

TRADUÇÃO ANOTADA DE *HEROIDES* 10 (*ARIADNE THESEO*): TEATRALIDADE E DISCURSO FEMININO NA EPÍSTOLA DA HEROÍNA OVIDIANA

Jéssica Rodrigues de Oliveira

Universidade Federal de Juíz de Fora

Carol Martins da Rocha

Universidade Federal de Juíz de Fora

Resumo

O presente estudo propõe uma tradução poética anotada da epístola de Ariadne a Teseu no *corpus* das *Heroides* de Ovídio. Nossa tradução visa favorecer a leitura deste texto clássico por meio de uma abordagem que destaca, sobretudo, a voz autoral feminina, característica predominante da obra, cuja maior parte dos poemas tem autoria interna atribuída a mulheres da tradição mitológica clássica (embora haja poucas exceções). Esse movimento se inscreve numa perspectiva crítica sensível às relações entre gênero, forma e autoria, que orienta nossa leitura da obra. Nosso escopo parte também da convergência entre o caráter epistolar do texto e a inserção de elementos teatrais, explicitando o potencial dramático da escrita de Ariadne, aspecto que evidencia a mistura de gêneros característica das *Heroides*. Através de notas explicativas e escolhas tradutórias, buscamos demonstrar como a teatralidade latente de *Heroides* 10 pode renovar sentidos cristalizados do mito, consolidado desde a Antiguidade. Ademais, ao reconhecer Ariadne enquanto uma autoridade textual feminina, que tem objetivos estéticos e discursivos próprios, viabilizamos uma tradução que se arrisca a recuperar, na medida do possível, efeitos poéticos do texto latino, propondo uma leitura a um só tempo poetizante e afirmativamente feminina de sua epístola.

Palavras-chave: Ovídio; *Heroides*; Tradução de poesia latina; Autoria feminina; Teatralidade.

Abstract

This study provides a poetic translation, followed by notes, of Ovid's *Heroides* 10, the epistle from Ariadne to Theseus. It aims to allow access to this classical text in Brazilian Portuguese, focusing on its female authorial voice. This voice is a defining feature of the collection, where most of the poems (with few exceptions) are internally attributed to women from the classical mythological tradition. Thus, our approach is grounded in a critical perspective that pays close attention to the intersections between gender, form, and authorship, which underpin our reading of the work. The project also explores the convergence of the text's epistolary form with its theatrical elements, highlighting the dramaturgical potential of Ariadne's writing as a key instance of the *Heroides*' generic hybridity. Employing explanatory notes and translation strategies, we aim to demonstrate how the latent theatricality in *Heroides* 10 can open new interpretative paths for a myth that has been fixed since Antiquity. Furthermore, Ariadne is recognized as a female textual authority with her own aesthetic and discursive aims. This premise informs a translation that dares to recover, as much as possible, the poetic texture of the Latin text. The outcome is a reading that is both imbued with poetic sensibilities and consciously aligned with a feminine interpretive stance.

Keywords: Ovid; *Heroides*; Translation of Latin Poetry; Female authorship; Theatricality.

1. Introdução

Neste texto, apresentamos uma tradução autoral da epístola de Ariadne a Teseu nas *Heroides* de Ovídio (43 AEC – 17/18 EC), obra que tem cativado cada vez mais a atenção de críticos e estudiosos da Antiguidade clássica. Um exemplo disso está nas recentes publicações de traduções integrais da obra, como a de Melo (2024a) para a língua portuguesa, a de Lombardo e McClure (2024) para a língua inglesa e ainda a de Holzberg (2024) para a língua alemã, além do crescimento do material bibliográfico sobre as *Heroides* nos últimos anos (por exemplo, Westerhold, 2023; Drinkwater, 2022; Suspes, 2022; Avellar, 2021; Melo, 2024b, 2021). Tais estudos em muito contribuem para a valorização dessa obra que, ao longo da história, recebeu menor diligência em comparação às análises de outros textos ovidianos.

Nesse sentido, um dos objetivos da presente tradução é cooperar para a leitura e recepção das *Heroides* em língua portuguesa, favorecendo o contato de leitores (especializados ou não) com esse texto clássico que possui, por sua vez, uma característica original notável, a saber, a prevalecente voz poética feminina (Fulkerson, 2005, p. 4; Rosenmeyer, 2003, p. 346; Brownlee, 1990, p. 24). Isso porque as *Heroides* nos apresentam vinte e um poemas elegíacos em formato epistolar, cuja autoria é majoritariamente atribuída a mulheres míticas da Antiguidade clássica – sendo somente três as epístolas assinadas por personagens fictícios masculinos e apenas uma atribuída a uma mulher histórica, a poeta Safo de Lesbos (*Her.* 15).¹ Por conseguinte, a maioria das cartas organizadas por Ovídio nessa coleção não apenas permite resgatar a autoridade do discurso feminino no contexto letrado antigo, como também possibilita o acesso a uma leitura feminina (Spentzou, 2003, p. 4) das histórias narradas e protagonizadas pelas mulheres inscritas no epistolário.

Levando isso em consideração, inserimo-nos numa perspectiva leitora orientada pelos *gender studies*, valorizando as *Heroides* como fontes poéticas de autoria feminina tão legítimas e relevantes quanto outros textos antigos tradicionalmente notabilizados – seja pelo prestígio de seus autores, seja pela narração dos ciclos heroicos masculinos. Seguindo o raciocínio de Fulkerson (2005), partilhamos da concepção de que o significativo

¹ É interessante conjecturar o motivo pelo qual Safo comparece numa obra em que a natureza mitológica do discurso é a tônica. Mas não é apenas por esse fator que sua epístola nas *Heroides* levanta questionamentos. Na verdade, *Heroides* 15 expõe diversos problemas filológicos na transmissão e na crítica textual, de modo que ainda hoje não se pode admitir com certeza que a carta atribuída a Safo é legítima. Para uma discussão mais detalhada sobre esse texto, cf. Dörrie (1975; 1971, p. 287-329); Jacobson (1974, p. 277-99); Knox (1995, p. 12-14, 278-315); Tarrant (1981, p. 133-53); e Thorsen (2014, p. 96-170).

comparecimento da voz autoral feminina nas *Heroides* forma uma esfera intelectual simbólica, uma rede de mulheres leitoras e escritoras que compartilham, de modo intratextual, saberes específicos da alçada da linguagem, com os quais compõem seus poemas e reverberam suas ideias. Entre as estratégias linguísticas e literárias investidas pelas heroínas-autoras, destacamos, em particular, o cruzamento de gêneros do discurso (ou *Kreuzung der Gattungen*, segundo Kroll, 1924), haja vista a perceptível incorporação de recursos oriundos da épica, da lírica, do drama, do epigrama e da retórica, por exemplo, associados à elegia em formato epistolar que caracteriza a obra.

Tendo em vista o caráter original da autoria feminina e a particular mescla genérica das *Heroides*, exploramos esses dois elementos em nossos estudos, partindo da hipótese de que a autoria feminina dos poemas constitui um teatro epistolar na obra. Em outros termos, propomo-nos a analisar como as heroínas constroem seus palcos, tramas e representações, bem como os efeitos que essa teatralidade produz nas histórias que conhecemos dessas personagens femininas. Assim, nossa tradução busca evidenciar tanto o poder autoral de Ariadne na escrita de *Heroides* 10 quanto os aspectos teatrais entremeados em seu discurso, discutindo também de que modo os recursos do drama exercem um poder ativo na produção de diferentes leituras de um mito já amplamente consolidado na tradição poética antiga.

Neste estudo, seguimos a edição crítica de Rosati (1989, p. 208-19), cujo texto latino será apresentado na próxima seção para viabilizar o cotejo com a tradução. Ressalvamos, contudo, algumas modificações pontuais em relação à edição de referência. A principal alteração refere-se ao grafema *-u* consonantal (como em *uerbum*), forma que adotamos em vez da grafia tardia *-v* empregada por Rosati nesse contexto morfofonológico (e.g. *verbum*), por considerá-la historicamente mais adequada à leitura de um texto do período clássico romano. Divergimos de Rosati (1989, p. 208, 212, 216) também quanto à grafia da vogal *-u* maiúscula, aqui apresentada como *-V*, em conformidade com a ortografia do latim clássico. Por fim, para explicitar a controvérsia sobre a autenticidade dos versos iniciais da missiva, apresentamos o primeiro dístico com as identificações 0a e 0b – recurso não adotado por Rosati, embora tais versos constem de sua edição (seguidos pelos versos numerados). A discussão em torno do trecho inicial da epístola será retomada na abertura da tradução, em nota específica.

Em sequência ao texto latino, apresentamos nossa tradução da epístola selecionada. Além de buscar relacionar o discurso epistolar de Ariadne aos códigos do teatro, procuramos espelhar certas faces poéticas do texto de Ovídio por meio de recursos próprios da linguagem

poética da nossa língua materna. Ou seja, nossas escolhas tradutórias visam elaborar uma tradução literária da carta de Ariadne e, na medida do possível, poetizar sua leitura em língua portuguesa brasileira, buscando a recuperação de certos efeitos expressivos – como a sonoridade, a cadência da leitura e a construção imagética – na incorporação do discurso da *persona* aos códigos literários do português. Tal propósito nasce de uma concepção extensiva de poesia, segundo a qual, *a priori*, o texto poético e literário tenciona, sobretudo, comover o leitorado, algo que pode ser alcançado por uma tradução poética que prescindir, em seu plano estético, da convencional metrificação, frequentemente pautada em regras métricas da poesia lusófona para representar o verso latino.

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

Embora essa tradução privilegie certos efeitos poéticos, buscamos equilibrar a fidelidade semântica e a teatralidade recôndita no discurso de Ariadne, de modo que os aspectos dramáticos realçados se apoiem em indícios do texto latino. As notas explicativas que acompanham a tradução têm por objetivo discutir os fundamentos da autoria feminina, a inserção do drama na epistolografia e o substrato mitológico, além de esclarecer escolhas tradutórias, sutilezas linguísticas e referências inter e intratextuais relevantes. Ressaltamos ainda que também são de nossa autoria as traduções de textos em língua estrangeira moderna.

2. Texto latino

Ariadne Theseo

<i>[Illa relicta feris etiam nunc, improbe Theseu,</i>	0a
<i>uiuuit et haec aequa mente tulisse uelis.</i>	0b
<i>Mitius inueni quam te genus omne ferarum:</i>	
<i>Credita non ulli quam tibi peius eram.]</i>	
<i>Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,</i>	
<i>Vnde tuam sine me uela tulere ratem,</i>	
<i>In quo me somnusque meus male prodidit et tu,</i>	5
<i>Per facinus somnis insidiate meis.</i>	
<i>Tempus erat, uitrea quo primum terra pruina</i>	
<i>Spargitur et tectae fronde queruntur aues.</i>	
<i>Incertum uigilans, a somno languida, moui</i>	
<i>Thesea prensuras semisupina manus:</i>	10
<i>Nullus erat! referoque manus iterumque retempto,</i>	
<i>Perque torum moueo bracchia: nullus erat!</i>	
<i>Excussere metus somnum; conterrita surgo,</i>	
<i>Membraque sunt uiduo praecipitata toro.</i>	
<i>Protinus adductis sonuerunt pectora palmis,</i>	15
<i>Vtque erat e somno turbida, rapta coma est.</i>	
<i>Luna fuit: specto, siquid nisi litora cernam:</i>	
<i>Quod uideant oculi, nil nisi litus habent.</i>	
<i>Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;</i>	
<i>Alta puellares tardat harena pedes.</i>	20
<i>Interea toto clamanti litore «Theseu!»,</i>	
<i>Reddebant nomen concaua saxa tuum,</i>	
<i>Et quotiens ego te, totiens locus ipse uocabat:</i>	
<i>Ipse locus miserae ferre uolebat opem.</i>	
<i>Mons fuit: apparent frutices in uertice rari;</i>	25
<i>Hinc scopulus raucis pendet adesus aquis.</i>	
<i>Ascendo – uires animus dabat – atque ita late</i>	
<i>Aequora prospectu metior alta meo.</i>	
<i>Inde ego, nam uentis quoque sum crudelibus usa,</i>	
<i>Vidi praecipiti carbasa tenta Noto.</i>	30
<i>Aut uidi aut tamquam quae me uidisse putarem –</i>	

Frigidior glacie semianimisque fui.
Nec languere diu patitur dolor; excitor illo,
Excitor et summa Thesea uoce uoco.
«*Quo fugis?*» exclamo; «*scelerate reuertere Theseu!*» 35
Flecte ratem! numerum non habet illa suum.»
Haec ego; quod uoci deerat, plangore replebam:
Verbera cum uerbis mixta fuere meis.
Si non audires, ut saltem cernere posses,
Iactatae late signa dedere manus; 40
Candidaque imposui longae uelamina uirgae,
Scilicet oblitos admonitura mei.
Iamque oculis ereptus eras. Tum denique fleui:
Torpuerant molles ante dolore genae.
Quid potius facerent, quam me mea lumina flerent, 45
Postquam desierant uela uidere tua?
Aut ego diffusis erraui sola capillis,
Qualis ab Ogygio concita Baccha deo;
Aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
Quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. 50
Saepe torum repeto, qui nos acceperat ambos,
Sed non acceptos exhibiturus erat,
Et tua, quae possum pro te, uestigia tango,
Strataque quae membris intepuere tuis.
Incumbo, lacrimisque toro manante profusis, 55
«Pressimus» exclamo «te duo: redde duos!
Venimus huc ambo: cur non discedimus ambo?
Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?»
Quid faciam? quo sola ferar? uacat insula cultu;
Non hominum uideo, non ego facta boum. 60
Omne latus terrae cingit mare; nauita nusquam,
Nulla per ambiguas puppis itura uias.
Finge dari comitesque mihi uentosque ratemque:
Quid sequar? accessus terra paterna negat.

<i>Vt rate felici pacata per aequora labar,</i>	65
<i>Temperet ut uentos Aeolus, exul ero.</i>	
<i>Non ego te, Crete centum digesta per urbes,</i>	
<i>Aspiciam, puero cognita terra Ioui.</i>	
<i>Nam pater et tellus iusto regnata parenti</i>	
<i>Prodita sunt facto, nomina cara, meo,</i>	70
<i>Cum tibi, ne uictor tecto morerere recuruo,</i>	
<i>Quae regerent passus, pro duce fila dedi.</i>	
<i>Tum mihi dicebas: «Per ego ipsa pericula iuro</i>	
<i>Te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam.»</i>	
<i>Viuius, et non sum, Theseu, tua, si modo uiuit</i>	75
<i>Femina periuri fraude sepulta uiri.</i>	
<i>Me quoque, qua fratrem, mactasses, improbe, claua:</i>	
<i>Esset, quam dederas, morte soluta fides.</i>	
<i>Nunc ego non tantum, quae sum passura, recordor,</i>	
<i>Sed quaecumque potest ulla relictis pati.</i>	80
<i>Occurrunt animo pereundi mille figurae,</i>	
<i>Morsque minus poenae quam mora mortis habet.</i>	
<i>Iam iam uenturos aut hac aut suspicor illac,</i>	
<i>Qui lanient auido uiscera dente, lupos.</i>	
<i>Quis scit an et fuluos tellus alat ista leones?</i>	85
<i>Forsitan et saeuas tigridas insula habet.</i>	
<i>Et freta dicuntur magnas expellere phocas;</i>	
<i>Quis uetat et gladios per latus ire meum?</i>	
<i>Tantum ne religer dura captiua catena,</i>	
<i>Neue traham serua grandia pensa manu,</i>	90
<i>Cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,</i>	
<i>Quodque magis memini, quae tibi pacta fui.</i>	
<i>Si mare, si terras porrectaque litora uidi,</i>	
<i>Multa mihi terrae, multa minantur aquae.</i>	
<i>Caelum restabat: timeo simulacra deorum!</i>	95
<i>Destituor rapidis praeda cibusque feris.</i>	
<i>Siue colunt habitantque uiri, diffidimus illis;</i>	

<i>Externos didici laesa timere uiros.</i>	
<i>Viueret Androgeos utinam, nec facta luisses</i>	
<i>Impia funeribus, Cecropi terra, tuis;</i>	100
<i>Nec tua mactasset nodoso stipite, Theseu,</i>	
<i>Ardua parte uirum dextera, parte bouem;</i>	
<i>Nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,</i>	
<i>Fila per adductas saepe recepta manus!</i>	
<i>Non equidem miror, si stat uictoria tecum,</i>	105
<i>Strataque Cretaeam belua textit humum.</i>	
<i>Non poterant figi praecordia ferrea cornu;</i>	
<i>Vt te non tegeres, pectore tutus eras.</i>	
<i>Illic tu silices, illic adamanta tulisti,</i>	
<i>Illic qui silices, Thesea, uincat, habes.</i>	110
<i>Crudeles somni, quid me tenuistis inertem?</i>	
<i>Aut semel aeterna nocte premenda fui.</i>	
<i>Vos quoque crudeles, uenti, nimiumque parati,</i>	
<i>Flaminaque in lacrimas officiosa meas;</i>	
<i>Dextera crudelis, quae me fratremque necauit,</i>	115
<i>Et data poscenti, nomen inane, fides!</i>	
<i>In me iurarunt somnus uentusque fidesque:</i>	
<i>Proditum sum causis una puella tribus.</i>	
<i>Ergo ego nec lacrimas matris moritura uidebo,</i>	
<i>Nec, mea qui digitis lumina condant, erit?</i>	120
<i>Spiritus infelix peregrinas ibit in auras,</i>	
<i>Nec positos artus unguet amica manus?</i>	
<i>Ossa superstabant uolucres inhumata marinae?</i>	
<i>Haec sunt officiis digna sepulcra meis?</i>	
<i>Ibis Cecropios portus patriaque receptus,</i>	125
<i>Cum steteris turbae celsus in ore tuae</i>	
<i>Et bene narraris letum taurique uirique</i>	
<i>Sectaque per dubias saxea tecta uias,</i>	
<i>Me quoque narrato sola tellure relictam!</i>	
<i>Non ego sum titulis subripienda tuis.</i>	130

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

3. Tradução

Ariadne a Teseu

[Até agora aquela abandonada às feras está viva,	0a
desonesto Teseu; e querias ter admitido isto com indiferença. ²	0b

² Na tradição filológica das *Heroides*, é comum que os versos introdutórios de várias epístolas gerem uma significativa discussão em relação a sua autenticidade (e.g., nas cartas de Enone, Hipsípila, Dido, Dejanira, Cànace, Medeia, Helena e Cídipe; cf. Rosati, 1989, p. 128, 144, 160, 190, 222, 234, 328, 406). No caso da presente epístola, os dois primeiros versos (que aqui apresentamos como sendo 0a e 0b, conforme mencionamos na introdução) são transmitidos em um número muito diminuto de códices, mais especificamente em apenas duas lições impressas (cf. Battistella, 2010, p. 43). Tais versos são lidos como espúrios por muitos editores, que, sendo assim, optam por não imprimi-los em suas edições ou por incluí-los entre colchetes – como faz Rosati (1989, p. 208) em sua edição, embora sinalize por meio desse recurso gráfico que a disputa filológica do trecho inicial de *Heroides* 10 se amplia também para os versos seguintes, como logo comentaremos. Da mesma forma, Dörrie (1971, p. 140) também inclui o distico em sua edição, apontando para sua problemática transmissão. Já

Encontrei toda espécie de animais mais dócil que tu:³

a nenhuma pior que a ti eu poderia ter sido confiada.]⁴

O que lês,⁵ Teseu, daquela praia⁶ envio-te,

de onde teu barco sem mim as velas impeliram,

onde miseravelmente me traiu o sono, e tu,⁷

5

outros editores das *Heroides*, como Knox (1995) e Palmer (1898), por exemplo, o suprimem do texto. A supressão desse primeiro par de versos nessa carta acaba por ferir a convenção da *salutatio* epistolar (algo que ocorre com frequência em outras das *Heroides* apontadas). Ou seja, a missiva de Ariadne se inicia com um tom abrupto, não possuindo um *incipit* formal no qual seja possível reconhecer, de imediato, quem são remetente e destinatário. Com efeito, essa é precisamente a razão pela qual alguns editores julgam espúrios tais versos, entendendo que eles são introduzidos no texto para suprir a ausência da saudação formalmente esperada no início das cartas.

³ A formulação de Ariadne neste verso é tópica, como, por exemplo, em *Am.* 1.10.26 *turpe erit, ingenium mitius esse feris*; *Sen. Phaedr.* 558 *mitior nulla est feris*; *Sen. Oedip.* 639 *fetus regessit, quique uix mos est feris*; e na peça de Shakespeare *Timon of Athens*, Ato 4, Cena 1 *Timon will to the woods, where he shall find / The unkindest beast more kinder than mankind*.

⁴ Embora sejam transmitidos em todos os manuscritos das *Heroides*, os versos 1-2 têm suspeita de interpolação ao menos desde o final do século XV, na era humanística. Por essa razão, ou são também eliminados de muitas edições, ou são muitas vezes deslocados para a posição após o verso 6, onde estabeleceriam maior coerência interna (Knox, 1995, p. 235). Diante desse impasse filológico, nosso editor os agrupa entre colchetes junto com os versos introdutórios (indicados como 0a-0b) para assinalar a ausência de consenso a respeito da autenticidade de todo o trecho inicial da missiva de Ariadne. Rosati (1989, p. 209) considera, então, que o verdadeiro *incipit* da carta 10 ocorre no verso 3, onde aliás podemos reconhecer ao menos uma das *personae* envolvidas no diálogo epistolar: o nome do leitor interno da epístola é expresso (v. 3 *Theseu*), mas a identidade de nossa heroína-autora permanece obscura. O verso indicado como 0a, apesar de ser lido como espúrio, apresenta a remetente como *illa relicta feris*, uma identificação registrada também na epístola de Fedra no mesmo *corpus*, quando da menção intratextual de sua irmã Ariadne: *Her.* 4.116 *soror est praeda relicta feris*.

⁵ Na linha de vários estudiosos que consideram as *Heroides* ineficazes em termos epistolares, ou mesmo inverossímeis, Jolivet (2001, p. 237) entende que as missivas das heroínas possuem destinatários, mas não quem as envie e/ou receba, devido à ausência de correspondências em resposta no subconjunto de cartas simples (numeradas de 1 a 15) ou à impossibilidade de acesso a materiais de escrita ou mensageiros. Embora *Heroides* 10 seja o exemplo mais referenciado nesse modelo de leitura (Avellar, 2019, p. 131), por ser escrita pela heroína que se encontra nas condições mais extremas de isolamento dentro da obra, vemos, no entanto, que Ariadne expõe aqui a expectativa de que sua carta seja efetivamente lida. Seguindo a ideia de Fulkerson (2005, p. 13), compreendemos que tal expectativa se fundamenta na existência de uma comunidade virtual de leitura e escrita feminina, em que as heroínas-autoras das *Heroides* baseiam suas narrativas nas histórias umas das outras, numa perspectiva intratextual. Por meio de referências cruzadas no interior da obra, ou de *intratextual footnotes* (Curley, 2013, p. 178 sg.), as autoras fazem circular seus poemas, que são compostos e lidos em conjunto no círculo literário feminino formado pela presença compartilhada dessas mulheres no *corpus* em questão. Nesse sentido, as *Heroides* têm, de fato, um público leitor *a priori*, esse sendo a própria comunidade de mulheres intelectuais constituída pela obra. Na escrita poética, as heroínas ovidianas criam um interessante procedimento de alteridade e autorreferenciação ancorado nos relatos do grupo de escritoras inseridas nesse coletivo feminino.

⁶ *Ex illo ... litore* (v. 3): Ariadne foi abandonada por Teseu na ilha de Dia, conhecida pelos antigos como ilha de Naxos. É possível supor, a partir do modelo homérico (*Hom. Od.* 11.321-25), que a ilha de Naxos era um território consagrado a Baco (Palmer, 1898, p. 373-74), algo que explicaria o fato de que, no prosseguimento da narrativa, o próprio deus resgata a jovem da insula deserta e a torna sua esposa. Cf. também a descrição que Apolônio de Rodes faz de Baco nas *Argonáuticas*, o associando à ilha de Naxos em 4.424-34.

⁷ A ideia de traição em relação ao sono pode ser observada também em *Cic. Cat.* 1.26 *uigilare non solum insidiantem somno maritorum*; *Sen. Phaedr.* 782-83 *somnis facient insidias tuis / lasciuae nemorum deae*. Apesar disso, a queixa de Ariadne recai principalmente sobre Teseu, dado o enfático *et tu* ao final do verso, uma vez que a partícula enclítica *-que* no primeiro elemento (ou seja, *somnus*) é um recurso poético de antecipação que prepara o leitor para o elemento mais devastador e significativo da traição sofrida (Knox, 1995, p. 235-36).

que, com atos criminosos,⁸ afligiste meu sono.
 Era o tempo em que⁹ primeiro a neve cristalina¹⁰ sobre a terra
 se espargia e, encobertas pela folhagem, as aves cantavam em lamento.¹¹
 Mais ou menos acordada, ainda entorpecida pelo sono,
 meio deitada,¹² movi as mãos para alcançar Teseu: 10
 não havia ninguém! Estendo de novo as mãos, uma e outra vez tento,
 movendo os braços ao longo do leito: não havia ninguém.¹³
 O medo repeliu o sono. Aterrorizada, levanto-me
 e meu corpo se lança para fora do leito viúvo.
 Logo o peito ressoou com os golpes das minhas mãos 15
 e meus cabelos foram arrancados, desalinhados como estavam¹⁴ pelo sono.

⁸ *Per facinus* (v. 6): A expressão, que tem valor adverbial, é uma solução métrica preferível ao uso do advérbio *facinerosae*, sendo atestada também em *Rem. Am.* 62 e *Ib.* 566. Knox (1995, p. 236) lembra que os advérbios comuns são geralmente evitados na poesia latina, onde se nota a predileção pelo uso de expressões perifrásticas. Em nossa tradução, tentamos reproduzir a mesma forma de rodeio ou circunlocução que Ariadne emprega no texto latino.

⁹ *Tempus erat* (v. 7): No seu primeiro ato de descrição dos eventos, Ariadne imprime na carta um estilo sofisticado e um tom solene ao empregar uma estrutura frasal já consolidada na tradição épica latina: Verg. *Aen.* 2.268 *tempus erat quo prima quies...* De fato, essa fórmula já é atestada desde Ênio (*Ann.* 23 V.²), com o típico exórdio *est locus*. A chamada topotésia, então, consiste em uma estrutura formada pela combinação de uma forma do verbo *sum* com uma forma nominal (geralmente um elemento da natureza, em Ovídio). O uso da topotésia como fórmula sintética de introdução da narrativa para a posterior descrição da cena, como uma écfrase em miniatura (Barchiesi, 1992, p. 171), é bastante explorado por Ovídio e por poetas sucessores: *Met.* 6.587, 10.446; *Fast.* 2.215, 3.264, 4.495, 5.149.497, 6.9.495; *Luc.* 8.467; *Stat. Theb.* 4.680. Na epístola cotejada, Ariadne utiliza essa fórmula também em outras passagens (como em 10.11-12 *nullus erat ... nullus erat*; 17 *luna fuit*; e 25 *mons fuit*), o que confere peso à dimensão teatral de sua missiva pela proficuidade do estabelecimento do *locus* (ao modo de um palco) e da descrição dos gestos (ou dos *acta*) da heroína. Cf. ainda *Her.* 2.131 *est sinus*; 5.62 *mons fuit*; 12.67 *est nemus*.

¹⁰ Cf. Prop. 2.9.41 *matutina pruina*; *Am.* 1.6.55-56 *uitreoque madentia rore / tempora noctis*. Ariadne indiretamente ressalta que sentia frio com a geada da manhã. Cf. *Her.* 10.32 *frigidior glacie semianimis fuit*.

¹¹ Cf. *Fast.* 4.166 *tactae rore querentur aues*; *A. A.* 1.58 *fronde teguntur aues*. Segundo Knox (1995, p. 236), *queror* é um verbo comumente usado para caracterizar o canto dos pássaros, embora também seja de uso expressivo na poesia elegíaca latina para marcar seu particular tom de lamento. Palmer (1898, p. 374) indica que o verso denota o primeiro canto dos pássaros pela manhã, ainda recém-acordados, antes de deixar seus ninhos e poleiros. Tal leitura nos parece decerto aguçada ao considerarmos que, nos versos seguintes, a própria heroína-autora se descreverá também no lânguido momento do despertar, sonolenta (e abandonada) em seu “ninho de amor”.

¹² *Semisupina* (v. 10): Forma cunhada por Ovídio, documentada também em *Am.* 1.14.20 e *A. A.* 3.788.

¹³ A repetição da construção *nullus erat ... nullus erat* nos v. 11-12, algo que procuramos imprimir na tradução, é um exemplo do *uersus serpentinus*, onde uma mesma estrutura textual é empregada no primeiro hemistíquio do hexâmetro e no segundo hemistíquio do pentâmetro, conferindo um aspecto circular (e estilisticamente afetado) ao par de versos em questão. Esse recurso poético é bastante caro a Ovídio, que o emprega logo na abertura de *Am.* 1.9 *militat omnis amans, et habet sua castra Cupido: / Attice, crede mihi, militat omnis amans*, e também aos epigramatistas latinos tardios como um todo (cf. e.g. Mart. 9.97). Cf. ainda as ocorrências ovidianas em *Am.* 1.4.13-14, 3.2.27-28, 3.6.61-62; *Rem. Am.* 71-72, 385-86, 705-06; *Fast.* 4.365-66; *Trist.* 4.3.77-78, *ES* 213-14. Nas *Heroides*, vemos outra ocorrência desse tipo de verso registrada na carta de Enone a Páris, em *Her.* 5.117-18 *Graia iuuenca uenit, quae te patriamque domumque / perdat! io, prohibe! Graia iuuenca uenit!* (Knox, 1995, p. 162-63, 237).

¹⁴ *Vt ... erat* (v. 16): A estrutura é empregada para indicar modo ou estado, neste caso, qualificando os cabelos da heroína. Knox (1995, p. 237) aponta que essa é uma expressão idiomática latina que preserva a brevidade do

Havia luar; procuro ver se posso distinguir algo a não ser a praia.

Nada mais meus olhos tinham para ver exceto a praia.¹⁵

Ora para cá, ora para lá corro, de um lado para o outro,¹⁶ sem rumo.¹⁷

A areia funda retarda meus passos de menina.¹⁸ 20

Enquanto isso, em toda a praia, aos meus gritos de “Teseu!”,

teu nome as rochas côncavas devolviam,

e quantas vezes eu te chamava, tantas o fazia o próprio lugar.

O próprio lugar queria oferecer ajuda a esta infeliz.

Havia um monte; no cume, estão visíveis arbustos dispersos.¹⁹ 25

Daqui, uma rocha pende corroída pelas águas ruidosas.

Subo – a coragem dava-me forças – e, assim, ao longe,

com ampla visão descortino²⁰ o alto mar.

Dali eu, pois por ventos também cruéis²¹ fui encontrada,²²

momento narrado. Palmer (1898, p. 374-75) observa ainda que tal formulação tem a predileção de Ovídio, segundo vemos em *A. A.* 1.529; *Met.* 4.474, 9.113, 12.22; *Fast.* 1.503, 5.456.

¹⁵ O paralelismo entre frações do v. 17 *siquid nisi litora cernam* e do v. 18 *nil nisi litus habent* é bastante acentuado. De acordo com Battistella (2010, p. 54), *litora* é um plural poético, aqui necessário por razões métricas. Dessa forma, no pentâmetro sucessivo (um verso naturalmente mais curto em relação ao hexâmetro datílico), Ariadne adota a forma singular *litus*. Como nossa tradução não tem como um de seus objetivos a metrificação do texto em língua portuguesa brasileira, não buscamos fazer distinção do termo no que concerne ao número gramatical, aderindo apenas à forma singular do vocábulo.

¹⁶ *Nunc huc, nunc illuc, et utroque* (v. 19): A sequência de advérbios captura o estado de total confusão da jovem ao despertar subitamente e perceber que está abandonada. Numa epístola ao amigo Ático, Cícero relata sua viagem pelo Mar Egeu de maneira análoga: *Att.* 5.12.1 *hinc Syrum, inde Delum, utroque citius quam uellemus, cursum confecimus*.

¹⁷ *Sine ordine* (v. 19): Esta é mais uma fórmula característica da poesia ovidiana. Cf. *Her.* 18.113; *Am.* 2.11.45; *A. A.* 2.467; *Met.* 8.389, 14.266; *Pont.* 3.9.53.

¹⁸ Nossa heroína-autora dispõe, neste verso, a alternância entre as palavras, apresentando ao centro o núcleo verbal *tardat*, que intercepta a relação entre os adjetivos *alta* e *puellares*, organizados na primeira metade do verso, e os seus referidos substantivos, *harena* e *pedes*, também dispostos respectivamente, mas ao final do verso. Essa estrutura métrica é conhecida como verso áureo, com ocorrência também no v. 27 *aequora prospectu metior alta meo*.

¹⁹ Cf. Catull. 64.126 *praeruptos ... montes*.

²⁰ *Metior* (v. 28): A opção por “descortinar” abarca a noção de enxergar à longa distância e, proveitosamente, representa a ideia da abertura das cortinas do “palco”, simbolizado na e pela epístola de Ariadne. Uma tradução mais literal, no sentido de “medir com a vista”, não proporciona tais efeitos pretendidos.

²¹ *Ventis quoque ... crudelibus* (v. 29): Knox (1995, p. 239) sugere que *quoque* acompanha *uentis crudelibus* nesse verso, partindo da concepção de que Ariadne já havia sofrido um feito cruel anterior, qual seja, o abandono de Teseu. Assim, os ventos também são impiedosos com a heroína porque são favoráveis à navegação do amado.

²² *Sum ... usa* (v. 29): Conforme indicam Glare *et. al.* no *Oxford Latin Dictionary* (1968, p. 2119.10), o verbo *utor* nessa passagem, sob uma forma nominal, não possui sentido literal de “usar, gozar de”, mas sim de “encontrar (pessoas ou coisas) em determinado estado” (cf. e.g. Plaut. *Trin.* 827 *placido te et clementi ... usum*). Battistella (2010, p. 58) e Knox (1995, p. 239) também admitem essa interpretação.

vi as velas líneas²³ infladas pelo apressado Noto.²⁴

30

Ou vi, ou foi como se eu pensasse tê-las visto.²⁵

Fiquei mais fria que o gelo e quase morta.

Mas a dor não por muito tempo permite me abater. Com ela me reanimou,

sim, com ela me reanimou, e, com a mais alta voz, invoco²⁶ Teseu.

“Para onde foges?”, grito, “Teseu, criminoso, volta!

35

Vira o navio! Ele está incompleto!”²⁷

Eu disse isso;²⁸ e o que faltava à voz, eu supria com batidas no peito.

As pancadas se mesclaram às minhas palavras.²⁹

Caso não me ouvisses, para que pudesses ao menos me ver,

agitei largamente meus braços³⁰ para enviar-te sinais,

40

²³ *Carbasa* (v. 30): O vocábulo latino designa um tecido feito especificamente de linho, geralmente utilizado como material das velas das embarcações, estabelecendo relação de metonímia. Ainda que não haja um termo latino que identifique as velas, subentendidas na passagem, escolhemos explicitá-las em nossa tradução.

²⁴ *Praecipiti ... Noto* (v. 30): Um dos Quatro Ventos, Noto é o vento que vem úmido e quente do Sul, formador de nuvens carregadas, filho de Aurora e Cetreu (Grimal, 2005, p. 333). A sua pressa é aqui descrita como se em conluio para afastar os amantes o mais rápido possível. No entanto, a precipitação aqui referida pode também sugerir a pressa do próprio Teseu no momento de sua partida. Cf. *Am.* 1.7.15-16 *talis periuri promissaque uelaque Thesei / fleuit praecipites Cressa tulisse Notos*. Cf. ainda *Met.* 11.481 *praeceps spirare ualentius Euris*; *Hor. Od.* 1.3.12 *praecipitem Africum*.

²⁵ Ariadne descreve a incerteza das imagens vislumbradas nos mesmos termos do poeta Virgílio em *Aen.* 6.454 *aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam*. Cf. ainda *Her.* 18.32 *aut uidet aut acies nostra uidere putat*.

²⁶ *Voce uoco* (v. 34): Nesse trecho, procuramos reproduzir a sonoridade aliterativa da construção em latim. Ademais, lembramos que “invocar” denota a ideia de suplicar por auxílio, o que se coaduna com o objetivo de Ariadne ao chamar pelo herói para resgatá-la da ilha. Ovídio utiliza novamente o pleonismo *uoce uocare* apenas nas *Metamorphoses* (10.3, 507).

²⁷ *Numerum ... suum* (v. 36): Na tradução, procuramos retomar a ideia do cômputo do total de integrantes da tripulação expressa pelo sintagma latino.

²⁸ *Haec ego* (v. 37): Palmer (1898, p. 375) lembra que o verbo (no caso, *dixi*) é frequentemente omitido em língua latina, resultando numa formulação um tanto sintética. Cf. *Her.* 14.67; *Am.* 2.5.33; *Rem. Am.* 39; *Prop.* 1.13.13; 1.16.45. Knox (1995, p. 240) comenta que tal forma de elipse é usual no estilo conversacional, o que interessa ao estilo epistolar. Sobre as construções elípticas nas epístolas de Cícero, cf. Conte (1994, p. 203).

²⁹ *Verbera cum uerbis ... meis* (v. 38): Ariadne elabora uma paronomásia ao utilizar duas palavras que se assemelham nos níveis gráfico e fonético, mas que diferem semanticamente (como no v. 82 *mora mortis* e *Her.* 9.31 *honor ... onus*). Esse recurso estilístico atribui ao discurso da heroína-autora um ar ligeiramente cômico, na visão de Knox (1995, p. 240-41). Nesse mesmo sentido, Battistella (2010, p. 63) registra que Ariadne extrai o jogo de palavras do verso a partir da linguagem da comédia. Cf. *Plaut. Truc.* 112 *me illis quidem haec uerberat uerbis*, *Men.* 978 *nam magis multo patior facilius uerba: uerbera ego odi*; *Ter. Heaut.* 356 *tibi erunt parata uerba, huic homini uerbera*. Em Ovídio, *Am.* 1.6.19-20.

³⁰ *Iactatae ... manus* (v. 40): Segundo Battistella (2010, p. 64), o uso do participio perfeito nesse verso reitera uma série de descrições “impessoais” dos gestos de Ariadne, embora seja a própria heroína quem descreve a si mesma, como se estando fora do próprio corpo, de modo que a autora da carta 10 pode visualizar as cenas pela perspectiva de uma terceira pessoa do discurso (como faz, por exemplo, nos versos 14-16). No contexto narrado, sabemos que Ariadne tem o objetivo de ser vista (v. 39 *cernere*) pela tripulação que se distancia ao longe, movendo vigorosamente as mãos para chamar a atenção de Teseu. Entendemos, nessa passagem, que o termo *manus* é utilizado como hiponímia para *brachia* por razões métricas, pois trata-se de um pentâmetro. Além disso, é preciso considerar que, para se fazer ver à longa distância, a agitação dos braços é mais efetiva do que a das mãos. Por essas razões, traduzimos *manus* por “braços”, como recomenda também Knox (1995, p. 241): *she*

e um retalho do meu vestido branco³¹ amarrei num longo ramo
 para avisar-te de que certamente te esqueceste de mim.
 E da minha visão já havias desaparecido. Então, chorei, enfim.
 Antes, meus doces olhos³² estavam entorpecidos pela dor.
 O que de melhor poderiam fazer meus olhos, senão chorar por mim, 45
 depois que deixaram de ver tuas velas?
 Ora eu vaguei solitária com os cabelos soltos,³³
 como uma bacante³⁴ agitada pelo deus de Ógiges,³⁵
 ora gélida me sentei³⁶ no rochedo contemplando o mar,
 e tal qual pedra era o assento, eu mesma pedra³⁷ me tornei. 50
 Muitas vezes retorno ao leito que nos acolhera ambos,
 mas que não mais haveria de nos fornecer abrigo,
 e tuas marcas toco (é o que tenho em teu lugar),
 e as cobertas que se aqueceram com teu corpo.
 Desabo sobre o leito, úmido pelas lágrimas desenfreadas, 55

waved her arms, sending a signal far and wide (late) (“ela agitou os braços, enviando um sinal por toda parte (late)”).

³¹ *Candida* ... *uelamina* (v. 41): Como sabemos, *uelamen* é um termo regular para descrever a roupa da amada na poesia elegíaca, motivo pelo qual entendemos que Ariadne usa uma tira de suas vestes para chamar a atenção do amado ao longe. Segundo Knox (1995, p. 241), a peça é branca não apenas porque pode ser vista com mais nitidez à distância, mas também pelo fato de que é um lembrete das velas que Teseu se esquece de erguer.

³² *Genae* (v. 44): O termo é assaz utilizado na poesia antiga como equivalente a “olhos” (bem como *uultus*, *lumina* e *oculi*, por exemplo, que estão difundidos ao longo de *Heroides* 10). Palmer (1898, p. 376) registra que, a rigor, *genae* nomeia as pálpebras inferiores ou as partes da bochecha abaixo dos olhos, que os antigos consideravam como origem das lágrimas.

³³ O eco entre os termos “solitária” e “soltos” nessa passagem não tem correspondência no texto latino, sendo uma escolha tradutória proposital para promover a sonoridade poética na leitura do verso. Os cabelos soltos são uma característica distintiva para simbolizar as bacantes na arte e na literatura (*cf. Am. 1.9.38 effusis ... comis*). Segundo Battistella (2010, p. 68), *capillus* é um termo habitual na prosa e, na elegia, está sempre situado no final do verso. Sobre as representações sugeridas pela narração dos cabelos femininos na literatura latina, *cf. Azevedo* (2023).

³⁴ *Baccha* (v. 48): Knox (1995, p. 242) lembra que a comparação de figuras femininas apaixonadas com as bacantes é um *tópos* (*cf. Her. 4.47; Prop. 3.8.14; Verg. Aen. 4.301*). Ovídio descreve a mãe da Ariadne, a rainha Pasífae, nos mesmos termos em *A. A. 1.312. Cf. também Catull. 64.61 saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu*.

³⁵ *Ogygio* ... *deo* (v. 48): Nesse contexto, o sintagma identifica Baco, o deus tebano (Palmer, 1898, p. 376). Knox (1995, p. 242) comenta que *Ogygio* é um raro epíteto para Tebas e para Atenas, dado seu uso pelos poetas gregos, e o registro na epístola 10 das *Heroides* de Ovídio é o primeiro na literatura latina. O estudioso aponta também que essa é a primeira ocorrência do termo como um epíteto para Dioniso. Para informações sobre o rei Ógigo, personagem do qual deriva o epíteto, *cf. Grimal* (2005, p. 336).

³⁶ *Sedi* (v. 49): Lembramos que Ariadne se encontra sentada também na narrativa de Fílis no mesmo *corpus*, que descreve a heroína-autora da carta 10 altiva sobre os tigres de Baco: *Her. 2.80 inque capistratis tigribus alta sedet* (*cf. infra*). Sobre a distinção entre a bacante sentada, possuída e adormecida a partir de uma perspectiva de gênero, *cf. Battistella* (2010, p. 22-28).

³⁷ *Quamque lapis ... tam lapis* (v. 50): Há evidente paralelo entre as sentenças, e a forma sintética do verso é invulgar. Empenhamo-nos para reproduzir essa construção, o quanto possível, na tradução adotada.

e grito “Nós dois nos deitamos sobre ti! Traz de volta os dois!
 Viemos para cá juntos! Por que não partimos juntos?
 Onde está, leito traidor, a maior parte de mim?”
 Que devo fazer? Para onde ir estando só? A ilha é inculta.
 Não vejo os trabalhos dos homens nem dos bois. 60
 De todos os lados o mar cinge a terra. Nenhum marinheiro em parte alguma,
 nenhuma popa prestes a cruzar trajetos incertos.
 Supõe que me sejam concedidos companheiros, ventos favoráveis e um navio:
 para onde seguirei? A terra paterna me nega acesso.
 Ainda que pelo mar calmo eu deslize numa venturosa embarcação 65
 e que Éolo³⁸ suavize os ventos, serei uma exilada.
 Não mais te verei, Creta dividida em cem cidades,³⁹
 terra conhecida por Júpiter desde menino.
 Pois meu pai e o solo governado pelo meu justo pai,⁴⁰
 nomes a mim tão caros, foram arruinados pelas minhas ações 70
 quando, para que tu, vitorioso, não morresses no sinuoso labirinto,
 dei a ti como guia o fio que conduziria teus passos.
 Tu, então, me dizias: “Por estes próprios perigos, eu juro que,
 enquanto vivermos os dois e cada um de nós, tu serás minha.”⁴¹
 Estamos vivos, Teseu, e não sou tua, se todavia vive 75

³⁸ Éolo é senhor e guardião dos Quatro Ventos na mitologia antiga. Há diversas personagens designadas por esse nome, as quais Grimal (2005, p. 138-39) busca distinguir.

³⁹ *Crete centum digesta per urbes* (v. 67): Creta é a maior e mais populosa ilha da Grécia, governada pelo pai de Ariadne, o rei Minos. A ilha é reconhecida desde os primeiros tempos por possuir cem cidades (como transmitido em Hom. *Il.* 2.649; Eur. *Frag.* 475.3; Verg. *Aen.* 3.104).

⁴⁰ *Iusto ... parenti* (v. 69): Reconhecido por sua justiça, Minos foi nomeado um dos três juízes do submundo após sua morte (cf. Hom. *Od.* 11.569). Sua boa reputação é narrada também na poesia de Hesíodo (fr. 144 M-W).

⁴¹ *Te ... meam* (v. 74): Chama a atenção o fato de que o pentâmetro, que veicula o discurso direto de Teseu, distancia dois significativos pronomes que se referem à mesma pessoa, *i.e.*, Ariadne. Entre os pronomes (que colocam o verso “entre colchetes”, *bracketed*, conforme Knox, 1995, p. 246), vemos disposta uma oração adverbial que condiciona a promessa do homem (a qual sabemos que ele não pretende cumprir). Nesse sentido, o distanciamento entre Teseu e Ariadne devido à falsidade da promessa e ao abandono sofrido pode ser metapoeticamente visualizado e recuperado, uma vez que a jovem (indicada como *te*) não permanece sendo amada pelo herói (que a denominaria como sendo sua, *meam*). No que diz respeito à tradução, tal enquadre metapoético é de difícil representação em nossa língua. É interessante notar, porém, que podemos observar nessa passagem uma marcada oposição entre o discurso oral (e enganoso) masculino e o registro escrito (e confiável) feminino, algo que interessa nossa busca pela valorização do discurso das mulheres na Antiguidade e a validação das epístolas das *Heroides* como importantes fontes poéticas de autoria feminina acerca dos mitos antigos. Nesse sentido, Farrell (1998, p. 329) corrobora a intelectualidade das heroínas-autoras ovidianas, afirmando que *the women of the Heroides delineate a clear polarity between men, speech, and deception on the one hand, and women, writing, and honesty on the other* (“as mulheres das *Heroides* delineiam uma clara polaridade entre homens, discurso e engano, por um lado, e mulheres, escrita e honestidade, por outro”).

a mulher que foi sepultada pelo engano de um homem mentiroso.⁴²

Deverias ter matado⁴³ também a mim, perverso, com a mesma clava com que mataste meu irmão,

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

Agora, imagino não apenas o que estou prestes a sofrer,

mas o que quer que pode uma mulher abandonada sofrer. 80

Vêm ao meu pensamento mil maneiras de morrer,

e a morte é de menor castigo do que a demora da própria morte.⁴⁴

Já suspeito que virão, ora por aqui, ora por ali,

lobos que, com dente ávido, minhas vísceras rasgarão.

Quem sabe se esta terra não nutre também dourados leões? 85

Talvez a ilha tenha ainda tigres selvagens.⁴⁵

E dizem que as ondas impetuosas arremessam enormes focas.

E quem pode impedir que espadas atravessem meu corpo?

Que somente não me amarre, prisioneira, uma dura corrente,

e que eu não fie grandes rocas de lã com mão escrava, 90

⁴² *Femina ... uiri* (v. 76): Se no v. 74 suspeitamos que Teseu não tinha intenções de tornar Ariadne sua mulher devido ao afastamento dos pronomes *te* e *meam*, nesse passo podemos constatar que, de fato, a mulher e o homem se encontram distanciados, em lados opostos na arquitetura metalinguística do verso. Tal oposição acentua a *fraus*, que se interpõe na relação entre os correspondentes, situada na posição mediana. A construção da passagem nos fornece “quase uma pequena suma do amor elegíaco” (*quasi una piccola summa dell’amore elegiaco*, Battistella, 2010, p. 77). Buscamos representar em nossa tradução essa imagem presente no verso latino.

⁴³ *Mactasses* (v. 77): O verbo *macto* é um vocábulo emprestado da terminologia do sacrifício, de acordo com o apontamento de Battistella (2010, p. 77), e, portanto, não casualmente a vítima de Teseu é metade homem, metade touro.

⁴⁴ *Mora mortis* (v. 82): Outra paronomásia criada por Ariadne, como destacamos já em nota ao v. 38. O jogo de palavras com a *mora* está presente também em Prop. 1.13.6 *in nullo quaeris amore moram*. Como Ariadne expressa seu desejo pela morte nesse trecho, interessa destacar que a demora da chegada do próprio fim pode se instituir como um recurso teatral entremeado no discurso elegíaco epistolar. Segundo Barchiesi (1992, p. 179), *dato il carattere eminentemente scenico, tragico, di questa tradizione, può non essere casuale che mora abbia anche il valore tecnico di “pausa teatrale”* (“dado o caráter eminentemente cênico, trágico, dessa tradição [a morte], não pode ser por acaso que *mora* tenha também o valor técnico de ‘pausa teatral’”). Cf. Quint. *Inst.* 11.3.158.

⁴⁵ A tradição filológica ovidiana enfrenta controvérsias na leitura do dístico 85-86 de *Heroides* 10 no que diz respeito a sua legibilidade, sobretudo em relação ao pentâmetro, de modo que a passagem geralmente é emendada sob diferentes formas pelos editores da obra (Battistella, 2010, p. 36, 80-82; Dörrie, 1971, p. 144; Knox, 1995, p. 70, 248; Palmer, 1898, p. 61, 377-78) – mesmo que nenhuma emenda seja totalmente satisfatória. Apesar disso, a referência aos tigres é sustentada por associação ao mito de Baco, pois esses são animais tradicionalmente inseridos no culto ao deus do vinho e do teatro (Rosati, 1989, p. 85, 215). Sob o prisma intratextual, é interessante observar ainda que Filis comenta sobre os tigres como um atributo característico do “novo marido” de Ariadne: *Her.* 2.79-80 *illa – nec inuideo – fruitur meliore marito / inque capistratis tigribus alta sedet*. Cf. também *A. A.* 1.549-550 *iam deus in curru ... / tigribus adiunctis aurea lora dabat*; 1.559-560 *e curru, ne tigres illa timeret, / desilit*.

eu, cujo pai é Minos,⁴⁶ cuja mãe é filha de Febo,⁴⁷
 e – aquilo de que mais me lembro – eu, que a ti fui prometida em casamento.⁴⁸
 Se vi o mar, as terras e o extenso litoral,
 muito as terras, muito as águas me ameaçam.
 Restava-me o céu, mas temo as imagens dos deuses!⁴⁹ 95
 Sou abandonada como presa e alimento para animais sanguinários.
 E se aqui cultivam e residem homens, neles não confio.
 Aprendi, ferida, a recear homens estrangeiros.
 Quisessem os deuses que Andrógeo⁵⁰ estivesse vivo! Não terias pagado
 feitos ímpios, terra de Cécrope,⁵¹ com a matança dos teus filhos; 100
 nem a tua destra erguida com a nodosa estaca, Teseu,
 teria matado aquele que era parte homem, parte touro;⁵²

⁴⁶ Filho de Europa e Zeus, Minos é rei de Creta, conhecido por ter sido o primeiro a civilizar o povo cretense, governando suas terras com justiça, temperança e leis notáveis. É Minos quem ordena confinar o Minotauro, fruto do adultério de sua esposa, no palácio em forma de labirinto, onde o homem-touro permanece encarcerado até encontrar a morte pela mão de Teseu. Cf. Grimal (2005, p. 313-14).

⁴⁷ Pasífae é rainha de Creta, filha de Perseis e de Febo e esposa de Minos, com quem tem Ariadne e Fedra como filhas. Assim como a irmã Circe e a sobrinha Medeia, Pasífae é conhecida pelos seus talentos com a feitiçaria, dotes herdados pela linhagem de seu pai. O Minotauro, meio-irmão de Ariadne, é concebido pela relação entre Pasífae e um touro que suscita seu amor, animal enviado por Netuno para castigar o rei Minos por uma promessa descumprida. Cf. Grimal (2005, p. 358).

⁴⁸ Nesse passo, há a presença de pronomes relativos (v. 91 *cui* ... *cui*; v. 92 *quae*) que se referem à própria heroína-autora de forma implícita. Para cadenciar a leitura do trecho, nossa tradução explicita a presença de um pronome pessoal *ego*, que a oração relativa *quae tibi pacta fui* (v. 92) também retoma. O verbo *paciscor* diz de um pacto ou contrato firmado entre as partes nos termos do direito romano (Cic. *Verr.* 3.36; Liv. 25, 33), mas aqui, conjugado sob a forma nominal *pacta fui*, tem valor de nome e, em razão disso, preconiza em específico o acordo matrimonial. Tendo isso em vista é que Knox (1995, p. 249) sugere a tradução *whose betrothed I have been* (“de quem fui noiva”) para o trecho.

⁴⁹ *Simulacra deorum* (v. 95): Palmer (1898, p. 378) entende que tais imagens são provavelmente fantasmas que Ariadne vê pairando no ar (cf. *Her.* 13.111 *excitior somno simulacraque noctis adoro*; *Am.* 1.6.9 *at quondam noctem simulacraque uana timebam*). Já Rosati (1989, p. 215) sugere que o vocábulo *simulacrum* tem valor técnico de “constelação”, sendo uma alusão irônica ao destino de Ariadne no seguimento do mito, pois a mulher recebe posteriormente a ajuda do deus Baco, que, em algumas versões da história, a honra após a morte com um lugar no céu mediante o catasterismo de sua coroa. A *Corona Borealis*, portanto, como uma prova do amor de Baco, conserva a vida da jovem na forma de uma constelação.

⁵⁰ Andrógeo é irmão de Ariadne, também filho de Minos e Pasífae. O jovem se destaca por possuir altas habilidades em todas as modalidades atléticas. Ao participar de jogos promovidos em Atenas pelo rei Egeu, Andrógeo desperta a inveja do rei e dos seus rivais pelo bom desempenho e, por isso, sofre ataques dos atenienses, que o levam à morte. Cf. Grimal (2005, p. 25-26).

⁵¹ *Cecropi terra* (v. 100): Atenas, onde Cécrope (ou Cécrops) é fundador e exerce o primeiro reinado. Ovídio costuma empregar determinadas perífrases com o adjetivo feminino em *-is*: cf. *Her.* 16.30 *Taenaris ... terra*; *Am.* 1.2.47; *Fast.* 2.663; *Met.* 5.648, 8.153, 9.448, 13.716; *Trist.* 1.2.82; *Pont.* 2.9.54.

⁵² *Parte uirum ... parte bouem* (v. 102): Como sabemos, Ovídio evita explicitar o nome do Minotauro, provavelmente guiado pelo senso da poesia grega, na qual o nome da personagem não é atestado – e talvez pelo desejo de evitar o óbvio. Contudo, Knox (1995, p. 251) explica que nosso poeta tende a descrever o Minotauro com certa ingenuidade, sobretudo pela discussão em torno do verso 2.24 da *A. A.*, que Ovídio seleciona como uma de suas linhas mais passíveis de crítica ao ser confrontado pelos seus contemporâneos (cf. Sen. *Contr.* 2.2.12).

nem a ti o fio, que indicaria o retorno, eu teria dado,
fio tantas vezes recolhido pelas tuas mãos, que o puxavam!
Quanto a mim, não me admiro se a vitória é tua 105
e se a besta abatida cobriu o chão cretense.
Não podiam perfurar os chifres teu coração de ferro.
Ainda que desprotegido, pelo peito estavas seguro.
Ali dentro, pedras, ali o aço tu carregaste,
ali dentro tens Teseu, que supera em dureza as pedras.⁵³ 110
Ó, sono cruel, por que me deixaste inerte?
Ou então eu deveria ser condenada de uma vez por todas a uma noite eterna!
Cruéis também vós, ventos, e excessivamente preparados,
e ainda vós, brisas prestativas em provocar meu pranto!
Cruel mão direita, que matou a mim e meu irmão, 115
e cruel “promessa”,⁵⁴ palavra vã, feita ao meu pedido!
Contra mim conjuraram o sono, o vento e a palavra dada.
Uma menina somente, fui enganada por três causas.
Assim, eu, prestes a morrer, não verei as lágrimas de minha mãe,
nem haverá quem cerre com os dedos os olhos meus? 120
Minha alma infeliz seguirá por ares estrangeiros,
e não haverá uma mão amiga para ungir meu corpo exânime?
Sobre meus ossos insepultos as aves marinhas pousarão?
É esta a sepultura digna dos meus favores?
Navegarás até os portos de Cécrope e serás recebido na tua pátria, 125
quando, então, estarás altivo diante dos olhos da multidão,
e contarás pomposamente sobre a morte do homem-touro
e sobre a morada de rochas cortadas por tortuosos corredores.
Fala também sobre mim, abandonada nesta terra solitária!
Eu não devo ser subtraída dos teus gloriosos títulos! 130

⁵³ Na leitura de Palmer (1898, p. 379), nesse trecho há um certo tipo de clímax também registrado por Fílis em sua carta a Demofonte: *Her. 2.137 duritia ferrum ut superes adamantaque teque*.

⁵⁴ *Fides* (v. 116): Segundo comentamos previamente (*cf. supra*), a promessa que Teseu faz a Ariadne é enganosa, desprovida de consistência, feita apenas para receber da heroína a ajuda de que precisa para sair do labirinto. Apresentamos o vocábulo entre aspas, portanto, para salientar o falseamento das palavras do homem.

Teu pai não é Egeu,⁵⁵ e tu não és filho de Etra,⁵⁶
 nascida de Piteu.⁵⁷ Teus genitores são os rochedos e o mar!
 Os deuses fizessem com que, do alto da popa, pudesses me ver!
 Minha imagem desolada teria comovido teu rosto.
 Também agora, não com os olhos, mas, com o que podes, a mente, 135
 olha para mim,⁵⁸ agarrada à pedra em que bate o vaivém d'água!
 Vê os cabelos soltos⁵⁹ como os de alguém em luto⁶⁰
 e a roupa pesada pelas lágrimas, como se pela chuva!
 Meu corpo arre pia, como as searas agitadas pelo vento norte,⁶¹
 e estas letras oscilam traçadas pela minha mão trêmula. 140
 Suplico-te não pelos meus favores, já que eles foram em vão.
 Não seja devido nenhum reconhecimento pelas minhas ações,
 tampouco nenhuma punição! Se não sou eu a causa da tua salvação,
 não há razão para que sejas tu a causa da minha morte.
 Cansadas de bater no peito lúgubre,⁶² estas mãos 145

⁵⁵ Sucessor de Cécropo, Egeu é rei de Atenas e pai de Teseu. Além disso, a personagem empresta seu nome ao Mar Egeu por cometer suicídio nas águas que banham a Grécia. Cf. Grimal (2005, p. 130-31).

⁵⁶ Etra é filha do rei Piteu, de Trezena, e mãe de Teseu. De acordo com algumas versões, Etra influencia Helena de Troia a abandonar o marido Menelau e seguir Páris, posto que Teseu violenta a jovem troiana e a confia a sua mãe, Etra. Cf. Grimal (2005, p. 155).

⁵⁷ Rei da cidade de Trezena, Piteu é Filho de Pélops e Hipodâmia, irmão de Tiestes e Atreu. É reconhecido pelos seus poderes no campo da adivinhação e por ser o responsável pela educação do seu bisneto, Hipólito, fruto da união de Teseu com a irmã de Ariadne, Fedra. Cf. Grimal (2005, p. 378).

⁵⁸ *Aspice* (v. 135): Importa observar que o comando de Ariadne para que Teseu dirija os olhos (ou, melhor dizendo, a *mens*) para ela pode sugerir que a heroína-autora explicita a necessidade de um espectador para suas ações, além de um leitor para suas linhas. Tal percepção se harmoniza com nossa análise da construção de um teatro epistolar nas *Heroides* (Rocha e Oliveira, 2023). Esse requisito de um público leitor-espectador para o teatro epistolar de Ariadne não somente é reforçado no v. 137 (*aspice*), como também se insinua ao longo do poema (cf. v. 39, 133-34, 147). Cf. A. A. 1.99 *spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*.

⁵⁹ *Demissos ... capillos* (v. 137): Para Knox (1995, p. 255), os cabelos de nossa autora estão soltos porque Ariadne acaba de acordar (cf. v. 47). Todavia, entendemos que seja mais adequado analisar tal imagem em relação ao sentimento de luto declarado pela heroína, uma vez que a narração dos cabelos femininos arrancados, desalinhados ou soltos para representar a emoção fúnebre é tópica na poesia latina (cf. Azevedo, 2023; Battistella, 2010, p. 103).

⁶⁰ *Lugentis more* (v. 137): Acerca desse símile – que fornece um retrato significativamente patético da heroína, ampliado também para o verso seguinte –, Rosati (1989, p. 14-15) compreende que a descrição de Ariadne nesse ponto *denuncia la tipicità della situazione del gesto, la 'maniera' della manifestazione del dolore, propria del ruolo che Arianna sta interpretando* (“denuncia a tipicidade da situação do gesto, a ‘maneira’ da manifestação da dor, própria do papel que Ariadne está interpretando”), reconhecendo a natureza teatral de *Heroides* 10.

⁶¹ *Aquilonibus* (v. 139): Áquilo (ou Bóreas) é o vento frio que sopra do extremo Norte, nascido na Trácia, uma região naturalmente fria. É um dos irmãos de Noto (v. 30). Em geral, é apresentado como autor de diversos atos hediondos, sobretudo casos de violência sexual. Cf. Grimal (2005, p. 62).

⁶² *Lugubria pectora* (v. 145): O adjetivo *lugubria* concede uma expressiva carga elegíaca à passagem final da missiva pelo fato de ser um termo bastante reiterado na tradição da poesia elegíaca. De acordo com Knox (1995, p. 256), o gesto de bater no próprio peito comumente expressa a lamentação, de sorte que podemos compreender a razão pela qual Ariadne qualifica a palavra *pectora* como “lúgubre”, por meio de uma enálage.

estendo-te eu, miserável, para além do vasto mar.
 Inconsolável, mostro a ti estes cabelos que me restam.
 Pelas lágrimas suscitadas pelas tuas ações, peço-te,
 dobra o navio, Teseu, e vira as velas para retornar!
 Se antes disso eu morrer, tu ao menos recolherás meus ossos.

150

Referências

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

AVELLAR, J. B. C. **Uma teoria ovidiana da literatura:** os *Tristia* como epitáfio de um poeta-leitor. 2019. 612p. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/30644/1/Tese_UmaTeoriaOvidianadaLiteratura_J%20c3%b2liaBatistaCastilhodeAvellar.pdf.

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

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

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

BROWNLIE, M. S. **The severed word:** Ovid's *Heroides* and the *novela sentimental*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

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

CURLEY, D. **Tragedy in Ovid.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

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

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

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

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

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

GLARE, P. G. W. *et al.* (Ed.) **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. 5a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOLZBERG, N. **Ovid: *Epistulae Heroidum* / Briefe mythischer Frauen**. Sammlung Tusculum. Berlin: De Gruyter, 2024.

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

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

KNOX, P. E. **Ovid's *Heroides*: Select Epistles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

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

LOMBARDO, S.; McCLURE, M. **Ovid *Heroides***. Introduction by Tara Welch. Indiana: Hackett Publishing Company, 2024.

MELO, J. V. L. **Tradução integral das *Heroides* de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo**. 2024a. 527p. Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024a. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/71dcaa63-0cdf-4977-a9c7-b9c3debad49b/content>.

MELO, J. V. L. Uma Medeia para Medeia: Tradução e comentário da carta de Hipsípila a Jasão, das *Heroides* de Ovídio. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. [S. l.], v. 12, n. 1, 2024b. Disponível em: <https://periodicos.ufrf.br/index.php/ronai/article/view/42521>. Acesso em: 24 mar. 2025.

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

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

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

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

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

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

SUSPES, V. D. **Bálsamo y Herida**: Memoria y Amor en las *Heroidas* de Ovidio. 2022. 101p. Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Colombia, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/19b09e3c-cb16-4083-a8fc-582c411e5788/content>.

TARRANT, R. J. The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides* XV). **Harvard Studies in Classical Philology**. Harvard, v. 85, p. 133-153, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/311169>. Acesso em: 18 dez. 2024.

THORSEN, T. S. **Ovid's Early Poetry**: From his Single *Heroides* to his *Remedia Amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

TORRINHA, F. **Dicionário Latino-Português**. 3a ed. Porto: Edições Marânus, 1945.

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

Recebido em: 09/04/2025

Aprovado em: 18/12/2025