

DIÁLOGOS ENTRE AUTORIA FEMININA E GÊNEROS LITERÁRIOS NA CARTA 11 DAS *HEROIDES* DE OVÍDIO

Carol Martins da Rocha¹

RESUMO: Com objetivo de contribuir para uma apreciação mais produtiva das *Heroides* de Ovídio – obra que outrora recebera uma série de críticas, em geral atribuídas a certo tom monótono e uma suposta ineficiência no seu objetivo de comover seus destinatários –, propomos explorar, neste texto, a relação entre características da escrita elegíaca-epistolar combinadas a recursos constitutivos do drama. Para isso, apresentamos uma análise da epístola 11, a carta de Cânace a Macareu, tendo como pressupostos, por um lado, o conceito de comunidade literária feminina, desenvolvido por Laurel Fulkerson (2005) e, por outro lado, a relação entre drama e epístola, nos moldes propostos por Dan Curley (2013). Nossa tese é de que este conjunto de cartas ovidianas vale-se de um diálogo entre gêneros literários e escrita feminina, que contribui para a caracterização de Cânace como autora de sua própria narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Ovídio; *Heroides*; feminino; teatro; elegia.

Introdução

O conjunto de elegias intitulado *Heroides*, uma das obras epistolares de Públio Ovídio Nasão (43 AEC. – 17/18 EC), recebeu

¹ Professora de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

crítica negativa, sobretudo durante os séculos XIX e XX, a despeito de sua influência sobre autores anteriores.² Os motivos para tal apreciação variam.³ Já se destacou, por exemplo, o tom monótono deste conjunto de 21 cartas elegíacas escritas, em sua maioria, por personagens femininas que reclamam da partida e da consequente ausência de seus amados. Por outro lado, o caráter poético da obra foi desqualificado diante do fato de que para boa parte das cartas não há uma resposta e de que, além disso, os mitos ali representados já tem desfechos perpetrados – ou seja, a tentativa de convencimento das heroínas, que rogam pelo retorno dos amados, é, de partida, vã.⁴ Tais características levaram parte da recepção da obra a abordá-la, por exemplo, como, na verdade, exercícios de retórica (mais especificamente, *suasoriae*),⁵ ou, ainda, a designá-la como uma coletânea de composições ineficazes de uma perspectiva pragmática.⁶

No entanto, como aponta Kennedy (2002, p. 219; grifos nossos), parte dessa avaliação se deveu a uma combinação de diferentes fatores:

2 Kennedy (2002, p. 218) destaca, por exemplo, traduções das *Heroides* para línguas vernáculas a partir da Idade Média, como p. ex., a de Planudes para o grego bizantino no século XIII, ou a de Juan Rodríguez, datada de meados do século XV, intitulada *Bursario o las Epístolas de Ovidio*, e ainda imitações do modelo de epístola em versos e com autoras heroínas, como as *England's Heroical Epistles*, de Drayton (1563-1631) ou *Eloisa to Abelard*, de Pope (1688-1744).

3 Em Kennedy (2002, p. 219-220), é possível encontrar um breve apanhado de argumentos usados para essa apreciação.

4 Segundo Conte (1994, p. 348-349), a “cantilena” das heroínas é uma imposição do gênero epistolar: os poemas seriam monológicos, formando textos sempre “fechados” e que não esperam resposta.

5 Tal aproximação tende a reforçar a ideia de que características típicas desses exercícios de retórica marcariam as obras da juventude de Ovidio, consideradas, assim, menos importantes que as posteriores (cf. Thorsen, 2014).

6 Myers (2014, p. 14) estende essa noção de que as epístolas ovidianas são textos sem eficiência e sem propósito também aos demais poemas epistolares do autor, ou seja, aos *Tristia* e às *Epistulae ex Ponto*.

Retrospectivamente, a partir do presente, uma antipatia pela retórica, aliada a uma insensibilidade à diferença discursiva (característica, talvez, de uma epistemologia realista que, em grande parte, não conseguiu acolher positivamente as obras de Ovídio), e, ainda, uma **condescendência decididamente masculina** perpassam este longo episódio na recepção dos poemas, que, à medida que começamos a deixá-lo para trás, parece cada vez mais uma aberração em relação à recepção amplamente entusiasmada que os poemas tiveram em tempos anteriores.⁷

Já a mais recente mudança de postura em relação à escrita epistolar de Nasão, que tem marcado os estudos do final do século XX e início do XXI oriundos de diferentes países, com reflexos inclusive no Brasil, tem a ver, principalmente, com dois fatores. Por um lado, houve um aumento da atenção dedicada a esse gênero literário e a aspectos relacionados ao gênero feminino. Por outro, tal mudança deveu-se ainda, nas palavras de Kennedy (2002, p. 220), “a uma maior consciência e investimento em relação aos aspectos distintivos da escrita epistolar como um modo discursivo, como um modelo de comunicação e como uma posição-sujeito.”⁸

Procurando explorar, então, características da escrita epistolar em conjunto com outro gênero literário, a saber, o drama, neste texto tratamos da epístola 11 das *Heroides*, a carta de Cànace a Macareu. Para isso, vamos nos valer não apenas do conceito de comunidade literária feminina, tal qual desenvolvido por

7 Todas as traduções de textos em língua estrangeira são nossas. “Retrospectively from the present, an antipathy to rhetoric together with an insensitivity to discursive difference (characteristic, perhaps, of a realist epistemology which largely failed to accommodate the works of Ovid in a positive manner), and **a determinedly masculine condescension** pervade this lengthy episode in the poems’ reception, which, as we begin to leave it behind, seems ever more strikingly an aberration from the largely enthusiastic reception the poems met with in earlier times.”

8 “A heightened awareness of, and investment in, the distinctive aspects of letter-writing as a discursive mode, as a model of communication and as a subject-position.”

Laurel Fulkerson (2005), mas também da discussão em torno da relação entre o gênero dramático e o gênero epistolar, proposta por Dan Curley (2013). Nosso objetivo é explorar uma apreciação mais produtiva desta obra ovidiana. Tarefa que, parece-nos, não é possível realizar de forma frutífera sem se considerar os diálogos entre gênero (masculino e feminino) e os gêneros literários.

Uma comunidade de *doctae scribentes*

A nosso ver, parte da recente valorização das *Heroides* passa primeiramente por dar visibilidade a um aspecto bastante peculiar desse conjunto de poemas: as *Heroides* constituem uma das poucas obras da Antiguidade em que mulheres são representadas de forma central como escritoras. Desse modo, são importantes para nosso estudo as premissas de Fulkerson em *The Ovidian heroine as author – reading, writing, and community in the Heroides* (2005). Em suas análises, que exploram essas cartas ovidianas pela via dos estudos de gênero, a estudiosa adota pressupostos que privilegiam precisamente aspectos discursivos das *Heroides*, com especial atenção para o papel da escrita nesse processo.⁹

Uma das ideias centrais de Fulkerson é a seguinte: nas *Heroides*, personagens da mitologia da tradição greco-latina – em sua maioria mulheres¹⁰ – não estão meramente repetindo, de modo lamentoso, queixumes femininos e *tópoi* elegíacos. Essas autoras têm, na verdade, a oportunidade de reescreverem (e não

9 Vale citar ainda outros estudos que vão nesse sentido, isto é, que privilegiam a relação entre esta obra ovidiana e questões de gênero: Lindheim (2003), Spentzou (2003) e Ugartemendía (2017).

10 O conjunto de seis cartas, que têm uma versão do remetente e outra da destinatária, as chamadas “cartas duplas”, tem autoria masculina de heróis míticos (a saber, Páris, Leandro e Acôncio). Há ainda uma carta de autoria de Safo, única figura histórica do *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, p. 12-14). Cf. ainda a discussão de TARRANT (1981) sobre a autenticidade dessa carta.

simplesmente reproduzirem) sob sua própria ótica determinados aspectos dos mitos – em geral, centrados nas figuras masculinas – que sobre elas versam. O resultado desse processo é, então, “um modo ‘feminino’ de leitura e escrita” (Fulkerson, 2005, p. 5).¹¹

Para observar tal modo de composição, a estudiosa propõe que entendamos as epístolas das *Heroides* como uma obra em que a voz poética de suas personagens estabelece um diálogo intratextual, ou seja, no interior da própria obra, constituindo uma rede feminina de leitura e escrita ficcional. Assim, a alegação de que tais cartas não têm resultado porque as heroínas não obtêm resposta de seus amados é irrelevante para a análise da estudiosa. Importa o fato de que essas mulheres estão criando “um espaço compartilhado de composição poética” (Fulkerson, 2005, p. 8). Isso se dá por meio da exploração de um mesmo motivo literário – o abandono e a decepção amorosa –, do compartilhamento de recursos retóricos e da leitura e releitura de suas próprias cartas e das cartas das outras autoras-heroínas (e, ainda, de outros textos literários externos a essa comunidade relativos às suas mitologias). Assim, o princípio de que o modo de compor das heroínas envolve um diálogo (também literário) intracomunidade (intratextualmente) faz com que gênero literário e gênero feminino se entrecruzem e se enlacem de modo inextricável nas *Heroides*.¹²

Tal comunidade literária de autoras heroínas míticas, contudo, não está desligada daquela na qual a obra ovidiana se insere.

11 “A ‘feminine’ way of reading and writing”.

12 Fulkerson (2005, p. 5) ressalta essa relação, entendendo que a escrita das heroínas é resultado de suas escolhas (literárias) e não uma característica ontológica da escrita feminina: “Ao mesmo tempo, embora as preocupações com o gênero venham a necessariamente desempenhar um papel importante nas minhas interpretações – na verdade, vejo o gênero e a autoria nas *Heroides* como não totalmente distinguíveis –, leio a escrita das heroínas como uma função das escolhas que elas exercem, em vez de derivar simplesmente da sua feminilidade.” (“At the same time, while gender concerns will necessarily play a major role in my interpretations – indeed, I see gender and authorship in the *Heroides* as not fully distinguishable – I read the heroine’s writing as a function of the choices they exercise rather than deriving simply from their femininity.”).

Como aponta Fulkerson (2005, p. 7), a semelhança entre o conteúdo das cartas que compõem as *Heroides* não é mero resultado do recurso ovidiano de se repetir. Trata-se de um espelhamento que as autoras das cartas fazem não só da comunidade de autores a que Ovídio pertence, bem como dos princípios poéticos desta. Assim, a escrita e a leitura dessas autoras é perpassada por características inerentes à poesia augustana. Dentre elas, destacamos a confluência genérica, ou seja, um diálogo entre os diferentes gêneros literários praticados pelos predecessores e contemporâneos dos poetas latinos.¹³

Assim, parece-nos interessante considerar numa análise das *Heroides* a tese de Curley em *Tragedy in Ovid* (2013). Ali o estudioso explora a relação entre a elegia epistolar e o teatro.¹⁴ Entre outros aspectos, Curley propõe que Ovídio, que teria escrito uma tragédia intitulada *Medea* por volta de 13 AEC,¹⁵ ao mesmo tempo em que dá continuidade à sua carreira de elegista, continua a compor uma obra de caráter dramático nas *Heroides*. Desse modo, o estudioso afirma que cada uma das cartas tem o papel de um “*theatron* epistolar”¹⁶ (Curley, 2013, p. 60). Neste “palco”, heroínas e heróis podem trazer a público suas emoções – oferecendo à sua “plateia” sentimentos recônditos e, ainda, explicar suas motivações, o mote e o momento em que sua “peça” ocorre, conforme contextualizam o momento da escrita, determinando seu cenário.

13 Lucy de Bem (2011) propõe que a presença de elementos típicos de diversos gêneros, mais do que característica da poesia ovidiana, é dela constitutiva.

14 Como aponta Curley (2013, p. 61, n. 5), o debate acerca da teatralidade nas *Heroides* teve início com Cunningham (1949). No contexto brasileiro, destacamos, nesse sentido, os estudos de Silva (2008) e Duque (2019), ainda que este último tenha privilegiado não as *Heroides*, mas a *Ars amatoria*.

15 A cronologia das obras iniciais de Ovídio é bastante discutida. Curley (2013, p. 19, n. 1), que parte do pressuposto de que as *Heroides* teriam sido compostas depois da *Medea*, indica as discussões sobre o assunto em nota.

16 “Epistolary *theatron*”.

Para proceder à sua análise, Curley (2013, p. 62-84) aponta cinco parâmetros que são compartilhados entre o gênero elegíaco-epistolar e o dramático. Tais características pertencem a uma gama de elementos, que vão desde similaridades formais até o sistema de mitos subjacente aos dois gêneros. Na visão do estudioso, a presença de tais parâmetros nas cartas não é um fato isolado: eles funcionam, na verdade, de modo interdependente, o que favorece a ampliação dos efeitos de cada um. Vejamos, então, o elenco desses parâmetros em linhas gerais.

O primeiro deles é a restrição espaço-temporal inerente aos gêneros em questão. Assim como a ação teatral é delimitada pelos recursos e pelo espaço disponíveis no palco – contribuindo para a unidade do drama –, também o formato epistolar impõe às *Heroides* limitações em relação à escrita de suas autoras. Em termos materiais, o suporte das cartas tem efeito não só sobre sua extensão, mas também sobre seu alcance. Dessa forma, assim como ocorre com o ator, para as escritoras elegíacas “o lugar é sempre aqui; o tempo, sempre agora” (Curley, 2013, p. 63).¹⁷ Com isso, a página da *epistula* equivale a um palco, em que cada uma das *puellae scribentes* coloca-se sob holofote, tornando-se o centro das atenções. Um segundo aspecto formal compartilhado pelos gêneros elegíaco e dramático é o fato de que cada heroína mítica é narradora de sua própria história. Como fazem as personagens trágicas, as autoras destas epístolas estão numa posição que lhes permite serem comentadoras dos enredos de que fazem parte. Para Curley (2013, p. 64), as referências a paisagens e a um cenário, feitas em geral no início e no final das cartas, funcionam de modo análogo aos prólogos das tragédias. Desse modo, essas narradoras internas definem seu “palco” ao fazerem essa apresentação do local de que falam,¹⁸ permitindo que seus leitores/

17 “... the place is always here; the time, always now.”

18 Isso não significa, no entanto, conforme lembra Curley (2013, p. 65), que o conhecimento das heroínas se limite àquele momento, uma vez que, enquanto narradoras deste aqui-e-agora, elas podem ver para além das limitações dos

espectadores possam identificar em que ponto da história mítica este enredo começa.

O terceiro parâmetro elencado por Curley é o *páthos* ou o recurso do sofrimento. Em termos de gênero, as epístolas elegíacas se apropriam do *páthos* de maneira dupla: seja pelo sofrimento amoroso, seja pelo lamento característico da elegia. Ainda que à primeira vista, essa relação entre o *páthos* trágico, em geral de escopo mais amplo, e o elegíaco, que tende a se limitar ao sofrimento erótico, possa parecer tênue, Curley (2013, p. 69) defende que Ovídio transforma *eros* no motivador da ação, alinhando tragédia e elegia.

O uso do mito em ambos os gêneros é o quarto parâmetro apresentado por Curley (2013, pp. 75-78). O estudioso entende a mitologia como uma codificação de símbolos, padrões e estruturas culturais, que permite que o autor do texto trágico e sua audiência examinem valores culturalmente compartilhados e representados no palco. Dessa maneira, ao colocar em cena personagens míticas, Ovídio eleva o gênero elegíaco a algo tão solene quanto o trágico, de maneira muito mais eficiente que registros precedentes desse recurso.

Cabe ainda dizer que o uso do mito nas *Heroides* serve também como ferramenta de suporte para os outros parâmetros elencados. Um exemplo dessa relação é o modo como a narrativa mítica está relacionada ao quinto parâmetro. Tal relação cria uma situação de ironia dramática, ou seja, o momento em que a audiência de uma peça está mais bem informada acerca do mito envolvido na narrativa ali representada do que as próprias personagens que desta narrativa mítica fazem parte. A mesma situação repete-se nas *Heroides*. Ciente do espaço-tempo narrativo do enredo subjacente ao mito aludido numa carta – em geral, as narrativas míticas tradicionais de que fazem parte autoras e autores das cartas –, quem lê sabe, de antemão, por exemplo, que os

seus respectivos gêneros ao narrar eventos de outros lugares e tempos.

pedidos de que a pessoa amada volte não serão atendidos. Quem assiste/quem lê ocupa, assim, uma posição de conhecimento superior em relação a quem narra/escreve.¹⁹

Ao elencar esses cinco critérios para análise e aproximação entre teatro e elegia, Curley procura mostrar como eles promovem uma conciliação harmoniosa entre esses dois gêneros literários. Diante da reconhecida combinação de gêneros distintos na mesma composição literária – mescla profundamente explorada por Ovídio, que realiza atravessamentos genéricos e dispõe suas composições como um único *corpus* autorreferencial (cf. Ugarte-mendía, 2017, p. 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 autotextualidade,²⁰ e ajuda a evidenciar a originalidade de nosso poeta.

Cânace: mensageira do próprio destino

A décima primeira carta das *Heroides*, dirigida a Macareu, como dissemos, é de autoria de Cânace.²¹ A jovem é uma das seis filhas de Éolo. Macareu, por sua vez, integra o grupo dos outros seis filhos do rei dos ventos. Irmã e irmão se apaixonam, e o

19 Uma análise desse efeito na epístola 10 das *Heroides* foi alvo de nosso estudo anteriormente (Rocha; Oliveira, 2023a e 2023b).

20 Como sabemos, os estudos sobre intertextualidade, sobretudo, na literatura latina foram fortemente influenciados pelos trabalhos de, entre outros pesquisadores, Pasquali (1968), Conte (1974) e Fowler (2000). Em relação à obra de Ovídio, destacamos o volume organizado por Barchiesi, Fox e Marchesi (2001) e, no Brasil, os trabalhos de Prata (2007) e Ugarte-mendía (2017). A tradução para o português de uma seleção de textos fundamentais para os estudos intertextuais pode ser conferida em Prata e Vasconcellos (2019).

21 Sobre os possíveis modelos mitológicos adotados por Ovídio nesta carta, cf. Knox (1995, p. 257-258). Williams (1992) propõe que o tratamento que Ovídio deu às suas fontes mitológicas nesse caso privilegia a ironia dramática na leitura da carta 11.

resultado da relação incestuosa entre os jovens é uma gravidez, à qual Cânace inicialmente procura pôr fim, mas, tendo falhado o procedimento, acaba levando-a a termo em segredo. Quando seu pai descobre a situação, ele entrega à jovem uma espada para que ela se mate. Éolo, no entanto, é convencido pelo filho a perdoar Cânace. Quando, então, Macareu vai ao encontro de sua amada, portando a boa notícia, a jovem já havia perpetrado seu suicídio, após a escrita de sua carta.

Como vemos, esta epístola envolve uma série de tópicos polêmicos ou, no mínimo, de caráter tortuoso: além do incesto que dá origem a uma criança, narra-se na carta uma tentativa de aborto e, por fim, o suicídio da jovem.²² O tema do incesto só é trazido à tona depois de alguns dísticos:²³ “Por que, ó irmão, me amaste mais do que um irmão e eu, para ti, fui o que um irmão não deve ser? (*Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti, / et tibi, non debet quod soror esse, fui?*; Ov. Ep. 11, 23-4)²⁴. No caso da gravidez, temos duas situações. A primeira delas diz respeito à tentativa de aborto. Cânace conta que, depois de descoberta a gravidez – descrita como um *onus furtivum* (Ov. Ep. 11, 38) –, sua nutriz intervém, em segredo, valendo-se de ervas a fim de extirpar o fardo (*onus*; Ov. Ep. 11, 42) que a jovem carregava em seu ventre. A descrição do insucesso da tentativa parece ter sua carga patética aumentada, uma vez que Cânace a descreve do ponto de vista do feto:

A! nimium vivax admotis restitit infans

artibus et tecto tutus ab hoste fuit. (Ov. Ep. 11, 43-4)

22 Para um estudo sobre a questão do autoextermínio centrado nas cartas 2 e 11, cf. ARAÚJO, 2025.

23 Isso se considerarmos que os dois versos iniciais transmitidos numa tradição minoritária são espúrios, como se costuma fazer. Reeson (2001, p. 39) apresenta uma discussão quanto a tais versos, defendendo sua autenticidade.

24 Nas citações de texto das *Heroides*, seguimos a edição de Rosati (Ovídio, 1989). As traduções do latim são nossas. Adotamos tradução disposta em linhas que procuram acompanhar os dísticos apenas para facilitar a leitura conjunta de tradução e texto latino.

Ah! A criança bastante tenaz resistiu aos artifícios empregados
e se manteve segura contra o inimigo oculto.

Como apontam Reeson (2001, pp. 62-3) e Verducci (1985, p. 215), nas palavras de Cânace, a criança ainda não nascida, tratada como *infans* (Ov. Ep. 11, 43), tem personalidade própria: diante da tentativa de lhe tirarem a vida, resiste segura (*tutus*; Ov. Ep. 11, 44) aos ardis empregados por seu inimigo (*hoste*; Ov. Ep. 11, 44). Possíveis sentimentos contraditórios da filha de Éolo em relação ao aborto são destacados ainda pelos termos *nimum vivax* (Ov. Ep. 11, 43). O ser que a essa altura se desenvolve no útero de Cânace é descrito como “tenaz demais”, o que pode indicar certo pesar, por parte da jovem, em relação à resistência do feto. Assim, ainda que, conforme afirma Knox (1995, p. 266), o aborto não fosse ilegal (embora a ação estivesse sujeita à sanção social) em Roma – contexto no qual Ovídio escreve –, parece-nos inegável o caráter patético da cena descrita aqui.

Também o relato do nascimento da criança é permeado por uma carga de sofrimento. O trabalho de parto traz duplo perigo. Por um lado, os possíveis gemidos resultantes da dor do processo poderiam revelar a situação por que Cânace passava.²⁵ Assim, temendo, ela os retém e sorve suas lágrimas em silêncio (Ov. Ep. 11, 51-54). Por outro, seu sucesso materializa o resultado do ato nefando cometido pelos irmãos: “**o crime e o fardo** foram extraídos do meu útero” (*et positum est uteri crimen onusque mei*; Ov. Ep. 11, 64; grifos nossos).

25 Cenas que envolvem a ocultação da gravidez resultante de uma relação ilícita também estão presentes na comédia. Na *Aulularia* de Plauto, por exemplo, a gravidez de Fedra, que fora estuprada, é mantida em segredo tanto quanto o possível (Pl. Aul. 74-76). Encena-se na *Hecyra* de Terêncio situação semelhante: tendo engravidado depois de uma violação, a jovem Filomena se refugia na casa dos pais para ocultar sua situação e o nascimento da criança (Ter. Hec. 391-7).

Transferindo-se tal situação para uma peça teatral baseada neste mito, tais fatos provavelmente não teriam sido trazidos à cena,²⁶ se consideramos a prescrição aristotélica de que:

Certamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também podem surgir da própria trama dos fatos, o que é primeiramente requisitado e característica do melhor poeta. Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo. (Arist. *Pol.* 1453b, 1-7).²⁷

Nesse sentido, tomando a relação entre o gênero elegíaco das *Heroides* e aspectos teatrais, centrados sobretudo no caráter patético da passagem, parece-nos interessante pensar que Cânace se aproxima aqui de um mensageiro de tragédia. Ainda que os fatos narrados tenham sido por ela vividos, diante da cena horripilante, eles não podem ser representados no “palco” da epístola. É preciso um distanciamento da ação, uma visão “externa”, para que eles sejam apresentados à plateia, que em termos internos à epístola, já é múltipla. Cânace ora se dirige a Macareu (cuja primeira menção ocorre apenas no verso 21 da carta), ora a seu pai (p. ex., v. 5-8).

26 Reeson (2001, p. 64), em comentário aos versos 47ss., menciona a hipótese de que na peça perdida de Eurípides, *Aeolus* (que Ovídio teria possivelmente tomado como modelo), o parto tenha sido encenado.

27 A tradução citada é de Paulo Pinheiro (Aristóteles, 2015, p. 117-9). Posteriormente, Horácio, em uma versão mais contundente dos preceitos do estagirita, como afirma Rudd (1989, p. 179) em comentário *ad locum*, prevê que: “Ou os acontecimentos se passam em cena ou são referidos depois que aconteceram. O que se transmite pelo ouvido excita mais debilmente o espírito do que aquilo que se põe diante dos olhos fidedignos e que o próprio espectador aprende por si. Não exporás, contudo, em cena o que se deve passar nos bastidores e afastarás muitas coisas dos olhos, que dentro em breve narrará a facúndia de quem esteve presente. Que Medéia não truçide os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe, à vista de todos, entranhas humanas, nem Procne se transforme em ave, nem Cadmo, em serpente.” (Hor. *Ars.* 179-187; tradução de Dante Tringali (Horácio, 1993, p. 31)).

A perspectiva em primeira pessoa da personagem mítica – característica, como vimos, compartilhada entre o gênero epistolar (na figura da escritora) e o dramático –, quando combinada a uma cena “irrepresentável”, faz com que Cânace torne-se, ao mesmo tempo, sujeito da história e mensageira dos fatos em que ela mesma esteve envolvida. É neste papel que nossa autora continua sua narrativa.

Na sequência, Cânace dirige-se diretamente a seu leitor/espectador: “Por que te felicitas?” (*quid tibi grataris?*; Ov. *Her.* 11, 65).²⁸ A pergunta é uma censura da jovem em relação a Macareu, que havia a incentivado a dar à luz a criança (Ov. *Her.* 11, 59-61) e, imaginamos, deve ter se alegrado com o nascimento do filho. O uso do tempo presente nesta pergunta é, segundo Reeson (2001, p. 76), “uma indicação do quanto Cânace está se inserindo na própria narrativa”.²⁹ A nosso ver, o efeito é precisamente o contrário: Cânace se afasta tanto da sua perspectiva que é capaz de descrever suas ações de modo a recriá-las para seus leitores, como se elas estivessem acontecendo simultaneamente à sua narrativa, “em frente aos seus olhos”.³⁰

Apartada por uma cesura pentemímera, a segunda parte do mesmo verso transfere-nos para o palácio de Éolo (“Éolo está sentado no meio do palácio” – *media sedet Aeolus aula*; Ov. *Her.* 11, 65). Rompem-se aqui os limites espaciais do ato da escrita epistolar e também a perspectiva da primeira pessoa. É de se supor que, após o parto, Cânace ainda jazia sobre um leito (Ov. *Her.* 11, 78)

28 Reeson (2001, p. 74) chama atenção para o fato de que a resposta súbita e dramática de Cânace a Macareu é reforçada pela métrica deste dístico (v. 65-6), o único da epístola com o maior número possível de sílabas breves.

29 “An indication of the extent to which Canace immerses herself in her narrative”.

30 Reeson (2001, p. 76) aponta ainda a interpretação de Williams (1992) para afirmar que o uso do presente pode contribuir para o aumento da ironia em que a história de Cânace está envolvida. Nesse caso, a jovem estaria se dirigindo a Macareu no preciso momento em que ele, feliz por ter convencido o pai, vai ao encontro dela para trazer-lhe a notícia.

e que dali poderia ver aquilo que passa a descrever. Essa posição de observadora, distanciada, a nosso ver, resulta na adoção de uma perspectiva análoga à de um mensageiro: uma terceira pessoa que assiste a ações e depois as descreve no palco para seus espectadores. Nesse sentido, parece corroborar nossa impressão a alegação de Knox (1995, p. 269) de que o conteúdo descrito pela jovem entre os versos 65 e 92 pode ser caracterizado como uma possível “cena de mensageiro” na tragédia perdida de Eurípides, que deve ter servido de modelo para Ovídio.³¹ Além disso, como apontamos na primeira seção de nosso texto, a referência a um cenário, neste caso o palácio de Éolo, é característica dos prólogos dramáticos: Cânace inicia aqui sua própria tragédia.

Quanto ao fato de que neste momento são narrados fatos conhecidos por Macareu, concordamos com a opinião de Knox (1995, p. 269) de que o efeito seria uma ampliação da carga patética da narrativa de uma mãe desesperada pelo que estava acontecendo a seu filho. No entanto, a nosso ver, esse fato não traz os alegados problemas de verossimilhança que Ovídio estaria admitindo na opinião do estudioso. Nesse ponto, Cânace dá seu próprio testemunho da reação drástica de Éolo depois de descobrir a existência da criança recém-nascida. Vejamos com mais detalhe este trecho que se estende por alguns versos:

*Inruit et nostrum vulgat clamore pudorem,
Et vix a misero continet ore manus. 80
Ipsa nihil praeter lacrimas pudibunda profudi
Torpuerat gelido lingua retenta metu.
Iamque dari parvum canibusque avibusque nepotem
Iusserat, in solis destituique locis.
Vagitus dedit ille miser – sensisse putares – 85
Quaque suum poterat voce rogabat avum.
Quid mihi tunc animi credis, germane, fuisse*

31 “We cannot be certain that these events formed part of the plot of the play, but it would have formed an effective scene or ‘messenger speech.’”

(*Nam potes ex animo colligere ipse tuo*),
Cum mea me coram silvas inimicus in altas
Viscera montanis ferret edenda lupis? 90
Exierat thalamo; tunc demum pectora plangi
Contigit, inque meas unguibus ire genas. (Ov. *Her.*
11, 79-92; grifos nossos)

Ele **precipita-se** e, com um grito, anuncia minha infâmia

e mal detém as mãos longe de meu rosto desafortunado.

Eu mesma, pudica, não verti nada além de lágrimas:

Entorpecera-se a língua detida pelo medo gélido.

Ele [Éolo] que o pequeno neto fosse dado aos cães e às aves

já ordenara, e que fosse abandonado em lugares desertos.

O miserável deu um gemido – parecia ter entendido – e, com a voz que podia, rogava ao avô.

Que cabeça tu acreditas que eu tinha naquele momento, ó irmão,

(pois tu mesmo és capaz de compreender com tua própria cabeça)

quando, diante de mim, para o interior da floresta, o inimigo

levou minhas entranhas para que lobos das montanhas devorassem?

Abandonara meu quarto. Então, finalmente, eu pude bater no peito

e com as unhas arranhar as minhas faces.

Como vemos, mantém-se o tempo presente ao se descrever as primeiras ações de Éolo. O rei precipita-se (*inruit*; Ov. *Her.* 11, 79) e mal detém (*continet*; Ov. *Her.* 11, 80) suas mãos. Além disso, o caráter episódico da narrativa é enfatizado pela posição, em início de verso, dos verbos relacionados à sucessão de movimentos do pai da jovem (Ov. *Her.* 11, 79-84; cf. Reeson, 2001, p. 81). O

efeito de câmera faz o leitor/espectador acompanhar cada uma das ações.³² Com isso, ainda que limitemos o alcance da carta de Cânace a Macareu, parece-nos que o mencionado problema de verossimilhança postulado por Knox pode ser percebido de outra maneira. Uma vez que o modo como a jovem assistiu às ações do pai certamente não é o mesmo de Macareu (e nem dos autores que retrataram este mesmo mito), ao conduzir os olhos de seu destinatário de modo controlado, Cânace impõe sua perspectiva, trazendo à tona aquilo que só a escrita em primeira pessoa do gênero epistolar permite emergir; sobressai, então, sua interpretação feminina dos eventos.

Conclusões: à Cânace só cabe a pena

Como procuramos mostrar em nossa leitura, muitos dos elementos tomados por Curley (2013) como características compartilhadas entre o gênero dramático e o epistolar estão presentes na epístola 11 das *Heroides*. Por vezes, combinam-se recursos para que a carga patética da narrativa de Cânace se amplie; em outros casos é a perspectiva em primeira pessoa que gera efeitos ora resritivos – como no caso dos temas tabus – ora amplificantes.

De todo modo, parece-nos importante ainda tratar de um aspecto relativo ao modo como Cânace apresenta as ações em que esteve envolvida. Como nossa leitura, na esteira de Fulkerson (2005), se vale da ideia de que são muitos (e muitas) os destinatários das cartas dessas heroínas, não acreditamos ser incoerente (e nem inverossímil) que a jovem narre a Macareu ações que já lhe são conhecidas. Seu público não é precisamente o jovem, mas as demais heroínas que compõem essa comunidade literária, a qual expressa e percebe o mundo do ponto de vista feminino.

32 Sobre o uso desse efeito no poema 5 dos *Amores*, cf. VASCONCELLOS (2016, p. 134-141) e ROCHA (2023, p. 387-389).

Como sabemos, outra heroína ovidiana vive situação similar à de Cânace. Trata-se de Hipermnestra. Em *Heroides* 14, Hipermnestra, a mais velha das Danaides, escreve a Linceu, seu marido. A jovem é uma das 50 filhas de Dânao, que aceita casá-las com os 50 filhos de seu irmão, Egito. As jovens, então, apesar da repulsa que sentem pela relação sanguínea com os jovens, acabam se casando com seus primos. Elas, contudo, foram aconselhadas pelo próprio pai, Dânao, a matar seus maridos na noite de núpcias. Por ter se recusado a assassinar Linceu, Hipermnestra é punida.

Temos, então, duas jovens que cometem ações que ofendem seus pais e cujos amados – em oposição à grande maioria dos destinatários das heroínas – não as abandonaram ou demonstraram desejo de fazê-lo. As cartas 11 e 14 compartilham ainda outro aspecto: em ambas, a interlocução se dá não só com o amado, mas também com os pais das respectivas autoras. Assim, a dificuldade em definir o real destinatário da carta – no caso de Cânace, discute-se se a epístola é dirigida a Éolo ou a Macareu – comparece também na carta de Hipermnestra dedicada a Linceu, mas com muito de seu conteúdo voltado a Dânao.

Examinando o conjunto de cartas de Ovídio como um *corpus* que é acessível a essa comunidade literária de heroínas, podemos afirmar, como faz Fulkerson (2005, p. 67-86), que a carta de Cânace exerce influência sobre Hipermnestra. É tal influxo que permite que esta última não tenha o mesmo destino da filha de Éolo. É pelo aprendizado que obtém da carta 11 que Hipermnestra aprende os caminhos que se deve (ou não) tomar quando se contraria o pai e passa-se a por ele ser punida. Diante do *exemplum*, a filha de Dânao é capaz de preservar sua própria vida, ao adotar estratégia diferente da de Cânace.³³ Como afirma Fulkerson (2005, p. 67): “o fato de Hipermnestra ter sido resgatado pelo

33 Cf., ainda, UGARTEMENDÍA, 2017, p. 130-149.

marido vai se mostrar importante para nós apenas na medida que ela pode trazê-lo à tona com base em sua leitura da carta de Cânace”.³⁴

Dessa forma, parece-nos que, apesar do seu trágico destino, um dos objetos que Cânace tem em suas mãos, descritos na sua *scribentis imago* (Ov. Her. 11, 5), lhe é mais adequado. Segundo a jovem, ao escrever sua carta, tem na mão direita a pena; na esquerda, a espada (v. 3) dada por seu pai para que ela desse fim à própria vida. Mais adiante, Cânace se pergunta:

*Num minus infestum, funebria munera, ferrum
Feminea teneo, non mea tela, manu?* (Ov. Her. 11, 19-20)

Acaso uma espada, presente fúnebre, menos hostil,
tenho em minha mão feminina, e não minhas armas?

A jovem faz referência ao *ferrum*, que já mencionara anteriormente (v. 3). Mas, neste momento, levanta dúvidas sobre o quão adequado é portar tal instrumento, em sua *femina manu* (v. 20). Em sua própria fala, Cânace revela o que lhe caberia melhor: *mea tela* (v. 20). Os editores que consultamos (ambos do gênero masculino) são assertivos em relação ao referente do termo *telum*. Knox (1995, p. 263) afirma que a combinação do adjetivo *femineus* com o termo *manus* “ênfatiza a severidade da sua situação: as mãos que normalmente trabalham com o tear (*telam*) agora seguram uma espada (*tela*)”.³⁵ Reeson (2001, p. 49) vai no mesmo sentido: “*non mea tela*: “não meu equipamento”; espadas não são adequadas para mãos femininas. Um trocadilho pode sugerir o que é adequado: trabalho no tear, simbolizado por *tela*”. A nosso ver, tal entendimento deixa de considerar a imagem inicial que

34 “The fact of Hypermestra’s rescue by her husband will prove important to us only insofar as she may bring it about based upon her reading of Canace’s letter.”

35 “The adjective emphasizes the harshness of her situation: the hands that would usually work the loom (*telam*) now hold a sword (*tela*).”

Cânace faz de si mesma (valendo-se apenas da ideia de que às mulheres somente o trabalho com a lã seria adequado). A verdadeira “arma” de Cânace, aquela que convém às suas mãos e lhe traz algum poder, é mesmo o *calamus*.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Luiza D. *Litterae Mortis: cartas de suicídio nas Heroides*. 2025. 84 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.
- ARISTÓTELES. *Poética*. tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARCHIESI, Alessandro; FOX, Matt & MARCHESI, Simone. *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. London: Duckworth, 2001.
- BEM, Lucy A. de. *Metapoesia e Confluência Genérica nos Amores de Ovídio*. 2011. 391 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- CONTE, Gian B. *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: G. Einaudi, 1974.
- CONTE, Gian B. *Latin Literature – A History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- CUNNINGHAM, Maurice P. The Novelty of Ovid's *Heroides*. *Classical Philology*, v. 44, n. 2, p. 100-6, 1949.
- CURLEY, Dan. *Tragedy in Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- DUQUE, Guilherme H. *Teatro, Discurso Amoroso e Sedução em Plauto e Ovídio*. 2019. 179 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In: FOWLER, Don. *Roman Constructions – Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-137.
- FULKERSON, Laurel. (2005). *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HORÁCIO. *A Arte Poética de Horácio*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

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

KNOX, Peter E. *Heroides: Select Epistles – Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

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

MYERS, Karen S. Ovid's self-reception in his exile poetry. In: MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. (ed.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 2014, p. 8-21.

OVIDIO. *Lettere di Eroine*. Introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati. Roma: BUR, 1989.

PASQUALI, Giorgio. Arte allusiva. *Pagine Stravaganti*. Vol. 2. Florença: Sansoni, 1968, p. 273-282.

PRATA, Patricia. *O Caráter Intertextual dos Tristes de Ovídio: Uma Leitura dos Elementos Épicos Virgilianos*. 2007. 421 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PRATA; Patricia & VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. (orgs.) *Sobre Intertextualidade na Literatura Latina – Textos fundamentais*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2019.

REESON, James. *Ovid Heroides 11, 13 and 14*. Leiden: [Mnemosyne Supplements](#). Volume 221. Brill, 2001.

ROCHA, Carol M. da. Corinna: a *puella* in(es)crita nos *Amores* de Ovídio. In Elaine C. P. dos Santos; Katia T. C. de Azevedo & Maria Ap. de Oliveira Silva (orgs.). *O Feminino na Literatura Grega e Latina*. Teresina: EDUFPI, 2023, p. 375-391.

ROCHA, Carol M. da.; OLIVEIRA, Jéssica R. de. Ariadne em Cena: Teatralidade na *Epistula 10* das *Heroides* de Ovídio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 25, 163-185, 2023a. <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31331>

ROCHA, Carol M. da.; OLIVEIRA, Jéssica R. de. Trama entre mulheres: espetáculo e diálogo intratextual nas *Heroides 2 e 10* de

Ovídio. Dossiê Mulheres na Antiguidade. *Revista Enunciação*, v. 8, n. 2, 65-87, 2023b. <https://doi.org/10.61378/enun.v8i2>

RUDD, Niall (ed.). *Horace: Epistles Book II and Epistle to the Pisones* ("Ars Poetica"). Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SILVA, Márcia R. de F. da. *O Trágico nas Heroides de Ovídio*. 2008. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

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

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

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

UGARTEMENDÍA, Cecilia M. *A Exemplaridade do Abandono: Epístola Elegíaca e Intratextualidade nas Heroides de Ovídio*. 2017. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

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

WILLIAMS, Gareth. Ovid's Canace: Dramatic Irony in *Heroides* 11. *Classical Quarterly*, v.42, n. 1, p. 201-209, 1992.

The dynamic interplay between female authorship and literary genres in Ovid's *Heroides* 11

ABSTRACT: To contribute to a more productive appreciation of Ovid's *Heroides*, a work that was once the subject of criticism due to its supposed monotonous tone and inefficiency in moving its recipients, this article explores the relationship between the characteristics of elegiac-epistolary writing and the constitutive features of drama in *Heroides*. Therefore, the present analysis of epistle 11 (Canace's letter to Macareus) is based on two main concepts. On the one hand, this study draws upon the concept of a female literary community developed by Laurel Fulkerson (2005). On the other hand, it examines the relationship between drama and epistle, as proposed by Dan Curley (2013). The primary argument of this study is that this collection of Ovidian letters engages in a dialogue between literary genres and women's writing, thereby contributing to the characterization of Canace as the author of her own narrative.

KEYWORDS: Ovid; *Heroides*; female; theater; elegy.