meus olhos! Adeus, mundo
 (se pudesses ouvir-me...)! Hilo, meu filho, adeus!

Os *tópoi* permitem, portanto, observarmos as características da Elegia pela perspectiva feminina das heroínas ovidianas.

Por fim, o último ponto a ser discutido que se relaciona com as inovações que Ovídio promove em as *Heroides* é a associação entre a Elegia e os aspectos sociais e literários.

Primeiramente, ressaltamos que assim como a sociedade é permeada por tradições, os gêneros também são. A Épica, por exemplo, servia tradicionalmente para louvar as conquistas e batalhas de grandes homens. A Elegia, por sua vez, tinha como temática um sentimento menos nobre, na ótica clássica: o amor. Mesmo assim, ambos, com suas respectivas tradições, estavam inseridos em uma tradição maior: a sociocultural.

Logo, a literatura está sujeita a atuar na propagação de determinados preceitos pertencentes à sociedade da época, tal como Foucault (2006) argumentou ao falar sobre o autor. O autor seleciona os discursos que serão apresentados na obra. Esses discursos fazem parte de determinada cultura.

Pensando nisso, o gênero elegíaco, produzido durante o século de Augusto e do qual Ovídio foi um assíduo produtor (I a.C./ I d.C.), não estava isento de ser instrumento político e social e pode ter contribuído para a “construção, reafirmação, naturalização e atribuição de papéis de gênero que são, indubitavelmente, historicamente construídos” (Gonçalves; Medeiros, 2018, p. 124), assunto que será abordado no capítulo seguinte.

Outro fator que contribui para essa atuação social da obra ovidiana diz respeito à premissa de que o imperador Augusto tinha consciência do poder que as letras possuíam para influenciar os indivíduos. Sendo assim, ele usou de escritores e seus escritos para propagar a sua própria história, façanhas e conquistas além de difundir os seus ideais de sociedade, pautados pela moral e religião, uma vez que esse foi seu projeto para reacender o espírito glorioso dos seus antepassados romanos.

O modo como as obras ficavam sendo conhecidas pelo público também corrobora essa ideia de propagação: elas eram recitadas, declamadas, decoradas, ou seja, eram reafirmadas continuamente.

Entende-se, portanto, que a cultura e o poder caminham juntos (Gonçalves; Medeiros, 2018). Faz-se notório esse entendimento quando pensamos na *relegatio* de

Ovídio e na sua provável motivação política. A partir disso, vê-se que a Literatura não era destituída de vigilância pelo poder romano.

Dessa forma, questionamos acerca da contribuição que a literatura, mais precisamente o gênero elegíaco, proporcionou ao representar a figura feminina permeada por conceitos e pensamentos pertencentes àquele poder em questão, de tal forma que viesse a auxiliar na reafirmação de comportamentos, atitudes e valores atribuídas aos papéis sociais dos gêneros, masculino e feminino, como comentam Gonçalves e Medeiros (2018):

O gênero elegíaco, desta forma, atuou justamente neste ponto: [...] na naturalização e na ênfase dos papéis sociais amplamente idealizados, propagados nesta sociedade [...] e para a percepção de que a nomeação dos sexos feminino e masculino tanto não eram naturais que precisou-se reafirmá-los com frequência; e a poesia elegíaca, desta forma, pôde atuar nesta intensa propagação (p. 141; 142).

Observamos tais ideias quando analisamos aspectos sociais, como as regras do casamento, à submissão ao poder do *paterfamilia*, às relações extraconjugais e outros que serão abordados no terceiro capítulo.

2.3.3 Convenções epistolares: a escrita como substituta da palavra dita

Em relação às contribuições do gênero Epistolar para o enriquecimento da obra, ressaltamos que, em virtude da função primária da carta – a comunicação –, para alcançar esse objetivo, essa forma textual precisa apresentar características normativas bem como elementos estruturantes, definidos pela tradição medieval em cinco partes (Bolonha, 2005):

- 1) Saudação (*Salutio*): lugar no qual se expressa uma saudação amigável que seja compatível com a posição social das pessoas envolvidas;
- 2) Captação da benevolência (*Captatio benevolentiae*): diz respeito a determinado arranjo de palavras capaz de influenciar com eficácia a mente do destinatário;
- 3) Narração (*Narratio*): é a exposição ordenada dos fatos que se encontram em questão;
- 4) Petição (*Petitio*): lugar em que se faz um pedido;
- 5) Conclusão (*Conclusio*): encerramento da missiva.

Em *Heroides*, os sujeitos envolvidos no processo dialógico das epístolas são as heroínas e os amantes, bem como há também a incorporação das convenções textuais do gênero Epistolar dispostos anteriormente nos versos elegíacos.

A identificação do remetente e, por vezes, do destinatário, é disposta logo nos versos iniciais nos poemas juntamente com a saudação e com a captação da benevolência:

Epístola I (1-2):

*Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixē:
Nil mihi rescribas attamen; ipse veni.*

Ulisses,
Quem endereça esta carta a ti, tão demorado, sou eu, **Tua Penélope.**
Por favor, não me respondas por carta. Vem pessoalmente.

Epístola II (1-2):

*Hospita, Demophon, tua te Rhodopeia Phyllis
Ultra promissum tempus abesse queror.*

Demofonte,
Eu, Fílis, que te hospedei na terra de Ródope, lamento estares ausente além do tempo combinado.

Epístola IV (1-2):

*Qua, nisi tu dederis, caricatura est ipsa, salutem
Mittit Amazonio Cressa puella viro.*

Ó filho da Amazona, esta **mulher cretense** manda-te a **saudação** que ela mesma não terá, se tu não lhe retribuíres.

Epístola V (1-2):

*Nympha sua Paridi, quamvis suus esse recuset,
Mittit ab Idaeis, verba legenda jugis.*

Do alto do Ida uma **Ninfa** escreve estas palavras para serem lidas por **Páris,** **seu sim, ainda que ele insista em não pertencer-lhe.**

Seguindo as etapas propostas, as heroínas narram o contexto de suas histórias e tentam convencer seus amados a voltar. Pedidos são realizados ao longo da escrita, quase sempre tendo como assunto a volta dos amantes. Por fim, a despedida acontece encerrando a correspondência ora com promessas ora com mais súplicas.

No que se refere aos temas encontrados nas epístolas, notamos que heroínas ovidianas compartilham semelhanças mesmo em suas diferenças, tais como a ausência e a distância do ser amado, a busca pela interação, a cobrança de promessas que foram feitas e depois quebradas.

Além disso, a necessidade da escrita das cartas existe porque há uma ausência de um dos sujeitos envolvidos na situação comunicacional, configurando-se, portanto, em uma conversa entre ausentes. Os destinatários encontram-se distantes geralmente porque eles abandonaram em algum momento de sua história.

A crueldade do abandono é descrita por todas as heroínas, todavia, ressaltamos o abandono sofrido por Ariadne, na epístola X. Nela, a heroína relata que foi deixada sozinha em uma ilha, enquanto dormia, sem possibilidade de receber auxílio (à mercê da única ajuda possível: a dos deuses):

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Unde tuam sine me vela tulere ratem;
In quo me sompnusque meus male prodidit, et tu,
Per facinus somnis insidiate meis.*
(Her. X. 3 – 6)

O que lês, Teseu, mando-te daquela praia donde as velas levaram teu barco sem mim, onde me traiu o sono de que perversamente te utilizaste.⁴⁴

O abandono e a ausência dos amantes são temas comuns às personagens ovidianas, o que realça a sensação de desamparo notada nas suas escritas. No entanto, a carta parece servir para outra coisa além da intenção de suprimir uma distância física. Fedra, por exemplo, não está separada de seu amante Hipólito por uma distância geográfica, eles estão na mesma casa, apesar disso ela não consegue falar com ele e ela argumenta que há coisas que só são permitidas e possíveis escrever e não dizer:

*Ter tecum conata loqui, ter inutilis haesit
Lingua, ter in primo destitit ore sonus.
Dicere quae pudit, scribere jussit Amor.
Quidquid Amor jussit, non est contemnere tutum:
Regnat et in dominos jus habet ille deos.*
(Her. IV. 8 – 12).

Três vezes tentei falar contigo, ficou-me paralisada a língua três vezes; o som sumiu no primeiro enunciado.
Por onde passa, o pudor confunde-se com amor. O que foi difícil dizer, o amor estimulou-me a escrevê-lo. É perigoso desdenhar o que o Amor determinou. Ele reina e tem ascendência até sobre os deuses soberanos.

Não se acredita na existência da escrita no mundo mitológico, esse ato só é possível por meio da ficção literária (Néuradau, 2003), porém a escolha do gênero Epistolar torna-a mais real, fazendo com que seja algo mais verossímil e capaz de convencer o leitor a acreditar na vivência desses momentos que foram suprimidos nas

⁴⁴ Nesta carta, nota-se uma das problemáticas em relação à praticidade da escrita da epístola no contexto fictício vivido pela personagem. Se ela estava sozinha, abandonada, como ela poderia enviar a carta até o destinatário?

histórias originais. Além disso, a existência do formato epistolar “ancora a escrita no momento presente, as histórias mitológicas são contadas por meio de *flashbacks* de acontecimentos recentes e alusões a eventos futuros” (Vansan, 2016, p. 27).

O gênero Epistolar ainda permite que as heroínas se coloquem em um espaço de fala, fazendo-nos perceber características comportamentais que fazem com que elas se assemelhem aos mortais, uma vez que elas estão vivendo um momento dramático de suas existências causado pelas “tormentas do amor”.

Além da própria “voz” dentro de suas narrativas, as heroínas são imortalizadas por meio da escrita do autor. Suas falas são registradas e o registro, a inscrição, evoca a noção de permanência clássica. Em *Heroides*, elas possuem o seu próprio espaço, o seu próprio livro nas estantes mundo afora, séculos depois, e são imortalizadas que nem os seus amantes nas grandes produções dedicadas a eles.

Assim como já foi mencionado anteriormente, em *Heroides* ocorre um afastamento da imagem que se tinha das heroínas míticas, daquilo que se conhecia como um ser mitológico, quando Ovídio as coloca nesse lugar de fala. Tal afastamento também é uma consequência da utilização do gênero Epistolar, fazendo com que isso seja, segundo Néraudau (2003), mais uma parte da originalidade do poeta:

A carta fictícia, a palavra dada às mulheres, o afastamento do mitológico, a criação de um patético nascido do encontro do trágico com o épico, a escrita elegantemente distanciada, a soma de todas essas características contribui em grande parte para a originalidade do poeta (Néraudau, 2003, p. 32).

A temática do desejo e do erótico contribui para esse afastamento da figura mitológica da qual estamos acostumados. As heroínas expõem desejos carnavais motivados pelo sentimento amoroso. Segundo Néraudau (2003, p.16), a escrita da “carta não é somente um substituto da palavra, mas, é de fato, um substituto do desejo”.

Hermíone (epístola VIII), por exemplo, ao narrar sua vida como esposa de Pirro, descreve que em momentos de delírio ela esquece que ele não deveria ser o seu marido, e sim Orestes, e acaba por tocá-lo e se entregar à relação carnal fantasiando e desejando estar com Orestes:

*Saepe malis stupeo, rerumque oblita locique,
Ignara tetigi Scyria membra manu.
Utque nefas sensi, male corpora tacta relinquo
Et mihi pollutas credor habere manus.
Saepe Neoptolemi pro nomine, nomen Orestis
Exit, et errorem vocis, ut omen, amo.
(Her. VIII. 111 – 114)*

Muitas vezes deliro com as desventuras e, esquecida das coisas e das circunstâncias, apalpo os membros do herói de Esciros; mas tão logo tomo consciência do crime, fujo ao contacto com esse corpo odioso e tenho a impressão de estar com as mãos manchadas.

Não raro, em lugar do nome de Neoptólemo, pronuncio o nome Orestes e no equívoco do nome eu me delicio com o augúrio.

Safo também deixa nítidos os momentos eróticos vividos com Faón quando o encontra em seus sonhos (epístola XV):

*Tu mihi cura, Phaon: te somnia nostra reduncunt,
Somnia formoso candidiora die.
Illic te invenio, quamquam regionibus absis:
Sed non longa satis gaudia somnus habet.
Saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
Saepe tuae videor supposuisse meos.
Blandior interdum, verisque simillima verba
Eloquor, et vigilant sensibus ora meis.
Oscula cognosco, quae tu committere linguae,
Aptaque consueras accipere, apta dare.
Ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt:
Et juvat, et siccae non licet esse mihi.
(Her. XV. 123 – 134)*

Faón, tu és a minha idéia fixa. Trazem-te a mim os sonhos, sonhos mais claros que a luz meridiana. Neles eu te encontro, ainda que longínquas regiões nos separem; mas os prazeres que o sono traz não têm duração suficiente. Muitas vezes tenho a impressão de que teus braços pousam sobre minha cabeça e minha cabeça repousa em teus braços. Reconheço os beijos que costumava confiar à tua língua, beijos que recebias, beijos que davas silenciosamente. De vez em quando afago-te, uso palavras em que tudo se assemelham às reais e minha boca fica vigilante, enquanto dormem os sentidos.

Tenho vergonha de narrar outras coisas, mas assim mesmo o faço. O prazer é gostoso e não posso viver sem ele.

Na epístola IV de Fedra, percebemos nuances eróticas dirigidas a Hipólito. A madrasta que se apaixona pelo seu enteado está admirando o físico do seu amante e encadeia diversas ações corporais as quais nos parecem revelar o desejo dela progressivamente a cada movimento do corpo do guerreiro:

*Sive ferocis equi luctantia colla recurvas,
Exiguo flexos miror in orbe pedes;
Seu lentum valido torques hastile lacerto,
Ora ferox in se versa lacertus habet;
Sive tenes lato venabula cornea ferro,
Denique, nostra juvat lumina, quidquid agas (79-84).*

*Adsit et, ut nostras avido fovet igne medullas,
Figat sic animos in mea vota tuos (15-16).
(Her. IV).*

Se te faz curvar o pescoço rebelde de um cavalo brioso, admiro o pequeno sinal desenhado por teus pés; se torces a haste resistente com um braço forte, meus olhos se voltam para os teus músculos, se seguras o vernáculo córneo com a haste de ferro...

Enfim, tudo que fazes imanta meus olhos.

Que ele me assista. Assim como fomenta o meu âmago com fogo abrasador, incline-se também para os meus desejos.

As três heroínas citadas utilizam-se da escrita para revelar seus desejos físicos, além dos emocionais. Vemos, portanto, que o autor retira as heroínas do seu universo mitológico, lugar de deuses e seres imortais, e insere-as em uma posição mais humana, dividindo um espaço mais comum aos mortais: as tormentas do amor.

Diaz (2016) considera que o Epistolar é utilizado para escrever o que não se pode dizer, tornando-se, portanto, um substituto da palavra falada. E, ainda, complementa seu pensamento dizendo que só se escreve aquilo que não se ousou dizer, verbalizar; aqueles pensamentos que não teriam outra forma de emergir a não ser pela linguagem, pela escrita. Dessa forma, retomemos uma afirmação de Balzac sobre esse poder da escrita: “a pena é sempre mais ousada que a palavra, e o pensamento, revestido de suas flores, aborda tudo e pode dizer tudo” (Balzac, 1977 *apud* Diaz, 2016, p. 117). Sendo assim, as heroínas podem colocar seus desejos mais carnis no “papel”.

2.3.4 Os destinatários

Por fim, refletimos sobre o último agente a participar do sistema comunicacional da carta: o leitor (previamente mencionado na seção 1.3). Compreendemos que as epístolas não possuem somente um leitor, o destinatário inicial; há outro além desse: aqueles que leem a obra, sejam os contemporâneos de Ovídio, sejam os leitores atuais.

É perceptível o jogo que Ovídio faz e no qual o leitor se torna um elemento importante para a significação da obra. Ao utilizar o gênero Epistolar, tem-se o primeiro indicativo da necessidade de um leitor, pois como aponta Bouzinac (2016) a epístola/carta tem uma estrutura pré-determinada, a qual consiste basicamente em um emissor, um conteúdo e um destinatário.

O destinatário e o leitor das cartas das heroínas em teoria seriam os seus amantes, os heróis, no entanto há diversas situações em que essa carta é impossibilitada de chegar até eles, seja por questões geográficas e logísticas (Néuradau, 2003), como é o caso de Ariadne. Ariadne escreve estando em uma ilha, sozinha. Foi deixada por Teseu e morreria sozinha se não fosse o deus Baco apaixonar-se por ela e resgatá-la. Como essa carta chegaria a Teseu se não tivesse como enviá-la caso morresse na ilha?

Nesse caso, como em outras cartas das *Heroides*, também podemos inferir que os leitores dos textos (os amantes) não são os seus destinatários explícitos e primeiros, mas

sim os leitores reais, os quais irão ler a obra e que verão a história se desenrolando diante de seus olhos e serão cúmplices das confidências e lamentos das heroínas. A estrutura textual da carta permite essa ideia, pois ela tem esse aspecto de intimidade; os assuntos tratados são pessoais.

Outro aspecto a ser considerado é o caráter retórico contido nas cartas que tem como objetivo convencer o leitor, seja o fictício, seja o concreto. Segundo Bouzinac (2016), o gênero carta é fundamentado desde suas origens nas categorias da eloquência, apropriando-se, assim, dos mais antigos procedimentos retóricos. Diante disso, a finalidade do gênero consiste em afetar o seu leitor, não qualquer afetação poética, mas uma interação e envolvimento tão grande do receptor que é a ele que interessa o convencimento da situação apresentada.

O formato de comunicação da carta faz que a narrativa tenha características peculiares como a criação de suspense uma vez que os acontecimentos se desenrolam diante dos nossos olhos, ao passo que o leitor externo parece estar espreitando uma situação que não deveria, tendo o poder, inclusive de entrar na consciência das personagens. Dessa forma, nós nos tornamos espectador dessa história à medida que vamos lendo.

Assim como as heroínas, a sensação que o Epistolar provoca em nós é a necessidade de receber a resposta, o que não acontece com as heroínas que estão sendo analisadas aqui. Não há resposta. Mas, diferente delas, nós leitores externos sabemos como termina, pois, temos acesso ao desfecho das histórias contidas nas obras primárias. Sabemos, por exemplo, que Eneias não deixou Dido porque quis, mas porque foi impellido pelos deuses, assim como ele não ficou sabendo da gravidez que ela anuncia na carta.

Essa falta de resposta foge às normas da carta, mas retoma o teor fictício das *Heroides*. Não é real, é fictício, é criação literária.

Ainda observamos outra característica que se origina na obra ovidiana: a escrita de cartas por missivistas do sexo feminino. Se anterior à obra, a escrita da Elegia era masculina, Ovídio, ao juntar os gêneros, mudou o sistema de vozes. Tal ato se intensificou na modernidade: a escrita de cartas passou a ser considerada mais talento feminino do que masculino por serem mais “espontâneas”, “sensíveis” e “imaginativas”. Diaz (2016) sugere que esses pensamentos são uma forma velada de preconceito do século XIX.

Além disso, as temáticas que são apresentadas no decorrer das narrativas são universais, logo, o leitor, independente de qual contexto histórico em que esteja incorporado, é capaz de sentir e interpretar a obra conforme a visão de mundo que ele

apresenta, modificando-a, reforçando-a, ou ainda indo além, conforme propõe a teoria da recepção: “a obra literária, quando valiosa, violenta ou transgride esses modos normativos de ver e com isso nos ensina novos códigos de entendimento” (Eagleton, 2006, p. 120).

2.4 Recapitulação

Finda as discussões, encerramos este capítulo, recapitulando alguns pontos apresentados. Inicialmente foram expostas as inovações propostas por Ovídio em relação ao uso dos gêneros literários, Elegia e Epistolar; a mudança do gênero de quem escreveu as cartas e ainda a contribuição das estruturas dos textos para a construção dos discursos femininos das heroínas. Todas essas questões convergem para o aspecto que mais se destaca na obra: a voz que assume as epístolas, a voz das heroínas. Ora, é a voz que permite que os leitores conheçam os desejos, anseios, angústias e tristezas.

As epístolas são escritas majoritariamente por personagens mulheres a quem foi negado compartilhar esses momentos específicos das suas histórias e que são retomados pelo poeta. Mulheres que até então somente fizeram parte da história de outra pessoa, de indivíduos masculinos, uma vez que as épicas se dedicavam aos heróis e às suas missões. Logo, o protagonismo nos outros gêneros literários era dos amantes heróis ou mesmo das lições que se pretendia passar e aprender (a exemplo das tragédias).

Compreender esse gênero (mulher – feminino), o qual, nessa obra, se torna protagonista e encontra-se continuamente em interação com o gênero masculino/ homem, é um dos objetivos abrangidos pelos Estudos de gênero. Essa área de pesquisa possui como conceito norteador a ideia de que os comportamentos adotados pelo feminino e pelo masculino não são determinados por fatores biológicos e naturais, entretanto são um processo de construção desenvolvido pela sociedade que pode sofrer mudanças, assim como se perpetuar ao longo das culturas e civilizações (Scott, 2019).

Quando falamos do mundo antigo, de uma sociedade que está distante da nossa, inúmeros estudos buscaram identificar as semelhanças e as diferenças no que diz respeito aos papéis destinados socialmente às mulheres. Dessa forma, não é equivocado pensarmos que o que somos hoje pode ter sido fruto de uma construção ao longo do tempo, assim como é possível fazermos um recorte temporal para analisar tais processos na sociedade romana em que o autor de *Heroides* viveu.

Dessa forma, após estabelecer o lugar de fala das mulheres, por meio dos dois gêneros literários, no próximo capítulo, falaremos sobre outro aspecto dessa obra: o

político-social. Nas linhas que seguem, ressaltamos que o nosso lugar é meramente observador, e não de juiz, além de enfatizarmos que a crítica adotada é revestida por conceitos e ideias que não existiam naquele contexto histórico-social, logo a proposta é somente apontá-las, sem, no entanto, fazer juízos de valor.

CAPÍTULO III – AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS: DO MITO À SOCIEDADE ROMANA

*“Ibis Cecropios portus, patriaque receptus,
Quum steteris urbis celsus in arce tuae,
Et bene narraris letum taurique virique,
Sectaque per dubias saxea tecta vias,
Me quoque narrato solam tellure relictam:
Non ego sum titulis subripienda tuis⁴⁵”.* Epístola X –
Ariadne a Teseu.

Apresentaremos, neste último capítulo, análises de alguns aspectos das cartas das heroínas à luz dos estudos culturais, mais especificamente a partir das relações entre o feminino e o masculino denominado “Estudos de gêneros”. Recorremos a essa vertente crítica a fim de verificar o espaço (literário e social) de atuação das heroínas e de que maneira isso reflete a sociedade na qual a obra foi escrita.

Apesar de ser uma crítica contemporânea, desenvolvida a partir da década 70/80, e que está sujeita a controvérsias, fazemos uso dos Estudos de Gêneros para as análises que serão desenvolvidas ao decorrer do capítulo, justificado e validado pelos pressupostos da Teoria da Recepção (TR).

Para a TR, o leitor é o elemento crucial para se compreender uma obra, pois é por meio de suas vivências, imersas em um determinado contexto sociocultural, que a mensagem artística encontra significado, configurando, dessa forma, uma relação dialógica entre obra e leitor. Por isso, entende-se que uma obra não tem um sentido completo e fechado no ato de sua criação: ao contrário, ela é suscetível de releituras, interpretações diversas e compreensões que ultrapassam o tempo e o espaço em que é produzido (Tinoco, 2010).

Sendo assim, a escolha da crítica supracitada se deve ao fato de que suas noções e conceitos valem-se de observações provenientes da modernidade, ambiente de que nós, leitores atuais de Ovídio, fazemos parte. Todavia, de acordo com a TR, uma vez que é o leitor quem significa a obra, questionamentos presentes no momento histórico do agente

⁴⁵ Tu, ao contrário, irás ao posto de Cécrope e serás recebido pela pátria. Quando estiveres sobranceiro na fortaleza de tua cidade e narrares com minúcias a morte do homem-touro e tua passagem pelos caminhos incertos do palácio de pedra, conta também que me deixaste abandonada numa terra inóspita. Não posso ser omitida na relação de teus títulos de glória (v.125-130)”. Tradução: Vergna (1975).

influenciam a percepção da obra. Logo, é normal que visões modernas sejam acionadas ao lermos obras pertencentes a outras eras, como é o caso da antiguidade romana.

Diante disso, quando intelectuais que se debruçam com afinco sobre questões relativas a gênero, como Joan Scott (2019), questionam a naturalização x construção do que se compreende hoje como masculino e feminino na nossa sociedade, há de se notar esse processo em vários corpos sociais, inclusive o romano, mesmo que não houvesse essa definição e esse entendimento na época.

Aliado a isso, essas interpretações encontram justificativa no consenso de que as ideologias adotadas pela política eram presentes e atuantes no seio da sociedade romana e por isso elas exerciam uma grande influência sobre o povo, e a literatura, assim como outros elementos daquela sociedade, reproduz, de forma única e diferenciada, os ideais que regeram o império de Augusto, o *princeps*⁴⁶ e a Roma do poeta Ovídio.

Posto isso, pretendemos demonstrar neste último capítulo, que, por meio das vozes das heroínas, há a presença de outras, a de mulheres reais que compartilham atitudes, condutas, comportamentos, práticas que foram afirmadas e reafirmadas como sendo naturalmente delas. Para tanto, identificar-se-á, por meio dos discursos femininos, as possíveis relações entre o mundo mitológico e a sociedade imperial à luz dos Estudos de Gêneros, tratando dos papéis⁴⁷ representados pelas heroínas (quem eram elas, o que se esperava delas e o que os seus propósitos) e, conseqüentemente, os dos heróis.

Ressaltamos ainda que todas as considerações, analisadas sob o prisma da crítica dos Estudos de gêneros, estão em função de um período em que não havia a existência desse entendimento tal como existe na nossa sociedade contemporânea, apesar de acreditarmos na sua prática mesmo que inconsciente. Nossa percepção como receptores, acerca da construção dos gêneros feminino e masculino, parte da visão de mundo que temos agora direcionados ao contexto romano. Dessa forma, nosso intuito não é julgar, atribuindo-lhe valores, mas apontar a existência de situações que parece ter contribuído para muito do que vivenciamos na nossa realidade. Nas palavras de Beard e Henderson (1998, p. 20, grifos nossos):

⁴⁶ A palavra que os romanos usavam com maior frequência para descrever a posição de Augusto significando “primeiro cidadão” e não “Imperador” como é chamado atualmente (BEARD, 2020).

⁴⁷ Papéis representativos são chamados um conjunto de atitudes e condutas desempenhadas por um grupo social específico conforme as ideias defendidas pelos pesquisadores da área de estudos de gênero.

A Antiguidade clássica é um tema que existe na defasagem entre nós e o mundo dos gregos e romanos. As questões levantadas pelos clássicos são as questões levantadas pela distância que nos separa do mundo “deles” e, ao mesmo tempo, **pela proximidade e pela familiaridade desse mundo para nós em nossos museus, em nossa literatura, em nossas línguas, cultura e modos de pensar.**

Entretanto, para não incorrer em uma análise anacrônica, utilizamos dos fundamentos estabelecidos pela TR, que permitem esse olhar cruzado entre dois contextos históricos diferentes em espaço-tempo.

O capítulo contará com quatro tópicos que almejam detalhar essas reflexões anteriores: um panorama sobre as mulheres da Antiguidade; o surgimento dos estudos sobre as mulheres; a compreensão sobre gênero e, por fim, o entrelaçamento entre o mito e a sociedade ao mesmo tempo que eles se distanciam.

3.1 As mulheres da antiguidade: olhar o passado para compreender o futuro

Diversas mulheres, com histórias que ora se aproximam ora se distanciam, são apresentadas em *Heroides*. Certamente, duas de suas principais semelhanças são o mundo a que pertencem, o mitológico⁴⁸, e o ato de estarem escrevendo ao ser amado. Entretanto, não são somente essas características que elas compartilham: há diversos aspectos vivenciados por elas que parecem ultrapassar o limite do literário, do fictício.

Diante da leitura dessas cartas, o leitor é posto frente a situações que são contadas sob a perspectiva da heroína e depara-se com idiossincrasias que podem evocar as mulheres reais que encontramos ao estudarmos a História do mundo antigo.

Quando falamos das histórias das mulheres pertencentes à época das civilizações greco-romanas, o que se observa é que, durante muito tempo, as áreas de estudos que se ocupavam em pesquisar tais povos, seja o grego seja o romano, voltaram-se para a descrição dos aspectos econômicos, bélicos e as estruturas de governo (Cavicchioli, 2014), deixando de lado temas concernentes a aspectos socioculturais “como as mulheres, as crianças, os grupos étnicos e as questões raciais, a marginalidade, o amor, o corpo e sexualidade” (Funari *et al.*, 2014, p. 22-23).

Dessa forma, não é surpreendente que as figuras centrais desses estudos sejam homens ilustres: imperadores, senadores, generais e até mesmo os grandes escritores

⁴⁸ Mesmo a poetisa Safo, pessoa histórica, ganha contornos mitológicos quando é transformada em personagem e colocada perante as outras heroínas.

clássicos visto que a maioria dos próprios documentos que se tem sobre essa civilização foram produzidas por homens, a respeito de homens. Na literatura, por exemplo, na célebre obra de Virgílio, *Eneida*, narra-se a trajetória de Eneias e a origem mitológica de Roma. Além disso, a obra serviu para legitimar o discurso do Imperador Augusto acerca de sua ascendência heroica, divina, ou seja, a obra é produzida por, sobre e para os homens.

Em relação às mulheres, o que existe são menções, não tão abundantes. Todavia, aquelas que apareciam estavam relacionadas, em certa medida, com figuras masculinas, tal como apontam Pedro Funari *et al.* (2014, p.24):

Até a década de 1960, grande parte da historiografia, e, de maneira geral, da historiografia que tratava sobre a antiguidade, pouca atenção destinou às mulheres, pois o interesse corrente estava nas cenas de guerras e nas disputas políticas, espaço nos quais “elas” pouco apareciam. As exceções ocorriam em alguns estudos relacionados às mulheres chamadas célebres, como, por exemplo, na história de Messalina, de Cleópatra, de Lívía ou de Penélope, cujo interesse estava na relação que possuíam com homens famosos no poder que detinham.

Mesmo assim, como bem aponta o pesquisador norte-americano Moises Finley (1991), ao mencionar Cleópatra, quase sempre é retomada como sendo uma das mulheres mais famosas de Roma, tanto que é citada no excerto anterior. Contudo, temos que lembrar que ela nem sequer era originária de Roma, era governante do Egito, a última representante da dinastia dos Ptolomeus, provenientes da Grécia.

Nos mitos isso também acontece com Dido, a mulher mais famosa na narrativa da fundação de Roma. Sob a perspectiva mitológica, narrada por Virgílio, ela não era romana, era rainha de Cartago, cidade situada no norte da África.

Apesar dessa falta de origem romana, é interessante observar a narrativa que visa explicar como elas conseguiram tal reconhecimento. Ambas são mulheres que foram consideradas sujeitos comprometedores na jornada de seus amantes e tornam-se uma ameaça ao povo e ao poder romano.

Cleópatra é considerada uma ameaça ao se relacionar com os soberanos romanos Júlio César e Marco Antônio, enquanto Dido fora retratada como aquela que “tentou opor-se ao destino de Roma, ao tentar, por meio de sua beleza e de seu poder sedutor, conquistar Eneias para que esse renunciasse ao seu estatuto heroico e à missão divina de fundar a cidade de Roma” (Medeiros, 2016, p. 61). As duas são retratadas como mulheres que usaram da sua sexualidade para “aprisionar” e desorientar seus amantes, o que contribuiu

para o estereótipo da mulher como portadoras de uma sexualidade capaz de influenciar os homens.

Percebemos, portanto, que suas histórias tendem a se concentrar nesse aspecto de suas vidas, desprezando o fato de que por si só elas já são mulheres notórias. Cleópatra traçara um percurso até o poder digno de glórias se igualando (ou até superando) aqueles realizados pelos homens de sua época, enquanto Dido foi a fundadora da próspera cidade mítica de Cartago.

Tomando como exemplo essas duas mulheres, podemos situá-las, inicialmente, em dois grupos: reais x mitológicas. No que tange às mulheres reais, organiza-se mais uma vez: notórias x comuns. Considerando somente aquelas que de certa forma conquistaram fama devido à sua linhagem nobre, há duas categorias: as extravagantes, impiedosas, corruptas, devassas, assim como Cleópatra, e as que são consideradas mulheres ideais (Finley, 1991).

Como um dos exemplos dessas mulheres pertencentes à primeira classificação, lembremos de Messalina (17 – 48 séc. I), retratada como promíscua e traidora por conspirar contra o seu marido, o imperador Cláudio, da dinastia Júlio-Claudiana⁴⁹.

Os textos literários, como veremos mais à frente, podem ser um dos meios utilizados para definir conceitos sobre pessoas reais, como ocorre na obra do autor satírico Juvenal (55 d.C. – 127 d.C.), que contribuiu para que essa imagem da imperatriz se perpetuasse ao descrevê-la como uma mulher dominada pela luxúria que frequentava bordéis em busca de satisfação sexual:

*Respice riuales diuorum, Claudius audi
quae tulerit. Dormire uirum cum senserat uxor,
ausa Palatino et tegetem praeferre cubili
sumere nocturnos meretrix Augusta cucullos
linquebat comite ancilla non amplius una.
Sed nigrum flauo crinem abscondente galero
intrauit calidum ueteri centone lupanar
et cellam uacuam atque suam; tunc nuda papillis
prostitit auratis titulum mentita Lyciscae
ostenditque tuum, generose Britannice, uentrem.*
(Juvenal. *Sátira VI*, 115 – 124).

Olha as rivais das deusas: escuta o
que Cláudio suportou. Logo que sua esposa
percebia que ele dormia, a augusta meretriz,
ousando preferir uma esteira ao leito imperial,
ousando cobrir-se com um capuz noturno,
largava-se acompanhada por uma só confidente.
Depois, disfarçando seus negros cabelos com

⁴⁹ Cláudio governou de 24 de janeiro de 41 d.C. até a sua morte em 54 d.C.

uma peruca loura, ela entrava pelas cortinas remendadas de um lupanar calorento até um quarto vazio que era o seu. E se deitava nua, expondo os bicos dourados de seus seios, fazendo-se chamar pelo falso nome de Licisca, e mostrando o ventre que te pariu, ó generoso Britânico⁵⁰.

Ainda dessa mesma linhagem dos sucessores ao poder, há Agripina Menor (15 – 59 séc. I), mãe do famoso imperador Nero⁵¹, que ficou conhecida pela acusação de ter sido amante do próprio filho. E, anterior a elas, Júlia (a velha), única filha do Imperador Augusto, sofreu a pena do exílio pelo próprio pai por causa de seu comportamento sexual considerado inadequado. Mais tarde, sua filha, Júlia (Menor), também teve o mesmo destino da mãe. Ambas nunca voltaram a Roma e não foi permitido que seus restos mortais fossem enterrados no jazigo da família do imperador (Pinheiro, 2015).

Enquanto isso, no outro grupo de mulheres, consideradas modelos a serem seguidos, está Lucrecia. A história de Lucrecia é-nos apresentada por Tito Lívio (séc I a.C), no livro I. Lucrecia fora violada depois de seu marido ganhar uma aposta que consistia em saber qual das esposas seria a mais exemplar e, para a sorte (ou azar) dela, era ela quem estava cumprindo fielmente esse papel:

Aí chegados quando as trevas começavam a estender-se, continuam daí para Colácia, onde encontram a Lucrecia, não como (tinham encontrado) as noras do rei, que viram em suntuoso banquete, passando o tempo com as amigas, mas sentada no meio da casa entre vigilantes criadas, trabalhando a lã por noite alta. Coube a Lucrecia a vitória da aposta sobre as mulheres⁵²(Tito Lívio. *Livro I*, 57 – 58).

O filho do rei, Sexto Tarquínio, sentiu-se atraído não só pela beleza, mas também pela respeitabilidade de Lucrecia e transtornado pelos seus desejos e pelo poder que possuía, volta dias depois à casa da mulher e a toma à força, violentando-a sexualmente. O desfecho de Lucrecia é lido como exemplar: corroída pela ideia de ter desonrado sua casa e seu marido e de ter perdido sua própria honra, ela comete suicídio⁵³. Mesmo sendo uma das mulheres mais famosas a ser considerada uma mulher honrada, sua história está atrelada à sua sexualidade e ao apossamento dela pelo outro.

⁵⁰ Tradução: Oliveira (2013).

⁵¹ Nero governou de 54 a 68 e foi o último imperador da dinastia Júlio-Claudiana.

⁵² Tradução: Peterlini (1991).

⁵³ A história de Lucrecia apresenta mais dilemas e aprofundamento nessa ideia de mulher ideal do que foi colocado aqui. Como não é o escopo dessa pesquisa, recomenda-se a leitura do artigo: PELERLINI, Ariovaldo A. Lucrecia e o ideal romano de mulher. *Língua e Literatura*. v. 16, n. 19, p. 9-25, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115998/113669>.

Esses exemplos confirmam a fala inicial de Funari *et al.* (2014), pois, mesmo quando reconhecidas, estão ligadas à história de algum homem ou, ainda, sujeitas a situações vexatórias e até mesmo criminosas. Além disso, vale ressaltar o espaço que Lucrécia ocupa na história e nas artes, sua vida e morte foram narradas por ela ser uma mulher de alguém importante e por contribuir para a mudança política romana, porém podemos questionar sobre quantas outras mulheres sem *status* social elevado podem ter sido vítimas do mesmo crime, mas que não tiveram suas histórias colocadas em evidência.

Pode-se perceber que os dois modelos de mulheres vistos anteriormente foram imortalizados por estarem associados a atitudes que envolvem o seu gênero, a sua conduta sexual. A diferença é que, as que tiveram seu comportamento recriminado e rechaçado, usaram-no para seus próprios objetivos, enquanto aquelas, pertencentes à última categoria, são exemplos de conduta moral em consonância com os ideais de sociedade que o governo de Augusto propagava.

Dessa forma, seus comportamentos podem ser tidos como ato político, seja para confrontá-lo seja para reafirmá-lo.

3.1.1 Estudo sobre as mulheres

A partir do século XX, conforme aponta Cavicchioli (2014), houve alguns grupos que começaram a olhar para além do que já vinha sendo preterido pela historiografia (aspectos políticos e militares). Um desses grupos ficou conhecido como a “Escola dos Annales”, no ano de 1929, e foi motivado pela corrente teórica marxista.

Foram introduzidos, no âmbito da pesquisa em história de forma geral e dos diversos contextos históricos, temas concernentes ao cotidiano da vida e à divisão de classes, trazendo à tona classes oprimidas que antes eram excluídas do foco de estudos. Entretanto, no que tange aos estudos sobre as mulheres, a evidência continuou sendo na figura masculina como se único (ou suficiente) para representar os dois gêneros. Uma investigação voltada para as mulheres, não somente reivindicando a presença delas na História, mas como agentes de transformações históricas, só veio a ser considerada graças ao surgimento dos movimentos feministas em 1960.

Os movimentos feministas fizeram surgir estudos voltados para a representação da figura feminina também na Literatura. Ao longo das décadas subseqüente, a chamada “Teoria Feminista” desenvolveu pesquisas a fim de tornar as mulheres visíveis, inclusive

aquelas que pertenceram às civilizações antigas. No entanto, segundo Cavicchioli (2014), esses estudos não conseguiram ultrapassar questões metodológicas, uma vez que seus estudos se tornaram descritivos, e foram considerados apenas paráfrases das fontes que utilizavam. Outros problemas que contribuíram para o insucesso dessa teoria dizem respeito ao objeto literário e à visão dual das mulheres.

No primeiro caso, quando falamos em estudos que contemplaram o mundo romano, as obras que eram utilizadas como fonte de pesquisa eram de autoria masculina, o que significava estar-se diante de uma visão masculina das mulheres e isso acarretava a visão dual que se tinha acerca da mulher e que se resumia a dois extremos ou “eram mulheres honradas, portadoras das virtudes oficiais, ou prostitutas (de maior ou menor categoria), imagens que seguem fortes até hoje” (Cavicchioli, 2014, p. 266).

Essas imagens convergem com aquelas apresentadas na seção anterior: Cleópatra, Messalina, Agripina, Júlia, em oposição a Lucrecia, Livia, Octávia,⁵⁴. Finley (1991) corrobora com o entendimento de que essas visões existentes a respeito da mulher eram devido aos discursos incorporados na sociedade. Eles não eram realizados por mulheres, mas sobre as mulheres e eram propagados por meio das produções quase que exclusivamente de homens:

[...] elas se comunicam conosco de cinco maneiras: através da poesia erótica e satírica da República tardia e dos primeiros dias de Império, invariavelmente escritas por homens, através dos historiadores e biógrafos, sempre homens e quase sempre incapazes de resistir à tentação dos detalhes lascivos e escandalosos, através dos filósofos e dos escritores de cartas, todos homens, através da pintura e da escultura, principalmente retratos esculpidos, lápides funerárias e monumentos religiosos de todo tipo, e através de inúmeros textos jurídicos. Essas vozes diferentes naturalmente falam com propósitos diferentes. (Finley, 1991. p. 150).

Após esse momento inicial dos estudos feministas, outros foram se desenvolvendo com o intuito de responder às questões problemáticas que foram surgindo. Com esse intento, surgiu a corrente do patriarcado e do feminismo marxista. No entanto, questões polêmicas ainda persistiam.

Por isso, era necessário, segundo Scott (2019, p. 52), uma análise que abrangesse não somente “as relações entre as experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais”, que questionasse o funcionamento dos gêneros nas relações sociais e o seu papel quanto à

⁵⁴ Livia e Octávia: esposa e irmã de Augusto, respectivamente.

percepção do conhecimento histórico. Para tal, seria preciso definir uma nova categoria de análise: o gênero.

É nesse contexto que a área de pesquisa conhecida como Estudo de Gêneros começa a ser esboçada, tendo como objetivo compreender a construção dos gêneros masculino e feminino nas sociedades. Tal vertente crítica será utilizada nesta dissertação a fim de contribuir para a análise dos papéis que as mulheres e, conseqüentemente, os homens das cartas ovidianas representam.

3.1.2 Um ponto de ruptura: mulher x gênero

Os Estudos de gêneros surgiram ao final dos anos de 1970 e início de 1980 e tinham um posicionamento crítico em relação à imagem das mulheres que a historiografia havia construído, como aquelas já comentadas anteriormente.

Essa efervescente crítica perpassa diversas áreas do conhecimento dentre elas a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, a História, a Psicanálise, a Linguística, a Literatura, entre outras, suscitando novas perspectivas e horizontes de pesquisas no que se refere aos estudos que consideram o gênero um fator imprescindível de conhecimento acerca do social e do mundo. Inclusive, na área de História, também surgia uma nova teoria – Nova História⁵⁵ –, que almejava contemplar outras categorias de indivíduos, antes ignoradas pela historiografia, como os grupos étnicos e as questões raciais, a marginalidade, o amor, o corpo e a sexualidade (Funari *et al.*, 2014, p. 33).

No texto que é tido como basilar a respeito dos estudos de gênero, escrito por Joan Scott, “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, publicado em 1989, a teórica pondera acerca das questões intrínsecas ao gênero. Nele, ela traça o percurso dos estudos que tiveram como foco a mulher, apontando suas limitações que acabaram os prejudicando, passando pelas “ondas” dos movimentos feministas até encontrar-se diante de um conceito que abarcasse muito mais do que a mulher, como fora compreendido pelos estudiosos anteriores, resultando naquilo que se conhece hoje como gênero.

⁵⁵ Vertente da história, surgida na França entre as décadas de 1970 e 1980. Seu surgimento remonta a publicação de uma coleção de ensaios intitulada “*La nouvelle histoire*”, de 1978, editada pelo renomado medievalista francês Jacques Le Goff. Tal corrente teórica busca rever muito do que estava cristalizado no meio acadêmico e alarga seus horizontes de pesquisas, abrangendo, dessa forma, outros elementos sociais antes ignorados como a história das mulheres. Para mais informações sobre tal movimento, consultar o livro: BARROS, José D’Assunção. **Teoria da história: A escola dos *Annales* e a Nova História**. v. 04. Editora: Vozes, Rio de Janeiro, 2012.

Os primeiros a serem compreendidos são “mulher” e “gênero”. Em um primeiro contato com essas leituras teóricas, o leitor pode ficar confuso, pois ora parecem funcionar simplesmente como sinônimos, ora como conceitos distintos.

Segundo Scott (2019, p. 53-54), há realmente essas duas visões, sendo a primeira uma mera substituição. Isso ocorre visto que o termo “mulher” foi adotado pelas pesquisadoras feministas, anteriores a 1980, as quais defenderam a posição das mulheres como sujeitos históricos e exigiram que houvesse uma “história das mulheres”. No entanto, usando o termo “mulheres”, esses estudos tiveram pouca aceitabilidade política pois soava agressivo, pretensamente escandaloso, exigente politicamente. Diante disso, os estudos feministas, a partir de 1980, adotaram o termo “gênero” como substituto de “mulheres” por ter uma conotação mais objetiva e neutra e assim poder usufruir de uma legitimidade acadêmica além de indicar erudição e seriedade científica sem, entretanto, soar intimidador (Scott, 2019).

No entanto, sob outra perspectiva, o uso do termo “gênero” vai além de substituir somente a “mulher”. O termo retoma os dois gêneros, visto que uma informação a respeito das mulheres aponta necessariamente outra informação sobre os homens, logo um implica o estudo do outro. Tal visão apresenta a ideia de que mulheres e homens coexistem, e de que elas têm seu mundo criado dentro e pelos homens. Sendo assim, não há como analisá-los separadamente já que ao se fazer isso “perpetua o mito que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo” (Scott, 2019, p. 54).

Para a pesquisadora, “gênero” diz respeito às relações que existem entre os sexos, de forma que as diferenças não acontecem por estarem pautadas por fatores biológicos, refutando, pois, a justificativa que se deu por muito tempo para as relações de poder entre homens e mulheres, baseando-as na força física, por exemplo. O homem dominava, detinha poder em certos aspectos, porque ele era “mais forte”, enquanto a mulher era “mais fraca”.

A teórica propõe que, uma vez que a explicação não está no âmbito biológico do corpo, o que determina o gênero são as construções sociais. As concepções perpetuadas e praticadas que são atribuídas e calcadas nos comportamentos de homens e mulheres, têm sua origem em ideias criadas no âmbito social, fazendo com que o gênero seja não natural e sim “uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (Scott, 2019, p. 54).

Diante de tais reflexões, há três noções que compreendem o que é gênero: a) são comportamentos e papéis construídos socialmente, tanto o feminino quanto o masculino;

b) essa divisão social implica relação de poder; e c) sexo e gênero diferem, pois enquanto o sexo diz respeito à biologia correspondente aos cromossomos e aos hormônios que distinguem os dois, gênero se refere às práticas, suposições e expectativas da sociedade para homens e mulheres; em suma, gênero é a expressão de ideias originadas no social sendo dividido em categorias (feminino e masculino) que são impostas sobre um corpo sexuado (Scott, 2019).

Dessa forma, quem define o que é ser “feminino” e o que é ser “masculino” são as diferentes culturas, são elas que definem os valores e as expectativas sociais: quais ocupações, gestos e atitudes mulheres e homens devem ter ou evitar.

Esses valores e comportamentos, a que ambos os gêneros são submetidos, geram distinções entre eles. Ao analisarmos as cartas das heroínas, podemos perceber que há diferentes comportamentos e atitudes recorrentes que são reproduzidos por ambos os gêneros, situando-os em lugares e situações distintas.

A mais evidente ação (ou falta dela) que notamos na obra, atribuídas ao gênero feminino, e que chama a atenção do leitor justamente porque as heroínas das 15 primeiras epístolas encontram-se sujeitas, é a posição de “espera”. A ideia que suas narrativas denotam é que elas estão paradas em um espaço geográfico, não se locomovem, não há movimentação, parecem inertes e sucumbem à situação em que são colocadas. Elas estavam em um momento que não exerciam nenhuma ação para si, a sua condição é de espera pelo outro, dependentes de que o outro as escutem, as leiam.

Esse “outro”, o amante, parece nunca chegar e em muitas das situações não aspira a sequer voltar para elas, eles continuam vivendo, realizando suas façanhas, dando continuidade a suas jornadas, movendo-se, viajando. Diferente das heroínas, eles estavam em movimento, construindo o próprio caminho ao passo que elas parecem sujeitas a ficar no mesmo lugar, à espera, indo e voltando, como que em círculo, não conseguindo seguir em frente e quando decidem ir, acabam caindo nos braços da rejeição ou da morte, como Fílis que dia e noite espera por Demofonte, vai e volta, por fim, vai e não volta, entrega-se aos deuses, ao mar:

*Moesta tamen scopulos fruticosaque litora calco;
Quaque patent oculis litora lata meis,
Sive die laxatur humus, dru frigida lucent
Sidera, prospicio quis freta ventus agat.
Et quaecumque procul venientia lintea vidi,
Protinus illa meos auror esse deos.
In freta procurro, vix me retinentibus undis,
Mobile qua primas porrigit aequor aquas.
(Her. II. 121 – 128).*

Triste, eu caminho pelos escolhos e pelas praias donde avisto a grande extensão dos mares. Quer esteja a terra sendo lavrada à luz do dia, quer brilhem no céu frias estrelas, observo qual o vento que agita as ondas e qualquer nave que identifico vinda de longe, já penso serem os meus deuses. Lanço-me ao mar protegida apenas pelas ondas por onde o mar encapelado arrasta as primeiras vagas.

A partir desse lugar, outras atitudes e comportamentos transparecem, revelando também as mulheres romanas da época em que o autor vivia, tais como submissão ao *paterfamilias*, casamento, adultério, dote, entre outros.

Considerando o contexto histórico no qual são escritas e publicadas as cartas das heroínas ovidianas, ou seja, durante o principado de Augusto, o conhecimento que se tem sobre a funcionalidade dos gêneros é embasado no Direito Romano.

O imperador, ao assumir o governo, reformulou politicamente e legislativamente a sociedade romana. Todavia, essas leis são passíveis de questionamentos, pois uma proposta do governo de Augusto era a retomada de um modelo social anterior, tradicional, visando restaurar o *mos maiorum*, os costumes dos antigos ancestrais romanos. Além disso, essas leis representam o que se queria e desejava construir como sociedade e não como de fato era a sociedade, especialmente no que tange aos aspectos ligados à mulher, uma vez que

A vida de Augusto entre as mulheres foi, assim, e tal como é típico de sua época, marcada por contradições e paradoxos. Entre anjos e demónios[*sic*], o *Princeps* construiu um ideal de família e de maternidade fundamentado principalmente na recuperação dos valores morais do passado, mas muito condicionado por vicissitudes culturais e históricas que não lhe permitiram mais do que uma visão aproximada, nebulosa das mães castas e severas de antanho (Pinheiro, 2015, p. 348 – 349).

Portanto, podemos considerar que o que ficou registrado foi um estilo de vida idealizado, como aponta Pinheiro (2015). Vale ressaltar que, mesmo as heroínas fazendo parte de um grupo (mulher) historicamente visto como dominado e não dominante, elas não deixam de pertencer a um grupo privilegiado de mulheres, amplamente conhecidas, por estarem cristalizadas nas narrativas mitológicas como Penélope, Medéia, Helena, Dido, Dejanira, entre outras.

3.1.3 O mito e a sociedade em *Heroides*

As pesquisadoras Duby e Perrot (1990) avaliam que aquilo que encontramos sobre as mulheres da Antiguidade são apenas representações, pois

da antiguidade até nossos dias, a escassez de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a superabundância das imagens e dos discursos. As mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes delas serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas a própria palavra (Duby; Perrot, 1990, p. 08).

Apesar de entendermos *Heroides* como uma dessas construções representativas criadas por um autor masculino, ainda assim a obra nos permite ter um vislumbre dessas mulheres, visto que entendemos, de acordo com Foucault (2006), que o autor é um selecionador de discursos de uma determinada sociedade, discussões já postas no primeiro capítulo.

Além disso, por não haver um número considerável de documentos históricos que possam apresentar dados em abundância sobre os grupos mais excluídos, entre eles as mulheres, utiliza-se as produções literárias, a fim de observar questões como relacionadas a esses grupos. Salientamos ainda que, tratando-se do gênero Elegia, *Heroides* é uma das poucas obras que dispõe de um sistema de narração em primeira pessoa pertencentes a mulheres. Dessa forma, consideramos que mulheres reais daquela sociedade imperial são representadas por meio de mulheres fictícias.

A ideia de “representação” é refletida por Cardoso (2014) a partir da relação entre História e Literatura. A pesquisadora apresenta pontos de discussões importantes, necessários para uma melhor compreensão dessa relação.

Primeiramente, a autora ressalta que os materiais utilizados em estudos acerca das mulheres são diversos, como: fontes arqueológicas, os de natureza iconográficas e epigráfica e as fontes escritas, as quais em grande parte são constituídas por textos literários, incluindo obras históricas e poéticas (Cardoso, 2014, p.244).

Em relação aos textos históricos, sua veracidade é posta em dúvida, uma vez que, para os autores antigos, a percepção de História era diferente daquela encontrada na modernidade. A metodologia utilizada não era pautada pela objetividade e suas fontes eram precárias, principalmente porque muitas delas eram provenientes de relatos orais, os quais são mais suscetíveis à inveracidade. Diante disso, a pesquisadora afirma que tais textos eram mais literários do que históricos.

Uma vez que não é possível fazer uma reconstrução histórica da civilização romana baseando-se nos textos históricos, textos considerados literários são tomados a fim de compreender alguns aspectos dessa sociedade e de sua cultura. No entanto, encontra-se outra problemática: até onde a literatura pode ser considerada como documento?

A concepção mais difundida por pesquisadores do tema⁵⁶ é a de que, apesar de a Literatura não poder ser considerada um documento histórico fiel à realidade de uma determinada sociedade, visto que dispõe de elementos fictícios e passa por um processo de transformação⁵⁷. Mesmo assim não pode ser desconsiderada, pois ela é um produto dessa sociedade, produzida por um autor que também está sofrendo o impacto dos discursos desse corpo social.

Portanto, a forma pela qual uma obra literária pode contribuir para a História é por meio de representações sociais. Dessa forma, considerando o mundo antigo e a sua limitada documentação histórica, ainda mais no tocante àquela produzida pelos próprios indivíduos silenciados, as obras literárias são tomadas para compreender questões sociais, como a situação da mulher e, nessa pesquisa, mais do que a mulher, a relação entre os gêneros masculino e feminino. Sendo assim, as obras de Ovídio fazem parte desse acervo representativo da antiguidade que chegou até nossos dias.

Pensando nisso, quando tomamos a obra *Heroides*, o contexto histórico no qual foi produzida, inclusive a existência dos aparatos jurídico e social que permitia que algumas situações acontecessem, e nos próprios discursos das personagens femininas, podemos perceber certas características e comportamentos praticados pelas personagens mitológicas que parecem dialogar com aqueles que as mulheres reais do período de Augusto vivenciavam e que hoje entendemos como uma construção dos gêneros.

Destacamos que, mesmo em epístolas que têm como heroínas personagens da mitologia grega e não romana, as heroínas estão inseridas em um sistema de texto característico de Roma, a Elegia, e não qualquer Elegia é a Erótica. Logo, entendemos que o autor as adaptou ao mundo romano, colocando-as como participantes dos *tópoi* elegíacos, ou seja, elas vivenciaram situações atribuídas às mulheres romanas. Nas palavras de Ugartemendía (2017), elas passaram por um processo de “romanização”:

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. [...] As mulheres falam de

⁵⁶ A respeito da relação entre a literatura e a sociedade consultar os escritos de: WELLEK, R; WERREN, A. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. ou CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2002.

⁵⁷ Lembremos do conceito de *mimese*, de Platão. A ideia que o filósofo promove sobre a arte é basicamente que ela é uma cópia de uma cópia, uma vez que a realidade por si só já é uma cópia do ideal, portanto, a arte não poderia ser tomada como o real.

forma cotidiana, com vocabulário semelhante ao que as contemporâneas de Ovídio usariam na conversa com suas amigas. Isso contribui para afastar o sublime das personagens e transformá-las em *puellae* elegíacas (Ugartemendía, 2017, p.17).

Diante disso, analisaremos a diferença de papéis que heróis e heroínas desempenharam, levando-nos a questionar os conceitos de feminino e masculino e a verificar como se dão as relações entre os gêneros, tanto na poesia ovidiana quanto na sociedade romana. Para tanto, levantaremos alguns pontos tais como **ocupação de espaços** (privado x público); **funções/atividades sociais**; relação com o *paterfamilias*; **casamento** (com estrangeiros e entre parentes); **adultério**; **dote**; **bens familiares**; **filiação**; **modos e reputação/glória**.

A obra, já na epístola I, assinada por Penélope, apresenta, em um fragmento, uma primeira menção a tarefas distintas para ambos os gêneros, colocando-os, dessa forma, em espaços sociais/ físicos diferentes:

*Argolici rediere duces; altaria fumant;
Ponitur ad patrios barbara praeda deos.
Grata ferunt nymphae pro salvis dona maritis;
Illi victa suis Troja fata canunt.
Mirantur justique senes trepidaeque puella;
Narrantis conjux pendet ab ore viri.
(Her. I. 25–30).*

Os chefes argólicos voltaram. Fumegaram os altares. O despojo bárbaro é depositado aos pés dos deuses pátrios. As jovens trazem gratas oferendas como gratidão pela salvação de seus amados e eles, por sua vez relatam para os seus os reveses de Tróia subjugada. Ficam estupefatos os justos anciãos e as tímidas donzelas. A esposa se extasia ouvindo a narração do marido.

Assim como Penélope permaneceu em Ítaca enquanto Ulisses estava na guerra de Troia, outras mulheres (esposas, filhas, mães, irmãs) ficaram aguardando pelos seus guerreiros amados. Nessa passagem observamos a divisão das tarefas que são realizadas pela mulher e pelo homem: elas trazem a oferenda, ouvem as histórias, são responsáveis por cumprirem os ritos e cultos para agradecer o retorno e a vitória dos heróis durante a batalha; os homens, o herói guerreiro, vivenciam e são os narradores de suas próprias histórias (Medeiros, 2016).

Pensando nas mulheres reais daquele período de Roma, estudiosos, como Paul Veyne (2009)⁵⁸, consideram que os espaços romanos eram divididos em públicos e privados. As mulheres pertenciam ao privado, ao confinamento do lar. O homem

⁵⁸ Sobre essa discussão consultar: VEYNE, PAUL. O império Romano. In: Org: DUBY, Georges; ARIES, Philippe. **História da vida privada**: do império romano ao ano mil. Tradução de Hildegard Feist; consultoria editorial Jonatas Batista Neto. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

participava do espaço público, por meio da política, da guerra, dos campos de cultivo, da participação no fórum, na praça e no comércio.

Em relação a essa ideia de exclusão da mulher do espaço público e do grupo de cidadãos, recentemente, estudiosos analisaram materiais históricos, nesse caso inscrições parietais, pertencentes à cidade de Pompeia, que questionam essa imagem até então perpetuada pela historiografia.

Segundo esses estudos, apresentados por Feitosa e Favarsani (2002/03), há três importantes situações que colocam as mulheres como participantes dos espaços públicos: 1: as casas possuíam cômodos onde acordos e arranjos políticos aconteciam, inferindo-se portanto que as mulheres estavam mais próximas da vida pública, pois este mundo dialogava com o privado; 2: algumas mulheres que pertenciam à aristocracia foram responsáveis por benefícios e construções públicas, sendo seus nomes encontrados em pórticos, termas, moedas e monumentos que lembram a sua participação financeira na realização de jogos e na distribuição de alimentos; 3: mulheres ricas e pobres participando nas campanhas eleitorais, declarando publicamente apoio a candidatos de sua escolha, logo, contribuindo diretamente para a vida política.

Assim sendo, mesmo que em menor quantidade, uma parcela das mulheres romanas tinha atuação na vida pública, muito provavelmente devido à influência dos costumes estrangeiros que estavam sendo inseridos na sociedade, através das participações em eventos sociais, como as eleições, além de poder receber educação (Funari, 2002).

Em *Heroides*, a maioria das mulheres provém de famílias poderosas e são filhas de reis e/ou esposas de guerreiros, portanto, infere-se que tenham recebido uma educação superior a outras mulheres comuns. Algumas também ocupam cargos de comando e autoridade, como Dido e Hipsípila. Disso, forma-se outra questão: as heroínas, em sua maioria, pertencem, de certa forma, à elite mitológica, salvo Briseida que estava na posição de escrava.

Todavia, é válido ressaltar que mesmo com a significativa descoberta acerca da inclusão da mulher no ambiente público, ocupando lugares para além da servidão e subserviência, os documentos recuperados demonstram que esse número é muito menor em comparação aos que dizem respeito aos homens. Os registros a respeito das mulheres ainda são minorias em um campo que registrou majoritariamente o protagonismo masculino.

Apesar dessas reformulações de conhecimentos que vêm acontecendo, atividades que remetem ao espaço público como operações bélicas, ou seja, a guerra, os campos de batalha, não eram considerados um espaço para as mulheres. As mulheres não eram treinadas para ofício; elas não empunham armas. Essa era uma atividade exclusiva dos homens. Situação que pode ser vista na epístola XIV de Hipermnestra a Linceu.

Hipermnestra era filha de Danau, rei do Egito, que fora destronado pelo irmão, Egito, e buscou refúgio em Argos para ele e suas cinquenta filhas. O novo rei ordenou que o irmão vencido entregasse suas herdeiras para serem desposadas pelos seus cinquenta filhos. Então, o pai de Hipermnestra ordenou que suas filhas matassem os seus recém-maridos (e primos) na noite de núpcias. Quase todas obedeceram, exceto a heroína sob a escusa de que as armas são destinadas à guerra e não se adequam às mãos de uma mulher, de uma donzela:

*Femina sum, et virgo, natura mitis et annis;
Non faciunt molles ad fera tela manus. (55 – 56)
Si manus haec aliquam posset committere caedem,
Morte foret dominae sanguinolenta suae. (59 – 60)
Quid mihi cum ferro? Quid bellica tela puellae?
Aptior est digitis lana colusque meis. (65 – 66)
(Her. XIV)*

Sou mulher e donzela. Sou meiga por natureza e pela idade. Essas mãos delicadas não se adaptam a armas letíferas .

Se esta mão fosse capaz de cometer um crime, este crime seria a morte de sua dona.

Que tenho eu a ver com esta arma? Para que armas de guerras na mão de uma mulher? Minhas mãos ficam melhor com lã ou com a roca.

Além da função desempenhada pela mulher e pelo homem em relação à guerra e ao uso de armas, outro trecho que alude à atividade da qual as mulheres deveriam se ocupar, diz respeito aos serviços voltados à prática doméstica: “minhas mãos ficam melhor com lã ou com a roca”. Tem-se, portanto, uma atividade que era praticada exclusivamente por mulheres: a tecelagem de lã (*lana*).

A prática de tecer a lã volta a ser mencionada em outras cartas, o que permite entender ser uma prática comum naquele contexto. Na carta IX, de Dejanira, a heroína está acusando a amante do seu marido, Hércules, de não ser adequada a ele, de não ser apta a ser associada à figura do herói e, dentre suas falhas elencadas por Dejanira, é ser uma mulher que “*ferre gravem lana vix satis apta colum*” [mal segura um fuso cheio de lã] (Her. IX. 116).

Do tom acusativo de Dejanira se deduz a importância que se dava à prática de saber fiar. Briseida também adiciona aos seus argumentos a sua habilidade de tecer a fim de convencer Aquiles a resgatá-la:

Est mihi quae lanas molliat, apta manus. (70)
Nos humiles, famulaeque, tuae, data pensa thraemus;
Et minuent plenos stamina nostra colos. (75-76)
 (Her. III)

Tenho uma mão ágil par trabalhar a lã.
 Serei tua humilde escrava, farei o trabalho que determinares e minha habilidade em tecer será comprovada pela diminuição de lã no fuso.

Penélope, a primeira heroína da obra, também é conhecida por estar sempre a tecer, inclusive essa atitude é um fator essencial de sua história, é a estratégia que a heroína cria para não se casar novamente. Destarte, evidenciam-se, por meio dos trechos supracitados, atividades domésticas que estão relacionadas com o lar e que saber tecer parece ser um pré-requisito para ser uma mulher exemplar, todas as mulheres deveriam saber. No entanto, como no caso da amante de Hércules, há sempre uma ou outra que irá contrariar as expectativas.

Outro tema recorrente nas cartas das heroínas é o casamento e os aspectos que estão diretamente ligados a ele, tais como, a submissão ao *paterfamilias*, o casamento com estrangeiros e entre parentes, o adultério, o dote e os bens familiares, questões que fazem parte da sociedade romana durante o império e que passaram por transformações ao longo dos tempos.

Em Roma, Augusto, ao inaugurar um novo regime de governo, teve como projeto retomar a moral e os costumes antigos, uma vez que, como resultado da expansão territorial e, conseqüentemente, com o contato com outros povos que possuíam costumes diferentes, os próprios costumes romanos estavam sofrendo consideráveis transformações. Um de seus pilares políticos era o controle da concepção de cidadãos considerados legitimamente romanos e o casamento era o caminho para se obter essa descendência.

Segundo as leis de casamento vigentes na época, o casamento era uma instituição símbolo do poder do Império, era uma instituição fundamental, pois dele advinha a estrutura de propriedade, a perpetuação do culto familiar e, portanto, a instituição de cidadãos romanos (Finley, 1991).

Inserido nesse ambiente familiar, encontrava-se o personagem do *paterfamilias*. Essa figura, de acordo com o direito romano, exercia o poder absoluto sobre os membros que compunham uma família; ele era o chefe da família. Entretanto, o significado de família não era igual ao que conhecemos na modernidade:

Em diferentes contextos, família poderia significar todas as pessoas submetidas à autoridade do chefe de uma casa, todos os descendentes de um ancestral comum, toda a propriedade de alguém, ou, simplesmente, todos os seus criados (Finley, 1991, p. 152).

Logo, a relevância da família se dava por causa da estrutura de poder e não necessariamente tinha a ver com biologia, intimidade, afetividade. O *paterfamilia* não precisava ser o pai necessariamente, assim como os filhos ilegítimos poderiam não ter nenhuma relação com essa família e os herdeiros poderiam ser pessoas estranhas que foram adotadas por esse pai. Há então um indivíduo que detém absolutos e livres poderes sobre os outros, inclusive sobre as mulheres e seus matrimônios. Esse poder só era desfeito sob duas circunstâncias: a emancipação dos filhos (homens) ou em decorrência da morte do próprio *paterfamilias*.

Na carta de Hermíone, a carta VIII, ocorre uma situação em que há um conflito de poderes referente ao *paterfamilias*. A heroína fora prometida em casamento para seu primo, Orestes, pelo seu avô, enquanto ainda era menina. Naquele momento da promessa o avô ocupava a função de “*paterfamilias*”. Todavia, devido a morte dele, o pai de Hermíone fica em seu lugar e promete a filha a outro homem, porém Hermíone reconhece o poder de quem veio primeiro e reclama por ele:

*Me tibi Tyndareus, vita gravis auctor et annis,
Tradidit: arbitrium neptis habebat avus.
At pater Aeacidae promiserat inscius acti;
Plus quoque, qui prior est ordinae, posset avus.
(Her. VIII. 31 – 34)*

Tíndaro, homem experimentado pela vida longa, entregou-me a ti. Avô, tinha poder sobre a neta. Ignorando isto, meu pai prometeu-me ao Eácida. Estava em primeiro lugar meu avô que foi o primeiro no tempo.

A heroína, portanto, compreende a estrutura de poder entre os familiares e a aceita, a ponto de reivindicar o cumprimento das leis que dizem respeito ao casamento.

Para que se cumpra a lei, a heroína se coloca como uma de suas propriedades que tenha sido “sequestrada/roubada” (*rapta conjuge*) e exige ser readquirida:

*“Quid facis, Aecide? Non sum sine vindice, dixi:
Haec tibi sub domino, Pyrrhe, puella suo est.”*(7-8)

*At tu, cura mei si te pio tangit, Oreste,
Injice non timidas in tua jura manus.
An, si quis rapiat stabulis armenta reclusis,
Arma feras; rapta **conjuge**, lentus eris?* (15-18)
(Her. VIII.)

Disse-lhe eu ó Eácida, que fazes? Não me falta quem me vingue, Pirro, esta mulher que procuras possuir já tem dono.

Orestes, se algum interesse por mim te comove, não abras mão de teu direito. Se alguém te roubasse os rebanhos dos estábulos em que são guardados, sem dúvida usarias as armas. Ficarás tão indiferente, quando se te rouba uma esposa?

Outra heroína que sucumbe ao poder do *paterfamilias* é Cánace. A sua história é de caráter trágico, devido à existência de um relacionamento entre ela e seu próprio irmão, Macareu. Dessa relação, gerou-se um filho. A primeira atitude tomada pela mãe ao saber de sua concepção foi tentar retirá-lo por meio da prática de aborto. No entanto, tal ação não teve êxito e a heroína se viu diante da solução que restava: esconder a criança da vista do avô.

Para a infelicidade da recém progenitora, a estratégia também não teve sucesso, provocando a ira de seu pai Éolo. Diante do produto de um amor incestuoso, Éolo dá a ordem para deixar o bebê no deserto visando sua morte por meio de animais que o devorariam:

*Jam prope limen erat; patrias vagitus ad aures
Venit, et indicio proditur ille suo.
Eripit infantem, mentitaque sacra revelat
Aelous; insana regia voce sonat.* (71-74)

*Et vix a misero continet ore manus.
Ipsa nihil praeter lacrimas, pudibunda profundi:
Torpuerat gelido lingua retenta metu.
Jamque dari parvum canibusque avibusque nepotem
Jusserat, in solis destituique locis.* (80-84)
(Her. XI.)

Já estava próxima a porta do palácio. De repente o vagido da criança chega aos ouvidos de meu pai e com esse sinal ela o trai. Éolo descobre o menino e compreende a falsidade daquela cerimônia. O palácio treme com sua voz furiosa.

Éolo se precipita sobre mim, apregoa meu pecado em altas vozes e quase que me esbofeteia o rosto lacrimoso. E eu, vítima da vergonha, nada posso fazer senão chorar. Tenho a língua paralisada de gélido temor. Mandou que a criança fosse lançada aos cães e às aves de rapina, que o neto fosse abandonado em algum lugar deserto.

Enquanto seu filho era levado para a morte, Macareu, o pai de seu filho e seu irmão-amante, não estava presente e a heroína recebeu mais uma ordem punitiva de seu pai:

*Venit, et indignos edidit ore sonos:
“Aeolus hunc ense[m] mittit tibi (tradidit ense[m]),
Et jubet ex merito scire quid is velit.”*
(Her. XI. 94 – 96)

Nessa hora aproxima-se um escravo de fúnebre semblante e de seus lábios ouço, enquanto me entrega uma espada, as terríveis palavras: “Eolo manda-te esta espada e diz saberes o que isto significa, levando em conta o que fizeste”.

Cánace encontrava-se diante de sua própria morte e finaliza a sua epístola com o amargor de seu destino. A heroína não consegue se desvencilhar das obrigações impostas pelo pai:

*Vive memor nostri, lacrimasque in funere funde;
Neve reformida corpus amantis amans.
Tu, rogo, dilectae nimium mandata sororis
Prefer; mandatum persequar ipsa patris.*
(Her. XI. 125-128).

Vive lembrando de mim, chora sobre meus sofrimentos e, se me amas, não temas o cadáver de tua amante.
Suplico-te que atendas aos últimos desejos da irmã que tanto amaste
Agora vou cumprir a ordem de meu pai.

Assim como Ovídio apresenta heroínas que sucumbem ao poder do *paterfamilias*, há outras que “por amor” lhe desobedecem, acarretando finais trágicos para si, como é o caso de Medéia e Ariadne. Isso contribui para a noção de que o amor acarreta situações angustiantes, conflituosas e degradantes até, relegando o tema a uma posição inferior aos temas considerados elevados e nobres como aqueles contidos no gênero épico.

Ariadne, um dos exemplos de mulheres que desobedecem ao poder dominante familiar, auxilia o seu amante Teseu no trabalho que lhe foi conferido: matar o irmão da heroína, Minotauro, no Labirinto de Creta, traindo sua família e sua pátria:

*Non ego te, crete, centum digesta per urbes,
Adspiciam, puero cognita terra Jovi;
Nam pater, et tellus justo regnata parenti,
Proditia suntfacto, nomina cara, meo,
Cum tibi, ne victor tecto morerere recurvo,
Quae regerent passus, pro duce, fila dedi:
[...]*
(Her. X. 67 – 72).

Creta, ilha de cem cidades, terra habitada por Júpiter desde menino, não te verei! Meu pai e a terra dependente de seu cetro, nomes tão caros a mim, forma traídos por meu ato, quando te dei um carretel de fios que te guiassem os passos, para que não morresses vencedor no problemático Labirinto [...].

Medéia compartilha da mesma sensação de impossibilidade de voltar ao lar quando o traiu ao decidir seguir Jasão: *Deseror, amissis regno, patriaque, domoque, / Conjuge, qui nobis omnia solus erat*. [Depois de perder o reino, a pátria, o berço, sou abandonada pelo marido que sozinho era tudo para mim!] (Her. XII. 161 – 162).

As duas heroínas têm ligação direta com a morte dos irmãos. Enquanto Ariadne assiste à morte de Minotauro, Medéia é a executora do assassinato de seu irmão para que seu pai pare de seguir a ela e ao herói Jasão.

Assim como as heroínas, houve mulheres romanas, inclusive descendentes do imperador, que desobedeceram às normas, ao *pater*. Todavia, aquelas que se dispunham a quebrar as regras eram minoria. Grande parte das mulheres estavam sujeitas às normas sociais promovidas pelo imperador. O governante, com intuito de estimular a moralidade da época, conservar os valores tradicionais e nacionais dos romanos tendo como fito a grandeza de Roma, sanciona leis visando a restauração dessa moral (*mos maiorum*⁵⁹) que impactam diretamente às mulheres, pois visa regular a vida dos cidadãos, em especial no que se refere ao casamento e às atividades sexuais, em teoria de ambos os sexos, porém, a mulher é quem lida com a maior parte e mais cruéis consequências (Silva, 2010).

Uma das leis impostas à população, em 18 a.C., foi a *Lex Iulia de Maritandis*, que consistia em tornar o casamento uma instituição obrigatória para todos os cidadãos romanos. Logo, nenhum cidadão romano poderia ser celibatário. O intuito dessa lei era o aumento populacional. Entretanto, não era permitido que houvesse casamentos entre ordens sociais diferentes, como entre senadores e escravas ou libertas e cidadãos e libertas, visto que se tal situação se sucedesse não haveria a manutenção das tradições, pois a pureza das linhagens sofreria uma ruptura. Dessa forma, seria impossível Augusto conseguir assegurar o controle e o poder por meio da instituição do casamento e da geração de descendentes caso membros da ordem senatorial se casassem com membros de outras ordens (Silva, 2010).

Nas epístolas I, II, VII, vemos situações que nos remetem a essa lei, em especial a obrigação do casamento, a sanção do casamento entre ordens, classes diferentes, que, no caso das heroínas, dava-se com estrangeiros.

⁵⁹ Deriva de um conjunto de medidas tomadas por Augusto com o intuito de restaurar os costumes dos ancestrais romanos que constituíam-se de valores de teor religioso e moral (*pietas e mores*). Na sua sinopse biográfica, *Res Gestae*, o *princeps* afirmou “*Legibus novis me auctore latius ultra exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo reduxi*” [Com leis novas, promulgadas sob a minha autoridade, recuperei muitos exemplos dos antepassados que já na época estavam caindo em desuso.] (Pinheiro, 2015, p.333)

Penélope, na carta I, é a primeira a enfrentar essa questão. Como já foi dito anteriormente, ela era esposa do herói Ulisses, que participou da guerra de Troia, e no momento que escreve essa carta, ele está longe do reino há anos, gerando complicações para o reino que até então estava sendo governado pelo pai de Penélope, Icário.

A ausência de Ulisses faz com que Penélope se veja encurralada pelo seu pai e pelo povo a casar novamente, pois o rei já estava velho e sem forças para governar e o filho deles ainda era muito jovem:

*Me pater Icarius viduo discedere lecto
Cogit, et imensas increpat usque moras.
Increpet usque licet: tua sum, tua dicar oportet;
Penelope conjux semper Ulixis erro.
Ile tamen pietat mea precibusque pudicis
Frangitur et vires temperat ipse suas.
(Her. I. 81 – 86)*

Meu pai Icário força-me a sair de um leito vazio e insiste em criticar os meus adiamentos intermináveis. Que critique o quanto quiser! Sou tua e faço questão de ser chamada de tua. Penélope sempre será a esposa de Ulisses! Ele próprio se comove com a minha fidelidade e minhas pudicas súplicas e passa a moderar seus impulsos.

Para não ceder às pressões a favor de um novo matrimônio, a heroína cria uma estratégia, a que seu pai se refere como “adiamentos intermináveis”: com a desculpa de tecer uma mortalha para seu sogro Laerte, a heroína tece durante o dia e à noite desfaz o trabalho. Segundo a *Odisseia*, de Homero, a espera da esposa durou vinte anos.

Fílis, heroína que assina a epístola II, também aborda o assunto quando, deixada por Demofonte. Ela é alvo de receio e desprezo por parte de seus compatriotas porque casou-se com um estrangeiro:

*At mea despecti fugiunt connubia Thraces,
Quod feror externum praeposuisse meis.
Atque aliquis: “Doctas jam nunc eat, inquit, Athenas:
Armiferam Thracen qui regat alter erit.”
(Her. II. 81 – 84)*

Quanto a mim, os Trácios desprezados evitam o meu amor, porque preferi dá-lo a um estrangeiro.
Não falta quem diga: “Que ela se dirija para a culta Atenas. Será outro quem vai governar a Trácia guerreira. As ações têm o fruto merecido.”

Tanto no caso de Penélope quanto no de Fílis, suas preocupações em relação ao casamento, que acabam potencializando o abandono sofrido por elas, poderiam ter sido amenizadas ou sanadas se a elas fosse permitido governar. Fílis verbaliza essa impossibilidade:

*Quae tibi subjeci latissima regna Lycurgi,
 Nomine femineo vix satis apta regi,
 Qua patet umbrossum Rhodope glacialis ad Haemum,
 Et sacer admissas exigit Hebrus aqua;*
 (Her. II. 111 – 114)

[...] eu que te dei muitos presentes e daria muito mais; eu que te entreguei vastíssimos domínios de Licurgo, os quais **difícilmente podem ser governados por uma mulher**, esses domínios que vão do Ródope glacial até o umbroso Hemo e donde o Hebro sagrado lança as águas recolhidas, [...]

Dido, na carta VII, mesmo sendo a rainha de Cartago, encontra-se em uma posição tal qual as outras heroínas acima: incertezas geradas por causa do matrimônio ou a ausência dele:

*Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar.
 Dum tua sit Dido, quidlibet esse feret.* (169 – 170)

*Mille procis placui, que me coiere, querentes
 Nescio quem thalamis praeposuisse suis.* (125 – 126)
 (Her. VII.)

Se te envergonha chamar-me eu tua esposa, que eu seja chamada apenas a mulher que te acolheu; contanto que seja tua, Dido se submeterá a ser qualquer coisa.

Agrado a mil pretendentes que me cercam, queixosos de que a um estrangeiro entreguei meu leito.

Já na epístola III, a problemática se dava em torno do relacionamento entre um herói e uma escrava. Briseida, mulher que foi inicialmente feita escrava pelo herói Aquiles e posteriormente fora dada a Agamenon, escreve para Aquiles com o intuito de persuadi-lo a resgatá-la.

O que se nota em sua carta, diante da repetição sucessiva dos termos, é a oscilação entre a consciência da sua condição social, a de escrava – *captiva, serva, servitio* – que impedia o casamento entre os dois, ao mesmo tempo que, quando se encontra diante dos seus sentimentos, ela se coloca como esposa e se refere a ele como seu esposo e senhor – *maritum, conjuge, dominam, dominoque, viroque, domini*:

*Si mihi pauca queri de te dominoque viroque
 Faz est, de domino pauca viroque querer* (5 – 6)

*Si tibi jam reditusque placent patriique Penates,
 Non ego sum classe sarcina magna tuae,
 Victorem captiva sequar, non nupta maritum.* (67 – 69)

*Nec tamen idignor; nec me pro conjuge gessi,
 Saepius in domini serva vocata torum.
 Me quaedam, memini, dominam captiva vocabat;
 “Servitio, dixi, nominis addis onus.”* (99 – 102)
 (Her. III.)

Se é permitido queixar-me de meu senhor e esposo, farei esta queixa de ti, senhor e esposo meu.

Se te apraz voltar já, se te agradam os pátrios Penates, não sou carga pesada para tua frota; seguirei um vencedor como escrava, não um marido como esposa.

Aliás, nunca me portei como esposa tua. Se me chamaste ao leito, obedeci como escrava ao dono. Lembro-me de que uma escrava me chamou de senhora. E eu: “Não me acrescente à condição de escrava o peso deste nome”.

A escrava-amante, portanto, clama para que o herói a resgate e que possa voltar a estar com ele, mesmo ocupando somente a posição de escrava.

A epístola assinada por Fedra, a IV, traz como tema o amor de uma madrasta pelo enteado (Hipólito) o que se configurava uma traição, um adultério, contra o marido de Fedra e pai de Hipólito, Teseu. Adultério e incesto eram crimes, nas palavras de Fedra “o que acontecer será crime comum a nós dois (Her. IV. 28)”. Em Roma, a prática sexual entre uma mulher casada e outro homem, que não fosse o seu marido, também era um crime, e no contexto imperial, era passível de punição perante o estado, não somente a família como antes.

Na Roma Imperial, por meios das “Leis Julianas”, o imperador subjugou a instituição familiar ao estado, interferindo nas relações e penalizando principalmente as mulheres, inclusive em relação ao crime de adultério, e diferente da afirmativa de Fedra, não parecia que era um crime comum aos dois:

Essas leis também davam ao pai o direito de matar filhas adúlteras, ao marido ou pai de levar a mulher adúltera ao tribunal. Se estes não o fizessem, qualquer cidadão poderia assim proceder. Mas as mulheres não podiam acusar o marido de manter relações extraconjugais (Silva, 2010, p. 9).

A lei sancionada por Augusto *Lex Iulia de adulteriis coercendis* recriminava relacionamentos extraconjugais, no entanto, a *Lex Iulia de adulteriis*, parecia só se fazer efetiva contra as mulheres, uma vez que era de conhecimento público que mesmo dentro do regime monogâmico de casamento não significava necessariamente que não houvesse uma atividade sexual poligâmica por parte dos homens (Finley, 1991).

Para Finley (1991, p. 156) a preocupação de Augusto em relação à moral aristocrática se fazia mais incisiva diante da licenciosidade feminina, a regeneração moral social parecia não “incluir a abolição de concubinas, amantes e bordéis, o fim dos relacionamentos íntimos entre senhores e escravas, ou uma nova definição de adultério que incluísse também as relações extraconjugais de homens casados”. Comportamentos esses que os amantes das heroínas usufruem e têm consequências distintas das mulheres que fazem o mesmo. Em várias cartas, esse tema se repete. Jasão, que perpassa a história

de duas heroínas, Hipsípila e Medéia, tem relações extraconjugais com a segunda ignorando o compromisso assumido com a sua primeira esposa, Hipsípila. Após o abandono das duas, ele se casa com outra mulher.

Hércules também é um exemplo efetivo desse comportamento. Dejanira, a esposa dele, faz de sua carta uma sucessão de repreensões a seu marido, contudo a sua infidelidade é perdoada em quase todas as ocasiões:

*Haec mihi ferre parum est: peregrinos addis amores,
Et mater de te quaelibet esse potest.
Non ego Partheniis temeratae vallibus Augen,
Nec referam partus, Ormeni nympha, tuos.
Non tibi crimen erunt Teuthrantia turba sorores,
Quarum de populo nulla relictæ tibi.
Uma, recens crimen, praeferatur adultera nobis;
Unde ego sum Lydo facta noverca Lamo.
(Her. IX. 47 – 54)*

Acrescentas os teus amores em outras terras e qualquer mulher pode vir a ser mãe fecundada por ti. Não lembrarei Auge violada por ti nos vales do Patênio, nem o filho que teve de ti nos vales do Partênio, nem a filha que teve de ti a ninfa de Ormeno; não te incriminarei pela turbamulta de irãs descendentes de teutras, nenhum das quais foi rejeitada por ti; só uma lembrarei, crime recente, essa adúltera que me fez madrastra de Lamo, natural da Lídia.

Notemos que a heroína enumera uma série de traições cometidas pelo amado, mas não o chama de adúltero em momento nenhum (por outro lado, podemos entender que essa “enumeração” assume o peso da palavra, de forma implícita, sendo mais excruciante ainda porque expõe um a um os adultérios de Hércules). Ela considera que os casos de Hércules são *amores*.

Entretanto, quando a heroína menciona a última mulher com quem ele mantém relações, observa-se o tom acusatório sobre ela, “essa adúltera que me fez madrastra (v.53)”. O termo – *adultera* – indica uma transgressão, um crime e, ainda, a responsabilização sobre o ato de gerar um filho recai sobre a amante, quem a fez ser madrastra. Observemos: não foi Hércules, foi a mulher que ousou gerar.

Em relação aos primeiros casos extraconjugais do herói, destacamos Auge, que, segundo a heroína, fora violada por Hércules. A violação (sexual), para nós, atualmente, denota gravidade, crime, porém a essa atitude, ela perdoa, tal qual afirma Vergna (1975, p. 90): “Hércules já havia violentado Auge, Astidamia... Esses pecados Dejanira perdoa, mas teme outros”.

O maior “pecado” de Hércules, segundo a visão da heroína, seria a sua feminilidade, proceder como um efeminado. A repreensão maior não seria pelas infidelidades do herói, mas sim porque ele estava tendo comportamentos que não

coincidiam com seu *status* de masculinidade heroica. Talvez o rancor de Dejanira em relação à última amante citada, Ônfale, tenha se dado não somente pela maternidade, mas também pelo domínio que a amante exercia sobre ele, fazendo com que, na visão de Dejanira, ele tivesse atitudes que não correspondem ao Hércules dos mitos que conhecemos.

No trecho da epístola da heroína citado a seguir, ela enfatiza o quanto essas características consideradas femininas são vistas como vergonhosas, ao ponto de que aqueles que foram vencidos por ele anteriormente sentiriam vergonha de terem sucumbido a um herói com características femininas, que se utiliza de adornos que se destinavam às mulheres como *monilia*, *auro*, *solidis gemmas*, *mitra* e *molli viro*:

*Meandros, toties qui terris errat in isdem,
Qui lassas in se saepe retorquet aquas,
Vidit in Herculeo suspensa monilia collo,
Illo, cui coelum sarcina parva fuit.
Non puduit fortes auro cohibere lacertos,
Et solidis gemmas adposuisse toris.
Nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis
Edidit: unde humerus tegmina laevus habet.
Ausus es hirsutos mitra redimire capillos:
Aptior Herculae alba comae.
Nec te Maeonia, lascivae more puellae,
Incingi zona dedecuisse pudet?(55 – 64)*

*Detrahat Antaeus duro redimicula collo,
Ne pigeat molli succubuisse viro. (71 – 72)*
(Her. IX.)

Meandro que tantas vezes vagueia pelos mesmos lugares, que muitas vezes retorce em si o curso das águas cansadas, viu colares suspensos no teu pescoço, ó Hércules, esse pescoço que quase não sentiu o peso da abóboda celeste! Não te envergonha cingir de ouro os braços fortes e ornar com pedras preciosas os músculos robustos? E lembrar que sob estes braços perdeu a vida a dera de Menéia cuja pele cobre o ombro esquerdo! Tiveste o atrevimento de enfeitar com uma mitra os teus hirtos cabelos!

Na tua cabeleira, Hércules, ficava melhor o alvo ramo de álamo. E não julgas indecente cingir o corpo com cinto Meônio, qual mulher lasciva?

Que Anqueu arranque os adereços de teu rude pescoço, para não sentir a humilhação de ter sido vencido **por um homem efeminado!**

A revolta da heroína é tão grande que ela chega a compará-lo às mulheres lascivas - *lascivae puellae* - e afirma que ele não merece ter o título de homem que possui. Pelo contrário, quem o merecia era a ninfa, filha de Járdano, pois era ela quem possuía a glória que antes pertencia a Hércules, uma vez que um dos troféus dos seus doze trabalhos foi dado a ela:

Quod tu non esses, jure vir illa fuit. (106)
O pudor! Hirsuti costis exuta leonis
Aspera texerunt vellera molle latus (111 – 112)
 (Her. IX)

Ela teve o título de homem que tu não mereces mais.
 Ó escândalo! As peles que tirastes do flanco de um leão hirsuto passaram a cobrir um corpo delicado!

Hipsípila na epístola VII, também comenta sobre a glória de um herói recair sobre uma mulher. A heroína critica veementemente Medéia por estar se apropriando das glórias que deveriam ser de Jasão, o herói amado: “*Adde, quod adscribi factis procerumque tuisque / Se favet, et titulo conjugis uxor obest;*” [Além disto, atribui a si os teus feitos, é uma usurpadora da glória do esposo] (Her. VI. 99 – 100). À Medéia, mesmo sendo quem criou estratégias e forneceu material para que Jasão conseguisse vencer os desafios, não cabia o lugar de glória.

Assim como acontece com Ônfale, não era a mulher – Medéia: feiticeira, conhecedora das ervas – quem deveria e merecia ser reconhecida e receber honrarias pelos feitos, era a figura masculina, era Jasão, era Hércules. Mudar os lugares que estavam estabelecidos naquele contexto, estava sujeito à repreensão. Nesse sentido, Hércules não deveria ter traços do outro gênero, senão seria desonrado, assim como uma Medéia não poderia ser reconhecida como a pessoa que venceu os desafios por Jasão.

Na carta de Fedra também há a menção a comportamentos que não condizem com o ideal másculo, e, assim como Dejanira, a heroína desencoraja tais comportamentos sob a argumentação de que a virilidade de um homem não combina com elementos e características do mundo feminino:

Sint procul a nobis juvenes, ut femina, compti;
Fine coli modico forma virilis amat.
Te tuus iste rigor positique sine arte capilli
Et levis egregio pulvis in ore decet.
 (Her. IV. 75 – 78)

Longe de mim esses rapazes engalanados como donzelas! A virilidade repudia o exagero nos adornos. Fica bem em ti essa rudeza, esses cabelos usados sem artifício, essa insignificância de pó em tua nobre face.

Nesse trecho, podemos compreender que havia a possibilidade de homens usarem pó - *pulvis* (uma espécie de maquiagem?) assim como adereços e adornos (penteados) que normalmente pertencem às mulheres. No entanto, sob o olhar da heroína, essa não era ornamentação exagerada não postura que deveria ser adotada, pois se equipararia a uma donzela, ou seja, eram práticas do gênero feminino.

Outro assunto que se verifica em algumas cartas diz respeito ao dote feminino que normalmente era constituído pela herança do poder, das terras que pertenciam ao pai. Muitas vezes, as mulheres se utilizam disso para tentar convencer o amado a regressar uma vez que somente por elas em si não parecia ser motivo suficiente.

Hipsípila, em uma espécie de chantagem, oferece a Jasão seu próprio reino e a si própria como dote, como coisa, como objeto de valor: “*Dos tibi Lemnos erit, terra ingeniosa colenti./ Me quoque res tales inter habere potes*”. [Ofereço-te como dote Lemnos, terra generosa para quem a cultiva. Sobre tudo isto, tem a mim mesma] (Her. XV. 117 – 118).

Além do dote, outra forma de convencimento ao casamento se dava por meio do peso do nome da família. A fim de convencer Jasão de que ela era uma esposa melhor que Medéia, Hipsípila retoma a linhagem de sua família, contendo nomes importantes da mitologia:

*Si te nobilitas generosaque nomina tangunt,
Em ego Mino nata Thoante feror.
Bacchus avus; Bacchi conjux, redimita corona,
Praeradiat stellis signa minora suis*
(Her. XV. 113 – 116)

Se te movem nomes gloriosos e nobrezas, pensa nisto: sou filha de Toante, descendente de Minos. Baco é ascendente meu. A esposa de Baco, cingida de suas coroas, ofusca as constelações menores com suas estrelas.

O nome do pai (Toante) é o primeiro nome que ela apresenta, seguido do seu antepassado Minos. Ao mencionar a única figura feminina da sua genealogia, ela usa das palavras “*Bacchi conjux*”, a esposa de Baco; não há a nomeação direta dessa mulher, que sabemos, conforme a mitologia, se tratar de Ariadne, heroína que também está presente em *Heroides* e que, assim como Hipsípila e Medéia, acolheu e foi abandonada por um “herói”. No caso de Ariadne foi Teseu quem a abandonou depois de ter se beneficiado de seus atos de ajuda.

Voltando à menção da genealogia de Hipsípila, é Ariadne, inclusive, o principal nome da composição dessa descendência. É ela que é a filha de Minos, é quem casa com Baco e quem é a mãe de Toante, pai de Hipsípila. No entanto, é imensa a discrepância entre a falta de inscrição, nomeação dela e o nome dos homens que estão escritos com “todas as letras”.

Ao nomear os seus antepassados do gênero masculino, ela nos passa a ideia de que, dessa forma, há uma elevação do seu valor como mulher, pois não é uma “mulher qualquer”, é descendente de dois grandes reis, Minos e Toante, e de um deus, Baco. E

Ariadne? Não é nenhuma deusa, é uma mulher que foi usada e abandonada e que foi salva porque despertou a paixão de um Deus. E, como forma de homenageá-la, esse deus a transformou em estrela. Ela é mais uma luz, entre as inúmeras luzes no céu.

Refletindo ainda sobre o nome das heroínas, percebemos que elas não possuem sobrenome. É uma característica comum na mitologia que os heróis e heroínas só possuam o primeiro nome. Todavia podemos perceber uma diferença primária em como ambos são conhecidos, uma espécie de perífrase. Os heróis estão associados às suas conquistas: Hércules, aquele que venceu os 12 desafios; Jasão, aquele que conseguiu adquirir o velocino de ouro; Ulisses, que conquistou Troia; Eneias, antepassado mítico da fundação de Roma. E as heroínas reconhecidas por outras questões. Como foi exposto no início deste capítulo, são, na sua maior parte, pelas suas ligações com os heróis ou ressaltando algo negativo em suas histórias: Helena, motivo da guerra de Troia após se relacionar com Páris; Dejanira, a esposa que matou o quase invencível Hércules; Ariadne, ajudou Teseu a derrotar o Minotauro; Medéia, a assassina cruel; Cânace, a amante de seu próprio irmão; e assim por diante.

Finley (1991) comenta acerca dessa tradição romana de as mulheres não possuírem nomes individuais, únicos, próprios que permitissem a individualização delas como um sujeito diferente de outros e que permaneceu até uma época tardia da história romana. Seus nomes derivam dos gentílicos dos pais, alterados mediante desinências femininas, tais como Júlia, Cláudia, Cornélia, Lucrécia etc. Para o historiador “é como se os romanos quisessem sugerir, não muito sutilmente, que as mulheres não eram ou não deveriam ser indivíduos genuínos, mas apenas uma fração de uma família” (Finley, 1991, p. 152).

Finalizamos as discussões com um último ponto de reflexão: em *Heroides*, são as heroínas que questionam o estatuto heroico de seus amados e indagam o caráter dos heróis. Algumas heroínas levantam esse assunto ao questionar atitudes impiedosas que eles tinham para com elas, como as traições, o abandono, o desprezo, a infidelidade, as quebras de promessas, as mentiras.

*Jura, fides ubi nunc commissaque dextera dextrae,
Quique erat in falso plurimus ore deus?
Promissus socios ubi nunc Hymenaeus in annos,
Qui mihi conjugii sponsor et obses erat?*
(Her. II. 31 – 34)

Onde estão agora os juramentos de fidelidade, a mão que se entrelaçava com a minha, onde aquele deus cujo nome era tão frequente na tua boca mentirosa?

Onde está o himeneu prometido para os anos de vida em comum, ele que me era a promessa e garantia do casamento?

*Credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis
Credidimus generi nominibusque tuis;
Credidimus lacrimis: an et hae simulare docentur?*
(Her. II. 31 – 34)

Acreditei nas palavras sedutora que são abundantes em ti, acreditei na tua estirpe, nos nomes dos teus ascendentes, nas lágrimas.

*Fallere credentem non est operosa puellam
Gloria. simplicitas digna favore fuit.*
(Her. II. 63 – 64)

Enganar uma donzela ingênua não é lá grande glória; a ingenuidade era digna de respeito.

*De tanta rerum turba factisque parentis,
Sedit in ingenio Cressa relictæ tuo.
Quod solum excusat, solum miraris in illo.
Heredem patriæ, perfide, fraudis agis.
Illa, nec invideo, fruitur meliorem marito
Inque capiistratis tigribus alta sedet.*
(Her. II. 75 – 80)

Dentre tantas façanhas e aventuras de teu pai, só te ficou na mente o abandono da donzela cretense. O único fato de que ele se envergonha é o único que nele tu admiras. Pérfido, tu te fazes herdeiro apenas da perfídia de teu pai! Aquela mulher – não a invejo – tem um esposo mais nobre e toma assento num carro puxado por tigres mansos.

A heroína Fílis, questiona Demofonte, repetidamente e expõe as várias falhas que o amante cometeu principalmente aquelas que se referem a enganação e por várias vezes ela traz esse sentido à tona. *Fraudis, fallere, blandis, simulare, falso, perfide* são palavras que remontam à ideia de enganar, iludir, trapacear.

No excerto anterior, Fílis menciona o pai de Demofonte, Teseu, que comete um ato “pérfido” tal como Demofonte fez com ela: “Dentre tantas façanhas e aventuras de teu pai, só te ficou na mente o abandono da donzela cretense (v. 75-76)”. A donzela cretense é Ariadne, abandonada em uma ilha sozinha após ajudar o dito herói. Ariadne também se revolta com o que Teseu fez com ela:

*Ibis Cecropios portus, patriaque receptus,
Quum steteris urbis celsus in arce tuæ,
Et bene narraris letum taurique virique,
Sectaque per dubias saxea tecta vias,
Me quoque narrato solam tellure relictam:
Non ego sum titulis subripienda tuis.*
(Her. X. 125 – 130)

Tu, ao contrário, irás ao posto de Cécrope e serás recebido pela pátria. Quando estiveres sobranceiro na fortaleza de tua cidade e narrares com minúcias a morte do homem-touro e tua passagem pelos caminhos incertos do palácio de

pedra, conta também que me deixaste abandonada numa terra inóspita. Não posso ser omitida na relação de teus títulos de glória.

Nota-se, o que podemos considerar uma tomada de consciência⁶⁰ por parte da heroína Ariadne, nesse trecho de sua epístola ao questionar os atos do herói. Ariadne sabia que Teseu iria ser recebido com honrarias e suas façanhas seriam conhecidas por todos, ao mesmo tempo que suas atitudes em relação a ela, a mulher que o ajudou a derrotar e cumprir sua missão, seriam ignoradas. O desejo dela é que essa característica que compõe o caráter do herói não seja esquecida.

Pensemos ser um vislumbre do que hoje, em nossa sociedade, discute-se acerca das consequências distintas para ações consideradas erráticas dependendo do gênero da pessoa. É nítida a diferença de “peso” dada pela sociedade conforme os gêneros do sujeito. Ariadne perdeu tudo, não podia voltar para casa enquanto Teseu iria ser recebido com honrarias mesmo tendo deixado para morrer a pessoa responsável pela sua conquista. Ora se não fosse o fio de lã da heroína a guiá-lo, qual seria a estratégia dele, sem ajuda de ninguém, nem dos deuses, para matar o homem-touro?

Posto essas reflexões, entendemos que há uma tentativa de o autor aproximar os dois mundos, o literário e o social histórico, por meio da escrita da obra. Observamos que, para além desses dois espaços, alguns desses comportamentos ainda são reproduzidos na nossa sociedade moderna. Vimos também que as condutas e os comportamentos das heroínas, e conseqüentemente as dos heróis, podem ser apreciadas sob a perspectiva das relações entre os gêneros, permitindo que contemplemos práticas que convergem para a construção dos gêneros mesmo em uma sociedade distante da nossa.

Podemos compreender também que os comportamentos adotados pelas heroínas ovidianas são reações a situações recorrentes nas cartas e que são compartilhadas pelas personagens, como as relações extraconjugais, as atitudes erráticas e inescrupulosas dos heróis que as ferem e a submissão à instituição familiar. De acordo com os Estudos de gênero, essas questões estão atrelados à construção do que é ser “feminino”.

⁶⁰ Esse viés interpretativo - a tomada de consciência por parte das heroínas - encontra muitos elementos nas cartas que podem levar a essa leitura, porém, por causa da falta de tempo, não foi possível desenvolvê-la assim como a relação entre a sinceridade feminina e o fingimento do homem que permeiam, em especial, *A Arte de Amar e Heroídes*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ovídio, inegavelmente, é um poeta de grande relevância para a Literatura Clássica Latina. Essa afirmação é atestada por aqueles que se dedicam aos Estudos Clássicos, seja nas mais renomadas universidades do velho mundo, seja no meio da floresta amazônica. O império romano sucumbiu, mas seus escritos resistiram confirmando a sua “predição” presente no epílogo de *Metamorfoses*:

*parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum;
quaque patet domitis Romana potentia terris
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
(si quid habent ueri uatum presagia) uiuam.
(Met. 875- 879).*

Eu, na parte mais nobre de mim, subirei, imorredouro,
acima das estrelas, e o meu nome jamais morrerá.
E, por onde o poder de Roma se estende sobre a terra dominada,
andarei na boca do povo. E, se algo de verdade existe nos presságios
dos poetas, graças a essa fama, hei de viver pelos séculos⁶¹.

Heroides, obra que foi tomada para o estudo nessa dissertação, não figura entre suas criações mais conhecidas⁶², no entanto, nela vemos muitos aspectos de sua criação que fez com que o autor viesse a ser influente na literatura ocidental. A Literatura Medieval, por exemplo, inspirou-se nas suas composições amorosas e ritmadas (Schmidt, 2018). No Brasil, Fagundes Varela, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira arriscaram-se nos passos da Elegia, de forma diferente, mas ainda conservando o teor lamentoso característico das *Heroides*.

Na obra aqui tomada, o poeta apresenta mulheres oriundas da mitologia greco-romana que se encontram em um momento de sofrimento provocado pelas tormentas do amor e distantes de seus amantes. Ovídio resgata as suas missivistas da tradição mitológica, e conseqüentemente dos gêneros literários aos quais elas pertenciam, e faz com que elas mesmas narrem suas vivências, de acordo com a ponto de vista delas. Para que isso ocorra, o espaço utilizado é a combinação dos versos elegíacos à forma textual do gênero Epistolar.

Sendo assim, as reflexões apresentadas nesta dissertação tiveram como ponto de partida, especialmente, o conjunto inicial de cartas exclusivamente assinadas pelas personagens mulheres, denominadas heroínas. Dessa maneira, nosso objetivo central

⁶¹ *Metamorfoses*, v 875, 876 – 878, 879. Tradução: Dias (2017).

⁶² Ressaltamos a escassez de tradução editorial para o português do Brasil.

consistiu em analisar a Elegia Epistolar como recurso discursivo utilizado pelas heroínas ovidianas, pois entende-se que a união dos dois gêneros parece favorecer os seus dizeres.

Para isso, no primeiro capítulo discorremos acerca da construção da narrativa ovidiana a fim de compreender o mecanismo de escritura escolhido pelo poeta para dar voz ao feminino. Discutiu-se acerca das três vozes que estão presentes na obra – o autor, as heroínas e o leitor –, distinguindo-as, situando-as nos seus respectivos espaços e limites com o intuito de seguir um viés interpretativo mais enriquecido.

Para as análises que se seguiram, adotamos as noções foucaultianas a respeito da distinção autor e *persona*, que nos possibilitou compreender a heroína como sujeitos discursivos, e, ainda apresentamos a teoria literária que permitiu a interpretação que parte das observações do leitor, a Teoria da Recepção.

Após estabelecer o lugar de cada agente, voltamo-nos às convenções dos gêneros literários utilizados por Ovídio para compor sua obra, intencionando qualificar os gêneros Elegia e Epistolar, apontando-os como espaço de manifestação feminina na obra *Heroides*.

Consideramos que os gêneros supracitados servem às heroínas. É a combinação da epístola (base para a subjetividade e a transmissão de uma mensagem em primeira pessoa) e da Elegia Erótica romana que permite que elas tomem o controle de suas narrativas e falem sobre temáticas amorosas, visto que ali, em *Heroides*, elas são as amantes-escritoras. O poeta, na sua função de instaurador de discursos, propicia àquelas que não tiveram oportunidade em seus mitos originais, como Penélope, Dido, Briseida, Hipsípila, Ariadne e outras, que falem através de si.

Com elas, questionamos o que faz de um homem um “herói”; se somente as conquistas gloriosas ou se incluímos também os desrezos, os abandonos, as decepções que eles vão acumulando na sua trajetória. É por causa do abandono sofrido por elas que se faz necessária a escrita das cartas. O formato do Epistolar fornece a elas um lugar seguro, o lugar das palavras não ditas, mas escritas; um lugar de confissão dos seus sentimentos mais violentos, ardentes e infelizes.

Percebemos ainda que, a partir desse lugar de fala, ocorre uma dupla transgressão: a do próprio gênero elegíaco e aquela em nível social. Em relação ao gênero elegíaco, a transgressão ocorre pelo fato de elas ocuparem a posição de produtoras das Elegias Epistolares e não mais de alvos como acontecia na tradição elegíaca, e socialmente a transgressão acontece pela revelação de comportamentos que nos remetem à construção social dos gêneros masculinos e femininos percebidos por meio de suas narrativas.

A transgressão social foi conteúdo do último capítulo. Uma vez que as heroínas finalmente conseguem ter voz na Elegia, pretendemos identificar, por meio dos discursos femininos, as possíveis relações entre o mundo mitológico e a sociedade imperial à luz dos Estudos de Gêneros. Há três contextos que se cruzam nessa linha interpretativa: o mitológico, o romano e o contemporâneo.

Consideramos, para tanto, que os comportamentos, atitudes e valores apresentados nas Elegias Epistolares, revelam muito mais do que somente as relações entre o herói e a heroína fictícios, espelham também o contexto histórico social que o vate vivenciava. Em termos contemporâneos, o que vemos representados nas histórias das heroínas ovidianas são reflexos de uma construção social dos gêneros (feminino x masculino) no mundo real que afetou a concepção de várias outras sociedades, incluindo a nossa.

Diversos aspectos sociais foram analisados ao decorrer do último capítulo, tais como, a história das mulheres da Antiguidade; os modelos opostos atribuídos a elas: devassas x exemplares; ocupação de espaços (privado x público); funções/atividades sociais; relação com o *paterfamilias*; casamento (com estrangeiros e entre parentes); adultério; dote; bens familiares; filiação; modos e reputação/glória. De todas as quinze cartas, do conjunto inicial da obra, foram retiradas algumas dessas questões vivenciadas pelas personagens que apresentam, em algum nível, a construção contínua que separa e dá poderes distintos aos gêneros.

Ao perceber essas questões sociais, podemos reconhecê-las ainda no século XXI, algumas se apresentam repaginadas e apareceram sob outros contextos e justificativas. Ainda vivemos em uma sociedade dividida por gêneros, na qual o menos favorecido continua sendo o feminino. Continuamos lutando por direitos iguais, salários iguais, oportunidades iguais.

Continuamos a lutar pela existência e pelo reconhecimento. A distinção entre os gêneros é notória em nossa sociedade quando, no Brasil, séculos depois, o relacionamento extraconjugal ainda era considerado crime. No código criminal de 1830, registou-se:

Art. 250 – A mulher casada, que commetter adulterio, será punida com a pena de prisão com trabalho por um a tres annos.

Art. 251 – O homem casado, que tiver concubina, teúda, e manteúda, será punido com as penas do artigo antecedente (BRASIL, 1830).

Percebe-se que somente a mulher era chamada de adúltera e cometia o crime de adultério, o crime do homem era sustentar outra família. É somente por meio da Lei

11.106, de 28 de março de 2005, que o referido crime foi descriminalizado, sendo revogado do código penal. Decorreram somente 15 anos desse fato. Além disso, a necessidade da criação de uma Lei que criminalizasse o assassinato de mulheres, simplesmente por serem mulheres – a Lei nº 13.104/2015 – Lei do feminicídio - ressalta as lutas que ainda estamos enfrentando.

Todavia, mesmo que haja a repetição de atitudes e comportamentos responsáveis por manter e distinguir os gêneros, Butler (2019, p. 229) admite que eles podem ser transformados, mudados, desfeitos, pois, em sua visão, os gêneros são compostos por atos performáticos. Para ela, o que se entende por gênero não passa de uma performance de gestos corporais, movimentos e ações variadas que as pessoas executam e repetem, apoiadas em sanções e tabus sociais, formando assim uma identidade que é atribuída a um gênero.

Sendo assim, ela reafirma que os gêneros são construídos socialmente e estão atrelados a um determinado espaço e tempo histórico social, como foi no Império Romano e como está acontecendo agora. Ademais, por ser um ato performativo, ou seja, uma ilusão, é possível que esse padrão comportamental seja transformado pela quebra das repetições esperadas.

Ainda acreditamos em um futuro em que herói e heroína da vida real sejam seres iguais tanto em relação aos direitos quanto aos deveres.

REFERÊNCIAS

Edição e tradução das *Heroides*

OVÍDIO. **Heroides**. Tradução de Walter Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

Edição e tradução das outras obras literárias

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

HORÁCIO. Ode III.30. Tradução de Ariovaldo Augusto Peterlini In: NOVAK, M.G; NERI, M.L. **Poesia Lírica latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OVÍDIO. **A arte de amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM Editores. 2001.

OVÍDIO. **A Arte de Amar**. Tradução de Matheus Trevizam, São Paulo: Mercado de Letras, 2016.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

OVÍDIO. **Primeiro livro dos amores**. Tradução de Lucy Ana de Bem. São Paulo: Hedra, 2010.

OVÍDIO. **Tristezas**. Tradução de Pedro Schmidt. São Paulo: Editora Mnema, 2023.

PROPÉRCIO. **Sexti Properti Elegi**: Elegias de Sexto Propércio. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Bibliografia geral

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEARD, Mary. **SPQR**: uma história da Roma Antiga. São Paulo: Planeta, 2020.

BEARD, Mary; HENDERSON, John. **Antiguidade Clássica**: uma brevíssima introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

BOLONHA, Anônimo de. Regras para escrever cartas. In: TIN, Emerson. **A Arte de escrever cartas**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2005.

BOUZINAC, Geneviève Haroche. **Escritas Epistolares**. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 2016.

BRASIL. **Lei de 16 de Dezembro de 1830**. Código Criminal do Imperio do Brazil. 1831.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. 3ª ed. rev. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Zélia de Almeida. A representação da mulher na poesia latina. In: FUNARI, Pedro Paulo A; FEITOSA, Lourdes Conte; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. São Paulo: Fapi-Unifesp, 2014.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. 2010. Relatório de pós-doutoramento. Universidade De São Paulo. São Paulo.

CAVICCHIOLI, Mariana Regis. A posição da mulher na Roma antiga: do discurso acadêmico ao ato sexual. In: FUNARI, Pedro Paulo A; FEITOSA, Lourdes Conte; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na antiguidade: relações de gênero e representações do feminino**. São Paulo: Fapi-Unifesp, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed: UFMG, 1999.

CORDEIRO, Wilker Pinheiro. **Tópoi Elegíacos nas Heroides de Ovídio**. 2013. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CUNHA, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. **Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português**. 2015. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

DIAZ, Brigitte. **O gênero Epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX**. São Paulo: Edusp, 2016.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In: **História das mulheres: a antiguidade**. Tradução de Alberto Couto *et al.*, Porto: Edições Afrontamento, 1990.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FEITOSA, L. M. G. C., FAVERSANI, F. Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia. **Pyrenae**, Barcelona, n. 33/34, p. 253-259, 2002/03.

FINLEY, M.I. **Aspectos da Antiguidade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA, 1991.

FOCAULT, Michel. O que é um Autor? In: **Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 264–298.

FUNARI, Pedro Paulo A; FEITOSA, Lourdes Conte; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. São Paulo: Fapi-Unifesp, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna; GLAYDSON, José da Silva. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História**. May-Aug 2020.

FUSARO, M. Da Literatura Epistolar à E-pistolar: Panorama em Rede(finições). **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 4, n. 8, 2016. Disponível em: < <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/2763> >. Acesso em: 6 nov. 2023.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; DI MESQUITA, Fabrício Dias Gusmão. Atividade epistolar no mundo Antigo: relendo as cartas consolatórias de Sêneca. **História Revista**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 31-53, jan./jun. 2010.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MEDEIROS, Mariana Carrijo. Entre o gênero estilístico e as relações de gênero: considerações acerca das elegias ovidianas no principado de Augusto (I a.C. / I d.C.). **Revista Hêlade**. v. 4 n. 1, 124 – 142, 2018.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MEDEIROS, Mariana Carrijo. Amor e alusão à morte: um estudo acerca das representações das heroínas de Ovídio. **Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos**, 27(1), 197–222, 2014.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEISE, Pedro Falleiros. Das origens do gênero elegíaco à ruptura de Ovídio nas *Heroides*. **PHAOS**. Campinas, SP, v.20, p. 1-21, 2020.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**: Textos da Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LONGO, Giovanna. Manifestações da alteridade em “Fedra a Hipólito”: considerações sobre a abordagem da leitura de textos clássicos. In: SANTOS, Elaine Cristina Prado dos;

PRADO, João Batista Toledo. **Antigos estranhos**: alteridade e diversidade no mundo clássico. São Paulo: *Liber Ars*, 2022.

LOPES, Cecília Gonçalves. **Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. 2010.

MARTINDALE, Charles. Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard, F. **Classics and the Uses of Reception**. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

MARTINDALE, Charles. Reception - a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. **Classical Receptions Journal**, v. 5, n. 2, p. 169-183, 2013.

MARTINS, Paulo. **Elegia romana**: construção e efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

MEDEIROS, Mariana Carrijo. Entre o cultural e o político: as *Epistulae Heroidum*, de Ovídio, à luz dos estudos de gênero (I a.C.-I d.C.). **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 8, p. 51-69, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1975.

NÉRAUDAU, J. P. Prefácio. In: OVÍDIO. **Cartas de amor**: As Heroides. Tradução de Dúnia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2007.

OLIVEIRA, Roberto Arruda de. Alguns aspectos da Sátira VI de Juvenal. **Caderno de Letras**, nº 21, Jul-Dez – 2013.

PELERLINI, Ariovaldo A. Lucrécia e o ideal romano de mulher. **Língua e Literatura**. v. 16, n. 19, p. 9-2S, 1991.

PINHEIRO, Cristina Santos. **Augusto entre as mulheres**: família e poder na criação do patriarcado. Universidade de Madeira. Funchal, 2015.

PRATA, Patrícia. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos**. 2007. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo.

PRATA, Patrícia. **Questões de autoria na Roma antiga**. Cadernos de Qualificações – nº 1- 2005. UNICAMP, Campinas.

RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. **Elegia Grega Arcaica**: uma antologia. São Paulo: Mnema, 2021.

SCHMIDT, Pedro Baroni. **Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval**. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVA, Semírames Corsi. O principado romano sob o governo de Otávio Augusto e a política de conservação dos costumes. **Crítica & Debates**, v. 1, n. 1, p. 1-17, jul./dez. 2010.

SOARES, Carolline da Silva. O gênero epistolar na antiguidade: a importância das cartas de Cipriano para a história do cristianismo norte africano (século III d.c.). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v.2, n.3 (Especial), p.199-215, 2013.

SOUSA, Jefferson Cleiton de. A estética da recepção: o leitor na economia da obra e da história. **Revista Criação & Crítica**. n. 09, p. 52 – 60, nov. 2012.

TIN, Emerson. **A Arte de escrever cartas**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2005.

TINOCO, Robson Coelho. **Leitor real e teoria da recepção: travessias contemporâneas**. São Paulo, Editora Horizonte, 2010.

UGARTEMENDÍA, Cecilia Marcela. **A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio**. 2017. Dissertação de Mestrado. Pós - Graduação em Letras clássicas. Universidade de São Paulo. São Paulo.

VANSAN, Jaqueline. **Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio: uma análise da epístola I “de Penélope a Ulisses”**. 2016. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

VANSAN, Jaqueline. **A puella na elegia de Ovídio**. Tese de Doutorado. de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021.

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

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Apresentação. In: OVÍDIO. **A Arte de Amar**. Tradução de Matheus Trevizam, São Paulo: Mercado de Letras, 2016.

VEYNE, Paul. **Elegia Erótica Romana: o amor, a poesia e o ocidente**. Tradução: Mariana Echalar. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VERGNA, Walter. Heroides – A concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio. In: OVÍDIO. **Heroides**. Tradução: Walter Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.