

Ariadne em cena: teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio

Ariadne in the stage: theatricality in Ovid's *Heroides* 10

CAROL MARTINS DA ROCHA / JÉSSICA RODRIGUES DE OLIVEIRA¹ (*Universidade Federal de Juiz de Fora — Brasil*)

Abstract: Based on excerpts selected from Ovid's *Heroides* 10, this article analyses the effects that arise from the poet's use of a mixture of poetic genres. In our view, this Ovidian work explores not only the relationship between epistle and elegy, but also some features of drama, such as dramatic irony. We argue, therefore, that Ariadne, who is both the heroine and author of the missive, through her writing and feminine voice, sets the boundaries of her scenic space and positions herself in it, performing her amorous quarrel through a literary piece that links dramatic genre to epistolary elegy.

Keywords: Ovid; *Heroides*; generic-mixture; dramatic irony; drama; female authorship.

Introdução

No contato com a bibliografia secundária relacionada à obra ovidiana *Heroides*, é possível notar a frequência com que, de modo geral, se entende esta como uma obra monótona². Isso, em parte, se deve ao fato de que Públio Ovídio Nasão (43 A.E.C. — 17/18 E.C.), muitas vezes, reproduz em dísticos elegíacos um característico tom de lamento do gênero, cujas raízes advêm das antigas canções entoadas nos ritos fúnebres (Ov. *Am.* 3.9.1-4)³. No caso das *Heroides*, compostas por elegias em formato epistolar, esse teor queixoso das mulheres,

Texto recebido em 29.09.2022 e aceite para publicação em 04.12.2022. Este texto discute resultados de projeto de Iniciação Científica desenvolvido junto ao Programa de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal de Juiz de Fora (BIC/UFJF) entre outubro de 2021 e agosto de 2022, com financiamento do referido Programa, sob orientação da Profa. Dra. Carol Martins da Rocha (UFJF).

¹ carol.rocha@ufjf.br / oliveira.jessica@estudante.ufjf.br.

² A tradicional abordagem das *Heroides* como uma composição monótona se deve, para CONTE (1994) 348-349, aos limites impostos pelo próprio gênero epistolar, esse de que trataremos mais adiante. De todo modo, o estudioso registra que os poemas são monológicos, formando textos sempre “fechados” e que não esperam resposta.

³ HEISE (2020) 2-5, admitindo o caráter lastimoso da elegia, discute sua origem na literatura grega como poesia de lamento fúnebre e observa a mudança de conteúdo para o lamento erótico na literatura latina.

que reclamam da partida e da consequente ausência de seus amados — aliando, assim, lamento e conteúdo amoroso —, fez com que a recepção da obra na modernidade por muito tempo a abordasse como meros exercícios de retórica, ou, ainda, designasse a coletânea como composições ineficazes de uma perspectiva pragmática⁴. Parte dessa percepção se deve à impressão de que tal correspondência não teria um efeito prático, de fato, sobre seus destinatários: para boa parte das cartas, não há uma resposta⁵, e, como sabemos, os desfechos dos mitos ali representados já estão perpetrados.

Mais recentemente, as *Heroides* têm despertado leituras que vão num outro sentido⁶. Privilegia-se, por exemplo, o fato de que, nessa coletânea de cartas, personagens da mitologia da tradição greco-latina — em sua maioria mulheres⁷ — têm a chance particular de escreverem suas perspectivas de histórias conceituadas pela expressiva transmissão desses mitos. Nesse sentido, conforme caracteriza FULKERSON (2005) ao explorar tal obra pela via dos estudos de gênero, a voz mitológica das personagens femininas, cujas histórias na tradição foram protagonizadas não por elas, mas sim por seus amados heróis,

⁴ KENNEDY (2002) 219-220 comenta alguns estudos que fizeram leituras mais tradicionais da coletânea ovidiana. Nessa linha, FULKERSON (2005) 3 inclui também as leituras de WILKINSON (1955), JACOBSON (1974) e VERDUCCI (1985). MYERS (2014) 14 estende o entendimento das epístolas como inefetivas e sem propósito também aos poemas de exílio de Ovídio, compostos por missivas que exprimem seu sofrimento em relação ao desterro e buscam, sem sucesso, o perdão pelo seu *error* e a revogação da sua condição.

⁵ A primeira seção das *Heroides* contém as chamadas “cartas simples” (numeradas de 1 a 15), aquelas que não trazem a resposta dos heróis. Já na segunda parte da obra, encontramos as “cartas duplas” (de 16 a 21), que oferecem a correspondência entre Páris e Helena, Leandro e Hero e Acôncio e Cidipe.

⁶ Nesse sentido, cf., por exemplo, o estudo de Joseph FARRELL (1998), que propõe deixar de lado as questões relativas à autenticidade da obra para se privilegiar o caráter metalinguístico da coletânea de epístolas.

⁷ São autores também heróis míticos e ainda Safo, única figura histórica presente no *corpus*. Sobre a discussão em relação à autoria da carta de Safo a Fáon (com indicação de bibliografia sobre a transmissão do texto), cf. KNOX (1995) 12-14. Cf. ainda a discussão de TARRANT (1981) sobre a autenticidade da carta. Na edição que estabeleceu para as *Heroides*, DÖRRIE (1971) 287-296 dedica uma parte do seu estudo para apresentar de forma pormenorizada os problemas de transmissão da epístola de Safo. O autor ainda elaborou um comentário crítico-literário para essa missiva (DÖRRIE 1975) e um estudo focado na própria tradição manuscrita das *epistulae* (DÖRRIE 1960).

acaba por estruturar uma comunidade autoral de escrita feminina na coleção⁸. Como mesmo a criação de uma comunidade literária pela atividade escrita seja um ponto chave para a interpretação da poética ovidiana como um todo, a estudiosa intenta observar na coletânea

The ways in which the poems set themselves up against one another, demand to be read and reread, in order and out of order, and constantly allude not only to the canonical versions of their own stories, but also the stories of other heroines and the actual texts of the other poems in the collection (FULKERSON (2005) 17).

Desse modo, segundo FULKERSON (2005) 16-18, podemos pensar que a voz poética das personagens estabelece um diálogo intratextual na obra, constituindo uma rede feminina de leitura e escrita ficcional. Isso porque as mulheres, enquanto autoras e também leitoras mútuas dessas produções, servem de modelo literário umas às outras (cf. também UGARTEMENDÍA (2017)). Ovídio teria, então, emprestado um poder autoral, textual e discursivo a essa rede feminina de heroínas-autoras, de modo que o conteúdo por elas selecionado, como, por exemplo, o sofrimento erótico por que passaram em outros poemas da tradição literária antiga, fosse agora comunicado a partir de suas próprias perspectivas e diretamente por suas vozes — ainda que atravessadas pela masculinidade ovidiana.

Essa rede de elegias *al femminile*, como propõe ROSATI (1992)⁹, como dissemos, é composta em formato epistolar, gênero esse que se caracteriza por uma mensagem trocada entre dois interlocutores que se encontram ne-

⁸ Podemos ainda citar como exemplo de estudos sob a perspectiva dos *gender studies* voltados para as *Heroides* os trabalhos de SPENTZOU (2003) e LINDHEIM (2003).

⁹ ROSATI (1992) 85, fazendo referência à composição elegíaca conferida a mulheres “solitárias e sofredoras”, indica que, para além da mudança da voz poética nas *Heroides*, haveria elementos que caracterizariam um discurso intrinsecamente feminino nesses poemas. Nas palavras do autor, as “elegias ao feminino” não se restringem à voz lírica, mas Ovídio “vuoi anche mostrare come l'elegia, l'ideologia di cui essa è espressione, sia più coerente come ideologia femminile, come voce delle donne, dei loro valori, della loro sensibilità, della loro condizione” (ROSATI (1992) 93). Nesse sentido, ao trocar a *persona* poética masculina pela feminina, Ovídio evidencia as situações vividas pelas mulheres na história da mitologia, “a conferma che è appunto questa la condizione abituale, ‘storica’, la subordinazione della donna all'uomo” (ROSATI (1992) 93). Feita essa observação, sublinhamos nossa discordância em relação a esse aspecto defendido pelo estudioso e adotamos aqui a expressão de Rosati somente como uma caracterização da voz elegíaca feminina da obra.

cessariamente afastados um do outro pelo espaço e, de certo modo, também pelo tempo¹⁰. Assim, podemos dizer que mesmo sem receber resposta a suas missivas, as heroínas fazem um uso efetivo do gênero epistolar, pois a mensagem transmitida em suas composições desempenha a função de compensar a ausência instituída pela distância entre remetente e destinatário. Sendo assim, a noção de “falta” é, nesse caso, aquilo que dá origem à própria escrita epistolar: escreve-se uma carta apenas para alguém que se encontra distante, *in absentia*, como notamos nas *Heroides*¹¹. A despeito da ausência das cartas dos heróis em correspondência direta às epístolas simples, podemos considerar as missivas das mulheres válidas e bem sucedidas a partir das convenções da própria epistolografia. Em outros termos, a leitura das *Heroides*, antes resumida a uma suposta monotonia e ineficácia, se beneficia por um crivo em que os códigos literários do gênero são observados tanto pelos leitores modernos em seu manejo da obra quanto pelas heroínas em seu lugar de autoria.

¹⁰ Estudiosos como TRAPP (2003) e EDWARDS (2005) examinam, entre outros, esse aspecto da escrita epistolar (antiga e moderna) nos textos greco-romanos e o consideram como o mais crucial para o gênero. Entre os próprios antigos, porém, o elemento fundamental da escrita epistolar parece ser o estilo do *sermo*, sendo este um ponto convergente nos poucos manuais retóricos da Antiguidade que mencionam as características do gênero epistolográfico. Alguns preceitos são recuperados no tratado de Demétrio de Falero “Sobre o Estilo”, provavelmente escrito no período helenístico, segundo FREITAS (2011) 17. Entre os latinos, eles são mencionados na *Ars Rhetorica* de Caio Júlio Vítor e em algumas passagens da *Institutio Oratoria* de Quintiliano, conforme lembra KERR (2017) 38-39. Ainda que de forma resumida, os referidos autores antigos arrolam alguns aspectos da epístola para além da elocução simples e da proximidade com o ato da conversação: a preocupação com a cordialidade, a extensão curta do texto (*breuitas*), a exposição de um assunto despretensioso, a unidade temática da epístola, a adequação tanto do assunto ao gênero quanto da linguagem da missiva ao destinatário e um cuidado em justa medida com o texto escrito. Essas e outras marcas do gênero epistolográfico, como o uso de fórmulas (*inscriptio* e *subscriptio*), a recorrência de *tópoi* e a própria escrita propiciada pela distância, são ainda compartilhadas entre os epistológrafos latinos do período clássico e recuperadas a partir de conteúdo metalinguístico nas cartas de Cícero, Sêneca, Plínio o Jovem, e até mesmo nas epístolas poéticas de Ovídio e Horácio, de acordo com KERR (2016) 1138-1144. Cf. ROSATI (2005) sobre as dinâmicas tempo-espaciais presentes na epistolografia das *Heroides*.

¹¹ Sobre o modo como Ovídio explora recursos do gênero epistolográfico em relação à ausência (transformada em presença no ato da escrita), cf. HARDIE (2002) 106-142.

Na esteira de estudos como os de FULKERSON (2005) e UGARTEMENDÍA (2017), buscando contribuir para a valorização da leitura desta obra ovidiana, discutimos neste artigo um aspecto da já bastante reconhecida mistura de gêneros que perpassa a obra do poeta augustano¹². Nosso foco nessa intersecção recai não só sobre aspectos elegíacos e epistolares, cuja presença nas *Heroides* comentamos há pouco, mas também sobre o gênero dramático, em vistas de verificar como Ovídio mobiliza também este gênero nesse conjunto de cartas.

Investigaremos, então, como a presença de recursos dramáticos nas *Heroides*, descortinados de forma ampla, sem nos determos necessariamente no gênero trágico ou cômico, pode entrelaçar a epístola elegíaca e o campo do teatro. Nossa hipótese é a de que certos aspectos desse gênero podem promover, entre outros efeitos, a expansão da narrativa de determinada personagem e novos alcances de sentido para o lamento veiculado pela primeira pessoa poética na elegia epistolar. Valendo-nos sobretudo de alguns dos critérios estabelecidos por CURLEY (2013), de que trataremos na próxima seção, cotejamos a carta 10, de Ariadne a Teseu, e buscamos observar nessa epístola a manifestação de elementos tipicamente teatrais como, por exemplo, a ironia dramática, avaliando de que modo tal ironia se instaura na carta e que novas significações proporciona à narrativa mitológica representada pela personagem.

1. Teatro e elegia

Para investigar a forma com que elementos do gênero dramático se apresentam na obra de Ovídio em cotejo, consideramos importante sondar outros estudos que já trataram da relação entre teatro e elegia. Ainda que, dentre as análises aqui destacadas, a abordagem adotada não seja precisamente a que privilegiamos em nossa discussão, parece-nos relevante observar que aspectos das produções do poeta augustano já suscitaram tal discussão.

¹² Para além da elegia epistolar das *Heroides*, podemos perceber o jogo ovidiano com os gêneros literários também em outros trabalhos. Observamos, por exemplo, a combinação da elegia à poesia didático-preceptística na *Ars Amatoria*. Nota-se ainda a mistura genérica nos *Fasti*, um poema que se mescla ao calendário romano, e no *Ibis* (aceita a autoria ovidiana), que constitui um poema invectivo também em dísticos elegíacos. Registramos agradecimento à Profa. Dra. Charlene Martins Miotti (UFJF), que nos lembrou da presença de tal recurso também em outras obras de Ovídio.

O primeiro estudo que destacamos é o de Guilherme DUQUE (2019), intitulado *Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio*, que explora elos entre elementos dramáticos e outra obra ovidiana, a *Ars Amatoria*. Mais especificamente, o estudioso examina a poesia erotodidática de nosso poeta e sua relação com aspectos da comédia¹³ — sobretudo da peça *Mercator*, de Tito Mácio Plauto (230-180 A.E.C.). Em sua investigação, Duque procura mostrar como ambas as composições exploram o viés do discurso amoroso e os jogos de sedução, motivos presentes tanto nos códigos elegíacos quanto nos teatrais¹⁴. O autor destaca, então, recursos análogos nos dois textos no que diz respeito ao conteúdo do amor, como, por exemplo, a manipulação das situações para o favorecimento da conquista amorosa, os hábitos retóricos de expressão erótica dos amantes elegíacos e cômicos, considerando o valor expressivo-patético desses textos, e, inclusive, as personagens-tipo e suas funções centrais na comédia e no influxo elegíaco.

Assim como em trabalhos apontados em nossa introdução, também a discussão sobre gênero suscita o interesse de Duque. Trata-se da questão da violência sexual presente seja na elegia ovidiana, seja na peça plautina. Em casos de insucesso da tentativa de conquista amorosa a partir da linguagem, ou a não obtenção da relação desejada, a *Ars Amatoria* apresenta e endossa a prática desse tipo de violência (cf. DUQUE (2019) 142). Como aponta Duque,

¹³ Também no Brasil, a relação entre a tragédia e as obras elegíacas ovidianas foi alvo de estudo; cf. SILVA (2008).

¹⁴ LEO (1900) 606, comentando a presença de elementos teatrais na elegia erótica helenística (da qual deriva a elegia erótica romana), registra que, na poética dramática, o gênero cômico geralmente seleciona material erótico comum e cotidiano, ao passo que a tragédia aponta para a predileção pelos motivos eróticos mitológicos. Nesse sentido, para o filólogo alemão, a elegia erótica do período helenístico comporta de maneira mais equilibrada os traços cômicos, pois, da mesma forma, compartilha do repertório poético amoroso designado pela realidade corriqueira e objetiva. Em outras palavras, o gênero elegíaco forma um elo poético mais próximo e irrefletido com a comédia do que com a tragédia. Considerando a postulação de Leo, pode-se dizer que Ovídio, que herdou junto a outros poetas elegíacos latinos tal tradição literária helenística, teria unido, na composição das *Heroides*, material elegíaco e trágico. Isso se dá pelo fato de o poeta trazer para o contexto da elegia as heroínas e heróis mitológicos (excetuando-se a controvérsia em relação à figura de Safo), elaborando, assim, um movimento poético mais ousado e menos imediato em termos de conjugação dos gêneros dramático e elegíaco.

embora a relação sem consentimento em *Mercator* não derive da frustração da sedução empreendida, o que a propicia é a vulnerabilidade socioeconômica das mulheres violentadas e de suas famílias. O *stuprum* configura ainda um quadro que, na maioria das peças cômicas, culmina no casamento entre os envolvidos como forma de resolução do conflito erótico.

Outro exemplo de estudo que privilegia a relação entre a elegia ovidiana e o drama, com enfoque neste caso no gênero trágico, é o de Dan CURLEY (2013). Em seu trabalho, o estudioso parte do pressuposto de que a tragédia *Medea* de Ovídio, infelizmente perdida, teria inspirado no poeta um interesse vitalício pelo drama, demarcando sua primeira tentativa de se colocar como tragediógrafo (CURLEY (2013) vii). Desse modo, para Curley, as *Metamorphoses* e as *Heroides*, por exemplo, também denotariam a inclinação de Ovídio como poeta trágico para além do seu status bem consolidado de elegista e comporiam um arco intratextual de narrativas trágicas. A partir dessa premissa, o mencionado estudo tem como escopo discutir, no que diz respeito às *Metamorphoses*, como essa epopeia ovidiana oferece uma visão panorâmica das origens dramáticas das personagens. Já quanto à coleção epistolográfica do poeta, o estudioso entende que as heroínas e heróis míticos representam suas experiências eróticas via escrita epistolar.

A partir de sua premissa, envolvendo a *Medea*, de que dispomos de apenas poucos fragmentos, Curley agrupa cinco parâmetros críticos que, na sua visão, são compartilhados entre as convenções da elegia erótica ovidiana e as da tragédia. Parte dos preceitos que envolvem essa articulação diz respeito ao entrelaçamento do formato epistolar e de características particulares do teatro. O primeiro parâmetro trata dos limites que cerceiam o dramático: no teatro físico, tais limites são traçados num determinado espaço-tempo do enredo em função da encenação das *personae* e se constituem no palco; no caso da epístola, são configurados a partir da escrita subjetiva, delimitados pelo espaço do suporte material e pelo tempo narrativo em que escreve a personagem. Um segundo parâmetro são as perspectivas das personagens que habitam os mundos da tragédia e da epistolografia. Tal perspectiva se deve ao fato de que, bem como as personagens trágicas, as heroínas são narradoras internas, comentando as histórias nas quais elas mesmas participam a partir de dados e circunstâncias

particulares¹⁵. Em seguida, CURLEY (2013) 68 aponta o parâmetro do sofrimento erótico como um elemento que une a tragédia e a elegia, já que o *páthos* é uma fixação dos textos trágicos, trazendo a angústia das personagens à tona durante a representação. Nas *Heroides*, as cartas documentam a condição desventurada das heroínas, que dão significado às suas dores através do ato da escrita¹⁶. Como quarto parâmetro, o estudioso (2013) 75-76 registra o uso do mito em ambos os gêneros. Segundo Curley, a mitologia, como uma codificação de símbolos, padrões e estruturas culturais, permite que o autor do texto trágico e sua audiência examinem valores culturalmente compartilhados e representados no palco. Analogamente, no texto elegíaco de Ovídio, o fato de personagens míticas estarem em cena leva a elegia em direção a algo tão solene quanto a tragédia, apresentando o mesmo exagero do *páthos* erótico trágico na escrita das personagens e gerando efeitos literários que se tornam proporcionais à natureza do mito, mais ampla que a "vida real". Por fim, CURLEY (2013) 79 destaca a presença da ironia, critério que, para o autor, talvez evoque a tragédia de maneira mais imediata. Isso porque, como sabemos, a ironia se verifica quando a audiência ou o leitorado de uma peça trágica está mais bem informado acerca da narrativa do que as personagens em questão. Nas *Heroides* ocorre o mesmo tipo de manobra irônica, visto que o leitor pode localizar o espaço-tempo narrativo em um contexto externo à carta, essa que se torna, assim, um episódio dentro de um mito maior, ao que emergem situações irônicas.

Ao elencar esses cinco critérios para análise e aproximação do teatro e da elegia, Curley procura mostrar como eles promovem uma convenção harmoniosa entre os dois gêneros. Diante da reconhecida combinação genérica na mesma composição literária — mescla profundamente explorada por

¹⁵ Nesse sentido assinala EDWARDS (2005) 270: "Letters involve writing for a specific occasion; they are the product of particular circumstances. Hence the frequent association of letters, as opposed to other kinds of text, with spontaneity, sincerity".

¹⁶ Curley, como outros críticos que mencionamos na introdução de nosso texto, reconhece que o sofrimento amoroso expresso pelas personagens das *Heroides* é uma matéria adequada ao texto elegíaco. Porém, o estudioso parece não vincular esse tipo de expressão exclusivamente à mulher: "The expression of pathos is doubly appropriate for elegy. On the one hand, the suffering of any given heroine or hero is predicated upon love. On the other hand, their suffering often finds expression as lamentation, which recalls the genre's original funereal traditions" (CURLEY (2013) 68).

Ovídio, que realiza atravessamentos genéricos e dispõe suas composições como um único *corpus* autorreferencial (cf. UGARTEMENDÍA (2017) 51-52) —, entendemos que são frutíferos os recursos metodológicos adotados por Curley. Isso porque privilegiar a relação entre a elegia e o drama nas *Heroides* evoca não apenas a ideia de intratextualidade, mas também de autotextualidade¹⁷, e ajuda a evidenciar a originalidade de nosso poeta.

Tendo isso em mente é que nos dedicamos a observar como se apresentam recursos teatrais nas *Heroides*. A leitura de uma teatralidade na coleção, a nosso ver, valoriza a performance da voz poética feminina, fazendo alusão ao poder autoral concedido por Ovídio às heroínas-autoras das epístolas. Podemos pensar que isso é algo que de imediato constitui uma *nouitas*, uma vez que as heroínas se apropriam de uma autoridade verbal antes reservada à voz lírica masculina do texto elegíaco¹⁸. Ainda pensando nas características que manifestam a originalidade das *Heroides*, mesmo CURLEY (2013) 59-62 considera que a articulação entre os gêneros elegíaco, epistolar e dramático gera uma possibilidade de leitura para o que Ovídio chama de *ignotum opus* ao se referir à coletânea na *Ars Amatoria* (3.339-346), fazendo jus à sua imagem quando se descreve vestido como dramaturgo nos *Amores*, embora sem pretender abdicar do seu compromisso com a poesia amatória enquanto elegista (*Am.* 2.18.13-18).

¹⁷ Para discussão sobre intertextualidade e autotextualidade especificamente na poesia ovidiana de exílio, cf. os estudos de PRATA (2007), AVELLAR (2015), AVELLAR (2018) e SANTOS (2019).

¹⁸ CORDEIRO (2013) 4 registra a peculiar inversão dos papéis sociais de gênero na tradição elegíaca, em que, ainda que o autor elegíaco tenha o poder e a autoridade da palavra poética, ele acaba por colocar o eu lírico como um *seruus amoris*, submisso e entregue à amada, essa sendo a *domina*, que tem a autoridade erótica sobre o poeta, o que vai de encontro às normas sociais da época. No caso das *Heroides*, notamos que boa parte das mulheres representam a si mesmas como autoridades eróticas e muitas vezes censuram, com seu poder literário, as atitudes dos amados. Ou seja, Ovídio as apresenta como *dominae* míticas que gozam de poderio tanto erótico quanto autoral. Segundo UGARTEMENDÍA (2017) 35, as nuances em relação a gênero e autoria são ensejadas a partir de um olhar para a obra que parta do *locus* poético-mítico feminino, abordando as epístolas elegíacas como monólogos subjetivos que poetizam o despeito sofrido pelas mulheres.

2. Ironia dramática na carta de Ariadne a Teseu (*Heroides* 10)

Nossa escolha pela epístola 10, de Ariadne a Teseu, se deve ao fato de que, por um lado, sua autoria é legítima¹⁹, e de que, por outro, esta carta é atribuída a uma heroína cuja tradição literária não possui antecedentes dramáticos (caso contrário, acreditamos que a relação entre teatro e elegia poderia já se dar de antemão)²⁰. Apesar de haver versões dessemelhantes a depender da tradição mitológica que se escolhe seguir (Cf. GRIMAL (2005) 45-46 e 439-443), a narrativa que nos é mais conhecida — e à qual corresponde este enredo ovidiano — conta que Ariadne era filha do rei Minos e da rainha Pasífae, soberanos na ilha de Creta. Quando Teseu lá desembarcou para cumprir um tributo por ordem de Minos, a princesa cretense se apaixona pelo herói ateniense. A ordem dada pelo rei era que Teseu lutasse contra o Minotauro: irmão de Ariadne, o monstro metade homem, metade touro, havia sido aprisionado num imenso labirinto pela humilhação que conferia à corte. Movida pela paixão, a heroína oferece ajuda a Teseu, dando ao herói um rolo de fio que mostraria o caminho de saída do labirinto. Porém, a assistência de Ariadne tinha uma condição: Teseu a desposaria e a levaria consigo para sua pátria. Após derrotar o Minotauro, o herói sabota os navios de Creta para evitar a perseguição de Minos e lança-se ao mar junto de Ariadne e de sua frota, cumprindo sua promessa e esquivando-se da ira do rei. No entanto, numa certa noite, a tripulação faz uma escala na ilha de Naxos e lá Teseu abandona Ariadne adormecida, motivado seja pelo amor por outra mulher, seja pela interdição por parte dos deuses em relação à sua união com Ariadne.

O ponto narrativo em que se insere a elegia ovidiana é precisamente o momento em que a jovem desperta na ilha, percebe-se relegada e avista ao longe o navio de seu amado se afastando da costa. Em sua epístola, Ariadne alega que escreve a Teseu para expressar sua angústia a respeito da condição

¹⁹ Nesse ponto, retornamos aos *Amores*, em que Ovídio menciona nove epístolas míticas que estaria compondo em paralelo a essas outras elegias eróticas (cf. *Am.* 2.18.19 ss). As cartas listadas são as de Penélope, Fílis, Fedra, Enone, Hipsípíle, Dido, Ariadne, Cànace e Safo (sobre a carta de Safo ser espúria, comentamos acima).

²⁰ Como sabemos, o mito de Ariadne e Teseu já havia sido transmitido por mitógrafos gregos e, na tradição latina, é reproduzido tanto no gênero épico das *Metamorphoses* de Ovídio quanto na célebre elegia 64 de Catulo e, claro, nessa epístola ovidiana.

em que se encontra e a fim de tentar persuadir o amado a manobrar o navio de volta à ilha. Teseu, assim como ocorre com os demais destinatários das *Heroides*, está resoluto em abandonar a jovem. Ele não retornará, quebrando a referida promessa de amor. É essa traição da *fides* erótica — um *tópos* do gênero elegíaco²¹ — que gera sofrimento e furor em Ariadne, que, ao se perceber abandonada por completo, cercada por uma ilha deserta, vê na escrita de uma carta (Ov. *Her.* 10.140) sua única alternativa de alcançar o amado distante.

A tentativa de diálogo entre Ariadne e Teseu é tensionada pelo que, *a priori*, motivou a escrita da heroína. A partida mesma do jovem é confrontada e criticada pela filha de Minos. Ariadne, em determinados momentos da carta, despreza a conduta pérfida de Teseu, alegando que o rapaz usufruiu de seus favores para se pôr à prova no labirinto e, em troca, fez uma promessa vã (Ov. *Her.* 10.116), já que não pretendia corresponder ao seu amor. Por isso, Ariadne o descreve como um criminoso (Ov. *Her.* 10.35) e vale-se da carta também para defender a própria honra e reivindicar sua dignidade, quando lembra que é filha de um rei e neta de um deus (Ov. *Her.* 10.91)²².

Ariadne não tem ciência da macronarrativa mitológica de que faz parte: ela ignora que o episódio do labirinto é apenas uma das aventuras da jornada heróica de Teseu. A inutilidade de seus pedidos pelo retorno do amado e a falta de perspectiva acerca do seu próprio futuro, que, no momento da escrita, são dados evidentemente desconhecidos pela heroína, ensejam uma leitura irônica de sua epístola. Desse modo, assim como ocorre no teatro, quando em dada situação uma personagem tem conhecimento limitado sobre a trama, Ariadne, ao escrever, não está ciente dos desdobramentos do episódio mítico em que ela própria está inserida. O leitor consegue detectar os aspectos irônicos dessa trama, mas a própria autora do texto não.

²¹ CORDEIRO (2013) 22-47 reúne em seu estudo outros *tópoi* elegíacos que se apresentam na coletânea de cartas.

²² BATTISTELLA (2010) 83 nota que Ariadne, antes de referir-se à sua linhagem como forma de protesto, ainda descreve sua postura como oposta ao *tópos* do *seruitium amoris* ao formular em texto elegíaco uma clara aversão a ser tomada como escrava. A menção às obrigações das mulheres fiandeiras corrobora a objeção da heroína: *neue traham serua grandia pensa manu* (Ov. *Her.* 10.90).

Em vistas de avaliar situações de ironia dramática na missiva de Ariadne, interessa-nos observar ainda outros aspectos determinados pelo formato epistolar das *Heroides*. Vejamos, assim, como agem as noções de tempo e espaço literários, determinadas pelas margens que emolduram a perspectiva de um aqui e agora em que atua a *persona* poética. Com efeito, como nos mostra ALTMAN (1982) 119, “escrever uma carta é mapear as próprias coordenadas — temporais, espaciais, emocionais, intelectuais — em ordem de dizer a alguma outra pessoa onde se está localizado num determinado momento”²³.

O elemento da ironia dramática, então, sendo um artifício que promove jogos teatrais entre a narrativa representada em questão e a audiência ou o leitorado, se entremeia com o gênero epistolográfico da coletânea. Podemos pensar que a heroína-autora de Creta, dispondo apenas da epístola — em termos de limitação espacial, tão “aqui” quanto a ilha de Naxos — enquanto meio de comunicação e de expressão poética, é condicionada pelo seu momento presente — o “agora” —, em que experimenta fúria e desespero por estar isolada numa ilha inabitada. Dessa maneira, ela está restrita não só pelas margens do papiro e da demarcação do verso elegíaco quanto por limites físicos, acentuados pelo isolamento em Naxos²⁴.

Desse modo, a filha de Minos seleciona para sua escrita a circunstância do seu sofrimento erótico, sendo o conteúdo tipicamente elegíaco também um material designado pelo recorte episódico da personagem dentro de seu enredo mitológico maior. Embora a perspectiva do aqui e agora de Ariadne

²³ “To write a letter is to map one's coordinates — temporal, spatial, emotional, intellectual — in order to tell some-one else where one is located at a particular time”, ALTMAN (1982) 119. A tradução de textos em língua moderna é nossa.

²⁴ CURLEY (2013) 63 remete à ideia de que, ao escrever, algumas heroínas se esforçam para transcender possíveis isolamentos físicos, os expandindo na epístola. Indicamos, nessa linha, um ponto chave da presença da ironia dramática no texto: uma vez que a heroína se encontra abandonada numa ilha deserta, o seu próprio enredo mitológico implica uma limitação de recursos para o envio da missiva. Nessa mesma passagem, o estudioso ainda considera o panorama da ilha isolada de Naxos como um espelho do estado de espírito de Ariadne. Nesse sentido, podemos recuperar um preceito de Demétrio em “Sobre o Estilo” (§ 227), que caracteriza a carta como um espelho da alma do remetente, preconizando que o gênero epistolográfico tem a capacidade de revelar o estado de então e o caráter do autor de maneira mais fidedigna que qualquer outro tipo de texto.

não lhe permita ter conhecimento completo sobre seu mito, por outro lado, permite-lhe escrever e experimentar um lugar de autoria, no qual inclusive ela corresponde, enquanto *persona* lírica, às convenções dos gêneros que mobiliza, como indicamos em nossa introdução. Por outro lado, considerando a abordagem do leitor, a ironia dramática se infiltra numa interpretação que suspende as noções tempo-espaciais concretas e consente ao tempo e ao lugar da personagem fictícia sustentar e promover o texto elegíaco. As histórias prestigiadas pela tradição ganham, a partir dessa leitura das *Heroides*, mobilidade, dinâmica e elasticidade, enquanto as heroínas instituem a teatralização do lamento amoroso.

Para além do teor queixoso, também a perspectiva da primeira pessoa poética é um elemento unificador da poesia elegíaca. Essa perspectiva, que reivindica a mesma centralidade do eu dramático e do remetente epistolar, é, como vimos, um dos parâmetros de CURLEY (2013) 64. Na obra ovidiana, no momento em que escreve, a autora mítica possui a consciência narrativa. Não é o caso, porém, dos leitores modernos: estes podem acessar o pano de fundo intertextual que, para a linha narrativa em que está inserida a heroína, ainda é futuro. Nesse mesmo sentido, destacamos BARCHIESI (2001) 30-32, quando designa os efeitos da redução da perspectiva narrativa àquela da *persona* poética ao dissertar sobre as convenções do gênero elegíaco. O estudioso afirma que

(...) the narrative autonomy of the letter is curiously interwoven with its pragmatic impotence, and the impotence implied by the context moves every letter into the realm of illusion. The lover is dead, gone, in love with someone else, he has left and will not return, or, if he does — in a more subtly ironic variant — it will be for some other reason, some chain of causation over which the letter has no control. The reader's narrative competence puts him or her in a state of ironic superiority compared to the limited field of vision of the first-person narrator (BARCHIESI (2001) 30).

Também ROSATI (2005) 161 chama a atenção para a superioridade irônica que nós, leitores, exercemos em relação ao texto enquanto as heroínas escrevem:

Siccome le storie che le eroine raccontano sono storie già scritte (da Omero, Euripide, Virgilio etc.), che il lettore esterno conosce, il poeta (cioè lo scrivente esterno) mette in bocca al suo personaggio dei riferimenti [...] a quanto accadrà in seguito, che il lettore ovidiano decrypta 'sopra le spalle' del personaggio stesso, contrastando le aspirazioni, i sogni, le paure dell'eroína che scrive con quello che egli, in virtù della

sua competenza intertestuale, sa che 'realmente' accadrà. L'ironia drammatica è insomma lo strumento che nelle Heroides permette di narrare il futuro.

Portanto, entendemos que a redução da narrativa à voz da heroína, que escreve restrita às margens da epístola (seja enquanto gênero textual, seja enquanto suporte), constitui certa ironia dramática pelo fato de que o texto é apresentado a um leitor externo que já conhece a versão mais difundida do mito na tradição²⁵. Esse elemento e o fato de que as epístolas são monológicas, o que entendemos como o espaço para a expressão de uma única voz poética, oferecem um ambiente potencialmente dramático do qual podem se apropriar as mulheres enquanto autoras míticas. Então, os códigos do gênero epistolar, que podem dificultar o desempenho literário de uma heroína bem consolidada em suas próprias convenções e colocada agora no texto elegíaco²⁶, podem, em outros casos, possibilitar a difusão literária das mulheres, em que a dramatização associada ao discurso lamentoso da elegia e ao formato epistolar dos poemas aprimora a escrita das heroínas-autoras e expande suas narrativas.

3. Naxos como palco de Ariadne

Para além do processo de formação da ironia dramática como uma operação teatral no *corpus* ovidiano por nós selecionado, avaliamos que a mensagem da filha de Minos na epístola em cotejo parece-nos apresentar ainda outro elemento que aludiria ao gênero dramático: a instituição de um espaço cênico.

Logo no início do poema, há uma descrição do ambiente da ilha em que a heroína-autora se encontra abandonada. Vejamos alguns dos versos iniciais da carta:

²⁵ Nesse ponto, agradecemos pela observação da Profa. Dra. Júlia Batista Castilho de Avellar (UFU), que nos chamou a atenção para o fato de que as situações irônicas somente irrompem da ilusão que circunscreve as mulheres se tomarmos como parâmetro as versões consagradas (e geralmente masculinas) dos mitos.

²⁶ UGARTEMENDÍA (2017) 41-48 assinala Medeia como heroína que, por estar inserida em sólidas narrativas trágicas na tradição poética, demonstra dificuldade, na sua epístola a Jasão, de manter o esperado *éthos* da *puella simplex* elegíaca (Ov. Her. 12.89-90). A princesa da Cólquida descreve-se abertamente como *femina iamque nocens* (Ov. Her. 12.118), deixando escapar vestígios das convenções trágicas nas quais fora inserida anteriormente e instituindo, desse modo, um confronto genérico na carta.

*Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina
spargitur et tectae fronde queruntur aues;
incertum uigilans a somno languida moui
Thesea prensuras semisupina manus:
Nullus erat. Referoque manus iterumque retempto
perque torum moueo bracchia: Nullus erat.
Excussere metus somnum; conterrita surgo
membraque sunt uiduo praecipitata toro. (Ov. Her. 10.7-14)²⁷*

Como vemos, Ariadne abre sua carta delimitando não só um ponto na linha temporal, mas também o espaço físico da ilha de Naxos (Ov. Her. 10.7-8). A heroína ainda detalha a transição do seu despertar vagaroso para o comportamento alvoroçado, ao perceber que Teseu não estava ao seu lado. Poucos versos depois, a princesa cretense segue descrevendo o quadro em que está inserida:

*Luna fuit; specto si quid nisi litora cernam;
quod uideant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc et utroque sine ordine curro,
alta puellares tardat harena pedes. (Ov. Her. 10.17-20)*

Como autora, a heroína discute os eventos internos de que participa também enquanto personagem: Ariadne relata sua dificuldade em discernir a vista devido à neblina da manhã, embora indique com segurança que está num litoral ermo²⁸. Além disso, descreve o seu caminhar atônito, como se procurasse o amado de modo espontâneo, e a forma como a areia da praia detia seus pés nesse ir e vir. Essa parece-nos ser uma estratégia composicional da heroína, que, mapeando primeiramente os referenciais da narração, chama a atenção do leitor para o local em que está e, depois de feita a descrição, expõe pormenorizadamente os seus próprios atos na cena por ela delineada. O mesmo tipo de operação ocorre mais adiante na epístola:

*Mons fuit; apparent frutices in uertice rari;
hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.*

²⁷ O texto latino que seguimos é da edição de DÖRRIE (1971).

²⁸ KNOX (1995) 237 chama a atenção para os cuidados com que a Ariadne ovidiana combina elementos para ser uma narradora convincente. Para um leitor que questionasse a possibilidade de se enxergar em meio à penumbra que antecede o amanhecer, a autora se antecipa ao mencionar a *luna*: provavelmente na fase gibosa minguante, que surge no céu logo na alvorada, é essa a fonte de iluminação de que a heroína precisa para enxergar a ilha.

*Adscendo; uires animus dabat; atque ita late
aequora prospectu metior alta meo. (Ov. Her. 10.25-28)*

Nesse trecho, percebemos que Ariadne mais uma vez caracteriza o ambiente da praia e, em seguida, retrata suas ações nesse espaço instituído, isso pelo fato de a ilha de Naxos delimitar precisamente o universo no qual a jovem está isolada. Dessa forma, o espaço físico cria fronteiras não só para o mundo que a heroína pode acessar, mas também para o próprio material literário que ela possui, formatando seu cenário no momento presente de sua escrita. A nosso ver, a interação poética de Ariadne com as imagens da ilha registradas na epístola edifica um palco imaginário para a performance do lamento erótico da heroína-autora.

Também a repetição de um tipo de formulação parece contribuir, como uma espécie de marcador cênico, para esse delineamento. A construção é a seguinte: abre o verso, em destaque, um elemento natural que dá o mote do que será descrito e segue-se uma forma do verbo *sum*. No primeiro terço da epístola, essa fórmula é explorada em abundância: *tempus erat* (v. 7); *nullus erat* (v. 11-12); *luna fuit* (v. 17) e *mons fuit* (v. 25)²⁹. O recurso primeiramente dimensiona o espaço cênico. Segue-se a ele a performance (quase sempre hiperbólica e desesperada) da heroína, como dissemos. O crescendo descritivo nos leva à própria Ariadne, centro desta narrativa: *haec ego* (v. 37; grifo nosso)³⁰.

²⁹ CURLEY (2013) 97-98 atenta para a variedade de *loci* estabelecidos por Ovídio nas *Metamorphoses* (as fórmulas sendo do mesmo tipo das que vemos na epístola de Ariadne), uma vez que o panorama épico permite a mudança de espaços onde as histórias acontecem: alguns são as montanhas, bosques, grutas, nascentes etc. Esse artifício não apenas serve de prelúdio (talvez até à maneira de prólogo teatral, pensamos) para as ações que se seguirão, como também faz do leitor espectador de determinado lugar, que compartilhe a visão desse espaço com as personagens nele envolvidas.

³⁰ Conforme expusemos em nosso estudo, o palco de Ariadne é formatado a partir de uma série de delimitações (espaço-temporais, literárias, psíquicas, narrativas) que instituem a teatralização do sofrimento erótico e valorizam o protagonismo da heroína. Porém, mesmo essa posição de centralidade da personagem feminina não escapa ao artifício da ironia dramática adotado por Ovídio na composição da carta selecionada. Considerando a materialidade do texto como um dos níveis de limitação para o estabelecimento do teatro epistolar, observamos que o par de versos que se encontra na exata metade da epístola de Ariadne chama ao palco outra figura: *Viuimus et non sum, Theseu, tua, si modo uiuis,/ femina periuri fraude sepulta uiri* (Ov. Her. 10.75-76). Como a heroína configura o ambiente cênico na epístola

É razoável interpretar tal dinâmica como um tipo de consecução dramática, em que a instituição do “palco” é feita pela própria personagem via escrita epistolar elegíaca.

Nesse sentido, retomamos o critério da delimitação tempo-espaacial estabelecido por CURLEY (2013) 62-68 para examinar esse aspecto teatral da carta. Como lembra o estudioso, o espaço do autor e do ator é sempre aqui, o tempo para ambos é sempre agora. No caso da heroína, sendo uma autora ficcional, os limites da epístola simbolizam o espaço confinado no qual a mulher escreve. A nosso ver, a instituição de um aqui e agora pode servir como referência espaço-temporal tanto para as personagens no palco que é a página quanto para o leitor na instância da narrativa. Toda a descrição poética que Ariadne faz do ambiente da ilha de Naxos e de como experiencia esse cenário se deve à restrição que o espaço e o tempo narrativos impõem à heroína, operando estes como coordenadas dramáticas para um palco cerceado (e erigido) pelo papel.

Mais ao fim da epístola, Ariadne, tendo estabelecido referenciais cênicos, faz um pedido para que Teseu olhe (ainda que não com os olhos) para a heroína em seu palco:

*Nunc quoque non oculis, sed qua potes, adspice mente
haerentem scopulo quem uaga pulsat aqua;
adspice demissos lugentis more capillos
et tunicas lacrimis sicut ab imbre graues!*³¹ (Ov. Her. 10.135-138)

a partir de diversos recursos do drama, é irônico que o nome de Teseu seja apresentado no meio do palco que é a página, vindo no vocativo ao centro do hexâmetro datílico. Além disso, no pentâmetro é notável também a centralidade da *fraus* erótica, estando a *femina* e o *uir* distanciados, um em cada margem do verso (ou do papiro, de forma mais materialmente amplificada), e os respectivos adjetivos em estrutura quiástica, como nota também BATTISTELLA (2005) 76-77. Entendemos, com efeito, que a ironia na carta 10 seja não somente dramática, mas também metalinguística. Ariadne combina elementos literários em vistas de protagonizar sua carta enquanto autoridade poética feminina, mas parece não conseguir se desvencilhar do vulto de Teseu, que representa uma ausência (fundamental à epistolografia, como antes dissemos) que é também textualmente presente.

³¹ BATTISTELLA (2010) 101-103, sob uma perspectiva intratextual, chama atenção para o *lugentis mos* da jovem, comentando ser um detalhe que “denuncia a tipicidade da situação do gesto, a ‘maneira’ da manifestação da dor, própria do *papel que Ariadne está interpretando*” (grifo nosso). Adiante, observa que a cena descrita por Ariadne se aproxima da *scribentis imago* de Dido (Ov. Her. 7.185) e Cànace (Ov. Her. 11.7): as três heroínas se descre-

Ao pedir que Teseu dirija sua visão (ainda que de maneira mental, via pensamento) para ela, Ariadne, como num gesto metateatral, chama a atenção para seu estado, sua ação e sua vestimenta, colocando-se no centro narrativo da mesma maneira como o faz uma personagem no palco durante sua encenação. Considerando ainda o viés da ironia dramática, como nos lembra BATTISTELLA (2010) 63, se Teseu mudasse a direção do navio³² e retornasse à costa, isso significaria que o herói teria também mudado de *ideia* acerca da decisão de abandonar a jovem na ilha. É a confiança cega de Ariadne na *mens* do amado que a impede de elucubrar que o objetivo de Teseu era, de fato, abandoná-la. A própria mente do herói, mais que os olhos, está cega para a falta de ciência da jovem em relação à imutabilidade de sua decisão: essa *mens* não poderia, em hipótese alguma, dirigir-se (*adspicere*) à jovem agarrada à pedra. Mas esta é uma informação que a heroína ignora, enquanto o leitor em posição de superioridade é capaz de recuperar a partir do conhecimento da tradição do mito.

Por fim, recortamos ainda outras passagens em que Ariadne, localizada num momento específico da narrativa, não conhece as próximas cenas de sua própria história. Podemos pensar, por exemplo, nas antecipações que a heroína inconscientemente faz em relação ao seu futuro báquico, uma vez que logo mais será encontrada na ilha de Naxos por Dioniso:

*Aut ego diffusis erravi sola capillis,
qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. (Ov. Her. 10.47-50)*

Na passagem destacada, a heroína-autora relata os gestos ainda vacilantes (*aut... aut*) devido à agitação por perceber que Teseu seguiu viagem sem sua companhia. KNOX (1995) 241-242 comenta que não são incomuns as comparações entre as bacantes e as mulheres delirantes de amor. Soma-se a

vem com um espectador pressuposto, o que, no trecho destacado da carta da princesa cretense, é reforçado pelo imperativo *adspice*, registrado duas vezes (cf. ainda Ov. Her. 10.135-137; Ov. Her. 7.185; Ov. Her. 11.9).

³² Isso porque, segundo a estudiosa, o excerto reitera um pedido já feito por Ariadne em 10.36, '[...] *Flecte ratem!*', quando gritava o nome de Teseu e gesticulava do alto do rochedo para ser vista pela tripulação.

isso também o fato de que as sacerdotisas de Baco são geralmente retratadas na arte e na literatura usando os cabelos soltos, tal qual se descreve a coma de Ariadne. Dessa forma, embora Ariadne ainda não saiba que o deus a desposará, a heroína faz referências nas entrelinhas da sua carta que a associam a Dioniso. O deus do teatro antigo ainda é prefigurado quando a filha de Minos indica seu temor em relação às feras que podem habitar a ilha de Naxos:

Quis scit an haec saeuae tigridas ^tinsula habet^t. (Ov. Her. 10.86)

Embora o verso acima seja bastante corrompido e suscite disputa entre os editores, BATTISTELLA (2010) 82, aceitando a referência aos tigres (*saeuae tigridas*), lembra que esses são os mesmos animais que no futuro mitológico trariam Dioniso até Ariadne. A estudiosa (2010) 85-86 ainda nota que a heroína antecipa mais uma vez seu desfecho báquico alguns versos depois:

*Caelum restabat; timeo simulacra deorum;
destituor rabidis praeda cibusque feris. (Ov. Her. 10.95-96).*

A ironia dramática dessa passagem reside no fato de que os *simulacra* podem assumir a acepção de “constelações”; um sentido bastante oportuno ao se ter em mente o destino “sideral” de Ariadne. A autora ficcional não tem ciência disso, mas o leitor externo à epístola pode estabelecer a relação entre o seu discurso e a sua futura apoteose, ou, em outra versão do mito, o catasterismo representado pela coroa com a qual Dioniso presenteará a princesa cretense.

4. Considerações finais

A partir desses exemplos e da discussão proposta, esperamos ter dado uma amostra de uma leitura da teatralidade nas *Heroides*. Acreditamos que pressupor a presença dos códigos dramáticos no *corpus* permite observar, por um lado, o modo como aspectos formais e formulares dos três gêneros mobilizados (elegia, epístola e drama) se combinam e, por outro lado, as novas dimensões que essa teatralização do sofrimento erótico viabiliza para a história narrada pela voz da personagem mítica feminina.

Vimos que a heroína cretense, por exemplo, escreve num momento específico dos eventos e tem, conseqüentemente, uma consciência restrita do desenrolar dos fatos. Fazendo uso de códigos teatrais, como a delimitação do

espaço cênico, Ariadne traça o ponto da narrativa e performa seu sofrimento amoroso circunscrita por margens temporais e espaciais e até mesmo psicológicas e linguísticas. Por outro lado, nós, enquanto leitores, em posição de superioridade, podemos identificar as esferas de ilusão e ironia dramática em cena. Essa dinâmica oferece à coletânea uma possibilidade de leitura que valoriza a perspectiva da personagem e amplifica a voz das heroínas, considerando a precisão com que podemos identificar o aqui e o agora em que as mulheres escrevem e seu quadro emocional-psicológico delimitado nessa margem.

Bibliografia

- ALTMAN, J. G. (1982), *Epistolarity. Approaches to a form*. Columbus, Ohio State University Press.
- AVELLAR, J. B. C. (2018), “Intervenções ‘autorais’ e ‘editoriais’ de Ovídio nos *Tristia*: ficcionalizações da escrita e poemas perdidos”: *Nuntius Antiquus* 14, 2 (2018) 155-179. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17068/13839>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- AVELLAR, J. B. C. de (2015), *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- BARCHIESI, A. (2001), *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London, Duckworth.
- BATTISTELLA, C. (2010), *P. Ovidii Nasonis, Heroidum Epistula 10: Ariadne Theseo*. Texte und Kommentare, vol. 35, Berlin, New York, De Gruyter.
- CONTE, G. B. (1994), *Latin Literature — A History*. Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CORDEIRO, W. P. (2013), *Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- CURLEY, D. (2013), *Tragedy in Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DÖRRIE, H. (1975), *P. Ovidius Naso, der Brief der Sappho an Phaon. Mit literarischem und kritischem Kommentar im Rahmen einer motivgeschichtlichen Studie (=Zetemata 58)*. München, Beck.
- DÖRRIE, H. (1971), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum (quas ad fidem codicum edidit)*. Texte und Kommentare, vol. 6. Berlin; New York: De Gruyter.

- DÖRRIE, H. (1960), *Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte von Ovids Epistulae Heroidum*. Göttingen.
- DUQUE, G. H. (2019), *Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- EDWARDS, C. (2005), "Epistolography": S. HARRISON (Ed.) (2005), *A Companion to Latin Literature*. Oxford, Blackwell, 270-283.
- FARRELL, J. (1998), "Reading and writing the *Heroides*". *HSCP* 98 (1998) 307-338.
- FREITAS, G. A. de (2011), *Sobre o Estilo de Demétrio — Um olhar crítico sobre a Literatura Grega* (Tradução e estudo introdutório do tratado). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- FULKERSON, L. (2005), *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GRIMAL, P. (2005), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- HARDIE, P. (2002), *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEISE, P. F. (2020), "Das origens do gênero elegíaco até a ruptura de Ovídio nas *Heroides*": *Phaos: Revista de Estudos Clássicos* 20 (2020) 1-21. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/11551>>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- JACOBSON, H. (1974) *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press.
- KENNEDY, D. F. (2002), "Epistolarity: the *Heroides*": P. Hardie (Ed.) (2002), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge, Cambridge University Press, 217-232.
- KERR, L. de S. L. (2017), *O gênero epistolográfico segundo Plínio o Jovem: epístolas selecionadas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- KERR, L. de S. L. (2016), "Si uales, bene est, ego ualeo: algumas concepções sobre o gênero epistolográfico greco-romano". *Estudos Linguísticos*, São Paulo 45 (3) (2016) 1133-1146.
- KNOX, P. E. (1995), *Heroides: select epistles / Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEO, F. (1900), "Elegie und Komödie". *RhM* 55 (1900) 604-611.
- LINDHEIM, S. H. (2003), *Mail and Female: Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- MYERS, K. S. (2014), "Ovid's self-reception in his exile poetry": John. F. MILLER & C. E. NEWLANDS (ed.). (2014), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 8-21.
- PRATA, P. (2007), *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- ROSATI, G. (1992), "L'elegia al femminile: le *Heroides* di Ovidio (e altre heroides)": *MD* 29 (1992) 71-94.
- ROSATI, G. (2005), "Dinamiche temporali nelle *Heroides*": J. P. SCHWINDT (Ed.) (2005), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne, Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*. Heidelberg, 159-175.
- SILVA, M. R. de F. da (2008), *O trágico nas Heroides de Ovídio*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANTOS, L. S. dos (2019), *Apropriação cultural, autotextualidade e carreira poética em Tristes e Pônticas de Ovídio*. Tese de Doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.
- SPENTZOU, E. (2003), *Readers and Writers in Ovid's Heroides — Transgressions of Genre and Gender*. Oxford: Oxford University Press.
- TARRANT, R. J. (1981), "The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV)": *HSPH* 85 (1981) 133-153.
- TRAPP, M. (2003), *Greek and Latin letters — an anthology, with translation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- UGARTEMENDÍA, C. M. (2017), *A exemplaridade do abandono: epístola elegíaca e intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- VERDUCCI, F. (1985) *Ovid's Toyshop of the Heart*. Princeton: Princeton University Press.
- WILKINSON, L. P. (1955) *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press.

* * * * *

Resumo: Neste artigo, a partir de excertos selecionados da carta 10 das *Heroides* de Ovídio, procuramos perceber efeitos do modo como o poeta se vale da mescla de gêneros poéticos. A nosso ver, nesta obra ovidiana explora-se não apenas a relação entre epístola e elegia, mas também recursos do drama, como a ironia dramática. Postulamos, assim, que Ariadne, heroína autora da missiva, com sua escrita e voz feminina, estabelece coordenadas para delimitar seu espaço cênico e nele se coloca para performar sua desavença amorosa por meio de uma peça literária que concilia gênero dramático e elegia epistolar.

Palavras-chave: Ovídio; *Heroides*; mescla genérica; ironia dramática; teatro; autoria feminina.

Resumen: En este artículo, basado en fragmentos seleccionados de la carta 10 de las *Heroidas* de Ovidio, buscamos desentrañar los mecanismos formales de los que el poeta se vale al mezclar géneros poéticos. En nuestra opinión, esta obra ovidiana explota no sólo la relación entre epístola y elegía, sino también elementos compostivos del drama, como la ironía dramática. Postulamos, así, que Ariadna, heroína autora de la misiva, con su escritura y voz femenina, establece coordenadas para delimitar su espacio escénico y se inscribe en él para representar su desencuentro amoroso a través de una obra literaria que concilia género dramático y elegía epistolar.

Palabras clave: Ovídio; *Heroidas*; mezcla genérica; ironía dramática; teatro; autoría femenina.

Résumé : À partir d'extraits sélectionnés dans la lettre 10 des *Héroïdes* d'Ovide, nous tenterons d'interpréter dans cet article les effets employés par le poète pour le mélange de genres poétiques. Selon nous, cette œuvre ovidienne explore non seulement la relation entre épître et élégie, mais aussi le drame et l'ironie dramatique. Nous émettons ainsi l'hypothèse qu'Ariane, héroïne et auteure de la missive, à travers son écriture et sa voix féminine, délimite un espace scénique, où elle se situe pour actualiser son désaccord amoureux, au moyen d'une œuvre littéraire qui concilie genre dramatique et élégie épistolaire.

Mots-clés : Ovide ; *Héroïdes* ; mélange de genres ; ironie dramatique ; théâtre ; autorialité féminine.

