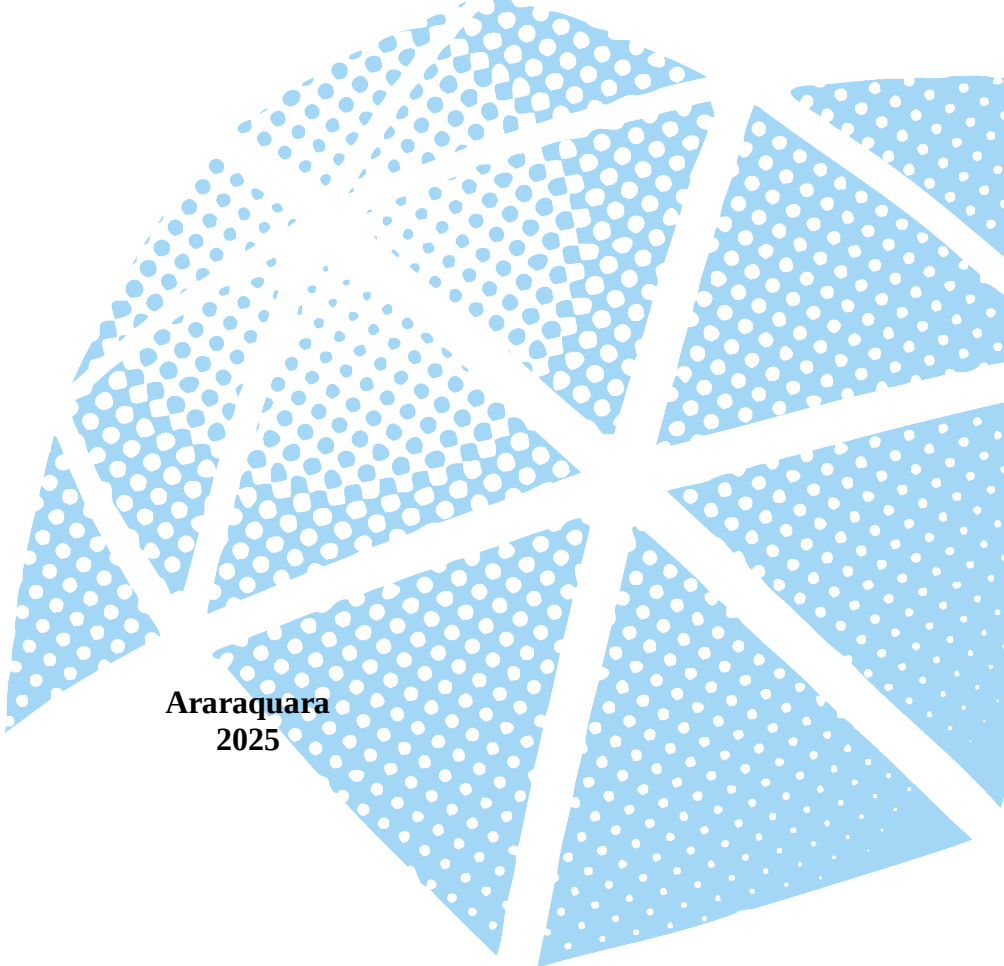


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

BEATRIZ NASCIMENTO GONÇALVES

AS IMAGENS DE SAFO:
Estudo Retórico-Semiótico da Carta XV das *Heroides* de Ovídio

Araraquara
2025



BEATRIZ NASCIMENTO GONÇALVES

AS IMAGENS DE SAFO:

Estudo Retórico-Semiótico da Carta XV das *Heroides* de Ovídio

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de Concentração: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Giovanna Longo

Araraquara

2025

G635i

Gonçalves, Beatriz Nascimento

As imagens de Safo : Estudo Retórico-Semiótico da Carta XV das Heroides de Ovídio / Beatriz Nascimento Gonçalves. -- Araraquara, 2025

83 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Giovanna Longo

1. Paixões. 2. Persuasão. 3. Semiótica. 4. Heroides. 5. Safo. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Espera-se que o presente trabalho promova o aprimoramento das habilidades de leitura, com foco na compreensão das estratégias argumentativas e na percepção da expressividade textual. Ao fomentar essas competências, o estudo busca formar leitores mais conscientes, capazes de interpretar criticamente os textos e de reconhecer os mecanismos discursivos utilizados na construção de argumentos, o que é essencial para o exercício pleno da linguagem nos mais variados contextos. Além disso, a pesquisa propicia o conhecimento da cultura clássica, visando não apenas destacar a sua importância, mas torná-la menos elitista e mais acessível, alinhando-se aos objetivos da ODS 4, de Educação de qualidade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

On espère que ce travail favorise le développement des compétences en lecture, en mettant l'accent sur la compréhension des stratégies argumentatives et sur la perception de l'expressivité textuelle. En encourageant ces compétences, l'étude vise à former des lecteurs plus conscients, capables d'interpréter les textes de manière critique et de reconnaître les mécanismes discursifs utilisés dans la construction des arguments, ce qui est essentiel pour l'exercice plein du langage dans des contextes variés. En outre, la recherche permet l'accès à la culture classique, en cherchant non seulement à souligner son importance, mais aussi à la rendre moins élitiste et plus accessible, en accord avec les objectifs de l'ODD 4, relatif à une éducation de qualité.

BEATRIZ NASCIMENTO GONÇALVES

AS IMAGENS DE SAFO:

Estudo Retórico-Semiótico da Carta XV das *Heroides* de Ovídio

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico de Mestre(a) em Linguística e Língua Portuguesa.

Área de Concentração: Semiótica, Discurso e Dialogismo

Data da defesa: 29/07/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Giovanna Longo
Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara

Profa. Dra. Maria de Lourdes Gandini Baldan
Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara

Profa. Dra. Eliane Soares de Lima
UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Alexandre Silveira Campos
Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Araraquara

Profa. Dra. Juliana Di Fiori Pondian
UFF – Universidade Federal Fluminense

À Nana.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo financiamento desta pesquisa, sendo fundamental para a realização deste trabalho e para a minha permanência na Pós-Graduação.

Ao Grupo de Estudos sobre Retórica e Semiótica e ao GPS (Grupo de Pesquisa em Semiótica da Unesp), pelas contribuições teóricas e pelo valioso espaço de diálogo que enriqueceram o desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e à Profa. Dra. Eliane Soares de Lima, banca examinadora de meu exame de qualificação, pelas excelentes e tão importantes contribuições ao meu trabalho.

À minha orientadora Profa. Dra. Giovanna Longo, por ter sido responsável pela minha formação em Semiótica e pelas ricas contribuições ao meu trabalho nesses anos de convivência.

À minha grande amiga Sabrina, que, mesmo à distância, fez-se presente e com quem compartilhei importantes trocas sobre a vivência na universidade enquanto mulheres negras.

Às minhas queridas amigas Natália, Verônica, Pamela, Carla e Eliete pelas conversas acadêmicas e não acadêmicas, e por fazerem a experiência do mestrado um pouco mais leve.

À Lenir, minha psicóloga, que com sua sensibilidade, acolhimento e dedicação esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis, ajudando-me a descobrir forças e abrir caminhos cheios de esperança e possibilidades.

À Eliane Orlando Fais, minha professora de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio, responsável pelo meu fascínio pelas Linguagens e pela escolha do curso de Letras.

À Maria Fernanda Celli de Oliveira, que também é uma querida amiga, agradeço pela normatização deste trabalho.

Aos meus alunos, cuja humanidade me fortaleceu na dupla jornada de pesquisa e ensino.

À minha mãe, pelo incentivo aos estudos, pelo investimento dedicado à minha formação, pelas rezas e magias ancestrais, e por acreditar sempre nos meus sonhos acadêmicos e profissionais.

À minha avó, por fazer com que eu me lembrasse, em todas as vezes que alguma dificuldade a respeito deste trabalho se instaurava, da menina Beatriz, que amava ler, escrever e que via uma beleza sem igual no ato de estudar.

Aos meus irmãos, Cauã e Pedro, por fazerem jus à palavra fraternidade.

À Ana, minha namorada, pela presença leve e sensível em todos os momentos, pelo suporte, carinho, zelo e por esse amor que só faz crescer.

“Sei que alguém no futuro também lembrará de nós”.

(Safo, 2020, p. 397, Fragmento 147, tradução de Guilherme Gontijo Flores).

RESUMO

A presente pesquisa, conduzida à luz dos conhecimentos da Semiótica discursiva e seus desdobramentos que a aproximam da Retórica, buscou acessar um texto da literatura latina em que há a presença da voz feminina a fim de entender as contribuições desses estudos para a leitura dos clássicos a partir do que deles ressoa ainda hoje. Partindo-se do estudo da argumentatividade na construção da persuasão na carta XV, “Safo a Fáon”, da obra *Heroides*, do poeta romano Ovídio (43 a.C. - 17 d.C), procurou-se analisar como os elementos sensíveis observados revelam as transformações passionais vivenciadas pela narradora Safo. Na referida carta, a poetisa e figura lendária, transformada em personagem elegíaca, implora pela volta de Fáon, seu amado, que a abandonou sem se despedir. Intentou-se demonstrar, assim, a partir dos conceitos semióticos de figurativização e isotopia, a presença de dois planos de leitura distintos para a Safo sincretizada de Ovídio: o da Safo elegíaca, cujo lamento é modulado por paixões complexas, e o da Safo lírica, que, construída por meio de um recurso antitético, se afirma por oposição à elegíaca. Para que fosse possível reconhecer o “perfil duplo” da personagem, recorreu-se aos fundamentos da semiótica discursiva e tensiva, principalmente a partir dos estudos de Greimas (2008), Fiorin (2011, 2014), Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2011). Com isso, pretendeu-se investigar em que medida a presença desse duplo perfil é um efeito de sentido que decorre, entre outras coisas, do reconhecimento de percursos passionais também distintos no progresso da carta.

Palavras-chave: paixões; persuasão; semiótica; heroides; safo

RÉSUMÉ

La présente recherche, menée à la lumière des connaissances en sémiotique discursive et de ses prolongements qui la rapprochent de la rhétorique, s'est donnée pour objectif d'analyser un texte de la littérature latine où se manifeste une voix féminine, afin de comprendre les apports de ces études à la lecture des classiques à partir de ce qui, en eux, résonne encore aujourd'hui. En prenant comme point de départ l'étude de l'argumentativité dans la construction de la persuasion dans la lettre XV, « *Sappho à Phon* », issue de l'œuvre *Héroïdes* du poète romain Ovide (43 av. J.-C. – 17 apr. J.-C.), l'analyse a porté sur la manière dont les éléments sensibles observés révèlent les transformations passionnelles vécues par la narratrice Sappho. Dans cette lettre, la poétesse et figure légendaire, transformée en personnage élégiaque, implore le retour de Phon, son bien-aimé, qui l'a quittée sans un adieu. Il s'agissait ainsi de démontrer, à partir des concepts sémiotiques de figurativisation et d'isotopie, l'existence de deux niveaux de lecture distincts pour la Sappho syncrétique d'Ovide : celui d'une Sappho élégiaque, dont la plainte est modulée par des passions complexes, et celui d'une Sappho lyrique, construite par un procédé antithétique, qui s'affirme en opposition à la première. Afin de reconnaître ce « double profil » du personnage, les fondements de la sémiotique discursive et tensiviste ont été mobilisés, principalement à partir des travaux de Greimas (2008), Fiorin (2011, 2014), Fontanille et Zilberberg (2001) et Zilberberg (2011). Il s'agissait enfin d'examiner dans quelle mesure la présence de ce double profil constitue un effet de sens résultant, entre autres, de la reconnaissance de parcours passionnels eux aussi distincts dans le déroulement de la lettre.

Mots-clés: passions; persuasion; sémiotique; héroïdes; sappho

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 APROXIMAÇÕES ENTRE RETÓRICA E SEMIÓTICA: BASES PARA A LEITURA DO TEXTO CLÁSSICO	16
3 DO OBJETO: A CARTA XV, APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS	22
3.1 APRESENTAÇÃO DA CARTA	24
3.2 TRADUÇÃO E NOTAS	27
4 PLANOS DE LEITURA: SAFO ELEGÍACA X SAFO LÍRICA	41
4.1 O PERCURSO PASSIONAL DA SAFO AMANTE	45
4.1.1 A espera e a falta.....	48
4.1.2 Memória, imaginação e devaneio	53
4.1.3 Uma mágoa ressentida	59
4.1.4 Estratégias persuasivas e reparação da falta.....	61
4.2 A IMAGEM OVIDIANA DA SAFO POETISA: ANTÍTESE E FAZER POÉTICO.....	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

1 INTRODUÇÃO

Procurando investigar os mecanismos discursivos e textuais de construção do sentido, a pesquisa que resultou no presente estudo pautou-se nas teorias que têm o texto e o discurso como objeto para, a partir delas, buscar contribuir para a construção de um instrumental analítico que permita o trabalho com questões referentes à leitura e interpretação de textos clássicos.

O objeto selecionado para esse estudo é uma das 21 cartas que compõem a obra *Heroides*, do poeta Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.)¹. Obra que está entre as primeiras produções do jovem poeta, as *Heroides* se caracterizam por serem um conjunto de cartas de amor, compostas em dísticos elegíacos, escritas por personagens conhecidas das narrativas míticas tradicionais. A carta selecionada para o presente estudo possui 220 versos de extensão e difere das demais por trazer como narradora-personagem uma personagem histórica: a célebre poetisa grega arcaica Safo (c.630-c.570 a.C.), figura lendária nascida em Mitilene, conhecida por fazer poesia em dialeto eólico, acompanhada pela lira, e de cuja obra restaram apenas poucos fragmentos. A poetisa, conhecida por amar mulheres da ilha de Lesbos, transforma-se, nas *Heroides*, em personagem ficcional. Na Carta, Safo encontra-se abandonada por Fáon, um barqueiro da ilha que, segundo algumas versões do mito, teria se tornado jovem e belo com ajuda de Vênus (Afrodite). A deusa do amor determinou, então, que, em troca dessa transformação, ele se tornaria objeto de desejo de muitas mulheres. O rapaz, descrito como um protótipo da beleza juvenil, envolve-se com Safo e, em seguida, a abandona sem se despedir. A jovem de Mitilene, então, implora pelo seu retorno. Assim, a Carta XV instaura-se como a manifestação do amor não correspondido e da ausência devastadora.

Tomamos como ponto de partida das nossas reflexões os fundamentos linguísticos e semióticos estabelecidos no trabalho de Alceu Dias Lima (1995), que promove uma visão atualizada dos estudos da língua e da literatura da Roma antiga. Ao levar ao entendimento do latim como língua materna dos antigos romanos, ainda que não mais possua nos dias de hoje falantes naturais vivos, a abordagem proposta pelo estudioso permite compreender que a existência de textos escritos, legados pelos representantes dessa cultura como únicos testemunhos materiais que sobreviveram à ação do tempo, pressupõe a natural existência de

¹ Cabe destacar que este trabalho faz parte de um projeto maior, coordenado pela Profa. Dra. Giovanna Longo, denominado “Tensão entre o sensível e o inteligível na construção da persuasão: um estudo retórico-semiótico das *Heroides* de Ovídio”, que compreende uma análise semiótica aprofundada das cartas ovidianas, visando investigar como os aspectos sensíveis e inteligíveis impactam a construção da persuasão e oferecem novas leituras para essas narrativas.

uma comunidade heterogênea, com valores, anseios, diversidades e contradições². É assim que as discussões promovidas por esses estudos, fundadas em uma abordagem científica do latim, desmistificam a visão tradicional de “superioridade” da língua e da cultura da Roma antiga, e que, por isso, devesse ser tomada como “modelo”. Nesse sentido, procura-se não perder de vista a observação de Lima (1995, p.16) segundo a qual os

[...] estudos linguístico-literários, mesmo os que têm por objeto Roma e o seu prestigioso idioma, correm o sério risco de se converterem em conservadorismo arrogante e oco se não tiverem por cerne a reflexão honesta sobre a humanitas e o que nela possa vir a ser o fundamento do [...] processo democrático, segundo exigências de uma concepção modernizadora e progressista.

Nesse campo de estudo, os textos escritos são o objeto de análise por excelência e, por essa razão, sua abordagem requer a formação de uma competência de leitura. Nesse contexto, entende-se que se impõem como necessárias teorias que permitam reconhecer os mecanismos de construção de texto e discurso e que, com isso, levem à compreensão dessas manifestações naquilo que elas têm de singular em seu modo de expressar a cultura a qual pertencem.

A partir do desenvolvimento da ciência linguística, alcançado sobretudo pelos estudos da enunciação, chegou-se à compreensão de que realidade é subjetiva. Conforme afirma Émile Benveniste (1976, p. 26),

A linguagem reproduz a realidade. Isso deve entender-se da maneira mais literal: a realidade é produzida novamente por intermédio da linguagem. Aquele que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que ouve apreende primeiro o discurso e através desse discurso, o acontecimento reproduzido.

Essa noção de que não há relação possível com o mundo senão por meio dos discursos permite compreender que a dimensão discursiva é fundamental para a compreensão dos sentidos, conforme nos ensina José Luiz Fiorin (2015a, p. 22),

O real se apresenta para nós semioticamente, ou seja, linguisticamente. Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a

² Conforme mostra o artigo “*Sempre uma estranha língua? Atualidade de um método de vanguarda*”, de Giovanna Longo, João Batista T. Prado, Brunno V. G. Vieira e Márcio Thamos (2021), docentes da área de Latim da UNESP que, 25 anos após a publicação de *Uma estranha língua* (Lima, 1995), avaliam criticamente seu legado metodológico. O texto destaca a importância da formação semiótica e estruturalista proposta por Lima, em contraste com abordagens filológicas tradicionais, e reafirma a centralidade de um humanismo democrático no ensino e na tradução dos textos antigos, como forma de acesso ampliado e não elitista ao saber clássico.

conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio.

A atenção ao variado modo de circulação dos sentidos por diferentes pontos de vista nos leva a reconhecer a importância da persuasão como um importante componente retórico constitutivo de toda atividade de linguagem. A persuasão é entendida, assim, como a finalidade última da linguagem, uma vez que consiste na proposição de um ponto de vista de acordo com os anseios de quem diz, de modo que aquele para quem se diz se sensibilize e venha a considerar essa apreciação como válida.

A fim de evidenciar a maneira pela qual a aproximação dos campos da Semiótica e da Retórica permite compreender os conceitos pertinentes à abordagem enunciativa e aprimorar o estudo da persuasão, fez parte do presente estudo a elaboração de uma tradução do texto ovidiano acompanhada de notas de referência e comentários sobre as informações gerais de cultura (mitologia, história, geografia, etc.). Essa etapa se fez necessária tendo em vista a ruptura espacial, temporal e linguística entre as manifestações da antiguidade e os dias de hoje. A partir dessa tradução, foi possível penetrar na estrutura semiótica do texto latino, procurando observar o discurso em sua dimensão argumentativa e as figuras de retórica não como mero adorno textual, mas como operações enunciativas usadas para a produção de efeitos de sentido que, em última análise, visam à persuasão, base da relação entre enunciador e enunciatário.

Assim, o presente trabalho divide-se em três partes. A primeira, em um diálogo com os estudos clássicos, concentra-se em demonstrar as aproximações entre Retórica e Semiótica, com o objetivo de estabelecer um referencial teórico que ofereça suporte à leitura do texto latino. Ao articular esses dois campos de estudos, observando o modo como a Retórica contribuiu para o desenvolvimento da Semiótica até a sua mais recente vertente, a tensiva, buscou-se apresentar em linhas gerais os conceitos que permitem compreender como os mecanismos de construção discursiva e os efeitos persuasivos operam na configuração do sentido, especialmente em um gênero literário marcado pela expressividade emocional e argumentativa, como a elegia ovidiana.

A segunda parte se destina à apresentação do objeto, com breves informações sobre a elegia, gênero escolhido por Ovídio para a sua obra, *Heroides*. Também nessa segunda parte, apresenta-se a Carta XV e as características da narradora, Safo, e seu narratário, Fáon. Por se tratar de uma personagem lendária, há informações importantes a serem compreendidas sobre a Safo arcaica, encontradas em seus fragmentos, que podem contribuir para a compreensão da análise da Safo elegíaca, construída por Ovídio. A essa apresentação segue uma tradução de

estudo da Carta XV acompanhada de notas, como um exercício de transposição literal do texto para que se pudesse proceder à leitura e à análise do objeto.

A terceira e última parte deste trabalho refere-se à análise semiótica do objeto, que, a partir principalmente dos conceitos de *isotopia* e *figurativização*, levou ao reconhecimento de dois diferentes planos de leitura. Para avançar na discussão destes conceitos, é necessária uma retomada do método de análise semiótica conhecido como *percurso gerativo de sentido* – que se trata de um modelo que “simula a produção e interpretação do significado, do conteúdo” (Fiorin, 2018, p. 44). Esse modelo consiste em um “simulacro metodológico” (Bertrand, 2003, p. 8) que possibilita que se reconheça não a geração empírica do sentido de um texto, mas como diferentes patamares metalinguísticos se articulam e recobrem uns aos outros. Esses patamares se dividem em três: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo e, em cada um deles, há um componente sintático e semântico. A semântica e a sintaxe do nível fundamental, as quais este trabalho não se debruçou, visam explicar os níveis mais abstratos de produção, funcionamento e interpretação de um discurso (Fiorin, 2018, p. 20-24). É no nível discursivo, mais especificamente no que se conhece por *semântica discursiva*, que ocorre a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos. Assim sendo, cabe destacar que é no nível narrativo que os valores assumidos por um sujeito fazem com que ele seja entendido como existente, passional ou competente. Esses valores são encontrados em formas de temas e, no nível discursivo, recebem um investimento figurativo (Barros, 2002, p. 114).

A *isotopia*, um dos conceitos explorados no referido capítulo, refere-se à reiteração de traços semânticos ao longo do discurso (Fiorin, 2018, p. 112). Notou-se que, na Carta XV, há dois planos de leitura distintos para a narradora, Safo. O primeiro plano instaurado na narrativa corresponde à narradora lamentando o seu sofrimento amoroso, algo esperado para o gênero elegíaco. Já o segundo plano instaura-se nos momentos em que ela se refere ao seu fazer poético, marcando, desse modo, a presença de um duplo perfil, que se chamou, neste trabalho, de “Safo amante”, que corresponde à personagem elegíaca, e “Safo poetisa”, que corresponde à imagem da poetisa grega arcaica. Supõe-se, assim, que a Safo criada literariamente por Ovídio se estabelece por meio da sincretização de duas diferentes imagens de Safo: a que se apaixona por Fáon, abandonada pelo amante ausente, e aquela recuperada do imaginário coletivo grego-romano, a lendária, cujos ‘dados biográficos’ se restringem aos seus próprios fragmentos. Assim, o conceito semiótico da *figurativização*, também abordado neste capítulo, foi de grande relevância para reconhecermos essas duas imagens de Safo. A análise permitiu identificar as *figuras*, e conseqüentemente os *temas*, e com isso traçar dois planos de leitura que são fruto de

uma reiteração destes dois perfis sáficos distintos ao longo do discurso da Carta XV. A partir dos dois planos isotópicos, investigam-se ainda as artimanhas persuasivas do discurso, a partir do estudo do percurso passional da Safo elegíaca. Tomando-se os conceitos da *Semiótica das Paixões*, pretendeu-se investigar quais paixões mobilizam a narradora, inscrita em uma *enunciação enunciada*, ao endereçar a carta a Fáon. Considerando que “as paixões não são propriedades dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro” (Greimas, 1993, p. 21) buscou-se encontrar e definir as paixões encontradas no discurso da Safo construída por Ovídio e reconhecer as modalizações que estruturam essas paixões, especialmente a paixão que chamaremos de *mágoa ressentida* que perdura por grande parte da carta, a fim de compreender o perfil da heroína. Ainda na terceira e última parte do trabalho, serão examinados os estados narrativos de espera e falta em relação aos momentos de enunciação, bem como serão exploradas as estratégias persuasivas e a questão da reparação da falta. Por fim, iniciou-se uma investigação sobre a natureza antitética da representação de Safo elaborada por Ovídio, em oposição à imagem da poetisa tradicionalmente preservada na tradição lírica. Para tal, foram examinados trechos específicos da Carta XV que apresentam antíteses, com o objetivo de identificar os aspectos negados, bem como os efeitos de sentido decorrentes dessa negação.

2 APROXIMAÇÕES ENTRE RETÓRICA E SEMIÓTICA: BASES PARA A LEITURA DO TEXTO CLÁSSICO

O modelo da teoria semiótica, em sua vertente francesa, se consolidou já há alguns anos como um dos encaminhamentos possíveis para a leitura e análise de textos. Em se tratando de textos clássicos, cujo contexto de enunciação se deu há mais de dois mil anos, uma teoria que permita o estudo do fenômeno da enunciação, atendo-se estritamente ao texto-enunciado, mostra-se como a mais adequada. Assim, dentre os três patamares³ de construção do sentido, propostos pela teoria, priorizou-se a análise do nível discursivo.

Partindo, assim, do pressuposto de que todo o discurso possui uma dimensão argumentativa (Fiorin, 2015a, p. 9), ao tomarmos esses conceitos que abordam as relações entre enunciador e enunciatário com vistas à persuasão discursiva (recursos argumentativos, figuras de retórica e demais recursos destinados a *fazer crer*), estabelecemos o ponto de contato entre a teoria semiótica e o campo de estudos da Retórica Clássica. Dessa maneira, tanto os argumentos (parte da antiga *dispositio*) quanto as figuras (parte da *elocutio*) são entendidos como estratégias enunciativas com vistas à persuasão, produtoras, portanto, de certos efeitos de sentido⁴.

Na Retórica antiga, sistematizada por Aristóteles, o componente passional (*pathos*) era fundamental para a eficácia da persuasão. Segundo o filósofo estagirita (Aristóteles, 1998, p. 97), as paixões são “as causas que introduzem mudanças em nossos juízos”, daí que, para ele, a persuasão é uma consequência da paixão mobilizada no auditório: é por meio dela que somos levados a aceitar ou a recusar um argumento. Michel Meyer, no prefácio da obra *Retórica das Paixões* (Aristóteles, 2000, p. 41), afirma que Aristóteles foi o responsável por acrescentar a representação das paixões à tradição retórica, enfatizando que, em sua Retórica própria, “as paixões constituem um teclado no qual o bom orador toca para convencer”. Assim, a Retórica se estabeleceu como uma arte (do latim *ars*, que traduz o grego *technê*) cujo principal interesse era descrever o conjunto de operações técnicas que permitiam tornar um discurso convincente (Fiorin, 2014, p. 10). Ao longo de sua história, a técnica enfrentou períodos de prestígio e de descrédito.

³ Do chamado Percurso Gerativo de Sentido, que vão do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto (Fiorin, 2018, p. 20).

⁴ Contrariando uma visão bastante difundida de que esses recursos não passariam de meros adornos textuais.

Por muito tempo associada a uma técnica de persuasão voltada para o discurso público e político, contemporaneamente, seu alcance vem se ampliando de modo a englobar as múltiplas formas de comunicação presentes em nossa sociedade, a partir dos mais variados discursos. O reconhecimento de que a Retórica, em sua essência, lida com a construção do sentido e a eficácia do discurso levou a uma retomada de seus conceitos elementares pela Semiótica, uma vez que nas abordagens discursivas contemporâneas há uma valorização da dimensão estratégica do discurso – de como ele se organiza para influenciar, convencer comover, para além de, simplesmente, ser compreendido. Distanciando-se de uma visão estritamente normativa e utilitarista da retórica, da perspectiva semiótica que aqui adotamos, “não se almeja mais construir uma retórica entendida como uma estratégia consciente visando a produzir determinados efeitos no auditório, mas busca-se analisar a retoricidade de toda operação de linguagem” (Fiorin, 2015b, p. 56).

Os desenvolvimentos mais recentes da teoria da significação, no entanto, observaram um processo da “desretorização” da Semiótica (Zilberberg, 2006, p. 179), visto que ela desconsiderava a questão da afetividade e da atividade enunciativa. Assim, são principalmente os desenvolvimentos da semiótica tensiva que permitirão incorporar à teoria a dimensão retórica do discurso. Ao enfatizar o componente sensível da produção do sentido, joga-se luz na expressividade discursiva, isto é, no modo como o enunciador pretende persuadir o enunciatário.

Por essa razão, para o encaminhamento das discussões pretendidas por este trabalho, apresentamos sumariamente alguns conceitos fundamentais dessa vertente da teoria semiótica que promove a chamada *retorização da semiótica* (Zilberberg, 2021, p. 46).

A semiótica tensiva, difundida por Claude Zilberberg, é uma vertente da semiótica greimasiana voltada ao *sensível*. Para compreendermos seu funcionamento, é necessário, primeiramente, que conheçamos qual sua relação com a vertente greimasiana da semiótica, buscando compreender o percurso que a levou a ser considerada a *semiótica dos afetos*.

O componente do sensível foi explorado, inicialmente, a partir das obras *Semiótica das paixões* (Greimas; Fontanille, 1993) e *Da imperfeição* (Greimas, 2002). Ambas as obras estão incluídas num momento denominado por Zilberberg (2011, p. 12) de “virada fenomenológica”, no qual a primazia do sensível sobre o inteligível encontra-se ‘em alta’.

Considerando o percurso de desenvolvimento da teoria semiótica, sabemos que a primeira fase, que deu origem ao percurso gerativo, simulacro metodológico de interpretação do plano do conteúdo dos textos, iniciou-se com *Semântica estrutural*, obra basilar de A. J.

Greimas. Em um segundo momento, a semiótica foi entendida como *Semiótica da ação*, interessando-se pela competência modal do sujeito e, em seguida, os estudos das modalizações se consolidaram.

Após descrever a ação narrativa, a teoria dedicou-se à análise das relações intersubjetivas de manipulação entre o destinador e o destinatário (Barros, 1990, p. 60), encaminhando-se para o estudo das modalizações, que permite compreender a posição do enunciador em relação àquilo que é enunciado, através da lexicalização do processo de transformação sofrido pelos sujeitos por meio das modalidades de base. Fiorin (2001, p. 171) define essas modalidades como “predicados que sobredeterminam outros predicados”. De início, a teoria greimasiana enveredou-se para o estudo da modalização dos enunciados do *fazer*, contudo, ao aprofundar-se no estudo dos valores investidos pelos sujeitos nos objetos, fez-se necessário a investigação das modalizações do *ser*.

A partir desses estudos, observou-se que, ao longo da narrativa, o sujeito sofre e realiza ações que são responsáveis por operar transformações no discurso, que resultam em movimentos ora de disjunção, ora de conjunção com o objeto-valor. Essas relações entre os actantes da enunciação são responsáveis por acometer estes sujeitos por paixões diversas. Partindo da proposição de Fiorin (2007, p. 176) de que “é o objeto desejável que faz o sujeito desejoso”, pode-se assimilar que as paixões, denominadas por Greimas (1993) como “estados de alma” vivenciados pelo sujeito são, a partir da ótica narrativa, efeitos de sentidos gerados pela relação modal do sujeito com os objetos e outros sujeitos. É assim que, em sua quarta fase, a teoria passa a estudar as paixões, deslocando seu interesse acerca dos estados de coisas para os estados de alma. A partir daí, bebendo de fontes saussurianas e hjelmslevianas, a semiótica tensiva se consolida gradativamente e passa a considerar não apenas o *sujeito do fazer*, mas principalmente o *sujeito do sentir*:

Quem é esse tipo de sujeito que, por vezes a contragosto, vê o acontecimento irromper e revirar seu campo de presença? É um sujeito sensível e, por catálise, sensível ao extremo ardor das subvalências de andamento e tonicidade que subjetivam o sobrevir do inesperado e precipitam sujeito da esfera familiar do agir para a esfera extática do sofrer (Zilberberg, 2011, p. 284).

Da fenomenologia, essa teoria recuperou a noção de “campo de presença”, considerado como “o domínio espaciotemporal em que se exerce a percepção, e, por outro, as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que, ao mesmo tempo, a ele devem seu valor e lhe dão corpo” (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 123). Sendo assim, é nesse campo que as paixões, afetos,

sentimentos adentram e são sentidos, em termos de *intensidade*, e quantificados, em termos de *extensidade*.

Na perspectiva da semiótica tensiva, a afetividade, expressa pelas noções de *foria* e *estesia*, assume o estatuto de categoria de primeira ordem, sendo conceituada como *intensidade*. Essa dimensão não apenas constitui o ponto de partida da análise, mas também exerce um papel organizador sobre a *extensidade*, que corresponde ao domínio do inteligível, isto é, dos “estados de coisas”. Nesse sentido, a tensividade configura-se como o espaço teórico em que *intensidade* e *extensidade* se articulam, compondo uma malha relacional que torna possível apreender os modos de presença do sentido. Inspirando-se na terminologia hjelmsleviana, é possível considerar a *tensividade* como uma *função*, enquanto *intensidade* e *extensidade* desempenham o papel de *funtivos*; ou ainda, pensar a tensividade como uma categoria formada a partir da articulação de dois termos (Zilberberg, 2011, p. 23).

O eixo da *intensidade* opera por meio da oposição entre os pólos *impactante* vs *tênue*, regulando o grau de força com que uma manifestação se impõe à percepção. Já o eixo da *extensidade* se estrutura a partir do par *concentrado* vs *difuso*, determinando a maior ou menor amplitude com que o fenômeno se distribui no campo de presença. Como destaca Zilberberg (2011, p. 67), são essas articulações que controlam o *acesso ao campo de presença*, ou seja, o modo como certos conteúdos tornam-se mais ou menos perceptíveis e significativos.

Zilberberg (2011, p. 93), também identifica dois tipos distintos de articulação entre os eixos da *intensidade* e da *extensidade*. A primeira delas é denominada *correlação convers*a, na qual há uma relação proporcional direta: à medida que a *intensidade* aumenta, a *extensidade* também tende a crescer. Em contrapartida, na *correlação inversa*, a relação é oposta – quanto maior a *intensidade*, menor será a *extensidade*, e vice-versa. Observa-se, também, que a *intensidade* pode ser desdobrada em duas subdimensões fundamentais: *andamento* e *tonicidade*. O *andamento* diz respeito à velocidade com que um dado fenômeno adentra o *campo de presença*, sendo regido pela oposição [*rápido* vs *lento*]. Já a *tonicidade* refere-se à força ou ênfase com que esse fenômeno adentra o *campo de presença* do sujeito, podendo manifestar-se de maneira *tônica* (forte, marcada) ou *átônica* (fraca, desmarcada). No que se refere à *extensidade*, esta envolve uma articulação entre os domínios da *temporalidade* e da *espacialidade*. A *temporalidade* está relacionada à duração percebida dos acontecimentos: o *tempo do p*ervir, por exemplo, é experimentado como *extenso*, enquanto o *tempo do sobrevir* é percebido como breve. De forma análoga, a *espacialidade* também se estrutura a partir de uma

perspectiva subjetiva, contrapondo os espaços conforme a forma como o sujeito apreende o ambiente em que os sentidos se manifestam.

A semiótica tensiva também ficou conhecida como semiótica do *acontecimento*, justamente por ter esse conceito como seu ponto central. Cabe citar a diferença entre “fato” e “acontecimento”: o segundo é “correlato hiperbólico” do primeiro⁵. Assim, em linhas gerais, pode-se dizer que o “fato” corresponde a eventos triviais, enquanto o “acontecimento”, em termos tensivos, “é o produto da velocidade aguda de um evento com sua energia e força de impacto no sujeito” (Zilberberg, 2011, p. 236).

A sintaxe do acontecimento é definida como o “sincretismo das subvalências paroxísticas de andamento e de tonicidade”, subdimensões essas que agem juntas de modo a atingir o sujeito por meio de uma “tempestade modal” (Zilberberg, 2011, p. 236), noutras palavras, o acontecimento leva o sujeito a sua afetação máxima, tornando a legibilidade dos eventos nula.

A noção de acontecimento impõe que pensemos também na lógica que se aplica a este evento. Em artigo intitulado *Graus de Concessão: as dinâmicas do inesperado*, Coutinho e Mancini (2020) abordam o dinamismo que há em relação a oposição entre implicação e concessão sob as lentes da semiótica tensiva, e argumentam que por ser um ápice, uma vivência-limite e, por consequência, uma abrupta quebra de expectativas, o acontecimento é regido por uma lógica concessiva, oposta à implicativa, que admite somente relações permeadas pela relação de causa e efeito. Chama-nos muito a atenção o modo como as autoras, ao invés de tratarem essas lógicas como antagônicas, optam por pensar na construção de lógicas mais ou menos concessivas, a partir da análise dos programas e contraprogramas narrativos em sua processualidade:

A conjunção e a disjunção não devem ser vistas como operações distintas e sucessivas, mas em concomitância, de modo que uma prevalece sobre a outra em dados momentos até que se chegue a um estado final da transformação, em que uma se aproxime de uma plenitude e a outra de uma nulidade (Coutinho; Mancini, 2020, p. 14).

Nessa linha, o programa diz respeito ao estabelecimento de um ponto de vista assumido pelo sujeito da narrativa. Esse sujeito pode desejar suprimir uma falta, direcionando-se para a conjunção com o seu objeto-valor ou pode desejar livrar-se de um excesso, encaminhando-se

⁵ Que será chamado *exercício* em oposição a *acontecimento*.

para a disjunção com o objeto. A perspectiva canônica tem como premissa a falta, ou seja, haverá sempre um sujeito em disjunção que busca a conjunção com o seu objeto-valor, entretanto, a presença de um anti-sujeito pode impedir essa conjunção. Coutinho e Mancini (2020, p. 17) salientam que a prevalência do programa sobre o contraprograma obedece a uma lógica implicativa, enquanto o seu contrário obedece a uma lógica concessiva.

Há de se destacar que, assim como no percurso gerativo do sentido, em que cada nível de análise apresenta uma semântica e uma sintaxe próprias, o mesmo se verifica nos patamares tensivos, nos quais também se identificam três níveis de análise: o da intensidade, o da extensidade e o da junção. No que confere à intensidade, a *sintaxe intensiva* prevê aumentos e diminuições (ascendências e descendências) no eixo da *intensidade*. Enquanto a *semântica intensiva* recobre os termos: nulo, supremo, tênue, forte. (Zilberberg, 2011, p. 101-102). Já a sintaxe extensiva trata das operações de mistura e triagem. Sobre estas duas operações, Zilberberg (2011, p. 122) elucida que a primeira gera o que ele denominou de valores de universo e a segunda, valores de absoluto.

Nesse sentido, a abordagem proposta pela semiótica tensiva, que procura “mostrar um ponto de vista que centraliza grandezas até então julgadas menores: as grandezas afetivas” (Zilberberg, 2006, p. 9), se mostrou um importante caminho para analisar como os afetos corroboram a progressão argumentativa e de que maneira é possível, por meio do componente sensível, traçar um perfil da personagem que protagoniza a Carta XV, objeto da presente análise.

3 DO OBJETO: A CARTA XV, APRESENTAÇÃO, TRADUÇÃO E NOTAS

As *Heroides* (As Heroínas) ou *Epistulae Heroidum* (Cartas das Heroínas), obra escrita pelo poeta romano Publius Ovidius Naso (43 a.C.-17 d.C.), consiste em uma coleção de vinte e uma cartas que se organiza em dois conjuntos: o primeiro é formado por quinze cartas simples, enviadas de personagens greco-romanas, como Penélope, Medeia, Fedra, Ariadne, Dido e a poetisa grega, Safo, a seus amantes. Já o segundo, é formado por três pares de cartas, contendo, em cada um deles, a carta enviada pelo herói a sua amada e a carta-resposta da heroína. Na referida obra, o poeta dá voz a personagens femininas que se encontram em estado de sofrimento pela ausência de seu amado.

Ovídio emprega nessa composição poética uma estrutura métrica específica, compatível com a expressão do sentimento de amor cantado pelas heroínas míticas: as estrofes elegíacas compostas por dísticos formados por um hexâmetro e um pentâmetro. A *elegia* pode ser definida como um “gênero poético em que se expressa sobretudo a concepção da experiência amorosa como angústia” (Trevisam, 2003, p. 109). O poeta se mostrou engenhoso ao mesclar na produção das *Heroides*, o gênero elegíaco, próprio da produção de sua juventude, e o gênero epistolar, que será constante na produção literária da sua maturidade, como as *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* (Vansan, 2016, p. 14).

A primeira obra no gênero elegíaco publicada pelo autor foi *Amores*, no ano 16 a.C. A composição, pelas suas características de poesia lírica, traz como narrador em primeira pessoa um eu-lírico masculino. Com temática erótico-amorosa, exploram-se os temas comuns ao gênero elegíaco, que envolvem a relação desse “eu” com a *puella*⁶, suas aventuras amorosas, suas queixas, as traições, seus momentos de cólera e frustrações. Apesar da genialidade do poeta, sua produção poética não foi sempre bem recebida pelo crivo literário, que a considerava “retórica em demasia” (Vansan, 2016, p. 15-16).

Para compreender o que há de inédito na obra objeto desta pesquisa, faremos algumas breves considerações sobre as características do gênero elegíaco em Roma. Como dito anteriormente, as epístolas que constituem a obra ovidiana seguem o padrão da métrica elegíaca, ou seja, foram compostas em dísticos. Conforme nos conta Paul Vayne (1985, p. 9), poetas como Propércio (47 a.C. – 14 a.C.) e Tibulo (55 a.C.-19 a.C.) e, numa geração posterior, Ovídio, optaram por evocar textualmente as suas amantes, que ganhavam um nome mitológico. Seus textos eram escritos em primeira pessoa, empregando-se seus verdadeiros nomes, o que,

⁶ A jovem, a menina. A figura feminina da elegia.

segundo o estudioso, fazia com que os leitores se envolvessem com as suas narrativas que se tratavam de relatos de episódios amorosos vivenciados por eles com as suas respectivas amadas. Ovídio, por exemplo, em *Amores*, escrevia à sua Corina, e, assim, eles se tornavam uma espécie de “casal dos sonhos” para os leitores (Veyne, 1985, p. 9). Há estudos que mostram que um fator que chama a atenção nessas composições é que, de algum modo, elas evocam uma metalinguagem de maneira implícita ou explícita, que “expõe ao leitor as meditações em que o poeta entrega a sua própria poética, ao mesmo tempo que a pratica” (Galand-Hallyn, 1991, p. 336).

Entretanto, em se tratando das *Heroides*, há uma novidade no que diz respeito à tradição, já que, mesmo que Ovídio insira a sua obra em um gênero já consolidado literariamente, ele rompe com a tradição ao modificar o sistema de vozes da narrativa, uma vez que ao invés de um homem lamentar pelo seu infortúnio amoroso é uma mulher quem o faz. O poeta romano resgata figuras mitológicas femininas, presentes na tradição literária greco-latina, e oferece-lhes a possibilidade de discursar sobre as suas desilusões, dando espaço para que cada uma delas exponha sua subjetividade, contando-nos sobre o seu sofrimento.

Ao lado das figuras mitológicas escolhidas por Ovídio no primeiro conjunto de cartas das *Heroides*, há uma personagem histórica, Safo, que é a narradora da décima quinta carta da coletânea. Safo foi uma poetisa grega que viveu no século sexto antes de Cristo, nascida em Mitilene e que compunha poesia lírica, especificamente a *mélica* – poesia para ser cantada ao som da lira, e que existia para a fruição. Suas composições sobreviveram em um período eminentemente oral até serem compiladas em sua forma escrita a partir do século III a.C. Diferentemente do poeta Alceu, contemporâneo da poetisa e também nascido na Ilha de Lesbos, Safo não se engajou na poesia política, aquela que trazia referência de acontecimentos históricos, fazendo com que se saiba pouco sobre a sua biografia (Safo, 2020, p. 7-9). Comentadores antigos⁷ assumem que Safo possuía uma família de origem aristocrática, que sua mãe se chamava Cleís, mesmo nome de sua filha e que ela tinha irmãos de nome Láríco, Eurígio e Caraxo, este último mencionado em sua poesia⁸.

Apesar do pouco que se sabe sobre Safo, há um dado que reverbera quando se pensa na poetisa de Mitilene. Os registros dão conta de que Safo de Lesbos ficou conhecida por ser, nas palavras de Flores (Safo, 2020, p. 9), “num mundo arcaico, uma mulher, com poesia sobre mulheres (talvez para mulheres, talvez realmente para seduzir mulheres) e que alcançou o

⁷ Cf. Safo (2020).

⁸ Fragmento 26A

patamar do divino na poesia”. Das produções em melhor estado de conservação temos os fragmentos 1 e 31, respectivamente, *Ode a Afrodite* e *Ode a Anactória*, composições que revelam o desejo da poetisa de Mitilene por mulheres. Tão concreta é esta proposição que o termo “lésbica” advém do latim *lesbius*, termo que se referia aos habitantes da ilha de Lesbos e que foi incorporado culturalmente fazendo alusão à figura de Safo, conhecida pelos seus poemas de amor e beleza dirigidos a mulheres.

3.1 Apresentação da Carta

Em *As astúcias da Enunciação*, Fiorin (2021) teoriza a respeito dos níveis de enunciação presentes no discurso. A partir do conceito de enunciação e suas instâncias, elaborado por Benveniste (1988, 1989), nos deparamos com uma hierarquia composta de três níveis (Greimas; Courtés, 2008, p. 125). O primeiro nível compreende a existência de dois actantes: o enunciador e o enunciatário. O enunciador é, por definição, pressuposto, e temos nas *Heroides*, Ovídio desempenhando a função deste actante, sendo o produtor do discurso (Fiorin, 2021, p. 36).

Sabe-se que todo enunciado pressupõe um ato de enunciação, no qual estão envolvidos tanto o enunciador, que atualiza as virtualidades da língua e as transforma em discurso, quanto o enunciatário, “levado em conta no momento desta transformação por ser ele quem, de fato, torna realizada a significação” (Lima, 2012, p. 108). Nota-se ainda que “[...] enquanto o primeiro se coloca como destinador-manipulador dos valores e de seus modos de inserção no discurso, o segundo ocupa a posição de destinatário-sujeito, apreendendo e realizando a intencionalidade discursiva configurada” (Lima, 2012, p. 108).

Assim, o enunciador enuncia com o objetivo de atingir um destinatário, sendo este último responsável por determinar as diferentes escolhas enunciativas presentes nos textos. Ao posicionar o enunciatário como uma das instâncias do sujeito da enunciação, é enfatizado o seu papel como coautor do discurso. Dessa forma, a imagem do enunciatário exerce uma das influências discursivas que orientam a atuação do enunciador. Por isso, conforme apontam Greimas e Courtés (2008), o conceito de "sujeito da enunciação", frequentemente usado como sinônimo de enunciador, abrange, na verdade, as duas figuras actanciais: tanto o enunciador quanto o enunciatário.

O segundo nível da enunciação é o do destinador e do destinatário colocados no enunciado, nomeados semioticamente de narrador e narratário, diretamente delegados do enunciador e do enunciatário (Greimas; Courtés, 2008, p. 242). Na Carta XV são,

respectivamente, a poetisa grega, Safo e o jovem Fáon, actantes da enunciação enunciada, que se dá quando há um conjunto de marcas no texto que remetem à instância da enunciação. Há ainda um terceiro nível, que se instaura quando “o narrador dá voz a um actante do enunciado” em que, num simulacro de diálogo, surgem actantes da comunicação que falam em discurso direto, chamados de interlocutor e interlocutário (Fiorin, 2020, p. 125).

Em linhas gerais, a última carta do primeiro conjunto das *Heroides* é escrita pela narradora, Safo, no momento em que Fáon já havia partido para Sicília. Quando Safo se dá conta da ausência do amado, resolve escrever a Fáon por não suportar viver um amor e não ser correspondida. Ao longo dos 220 dísticos, a Safo elegíaca suplica para que Fáon volte ou para que ao menos comunique a ela que não irá voltar, para que, assim, a poetisa possa achar uma saída para se livrar de suas aflições decorrentes do abandono. A Safo inscrita na carta ovidiana mantém a pulsão erótica dos poemas de amor compostos pela Safo lendária, no entanto, há uma importante quebra de expectativa na Carta XV: a Safo ovidiana escreve para uma figura masculina.

Sobre o narratário da carta, na mitografia, é relatado Fáon ser um barqueiro da ilha de Lesbos, velho, pobre e sem grande beleza, até o dia em que levou na sua barca a deusa Afrodite⁹, disfarçada de velha, sem lhe cobrar a passagem. A deusa deu-lhe em troca um pequeno frasco, contendo um bálsamo, com o qual ele deveria ungir diariamente o seu corpo. Tornou-se, a partir de então, tão belo que todas as mulheres da ilha se apaixonaram por ele, entre elas, de um modo particular, Safo. Dizia-se também desdenhar o amor de Safo e que ela, para esquecer a paixão, se atirara às ondas do mar, do alto da falésia de Lêucade¹⁰ (Grimal, 2000, p. 165). Tanto a descrição de Fáon segundo a mitografia, quanto a própria Carta XV, nos levam a considerar que as motivações que acometeram Safo a se apaixonar por Fáon foram a sua beleza e a sua expressiva juventude, porém, são curiosas as descrições do barqueiro feitas por alguns autores como Joaquim Brasil Fontes (1991, p. 44), que, em obra intitulada *Eros: tecelão de mitos*, o apelida de “o homem-mulher” e Walter Vergna (Ovídio, 1975), em sua tradução das *Heroides*, coloca como nota que “a descrição da beleza de Fáon retoma os elementos dos retratos da *Antologia Palatina*, XII. Fáon tem ainda graças femininas que não contradizem os gostos habituais de Safo” (Ovídio, 1975, p. 180). Assim, há, na Carta, uma inversão de valores construída por Ovídio, sendo Fáon descrito como um homem frágil e, Safo, como uma mulher viril. Nas palavras de Joaquim Fontes (1991, p. 97):

⁹ Que corresponde a Vênus na mitologia latina.

¹⁰ É interessante notar que, em certa medida, a descrição que a mitografia faz da personagem baseia-se na fonte ovidiana.

Ele [Ovídio] inscreve o desejo sexual da lésbica nos moldes de um sistema amoroso codificado, com seus registros discursivos protocolares. É um desejo que deixa de ser outro e já não pode causar escândalo, passando a ser lido como se fosse um conto de amor da homossexualidade invertida, naturalmente.

Safo inicia a Carta com uma saudação, dizendo que abandona o seu estilo habitual e adota para a sua escrita uma nova métrica, segundo ela, mais apropriada ao lamento (vv. 1-6). A poetisa se queixa da ausência de Fáon e manifesta dificuldades em relação à produção de sua poesia por conta das preocupações que a tomam, já que o seu amado se encontra afastado (vv. 7-14). Ela menciona que nada mais a agrada, nem as mulheres que amou no passado, tamanha é a falta de Fáon (vv. 15-20) e o compara com divindades, exaltando o agora habitante da Sicília (vv. 21-26). Nos versos 27-34, Safo realiza uma autodescrição física, comparando-se, nos versos 35-40, com outras figuras que ela considera não serem dotadas de beleza, mas que, mesmo assim, desfrutam de um amor correspondido. É realizada a descrição de cenas eróticas que ela vivenciou com Fáon (vv. 41-50) e nos versos seguintes, ela revela o seu desejo em não ser mais de Lesbos e tornar-se siciliana, para viver junto ao barqueiro (vv. 51-58). Nos dísticos 51-60, a heroína evoca a deusa Vênus, rogando para ser amparada pela divindade do amor e, em seguida, revela a tristeza de terem se ausentado de sua vida outras duas figuras masculinas, seu pai e seu irmão (vv. 61-69). Safo menciona em um único verso a sua filha (v. 70), e logo passa a queixar-se novamente da falta de seu amado (vv. 71-78). Diz que um dos motivos pelos quais se apaixonara por Fáon foi a idade do jovem e argumenta com exemplos que não foi a única a se apaixonar por alguém no auge da juventude (vv. 85-95). A poetisa lamenta muito por não ter sido avisada sobre a partida do barqueiro (vv. 97-102) e relembra o intenso desespero que sofreu ao receber a notícia, comparando-se a uma mãe que presta honras fúnebres ao próprio filho (vv. 103-115). Safo relata a indignação por parte de seu irmão, Caraxo, em razão de ela ter se preocupado mais com a partida de Fáon do que com a sua própria filha (vv. 116-120), mas, afirma saber lidar com relações que perpassam amor e pudor (v. 121). Logo em seguida, descreve os encontros que tem com Fáon em seus sonhos (vv. 122-135), sonhos estes que se misturam com devaneios, que a levaram a uma floresta, em que teriam se dado os encontros do casal, para que reavivassem as recordações (vv. 136-151). Em seguida, revela o encontro com uma ninfa que lhe sugeriu uma solução para pôr fim ao seu sofrimento: atirar-se de um monte nas águas de Leocádia (vv. 162-185). Ela deixa claro que Fáon terá a sua parcela de culpa caso ela venha a morrer (v. 190), mas, uma vez que a ausência dele já não a permite

produzir poesia, não parece ter sentido, para ela, viver em aflição (vv. 191-209). Ela evoca deuses, como Cupido e Vênus, pedindo para que protejam Fáon caso ele decida voltar (vv. 210-216), porém, termina dizendo que mesmo sabendo que Fáon não encontrará motivos para evitá-la, deseja que, caso ele escolha não voltar, envie, ao menos, uma carta para que ela possa dirigir-se às águas de Leocádia e curar-se do amor ardente (vv. 216-220).

3.2 Tradução e Notas

No que tange propriamente ao objeto de estudo em sua versão original, foi realizada a leitura e tradução do texto latino, considerando, principalmente, problemas de organização do enunciado, para proceder ao levantamento dos recursos persuasivos observados no texto. Embora a tradução que se propõe neste trabalho tenha visado apenas uma transposição bastante literal a partir dos elementos lexicais e morfossintáticos do texto original, uma vez que sua função é apenas permitir o reconhecimento do nível linguístico de construção dos conteúdos, é importante ter em vista que a leitura propriamente dita não pode ocorrer considerando-se apenas os elementos linguísticos, uma vez que

os conhecimentos dessa natureza não garantem propriamente uma leitura do texto, pois este não é simplesmente uma grande frase ou uma soma de frases. São necessários os conhecimentos que garantam uma *competência textual*, aquela [...] que permite reconhecer os mecanismos que forjam o sentido do texto, como um todo estruturado (Longo, 2011, p. 47).

Além da *competência textual*, acionada para a construção da análise que será apresentada, foi explorada como parte do exercício de leitura também a *competência intertextual*, aquela que, segundo Fiorin (1991), compreende o “conhecimento dos dados históricos, dos sistemas filosóficos, da cosmovisão de um povo, da cultura” (Fiorin, 1991, p. 518) e que, conseqüentemente, permite uma compreensão mais aprofundada dos textos. Em se tratando de um texto antigo, é comum deparar-se com as dificuldades geradas pelo distanciamento espaço-temporal dos escritos antigos com os dias de hoje, o que pode, muitas vezes, resultar em leituras errôneas, anacrônicas e pouco contextualizadas. Neste sentido, como um recurso próprio da prática de leitura e tradução, adota-se a elaboração de notas de rodapé, que explicitam uma nova camada de sentido à leitura realizada. Observa-se também que as notas de rodapé se relacionam diretamente à *polifonia*, uma vez que na composição textual há uma voz principal acompanhada de uma voz secundária, sendo o texto como um todo a união em pleno andamento destas vozes. Desse modo, reconhece-se que, no presente caso, trata-se de

uma relação paratática entre o texto e a nota, uma vez que elas não estabelecem com o texto uma relação de continuidade, conforme diferencia Genette (1997, p. 284):

O princípio que nos orienta, de economia e pertinência – atribuir a uma nova categoria (o paratexto) apenas o que não pode ser sem perda atribuído a uma categoria existente (aqui, o texto) –, deve nos conduzir, neste caso, a uma decisão negativa: outros tipos de notas, como veremos, pertencem mais apropriadamente ao paratexto; a nota autoral original, ao menos quando se refere a um texto discursivo com o qual mantém uma relação de continuidade e homogeneidade formal, pertence mais ao texto, que ela prolonga, ramifica e modula, do que ao comentário¹¹.

Partindo do pressuposto de que a equivalência entre idiomas distintos nunca se dá em perfeita conformidade, e levando em consideração que o texto de partida pode estar inserido em uma tradição cultural e literária distinta e distante, como é o caso dos textos clássicos, as notas de rodapé funcionam como um exercício de recontextualização da obra aos leitores, a fim de oferecer informações que servirão para uma leitura mais completa dos caracteres míticos e culturais circunscritos na carta.

Isto posto, apresenta-se a seguir o texto original latino¹² acompanhado, dístico a dístico, de uma tradução de estudo, que, como se disse, tem como finalidade estabelecer um correspondente literal para o texto em latim, sobre o qual recai a análise.

OVIDE, *Heroidum Epistulae*, XV. Sappho Phaoni (Ovídio, *Cartas das Heroínas*, XV. Safo a Fáon)

*Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,
Protinus est oculis cognita nostra tuis?*
É verdade que, quando foi vista uma carta de mão aplicada,
Imediatamente foi reconhecida como nossa por teus olhos?

*An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
Hoc breue nescires unde ueniret opus?*
Ou, se não lesses os nomes da autora “Safo”,
não saberias de onde teria vindo esta breve obra?

Forsitan et quare mea sint alterna requiras

5

¹¹ Le principe qui nous guide, d'économie et de pertinence – n'affecter à une catégorie nouvelle (le paratexte) que ce qui ne peut sans perte être assigné à une catégorie existante (ici, le texte) –, doit nous conduire en l'occurrence à une décision négative : d'autres types de notes, nous allons le voir, ressortissent plus pertinemment au paratexte ; la note auctoriale originale, au moins lorsqu'elle se rapporte à un texte lui-même discursif avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d'homogénéité formelle, appartient davantage au texte, qu'elle prolonge, ramifie et module plutôt qu'elle ne le commente (Genette, 1997, p. 284).

¹² Adotamos aqui a edição crítica estabelecida por Henri Bornecque (Ovide, 2005).

Carmina, cum lyricis sim magis apta modis.

Talvez também pergunte por que os meus versos sejam alternados como eu seja mais adepta dos modos líricos¹³.

Flendus amor meus est; elegiae flebile carmen;

non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.

Lamentado meu amor deve ser; as elegias [são] um lamentoso poema;

lira nenhuma compõe para as minhas lágrimas

Vror, ut, indomitis ignem exercentibus Euris,

Fertilis accensis messibus ardet ager.

10

Abraso-me, como, pelos indômitos Euros¹⁴ que estimulam o fogo, o fértil campo com as messes incendiadas arde.

Arua Phaon celebrat diuersa Typhoïdos Aetnae;

Me calor Aetnaeo non minor igne tenet.

Fáon frequenta os campos afastados do Etna de Tifeu¹⁵;

Um calor não menor que o fogo do Etna me domina.

Nec mihi, dispositis quae iungam carmina neruis,

Proueniunt; uacuae carmina mentis opus.

Não provém a mim versos que juntarei com cordas ordenadas; poemas [são] obra de mente despreocupada

Nec me Pyrrhiades Methymniadesue puellae,

15

Nec me Lesbiadum cetera turba iuuant.

Não agradam a mim nem as jovens de Pirra ou as de Metimna¹⁶, nem a turba restante de Lesbos

Vilis Anactorie, uilis mihi candida Cydro;

Non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,

Nada vale Anactoria¹⁷, nada vale para mim a cândida Cidro;

Átis¹⁸, não é agradável aos meus olhos como antes,

Atque aliae centum, quas non sine crimine amaui.

Improbe, multarum quod fuit, unus habes.

20

e também outras cem, que não sem crime ameí.

Perverso, o que foi de muitas, sozinho tens.

¹³ Safo compunha lírica, mas especificamente, mélica - poesia para ser cantada ao som da lira.

¹⁴ Euro é o Vento do sudoeste, filho de Eos e Astreu (ou de Tifeu) (Grimal, 2005, p. 161).

¹⁵ Tifeu, na mitologia grega, é descrito como um monstro gigante e uma figura de grande poder, filho de Geia (a Terra) e Tártaro (o abismo). Após sua derrota nas mãos de Zeus, foi aprisionado sob o monte Etna, na Sicília. A erupção do vulcão, com suas chamas e tremores, era vista como uma manifestação da fúria de Tifeu (Grimal, 2005, p. 448-449).

¹⁶ Pirra e Metimna são nomes de cidades localizadas na ilha de Lesbos.

¹⁷ Safo escreveu uma Ode a Anactória, sendo este o poema mais famoso da poetisa (Safo, 2020, p. 95, Frag. 26A).

¹⁸ Safo se dirige à Átis, companheira de estudos da poetisa, em seu fragmento 19, como alguém que ela “adorou num passado distante” (Safo, 2020, p. 155). Há outra menção à Átis no fragmento 131, que demonstra a insatisfação de Safo por Átis ter sido trocada por outra líder, Andrômeda (Safo, 2020, p. 173).

*Est in te facies, sunt apti lusibus anni,
O facies oculis insidiosa meis!*
Está em ti a beleza, os anos são apropriados para as brincadeiras,
Ó beleza traiçoeira para os meus olhos!

*Sume fidem et faretram, fies manifestus Apollo.
Accedant capiti cornua, Bacchus eris.*
Assume a lira e a aljava, te tornarás Apolo¹⁹ em pessoa.
Surjam na cabeça chifres, Baco serás.

Et Phoebus Daphnen, et Cnosida Bacchus amavit. 25
Nec norat lyricos illa uel illa modos.
E Febo²⁰ amou Dafne²¹, e à Cretense²², Baco.
Nem uma nem outra conhecia os modos líricos.

*At mihi Pegasides blandissima carmina dictant;
Iam canitur toto nomen in orbe meum.*
Mas a mim as filhas de Pégaso²³ ditam suavíssimos poemas;
Meu nome já é cantado em todo orbe.

*Nec plus Alcaeus, consors patriaeque lyraeque
Laudis habet, quamuis grandius ille sonet.* 30
Nem tanto Alceu²⁴, irmão de pátria e de lira
tem renome, ainda que ele soe mais solene.

*Si mihi difficilis formam natura negavit,
Ingenio formae damna repende meae.*
Se a mim a difícil natureza negou a beleza,
Com talento compenso os prejuízos da minha beleza

*Sum brevis; at nomen quod terras impleat omnes,
Est mihi: mensuram nominis ipsa fero.*
Sou pequena, mas tenho um nome que preencha toda a terra,
A medida do [meu] nome [eu] mesma levo

Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo
35
Andromede, patriae fusca colore suae.

¹⁹ Tanto Apolo como Baco (ou Dionísio), ambos filhos de Zeus, são mencionados na carta por terem como um traço em comum a juventude, o que os aproxima de Fáon, reconhecido por Safo por essa qualidade.

²⁰ Febo era o correspondente de Apolo entre os povos latinos (Grimal, 2005, p. 167).

²¹ Dafne foi uma ninfa caçadora e com temperamento forte que gostava de viver em meio à natureza. Ela foi amada por Apolo e foi por ele perseguida, até suplicar transformação a seu pai, que a transformou num loureiro (Grimal, 2005, p. 109).

²² Referência a Ariadne, filha de Minos, que fugiu com Teseu e após ser abandonada, casou-se com Baco.

²³ As filhas de Pégaso são as nove Musas (Grimal, 2005, p. 360): Calíope (épica), Clio (história), Erato (poesia lírica com a lira), Euterpe (poesia lírica com a flauta), Melpômene (tragédia), Polímnia (pantomima), Talia (comédia), Terpsícore (dança) e Urânia (astronomia).

²⁴ Poeta arcaico grego, conterrâneo e contemporâneo de Safo.

Se não sou clara, a Cefeia Andrômeda²⁵ agradou Perseu²⁶
com a cor escura da sua pátria.

*Et uariis albae iunguntur saepe columbae;
Et niger a uiridi turtur amatur aue.*

E as pombas brancas se unem frequentemente às matizadas
e a negra rolinha é amada pela ave verde.

*Si, nisi quae facie poterit te digna uideri,
nulla futura tua est, nulla futura tua est.*

40

Se, senão aquela que pela beleza pudesse parecer digna de ti,
nenhuma há de ser tua, [então] nenhuma há de ser tua

*At, mea cum legeres, etiam formosa uidebar;
Vnam iurabas usque decere loqui.*

Mas, como lesses minhas [palavras], certamente [eu] parecia bonita;
julgavas que era sempre conveniente eu ser a única a falar

*Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes);
Oscula cantanti tu mihi rapta dabas.*

[eu] cantava, [me] lembro (lembram tudo os amantes);
Tu davas beijos roubados a mim cantante

*Haec quoque laudabas; omni a parte placebam,
Sed tunc praecipue, cum fit Amoris opus.*

45

Estas [coisas] também louvavas; e por toda parte [eu] agradava,
mas então sobretudo, quando acontece a obra de Amor.

*Tunc te plus solito lasciua nostra iuuabat,
Crebraque mobilitas, aptaque uerba ioco,*

então a ti nossa brincadeira agradava mais do que o de costume
e o ininterrupto movimento, as apropriadas palavras ao jogo;

*Et quod, ubi amborum fuerat confusa uoluptas,
Plurimus in lasso corpore languor erat.*

50

E por isso, quando o prazer de ambos tinha se misturado
um grande cansaço havia no corpo cansado.

*Nunc tibi Sicelides ueniunt, noua praeda puellae.
Quid mihi cum Lesbo? Sicelis esse uolo,
Agora vem a ti as jovens sicilianas, nova presa.
O que tenho com Lesbos? Siciliana quero ser,*

*Aut uos erronem tellure remittite uestra,
Nisiades matres Nisiadesque nurus.*

Ou, vós, enviai de volta o vagabundo de vossa terra
mães nisiades²⁷ e noras nisiades.

²⁵ Filha de Cefeu e princesa da Etiópia. Foi resgatada por Perseu que a levou à Grécia.

²⁶ Perseu é um herói, filho de Zeus e irmão de Héracles e grande opositor de Dioniso (Grimal, 2005, p.

²⁷ Relativas a Niso, um rei da região.

Nec uos decipiant blandae mendacia linguae; 55
Quae dicit uobis, dixerat ante mihi.
 As mentiras da branda língua não vos iludam
 [as coisas] que diz para vós, dissera antes para mim.

Tu quoque, quae montes celebras, Erycina, Sicanos
(Nam tua sum) uati consule, diua, tuae.
 Tu também, que frequentas os montes sicilianos, Ericina²⁸
 Pois sou tua devota, olha por tua poetisa, deusa

An grauis inceptum peragit Fortuna tenorem
Et manet in cursu semper acerba suo? 60
 Acaso a grave Fortuna realiza a continuidade iniciada
 e permanece sempre hostil em seu caminho?

Sex mihi natales ierant, cum lecta parentis
Ante diem lacrimas ossa bibere meas.
 Para mim seis aniversários tinham passado quando, antes do dia,
 ossos recolhidos do (meu) pai minhas lágrimas beberam

Arsit post frater, uictus meretricis amore
Mixtaque cum turpi damna pudore tulit.
 Ardeu depois o irmão²⁹, vencido pelo amor de uma meretriz
 e prejuízos levou misturados com triste pudor

Factus inops agili peragit freta caerula remo, 65
Quasque male amisit, nunc male quaerit opes.
 Feito indigente com ágil remo percorre os mares cerúleos,
 as riquezas que mal perdeu, agora mal procura.

Me quoque, quod monui bene multa fideliter, odit
Hoc mihi libertas, hoc pia lingua dedit,
 A mim também, porque [o] muni bem de muitas [coisas] fielmente,
 [me] odeia
 isso deu a mim a sinceridade e a piedosa língua

Et tamquam desint quae me sine fine fatiget,
Accumulat curas filia parua meas. 70
 e tanto quanto faltem [as coisas] que me fatiguem sem cessar,
 aumenta minhas preocupações uma filha pequena³⁰.

Vltima tu nostris accedis causa querelis.
Non agitur uento nostra carina suo.
 [Como] última causa das nossas queixas tu [te] somas,
 não é agitado pelo seu vento nosso navio.

Ecce iacent collo sparsi sine lege capilli;

²⁸ Referência à deusa Vênus, cultuada no monte Érice, na Sicília.

²⁹ Caraxo, irmão de Safo, que se apaixonou por Ródopis e se tornou pirata (Safo, 2020, p. 95, frag. 26A).

³⁰ Safo teria uma filha chamada Cleís (Flores, 2020, p. 277).

Nec premit articulos lucida gemma meos.
 Eis que caem sobre o colo esparsos sem ordem os cabelos;
 nem aperta meus dedos uma brilhante pedra.

Veste tegor uili; nullum est in crinibus aurum; 75
Non Arabum noster dona capillus habet.
 Sou coberta por uma veste sem valor; nenhum ouro há nas madeixas;
 não tem presente dos árabes nosso cabelo.

Cui colar infelix, aut cui placuisse laborem?
Ille mei cultus unicus auctor abest.
 A quem infeliz [me] cuidarei, ou a quem [me] esforçarei para ter
 agradado?
 Aquele único autor dos meus cuidados está afastado.

Molle meum leuibusque cor est uiolabile telis,
Et semper causa est cur ego semper amem; 80
 Sensível, meu coração é vulnerável a flechas ligeiras,
 e sempre há uma causa porque eu sempre amarei;

Siue ita nascenti legem dixere Sorores,
Nec data sunt uitae fila seuera meae,
 ou para [mim] assim que nasci, a lei disseram as Irmãs³¹,
 e não foram dados fios severos para minha vida,

Siue abeunt studia in mores artisque magistra
Ingenium nobis molle Thalia facit.
 ou os trabalhos se converteram em costumes e a mestra das artes
 Talia³² faz delicado o talento para nós.

Quid mirum, si me primae lanuginis aetas 85
Abstulit atque anni quos uir amare potest?
 De que me admiro, se a idade da primeira puberdade
 me arrebatou e também os anos que um homem pode amar?

Hunc ne pro Cephalo raperes, Aurora, timebam.
Et faceres, sed te prima rapina tenet.
 Este no lugar de Céfalos, eu temia, Aurora³³, que raptasses.
 E [o] farias, mas a ti o primeiro rapto cativa.

Hunc si conspiciat, quae conspicit omnia Phoebe,
Iussus erit somnos continuare Phaon. 90
 Se o visse, Febo³⁴, que vê tudo
 Fáon seria ordenado a continuar os sonos,

Hunc Venus in coelum curru uexisset eburno;

³¹ Referência às Parcas, detentoras dos destinos dos mortais.

³² Uma das nove Musas, filha de Perseu. Talia era a musa da comédia.

³³ Aurora (ou Eos) é conhecida, também, por ter seduzido Céfalos.

³⁴ Há aqui uma referência a Endímion, jovem pastor de grande beleza que pediu a Júpiter para dormir um sono eterno que lhe conservasse a beleza. Ao ser visto pela Lua (Febo), inspirou-lhe um amor profundo.

Sed uidet et Marti posse placere suo.
 Este, Vênus transportara para o céu no carro ebúrneo
 mas vê que pode agradar também o seu Marte³⁵

*O nec adhuc iuuenis, nec iam puer, utilis aetas,
 O decus atque aeui gloria magna tui,*
 Ó ainda não jovem, nem mais um menino, idade oportuna
 Ó honra e grande glória do teu tempo

Huc ades, inque sinus, formose, relabere nostros; 95
Non ut ames, oro, uerum ut amare sinas.
 vem aqui e desliza, meu formoso, no meu regaço;
 peço não que ames, mas que permitas amar.

Scribimus et lacrimis oculi rorantur abortis.
Adspice quam sit in hoc multa litura loco.
 Escrevemos, e os olhos são umedecidos por lágrimas desaparecidas.
 Vê como há neste lugar muita mancha.

Si tam certus eras hinc ire, modestius isses
Et modo dixisses: "Lesbi puella, uale." 100
 Se tão certo estavas de ir daqui, partisses de modo mais razoável
 e apenas dissesse: "Garota de Lesbos, adeus".

Non tecum lacrimas, non oscula summa tulisti;
Denique non timui, quod dolitura fui.
 Não levaste contigo lágrimas, nem os últimos beijos;
 Por fim, não temi o que haveria de sofrer.

Nil de te mecum est, nisi tantum iniuria, nec tu,
Admoneat quod te, pignus amantis habes.
 De ti comigo não há nada senão apenas ofensa
 e tu não tens uma prova da amante que te faça lembrar.

Non mandata dedi; neque enim mandata dedissem 105
Vlla, nisi ut nolles immemor esse mei.
 Não dei ordens, nem seguramente daria ordem alguma
 senão que não quisesses se esquecer de mim.

Per tibi, qui numquam longe discedat, Amorem,
Perque nouem iuro, numina nostra, deas,
 Por Amor, que nunca se afasta para longe,
 e pelas nove deusas, nossos numes, juro-te

Cum mihi nescio quis "fugiunt tua gaudia", dixit,
Nec me flere diu nec potuisse loqui. 110
 Quando não sei quem disse para mim "tuas alegrias fogem"
 Que eu não pude chorar nem falar por muito tempo.

Et lacrimae deerant oculis et lingua palato;

³⁵ Marte, o deus da guerra, é também conhecido por ser amante de Vênus (Grimal, 2005, p. 291-292).

Adstrictum gelido frigore pectus erat.

E as lágrimas abandonaram os olhos e a língua, a boca;
O peito fora apertado por um gélido frio.

Postquam se dolor inuenit, nec pectora plangi

Nec pudivit scissis exululare comis,

Depois que a dor veio, nem de bater no peito
me envergonhei, nem de berrar com os cabelos arrancados.

Non aliter quam si nati pia mater adempti

115

Portet ad exstructos corpus inane rogos.

Não diferentemente de uma piedosa mãe de um filho arrebatado
[que] transporta o corpo sem vida para as piras.

Gaudet et e nostro crescit maerore Charaxus

Frater et ante oculos itque reditque meos

Da nossa tristeza alegra-se e cresce o irmão Caraxo
E diante dos meus olhos, vai e vem.

Vtque pudenda mei uideatur causa doloris;

“Quid dolet haec? certe filia uiuit,” ait.

120

E como a causa da minha dor parece ser digna de vergonha,
Diz: “Por que esta dor? A filha certamente vive?”

Non ueniunt in idem pudor atque amor; omne uidebat

Vulgus; eram lacero pectus aperta sinu.

Não vem para o mesmo [lugar] amor e pudor;
A gente via tudo; eu estava aberta, o peito com o seio rasgado.

Tu mihi cura, Phaon; te somnia nostra reducunt,

Somnia formoso candidiora die.

Tu (és) a cura para mim, Fáon, nossos sonhos te trazem de volta,
Sonhos mais cândidos que um dia belo

Illic te inuenio, quamquam regionibus absis;

125

Sed non longa satis gaudia somnus habet.

Ali te encontro, ainda que estejas distante das regiões;
Mas o sonho não tem uma alegria suficientemente duradoura.

Saepe tuos nostra ceruice onerare lacertos,

Saepe tuae uideor supposuisse meos.

Muitas vezes pareço cobrir teus braços com nossa cabeça,
muitas vezes os meus braços sustentam a tua.

Oscula cognosco, quae tu committere linguae

Aptaque consueras accipere, apta dare.

130

Reconheço os beijos que tu costumavas dar com a tua língua
e adequados costumava receber, adequados [costumava] dar

Blandior interdum, uerisque simillima uerba

Eloquor, et uigilant sensibus ora meis.

Te acaricio algumas vezes, falo palavras que parecem reais

E as bocas estão abertas para os meus sentidos

*Vlteriora pudet narrare, sed omnia fiunt,
Et iuuat, et siccae non licet esse mihi.*

O que vem depois [me] envergonha contar, mas tudo acontece e agrada, e não é permitido para mim ser seca

*At cum se Titan ostendit et omnia secum,
Tam cito me somnos destituisse queror.*

135

Mas quando o Titã se apresenta, e tudo com ele
Lamento que tão rápido eu abandone o sono.

*Antra nemusque peto tamquam nemus antraque prosint;
Conscia deliciis illa fuere meis.*

Procuro bosque e as grutas, como se bosques e grutas fossem favoráveis;
eles foram cúmplices dos meus prazeres.

*Huc mentis inops, ut quam furialis Enyo
Attigit, in collo crine iacente, feror.*

140

Ali privada da mente, como que se me atingisse Ênio³⁶
Sou levada com o cabelo caído no colo

*Antra uident oculi scabro pendentia topho,
Quae mihi Mygdonii marmoris instar erant.*

Os olhos veem grutas que pendem de escabrosas pedras
que eram para mim semelhante ao mármore de Migdônia³⁷

*Inuenio siluam, quae saepe cubilia nobis
Praebuit et multa texit opaca coma.*

Encontro a floresta, que muitas vezes, ofereceu leitos para nós
e [nos] cobriu com muita folhagem sombreira.

*At non inuenio dominum siluaeque meumque:
Vile solum locus est; dos erat ille loci.*

145

Mas não encontro o dono da floresta e meu:
o lugar é um solo sem valor; ele era o dote do lugar

*Agnoui pressas noti mihi caespitis herbas;
De nostro curuum pondere gramen erat.*

Reconheci gramas pisadas nos solos notados por mim;
a grama estava curvada pelo nosso peso.

*Incubui, tetigique locum qua parte fuisti;
Grata prius lacrimas combibit herba meas;*

150

Deitei e toquei o lugar do qual foste parte;
a grama, antes agradável, bebeu minhas lágrimas;

³⁶ Deusa associada à latina Belona, seu culto se caracterizava pelo êxtase de sua sacerdotisa (Grimal, 2005, p. 137).

³⁷ A Migdonia era um território antigo, parte da antiga Trácia, famoso por seu mármore.

*Quin etiam rami positis lugere uidentur
Frondibus, et nullae dulce queruntur aues.*
E mais, os ramos parecem chorar com folhagem caída
e nenhuma ave geme docemente

*Sola uirum non ulta pie maestissima mater
Concinit Ismarium Daulias ales Ityn.*
Somente a ave de Dáulide³⁸, mãe tristíssima que se vingou do marido
não piedosamente canta a Itis de Ismario³⁹

Ales Ityn, Sappho desertos cantat amores. 155
Hactenus ut media cetera nocte silent.
A ave canta Itis e Safo canta amores abandonados.
Até aqui todo o resto silencia como no meio da noite.

*Est nitidus uitroque magis perlucidus amni.
Fons sacer; hunc multi numen habere putant.*
Há uma fonte sagrada, resplandecente como vidro e mais límpido que
um rio,
muitos julgam que esta tem um nume.

*Quem supra ramos expandit aquatica lotos,
Vna nemus. Tenero caespote terra uiret.* 160
E a aquática lótus estende os ramos sobre ela,
um único bosque. A terra verdeja com o solo tenro

*Hic ego cum lassos posuissem flebilis artus,
Constitit ante oculos Naias una meos;*
Aqui eu, triste, como possuísse os membros cansados,
uma Naiade parou diante dos meus olhos.

*Constitit et dixit: "quoniam non ignibus aequis
Vreris, Ambracia est terra petenda tibi.*
Parou e disse: "por que te abrasas por um fogo não correspondido"
a terra de Ambrácia deve ser visitada por ti.

Phoebus ab excelso, quantum patet, adspicit aequor; 165
Actiacum populi Leucadiumque uocant.
Febo, do alto, na medida em que está exposto, vê a superfície.
Os povos chamam de Ácio e Leocádia.

*Hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore,
Misit, et illaeso corpore pressit aquas.*

³⁸ A referida ave de Dáulide é o rouxinol, na qual Procne fora metamorfoseada (cf. nota 35).

³⁹ Alusão elíptica à história de Tereu, Procne e Filomena, narrada em *As Metamorfoses* (VI, 412-674). Tereu era o rei de Dáulis, casado com Procne, com quem teve um filho, Itis, nome em homenagem a um monte da Trácia, Ísmaro, em homenagem à região de nascimento do pai. Tereu violentou Filomena, a irmã de sua esposa, e cortou-lhe a língua, para que ela não contasse o fato a ninguém. Entretanto, Filomena conseguiu avisar sua irmã, bordando sua história numa almofada. Procne vingou-se do marido matando Itis, que foi servido como comida ao próprio pai. Tereu, louco de dor, quis matar sua esposa e sua cunhada, mas, durante a perseguição, todos eles foram transformados em pássaros: Tereu, em pomba, Filomena, em andorinha e Procne, em Rouxinol.

Dali Deucalião⁴⁰ incendiado pelo amor de Pirra
se atirou, e com o corpo ileso tocou as águas.

*Nec mora, uersus amor figit lentissima Pyrrhae
Pectora; Deucalion igne leuatus abit.*

170

E sem demora, o Amor transformado transpassa o peito invisível de
Pirra

Deucalião partiu levado pelo fogo

*Hanc legem locus ille tenet. Pete protinus altam
Leucada, nec saxo desiluisse time."*

Aquele lugar tem esta lei; Dirige-te imediatamente à alta Leucadia,
Não teme saltar da pedra.

*Vt monuit, cum uoce abiit. Ego frigida surgo;
Nec lacrimas oculi continuere mei.*

Quando aconselhou, partiu com a voz. Eu enrijecida levanto,
meus olhos não contiveram as lágrimas

*Ibimus, o nymphe, monstrataque saxa petemus.
Sit procul insano uictus amore timor.*

175

Iremos, ó ninfa, e nos dirigimos à rocha indicada
Longe o temor vencido pelo amor insano.

*Quidquid erit, melius quam nunc erit. Aura, subito.
Haec mea non magnum corpora pondus habent.*

O que quer que seja, será melhor que agora. Brisa, sustenta.
Estes meus corpos não têm um grande peso

*Tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti,
Ne sim Leucadiae mortua crimen aquae.*

180

Tu também, doce Amor, põe debaixo as penas para aquela que cai
para que morta eu não seja o crime das águas da Leucádia

*Inde chelyn Phoebos, communia munera, ponam,
Et sub ea uersus unus et alter erunt:*

Daí colocarei a lira, presente em comum para Febo,
e embaixo dela haverá um e outro verso:

*"Grata lyram posui tibi, Phoebe, poetria Sappho;
Conuenit illa mihi, conuenit illa tibi."*

"Agradecida atribuirei a Lira para ti, Febo, poetisa Safo;
ela foi conveniente a mim, ela foi conveniente a ti".

⁴⁰ Filho de Prometeu e Clímene, casou-se com Pirra, filha de Epitemeu e Pandora, a primeira mulher. Zeus, na Idade do Bronze enviou um enorme dilúvio que afogou a todos, poupando apenas Deucalião e Pirra, sua esposa. O casal escolhido, aconselhados por Prometeu, construíram uma arca, que possibilitou que flutuassem nove dias e nove noites. Quando desembacaram na Tessália, Zeus enviou Hermes que lhes concedeu um desejo. Deucalião escolheu te companheiros. Zeus ordenou que o casal atirasse por cima dos ombros os ossos de duas mães. Pirra ficou horrorizada, enquanto que Deucalião percebeu que se tratava de pedras, os ossos da Terra, que é a Mão Universal. Das pedras atiradas por Deucalião nasceram homens; das atiradas por Pirra, as mulheres.

*Cur tamen Actiacas miseram me mittis ad oras,
Cum profugum possis ipse referre pedem?* 185
Por que me envias desgraçada às praias de Ácio,
quando tu próprio podes trazer de volta o pé fugitivo?

*Tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda;
Et forma et meritis tu mihi Phoebus eris.*
Tu podes ser para mim mais salutar que a onda Leocádia;
tu serás Febo para mim pela beleza e pelas condutas.

*An potes, o scopulis undaque ferocior omni,
Si moriar, titulum mortis habere meae?* 190
Ou podes, ó mais cruel que toda onda e que os rochedos,
Se eu morrer, ter o título da minha morte?

*At quanto melius iungi mea pectora tecum,
Quam poterant saxis praecipitanda dari!*
Mas quanto melhor seria se meus peitos pudessem ser unidos a ti
do que, devendo ser lançados, serem dados às rochas!

*Haec sunt illa, Phaon, quae tu laudare solebas,
Visaque sunt totiens ingeniosa tibi.*
Estes são aqueles que tu, Faón, costumavas louvar,
e que foram vistos tantas vezes como talentosos por ti.

*Nunc uellem facunda forem; dolor artibus obstat
Ingeniumque meis substitit omne malis.* 195
Agora eu queria ser eloquente; a dor impede as artes
e todo talento cessa com meus males.

*Non mihi respondent ueteres in carmina uires;
Plectra dolore iacent, muta dolore lyra [est.]*
Antigas forças não respondem para mim nos poemas;
os plectros jazem de dor, de dor a lira está muda.

*[Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles,
Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra,* 200
Ó, filhas do mar, filhas de Lesbos, casadas e que hão de casar,
nomes celebrados pela lira Eólica,

*Lesbides, infamem quae me fecistis amatae,
desinite ad citharas turba uenire mea.*
Vós, que amadas me fizestes infame,
turba minha, deixai de vir para as minhas cítaras.

*Abstulit omne Phaon, quod uobis ante placebat.
Me miseram! dixi quam modo paene meus.*
Faón arrebatou tudo o que antes vos agradava.
Miserável de mim! Que ainda agora quase disse “meu”!

*Efficite ut redeat, uates quoque uestra redibit;
Ingenio uires ille dat, ille rapit.* 205

Fazei com que volte, também vossa poetisa voltará;
Ele dá forças ao talento, ele os tira.

*Ecquid ago precibus? pectusne agreste mouetur?
An riget? et Zephyri uerba caduca ferunt?*
Há algo que movo com súplicas? Um peito rústico é comovido?
Ou é insensível? E os Zéfiroso levam a palavras vãs?

*Qui mea uerba ferunt, uellem tua uela referrent.
Hoc te, si sapes, lente, decebat opus.* 210
Aqueles que levam minhas palavras eu gostaria que trouxessem de volta
tuas velas.
Se soubesses, insensível, esse trabalho convinha a ti.

*[Siue redis puppique tuae uotiuu parantur
Munera, quid laceras pectora nostra mora?]*
Ou se voltas, agradáveis presentes são preparados para a tua popa
Por que dilacerar nossos peitos com a demora?

*Solue ratem. Venus, orta mari, mare praestat amanti.
Aura dabit cursum; tu modo solue ratem.*
Solta o barco. Vênus, nascida no mar, no mar protege o amante.
O ar dará o curso, tu apenas soltas o barco.

Iipse gubernabit residens in puppe Cupido; 215
Iipse dabit tenera uela legetque manu.
O próprio Cupido conduzirá sentado na popa;
o próprio dará velas e [as] recolherá com delicada mão.

*Siue iuuat longe fugisse Pelasgida Sappho,
Nec tamen inuenies cur ego digna fuga,*
Ou se agrada ter fugido para longe da Pelásgia Safo,
ainda que não encontres por que eu seja digna de evitar

*Hoc saltem miserae crudelis epistula dicat,
Vt mihi Leucadiae fata petantur aquae.* 220
Pelo menos uma cruel carta diga isto à miserável,
para que me sejam dirigidos os destinos das águas da Leocádia.

4 PLANOS DE LEITURA: SAFO ELEGÍACA X SAFO LÍRICA

Iniciaremos a leitura e análise da Carta XV, operando com os conceitos semióticos de *isotopia* e *figurativização*, com os quais procuraremos demonstrar, em linhas gerais, os elementos figurativos que recorrem ao longo da carta. Por meio desses recursos, podemos reconhecer dois planos de leitura que instauram dois perfis sincretizados para a narradora ovidiana: o primeiro, chamaremos de Safo amante e o segundo, Safo poetisa. Cada um desses planos será objeto de discussão mais aprofundada nos itens 4.1 e 4.2.

De acordo com o *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2008, p. 210-12), conceito de *figurativização* é entendido como um processo em que o enunciador mobiliza procedimentos que conferem maior concretude ao enunciado. Assim, um conteúdo temático que revestiu estruturas narrativas abstratas ganha representação sensível, isto é, perceptível no mundo natural. Com isso podemos compreender, a partir da recorrência de temas ou de figuras, os diferentes tipos de discurso. Essa conceituação nos leva a reconhecer, por exemplo, que o discurso literário é, em geral, figurativizado em maior grau que o discurso científico.

Quando pensamos em *figuras*, numa análise textual, é necessário atentarmos para a relação que elas estabelecem entre si, isto é, que não as vejamos de forma isolada, para que seja possível traçar o encadeamento dessa rede relacional que leva o nome de *percurso figurativo* – este que tem como premissa uma coerência interna. Quando esta premissa é quebrada, é produzida o que se conhece por *inverossimilhança* textual (Fiorin, 2018, p. 97-99). Entretanto, uma incoerência narrativa pode funcionar como uma proposta do narrador, fazendo com que se oponham, ou até se sobreponham, dois percursos figurativos distintos, para que se criem determinados efeitos de sentido (Fiorin, 2018, p. 99).

A partir da *figurativização* que se encontra na camada mais superficial do texto, podemos encontrar percursos temáticos na análise de um objeto. Desta forma, o *tema*, subjacente ao percurso figurativo, atua como um “revestimento de enunciados narrativos”, isto é, através da leitura do percurso figurativo, por meio de encadeamento de figuras, é possível descobrirmos o tema que recobre um texto (Fiorin, 2018, p. 97). A reiteração dos temas e a redundância das figuras em um discurso define-se por *isotopia* (Barros, 2002, p. 123). Assim, a leitura de um texto envolve, além da construção de percursos e configurações virtuais com base nas repetições semânticas, a identificação das relações entre as diversas isotopias nele presentes (Barros, 2002, p. 125). Essas relações podem ser classificadas como metafóricas ou

metonímicas, dependendo se se estabelecem, respectivamente, por semelhança ou por contiguidade entre os conteúdos figurativos.

O reconhecimento das *isotopias* oferece ao leitor um *plano de leitura*, o que faz com que nos afastemos da visão de que um texto possui diversas leituras arbitrárias e que encontremos as “virtualidades significativas” nele presentes (Fiorin, 2018, p. 112). Essas virtualidades são encontradas a partir de *conectores de isotopias*, “lexemas ou sintagmas [...] que abrigam, mesmo realizados em um contexto, vários sememas, colocados em percursos isotópicos diferentes” e *desencadeadores de isotopias*, estes que desencadeiam uma *isotopia* que não pode ser vinculada a uma leitura já conhecida, obrigando que se estabeleça um novo plano isotópico (Barros, 2002, p. 125).

Tomando-se esses conceitos, podemos observar que a Carta XV se constrói sob dois planos isotópicos, que, como procuraremos demonstrar em linhas gerais a seguir, instauram dois perfis para a narradora Safo. Considerando-se que a Carta XV, como já dissemos, é a única da coletânea das *Heroides* a trazer uma narradora cuja existência não é ficcional – ainda que pouco se saiba sobre a verdadeira Safo histórica – é de se notar, já na abertura da carta, a referência a esse traço da vida da narradora: trata-se da poetisa de Lesbos. No entanto, ainda nos primeiros dísticos, instaura-se o perfil de uma Safo elegíaca, pela recorrência do tema do lamento amoroso, figurativizada pelas imagens da paixão ardente por um jovem rapaz ausente. A recorrência de figuras de diferentes planos isotópicos permite, assim, percorrer um plano de leitura de uma carta escrita por uma Safo amante, criada na elegia e que escreve em dísticos para um amante do gênero masculino, e outro plano para a Safo poetisa, construída no imaginário coletivo da sociedade greco-romana, amante da lira e conhecida por escrever para mulheres. Podemos dizer, então, que, de saída, a imagem da Safo ovidiana é marcada por uma sincretização.

De acordo com o *Dicionário de Semiótica* (Greimas; Courtés, 2008, p. 467), considera-se sincretismo “o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne”.

Logo na abertura da carta, ao questionar o reconhecimento de sua autoria pelo destinatário, a narradora se refere à carta como “nossa” (*Her.*, XV, v. 1-2, grifos nossos):

*Ecquid, ut adspecta est studiosae littera dextrae,
Protinus est oculis cognita nostra tuis?*

É verdade que, quando foi vista uma carta de mão aplicada,
imediatamente foi reconhecida como **nossa** por teus olhos?

O recurso à embreagem⁴¹ actancial (Fiorin, 2021, p. 84) com a primeira pessoa do plural (nós) no lugar da do singular (eu), instaura, a nosso ver, não o plural majestático ou de modéstia. Como procuraremos demonstrar a seguir, esse recurso, que se repete ao longo da carta⁴² alternadamente com o uso da debreagem actancial enunciativa, é um dos elementos que apontam a presença dos dois perfis da narradora sincretizados: a elegíaca e a lírica. Trata-se, portanto, do chamado plural de autor, em que a narradora fala em nome da Poética⁴³.

Assim, nos versos iniciais (1-6) recorrem figuras que remetem à Safo poetisa: “nome da autora Safo” (v. 3); “breve obra” (v. 4); “meus versos” (v. 5-6); “adepta dos modos líricos” (v. 6). Mas logo na sequência (vv. 5-12), a narradora apresenta a motivação de sua carta, ao afirmar que a escolha dos versos alternados (dísticos elegíacos) é mais apropriada ao tema de sua missiva: o sofrimento amoroso. Ao dizer que o motivo de sua lamentação é a ausência de seu amado, que se encontra distante (vv. 9-12) no momento da escrita, a narradora revela seu estado de descontrole. As figuras que recorrem nesse outro plano de leitura, permitem começar a traçar o perfil da Safo amante. As imagens da paixão avassaladora se apresentam pela figura do símile, comparando seu estado de alma a uma lavoura incendiada pela ação dos fortes ventos. Em seguida, marca a ausência do objeto amado: Faon está longe e, em mais uma estrutura comparativa, recorre à figura do fogo e do vulcão Etna para expressar sua paixão incontrolável:

*Vror, ut, indomitis ignem exercentibus Euris,
Fertilis accensis messibus ardet ager. 10
Arua Phaon celebrat diuersa Typhoidos Aetnae;
Me calor Aetnaeo non minor igne tenet.*

Abraso-me, como, pelos indômitos Euros que estimulam o fogo,
o fértil campo com as messes incendiadas arde.
Fáon frequenta os campos afastados do Etna de Tifeu;
Um calor não menor que o fogo do Etna me domina.

⁴¹ Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 159-160), “denomina-se embreagem o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, bem como pela denegação da instância da enunciação. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior”.

⁴² Versos: 71 (“nossas queixas”); 76 (“nosso cabelo”); 84 (“para nós”); 97 (“escrevemos”); 117 (“nossa tristeza”), 123 (“nossos sonhos”); 127 (“nossa cabeça”); 175 (“iremos... nos dirigimos”), 212 (“nossos peitos”).

⁴³ De acordo com Fiorin (2021, p. 85), no caso do plural de autor, muito comumente usado em contextos científicos, “o enunciador usa *nós* porque não é um indivíduo que fala em seu próprio nome, ele tem atrás de si a comunidade científica, que fala em nome da Ciência, do Saber. O autor estabelece-se como delegado dessa coletividade cuja autoridade deriva da instituição científica e, para além dela, da própria Ciência.” Diferente deste seria ainda o “plural didático” e o “plural narrativo”, que incluem o eu e o tu discursivos.

Nos versos 13-20, retomam-se figuras do campo da criação poética: “versos” e “poemas” (v. 13-14); “cordas alternadas” (v. 13) em referência metonímica à lira; e uma enumeração das jovens de Lesbos cujos nomes recorrem em sua obra e cujo amor, frequentemente cantado por ela, lhe garantiu a fama de amante de mulheres.

Já em um trecho mais longo, que se estende do verso 21 ao 40, a narradora passa a descrever a beleza do rapaz a quem se dirige, comparando-o a divindades. Refere-se à sua própria fama, segundo ela, maior que a de seu conterrâneo e contemporâneo, o poeta Alceu e em seguida faz menção às suas próprias características (*Her.*, XV, v. 31-40):

*Si mihi difficilis formam natura negavit,
Ingenio formae damna repende meae.
Sum brevis; at nomen quod terras impleat omnes,
Est mihi: mensuram nominis ipsa fero.
Candida si non sum, placuit Cepheia Perseo 35
Andromede, patriae fusca colore suae.
Et uariis albae iunguntur saepe columbae;
Et niger a uiridi turtur amatur aue.
Si, nisi quae facie poterit te digna uideri,
nulla futura tua est, nulla futura tua est. 40*

Se a mim a difícil natureza negou a beleza,
Com talento compenso os prejuízos da minha beleza
Sou pequena, mas tenho um nome que preencha toda a terra,
A medida do [meu] nome [eu] mesma levo
Se não sou clara, a Cefeia Andrômeda agradou Perseu
com a cor escura da sua pátria.
E as pombas brancas se unem frequentemente às matizadas
e a negra rolinha é amada pela ave verde.
Se, senão aquela que pela beleza pudesse parecer digna de ti,
nenhuma há de ser tua, [então] nenhuma há de ser tua

Safo realiza uma autodescrição física, na qual se vê pequena e desprovida de beleza, mas que seu talento é capaz de compensá-la. Lido, assim, pelo plano isotópico da Safo elegíaca, esse trecho, pode ser entendido como um elogio ao seu amado; uma espécie de autodepreciação como recurso para enaltecê-lo: nenhuma mulher será digna de Fáon se o quesito for a beleza física. No entanto, lido pelo plano isotópico da Safo poetisa, podemos entender que as figuras que referem à estatura física da Safo amante (“sou pequena” e “não sou clara”) funcionam como uma metonímia para a sua própria poesia: fragmentada e, por essa razão, obscura. Ao enunciar “tenho um nome que preenche toda a terra” (v. 33), percebemos o reconhecimento por parte

dela da difusão de sua própria imagem. Sua fama, afinal, é maior que seu corpo – e que seu *cópus*. Assim, temos um exemplo de relação de contiguidade como processo de construção do sentido: a metonímia que há no uso da figura “pequena”, funciona como um conector de isotopia, já que em um plano refere-se à estatura da amante e no outro à amplificação da obra da poetisa. A relação de contiguidade entre os planos se mantém por toda a carta.

A partir do reconhecimento dos dois planos de leitura instaurados na carta, percebemos a existência de um perfil duplo para a Safo na Carta XV, um que trata de características próprias do lamento e, conseqüentemente, de paixões que o caracterizam, e outro que trata do tema da poesia, a partir de elementos figurativos e temáticos que de alguma forma remetem ao que se sabe a partir do imaginário coletivo sobre a poeta de Mitilene. Nos itens a seguir, procuramos desenvolver melhor como cada um dos planos se caracteriza. No item 4.1, apresentaremos o perfil da Safo elegíaca por meio da descrição de seu percurso passionai, traço que justifica sua presença como uma das heroínas ovidianas. O item 4.2 revelará, por meio das relações intertextuais e interdiscursivas, em que medida o perfil da poetisa revela um interessante recurso criativo do poeta romano.

4.1 O percurso passionai da Safo amante

Eu desejo e muito me abraço”
Fragmento 36 (Safo, 2020, p. 121).

Após os versos iniciais em que, como vimos, são instaurados os dois perfis da narradora, passaremos à análise do perfil da Safo amante. Ao longo de toda a carta, essa é a isotopia predominante, considerando que a Safo proposta por Ovídio é uma heroína que morre de amores pelo seu amado e, em metro elegíaco, escreve em forma de lamento. Analisaremos a seguir o percurso passionai da narradora elegíaca, procurando demonstrar os recursos mobilizados para a construção da persuasão. Para tanto, tomamos por base os postulados da semiótica das paixões.

Em um artigo intitulado *Paixões, afetos, emoções e sentimentos*, Fiorin (2007), ao investigar o lugar teórico desses quatro termos, introduz as bases do tratamento que a teoria conferiu às paixões. Contextualizando essa etapa em relação ao percurso de desenvolvimento da semiótica, o autor observa que

havia uma limitação em relação à aplicabilidade da teoria narrativa. Ela analisava textos em que havia fundamentalmente uma ação, em que se trocavam objetos. Em outros termos, ela servia para examinar os “estados de coisas”. Até este ponto de seu desenvolvimento, a teoria trabalha com textos em que há transferência de objetos tesaurizáveis ou com aqueles em que há estruturas diversas de manipulação e de sanção. No entanto, há muitos textos que não tratam desses aspectos, mas de transformações do próprio ser do sujeito (Fiorin, 2007, p. 3).

Assim, para tratar de textos que trazem transformações sofridas pelo próprio sujeito e que até então careciam de um exame diferente, a Semiótica passou a investigar também os “estados de alma” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 116). O estudo das paixões em Semiótica se construiu a partir do reconhecimento de que há um componente patêmico que perpassa as relações e atividades humanas e que é a enunciação que discursiviza a subjetividade (Fiorin, 2009, p. 10).

Ao tratar dos modos como os sentimentos são manifestados no discurso, Fiorin (2007) traz uma importante distinção entre o que Greimas chamou de “discurso apaixonado” e “discurso da paixão”. O discurso apaixonado se dá no nível da enunciação; é aquele em que se imprime um tom patêmico pelo enunciador. Já o discurso da paixão se dá no nível do enunciado; nele os afetos são mencionados – a partir de um lexema – ou representados – figurativizados pelas ações de seres que simulam o mundo (Fiorin, 2007).

Considerando que, como simulacro de enunciação, a Carta XV consiste em um discurso que se constrói por meio de debreagens actanciais enunciativas, ou seja, com as instâncias eu/tu projetadas no enunciado, sendo o eu a narradora-personagem Safo e o tu, o narratário-personagem, Fáon, “sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário” (Greimas; Courtés, 2008, p. 242), temos o objeto do presente estudo como um exemplo de discurso apaixonado. Nele, a debreagem actancial enunciativa garante o efeito de subjetividade, adequado ao tom de lamento que se estende, como se viu, por grande parte da carta.

De acordo com Fiorin (2007), as paixões são efeitos de sentido que decorrem de compatibilidades e incompatibilidades dos arranjos sintagmáticos (qualificações modais) que se definem ainda pelo estado juntivo (conjunção, disjunção), pelo tipo de objeto (cognitivo, teaurizável etc), pelos traços de temporalidade (anterioridade, concomitância, posterioridade), pela aspectualização (perfectividade, imperfectividade, incoatividade, frequentatividade etc.) e pela modulação tensiva (intensidade, extensidade). Há duas formas de manifestação das paixões: pelo comportamento do sujeito (modos de se expressar: agressividade, blandícia, adulação etc.) e pelas reações corporais (fisiologia: choro, riso, aceleração cardíaca, respiração ofegante etc.).

Vale ressaltar que a teoria semiótica, quando examina estados patêmicos como o do amor, da cólera, do ciúme, não os observa a partir de seus temperamentos e caracteres, mas, sim, dos efeitos passionais oriundos da modalização do sujeito de estado (Fiorin, 2007, p. 10). Esses efeitos são resultados de organizações das modalidades de intersecções e de combinações entre modalidades diferentes. Logo, para descrever uma paixão é preciso determinar como se dispõem as modalizações que a definem.

São quatro as modalidades básicas: *querer*, *dever*, *saber* e *poder*. O método de análise consiste então em decompor as unidades sintagmáticas autônomas que mostram a sucessão dos “estados de alma” do sujeito (Fiorin, 2007, p. 2-3). Os “estados de alma” relacionam-se à existência modal do sujeito, ou seja, o sujeito segue um percurso passionais que se constrói a partir da sucessão desses estados (Barros, 1990, p. 60). Para compreender como se dão esses percursos passionais é necessário diferenciar as paixões simples e as paixões complexas. As primeiras, conhecidas também como “paixões de objetos”, são produto de uma relação modal entre sujeito e objeto. Já as paixões complexas pressupõem um arranjo modal que parte de um estado inicial (espera ou falta) do qual se desenvolvem diferentes percursos (Barros, 1990, p. 62). As paixões são, assim, entendidas como “efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado” (Fiorin, 2009, p. 11). Os efeitos de sentidos passionais decorrem, portanto, de relações modais do ser e das relações sintagmáticas entre esses estados.

Há de se destacar, ainda, a questão da compatibilidade e incompatibilidade no que diz respeito às modalizações. As modalidades compatíveis corroboram a realização da ação, enquanto as incompatíveis são aquelas que simulam conflitos. Por conseguinte, as paixões compatíveis seguem uma lógica implicativa, a de ser o que se pode, o que é possível; já as paixões incompatíveis estão para a lógica concessiva, já que se referem a um ser apesar de não ser possível. Como afirma Zilberberg, (2006, p. 138-139), “a implicação fala das regularidades, a concessão rompe as expectativas e dá acesso à descontinuidade do que é marcante na vida”.

Sem pretender realizar uma análise exaustiva da Carta XV, destacamos a seguir quatro pontos considerados essenciais para compreender a construção do perfil da Safo amante. Mostraremos como se deu a transformação do ser do sujeito que, no decorrer da escrita, se encontra em permanente estado de falta. Para isso, veremos como são operados os procedimentos de temporalização, num jogo entre o presente da escrita, o passado relembrado, os devaneios revividos e a projeção de um futuro incerto, provocados por paixões complexas. Atravessada pela tristeza, pela inveja, pela frustração, pela decepção e pela angústia, a Safo

elegíaca se mostra em um estado de mágoa ressentida que a levará a fazer uma súplica pela volta do amado, ameaçando-o de sentir um profundo remorso caso não se restabeleça o contrato fiduciário rompido por sua partida.

4.1.1 A espera e a falta

O ponto de partida para a análise do percurso passional da Safo amante é a compreensão de que, no momento de referência presente, isto é, no momento da narração, Safo se caracteriza como um sujeito em estado de disjunção com o objeto. É a separação de Fáon que justifica seu canto lamentoso (v. 7-8). A carta é escrita por uma mulher abrasada de amor por um rapaz que agora se encontra em terras estrangeiras.

Nos versos 9 a 12, a narradora evoca um *tópos* da poesia elegíaca: o amor ardente, figurativizado pela imagem do fogo, e o descontrole emocional, presente nas figuras que remetem às forças da natureza (vento e vulcão). Como destacado anteriormente, a presença do símile não só reforça a imagem da paixão arrebatadora, pelo recurso figurativo da personificação do vento – Euro, o vento sudoeste, violento, que aviva o fogo que incendeia os campos férteis –, mas, somado à imagem seguinte que compara o calor da paixão ao fogo do Etna (v. 12), promove um o aumento no eixo da intensidade afetando de maneira tônica a narradora.

Nesse trecho, instaura-se a distância do destinatário da carta, que se encontra na Sicília, metonimicamente indicada pelo seu famoso vulcão. É interessante notar que também o recurso à embreagem actancial enunciativa, ao se referir ao “tu” em 3a. pessoa, corrobora o distanciamento espacial de Fáon.

Esse estado de insatisfação, imposto pela falta do objeto-valor, leva a narradora a uma inação, um /não poder fazer/ sua poesia, que desencadeia um /não querer fazer/, isto é, um desinteresse pelos seus temas mais conhecidos, as mulheres de Lesbos (v. 13-20). Em contraste a esse trecho se segue aquele já comentado em que Safo discorre um grande elogio à beleza do jovem barqueiro (v. 21-41). Revela-se nesse trecho a paixão da *estima*, em que Safo elabora uma comparação de superioridade implícita (v. 26) em relação à Dafne e Ariadne, mulheres que foram amadas, mas que não eram poetisas, o que não as possibilitou de possuírem seus nomes cantados como o de Safo tem sido (v. 28). Isso demonstra Safo *querer ser* reconhecida pelo seu talento, já que isso, para ela, a faz digna de ser amada, e *saber ser* talentosa o suficiente, comparando sua fama com a de um também grande poeta de sua época, Alceu (vv. 29-30). A

paixão da estima perdura, alterando-se à descrição física da narradora e a comparações com outras figuras femininas, como exercício de persuasão relativo ao reconhecimento de seu talento por parte do amado.

A partir do verso 41, a temporalidade se modifica na carta. Nos versos anteriores, a narradora fala a partir do momento de referência presente, isto é, aquele que corresponde ao momento da escrita da carta, configurando-se como o *agora* da narração. Este *agora* é regido pelo ato de linguagem e desloca-se ao longo do discurso gerando um eixo que ordena a categoria topológica da *concomitância vs. não concomitância*. Por meio dessa categoria, surgem também a relação de *anterioridade vs. posteridade*, fazendo com que todos os tempos estejam ligados ao momento da enunciação (Fiorin, 2021, p. 126). É por meio dessa mudança na temporalidade que constatamos que, no momento anterior à escrita, ambos gozaram de um intenso relacionamento amoroso. Em uma cena que alude à relação sexual, tem-se o estabelecimento de um estado anterior de conjunção, que representa para a jovem de Lesbos um momento de felicidade (*Her.*, XV, v. 43-50).

*Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes);
Oscula cantanti tu mihi rapta dabas.
Haec quoque laudabas; omnique a parte placebam, 45
Sed tunc praecipue, cum fit Amoris opus.
Tunc te plus solito lasciua nostra iuuabat,
Crebraque mobilitas, aptaque uerba ioco,
Et quod, ubi amborum fuerat confusa uoluptas,
Plurimus in lasso corpore languor erat. 50*

[eu] cantava, [me] lembro (lembram tudo os amantes);
Tu davas beijos roubados a mim cantante
Estas [coisas] também louvavas; e por toda parte [eu] agradava,
mas então sobretudo, quando acontece a obra de Amor.
então a ti nossa brincadeira agradava mais do que o de costume
e o ininterrupto movimento, as apropriadas palavras ao jogo;
E por isso, quando o prazer de ambos tinha se misturado
um grande cansaço havia no corpo cansado.

Por meio da rememoração de momentos em que a narradora e o narratário foram felizes juntos, marcando a passagem do estado de felicidade anterior ao momento de desolação, reforça-se o desejo da retomada da paixão relaxada da felicidade. Essa anterioridade demarcada pelo emprego do pretérito imperfeito do modo indicativo revela que, embora não seja mais uma relação concomitante ao momento da escrita, foi aspectualizada durativamente no passado.

Os versos subsequentes (vv. 51-54) marcam a volta ao momento de referência presente. Logo no verso 51 há um marcador temporal, “Agora”, que explicita a retomada do tempo verbal correspondente ao momento da enunciação, entretanto, este marcador se mostra mais extenso aspectualmente do que o *agora* da escrita da Carta. Neste verso, Safo menciona o momento atual de Fáon, que compreende todo o tempo em que ele se encontra afastado e os episódios que ele tem vivenciado sem ela. Nesse mesmo trecho, a narradora manifesta a paixão da inveja que ela nutre pelas jovens sicilianas, já que Fáon habita a Sicília. De acordo com o dicionário Caldas Aulete (1980), a inveja é definida como “1. Misto de desgosto e ódio provocado pelo sucesso ou pelas posses de outrem. 2. Desejo intenso de possuir os bens de alguém ou de usufruir sua felicidade.” Greimas e Fontanille (1993, p. 176) salientam que a inveja só pode manifestar uma relação por vez: ou a relação polêmica, que se dá quando se deseja que o outro não possua o que tem; ou a relação de objeto, isto é, desejar possuir o que tem o outro. No caso da Carta XV, há uma relação de objeto, já que Safo (S₁), sujeito invejoso, disjunto do objeto de valor (Fáon), inveja a conjunção das jovens sicilianas (S₂) com o objeto valor e deseja, portanto, essa conjunção para si (Barros, 1990, p. 61). No verso 52 há uma *intensificação*, tamanha é a inveja de Safo, que a torna capaz de negar a sua própria pátria para estar junto a Fáon. O verso se torna mais *intenso* por meio da inserção do verbo *ser* que mostra que a narradora está em situação de extremo desespero, acometido pela inveja, e que esse sentimento faz com que ela deseje ser de outra nacionalidade para estar próxima a ele.

No percurso passional da narradora, marcado por um /querer ser/ e /não poder ser/, é gerada, como consequência, a paixão da *frustração*. Safo, mudando a sua interlocução e se dirigindo nos versos 53-58 às habitantes da Sicília, “mães nisiades e noras nisiades”, aconselha que elas não se iludam com as falácias contadas por Fáon, afirmando que as mesmas mentiras já ouvidas por ela serão contadas às sicilianas. Ao chamar Fáon de mentiroso, Safo é tomada pela frustração. O dicionário Caldas Aulete (1980) define essa paixão como “Sentimento de insatisfação diante do fracasso de expectativas” e “Situação em que um desejo, ou impulso, ou plano de ação é temporária ou definitivamente impedido de realizar-se”. Conforme esclarece Barros (1990, p. 64):

Explicar uma paixão como a *frustração*, que se define como “estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação de um desejo ou de uma necessidade”, significa não apenas dizer que esse efeito passional decorre da combinação do /querer-ser/ com o /saber não poder ser/, mas pressupor um percurso narrativo com, pelo menos, duas etapas: a da felicidade ou satisfação, em que o sujeito espera confiante os valores desejados (quer ser e sabe poder ser) e a da frustração

propriamente dita, em que o sujeito continua a desejar os valores, mas sabe ser impossível a realização de seus anseios.

De fato, Safo vivenciou momentos de felicidade com Fáon, o que a faz querer ser correspondida por ele, mas sabe não ser possível essa reaproximação e, por esse motivo, se vê frustrada. Greimas (2014), em *Sobre o Sentido II*, elucida que essa paixão pressupõe um estado de espera dupla: a simples e a fiduciária. A primeira é a espera do objeto de valor, havendo um desejo do sujeito de querer estar conjunto com o objeto, em outras palavras, Safo deseja estar próxima a Fáon. Enquanto a segunda, de caráter fiduciário, caracteriza-se pela relação estabelecida entre o sujeito frustrado e o sujeito do fazer. Nela, S_1 (sujeito frustrado, Safo) atribui a S_2 um ‘contrato deôntico’, no qual Safo crê que há um /dever fazer/ entre ela (S_1) e as mulheres sicilianas, estas que neste “contrato imaginário”, devem colocá-la em conjunção com Fáon.

A narradora nos versos seguintes, roga o desejo de ser amparada pela divindade do amor, Vênus, nos versos 57 e 58 e, para isso, muda a sua interlocução novamente, dirigindo-se à deusa, dizendo ser sua devota. Um novo assunto surge em seu lamento, a ausência de figuras masculinas na vida de Safo. Nos versos 61-69, a narradora menciona a morte do pai quando ela ainda era criança, motivo de muita tristeza e as suas desavenças com seu irmão, Caraxo, relatando ter tido uma infância infeliz. No verso 70, especificamente, menciona sua filha Cleís, dizendo que suas preocupações aumentam em relação à filha. Como última queixa, ela pontua a falta de Fáon (vv. 71-72), falta essa que gera um estado de certa perturbação, figurativizada pela imagem dos cabelos desordenados (v.73). A heroína utiliza palavras que vão a caracterizando como alguém que se vê triste (v.77), sensível e vulnerável (vv. 79-80) em relação à falta do amante, que tem a admiração de Safo, principalmente, por conta de sua jovialidade (vv.84-85). Em seguida, novamente direciona a Fáon um grande elogio à sua beleza, lembrando de quanto foram amantes e comparando seu encantamento por ele com o de deusas por seus amados, a narradora apela para a sua volta, não tanto para que a ame, mas para que se deixe amar por ela (vv. 86-96).

Na sequência, do verso 99 ao 106, inicia-se a reprovação à partida de Fáon. Considerando que os valores temporais se diferem das formas usadas para expressá-los, isto é, são os valores temporais que constituem, efetivamente, o tempo, que é “a categoria pela qual se indica se um fato é concomitante, anterior ou posterior em relação a um momento de referência em relação ao momento da enunciação” (Fiorin, 2018, p. 61), o uso do pretérito imperfeito do indicativo para se referir à decisão de Fáon pela partida, não tem como momento

de referência a escrita da carta. Instaura-se nesse ponto o sistema enuncivo do pretérito e aí, o pretérito imperfeito marca uma concomitância com o momento de referência passado (*Her.* XV, 99-106):

Si tam certus eras hinc ire, modestius isses
Et modo dixisses: "Lesbi puella, uale." 100
Non tecum lacrimas, non oscula summa tulisti;
Denique non timui, quod dolitura fui.
Nil de te mecum est, nisi tantum iniuria, nec tu,
Admoneat quod te, pignus amantis habes.
Non mandata dedi; neque enim mandata dedissem 105
Vlla, nisi ut nolles immemor esse mei.

Se tão certo estavas de ir daqui, partisses de modo mais razoável e apenas dissesse: "Garota de Lesbos, adeus".
 Não levaste contigo lágrimas, nem os últimos beijos;
 Por fim, não temi o que haveria de sofrer.
 De ti comigo não há nada senão apenas ofensa
 e tu não tens uma prova da amante que te faça lembrar.
 Não dei ordens, nem seguramente daria ordem alguma
 senão que não quisesses se esquecer de mim.

Observa-se, nesses versos, que a motivação do lamento de Safo parece ser menos a partida de Fáon que o fato de ele ter partido sem se despedir. Por esse ato, ela o caracteriza, no verso 99, como desonesto (ao afirmar que partir dizendo adeus seria algo mais honrado, uma vez que o ato colocaria fim na relação de forma clara). É interessante observar que conforme o texto avança, intensifica-se o estado passional da narradora.

Considerando seu estado anterior de felicidade e satisfação, que equivale ao momento em que os amantes, Safo e Fáon estavam em conjunção (anterior à escrita da Carta), pode-se dizer que o percurso passional da narradora vai da confiança (crer ser) para a decepção (saber não ser). Esse percurso permite compreender seu contínuo estado de frustração. A crise de confiança se manifesta pela incompatibilidade entre o crer Fáon dever pôr fim à relação e o sabê-lo não ter feito. Assim, de sujeito confiante, Safo passa a descrente. A sequência de versos projetada, por meio de elementos figurativos, quais teriam sido os últimos gestos e as últimas palavras no ato de despedida (lágrimas, beijos, recomendações), mas que a brusca interrupção do relacionamento, que é antes o rompimento de um compromisso fiduciário, não provoca nela senão o sentimento de ofensa.

É assim que Safo se instaura como sujeito da falta, sentimento desencadeado pela insatisfação, em razão da disjunção com o objeto valor, e pela decepção, em razão da quebra do contrato fiduciário. Como será discutido nos itens 4.1.3 e 4.1.4, o prolongamento desses

sentimentos a levam à uma de mágoa que perdura e para a qual deve buscar, como mostra sua argumentação, uma forma de reparação.

4.1.2 Memória, imaginação e devaneio

Em um estudo que busca tratar a memória como uma categoria analítica nos discursos autobiográficos, Mariana Luz Pessoa de Barros (2016) propõe uma formulação conceitual interessante, baseada na semiótica discursiva e na semiótica tensiva, a fim de distinguir duas formas de estruturação da memória nesses discursos. Conforme sua análise, o discurso autobiográfico opera uma reconstrução do passado por meio da linguagem, mas varia conforme os distintos níveis de constituição dos “eus” (Barros, 2016, p. 358). O primeiro aspecto que a autora destaca diz respeito a esses diferentes níveis organizacionais do discurso: o nível do protagonista (ator do enunciado), isto é, o eu do passado que atua no mundo e é figurado no simulacro da vida narrada; o nível do narrador (actante da enunciação enunciada), que corresponde ao eu do presente, o qual se relaciona com a memória contada, ora se aproximando, ora se distanciando dela; e o nível do enunciador, cuja interação ocorre com o enunciado-memória. A autora observa que mesmo havendo diversas modalidades de discurso autobiográfico, todos têm em comum a presença de um protagonista, narrador e enunciador sincretizados. Mesmo não observando essa total sincretização no presente objeto de análise – por não se tratar propriamente de um gênero autobiográfico – reconhecemos a operacionalidade dessa conceituação para encaminhar o entendimento de um interessante recurso de construção do sentido na carta.

Tomando-se as noções tensivas de *campo de presença* e de *acontecimento*, a autora estabelece uma distinção conceitual entre dois modos de memória: a *memória do acontecido* e a *memória-acontecimento*. A primeira se assemelha à ideia de arquivo, por apresentar o passado como algo já dado, anterior ao próprio texto, oferecendo uma leitura exhaustiva e objetiva dos fatos, sustentada por um efeito de referência. Já a segunda, em contraste, não busca um relato completo ou fechado, mas se constrói por meio do forte envolvimento afetivo do sujeito com fragmentos do passado, produzindo o texto de forma dinâmica e mútua, em que a intensidade expressiva prevalece sobre a completude informativa (Barros, 2016, p. 363). Assim, a memória do acontecido é mais inteligível e a memória-acontecimento, mais sensível.

Com base nessa distinção, podemos afirmar que, ainda que em alguns trechos, em que a narradora recorre às lembranças do passado para argumentar em favor de sua causa,

percebamos maior ou menor acentuação, não se reconhecem na carta exemplos de *memória do acontecido* (Barros, 2016, p. 363), esta que, tensivamente, é mais da ordem do inteligível, por apresentar o passado em seu grau máximo de legibilidade. Esse tipo de memória que se caracteriza por espaços predominantemente enuncivos, pequeno emprego de embreagens e por uma textualização construída de forma a aumentar a inteligibilidade da memória (Barros, 2016, p. 380), marcaria um afastamento afetivo por parte da narradora-personagem, o que não vemos acontecer na carta.

Tomando-se essa distinção, podemos observar, nos versos 107 a 116, como é expressiva a forma como Safo rememora o momento que soube da partida de Fáon e descreve sua reação. Observa-se nesse trecho uma manifestação de maior enlevo emocional que intensifica consideravelmente o percurso da Carta XV (*Her. XV*, 107-116):

*Per tibi, qui numquam longe discedat, Amorem,
Perque nouem iuro, numina nostra, deas,
Cum mihi nescio quis “fugiunt tua gaudia”, dixit,
Nec me flere diu nec potuisse loqui. 110
Et lacrimae deerant oculis et lingua palato;
Adstrictum gelido frigore pectus erat.
Postquam se dolor inuenit, nec pectora plangi
Nec puuit scissis exululare comis,
Non aliter quam si nati pia mater adempti 115
Portet ad exstructos corpus inane rogos.*

Por Amor, que nunca se afasta para longe,
e pelas nove deusas, nossos numes, juro-te
Quando não sei quem disse para mim “tuas alegrias fogem”
Que eu não pude chorar nem falar por muito tempo.
E as lágrimas abandonaram os olhos e a língua, a boca;
O peito fora apertado por um gélido frio.
Depois que a dor veio, nem de bater no peito
me envergonhei, nem de berrar com os cabelos arrancados.
Não diferentemente de uma piedosa mãe de um filho arrebatado
[que] transporta o corpo sem vida para as piras.

A narradora empenha sua palavra em nome das divindades (Amor e Musas) como forma de afirmar a veracidade dos fatos: quando soube por outros da partida de Fáon sofreu um arrebatamento. Ao ouvir dizer “tuas alegrias fogem” a narradora sofre o impacto do abandono (figurativizado no verbo de ação “fogem”): “*por muito tempo, nem chorar nem falar eu pude. /E as lágrimas abandonaram os olhos e a língua, a boca;/ o peito estava apertado por um gélido frio*”. Nestes versos fica claro o modo como esse impacto acomete a narradora. As percepções vinculadas ao corpo são enfatizadas: as lágrimas, a dor, os gritos, a imagem de um

'peito apertado por um gélido frio'. O aumento de intensidade demonstra que os aspectos que se aproximam do sensível, como o bruto impacto de sequer conseguir chorar ou falar em um momento de intenso desespero, retiram de Safo o controle da situação e a capacidade de sustentar a sua própria racionalidade. Esse impacto sentido por Safo é próprio da memória-acontecimento, que é dinâmica e “capturada em seu devir, em sua ação de fazer aparecer e desaparecer o passado lembrado” (Barros, 2016, p. 363). Temos aqui a expressão da “parada”, como explica Tatit (2019, p. 98), retomando as descrições de Greimas, no *Da Imperfeição*, o “momento implosivo, esse assomo, que fratura o cotidiano do sujeito e que pede imediata resolução cognitiva”.

Na sequência, tem-se a "parada da parada", isto é, a retomada do processo que desfaz o fenômeno do inesperado: "*Depois que a dor se reconheceu, nem de bater no peito / me envergonhei, nem de gritar com os cabelos arrancados*". Mas é digno de nota o fato de que ainda que se observe uma atenuação (menos mais, próprio do movimento de descendência, a dor da perda, provocada por um saber ser impossível a conjunção desejada, ainda é intensa, pois revela o estado de desespero da narradora. Essa paixão é aspectualmente marcada pela pontualidade, visto que é uma reação súbita e concentrada. Do ponto de vista tensivo, pode-se dizer que se apresenta de forma bastante intensa (tônica e acelerada), visto que, na sequência, por meio de um símile, a narradora compara sua reação (que manifesta seu estado de alma) com a de uma mãe que presta as honras fúnebres a seu próprio filho. A figura do símile apresenta-se como um componente retórico intensificador do conteúdo.

Temos assim, nesse trecho, um exemplo de arrebatamento, advindo da rememoração, que provoca uma saturação do campo de presença, aumentando a *tonicidade* e a *velocidade* no discurso da narradora, que se vê sem conseguir esboçar qualquer reação ou dizer uma palavra diante da partida do amado. Zilberberg (2011, p. 189) elucida que “o acontecimento é antes de tudo um não-sei-o-quê que deixa o sujeito sem voz, sem a *sua voz*” e é exatamente isso que vemos acometer a narradora, Safo, neste conjunto de versos. Por corresponder a uma realização súbita do irrealizável – sua conjunção com Fáon, ela não só fica sem reação, sem conseguir balbuciar palavras, como, mesmo tendo o talento das palavras como sua maior vocação (“sua voz”), não consegue convocá-lo, ocorrendo, assim, uma instabilidade sobrevinda do *acontecimento*.

Na sequência, como que em decorrência do impacto dessa lembrança tônica, inicia-se um trecho em que a imaginação de Safo se impõe. Após dizer que Fáon é a cura para suas dores, inicia o relato de um sonho que traz de volta a presença do amado. Fruto do desejo ardente, o

sonho se apresenta como lugar do imaginário – marcado pelo recurso à espacialidade *enunciva* (“ali”) – distante do real (“aqui”). Ao longo dos 14 versos que compõem a passagem, recorrem formas verbais do presente do indicativo e elementos adverbiais que marcam uma aspectualização frequentativa (“muitas vezes”, “algumas vezes”). O presente aí é um recurso para marcar a recorrência da experiência onírica (*Her.*, XV, 123-136, grifos nossos):

*Tu mihi cura, Phaon; te somnia nostra reducunt,
Somnia formoso candidiora die.
Illic te inuenio, quamquam regionibus absis; 125
Sed non longa satis gaudia somnus habet.
Saepe tuos nostra ceruice onerare lacertos,
Saepe tuae uideor supposuisse meos.
Oscula cognosco, quae tu committere linguae
Aptaque consueras accipere, apta dare. 130
Blandior interdum, uerisque simillima uerba
Eloquor, et uigilant sensibus ora meis.
Vltiora pudet narrare, sed omnia fiunt,
Et iuuat, et siccae non licet esse mihi.
At cum se Titan ostendit et omnia secum, 135
Tam cito me somnos destituisse queror.*

Tu (és) a cura para mim, Fáon, nossos sonhos te *trazem* de volta,
Sonhos mais cândidos que um dia belo
Ali te *encontro*, ainda que estejas distante das regiões;
Mas o sonho não *tem* uma alegria suficientemente duradoura.
Muitas vezes pareço cobrir teus braços com nossa cabeça,
muitas vezes os meus braços sustentam a tua.
Reconheço os beijos que tu *costumavas* dar com a tua língua
e adequados *costumava* receber, adequados [*costumava*] dar
Te *acaricio algumas vezes*, *falo* palavras que *parecem* reais
E as bocas *estão* abertas para os meus sentidos
O que *vem* depois [me] envergonha contar, mas tudo *acontece*
e *agrada*, e não é permitido para mim ser seca
Mas quando o Titã se *apresenta*, e tudo com ele
Lamento que tão rápido eu *abandone* o sono.

A narradora relata as cenas de carícias (v.131), a troca de beijos (v.129) e as relações sexuais (v.134) vividas em sonho com Fáon. É interessante notar que o uso do pretérito imperfeito (“costumavas”; “costumava”), inscrito no sistema enuncivo do passado – momento de referência em que ambos estavam em conjunção – a marca uma relação com a lembrança, como se no sonho pudesse reviver a experiência graças à memória, esta que é uma “imagem-simulacro do passado” (Barros, 2016, p. 359). Safo apaixonada, lamenta a brevidade do sono e manifesta o desejo de permanecer dormindo para que a experiência se prolongue e ela possa

reviver ainda mais esse misto de imaginação e memórias, uma vez que elas parecem ser o único recurso para extinguir a distância em relação ao narratário.

Após ser acordada pela luz do dia (v.135) e se lamentar por ter seu sonho tão rapidamente interrompido, Safo enuncia um momento de devaneio. A narradora, extasiada, procura grutas e bosques, que, segundo ela, “foram cúmplices” de seus prazeres (v. 138). Logo em seguida, se compara à Ênio, mensageira de Ares⁴⁴. Segundo a mitografia, Ênio era retratada sempre em campos de batalha aos urros de dor e suspiros agonizantes, o que faz com que compreendamos que a comparação feita pela narradora serve-nos para demonstrar a *intensidade* de sua agonia. Ainda imersa num estado de delírio, Safo descreve as características da floresta que teria sido cenário de episódios já vividos entre ela e Fáon (vv. 141-144). As características do fato narrado não possuem uma sequência ordenada, Safo faz descrições da floresta, comparações entre elementos da natureza com outros de territórios por ela conhecidos (v.142) e menções ao seu desconforto com a ausência de Fáon de maneira bastante brusca, parecendo descrever esses fatos à medida que eles emergem em sua memória, como se elas estivessem, de fato, invadindo o seu campo de presença de forma inesperada, característica própria da *memória-acontecimento*. Em termos tensivos, Barros (2016, p. 370) discorre que a *memória-acontecimento* “é a combinação entre o andamento acelerado e a tonicidade exacerbada” sendo, “cada fragmento de lembrança [...] uma fratura no presente do sujeito”, como acontece nos versos supracitados.

Ao descrever o espaço (vv. 145-151), a heroína deixa claro que, sem a presença de Fáon, a floresta é um ambiente lúgubre e sem nenhum valor. Safo, em profunda tristeza, relata deitar-se na grama, que ela, fantasiosamente, imagina ter a marca do peso de seu corpo e de Fáon e menciona que tamanha é a sua dor que até as folhagens parecem chorar (v. 151). Logo em seguida, Safo evoca o mito de Procne, comparando o seu sofrimento ao de uma mãe que serviu o corpo de seu próprio filho de alimento ao marido como forma de vingança, dizendo que, na floresta em que se encontra, seu canto é tão triste como o canto de Procne, que foi transformada em rouxinol. Essa elipse na narrativa promovida pela alusão ao mito requer, para a compreensão do sentido evocado, um processo pelo qual seja possível explicitar um encadeamento de sentido a partir de elementos textuais que se encontram elípticos (Greimas; Courtés, 2008, p.54-55). Chamado de *catálise*, a demanda por esse recurso na construção do discurso é uma estratégia de aceleração do conteúdo. Assim, por meio desse procedimento, que permite resgatar a

⁴⁴ Que corresponde a Marte na cultura romana, o deus da guerra (Fontes, 1991, p. 69).

narrativa mítica para que haja um preenchimento semântico de seu papel no percurso passional da narradora, notamos uma intensificação do sofrimento retratado por Safo.

Do verso 156 ao 160, Safo descreve uma fonte sagrada que há nesta mesma floresta, que, por não ser uma fonte qualquer, anuncia que algo aconteceu neste espaço. O verso 161 inicia-se com uma *embreagem espacial* por meio do “*aqui*”. Faz-se necessário destacar que, para compreender o que um actante quer dizer quando enuncia *aqui*, precisamos considerar o que é o espaço linguístico, este que possui suas próprias demarcações. O *aqui* é o lugar de onde o actante fala, e para sabermos a qual lugar se refere este *aqui* é preciso que a situação enunciativa seja partilhada de alguma forma, fazendo com que se construam os espaços do *não aqui* (Fiorin, 2021, p. 234).

Em se tratando de um momento de devaneio, o *aqui* que abre o verso 161 não é o lugar em que Safo está ao escrever a carta, mas, sim, o bosque visitado por ela. Características que concernem à *memória-acontecimento* se mantêm, como o emprego de embreagens de tempo e espaço, eventos apresentados segundo ordem não previsível ao enunciatário e uma textualização construída de forma a reduzir a inteligibilidade da memória (Barros, 2016, p. 380).

No trecho que vai do verso 162 ao 172, Safo menciona a figura de uma ninfa que lhe aparece oferecendo conselhos. Em uma debreagem de segundo grau, a Náiade toma a palavra e, como interlocutora, pergunta a Safo por que ela tanto se afeta por um fogo não correspondido, retomando à tópica dos versos iniciais. Em seguida, ela diz que Febo, deus que personifica a lua e as artes, do alto, vê um território chamado Ambrácia (v. 164), em que há dois mares, Ácio e Leucádia (v. 165). A ninfa relata a história de amor mítica, entre Deucalião e Pirra, dizendo que o rapaz, também incendiado de amor, se jogou no mar e saiu ileso. Sugerindo que Safo faça o mesmo (v. 172), a ninfa enfatiza, no verso 171, a qualidade das águas de Leocádia de curar o fogo do amor. Marcando o fim desse relato que mistura sonho e devaneio, há novamente um momento de forte enlevo emocional (*Her.* XV, v. 173-4, grifos nossos):

*Vt monuit, cum uoce abiit. Ego frigida surgo;
Nec lacrimas oculi continuere mei.*

Quando aconselhou, partiu com a voz. Eu *enrijecida* levanto,
meus olhos não contiveram as lágrimas

O percurso passional da narradora continua permeado pela tristeza (v.175), esta que, segundo Fiorin (2007, p. 5) define-se por possuir um objeto bem determinado. Ainda sobre a

paixão da tristeza, Barros (1990, p. 72) a enquadra como uma *paixão da insatisfação*, modalizada por *querer ser e saber não poder ser*. Na sequência, o tempo verbal predominante passa a ser o futuro, como uma espécie de promessa afirma que irá até a rocha dos mares de Leocádia indicada pela ninfa, dizendo que pretende afastar o “temor vencido pelo amor insano” (v. 176). Rogando proteção para não morrer na queda, consagra sua lira a Febo como forma de despedida, em o que se configura como um rápido momento de conformação, já que na sequência iniciará a súplica pela volta de Fáon.

4.1.3 Uma mágoa ressentida

Há, na língua, certa dificuldade em diferenciar algumas paixões vizinhas. Em artigo intitulado *Semiótica das paixões: o ressentimento*, Fiorin (2009) argumenta sobre como a paixão do ressentimento pode se confundir, por exemplo, com amargura, rancor, entre outras paixões e sentimentos similares. Como método para definir como se dão essas paixões semioticamente, o autor nos oferece como primeiro caminho o de entender como é que se modaliza essa paixão, nos dizendo que, para isso, é necessário, de início, decompor as unidades sintagmáticas autônomas, o que nos levará a enxergar, de maneira segmentada, os estados de alma do sujeito (Fiorin, 2009, p. 14). O percurso passional da Safo amante, descrito no item 3.1.1 procurou realizar essa segmentação.

Justamente por se tratar de paixões com percursos muito parecidos, ficamos entre o reconhecimento de uma Safo magoada ou ressentida. Embora sejam paixões vizinhas, interpretamos que a sutil diferença entre elas se deve à aspectualização. O *Dicionário Houaiss* (2001) define ressentimento como “mágoa que se guarda de uma ofensa ou um mal que se recebeu”. Também a presença do prefixo “-re”, que nos dá a ideia de repetição, como se fosse esta paixão a manifestação repetida de algo que já se sentiu. Refletindo sobre os componentes aspectuais da paixão do ressentimento, Fiorin também ressalta que a prefixação aponta para uma duratividade descontínua, “como se o ressentido sentisse outra vez a ofensa ou o mal sofrido como no momento em que eles foram cometidos, é um eterno retorno, é uma reiteração incessante do sentimento” (Fiorin, 2009, p. 15), é, portanto, essa mágoa que volta, alimentando o ressentimento. Marcado aspectualmente pela iteratividade, a temporalidade do ressentimento é o presente. Já mágoa corresponde à “sensação desagradável causada por agravo ou indelicadeza”. Ainda que a temporalidade seja o presente, aspectualmente a mágoa não tem o componente intensificador da iteratividade.

Podemos dizer que o ponto de partida do percurso dessas duas paixões é o da espera fiduciária. Esse estado se caracteriza por um sujeito (S_1), que deseja que um outro sujeito (S_2) lhe ofereça algo a que confere grande importância (O). Fiorin (2009, p.14) destaca que o sujeito (S_1) não só quer que o seu desejo (O) se realize, como crê que o outro (S_2) deve realizá-lo, admitindo a este processo uma espera tensa. Neste percurso, há um impasse: a expectativa de S_1 não se realiza e ele sabe que S_2 não fará ou oferecerá o que ele quer. Logo, o S_1 é tomado pela decepção com S_2 . Junto dela também se impõe a insatisfação em saber que é impossível adquirir o objeto desejado (O). Apesar de a decepção em geral ser um sentimento que direcionado a outro sujeito, o sujeito decepcionado também pode se decepcionar consigo mesmo, já que, de algum modo, falhou ao depositar a sua confiança em alguém (S_2), que não lhe ofereceu o que desejava (O) e que, às vezes, considerava lhe ser de direito. Tanto a insatisfação como a decepção são estados que, aspectualmente, caracterizam-se como terminativos, entretanto, podem se transformar em um sentimento de falta, incoativo (Fiorin, 2009, p.15). Nesse bojo, o ressentimento é uma paixão que advém de uma falta fiduciária, falta esta resultante de um profundo sentimento de injustiça sofrida. Essa descrição da paixão do ressentimento, que aqui aproximamos da de mágoa, corresponde ao que vimos no percurso passionai da Safo amante. No entanto, há uma observação feita por Fiorin quanto aos desdobramentos do estado de falta quando o sujeito é tomado pelo ressentimento. Segundo o autor (Fiorin, 2009, p. 15),

O ressentimento é a consciência aguda e reiterada dessa falta (“o fato de lembrar-se com animosidade dos males, das ofensas que se sofreu (como se os ‘sentisse’ ainda)”). No entanto, é preciso notar que ele na verdade não é uma paixão resultante da insatisfação, isto é, da carência do objeto, mas da decepção, ou seja, da falta fiduciária. Ele decorre de um profundo sentimento de uma injustiça sofrida.

Esse, então, é o ponto que nos leva a pensar que a paixão que move Safo a escrever seu lamento e sua súplica se caracteriza como mágoa. Conforme explica Barros (1990, p. 65), a mágoa explicita a duração do efeito passionai e atribui “a paixão não só ao não-fazer do sujeito, como também ao seu fazer contrário (ofensa)”⁴⁵. E embora a narradora se mostre profundamente ofendida pela quebra do contrato fiduciário com a partida do jovem barqueiro, o abandono que a partida representa marca sua profunda insatisfação. Assim, aspectualizadas,

⁴⁵ Vale lembrar que no verso 103 Safo afirma “De ti comigo não há nada senão apenas ofensa”.

do ponto de vista discursivo, pela duratividade, tanto a decepção quanto a insatisfação se transformam em mágoa.

Outro ponto destacado por Fiorin (2009, p. 15) é que a paixão do ressentimento gera atitudes pautadas na malevolência, definidas por um */querer fazer mal/* ou */não querer fazer bem/*, salientando que sobra ao ressentido, o desejo de vingança. Sobre isso, lembramos que a narradora não apresenta ao longo da carta nenhuma manifestação de ódio ou de desejo de se vingar de Fáon. Por essa razão, entendemos que Safo se aproxima mais de um sujeito magoado do que de um ressentido. Por conta do modo como a paixão sentida por Safo é aspectualizada, isto é, como ela aparece de maneira durativa e intensa, optamos por chamar essa paixão de *mágoa ressentida*.

4.1.4 Estratégias persuasivas e reparação da falta

Safo escreve, assim, para Fáon, atravessada pela mágoa, uma vez que já se encontra em estado de abandono. Por esse motivo, ela lamenta a ausência do amado e, na linearidade da escrita, manifesta suas insatisfações e decepções, num jogo entre passado, presente e futuro. Resultado de um estado de espera (anterior), a decepção e a insatisfação de Safo se prolongam, provocando esse efeito de mágoa ressentida, que a levou à escrita e que se faz entrever por meio dos recursos argumentativos mobilizados – elogios, lembranças do passado feliz, memórias tônicas, sonhos e delírios amorosos.

Assim, pelos relatos apresentados na carta vemos que Safo passou do estado de felicidade ao de aflição, esta modalizada em *querer ser e saber não poder ser*: Safo *querer ser* amada, mas *saber que pode não ser*, uma vez que Fáon a abandonou. A aflição, segundo o dicionário, é um “estado de profunda tristeza ou mágoa, agonia, desgosto. Ansiedade, angústia”. É exatamente isso que Safo sente em relação a tudo o que enfrentou desde a partida de Fáon.

Quadro 1 - Felicidade > Infelicidade > Aflição

Felicidade	Infelicidade	Aflição
<i>saber poder ser querer ser</i>	<i>saber não poder ser querer ser</i>	<i>saber poder não ser querer ser</i>

Fonte: Barros (1990, p. 63).

Sua profunda tristeza vem figurativizada na escolha do estilo de composição (o dístico elegíaco) que não é o de costume, mas que serve ao lamento (vv. 7-8), e não a permite sequer produzir sua poesia, tamanha a importância do jovem ausente para a sua fruição. O estado patêmico da aflição possui um grau de tensividade *tenso*, diferente de paixões como a felicidade e a segurança que são paixões relaxadas (Barros, 1990, p. 63). Ao longo da epístola, a explicitação das causas de sua tristeza vai, aos poucos, conduzindo a narradora para um estado de aflição e insegurança, sedimentando o sentimento de falta.

Conforme explica Barros (1990, p. 66), o sujeito pode resolver o problema da falta de três modos, sendo o primeiro, optando pela volta à situação de confiança, assim, construindo um simulacro de *confiança* com o sujeito do fazer. É possível, como segunda possibilidade, que o sujeito desenvolva um programa de reparação da falta ou liquide-a, ou ainda, pode-se enfrentar a questão da falta por meio do prolongamento da aflição, assumindo paixões relaxadas, como a *resignação* e a *conformação*.

Os sentimentos de malevolência ou benevolência costumam acompanhar as paixões definidas pelo /querer-fazer/ (Barros, 1990, p. 66). Na carta, ainda que Safo acuse Fáon de mentiroso e cruel, não se pode dizer que a falta de confiança a leve a querer fazer o mal. O que vemos acontecer, sobretudo nos versos finais, é Safo elaborar um exercício persuasivo como meio de resolver a falta. Intensificando o apelo para o retorno de Fáon, de modo que a situação de confiança possa se restabelecer, encerra os seus versos, mostrando-se submissa à vontade do destino, disposta a se lançar nas águas de Leocádio para arrefecer a paixão que a angustia.

Do ponto de vista das estratégias argumentativas mobilizadas na construção de seu lamento, além dos aspectos já apontados ao longo da análise apresentada nos itens anteriores, em especial aqueles em que se observam momentos de maior enlevo emocional e por isso forte apelo sensível, é interessante destacar no trecho final da carta uma significativa mudança de tom, que se dá, a nosso ver, de maneira abrupta.

Ao longo da carta, como se viu, a narradora percorre uma trilha persuasiva que busca comover Fáon a partir da autoafirmação como poetisa talentosa que valoriza a beleza e juventude de um rapaz em detrimento de tudo aquilo que lhe conferiu notoriedade: as mulheres de Lesbos como tema de sua poesia lírica. Apela também à compaixão de seu narratário ao relembrar sua triste história de vida, mas nunca recorrendo às palavras de ódio, rancor ou amargura, já que, como ela mesmo revela, justificando que o amor é o tema frequente em sua obra (*Her.*, XV, 79-84, grifos nossos):

*Molle meum leuibusque cor est uiolabile telis,
Et semper causa est cur ego semper amem;
Siue ita nascenti legem dixere Sorores,
Nec data sunt uitae fila seuera meae,
Siue abeunt studia in mores artisque magistra
Ingenium nobis molle Thalia facit.*

80

Sensível, meu coração é vulnerável a flechas ligeiras,
e sempre há uma causa porque eu sempre amarei;
ou para [mim] assim que nasci, a lei disseram as Irmãs⁴⁶,
e não foram dados fios severos para minha vida,
ou os trabalhos se converteram em costumes e a mestra das artes
Talía⁴⁷ faz *delicado o talento* para nós.

Assim, após o longo trecho comentado anteriormente em que relata o encontro com a Náíade, afirma, dirigindo diretamente à divindade das águas, que, resignadamente, irá seguir suas recomendações para curar-se da paixão ardente. Chega a mencionar o agradecimento que faria a Apolo (Febo), consagrando-lhe, em despedida, sua lira (vv. 181-184). No entanto, o verso seguinte traz uma mudança abrupta no tom, marcada pelo retorno à interlocução direta com Fáon – antes voltada à ninfa, à brisa, ao Amor e a Febo. Nessa mudança, de maneira bastante persuasiva, por uma espécie de chantagem emocional, faz um último apelo ao amante para que volte (*Her.*, XV, 185-192):

*Cur tamen Actiacas miseram me mittis ad oras,
Cum profugum possis ipse referre pedem?
Tu mihi Leucadia potes esse salubrior unda;
Et forma et meritis tu mihi Phoebus eris.
An potes, o scopulis undaque ferocior omni,
Si moriar, titulum mortis habere meae?
At quanto melius iungi mea pectora tecum,
Quam poterant saxis praecipitanda dari!*

185

190

Por que me envias desgraçada às praias de Ácio,
quando tu próprio podes trazer de volta o pé fugitivo?
Tu podes ser para mim mais salutar que a onda Leocádia;
tu serás Febo para mim pela beleza e pelas condutas.
Ou podes, ó mais cruel que toda onda e que os rochedos,
Se eu morrer, ter o título da minha morte?
Mas quanto melhor seria se meus peitos pudessem ser unidos a ti
do que, devendo ser lançados, serem dados às rochas!

⁴⁶ Referência às Parcas, detentoras dos destinos dos mortais.

⁴⁷ Uma das nove Musas, filha de Perseu. Talía era a musa da comédia.

O trecho ganha tonicidade pela sequência de estruturas interrogativas que, com a força da indignação, trazem argumentos para levar Faon a querer fazer o que, segundo a narradora, já pode: Fáon é dotado da competência para voltar e ser a cura. A manipulação se dá por tentação: a narradora assume que se ele retornar, será comparável a Febo, não só beleza, mas também pelo caráter (v.188). Porém, salienta que, não retornando, Fáon será o culpado pela sua morte, responsabilizando-o e inserindo ao seu discurso uma manipulação por intimidação e provocação.

Neste momento, usa como recurso para convencer Fáon um argumento que confere maior intensidade ao drama afetivo: ao dizer “*Ou podes, ó mais cruel que toda onda e que os rochedos / Se eu morrer, ter o título da minha morte?*”, usa uma estrutura comparativa para colocá-lo como superior em crueldade em relação às rochas e ondas. Com esse recurso, promove uma elipse das relações causa-efeito que há entre o jovem ser a causa do amor ardente e o lançar-se ao mar ser a da morte provável. De fato, Faon é a causa do amor ardente e o amor ardente a levaria a lançar-se ao mar de Leocádio; lançar-se ao mar provavelmente a levaria à morte. Mas a supressão dessas relações intermediárias, recuperadas por catálise, dão maior aceleração para o conteúdo, tonificando o argumento, ainda que este, por fundar-se em uma relação de causalidade, seja de ordem implicativa. A isso segue a imagem violenta do corpo lançado às rochas reforça a possibilidade da morte e apela, mais uma vez, à compaixão.

Assim, por meio do sensível, Safo faz com que seu discurso, em termos tensivos, ganhe maior *intensidade*, isso porque seu argumento é regido pela tentativa de comoção. Fiorin (2007, p. 11) salienta que a persuasão, quando se constrói pela via da comoção, mobiliza argumentos que levam o sujeito a aceitar uma tese por meio da insuflação do estado de espírito do narratário, mexendo com suas paixões, seus preconceitos, encantamentos e desconfortos. A investida em provocar um sentimento de culpa em Fáon é o modo com que Safo tenta persuadi-lo para que volte.

No verso 195, pelo uso do advérbio “agora”, expressa o desejo de ser eloquente, mas a ausência de Fáon impede a sua fruição artística, emudece sua lira e sepulta os plectros (v.198). A narradora demonstra que, das maneiras de resolver a falta, de fato, a que se revela nesses momentos finais é, em face do prolongamento da aflição causada pela falta que a encaminharia para um percurso de resignação, a de buscar restabelecer a situação de confiança. Para isso, provoca o narratário com mais uma sequência de interrogações: “*Há algo que faço sair com as súplicas? Um peito rústico é comovido?/ Ou é insensível?*” (v. 207-8), questionando Fáon sobre a sua incapacidade de comover-se com tanta dor, atribuindo-lhe o adjetivo “insensível”. Nos

versos 208 e 209 diz que gostaria que os mesmos ventos que levam as palavras vãs, trouxessem o barqueiro novamente e volta a suplicar o retorno de Fáon, dizendo que até presentes ele terá se voltar, mas interrogando-lhe sobre como mesmo sabendo de todos os argumentos que ela utilizou para que ele voltasse, ainda prefere dilacerar o coração da heroína com a demora de sua volta.

Como último recurso argumentativo (v. 213-14), afirma que caso o barqueiro queira voltar, será guiado e protegido pelas divindades do amor (Cupido e Vênus). Por meio da metáfora, que é uma figura de concentração semântica, cria uma imagem tônica para um raciocínio implicativo: se Fáon ama Safo, retorna; se retorna, a ama. Mas na última sequência de dísticos (vv. 217-220), a narradora salienta que, mesmo não sendo digna de ser desprezada, gostaria de saber, por meio de uma carta, que ele não voltará. Se Fáon não ama Safo, não retornará. Se não irá retornar, avise-a.

Ao contrário do que poderia parecer, a insistência da narradora não se dá em razão de um estado de resignação. De fato, resignação é uma paixão relaxada, modalizada */poder não fazer/* e, nesse sentido, a narradora pode não tomar nenhuma atitude em relação ao amante. Mas, ao poder tomar uma atitude em relação a si mesma diante do ocorrido, isto é, saltar no mar para curar-se da paixão, instaura, dessa nova perspectiva, um programa de disjunção, para se livrar de um excesso, “de modo que o sujeito possa apenas procurar a parada da continuidade de um valor, o excedente, mesmo que isso não implique no suprimento da falta de outro” (Coutinho; Mancini, 2020, p. 15).

Como não há, na carta, o desfecho do episódio, entendemos que a paixão que predomina ao final da carta permanece sendo a aflição, esta que é aspectualmente *imperfectiva* e que possui modulação tensiva *intensa*. Além disso, destacamos que há uma questão pertinente no que se refere à *temporalização* ao longo da Carta. Há dois momentos que se distinguem temporalmente, o que percorre por quase toda a carta, o primeiro, equivalendo ao lamento de Safo por Fáon ter ido embora sem se despedir, ou seja, o passado. E o segundo, mais ao final da carta, voltado para o futuro, quando a narradora aflita anseia por uma resposta que ainda virá. Assim, reconhecemos que Safo termina a carta como um sujeito aflito, pois ela aspira a um determinado valor, sendo este uma resposta de Fáon, seja em forma de carta ou por meio de seu retorno e sabe incerta a sua obtenção (*querer ser e saber poder não ser*).

Como dissemos, pela ausência de *malevolência*, Safo não demonstra nenhum tipo de rancor em relação a Fáon, aquele que se define como “aversão profunda ou ressentimento amargo [...], ocasionado por algum ato alheio que causa dano material ou moral” (Barros, 1990,

p. 73). Ao contrário, ela apenas pede para que Fáon se manifeste, para que possa dar os encaminhamentos de cura para o amor ardente, confirmando, assim, que apesar do aspecto *durativo* que recai sobre a mágoa sentida por Safo, ela não promove, como procuramos demonstrar no item anterior, ações típicas ao ressentido, caracterizando a paixão predominantemente manifestada como *mágoa ressentida*.

Em linhas gerais, percebe-se que a narradora tem o seu percurso passional marcado por um estado inicial de falta, já que ela e seu amado estão disjuntos. Considerando a premissa de Coutinho e Mancini (2020, p. 15) de que os estados de junção são menos estados e mais orientações, no sentido de nos conduzirem a enxergar o sujeito mais próximo ou mais afastado de seu objeto, há, na carta XV, uma nulidade em relação ao estado inicial e final da narradora, ou seja, Safo inicia a carta em estado de falta e a finaliza neste mesmo estado de falta. Ainda assim, ao longo da carta, a narradora transita por uma gama de paixões, como a frustração, a inveja, o desespero, a estima, mas é a *mágoa ressentida* que se impõe como dominante, revelando-se como a principal manifestação afetiva que conduz e sustenta seu percurso passional e determina suas estratégias persuasivas.

4.2 A imagem ovidiana da Safo poetisa: antítese e fazer poético

*“Eu hesito, pois, sinto esse duplo pensar em mim”
Frag. 51 (Safo, 2020, p. 159).*

A moderna teoria da linguagem nos permitiu o entendimento de que o “mundo” se apresenta para nós semioticamente, isto é, mediado pela linguagem. Com isso, no âmbito dos estudos discursivos, passamos a compreender que os discursos têm natureza dialógica, isto é, são construídos a partir de outros discursos, intermediando assim tanto as relações intersubjetivas e quanto as sujeito-mundo, conforme esclarece Fiorin (2015b, p. 22):

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam.

Como procuramos demonstrar nos capítulos iniciais deste trabalho, a imagem que temos da poetisa Safo é fruto de discursos legados sobre sua obra bastante fragmentada. Na edição

“Fragmentos completos” (Safo, 2020), traduzida e organizada por Guilherme Gontijo Flores, temos a dimensão dessa fragmentação: além dos fragmentos diretos, que chegaram aos nossos dias na materialidade de papiros, inscrições e objetos – datadas do séc. III a.C., ou seja, mais de 600 anos após o período em que Safo teria vivido – temos também os indiretos, registrados em citações de gramáticos, comentadores e outros estudiosos na Antiguidade e no Medievo. Além disso, há uma variada gama de registros alusivos, que parafraseiam temas e práticas da poetisa arcaica (Safo, 2020, p. 17-18). Conforme ressalta Flores, no capítulo introdutório da referida edição (Safo, 2020, p. 20),

O que mais interessa no caso da poesia grega arcaica [...] é lembrar que convivemos com um *corpus* que faz da assinatura seu corpo; em outras palavras, o que temos de Safo é uma reunião do que foi sendo atribuído a Safo ao longo dos séculos, seja por poetas, músicos, filólogos etc., e é com esse aglomerado heterogêneo que temos que lidar, por meio de edições modernas muitas vezes contraditórias.

Em face de todo esse legado, quando consideramos os acontecimentos da Carta XV, reconhecemos que em grande parte trata-se, de fato, de uma construção ficcional do poeta romano. Os capítulos e subcapítulos anteriores objetivaram demonstrar como o perfil duplo da personagem Safo, na Carta XV, pode ser percebido a partir do reconhecimento de dois planos de leitura distintos, sendo eles o da Safo elegíaca e o da Safo lírica. Deste modo, revela-se, também, quem é a Safo que podemos chamar de ‘ovidiana’: uma sincretização deste duplo perfil. Entretanto, percebemos que o que há de interessante no reconhecimento destes dois perfis, é, justamente, seu caráter de oposição: a Safo que chamamos neste trabalho de lírica, presente no imaginário greco-romano, que escrevia poemas de amor para mulheres, nada se relaciona com a Safo elegíaca. Conforme destaca Fontes (1991, p. 65), “Nenhum dos fragmentos de Safo conservados por citações ou em papiros fala do amor nesses termos elegantes e mundanos. Nenhum deles contém a história da traição às mulheres de Lesbos. Não se encontra neles a menor referência a Fáon”.

Os conceitos de interdiscursividade e intertextualidade nos permitem reconhecer, do pouco que nos restou sobre os escritos de Safo de Mitilene, algumas referências de Ovídio para a construção dessa outra Safo. Para compreendermos esses processos de construção do sentido, é necessário fazer uma primeira distinção entre os conceitos semióticos de texto e discurso:

Este é da ordem da imanência e aquele, do domínio da manifestação. [...] A manifestação é a presentificação da forma numa dada substância, o que significa que o discurso é do plano do conteúdo, enquanto o texto é do plano da expressão. Em outras palavras, este é da ordem do sensível; enquanto

aquele é do domínio do inteligível. O texto é a manifestação de um discurso. Assim, o texto pressupõe logicamente o discurso que é, por implicação, anterior a ele (Fiorin, 2012, p. 148).

Tomaremos por base os estudos de Fiorin (2006, 2003) e Longo (2021) para mostrar em três breves passagens, exemplos dessas relações constitutivas da obra ovidiana. Fiorin (2006, p. 162), apresenta um panorama de como os conceitos de *interdiscursividade* e *intertextualidade* se definem a partir da teoria bakhtiniana. O autor enxerga a intertextualidade como um procedimento real de constituição do texto e, para explicá-la, menciona a autora Júlia Kristeva que, segundo ele, foi a primeira a esmiuçar, em sua obra, a noção de *intertexto*, afirmando que “Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (Kristeva, 1974, p. 1.683). Segundo o autor (Fiorin, 2006, p. 30) entende-se por intertextualidade “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Já a interdiscursividade é “o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (Fiorin, 2006, p. 30). Vale ressaltar que essas relações podem ser contratuais, quando os sentidos estão em acordo, ou polêmicas, quando tomam-se opositivamente os sentidos, marcando um desacordo. Longo (2021) considera dois processos de incorporação mencionados por Fiorin (2006) como produtivos para explicar os recursos de intertextualidade e interdiscursividade na construção do sentido de textos clássicos. Trata-se da alusão, que evoca o sentido de um texto em outro, e da citação, que menciona ou indica explicitamente um texto ou discurso em outro (Longo, 2021, p. 20).

Como procuraremos demonstrar a seguir, a partir do reconhecimento dos sentidos que se constroem intertextual e interdiscursivamente na Carta XV, percebemos que há uma relação antitética entre a Safo elegíaca e a Safo lendária, lírica, que, de algum modo, reflete esse duplo perfil da narradora: amante e poetisa.

A antítese é uma figura de retórica que consiste na justaposição de palavras, expressões ou ideias de sentidos opostos, com o objetivo de destacar o contraste entre elas e intensificar o efeito expressivo do discurso. Ao colocar lado a lado elementos contraditórios, a antítese promove uma tensão semântica que pode revelar conflitos, dualidades ou ambiguidades. Fiorin (2014, p. 151), em sua obra *Figuras de Retórica*, explica que essa figura de acumulação

Alarga o sentido, salientando a oposição entre dois seguimentos linguísticos (palavras, sintagmas, orações ou unidades maiores do que o período), para dar maior intensidade ao dizer. O fundamento lexical da antítese é a antonímia. Saussure afirma que na língua só há diferenças. Isso quer dizer que só se

compreende o sentido, quando se apreende uma oposição, que, normalmente, fica implícita.

Diferentemente do paradoxo (ou oxímoro), que une os opostos em uma mesma expressão, a antítese se baseia na oposição entre termos colocados em estruturas paralelas ou em frases sucessivas, mantendo, portanto, a separação formal entre os polos contrastantes. Ainda segundo Fiorin (2014, p. 152), a antítese pode ser construída com negações e afirmações e “ser erigida em princípio de composição de um texto”. O que nos interessa é que essa oposição, da maneira como é feita, coloca dois conceitos, ou no caso da Carta XV, dois planos de leitura, radicalmente opostos lado a lado, visando, através do reconhecimento dos limites e das particularidades da figura de Safo em cada um destes planos, realçar a natureza binária que há na Safo construída por Ovídio. Notamos que uma das estratégias mobilizadas é a referência aos elementos da poesia lírica marcadamente por estruturas negativas.

Logo no início da Carta (v. 3-4), a narradora ovidiana questiona o seu narratário acerca do reconhecimento das marcas de seu fazer poético, uma vez que reconhece a sua identidade refletida no modo como escreve os seus poemas, isto é, interroga Fáon sobre se acaso não houvesse a sua assinatura como remetente da Carta, ele a reconheceria como dela. Em uma clara alusão interdiscursiva, Ovídio refere-se ao nome assinado como marca de reconhecimento da fonte sáfica (*Her.*, XV, 3-4, grifos nossos):

*An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
Hoc breue nescires unde ueniret opus?*

Ou, se não lesse os nomes da autora “Safo”,
não saberias de onde teria vindo esta breve obra?

Em seguida, e como já visto anteriormente, ela justifica a escrita em versos elegíacos como mais adequada ao seu lamento, mostrando necessitar afastar-se de seu metro habitual para dar vazão ao seu sofrimento (*Her.*, XV, 7-8, grifos nossos):

*Flendus amor meus est; elegiae flebile carmen;
non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.*

Lamentado meu amor deve ser; as elegias [são] um lamentoso poema;
lira nenhuma compõe para as minhas lágrimas

A partir dessa negação do seu estilo de composição em razão de seu sofrimento, notamos que a Carta se constrói sobre um procedimento de antítese, isto porque ela se manifesta como

a negação do estilo lírico, próprio da Safo lendária, para a afirmação do metro elegíaco, característica que irá marcar o perfil da Safo amante (ou elegíaca). Como mencionado por Fontes (1991, p. 65), não se trata de uma característica da Safo lendária renegar a sua história com as mulheres de Lesbos, ao contrário, essas mulheres eram o grande tema de sua poesia. Contudo, nos versos 13-20, a Safo que chamamos de amante, diz não se interessar mais por nenhuma das mulheres com as quais já se relacionou, renegando-as, com um tom de desdém e instaurando, novamente, uma antítese entre a Safo lírica e a Safo elegíaca (*Her.*, XV, 13-20, grifos nossos):

*Nec mihi, dispositis quae iungam carmina neruis,
Proueniunt; uacuae carmina mentis opus.
Nec me Pyrrhides Methymniadesue puellae, 15
Nec me Lesbiadum cetera turba iuuant.
Vilis Anactorie, uilis mihi candida Cydro;
Non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,
Atque aliae centum, quas non sine crimine amaui.
Improbe, multarum quod fuit, unus habes. 20*

*Não provém a mim versos que juntarei com cordas ordenadas;
poemas [são] obra de mente despreocupada
Não agradam a mim nem as jovens de Pirra ou as de Metimna,
nem a turba restante de Lesbos
Nada vale Anactoria, nada vale para mim a cândida Cidro;
Átis, não é agradável aos meus olhos como antes,
e também outras cem, que não sem crime ameï.
Perverso, o que foi de muitas, sozinho tens.*

Nesse trecho, afirma-se a poesia elegíaca, seus temas e sua motivação, pela negação das características formais e temáticas da lírica sáfica. A carta vai assim se confirmando como a própria antítese: a afirmação da poesia elegíaca pela negação da lírica. Nesses trechos, ainda vemos recorrer figuras que revestem o tema da poesia de Safo e de seu fazer poético, como se pode confirmar por meio do reconhecimento das relações interdiscursivas e intertextuais. No plano isotópico da Safo poetisa, a narradora renega aquilo que havia sido para ela o motivo de sua fama: o amor pelas mulheres. Para isso, traz à tona metonimicamente, o tema comum à obra por meio das figuras femininas a quem seus poemas eram dedicados: Anactória, Cidro, Átis, mulheres⁴⁸ que diz ter amado ‘criminosamente’. Podemos ver na menção ao fato de Fáon ter sozinho o que foi de muitas uma referência temática da poesia elegíaca, que em geral se volta para um único amante, em oposição à poesia lírica de Safo, dirigida a várias mulheres.

⁴⁸ Mencionadas nos fragmentos: 8, 16, 37, 49, 96 e 131 (Safo, 2020).

Esse percurso antitético se mantém nos versos 195 a 206, nos quais a Safo amante se opõe ao que antes oferecia à Safo inspiração. Especificamente no verso 201, a Safo elegíaca menciona o amor pelas mulheres de Lesbos tê-la tornado ‘infame’. Há, neste adjetivo, uma intensa demarcação da oposição da Safo poetisa e da Safo amante, uma vez que o elemento que era responsável pela fruição da Safo lírica, agora torna-a ‘infame’, enquanto que o que a Safo amante necessita para fruir é a volta do barqueiro, Fáon, demarcando não só uma antítese em relação aos seus perfis, como também para com os seus objetos de desejo (*Her.*, XV, 195-206, grifos nossos):

<i>Nunc uellem facunda forem; dolor artibus obstat</i>	195
<i>Ingeniumque meis substitit omne malis.</i>	
<i>Non mihi respondent ueteres in carmina uires;</i>	
<i>Plectra dolore iacent, muta dolore lyra [est.]</i>	
<i>[Lesbides aequoreae, nupturaque nuptaque proles,</i>	
<i>Lesbides, Aeolia nomina dicta lyra,</i>	200
<i>Lesbides, infamem quae me fecistis amatae,</i>	
<i>desinite ad citharas turba uenire mea.</i>	
<i>Abstulit omne Phaon, quod uobis ante placebat.</i>	
<i>Me miseram! dixi quam modo paene meus.</i>	
<i>Efficite ut redeat, uates quoque uestra redibit;</i>	205
<i>Ingenio uires ille dat, ille rapit.</i>	

Agora eu queria ser eloquente; a dor impede as artes
e todo talento cessa com meus males.
Antigas forças não respondem para mim nos poemas;
os plectros jazem de dor, de dor a lira está muda.
Ó, filhas do mar, filhas de Lesbos, casadas e que hão de casar,
nomes celebrados pela lira Eólica,
Vós, que amadas me fizestes infame,
turba minha, deixai de vir para as minhas cítaras.
Faón arrebatou tudo o que antes vos agradava.
Miserável de mim! Que ainda agora quase disse “meu”!
Fazei com que volte, também vossa poetisa voltará;
Ele dá forças ao talento, ele os tira.

Nesse trecho, a narradora faz mais uma vez referência ao próprio fazer poético (pela figura da personificação de uma lira inábil e muda). A isotopia temática se dá pela “recorrência de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático” (Barros, 2002, p. 124), isso quer dizer que o tema que será recorrente no plano de leitura da Safo poetisa será o do fazer poético. Como afirma Barros (2002, p. 124-25), o reconhecimento da isotopia temática é que permite que façamos generalizações a respeito do tema de uma obra artística, é ela quem permite que encontremos o elemento temático e percebamos o seu caráter iterativo.

Assim, a antítese entre a Safo elegíaca e a Safo lendária reforça esse duplo perfil da narradora: amante e poetisa. Reconhecemos que, usada como recurso de construção discursiva, a antítese contribui para a elaboração de sentidos mais profundos e para a expressividade do texto, por funcionar como uma estratégia que enriquece a linguagem ao explorar seus limites de contraste e tensão entre a lírica da Safo poetisa e a elegia da Safo amante, sincretizadas na obra ovidiana.

Para além da relação antitética construída entre os perfis de Safo na Carta XV, notamos que enquanto um deles, o da Safo amante, é construído conforme avançam os versos elegíacos, o outro, da Safo lírica é retomado de um imaginário cultural bastante escasso, uma vez que, como já mencionado, o perfil da Safo lendário só existe através dos vestígios fragmentados de sua obra poética. Sendo assim, são as relações intertextuais e interdiscursivas que fazem com que estabeleçamos relações entre o perfil da Safo lírica e o pouco que se sabe da Safo de Mitilene, figura lendária.

No trecho que vai do verso 59-70, a narradora da carta faz menção a sua má sorte, evocando os tristes acontecimentos que envolvem sua família: a morte do pai, o irmão com quem teria brigado por causa de um casamento desafortunado e a própria filha, causa de preocupação (*Her.*, XV, 59-70, grifos nossos).

<i>An grauis inceptum peragit Fortuna tenorem</i>	
<i>Et manet in cursu semper acerba suo?</i>	60
<i>Sex mihi natales ierant, cum lecta parentis</i>	
<i>Ante diem lacrimas ossa bibere meas.</i>	
<i>Arsit post frater, uictus meretricis amore</i>	
<i>Mixtaque cum turpi damna pudore tulit.</i>	
<i>Factus inops agili peragit freta caerula remo,</i>	65
<i>Quasque male amisit, nunc male quaerit opes.</i>	
<i>Me quoque, quod monui bene multa fideliter, odit</i>	
<i>Hoc mihi libertas, hoc pia lingua dedit,</i>	
<i>Et tamquam desint quae me sine fine fatiget,</i>	
<i>Accumulat curas filia parua meas.</i>	70

Acaso a grave Fortuna realiza a continuidade iniciada e permanece sempre hostil em seu caminho?
 Para mim seis aniversários tinham passado quando, antes do dia, ossos recolhidos do (meu) pai minhas lágrimas beberam
 Ardeu depois o irmão, vencido pelo amor de uma meretriz e prejuízos levou misturados com triste pudor
 Feito indigente com ágil remo percorre os mares cerúleos, as riquezas que mal perdeu, agora mal procura.
 A mim também, porque [o] muni bem de muitas [coisas] fielmente, [me] odeia

*isso deu a mim a sinceridade e a piedosa língua
e tanto quanto faltem [as coisas] que me fatiguem sem cessar,
aumenta minhas preocupações uma filha pequena.*

Reconhecemos, no trecho supracitado, referências a dois fragmentos de Safo, que poderíamos entender como um procedimento de citação interdiscursiva, que consiste na incorporação de percursos temáticos ou figurativos de outros discursos (Longo, 2021, p. 28). No fragmento 132⁴⁹ temos a menção à filha Cleís.

Eis a minha linda filha que em tudo assim se alinha
Junto às flores todas d'ouro é Cleís querida minha
Pois por ela nunca troco nem Lídia nem amável [Lesbos]
(Safo, *Fragmento 132*, Tradução Guilherme Gontijo Flores)⁵⁰

A figura da filha que no fragmento é objeto de atenção marcado euforicamente (“linda”, “tudo se alinha”, “querida”, “nunca troco”), na carta, aparece como uma atenção disfórica (motivo de preocupação). Outra passagem que pode ser reconhecida em fragmentos sáficos é a que se refere ao irmão Caraxo, como vemos em um trecho do fragmento 5 (Safo, 2020, grifos nossos):

Ó Nereidas régias um *bom retorno*
para o irmão *a salvo* é o que mais suplico
tudo que ele aspira e no peito anseia
peço concedam

tudo quanto *errou no passado esqueçam*
que ele seja a *graça dos seus amigos*
dor dos inimigos – ninguém consiga
dar-nos de nada

que à irmã o jovem *deseje e traga*
toda a honra e seu *sofrimento infesto*
pelas mãos de um nune se *nulifique*
que *hoje festeje* [...]

Nesse trecho, a poetisa pede que as ninfas do mar protejam o irmão comerciante. Ao contrário do que vemos ocorrer na carta, no fragmento a imagem de Caraxo é positiva e a postura da irmã é benevolente, desejando que dos erros do passado (mais claramente referidos na carta) sejam anulados pela vontade divina e que ele possa ser feliz. Assim, percebemos que há uma oposição nos valores mobilizados na carta em relação àqueles dos fragmentos. Podemos entender que a observação dessa alusão interdiscursiva corrobora a ideia de antítese.

⁴⁹ Em algumas edições, como a de Fontes (1991) e Safo (2003), trata-se do fragmento 88.

⁵⁰ Safo (2020).

Em um último trecho que consideramos relevante mencionar refere-se à passagem da carta em que Safo relembra o momento da partida de Fáon (v. 99-116), comentado no item 3.1.1. Reconhecemos nesse trecho também uma citação interdiscursiva do fragmento 31, um dos mais celebres poemas de Safo. Trata-se de um relato no qual a poetisa assiste a uma mulher por ela desejada conversar com um homem, o que lhe causa um incontrolável ciúme. O poema descreve a reação física dessa paixão:

Igual aos deuses me parece ser
esse homem, ele que na tua frente
se senta e perto escuta quando fa-
las graciosa

e ris encantadora, o que em verdade
faz palpar meu coração no peito:
basta mirar-te, não consigo fa-
lar coisa alguma,

pois minha língua fica inerte, súbito
percorre minha pele um fogo leve,
nada mais veem minhas vistas, zum-
bem meus ouvidos,

suor se espraia por meu corpo, um frêmito
me agita inteira, fico bem mais pálida
que relva, e prestes a morrer de fato
pareço estar.

(tradução de Luiz Carlos A. M. Silva)⁵¹

Notamos aqui uma relação entre o percurso figurativo da Carta XV e o do poema 31 de Safo. Nele, o que no início parece ser um elogio ao rapaz, por compará-lo a um deus, é uma forma de amplificar o ciúme que sente da garota, que lhe presta atenção. As sensações físicas, mesmo que manifestadas por construções lexicais distintas, são as mesmas: o peito apertado, a língua inerte, a palidez, enfim, a perplexidade em relação à situação sofrida: sendo a da Safo poetisa o ciúme de alguém que deseja amorosamente e a Safo elegíaca, o impacto do abandono do amado. Ambos os percursos são marcados pela sensação de perplexidade diante de um acontecimento inesperado. No entanto, ao colocar a sequência de reações no momento de assomo (Carta XV), Ovídio ressignifica o que em Safo é desejo amoroso (eufórico), transformando-o em sofrimento e desespero (disfórico).

⁵¹ Disponível em: Silva (c2024).

Para concluir essa breve discussão, vale lembrar o célebre comentário de Longino (1996, p. 59-60) sobre o fragmento 31 de Safo, em seu tratado sobre o Sublime:

As afecções consecutivas ao delírio amoroso, a cada vez, ela as apreende como elas se apresentam sucessivamente e na sua própria verdade. Mas onde mostra ela sua força? Quando ela é capaz, a uma vez, de escolher e de ligar o que há de mais agudo e de mais intenso nessas afecções [cita o fragmento 31].

Não admiras como, no mesmo momento, ela procura a alma, o corpo, o ouvido, a língua, a visão, a pele, como se tudo isso não lhe pertencesse e fugisse dela; e sob efeitos opostos, ao mesmo tempo ela tem frio e calor, ela delira e raciocina (e ela está, de fato, seja aterrorizada, seja quase morta) se bem que não é uma paixão que se mostra nela, mas um concurso de paixões! Todo esse gênero de acontecimentos fortes e a maneira de agrupá-los para relacioná-los num mesmo lugar, realizaram a obra de arte. Da mesma maneira, a meu ver, para as tempestades o Poeta escolhe as mais terríveis das consequências.

É nesse ponto que podemos vislumbrar a relação da Safo elegíaca com a poetisa de Lesbos. Conforme bem observou Galand-Hallyn (1991, p. 353) ao comentar a construção da Safo ovidiana:

Uma piscadela de Ovídio para sua própria poesia erótica, em que a heroína que é cantada também se torna o símbolo da escrita que a canta, o autorretrato de Safo retrata o duplo projeto da poética ovidiana: preservar a lucidez do olhar sobre si mesmo e sobre o mundo, enquanto procura no virtuosismo da fala, não uma fuga, mas uma sublimação estética⁵².

Uma análise mais consistente desses aspectos demandaria um estudo mais detalhado sobre a obra ovidiana, o que extrapola os limites propostos por essa dissertação. Desenvolvimentos futuros poderão dar encaminhamento a essas ideias.

⁵² Clin d'oeil d'Ovide à sa propre poésie erotique, où l'héroïne qui est chantée devient aussi le symbole de l'écriture qui la chante, l'autoportrait de Sappho retrace le double projet de la poétique ovidienne: préserver la lucidité du regard sur soimême et sur le monde, tout en cherchant dans la virtuosité de la parole, non une échappatoire, mais une sublimation esthétique (Galand-Hallyn, 1991, p. 353).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo principal demonstrar como a Semiótica, em sua retomada da Retórica clássica, pode fornecer um interessante instrumental para o aprofundamento da leitura de textos literários antigos. Tais textos, pela distância temporal e cultural que nos separa deles, exigem um esforço interpretativo ampliado por parte do leitor, daí a importância de se recorrer a ferramentas analíticas capazes de revelar tanto seus mecanismos de construção de sentido quanto seus efeitos persuasivos. Nesse contexto, a análise da Carta XV, das Heroides de Ovídio, revelou-se um terreno fértil para a articulação dessas abordagens, retórica e semiótica, uma vez que, segundo Fontes (1991, p. 160) Ovídio:

[...] compõe no momento em que as teorias da palavra persuasiva absorvem a teoria da palavra poética. Solidamente instalada no contexto pedagógico, a Retórica, mecanismo produtor dos discursos públicos, torna-se, cada vez mais, uma espécie de matriz para os textos poéticos, isto é, ‘imaginários’.

Com base nessa perspectiva, observou-se que na Carta XV, a narradora, por meio da *enunciação enunciada*, recorre a diversas estratégias argumentativas voltadas à comoção do narratário, articulando paixões de forma deliberada como instrumentos de persuasão. Entre elas, destacou-se a mágoa ressentida, que atravessa a carta como uma espécie de paixão central e que se manifesta em diferentes momentos do texto. A análise também permitiu evidenciar a

presença de dois planos distintos de leitura para compreender o perfil da narradora-personagem Safo construída por Ovídio: por um lado, a “Safo amante”, marcada pelo lamento e pela afetividade exacerbada; por outro, a “Safo poetisa”, cuja voz ressoa por meio de referências temáticas e figurativas à prática da poesia. Embora essas perspectivas possam ser lidas separadamente, é na articulação entre ambas, via isotopias discursivas, que se constrói a complexa imagem da Safo ovidiana: uma figura sincrética, ao mesmo tempo lírica e apaixonada, sensível e criadora.

Além disso, verificamos que a construção dessa personagem pauta-se tanto pela escassez de informações históricas precisas sobre a poetisa de Lesbos quanto pela recepção fragmentária de sua obra. Ovídio manipula essas lacunas, oferecendo ao leitor uma nova versão da poetisa, agora transformada em figura ficcional. As relações intertextuais e interdiscursivas observadas entre a Carta XV e os fragmentos de Safo confirmam essa operação de recriação literária, evidenciando aproximações e distanciamentos que reforçam a hipótese de que a carta ovidiana mobiliza diferentes imagens possíveis de Safo como parte de um projeto poético e retórico engenhoso.

Sabe-se, ademais, que diferentemente das outras personagens femininas das cartas, Safo era conhecida por transitar pelo campo do erótico. Na carta isso se reflete nas construções discursivas que a caracterizam como uma mulher lasciva que, através de jogos enunciativos sinestésicos, se coloca sempre como a protagonista de seus prazeres, apesar de endereçar seus dizeres a seu amante. Percebe-se que há uma recuperação do perfil de Safo inscrito no imaginário coletivo por parte do poeta, autor das *Heroides*, ao construir a imagem de Safo nessa produção literária. Isto porque a imagem de Safo culturalmente construída é justamente a de uma mulher que, tendo a oportunidade de escrever uma carta de amor a um amante que a abandonou, prefere enunciar mais sobre *eros* (amor) do que sobre *fides* (fidelidade), colocando-se como uma figura feminina fortemente transgressora, em face principalmente do contexto social romano.

Por fim, como desdobramento desta pesquisa, foi iniciado um estudo sobre o caráter antitético da imagem de Safo construída por Ovídio em relação à Safo lírica tradicional. Identificaram-se, em determinados versos, movimentos que parecem negar ou subverter os traços identitários atribuídos à poeta nos fragmentos, especialmente no plano da “Safo elegíaca”. Essa antítese, no entanto, não se configura como apagamento da memória fragmentária da autora, mas antes como um gesto metapoético por parte de Ovídio, que transforma a carta em um espaço de diálogo, tensão e reinvenção da tradição. Conforme

reconhece Jakobson (1974, *apud* Galand-Hallyn, 1991, p. 351) “Ovídio zomba, nesta elegia, não da própria poetisa, mas da persona do “poeta-amante” e, ao apresentar uma Safo egocêntrica, materialista e excessivamente sensual, atinge uma autoparódia: a do poeta elegíaco para quem o amor não seria senão um pretexto para escrever”. Tal constatação abre caminho para novas investigações sobre os modos como a literatura romana reelabora figuras do cânone grego, revelando as dinâmicas de recepção, apropriação e ressignificação no interior da cultura clássica.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. São Paulo: Ediouro, 1998.
- ARISTÓTELES, **Retórica das paixões**. Trad. Isis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 3a ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. v. 5.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro Semiótico**, Porto, n. 11-12, 1990.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 60, n. 2, 2016, p. 355-383.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1976.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.
- COUTINHO, Mariana de Souza; MANCINI, Renata. Graus de concessão: as dinâmicas do inesperado. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 13–34, 2020. DOI: [10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172392](https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172392). Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/172392>. Acesso em: 7 jul. 2025.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2a ed. São Paulo: Editora Ática, 2021.
- FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**, v. 16, n. 1, 122-137, 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329>.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15a ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2016.
- FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015a.
- FIORIN, José Luiz. Linguística e retórica. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 12, n. 28, 49–66, 2015b.
- FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, José Luiz: Da necessidade de distinção entre texto e discurso. *In*: BRAIT, BETH; SOUZA-E- SILVA, M. C. (Orgs.). **Texto ou Discurso**. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 51, n. 1, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>. Acesso em: 20 jun. 2024.

FIORIN, José Luiz. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Bauru, v. 5, n. 2, 1- 15, 2007.

FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade**. Bakhtin: outros conceitos-chave. Tradução. São Paulo: Contexto, 2006. Acesso em: 01 jul. 2025.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia textual e discursiva**. Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin. Tradução. São Paulo: Edusp, 2003. Acesso em: 01 jul. 2025.

FIORIN, José Luiz. Modalização: da língua ao discurso. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 44, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4204>. Acesso em: 7 jul. 2025.

FIORIN, José Luiz. Letras Clássicas no 2º grau: competência textual e intertextual. *In*: Cardoso, Zélia de Almeida (Org.). Mito, religião e sociedade. **Anais do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo, 1991. p. 515-519.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. SP: Estação Liberdade, 1991.

GALAND-HALLYN, Perrine. **Corinne et Sappho**. *In*: Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité, n. 50, décembre, 1991, p. 336-358.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido II: ensaios semióticos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien. & Courtés, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS Algirdas Julian; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Alceu Dias. **Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método**. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, Eliane Soares de. Semiótica e Retórica no estudo das paixões: diálogo entre a abordagem aristotélica e a perspectiva greimasiana. In: PORTELA, J. C.; BEIVIDAS, W.; LOPES, I. E; SCHWARTZMANN, M.N. **Semiótica: diálogos e identidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 99-116.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LONGO, Giovanna. Ensino de Latim: reflexão e método. Araraquara. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

LONGO, Giovanna. Ensino de latim e a formação do leitor: competências intertextual e interdiscursiva. In: AZEVEDO, K. T. C. **Educação, ensino e os estudos clássicos** [livro eletrônico]. São Paulo: Odysseus, 2021.

LONGO, Giovanna; PRADO, João Batista Toledo; VIEIRA, Brunno V. G.; THAMOS, Márcio. Sempre “Uma estranha língua?” Atualidade de um método de vanguarda. **Revista InterteXto**, Uberaba, v. 14, n. Especial, p. 209–235, 2021. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/6026>. Acesso em: 08 de Julho de 2025.

OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. 5e édition revue et corrigée et augmentée par Danielle Porte. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

OVÍDIO. **Heroides**. Trad. Walter Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

SAFO. **Fragmentos completos**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

SILVA, Luiz Carlos André Mangia. Tradução comentada de um poema de Safo (31). **Jornal Colunas Gregas**, [S. l.], 24 nov. c2024. Disponível em: <https://www.jornalcolunasgregas.com.br/arquivo/c%C3%B3pia-de-tradu%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 1 jun. 2025.

TATIT, Luiz. **Passos da Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascalica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovidio**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual

de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2003. Disponível em: 20.500.12733/1601726. Acesso em: 7 jul. 2025.

VANSAN, Jacqueline. **Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio**: uma análise da epístola I De Penélope a Ulisses. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/139555>. Acesso em: 11 nov. 2024.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. Significação. **Revista Brasileira de Semiótica**. São Paulo, ECA-USP/Annablume, 25: 163-204, 2006.