



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

Hundara Teixeira Pimenta da Costa

**ENTRE VIOLÊNCIA E METAMORFOSE: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA
FEMININA NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO**

Rio de Janeiro

2026

ENTRE VIOLÊNCIA E METAMORFOSE: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO

Hundara Teixeira Pimenta da Costa

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras, na habilitação Português/Latim.

Orientadora: Arlete José Mota

Rio de Janeiro

2026

FOLHA DE AVALIAÇÃO
HUNDARA TEIXEIRA PIMENTA DA COSTA

DRE: 122154290

**ENTRE VIOLÊNCIA E METAMORFOSE: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA
FEMININA EM OVÍDIO**

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Letras, na
habilitação Português/Latim.

Data da avaliação:

Banca Examinadora:

Profª Drª Arlete José Mota – Orientadora

Faculdade de Letras / Departamento de Letras Clássicas – Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA:

Prof. Dr. Elio Marques de Souto Junior – Leitor-crítico

Doutor /Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas - Universidade Federal do Rio
de Janeiro

NOTA:

MÉDIA:

Assinatura dos avaliadores:

CIP - Catalogação na Publicação

Te Teixeira Pimenta da Costa, Hundara
ENTRE VIOLÊNCIA E METAMORFOSE: A REPRESENTAÇÃO
DA FIGURA FEMININA NAS METAMORFOSES DE Ovídio /
Hundara Teixeira Pimenta da Costa. -- Rio de
Janeiro, 2026.
77 f.

Orientador: Arlete José Mota.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Bacharel em Letras: Português - Latim,
2026.

1. Ovídio. 2. Metamorfoses. 3. representação
feminina. 4. violência. 5. metamorfose.. I. José
Mota, Arlete, orient. II. Título.

À minha mãe, Lucimar de Amorim Teixeira Pimenta da Costa

Ao meu pai, Alexandre Pimenta da Costa

Ao meu irmão, Lucas Teixeira Pimenta da Costa

À minha bisa, Luzinete Castriola de Amorim (in memoriam)

Ao meu avô, Joaquim Martins da Costa (in memoriam)

À Orí

AGRADECIMENTOS

Escrever um trabalho de conclusão de curso costuma parecer um exercício essencialmente individual. Ao longo deste percurso, porém, compreendi que nenhuma pesquisa é construída completamente sozinha. Este trabalho reúne muitas horas de leitura, escrita e revisão, mas também conversas, incentivos, oportunidades e gestos de generosidade que tornaram possível chegar até aqui. Por isso, registro minha sincera gratidão às pessoas e instituições que, de diferentes maneiras, fizeram parte deste processo.

À minha orientadora, expresso minha mais sincera gratidão por ter acolhido este trabalho com tanta generosidade. Nosso encontro aconteceu quando precisava acontecer, e não poderia ter sido mais significativo para a minha trajetória acadêmica. Desde nossa primeira conversa, senti-me recebida com entusiasmo, respeito e confiança. Ao afirmar que seria uma honra orientar esta pesquisa, a senhora talvez não imaginasse o quanto essas palavras me fortaleceram. A honra, na verdade, foi inteiramente minha.

Agradeço pela paciência, pela disponibilidade constante, pelo rigor intelectual e pela orientação sempre precisa. Mais do que indicar caminhos, a senhora soube despertar perguntas, incentivar descobertas e confiar na minha capacidade de percorrê-las. Saí de nossa primeira reunião com muitas leituras, inúmeras anotações e a certeza de que este trabalho havia encontrado o lugar onde deveria ser construído. Foi naquele momento que a pesquisa voltou a entusiasmar-me profundamente. Obrigada por reacender em mim o encantamento pelos estudos, pela literatura e pela investigação acadêmica, e por tornar este percurso tão enriquecedor quanto desafiador.

Registro também meu agradecimento ao Professor Elio Marques de Souto Junior pela disponibilidade em realizar a leitura crítica deste trabalho. As rodas de conversa ministradas à minha turma foram momentos muito enriquecedores da minha formação, marcados por reflexões inteligentes e bem articuladas. Por isso, é uma alegria poder contar com sua leitura nesta etapa final da pesquisa.

À minha mãe, Lucimar Teixeira, gratidão por ter sido colo, força e caminho. Foi em seu colo, muitas vezes literalmente, que chorei, descansei e encontrei coragem para continuar. Minha mãe cuida com comida, com palavras, com fé, com o corpo inteiro. Seu amor aparece nos gestos concretos, nas perguntas para saber se estou bem, na preocupação diária, na maneira como sustenta a casa, a família e os meus sonhos. É uma mulher que faz acontecer,

que levanta meu queixo quando a vida pesa e que, mesmo nos momentos mais difíceis, não deixa a peteca cair. Sua força, sua inteligência, sua administração da vida e sua energia criadora me ensinaram que cuidado também é movimento, decisão e coragem. Em muitos momentos, quando a vida parecia difícil demais e a desesperança aparecia, foi a sua confiança que me manteve de pé. Você me deu chão para florescer e asas para voar. Em você reconheço amor, proteção e sagrado. Minha mãe, minha Oxum, meu porto seguro: no seu colo sou criança, sou filha, sou mulher em transformação. Este trabalho também existe porque você acreditou em mim antes que eu conseguisse acreditar.

Ao meu pai, Alexandre Pimenta, que foi e é um companheiro real. Nos cafés de fim de semana, entre conversas sobre a rotina e as novidades, encontrei muitas vezes uma forma simples, profunda e memorável de cuidado: sua escuta atenta, seu sorriso e sua maneira de se fazer presente mesmo trabalhando tanto. Meu pai demonstra amor protegendo, acompanhando, resolvendo, ensinando e cuidando da família com corpo e alma. Foi companheiro de ônibus, de trânsitos, de computador, de Word e de tantas pequenas tecnologias que também fizeram parte da minha trajetória acadêmica. Homem de palavra, sempre segurou a casa como uma fortaleza. Gratidão, pai.

Agradeço também pelo exemplo de trabalho, independência e coragem. Quando pensei em seguir outro caminho e temi que o tempo já não me permitisse recomeçar, foi você quem me lembrou que não há idade errada para construir uma vida com sentido. Suas palavras abriram futuro quando eu via limite. Esta monografia também existe porque, ao lado de minha mãe e de meu irmão, você acompanhou tudo de perto, sustentou meus momentos difíceis e acreditou em mim quando eu mesma duvidava. Vocês não escreveram este trabalho por mim, mas suas mãos estiveram sobre as minhas; ou melhor, vocês me deram a pena. Que este agradecimento lhe faça sentir o quanto é amado e admirado por mim. Sua forma de viver, trabalhar, cuidar e amar é parte do que me ensinou a seguir.

Ao meu irmão, Lucas Teixeira, meu peixinho, que é uma das formas mais bonitas de amor que conheço. Quatro anos nos separam e, por isso, Lucas conheceu o mundo sem mim; eu, porém, nunca conheci o mundo sem o Lucas. Crescer ao seu lado me ensinou cedo sobre cuidado, proteção, força e afeto. Lucas é água onde muitas vezes fui fogo: acalma, faz rir, acolhe, sente sem disfarce e cuida de mim nas palavras e nos gestos do cotidiano. Com ele, dividi conversas necessárias e bobas, pela manhã e pela madrugada, sobre família, caminhos, vida e, claro, nossas fofquinhas. Agradeço pelo seu zelo, por me fazer sentir vista, lembrada

e amada, e por me ensinar tanto com sua resiliência, sua astúcia e sua maneira tão inteira de existir. Sou também um pouco das pessoas que amo, e há muito de você em mim. Que este agradecimento lhe devolva, ainda que em parte, a grandeza que você ocupa na minha vida.

Também reconheço, neste trabalho, aquilo que não se vê, mas sustenta. Agradeço à Orí, aos meus ancestrais, aos meus Orixás e à espiritualidade que caminha comigo. À minha bela Oyá, senhora dos ventos, das tempestades e da transformação, dedico minha devoção. Mãe dos nove, menina dos meus olhos, foi em seus ventos que cresci, amadureci, fortaleci-me e pude ver futuro. Oyá me ensina a não temer as mudanças, a reconhecer a força dos deslocamentos e a compreender que toda metamorfose carrega também possibilidade de reinvenção. Filha sua, filha da sorte, encontrei nela inspiração para atravessar este percurso e para pensar, neste trabalho, as muitas facetas que a transformação pode assumir.

À Maria Beatriz, gratidão pela amizade que se formou de maneira natural e se tornou, pouco a pouco, um lugar de escuta, troca e pertencimento. Nossas conversas, atravessadas pela vida, pela família, pela história, pela religião, pela política, pelo tarot, pela culinária e por tantas outras coisas, foram muitas vezes uma forma de êxtase em meio às exigências da vida acadêmica. Agradeço também por compartilharmos caminhos na vida espiritual, espaço em que nossa amizade encontrou novas formas de presença e confiança. Com você, pude falar sem precisar diminuir a minha voz, sem medir demais minhas opiniões e sem ter receio de ser quem sou. Agradeço pelos momentos de comunhão, pela singularidade de nossas trocas e pelo modo como sua existência me inspira. Admiro profundamente sua forma de estar no mundo.

Entre as melhores lembranças que levo da graduação está a convivência com Gabriel Luiz Ribeiro e Daniela Lobo. Com Gabriel, que atravessou comigo a graduação desde seus primeiros momentos e chega comigo ao fim deste ciclo, compartilhei a rotina mais concreta da vida acadêmica: aulas, trabalhos, traduções, cafés, cansaços, conversas e crises de riso em lugares em que a seriedade era mais recomendável. Sua inteligência, seu humor, sua dedicação, sua maturidade e sua sensibilidade fizeram dessa companhia também uma forma de aprendizado. Com Daniela, encontrei uma parceria cuidadosa, firme e inteligente, dessas que tornam o trabalho menos solitário e fazem o texto avançar quando a tradução parece emperrar. Guardo com carinho nossos seminários, as descontrações dentro e fora da sala de aula e a alegria de acompanhar suas apresentações de pesquisa. A vocês dois, agradeço por terem feito parte de uma convivência marcada por estudo, humor, partilha e afeto. Aprendi com vocês e torço para que sigam ocupando, com talento, os caminhos que escolherem.

Por fim, registro minha gratidão à Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao curso de Letras Português-Latim, espaço em que minha formação intelectual, humana e profissional foi construída. Agradeço aos professores que, ao longo da graduação, contribuíram para ampliar minha relação com a linguagem, com a literatura, com o latim e com a pesquisa. Cada disciplina, leitura, aula, orientação, exigência e conversa participou, de algum modo, da formação que tornou este trabalho possível. Levo comigo não apenas os conhecimentos adquiridos, mas também a experiência de ter sido formada em uma universidade pública, plural e viva, onde pude amadurecer como estudante, pesquisadora e pessoa.

[...]

Eu e meus irmãos éramos nove,
e nesse dia recebemos os chifres
da pele que protegia minha mãe.

Ela nos disse:

"Quando precisarem,
batam-nos e me chamem.
E de onde estiver, eu os responderei.
Ensinem aos seus descendentes,
seus filhos e deles os netos.
Basta gritar: Epahey."
Empunhou sua adaga,
vestiu o restante de sua pele,
beijou a cada um de nós.

Oyá é a mãe de uma legião
que a ama e segue
e que, mesmo ao ter partido,
nunca nos deixou sós.

(Thais de Oyá)

RESUMO

Este trabalho analisa a representação do feminino em Ovídio, com atenção especial à relação entre mulher, violência e metamorfose nas *Metamorfoses*. Parte-se da hipótese de que a obra ovidiana torna visível uma fissura social, moral e representacional em torno da mulher na cultura romana: o feminino ocupa posição central na organização simbólica da família, da honra, do desejo e da memória, mas permanece frequentemente subordinado a discursos e forças narrativas que regulam seu corpo, sua voz e sua possibilidade de ação. Para desenvolver essa hipótese, o estudo situa Ovídio no contexto do período augustano, discute a posição da mulher na estrutura social romana e examina diferentes modos de representação feminina em obras como os *Amores*, as *Heroides* e a *Arte de amar*. O núcleo da análise concentra-se nas *Metamorfoses*, observando episódios em que personagens femininas ou associadas ao feminino são perseguidas, violentadas, silenciadas, punidas ou transformadas. A metamorfose é compreendida não apenas como recurso maravilhoso ou etiológico, mas como procedimento narrativo capaz de tornar visíveis tensões em torno do corpo, do gênero, da violência e da representação. Episódios como os de Dafne, Io, Calisto, Eco, Filomela, Ífis, Cênis/Ceneu, Hermafrodito, Medusa e Aracne mostram que a transformação pode impedir uma violência imediata, ocultar um crime, prolongar uma punição, restringir a voz, reorganizar o corpo sexuado ou preservar, sob nova forma, o rastro da experiência sofrida. Conclui-se que as personagens femininas transformadas por Ovídio não desaparecem inteiramente, visto que permanecem como árvore, animal, voz, tecido, monstro, constelação, aranha ou corpo reconfigurado. Essa permanência, contudo, é marcada pela perda, revelando a força ambígua da representação feminina nas *Metamorfoses*.

Palavras-chave: Ovídio; *Metamorfoses*; representação feminina; violência; metamorfose.

ABSTRACT

This study analyzes the representation of the feminine in Ovid, with special attention to the relationship between women, violence, and metamorphosis in the *Metamorphoses*. It argues that Ovid's work makes visible a social, moral, and representational fissure surrounding women in Roman culture: the feminine occupies a central place in the symbolic organization of family, honor, desire, and memory, while often remaining subordinated to discourses and narrative forces that regulate the female body, voice, and agency. In order to develop this hypothesis, the study situates Ovid within the Augustan period, discusses women's position in Roman social structures, and examines different modes of female representation in works such as the *Loves*, the *Heroides*, and the *Art of Love*. The core of the analysis focuses on the *Metamorphoses*, observing episodes in which female characters, or characters associated with the feminine, are pursued, violated, silenced, punished, or transformed. Metamorphosis is understood not merely as a marvelous or etiological device, but as a narrative procedure that makes visible tensions concerning body, gender, violence, and representation. Episodes such as those of Daphne, Io, Callisto, Echo, Philomela, Iphis, Caenis/Caeneus, Hermaphroditus, Medusa, and Arachne show that transformation may prevent immediate possession, conceal a crime, prolong punishment, restrict the voice, reorganize the sexed body, or preserve, in another form, the trace of a traumatic experience. The study concludes that the female figures transformed by Ovid do not disappear entirely, but they remain as tree, animal, voice, textile image, monster, constellation, spider, or reconfigured body. This permanence, however, is marked by loss, revealing the ambiguous force of female representation in the *Metamorphoses*.

Keywords: Ovid; *Metamorphoses*; female representation; violence; metamorphosis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 OVÍDIO E O PERÍODO AUGUSTANO	20
3 A MULHER NA ESTRUTURA IMPERIAL AUGUSTANA	26
3.1 ESTUDOS DE GÊNERO NA ANTIGUIDADE	30
3.2 A MULHER NOS TEXTOS LITERÁRIOS LATINOS	33
4 MULHERES EM OVÍDIO: DESEJO, VOZ E PEDAGOGIA AMOROSA	37
5 MULHERES E VIOLÊNCIA NAS <i>METAMORFOSES</i>	41
5.1 A METAMORFOSE COMO RESPOSTA À VIOLÊNCIA	43
5.2 CORPO, VOZ E SILENCIAMENTO	51
5.3 METAMORFOSE, SEXO E HIERARQUIA DO FEMININO	56
5.4 PUNIÇÃO, REPRESENTAÇÃO E PERMANÊNCIA	64
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

As relações entre gênero, sexualidade e poder constituem um dos campos mais férteis dos estudos sobre a Antiguidade nas últimas décadas. A ampliação das pesquisas voltadas para a história das mulheres, para a história da sexualidade e para os estudos de gênero permitiu o desenvolvimento de novas perspectivas acerca das sociedades antigas, deslocando o foco de análises tradicionalmente centradas nas instituições políticas e militares para questões relacionadas às experiências sociais, às hierarquias simbólicas e aos mecanismos de construção das diferenças entre os sexos. Nesse contexto, a literatura antiga passou a ser compreendida não apenas como expressão artística ou testemunho cultural, mas também como espaço privilegiado de produção, circulação e legitimação de discursos sobre o feminino, o masculino, o corpo, o desejo e as relações de poder.

Entre os autores da Antiguidade romana, que deixaram um legado importante, no plano poético, acerca de uma perspectiva sobre as relações interpessoais e, principalmente, sobre as relações amorosas, Públio Ovídio Nasão ocupa posição singular. Inserido no contexto do principado de Augusto, período marcado por profundas transformações políticas e por um intenso programa de reorganização moral da sociedade romana, Ovídio produziu uma obra que constantemente dialoga com temas relacionados ao amor, ao desejo, à sexualidade e às relações entre homens e mulheres. Embora textos como *Amores*, *Heroides* e *Arte de amar* sejam frequentemente associados a essas questões, é nas *Metamorfoses* que tais problemáticas alcançam uma dimensão particularmente complexa, uma vez que a transformação dos corpos se torna elemento central da narrativa.

Ao longo dos quinze livros que compõem a obra, inúmeras personagens femininas são submetidas a perseguições, violências, punições e processos de transformação que alteram radicalmente suas existências. Dafne é perseguida por Apolo e transformada em loureiro; Io sofre a violência de Júpiter e é convertida em novilha; Calisto, após ser violentada por Júpiter, é transformada em ursa; Europa é raptada pelo deus disfarçado de touro; Aracne é punida por desafiar Minerva; Filomela sofre violência sexual e mutilação antes de ser transformada em ave. Apesar das diferenças existentes entre essas narrativas, todas elas apresentam um elemento comum: a experiência feminina é atravessada por relações assimétricas de poder que frequentemente culminam em processos de transformação corporal.

Essas narrativas não devem ser interpretadas como reflexos diretos da realidade social romana nem como descrições transparentes da experiência histórica das mulheres. Como adverte a historiografia contemporânea, as representações literárias constituem construções discursivas produzidas em contextos específicos e atravessadas por convenções estéticas, valores culturais e interesses ideológicos. Ainda assim, justamente por participarem da elaboração simbólica do mundo social, tais representações oferecem importantes possibilidades de reflexão sobre os modos pelos quais a cultura romana concebeu questões relacionadas ao gênero, à sexualidade, à moralidade e à violência.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho investiga as representações da violência sofrida por personagens femininas nas *Metamorfoses* de Ovídio, analisando de que maneira as narrativas de transformação articulam relações de gênero, sexualidade, poder e controle do corpo feminino. Mais especificamente, busca-se compreender como a metamorfose opera não apenas como recurso narrativo ou elemento fantástico da obra, mas como mecanismo por meio do qual experiências de perseguição, silenciamento e violência permanecem inscritas nos corpos das personagens, produzindo novas formas de existência e novos significados para a experiência feminina.

A escolha desse objeto de estudo justifica-se não apenas pela relevância da obra ovidiana para a literatura latina, mas também pela possibilidade de refletir sobre a construção das representações femininas em uma sociedade profundamente marcada por hierarquias de gênero. Embora as personagens das *Metamorfoses* pertençam ao universo mítico, suas narrativas foram produzidas em um contexto histórico específico e dialogam com concepções culturais, morais e sociais próprias do mundo romano. Dessa forma, a análise dessas figuras permite investigar não a experiência direta das mulheres romanas, mas os discursos e imaginários que contribuíram para definir papéis sociais, comportamentos esperados e relações de poder entre homens e mulheres.

Essa perspectiva exige cautela metodológica. Conforme apontam os estudos sobre representação, os textos literários não devem ser compreendidos como reflexos transparentes da realidade social. As narrativas antigas são atravessadas por convenções poéticas, estratégias retóricas e escolhas estéticas que condicionam a forma como determinados grupos são representados. Nesse sentido, as personagens femininas presentes nas *Metamorfoses* não constituem retratos fiéis das mulheres romanas, mas construções discursivas elaboradas por

um autor inserido em um contexto social e cultural específico. Tal constatação, contudo, não reduz sua relevância histórica. Ao contrário, é precisamente por meio dessas construções que se torna possível compreender valores, tensões, expectativas e formas de organização simbólica presentes na sociedade que as produziu.

A problemática torna-se ainda mais significativa quando se observa a recorrência de episódios em que personagens femininas são submetidas a perseguições, coerções, violências e punições que afetam diretamente seus corpos e suas identidades. Em muitos desses casos, a metamorfose surge como desfecho da narrativa. Longe de representar apenas uma solução fantástica para os conflitos apresentados, a transformação corporal frequentemente preserva as marcas da experiência vivida, convertendo o novo corpo em testemunho permanente de uma relação de poder. A mulher perseguida torna-se árvore, animal, constelação ou criatura híbrida, mas a violência que motivou sua transformação permanece inscrita em sua nova condição.

Sob essa perspectiva, a metamorfose pode ser compreendida como um mecanismo narrativo particularmente eficaz para problematizar as relações entre corpo, poder e gênero. Ao transformar suas personagens, Ovídio não apenas altera suas formas físicas, mas também redefine suas posições no mundo, suas possibilidades de ação e suas formas de existência. As transformações femininas presentes na obra revelam, portanto, um conjunto de tensões relacionadas à vulnerabilidade, ao desejo, ao controle dos corpos e às diferentes maneiras pelas quais a violência pode ser representada, legitimada ou ressignificada no interior da narrativa.

Partindo dessas questões, este trabalho sustenta a hipótese de que as narrativas femininas das *Metamorfoses* de Ovídio revelam relações de poder que articulam gênero, sexualidade e dominação, sendo a metamorfose um mecanismo narrativo por meio do qual experiências de perseguição, violência e silenciamento permanecem inscritas nos corpos das personagens. Logo, a transformação corporal não será compreendida apenas como elemento fantástico ou recurso estético da narrativa, mas como espaço de produção de significados acerca do feminino, da vulnerabilidade, da punição e das formas de controle exercidas sobre determinados corpos.

O objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar de que maneira as representações

femininas presentes nas *Metamorfoses* articulam experiências de violência, transformação e subordinação, buscando compreender como essas narrativas contribuem para a construção de discursos sobre gênero e poder no contexto romano. De forma mais específica, pretende-se: investigar a relação entre violência e metamorfose nas narrativas selecionadas; analisar a construção discursiva do corpo feminino na obra ovidiana; discutir as formas de silenciamento, perseguição e punição dirigidas às personagens femininas; e compreender como essas representações dialogam com valores morais, sociais e culturais presentes no período augustano.

O corpus principal da pesquisa é constituído pelas *Metamorfoses*, com especial atenção aos episódios de Io (I, vv. 568-600), Dafne (I, vv. 452, 472, 490, 504, 505, 525, 544), Calisto (II, vv. 401-495), Europa (II, vv. 833 - 875) e Aracne (VI, vv. 1-145). Essas narrativas foram selecionadas por apresentarem, sob diferentes configurações, relações assimétricas de poder que envolvem perseguição, coerção, violência, transformação corporal e redefinição da identidade das personagens. Em caráter complementar, serão mobilizadas outras obras de Ovídio, especialmente *Amores*, *Heroides* e *Arte de amar*, com o objetivo de ampliar a compreensão das representações femininas produzidas pelo autor e identificar permanências, tensões e ambiguidades em sua construção do feminino.

Do ponto de vista metodológico, esta pesquisa parte do entendimento de que a literatura constitui uma forma específica de representação da realidade social. Não se pretende, portanto, utilizar as narrativas ovidianas como documentos transparentes da experiência histórica das mulheres romanas. Ao contrário, busca-se compreender essas obras como produções discursivas inseridas em um contexto histórico determinado, atravessadas por convenções literárias, valores culturais e relações de poder. Nesse ponto de vista, a reflexão sobre representação desenvolvida por Roger Chartier (2008) oferece importante suporte teórico para pensar as formas pelas quais os textos participam da construção simbólica do mundo social, enquanto as contribuições de Joan Scott (2019) permitem analisar gênero como uma categoria relacional vinculada à produção histórica das diferenças e das hierarquias entre os sexos.

Além disso, a pesquisa dialoga com estudos voltados para a moralidade sexual romana, especialmente aqueles desenvolvidos por Rebecca Langlands (2006), bem como com trabalhos que investigam as representações do feminino e as relações de gênero na literatura

latina, entre os quais se destacam as contribuições de Carlos Ascenso André (2006), Glaydson José da Silva (2014), Ana Thereza Basílio Vieira (2014), Fabiano de Souza Coelho (2015), Raimundo Carvalho (2012) e Zélia de Almeida Cardoso (2014). No que se refere especificamente às discussões sobre violência e transformação corporal, destacam-se as reflexões propostas por Alisson Preto Souza (2024) e Viviane Moraes de Caldas (2023), cujas análises oferecem importantes caminhos para a compreensão das relações entre corpo, violência e metamorfose presentes na obra ovidiana.

A pesquisa insere-se, portanto, no campo de diálogo entre História Antiga, Estudos de Gênero, História das Mulheres, História da Sexualidade e Literatura Latina. Ao investigar as representações femininas nas *Metamorfoses*, busca-se contribuir para a compreensão das formas pelas quais discursos sobre poder, sexualidade, violência e diferença sexual foram produzidos e reelaborados na cultura romana, bem como refletir sobre os limites e as possibilidades da literatura enquanto fonte para a investigação histórica das relações de gênero.

Ao longo da tradição literária ocidental, os mitos greco-romanos foram frequentemente lidos como narrativas fundadoras da cultura clássica, seja por seu valor estético, seja por sua permanência na memória cultural do Ocidente. Durante muito tempo, contudo, tais narrativas foram abordadas prioritariamente sob perspectivas voltadas para seus aspectos religiosos, morais ou formais, relegando a segundo plano as experiências das personagens femininas que ocupam papel central em diversos episódios mitológicos. Nas últimas décadas, o desenvolvimento dos estudos de gênero e das pesquisas sobre sexualidade, corpo e relações de poder possibilitou novas formas de leitura desses textos, evidenciando como eles também registram tensões sociais, hierarquias simbólicas e mecanismos de dominação presentes nas sociedades que os produziram.

No caso romano, tais questões adquirem relevância particular quando observadas em diálogo com as transformações políticas e morais promovidas durante o governo de Augusto. Como mostra Mazioli (2022), o principado augustano formulou um programa de reforma moral que incluiu a regulamentação do adultério, da vida familiar e das condutas femininas, articulando sexualidade, casamento, descendência legítima e *pudicitia* à preservação da ordem social e política romana. Essa preocupação dialoga com uma organização mais ampla da sociedade romana, marcada por hierarquias de gênero e por valores culturais centrados na

figura masculina (COELHO, 2015). Nesse contexto, a mulher passou a ocupar posição estratégica nos discursos jurídicos, morais e literários, seja como garantia simbólica da continuidade familiar, seja como figura submetida a expectativas de honra, controle e adequação social. Assim, se as reformas augustanas não criaram a dominação masculina, já inscrita em estruturas sociais e simbólicas mais amplas da cultura romana (COELHO, 2015), elas contribuíram para reforçar e reorganizar os sentidos atribuídos ao casamento, à sexualidade e ao papel social feminino no interior do projeto moral augustano (MAZIOLI, 2022).

É nesse cenário que se insere a produção de Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17/18 d.C.), autor cuja obra estabelece uma relação complexa com os valores do período augustano. Como observa Mazioli (2022), enquanto o poder de Augusto mobilizava estratégias morais, políticas e culturais para ordenar a sociedade romana, Ovídio reconfigurava literariamente esses discursos, transformando espaços e normas em matéria poética atravessada pelo desejo, pelo prazer e pela sedução. Desse modo, sua obra dialoga com os valores de seu tempo, mas também os tensiona e desloca por meio da poesia. Em suas obras, especialmente nas *Metamorfoses*, as personagens femininas ocupam lugar de destaque, aparecendo envolvidas em narrativas marcadas por perseguições, violações, punições e transformações corporais. Tais episódios não constituem ocorrências isoladas, mas compõem um conjunto expressivo de histórias em que a experiência feminina é atravessada por relações assimétricas de poder, frequentemente exercidas por figuras masculinas e, sobretudo, por divindades (SOUZA, 2024).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, parte-se do entendimento de que as obras literárias constituem formas específicas de representação da realidade social, não podendo ser interpretadas como reflexos imediatos ou transparentes das experiências históricas. Sob essa afirmativa, as narrativas ovidianas serão analisadas enquanto construções discursivas produzidas em determinado contexto histórico e cultural, atravessadas por valores, tensões e relações de poder próprios da sociedade romana. Tal perspectiva permite compreender a literatura não como mera ilustração da realidade, mas como espaço de elaboração, circulação e disputa de significados acerca do mundo social.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa dialoga com os estudos de gênero, especialmente a partir das contribuições de Joan Scott (2019), para quem as diferenças entre os sexos devem

ser compreendidas como construções históricas relacionadas a formas específicas de organização do poder. Também serão mobilizadas as reflexões de Roger Chartier (2008) acerca das representações e dos processos de construção simbólica da realidade social, fundamentais para pensar as possibilidades e os limites da literatura enquanto fonte histórica. No que diz respeito à moralidade sexual romana, destacam-se as contribuições de Rebecca Langlands (2006), cujas análises permitem compreender os mecanismos de vigilância, controle e normatização dos comportamentos femininos na sociedade romana.

Esta monografia encontra-se organizada em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo apresenta Ovídio e o contexto do período augustano, discutindo as transformações políticas, sociais e morais associadas ao Principado de Augusto e suas implicações para a produção literária do período. O segundo capítulo examina a posição das mulheres na sociedade romana e as principais discussões historiográficas relativas a gênero, sexualidade, moralidade e controle dos corpos femininos. O terceiro capítulo analisa as representações femininas em outras obras de Ovídio, especialmente *Amores*, *Heroides* e *Arte de amar*, buscando compreender as formas pelas quais o autor constrói o feminino e as relações entre homens e mulheres. Por fim, o quarto capítulo concentra-se nas *Metamorfoses*, investigando as narrativas de personagens femininas submetidas a diferentes formas de violência e transformação, com especial atenção às relações entre corpo, poder, metamorfose e memória.

Ao investigar essas representações, este trabalho busca contribuir para as discussões acerca das relações de gênero na Antiguidade romana, bem como para os estudos que utilizam a literatura como via de acesso aos imaginários, valores e tensões presentes nas sociedades antigas. Mais do que identificar episódios de violência ou descrever trajetórias individuais, pretende-se compreender de que maneira essas narrativas participam da construção de discursos sobre o feminino e revelam as complexas articulações entre poder, sexualidade, dominação e resistência no universo ovidiano.

2 OVÍDIO E O PERÍODO AUGUSTANO

A obra de Ovídio se desenvolve em um momento de profunda reorganização política, moral e simbólica da sociedade romana. O chamado período augustano na literatura latina não corresponde apenas à consolidação de um novo arranjo institucional após as guerras civis; ele envolve também a construção de uma linguagem de poder capaz de apresentar a autoridade de Augusto como restauração da ordem, da paz e dos costumes. A literatura produzida nesse contexto participa desse processo de reorganização cultural, ora reforçando os valores associados ao novo regime, ora explorando zonas de instabilidade entre desejo, tradição, memória e poder.

Em 27 a.C., Otaviano recebeu o título de Augusto e passou a ocupar uma posição singular no sistema político romano. A forma republicana não foi simplesmente abolida, mas reorganizada sob a autoridade do *princeps*. Pierre Grimal observa que o poder augustano se construiu por meio de uma operação delicada: Augusto apresentava sua autoridade como continuidade das instituições romanas, embora concentrasse em sua figura uma capacidade inédita de direção política, religiosa e moral (GRIMAL, 2008, p. 7-8). A permanência de formas republicanas convivia, portanto, com a consolidação de um poder pessoal cada vez mais amplo.

Essa ambiguidade institucional é decisiva para compreender o período. Augusto não se apresentou como rei nem como tirano, figuras profundamente problemáticas na memória política romana. Seu governo buscou elaborar uma imagem de equilíbrio: o *princeps* aparecia como restaurador da República, pacificador do mundo romano e guardião dos costumes ancestrais. A memória das guerras civis, ainda recente, favorecia a valorização da paz, da estabilidade e da concórdia. A ordem augustana nasceu, portanto, de uma tensão entre inovação e restauração: criava-se uma nova forma de poder, mas ela era narrada como retorno a valores antigos. Sobre essa questão, Rostovtzeff, no tópico “A tarefa de Otaviano: restauração”, tece um importante comentário a respeito da restauração e manutenção da paz em Roma

Essa foi então sua tarefa: combinar o poder militar herdado dos predecessores e indispensável à restauração e manutenção da paz, ordem e bom governo – combiná-lo com o desejo, energicamente expresso, dos cidadãos romanos e da Itália de manter sua posição privilegiada, se não no

sentido político, pelo menos nas relações econômicas e sociais (ROSTOVTZEFF, 1961, p. 162).

A cultura teve papel central nesse processo. A arquitetura, a religião, a poesia e a memória histórica foram mobilizadas para produzir uma imagem de Roma renovada. Grimal destaca a intensa atividade artística e monumental do período, marcada por construções, restaurações e formas de representação capazes de tornar visível a grandeza do novo regime (GRIMAL, 2008). Monumentos, templos, teatros e espaços públicos não compunham apenas o cenário urbano; eles ajudavam a materializar uma determinada visão de Roma. O poder augustano organizava a cidade e, ao fazê-lo, também organizava os modos pelos quais os cidadãos deveriam percebê-la.

A literatura augustana insere-se nesse horizonte de elaboração simbólica. Virgílio, Horácio, Propércio, Tibulo e Ovídio escreveram em um ambiente no qual a poesia ocupava lugar privilegiado na construção da memória cultural romana. A *Eneida*, em particular, ofereceu uma narrativa grandiosa sobre as origens de Roma e seu destino imperial, articulando mito, história e legitimação política. A poesia, nesse contexto, possuía força formadora: ela podia celebrar a paz, reorganizar a memória do passado, elaborar modelos morais e dar forma estética à grandeza romana.

Ovídio, contudo, ocupa uma posição singular nesse quadro. Nascido em Sulmona em 43 a.C., no mesmo ano da morte de Cícero, Públio Ovídio Nasão pertence a uma geração que não viveu plenamente a República, mas cresceu sob os efeitos de sua crise e da reorganização augustana. De família equestre, recebeu formação retórica e chegou a exercer funções públicas, mas abandonou a carreira político-jurídica para dedicar-se à poesia. Zélia de Almeida Cardoso situa Ovídio como um dos grandes nomes da poesia latina, especialmente por sua capacidade de transitar entre a elegia amorosa, a poesia didática, a epístola poética, a narrativa mitológica e a poesia do exílio (CARDOSO, 2011, p. 80-86).

Sua produção costuma ser compreendida em fases. Como sintetiza Mazioli (2022), a primeira reúne obras de temática amorosa e elegíaca, como *Amores*, *Heroides*, *Medicamina faciei femineae*, *Arte de amar* e *Remedia Amoris*, nas quais Ovídio trabalha com o universo do amor, da sedução, do engano, do desejo e da linguagem erótica. E a segunda fase

concentra obras de maior fôlego narrativo e cultural, como as *Metamorfoses* e os *Fastos*. A terceira corresponde à poesia do exílio, marcada pelos *Tristia* e pelas *Epistulae ex Ponto*, nas quais o poeta reelabora sua condição de afastamento de Roma e sua relação com Augusto.

Essa trajetória literária revela a amplitude do projeto ovidiano. O poeta não se limita a um único gênero nem a uma única imagem do amor, da cidade ou dos mitos. Como observa Mazioli (2022), a produção de Ovídio atravessa diferentes momentos e formas poéticas, passando das obras amorosas e elegíacas às obras de maior fôlego narrativo e à poesia do exílio. Nos *Amores*, explora a elegia erótica e a instabilidade do desejo; nas *Heroides*, transfere a voz epistolar a personagens femininas da tradição mítica e heroica; na *Arte de mar*, transforma a sedução em matéria de ensino, aproximando a elegia amorosa da tradição didática (TREVIZAM, 2003); nas *Metamorfoses*, reorganiza uma vasta tradição mitológica a partir do princípio da transformação corporal e narrativa (SOUZA, 2024). A diversidade formal da obra indica, assim, uma poética marcada pela mobilidade, pela variação e pela capacidade de deslocar convenções herdadas.

A relação entre Ovídio e o regime augustano deve ser compreendida a partir dessa mobilidade. O poeta não pode ser reduzido a opositor político direto de Augusto, mas sua obra frequentemente entra em tensão com valores centrais do programa moral do período. Enquanto o discurso oficial augustano valorizava casamento, descendência legítima, restauração dos costumes e controle da sexualidade, a poesia amorosa ovidiana explorava adultério, dissimulação, prazer, circulação urbana e instabilidade do desejo. Ana Thereza Basílio Vieira observa que os *Amores* podem ser lidos em relação a essa tensão com os princípios morais de Augusto, já que o erotismo ovidiano se desenvolve em um contexto fortemente marcado por tentativas de regulação dos costumes (VIEIRA, 2014).

Essa tensão aparece de modo particularmente evidente na *Arte de amar*. Ao ensinar homens e mulheres a amar, seduzir e manejar os códigos do desejo, Ovídio transforma a vida amorosa em campo de técnica e estratégia. A cidade augustana, organizada como espaço de ordem e monumentalidade, converte-se também em circuito de encontros, olhares e possibilidades eróticas. O poema explora teatros, pórticos, banquetes, jogos e espaços públicos como lugares de circulação do desejo. Assim, os mesmos espaços que podiam materializar a autoridade imperial tornam-se, na poesia ovidiana, cenários de práticas amorosas que escapam à imagem austera da moral restauradora.

A moralidade sexual ocupava lugar central nesse conflito. Como mostra Langlands (2006), a sexualidade romana não dizia respeito apenas à esfera privada, mas se articulava a valores sociais, familiares e cívicos, envolvendo honra, reputação, *pudicitia* e controle das condutas. No contexto augustano, essa dimensão torna-se particularmente visível nas leis sobre casamento e adultério, que procuravam disciplinar comportamentos privados segundo objetivos públicos de reorganização moral e social (LANGLANDS, 2006; MAZIOLI, 2022). A família, a descendência legítima, a fidelidade conjugal e a reputação das mulheres eram, assim, incorporadas a uma política de ordenação da sociedade romana. Nesse quadro, a poesia de Ovídio tornava-se incômoda não por apresentar uma doutrina política explícita contra Augusto, mas por fazer circular uma sensibilidade amorosa incompatível com a rigidez dos modelos oficiais. O desejo, em sua obra, raramente se acomoda sem resistência às formas normativas da moralidade (MAZIOLI, 2022).

O exílio do poeta, decretado por Augusto em 8 d.C., intensificou a percepção dessa tensão. As causas exatas da relegação para Tomos, no Ponto Euxino, permanecem obscuras. O próprio Ovídio, nos *Tristia*, atribui sua condenação a um *carmen* e a um *error*, isto é, a um poema e a um erro, sem esclarecer completamente a natureza da falta. Zélia de Almeida Cardoso observa que esse acontecimento provocou uma mudança radical no tom de sua poesia, marcada, a partir de então, pelo sofrimento do afastamento, pela queixa e pelo esforço de obter perdão ou retorno (CARDOSO, 2011, p. 86). A biografia, nesse caso, não deve determinar mecanicamente a leitura da obra, mas ajuda a compreender a relação delicada entre poesia, poder e moralidade no período.

As *Metamorfoses* foram compostas no momento em que a produção de Ovídio se deslocava das obras de temática amorosa e elegíaca para composições de maior envergadura narrativa. Segundo Zélia de Almeida Cardoso, o poema articula um material mítico vasto, composto por lendas que envolvem metamorfoses e que são coordenadas desde o mito do caos até a metamorfose de Júlio César (CARDOSO, 2011). Embora mobilize procedimentos da tradição épica, a obra não se organiza em torno de um herói central nos moldes da epopeia tradicional. Como observa Raimundo Carvalho, Ovídio constrói nas *Metamorfoses* um objeto híbrido, em que o poema épico se mistura a elementos de outros gêneros praticados anteriormente pelo poeta (CARVALHO, 2012). Nesse sentido, diferentemente de uma epopeia organizada em torno da centralidade heroica, como a *Eneida*, o poema ovidiano

articula uma sucessão móvel de episódios unidos pelo princípio da transformação. Para a leitura proposta neste trabalho, essa organização permite compreender a metamorfose como eixo de articulação narrativa e como princípio capaz de aproximar episódios diversos, nos quais desejo, punição, perda, violência e permanência se vinculam à transformação dos corpos (SOUZA, 2024).

As *Metamorfoses* foram compostas no momento em que a produção de Ovídio se deslocava das obras de temática amorosa e elegíaca para composições de maior envergadura narrativa. Segundo Zélia de Almeida Cardoso, o poema articula um material mítico vasto, composto por lendas que envolvem metamorfoses e que são coordenadas desde o mito do caos até a metamorfose de Júlio César (CARDOSO, 2011). Embora mobilize procedimentos da tradição épica, a obra não se organiza em torno de um herói central nos moldes da epopeia tradicional. Como observa Raimundo Carvalho, Ovídio constrói nas *Metamorfoses* um objeto híbrido, em que o poema épico se mistura a elementos de outros gêneros praticados anteriormente pelo poeta (CARVALHO, 2012). Nesse sentido, diferentemente de uma epopeia organizada em torno da centralidade heroica, como a *Eneida*, o poema ovidiano articula uma sucessão móvel de episódios unidos pelo princípio da transformação. Para a leitura proposta neste trabalho, essa organização permite compreender a metamorfose como eixo de articulação narrativa e como princípio capaz de aproximar episódios diversos, nos quais desejo, punição, perda, violência e permanência se vinculam à transformação dos corpos (SOUZA, 2024).

Essa instabilidade é fundamental para o presente trabalho. Em uma cultura que buscava ordenar politicamente a memória, os costumes e os corpos, Ovídio constrói uma obra em que as formas estão sempre sujeitas à mudança. A metamorfose pode punir, preservar, apagar, revelar, silenciar ou eternizar. Nas narrativas femininas, esse processo adquire densidade particular, pois a transformação frequentemente surge em resposta à perseguição, à violência sexual, à punição divina ou à tentativa de apagar uma experiência traumática. O corpo feminino torna-se lugar de inscrição de forças sociais, divinas e narrativas.

Dessa forma, o período augustano não funciona apenas como pano de fundo histórico para a análise de Ovídio. Ele oferece as condições culturais que tornam sua obra particularmente significativa. A tensão entre ordem e desejo, restauração moral e erotismo, poder político e mobilidade poética atravessa os textos ovidianos e prepara a leitura das

personagens femininas. O poeta escreve em um mundo que buscava estabilizar valores; sua poesia, contudo, insiste em representar o movimento, a ambiguidade e a transformação.

A análise de Ovídio no contexto augustano permite compreender por que suas mulheres interessam a este estudo. Elas não surgem fora das hierarquias de gênero de sua época, mas dentro delas. São desejadas, ensinadas, abandonadas, perseguidas, punidas, violentadas ou transformadas. Ao mesmo tempo, a maneira como aparecem nas obras ovidianas revela fissuras sociais e representacionais: a mulher pode ser objeto do olhar masculino e, ainda assim, desestabilizar esse olhar; pode ser silenciada e, ainda assim, deixar rastros; pode ser transformada e, ainda assim, permanecer como memória da violência sofrida. É nessa zona ambígua, entre sujeição e permanência, que a obra de Ovídio será examinada nos capítulos seguintes.

3 A MULHER NA ESTRUTURA IMPERIAL AUGUSTANA

A análise das personagens femininas em Ovídio exige uma compreensão prévia das estruturas sociais, morais e jurídicas que moldavam as expectativas dirigidas às mulheres no mundo romano. A poesia ovidiana não se desenvolve em um espaço abstrato: ela participa de uma cultura marcada por hierarquias familiares, discursos de honra, modelos de conduta sexual e formas específicas de organização da vida doméstica e pública. Antes de examinar as representações literárias do feminino, torna-se necessário compreender de que maneira a sociedade romana, especialmente no período augustano, atribuía às mulheres posições, deveres e valores determinados.

Na Roma antiga, a família constituía uma das bases fundamentais da ordem social. Paul Veyne observa que a vida privada romana se organizava em torno de relações profundamente hierarquizadas, nas quais autoridade, patrimônio, casamento e descendência compunham uma mesma estrutura de poder (VEYNE, 2009). Nesse contexto, a posição das mulheres era frequentemente definida por sua inserção na família: filha, esposa, mãe, viúva ou matrona. Tais categorias não correspondiam apenas a vínculos afetivos; elas indicavam lugares sociais, expectativas morais e formas distintas de reconhecimento público.

A autoridade masculina ocupava papel central nessa organização. O *pater familias* concentrava poderes jurídicos e simbólicos sobre os membros da casa, tornando a família romana uma instituição decisiva para a reprodução da ordem social. A vida doméstica, portanto, possuía implicações políticas. O casamento, a legitimidade dos filhos, a transmissão patrimonial e a reputação familiar dependiam de condutas reguladas por normas sociais e por valores compartilhados. Nesse conjunto, a sexualidade feminina assumia uma importância particular, pois era associada à honra da família, à continuidade da linhagem e à estabilidade da comunidade cívica.

Essa estrutura ajuda a compreender a centralidade adquirida pelas mulheres no programa moral augustano. Após as guerras civis, a política de Augusto associou a restauração da paz à retomada das antigas virtudes romanas, incluindo o incentivo ao casamento e a condenação do adultério; nesse contexto, foram criadas a *Lex Iulia de adulteriis* e a *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (VIEIRA, 2014). Mazioli (2022) também observa que o formador do Principado outorgou leis destinadas a colocar em funcionamento um Programa

de Reforma Moral, orientado pela recuperação de práticas consideradas exemplares dos ancestrais romanos. Desse modo, a legislação moral vinculada ao casamento, à natalidade e ao adultério procurou ordenar práticas privadas segundo interesses públicos, incorporando família, descendência legítima, fidelidade conjugal e reputação feminina ao horizonte político do Principado. A conduta das mulheres, nesse cenário, tornava-se matéria de regulação imperial; em perspectiva jurídico-penal, Canela (2012) observa que a Lei Júlia dos adultérios tinha propósito moralizante e exercia controle sobre o comportamento sexual de determinados grupos de mulheres, como a *nupta*, a *vidua* e a *virgo*.

Ana Thereza Basílio Vieira, ao tratar da contestação ovidiana aos princípios morais de Augusto nos *Amores*, chama atenção para esse ponto: a poesia erótica de Ovídio se desenvolve justamente em tensão com uma política que buscava disciplinar o casamento, o adultério e os costumes (VIEIRA, 2014). Essa observação é importante porque permite situar a obra ovidiana no interior de um conflito cultural mais amplo. A literatura amorosa de Ovídio dialoga com uma sociedade que transformava a moralidade sexual em instrumento de organização política. Desse modo, o erotismo, o adultério, o engano amoroso e a valorização do prazer presentes em sua poesia não podem ser separados do contexto normativo que lhes confere densidade.

A mulher aparece, nesse quadro, como figura estratégica. Sua sexualidade era tratada como problema familiar, moral e político. A respeitabilidade feminina, especialmente entre as mulheres livres e pertencentes às elites, encontrava-se associada a valores como recato, fidelidade, moderação e controle do corpo. A *pudicitia*, conceito central na moralidade romana, condensava parte significativa dessas expectativas. Rebecca Langlands demonstra que a *pudicitia* não pode ser reduzida à castidade em sentido moderno, pois envolve um conjunto mais amplo de valores ligados à virtude sexual, à reputação, à relação entre corpo e mente e às hierarquias de gênero e status (LANGLANDS, 2006). Sua importância reside justamente em articular moralidade individual e reconhecimento social.

A relevância da *pudicitia* evidencia como o corpo feminino era investido de significados coletivos. A reputação de uma mulher podia afetar a honra de sua família e, em certos discursos, a própria integridade moral da comunidade. Por isso, os modelos femininos valorizados pela sociedade romana não se limitavam à esfera doméstica. A matrona respeitável, a esposa fiel e a mãe de filhos legítimos funcionavam como figuras simbólicas de

ordem, continuidade e estabilidade. A moralidade feminina era, assim, um campo de disputa sobre os limites entre desejo, lei, família e poder.

Anny Barcelos Mazioli contribui para essa discussão ao analisar as representações do feminino na obra de Ovídio em relação aos discursos de dominação masculina na Antiguidade. Sua leitura evidencia que as imagens femininas mobilizadas pela literatura latina se articulam a uma sociedade na qual o corpo da mulher era frequentemente submetido ao olhar, à classificação e ao controle masculino (MAZIOLI, 2022). A importância dessa reflexão para o presente trabalho está em mostrar que as personagens ovidianas não devem ser lidas apenas como figuras ficcionais isoladas, mas como construções literárias atravessadas por valores sociais reconhecíveis.

Esse quadro exige precisão. As mulheres romanas não formavam um grupo homogêneo: condição jurídica, estatuto familiar, reputação sexual e posição social produziam experiências e expectativas distintas. No contexto da moralidade sexual e da representação literária, essa diferenciação torna-se visível na oposição entre matronas, libertas, prostitutas, cortesãs e concubinas, categorias que ocupavam lugares diversos na hierarquia social e moral romana (MAZIOLI, 2022; LANGLANDS, 2006). Por isso, a expressão “mulher romana” precisa ser utilizada com cuidado, pois pode ocultar desigualdades internas e diferenças de estatuto. Além disso, grande parte das fontes literárias preservadas foi produzida por homens e reflete, em larga medida, preocupações, expectativas e formas masculinas de representação. O feminino que aparece nesses textos deve ser lido, portanto, como construção discursiva historicamente situada, não como acesso direto e transparente à experiência vivida pelas mulheres antigas (LANGLANDS, 2006).

A consciência desse limite metodológico não reduz a relevância das fontes literárias. Ao contrário, torna sua análise ainda mais necessária. A literatura latina participou ativamente da elaboração de modelos de feminilidade, da circulação de valores morais e da construção de imagens sobre o corpo, o desejo e a conduta das mulheres. As personagens femininas que aparecem em textos antigos revelam menos uma realidade social imediata do que formas de imaginar, classificar e disputar o feminino. Por isso, a análise das representações literárias pode iluminar os mecanismos simbólicos por meio dos quais a sociedade romana pensava suas próprias hierarquias.

O período augustano intensifica essa questão porque aproxima, de maneira particularmente visível, moralidade, legislação e produção literária. A moralidade sexual romana, como mostra Langlands (2006), articulava conduta, reputação, *pudicitia* e ordem social, ultrapassando a esfera estritamente privada. No contexto de Augusto, essa articulação ganha forma política mais explícita: a legislação moral vinculada ao casamento, à natalidade e ao adultério buscava ordenar práticas privadas segundo interesses públicos, associando família legítima, contenção sexual e restauração dos costumes à estabilidade do Principado (VIEIRA, 2014; MAZIOLI, 2022). Nesse cenário, Ovídio ocupa lugar decisivo. Sua poesia amorosa explora o desejo, a sedução, o adultério, a dissimulação e o prazer, fazendo da experiência erótica uma matéria literária que tensiona os modelos morais oficiais (ANDRÉ, 2006; TREVIZAM, 2003). Isso não significa que sua obra abandone os códigos de gênero de sua sociedade; ao contrário, ela frequentemente os expõe em situações de ambiguidade. As mulheres que aparecem em seus poemas podem ser desejadas, ensinadas, abandonadas, violentadas, silenciadas ou transformadas; em diversos momentos, contudo, também revelam voz, desejo, astúcia e capacidade de deslocar expectativas, compondo uma representação feminina marcada menos pela estabilidade do que pela tensão entre controle e agência (ANDRÉ, 2006; SOUZA, 2024; CALDAS, 2023).

A mulher na estrutura imperial augustana deve ser compreendida, portanto, a partir de uma dupla perspectiva. De um lado, há um conjunto de normas jurídicas, familiares e morais que procura regular o corpo feminino e associar sua conduta à estabilidade social. De outro, há discursos literários que absorvem, reorganizam e tensionam essas normas, produzindo imagens do feminino marcadas por ambiguidades. É nesse espaço de tensão que a obra de Ovídio se torna particularmente relevante para esta pesquisa. Suas personagens femininas aparecem atravessadas por estruturas de poder, mas também por fissuras que impedem a redução do feminino a uma única função moral ou narrativa.

A discussão desenvolvida neste capítulo parte desse quadro. A seção seguinte apresenta os instrumentos teóricos que permitem tratar o gênero como construção histórica e categoria de análise, evitando leituras naturalizantes ou anacrônicas. Em seguida, a análise volta-se para a mulher nos textos literários, examinando como a literatura latina participou da produção de modelos femininos e da circulação de valores relacionados à honra, à sexualidade, à virtude e à violência.

3.1 ESTUDOS DE GÊNERO NA ANTIGUIDADE

O estudo das mulheres na Antiguidade exige atenção aos modos pelos quais o passado foi registrado, transmitido e interpretado. Grande parte da documentação literária, jurídica e historiográfica romana que chegou até nós foi produzida por homens pertencentes às elites letradas. Essa condição documental não impede a investigação da experiência feminina, mas determina seus caminhos. A mulher antiga aparece, muitas vezes, mediada por discursos masculinos: é descrita, julgada, elogiada, censurada, desejada ou convertida em exemplo por vozes que ocupavam posições específicas no interior das hierarquias sociais. A análise histórica do feminino precisa, portanto, partir da consciência dessa mediação.

A incorporação do gênero como categoria de análise transformou de maneira decisiva esse campo de investigação. Joan Scott, em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, propõe compreender o gênero como elemento constitutivo das relações sociais fundadas nas diferenças percebidas entre os sexos e como forma primária de significação das relações de poder (SCOTT, 2019). Essa formulação desloca a análise da simples descrição de mulheres para o exame dos mecanismos históricos que produzem masculinidades, feminilidades, hierarquias e expectativas sociais. A categoria gênero permite investigar como determinadas diferenças foram organizadas culturalmente e convertidas em princípios de ordenação social.

Aplicada à Roma antiga, essa perspectiva impede que as posições atribuídas às mulheres sejam compreendidas como consequência natural de diferenças biológicas. O casamento, a maternidade, a castidade, a fidelidade, a autoridade masculina e a respeitabilidade feminina pertencem a sistemas históricos de significação. Cada um desses elementos participava da construção de papéis sociais, de expectativas morais e de formas específicas de poder. A análise de gênero permite compreender que a sociedade romana produzia imagens do masculino e do feminino por meio de instituições, leis, práticas familiares, discursos morais e representações literárias.

Essa abordagem também exige cuidado com o anacronismo. Os conceitos utilizados pela crítica contemporânea precisam ser mobilizados como instrumentos de leitura, e não como categorias projetadas diretamente sobre o passado. A Roma antiga possuía seus próprios vocabulários morais, jurídicos e sociais para pensar corpo, sexualidade, família, honra e status. Termos como *pudicitia*, *stuprum*, *adulterium*, *matrona* ou *paterfamilias* pertencem a

uma rede cultural específica e precisam ser examinados em sua historicidade. O gênero, nesse sentido, funciona como chave interpretativa para compreender relações e representações, sem apagar a alteridade do mundo antigo.

A contribuição de Roger Chartier torna-se importante nesse ponto. Ao discutir o conceito de representação, o historiador mostra que os textos e imagens de uma sociedade não apenas refletem o mundo social; eles também participam da produção dos sentidos pelos quais esse mundo é percebido, classificado e disputado (CHARTIER, 2008). Essa perspectiva é particularmente útil para a leitura da literatura latina. As personagens femininas dos textos romanos não oferecem acesso transparente à vida das mulheres antigas. Elas revelam modos de imaginar o feminino, de atribuir valores ao corpo das mulheres, de construir virtudes e vícios, de organizar relações entre desejo, honra e poder.

A literatura, por isso, ocupa lugar central em uma pesquisa sobre gênero na Antiguidade. Os textos poéticos, épicos, elegíacos ou historiográficos não devem ser tratados como simples ilustrações de uma realidade social previamente conhecida. Eles elaboram modelos, dramatizam conflitos, difundem valores e, em alguns casos, expõem tensões internas desses próprios valores. A representação feminina em Ovídio, Tito Lívio ou Virgílio precisa ser analisada como construção literária situada em uma cultura específica, atravessada por convenções de gênero, expectativas morais e disputas simbólicas.

Rebecca Langlands contribui para essa discussão ao demonstrar que a moralidade sexual romana se articulava a valores como reputação, honra, autocontrole e reconhecimento público. A *pudicitia*, em sua análise, possui um alcance mais amplo do que a noção moderna de castidade, pois envolve modos de comportamento, julgamento social e hierarquias de gênero e status (LANGLANDS, 2006). Esse conceito permite observar como a sexualidade feminina era investida de significados que ultrapassavam o âmbito individual. A virtude de uma mulher podia ser lida como sinal de ordem familiar, respeitabilidade social e adesão a modelos morais valorizados pela comunidade.

A relevância dessa discussão para o presente trabalho está na relação entre moralidade, representação e violência. Muitas personagens femininas da literatura antiga são definidas por sua conformidade ou ruptura em relação a expectativas morais. Mulheres castas, adúlteras, sedutoras, abandonadas, violadas, vingativas ou transgressoras tornam-se figuras por meio das

quais a literatura examina os limites do comportamento feminino. A violência sofrida por essas personagens, física ou simbólica, aparece frequentemente ligada à tentativa de controlar seus corpos, seus desejos, suas vozes ou sua reputação.

Zélia de Almeida Cardoso, ao estudar a representação da mulher na poesia latina, reforça a necessidade de considerar a variedade dessas imagens. A mulher não surge na literatura latina como figura única, mas como presença múltipla: esposa, amante, mãe, vítima, sedutora, heroína, transgressora, feiticeira, matrona ou personagem desejante (CARDOSO, 2014). Essa pluralidade impede a redução do feminino antigo a um modelo estável. Ao mesmo tempo, a recorrência de certos temas — honra, desejo, corpo, fidelidade, abandono e violência — mostra que tais representações participavam de debates culturais persistentes.

A aproximação entre Scott (2019), Chartier (2008), Langlands (2006) e Cardoso (2014) permite estabelecer a base metodológica deste capítulo. Scott (2019) oferece a categoria gênero como instrumento para pensar relações de poder; Chartier (2008) permite compreender as personagens femininas como representações produzidas por discursos historicamente situados; Langlands (2006) ilumina os valores morais que orientavam a avaliação do comportamento sexual; Cardoso evidencia a diversidade das imagens femininas na poesia latina. Em conjunto, essas perspectivas sustentam uma leitura da mulher romana que articula estrutura social, elaboração simbólica e construção literária.

Essa metodologia será decisiva para a análise de Ovídio. Suas personagens femininas não serão lidas como reflexo direto de mulheres históricas, nem como simples invenções desligadas do mundo social romano. Elas serão examinadas como construções literárias que mobilizam valores, tensões e códigos de gênero reconhecíveis em sua cultura. A obra ovidiana interessa precisamente porque trabalha em uma zona de instabilidade: reproduz certas hierarquias do mundo romano, mas também cria situações em que essas hierarquias se tornam visíveis, ambíguas ou problemáticas.

O estudo de gênero da Antiguidade, portanto, não se limita à recuperação de presenças femininas apagadas pela tradição. Ele permite investigar os mecanismos pelos quais o feminino foi produzido como objeto de discurso, de controle, de desejo e de representação. Essa perspectiva prepara a análise da próxima seção, dedicada à presença da mulher nos textos literários latinos, onde a produção de modelos femininos se articula de maneira direta à

moralidade, à memória cultural e às formas de poder.

3.2 A MULHER NOS TEXTOS LITERÁRIOS LATINOS

A literatura latina constitui um espaço privilegiado para observar os modos pelos quais a sociedade romana elaborou imagens do feminino. Nos textos antigos, as mulheres aparecem como esposas exemplares, mães, amantes, rainhas, vítimas, sedutoras, estrangeiras, transgressoras ou figuras submetidas à violência. Essa variedade revela que o feminino não ocupava uma posição única no imaginário literário latino. Ao contrário, sua presença era continuamente reelaborada de acordo com o gênero textual, a tradição mobilizada, os valores morais em jogo e a função narrativa atribuída a cada personagem.

A análise dessas representações exige cautela metodológica. As mulheres presentes nos textos literários não devem ser confundidas com mulheres históricas imediatamente acessíveis ao leitor moderno. Elas são construções discursivas, elaboradas por autores que escreviam a partir de convenções literárias, expectativas sociais e horizontes culturais específicos. Chartier lembra que as representações participam da organização simbólica do mundo social, pois produzem formas de percepção, classificação e reconhecimento (CHARTIER, 2008). No caso da literatura latina, essa perspectiva permite compreender as personagens femininas como imagens culturalmente produzidas, capazes de revelar valores, tensões e disputas em torno do corpo, da honra e do comportamento das mulheres.

Zélia de Almeida Cardoso oferece uma contribuição importante para essa discussão ao destacar a multiplicidade das imagens femininas na poesia latina. A mulher, nessa tradição, pode surgir como figura idealizada, objeto de desejo, ameaça moral, personagem sofredora ou agente de transgressão (CARDOSO, 2014). Essa pluralidade impede a construção de uma leitura homogênea do feminino antigo. Cada representação precisa ser examinada em relação ao contexto literário em que aparece. A mulher da elegia amorosa, por exemplo, não desempenha a mesma função que a matrona exemplar da narrativa historiográfica ou que a heroína abandonada da epístola elegíaca. O feminino literário romano é móvel, contraditório e profundamente atravessado pelos códigos de cada gênero.

Apesar dessa variedade, alguns eixos aparecem com frequência. A honra, a sexualidade, a reputação e a fidelidade ocupam lugar central na construção das personagens

femininas. A literatura latina atribuiu grande força simbólica a mulheres cuja conduta podia confirmar ou ameaçar a ordem familiar e cívica. À vista disso, as reflexões de Langlands sobre a moralidade sexual romana ajudam a compreender a importância da *pudicitia* como valor associado ao reconhecimento social e à avaliação pública das mulheres (LANGLANDS, 2006). A personagem feminina virtuosa não é apenas uma figura privada; ela se torna símbolo de estabilidade, continuidade e pertencimento moral à comunidade.

As narrativas de Lucrecia e Virgínia ilustram com clareza essa articulação entre corpo feminino, honra e ordem coletiva. Sarah Fernandes Lino de Azevedo (2023) analisa esses episódios, narrados por Tito Lívio, como relatos em que crimes sexuais ou ameaças à integridade feminina se relacionam diretamente à reflexão romana sobre instituições, cidadania, poder e gênero. Nessa perspectiva, Lucrecia e Virgínia não interessam apenas pelo enredo trágico que protagonizam, mas pela função moral e simbólica que passam a desempenhar na memória cultural de Roma: suas histórias ensinam valores, produzem modelos de conduta e vinculam o feminino à defesa de uma ordem social ameaçada. Em Lucrecia, a violência sexual sofrida pela personagem ultrapassa o âmbito doméstico e assume dimensão pública, pois sua morte desencadeia uma crise política associada à queda da monarquia e à fundação da República. Em Virgínia, a ameaça à honra da jovem também produz instabilidade coletiva, vinculando abuso de poder masculino, defesa da *pudicitia* e questionamento da autoridade dos decênviros. Desse modo, nos dois episódios, a agressão ou ameaça dirigida ao corpo feminino não permanece restrita à esfera privada: ela é convertida em sinal de desordem política e em justificativa narrativa para a reorganização da comunidade romana.

Essa operação literária revela um ponto decisivo para esta pesquisa. A mulher exemplar é frequentemente construída a partir de uma relação tensa entre virtude e violência. Sua respeitabilidade depende do controle de sua sexualidade, mas a narrativa que a consagra muitas vezes nasce de uma agressão sofrida por seu corpo. A honra feminina, nesse contexto, torna-se valor social administrado por homens e confirmado por meio de discursos que atribuem ao corpo da mulher uma função simbólica. A personagem é lembrada, celebrada ou lamentada porque sua experiência foi incorporada a uma narrativa masculina sobre moralidade, família e poder.

Ana Thereza Basílio Vieira permite aproximar essa questão do período augustano ao

mostrar que a poesia ovidiana se desenvolve em tensão com a política moral de Augusto, marcada pela valorização do casamento, pela repressão ao adultério e pela tentativa de reorganizar os costumes (VIEIRA, 2014). A literatura amorosa produzida nesse contexto não pode ser isolada das disputas em torno da sexualidade e da conduta feminina. Quando textos poéticos exploram o erotismo, a sedução, a traição ou a dissimulação, dialogam com um universo cultural no qual o comportamento das mulheres era investido de forte significado moral e político.

Mazioli também contribui para essa articulação ao examinar a representação do feminino em Ovídio à luz das estruturas de dominação masculina na Antiguidade. Sua leitura evidencia que a literatura participa da produção de imagens femininas atravessadas por relações de poder, desejo e controle (MAZIOLI, 2022). As personagens femininas não surgem em um campo neutro: são produzidas por discursos que frequentemente classificam, erotizam, punem ou silenciam as mulheres. Ao mesmo tempo, a própria literatura pode revelar tensões internas desses discursos, sobretudo quando personagens femininas excedem a função moral que lhes foi atribuída.

Essa possibilidade é decisiva para compreender a passagem das figuras exemplares da tradição romana para as mulheres de Ovídio. Nos relatos de Lucrecia e Virgínia, o feminino é construído como lugar de confirmação de valores coletivos: castidade, honra, obediência familiar, sacrifício e defesa da ordem cívica. Em Ovídio, esses modelos não desaparecem, mas entram em contato com outras imagens do feminino. A amante elegíaca, a heroína abandonada, a mulher instruída na arte da sedução e a personagem violentada nas *Metamorfoses* pertencem a um universo literário em que o feminino se torna mais instável. Desejo, voz, corpo, engano, sofrimento e transformação passam a reorganizar os limites da representação.

A literatura latina, portanto, não apenas preserva modelos femininos; ela também expõe suas tensões. A matrona casta e a amante desejada, a vítima virtuosa e a mulher transgressora, a figura silenciada e a personagem que fala em primeira pessoa coexistem em um mesmo campo cultural. Essa coexistência permite observar que o feminino literário não é simples reflexo de normas sociais, mas espaço de elaboração simbólica em que tais normas podem ser reiteradas, deslocadas ou dramatizadas.

Essa compreensão prepara diretamente a análise das mulheres em Ovídio. Sua obra retoma imagens tradicionais do feminino, mas raramente as mantém em forma estável. Como observa Carlos Ascenso André (2006), a poesia ovidiana abriga uma tensão entre a perspectiva masculina da sedução, na qual a mulher pode aparecer como objeto do desejo, e momentos em que ela também surge associada ao prazer, à recusa e à escolha. Nos *Amores*, essa instabilidade se manifesta na construção elegíaca do feminino como objeto do olhar e do desejo; nas *Heroides*, personagens femininas míticas assumem a palavra epistolar e passam a elaborar sua própria posição diante do abandono, da perda ou da ausência (LOPES, 2009). Na *Arte de amar*, a sedução assume a forma de ensinamento, aproximando erotismo e didatismo, ao mesmo tempo em que orienta homens e mulheres na administração de gestos, aparência e estratégias amorosas (TREVIZAM, 2003; MAZIOLI, 2022). Nas *Metamorfoses*, essas tensões assumem contornos ainda mais violentos, pois o corpo feminino aparece frequentemente submetido a perseguições, violações, punições, silenciamentos e transformações, fazendo da metamorfose um dos modos pelos quais a violência se inscreve e permanece na narrativa (SOUZA, 2024; CALDAS, 2023).

A análise da mulher nos textos literários latinos, assim, permite compreender o percurso que conduz ao núcleo desta Monografia. Ovídio escreve em uma tradição que já havia associado o feminino à honra, à sexualidade, à violência e à memória coletiva. Sua singularidade reside no modo como absorve essas imagens e as faz operar em zonas de instabilidade. As personagens femininas de sua obra permanecem marcadas pelas hierarquias de gênero do mundo romano, mas frequentemente revelam fissuras nesses mesmos modelos, seja pela multiplicidade do desejo, pela tomada da palavra, pela performance da sedução ou pela transformação violenta do corpo.

4 MULHERES EM OVÍDIO: DESEJO, VOZ E PEDAGOGIA AMOROSA

A discussão desenvolvida nos capítulos anteriores prepara a análise das mulheres em Ovídio. Em sua obra, o feminino não aparece submetido a uma representação única, mas atravessado por deslocamentos, ambiguidades e variações poéticas. Carlos Ascenso André (2006) contribui para essa leitura ao mostrar que a mulher ovidiana ocupa uma posição paradoxal, pois a poesia de Ovídio combina códigos tradicionais da sedução masculina com situações em que a figura feminina ganha maior complexidade dentro do jogo amoroso. Essa ambivalência é importante para este trabalho porque permite compreender que Ovídio não rompe plenamente com os valores de seu tempo, mas transforma as relações entre homens e mulheres em matéria literária marcada por tensão.

Tal ambiguidade deve ser lida em diálogo com o universo social em que a poesia ovidiana se inscreve. Como mostra Mazioli (2022), as representações femininas em Ovídio se relacionam a uma sociedade marcada pela dominação masculina e pelo controle dos corpos e das condutas das mulheres. Por isso, as oscilações presentes na obra não eliminam as hierarquias de gênero, mas permitem observar como essas hierarquias são poeticamente reorganizadas. A mulher é frequentemente enquadrada por vozes, normas e expectativas masculinas; ainda assim, sua presença movimenta o poema, aciona conflitos e impede que o feminino se fixe em uma imagem única.

Nos *Amores*, essa instabilidade aparece vinculada ao universo da elegia erótica. A mulher é construída sob o olhar do eu elegíaco, como figura desejada e como matéria de elaboração poética. Cecília Gonçalves Lopes (2009) observa que os *Amores* participam da tradição da elegia erótica romana, na qual o poeta-amante constrói poeticamente a experiência amorosa e a figura da *puella*. A elegia II, 4 é especialmente produtiva para esta pesquisa porque, como propõe Lopes (2009), a multiplicidade de mulheres desejadas pelo eu elegíaco também pode ser lida em chave metapoética: a variedade feminina enumerada no poema remete à própria mobilidade da escrita ovidiana, marcada pelo trânsito entre diferentes temas, formas e gêneros. Nesse sentido, o feminino não aparece apenas como objeto do desejo elegíaco, mas também como matéria por meio da qual Ovídio encena sua versatilidade poética.

A confissão inicial do sujeito elegíaco já anuncia esse movimento. Ao afirmar *Nam*

desunt uires ad me mihi iusque regendum; / Auferor ut rapida concita puppis aqua, “Por me faltarem forças pra me controlar, / sou levado qual barco em águas bravas” (*Amores*, II, 4, vv. 7-8), o sujeito apresenta o desejo como força que ultrapassa sua capacidade de domínio.¹ Essa confissão não deve ser lida apenas como fraqueza individual. Considerando a leitura metapoética proposta por Lopes (2009), ela participa de uma construção poética em que a multiplicidade do desejo se converte em princípio de variação literária. Assim, nos *Amores*, a figura feminina é organizada pelo olhar do amante, mas também funciona como elemento metafórico a partir do qual Ovídio explora a instabilidade do sujeito amoroso e a amplitude de sua própria prática poética.

Nas *Heroides*, a relação com o feminino assume outra configuração. Ovídio desloca a palavra para personagens femininas da tradição mítica e heroica, fazendo com que mulheres conhecidas sobretudo por sua relação com heróis passem a falar em primeira pessoa. Lopes (2009) destaca que, nessa obra, Ovídio conserva o metro elegíaco, mas altera a forma de apresentação da voz poética, pois as cartas deixam de transmitir apenas a perspectiva de um eu masculino e passam a ser atribuídas a *personae* femininas míticas. Esse deslocamento é significativo: personagens tradicionalmente subordinadas às narrativas heroicas assumem a palavra epistolar e passam a elaborar sua própria posição diante do abandono, da ausência, da perda ou da traição.

A carta de Penélope a Ulisses exemplifica bem esse procedimento. Como permite observar a leitura de Lopes (2009), a voz feminina nas *Heroides* se constrói por meio de uma forma epistolar marcada pela ausência, pela distância e pela assimetria. Penélope escreve a partir de uma ausência prolongada, e sua fala transforma a espera em matéria discursiva. O verso *Res est solliciti plena timoris amor* — “O amor de quem espera é temor, é preocupação” (*Heroides*, I, v. 12) — sintetiza essa condição.² O amor aparece associado não apenas à

¹ O texto original e a tradução do excerto dos *Amores* citado neste capítulo são da seguinte dissertação: DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

² O texto original e a tradução do excerto das *Heroides* citado neste capítulo são da seguinte edição: OVÍDIO. *Heroides; a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Tradução e estudo de Walter Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

fidelidade conjugal, mas também à inquietação, à demora e à insegurança. A voz feminina não surge em situação de equilíbrio; ela nasce de uma falta. Penélope escreve porque Ulisses está ausente, porque sua posição doméstica e social permanece ameaçada e porque a narrativa heroica do retorno não contempla plenamente a experiência daquela que espera.

Essa voz feminina, entretanto, não corresponde a uma autonomia plena. As personagens das *Heroides* falam, escrevem, argumentam e interpretam suas histórias, mas o fazem a partir de situações marcadas pela assimetria. Muitas delas escrevem porque foram deixadas, traídas, esquecidas ou afastadas daqueles a quem se dirigem. A palavra feminina, nesse caso, nasce de uma perda: perda do amado, perda de reconhecimento, perda de resposta, perda de reparação. Ainda assim, a carta permite que essas mulheres disputem o sentido de suas próprias narrativas. A voz que lhes é concedida não desfaz a condição de abandono, mas impede que a versão heroica masculina permaneça como única forma de leitura.

Na *Arte de amar*, por sua vez, o feminino aparece no interior de uma pedagogia da sedução. A obra transforma o amor em matéria de ensinamento e aproxima o universo erótico de uma forma didática. Matheus Trevizam (2003) mostra que a *Ars amatoria* articula elementos da elegia erótica romana e da tradição didascálica, construindo uma poesia que reorganiza a experiência amorosa como técnica e aprendizado. Essa dimensão torna-se especialmente relevante no livro III, em que, segundo Trevizam (2003), passam a ser abordadas estratégias de sedução e manutenção dos amantes pelas mulheres. Assim, a mulher não aparece apenas como alvo da sedução masculina; ela também é convocada a aprender e manejar os códigos do jogo erótico, embora essa participação permaneça mediada pela voz masculina do *praeceptor amoris*.

A leitura de Glaydson José da Silva (2014) contribui para compreender esse aspecto, pois o autor analisa as representações femininas e as relações de gênero na *Arte de amar*, mostrando que a obra não se limita à aparência de manual de galanteria, mas oferece uma leitura da sociedade romana em que amor, sedução e desejo são organizados por papéis de gênero, metáforas e relações de poder. Mazioli (2022), ao discutir as representações do feminino em Ovídio, observa ainda que a *Arte de amar* se insere em tensão com o contexto moral augustano, especialmente porque transforma espaços, condutas e relações amorosas em matéria de jogo erótico. Assim, a mulher ensinada por Ovídio não aparece simplesmente fora das normas sociais; ela se move dentro de um sistema de expectativas que regula sua

aparência, sua conduta e sua disponibilidade no campo da sedução.

Desse modo, *Amores*, *Heroides* e *Arte de amar* mostram que o feminino em Ovídio já se apresenta como construção móvel antes das *Metamorfoses*. Nos *Amores*, a mulher aparece sob o olhar desejante do eu elegíaco e como matéria de variação poética e genérica, conforme permite observar a leitura de Lopes (2009). Nas *Heroides*, personagens femininas assumem a voz epistolar, embora essa voz se construa frequentemente a partir da perda, do abandono e da assimetria, aspecto também discutido por Lopes (2009). Na *Arte de amar*, a mulher participa do jogo erótico e recebe instruções sobre sedução, aparência e comportamento, mas essa participação permanece mediada por uma pedagogia masculina do desejo, como indicam Trevizam (2003), Silva (2014) e Mazioli (2022).

A importância desse percurso está em mostrar que a instabilidade da representação feminina não surge apenas nas *Metamorfoses*. Ela já atravessa a poesia amorosa de Ovídio, seja pela multiplicidade do desejo elegíaco, seja pela voz feminina epistolar, seja pela codificação didática da sedução. Nas *Metamorfoses*, contudo, essa instabilidade alcança uma formulação mais intensa, porque passa a incidir diretamente sobre o corpo. Aquilo que nas obras amorosas aparece como desejo, voz, jogo, ensinamento ou aprendizado erótico passa a se manifestar, no poema mitológico, como perseguição, violação, silenciamento, punição e transformação. Por isso, o capítulo seguinte se voltará às *Metamorfoses*, obra em que a representação fissurada do feminino se torna corporalmente visível.

5 MULHERES E VIOLÊNCIA NAS *METAMORFOSES*

As *Metamorfoses* constituem o núcleo deste trabalho porque nelas a relação entre mulher, corpo, violência e representação assume sua formulação mais intensa. Nos capítulos anteriores, observou-se que o feminino, na cultura romana e na literatura latina, não aparece submetido a um único discurso. A mulher pode ser exaltada como matrona, esposa legítima, mãe, guardiã da *pudicitia* e signo de estabilidade familiar; pode também ser erotizada como amante, desejada como corpo, regulada como conduta, culpabilizada como ameaça moral ou silenciada como vítima. Essa duplicidade revela uma fissura social e representacional: a mulher ocupa posição central na organização simbólica da sociedade romana, mas permanece frequentemente subordinada às instituições, aos discursos e às forças narrativas que definem sua experiência.

A noção de fissura, neste trabalho, constitui uma hipótese interpretativa própria. Ela não designa ruptura plena com as hierarquias de gênero, nem uma contestação direta e moderna dessas hierarquias por parte de Ovídio. Trata-se da coexistência de discursos contraditórios sobre a mulher na sociedade romana e na literatura latina. O feminino é valorizado e controlado, desejado e vigiado, exaltado e punido, tornado signo de honra e, ao mesmo tempo, submetido à violência ou à suspeita. A literatura torna essa duplicidade legível porque não apenas reproduz modelos sociais, mas também organiza imagens, tensões e conflitos por meio da forma narrativa.

Nas *Metamorfoses*, essa tensão torna-se especialmente visível porque é frequentemente mediada pela violência. O corpo feminino aparece como alvo de perseguição, desejo coercitivo, violação, punição, vigilância, silenciamento e transformação. A violência, portanto, não constitui apenas um tema entre outros no poema: ela funciona como mecanismo recorrente de reorganização do corpo e da posição da mulher na narrativa. Em muitos episódios, é precisamente a violência, seja consumada, iminente ou simbolicamente prolongada, que desencadeia a metamorfose. A transformação surge, assim, como resposta ambígua: pode impedir a posse imediata, ocultar um crime, prolongar uma punição, marcar um corpo ou preservar, sob outra forma, o rastro daquilo que foi sofrido.

A relação entre literatura e sociedade será tratada sem reduzir o texto poético a espelho imediato da realidade histórica. Os episódios míticos analisados não serão lidos como

documentos jurídicos diretos sobre a violência sexual romana, mas como formas literárias de elaboração de tensões sociais ligadas ao corpo feminino, à honra, ao desejo, à violência e à culpabilização da vítima. Por conseguinte, a discussão de Kelly Cristina Canela (2012) sobre o estupro no direito romano contribui para situar a recorrência da violência sexual em fontes literárias antigas, sem deslocar o centro da análise, que permanece no funcionamento poético das narrativas ovidianas.

Aquilo que, nos *Amores*, nas *Heroides* e na *Ars Amatoria*, aparece como desejo, voz, performance ou jogo erótico, nas *Metamorfoses* passa a atingir o corpo de maneira mais radical. A metamorfose não cria a fissura; ela a torna corporalmente visível. O corpo feminino, ou associado ao feminino, passa a registrar tensões sociais e simbólicas que ultrapassam a personagem individual: a assimetria entre deuses e mortais, a desigualdade entre masculino e feminino, a vulnerabilidade da vítima, a culpabilização da mulher violentada, a fragilidade da voz feminina e a tentativa de controlar aquilo que ela representa.

Alisson Preto Souza contribui para essa discussão ao compreender a metamorfose como experiência ligada à violência, à instabilidade, à alteridade e à reorganização da subjetividade (SOUZA, 2024). Nas narrativas ovidianas, a mudança de forma não atinge apenas a aparência externa; ela altera os modos de existir, falar, sofrer, lembrar e ser reconhecido. Raimundo Carvalho, ao tratar dos episódios de mudança de sexo nas *Metamorfoses*, também permite perceber que o corpo transformado não deve ser lido fora de suas implicações sociais e simbólicas. Para o autor, a poesia ovidiana pode ser compreendida como “artefato com consistência histórica”, no qual a história encena suas contradições (CARVALHO, 2012, p. 58-59). A metamorfose, assim, será lida como procedimento narrativo capaz de expor tensões em torno do corpo, do gênero, da violência e da representação.

No caso das personagens femininas, essas tensões aparecem de modo recorrente. A transformação pode impedir uma violência imediata, como em Dafne e Siringe; pode ocultar ou prolongar uma violência já consumada, como em Io e Calisto; pode atingir a voz e a possibilidade de denúncia, como em Eco e Filomela; pode reorganizar o corpo sexuado segundo hierarquias entre masculino e feminino, como em Cênis/Ceneu, Ífis e Hermafrodito; pode ainda punir uma mulher por aquilo que sofreu, viu ou representou, como nos casos de Medusa e Aracne. Em cada uma dessas narrativas, o corpo transformado conserva algo da

experiência anterior, mas também sofre uma perda: forma humana, voz, comunidade, reconhecimento, autonomia ou inteligibilidade social.

Por isso, este capítulo não será organizado como simples sucessão de mitos. A análise partirá de problemas recorrentes que atravessam diferentes narrativas. Primeiro, será examinada a metamorfose como resposta ambígua à violência, especialmente nos episódios de Dafne, Siringe, Io e Calisto. Em seguida, a atenção se voltará para corpo, voz e silenciamento, com destaque para Io, Eco e Filomela. A terceira seção discutirá Cênis/Ceneu, Ífis e Hermafrodito, a fim de mostrar como a mudança de sexo ou a instabilidade corporal revela hierarquias ligadas ao feminino, ao masculino e à inteligibilidade social do desejo. Por fim, Medusa e Aracne serão analisadas como figuras em que punição, representação e permanência se articulam de modo decisivo.

A hipótese que orienta o capítulo é que, nas *Metamorfoses*, a transformação do corpo feminino ou associado ao feminino torna legível a duplicidade dos discursos sociais e literários sobre a mulher. Essa tensão manifesta-se na coexistência de sentidos contraditórios: a mulher é signo de honra e objeto de desejo; voz poética e corpo narrado por outros; vítima de violência e alvo de punição; figura silenciada e, ainda assim, rastro persistente daquilo que sofreu. A metamorfose pode salvar, ocultar, punir, corrigir, silenciar ou eternizar; em todos esses casos, ela conserva a marca do conflito que a produziu.

As personagens transformadas não desaparecem inteiramente: permanecem como árvore, animal, voz repetida, tecido, monstro, aranha, constelação ou corpo reconfigurado. Essa permanência, contudo, é sempre ambígua. Ela preserva a memória da violência e, ao mesmo tempo, mostra o custo imposto à mulher para continuar existindo dentro da narrativa. É nesse ponto que as *Metamorfoses* se tornam fundamentais para compreender a representação fissurada do feminino em Ovídio: o poema não resolve as contradições sociais que cercam a mulher, mas as torna visíveis por meio do corpo que muda, sofre, resiste, perde e permanece.

5.1 A METAMORFOSE COMO RESPOSTA À VIOLÊNCIA

A metamorfose feminina em Ovídio frequentemente ocorre quando o corpo da mulher é colocado diante de uma força que tenta alcançá-lo, possuí-lo, ocultá-lo ou puni-lo. Por essa

razão, a transformação não deve ser compreendida apenas como passagem maravilhosa de uma forma a outra, nem como recurso etiológico destinado a explicar a origem de plantas, animais, rios ou constelações. Nos episódios que envolvem mulheres perseguidas, violentadas ou castigadas, a metamorfose atua como resposta extrema a uma situação de violência. Essa resposta, contudo, é ambígua: pode impedir a posse direta, ocultar um crime, prolongar uma punição ou converter a vítima em signo duradouro daquilo que sofreu.

A análise dessas narrativas exige cuidado quanto à relação entre mito, literatura e sociedade. Não se trata de transformar os episódios ovidianos em documentos jurídicos diretos sobre a violência sexual romana. Kelly Cristina Canela, ao estudar o estupro no direito romano, observa que a literatura clássica apresenta muitos registros de violência sexual, mas não deve ser usada como reflexo imediato da realidade jurídica. Ainda assim, a autora ressalta que esses textos possuem valor para pensar os diversos valores e discursos que atravessavam determinadas sociedades (CANELA, 2012). Essa observação é importante para este trabalho, dessa forma os episódios de Dafne, Io, Siringe e Calisto não serão lidos como descrição transparente da sociedade romana, mas como formas literárias de elaboração de tensões sociais em torno do corpo feminino, do desejo, da honra, da violência e da culpabilização.

A própria dificuldade de reconstruir juridicamente o *stuprum per vim* confirma a necessidade de articular fontes e discursos com atenção. Canela afirma que o estupro violento não apresentou autonomia conceitual clara no direito romano e que as fontes jurídicas sobre o tema são escassas (CANELA, 2012). A autora também destaca que, no *stuprum per vim*, a violência suprime a vontade da vítima (CANELA, 2012). Embora os mitos analisados pertençam ao campo literário e não jurídico, esse ponto ajuda a delimitar o eixo da leitura: a violência contra as personagens femininas em Ovídio frequentemente se define pela anulação da vontade da mulher diante da força masculina ou divina. A metamorfose surge, então, como resposta a uma assimetria já instaurada.

A presente ambiguidade é fundamental para compreender a relação entre violência e representação fissurada do feminino nas *Metamorfoses*. A mulher é indispensável ao movimento do poema: seu corpo mobiliza desejo, fuga, conflito, punição e memória. Ao mesmo tempo, raramente controla as forças que definem sua nova forma. O discurso literário registra sua recusa, sua dor ou sua vulnerabilidade, mas reinscreve sua existência em uma ordem que a ultrapassa. A transformação preserva a personagem e a desloca; impede certas

formas de violência e inaugura outras; conserva um rastro da experiência feminina e reduz sua autonomia corporal, vocal ou social.

Alisson Preto Souza contribui para essa leitura ao interpretar a metamorfose como processo ligado à violência, à intensidade e às relações de poder. Em sua análise, a mudança de forma não atinge apenas a superfície corporal; ela afeta a experiência do sujeito e revela a hierarquia entre quem transforma e quem é transformado (SOUZA, 2024). Esse ponto é decisivo para a leitura das personagens femininas, pois, nas narrativas de perseguição e violência, os deuses aparecem com frequência como agentes da metamorfose, enquanto as mulheres ocupam a posição de corpos afetados por decisões que não dominam. A mudança de forma, nesses casos, expressa relações de força.

O primeiro movimento dessa lógica aparece em episódios nos quais a metamorfose impede a consumação direta da violência sexual. Dafne, no Livro I, constitui exemplo central. Após ser atingido pela flecha de Cupido, Apolo passa a desejar a ninfa, enquanto ela, atingida pela flecha oposta, rejeita o amor e o casamento. A narrativa organiza-se, desde o início, por uma oposição entre desejo masculino e recusa feminina. Dafne pede ao pai, o rio Peneu, que lhe conceda a permanência na virgindade, aproximando-se do modelo de Diana. Sua vontade é afirmada antes da perseguição: ela não quer Apolo, não quer o casamento e não deseja ser incorporada ao circuito erótico que o deus tenta impor.

A perseguição transforma essa oposição em violência. Apolo vê, admira e deseja o corpo de Dafne. Seus cabelos, olhos, boca, dedos, mãos e braços são descritos a partir do olhar do deus, que imagina ainda mais belo aquilo que não vê. A fragmentação visual do corpo feminino antecipa a tentativa de posse. Antes de ser alcançada fisicamente, Dafne já foi convertida em objeto de contemplação e desejo. Sua fuga expressa a tentativa de escapar não apenas ao movimento corporal de Apolo, mas também ao olhar que a transforma em corpo disponível.

Quando suas forças se esgotam, Dafne recorre novamente ao pai e pede que seja destruída a aparência pela qual agradou tanto: *fer, pater, opem! si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram* — “Pai! Socorro! Se é que vós, os rios, tendes algum poder divino, / destrói e transforma esta aparência pela qual agradei tanto”

(*Metamorfoses*, I, vv. 545-546).³ A súplica revela uma consciência dolorosa: aquilo que a expôs ao desejo de Apolo foi sua forma visível. A metamorfose atende ao pedido, mas o resultado não corresponde a uma libertação plena. Ovídio descreve a transformação como perda progressiva da forma humana: *uix prece finita torpor grauis occupat artus; / mollia cinguntur tenui praecordia libro; / in frondem crines, in ramos bracchia crescunt* — “Mal havia acabado a prece, invade-lhe os membros pesado torpor, / seu elegante seio é envolvido numa fina casca, cresce-lhe a ramagem / no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços” (*Metamorfoses*, I, vv. 548-550). A ninfa escapa da posse sexual imediata, porém perde a forma humana. O corpo veloz, desejado e perseguido torna-se tronco, casca, ramos e folhas. Os pés fixam-se como raízes; os braços convertem-se em galhos; os cabelos passam a ser folhagem. A fuga termina em imobilidade.

A transformação de Dafne é uma cena decisiva para compreender a duplicidade do discurso sobre a mulher. A narrativa reconhece sua recusa e preserva sua fuga, mas a nova forma da ninfa é apropriada por Apolo. O deus não possui Dafne como mulher, mas transforma o loureiro em seu emblema: *at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe mea* — “Já que não podes ser minha mulher, / serás certamente a minha árvore” (*Metamorfoses*, I, vv. 557-558). A metamorfose impede uma violência e permite outra forma de apropriação: Dafne deixa de ser corpo sexualmente alcançável, mas passa a existir como signo do deus que a perseguiu. A vontade feminina é narrada, mas não prevalece plenamente; a recusa é registrada, mas a nova forma é incorporada ao universo simbólico masculino e divino.

O episódio de Siringe retoma essa mesma estrutura. A náíade, associada à virgindade e ao séquito de Diana, desperta o desejo de Pã e foge. Quando está prestes a ser alcançada, pede auxílio às águas irmãs e é transformada em caniços. Como em Dafne, a metamorfose impede a posse direta do corpo feminino. Ovídio sintetiza o engano do deus no momento em que Pã, julgando ter Siringe já abraçada, encontra outra matéria em seu lugar: *corpore pro nymphae*

³ Os textos originais e as traduções dos excertos das *Metamorfoses* citados neste trabalho são da seguinte edição bilíngue: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

calamos tenuisse palustres — “em vez do corpo da ninfa tinha as canas da ribeira” (*Metamorfoses*, I, v. 706). A partir deles, o deus constrói a flauta que receberá o nome de Siringe. O corpo transformado da ninfa torna-se instrumento musical ligado ao deus que a perseguia.

Dafne e Siringe evidenciam um primeiro tipo de resposta à violência. A metamorfose interrompe a captura sexual, mas não impede a apropriação simbólica. A recusa feminina possui importância narrativa: Dafne foge, Siringe foge, ambas buscam socorro, ambas resistem à posse. No entanto, a nova forma de cada uma é incorporada ao universo masculino e divino. O loureiro pertence à memória de Apolo; a flauta pertence ao gesto criador de Pã. O corpo feminino deixa de ser corpo humano e passa a circular como objeto, emblema ou som. A violência, assim, não desaparece; muda de regime. Sai do contato sexual direto e passa à posse simbólica da forma transformada.

Nesses dois episódios, a duplicidade social e representacional aparece na convivência entre resistência e apropriação. A sociedade e a literatura podem valorizar a virgindade, a recusa e a castidade feminina, mas, diante do desejo masculino ou divino, essa valorização não garante proteção efetiva à mulher. O discurso reconhece a pureza de Dafne e Siringe, mas suas histórias terminam com a inscrição de seus corpos transformados na memória dos perseguidores. A mulher permanece central como signo, mas não como sujeito plenamente senhor da própria forma.

Um segundo movimento aparece nos episódios em que a metamorfose sucede a violência consumada ou funciona como instrumento de ocultamento e punição. Io, também no Livro I, exemplifica essa lógica de maneira contundente. A filha de Ínaco é vista por Júpiter, que lhe ordena que não fuja. A ordem já anuncia a desigualdade entre o deus e a mortal. Io foge, mas Júpiter cobre a terra com uma nuvem escura, interrompe sua fuga e lhe rouba a honra: *cum deus inducta latas caligine terras / occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem* — “quando o deus cobriu a extensão da terra de uma nuvem escura, / lhe susteve a fuga e lhe roubou a honra” (*Metamorfoses*, I, vv. 599-600). A violência, aqui, não permanece como ameaça. A narrativa indica a consumação do ato, e a metamorfose surge em seguida como estratégia de ocultamento.

Ao perceber a aproximação de Juno, Júpiter transforma Io em uma novilha branca. A

mudança de forma não protege a vítima; protege o agressor da descoberta. A metamorfose converte a mulher violentada em prova disfarçada do crime. A beleza permanece, pois Ovídio observa que Io continuava bela mesmo como vaca, mas a identidade humana é rompida. Juno, desconfiada, toma a novilha e a entrega à vigilância de Argos. Io passa a viver como animal vigiado, conduzido ao pasto durante o dia e preso durante a noite. A transformação prolonga a violência inicial por meio da animalização, da vigilância e da perda de liberdade.

A perda da voz aprofunda esse sofrimento. Io tenta lamentar-se, mas da boca sai apenas um mugido: *et conata queri mugitus edidit ore / pertimuitque sonos propriaque exterrita uoce est* — “Tenta lamentar-se. Sai-lhe da boca um mugido. / Horrorizou-se do som e apavorou-se da sua voz” (*Metamorfoses*, I, vv. 637-638). A metamorfose atinge, portanto, a forma e a linguagem. A personagem conserva consciência, memória e dor, mas perde a possibilidade de comunicação humana. Quando reconhece o pai, lambe suas mãos e chora; se pudesse falar, pediria socorro e narraria sua desgraça. Sem voz, escreve com o casco na terra, transformando o próprio corpo animalizado em instrumento precário de enunciação. A cena é uma das expressões mais fortes da duplicidade ovidiana: Io é silenciada pela metamorfose, mas ainda encontra um modo de inscrever sua história.

O caso de Io mostra que a transformação pode funcionar como extensão da violência. O corpo feminino sofre a agressão, depois carrega a forma que encobre a culpa masculina. Juno não pune Júpiter; volta-se contra a mulher violentada. A vítima torna-se alvo de vigilância, deslocamento e sofrimento. A fissura do discurso social sobre a mulher aparece nessa contradição: a honra feminina é tratada como valor essencial, mas a violação desse valor recai sobre o corpo da vítima, não sobre o agressor divino.

Calisto, no Livro II, apresenta outra configuração dessa mesma estrutura. Como Dafne e Siringe, ela pertence ao universo de Diana e da caça, marcado pela virgindade e pela recusa do casamento. Júpiter, ao vê-la sozinha e sem proteção, assume a aparência da própria Diana para aproximar-se dela. O disfarce é fundamental. O deus não se impõe apenas pela força física; ele falsifica uma relação de confiança feminina. Calisto acolhe a figura que acredita ser sua deusa, e é nesse espaço de confiança adulterada que a violência se realiza.

Ovídio explicita a assimetria da cena ao afirmar que Calisto resiste tanto quanto uma mulher podia, mas que essa resistência encontra o limite imposto pela força do deus: *illa*

quidem contra, quantum modo femina posset / [...] illa quidem pugnat; sed quem superare puella, / quisue Iouem poterat? — “Ela opõe-se quanto então uma mulher podia. / [...] Ela debate-se. Mas que donzela poderia vencer um homem, / ou quem poderia vencer a Júpiter?” (*Metamorfoses*, II, vv. 434-437). A formulação concentra a violência do episódio. A resistência feminina existe, mas encontra um limite imposto pela desigualdade entre mortal e deus, entre mulher e agressor masculino. A cena não se organiza como sedução consentida. Ela nasce do engano, da força e da impossibilidade de defesa.

Depois da violação, Calisto é novamente atingida. Ao banhar-se com Diana e as ninfas, sua gravidez é revelada, e a deusa a expulsa do grupo, acusando-a de manchar a fonte sagrada. A vítima passa a ocupar o lugar da culpada. Em seguida, Juno intervém e transforma Calisto em ursa, retirando-lhe a beleza que considera motivo de orgulho. A ameaça de Juno torna explícito o deslocamento da punição para o corpo feminino: *haud impune feres; adimam tibi namque figuram, / qua tibi quaque places nostro, importuna, marito* — “Não ficarás impune. Vou arrebatá-lo a beleza de que te orgulhas / e pela qual te tornaste, atrevida, do agrado de meu marido” (*Metamorfoses*, II, vv. 474-475). A reorganização da crise produzida por Júpiter recai sobre a mulher violentada. O agressor permanece imune; a vítima perde a comunidade, a aparência humana e o lugar social que possuía.

A metamorfose de Calisto articula violência sexual, punição e animalização. O corpo violado torna-se corpo selvagem; a mulher expulsa do grupo feminino é também removida da humanidade. Sua transformação não repara a violência sofrida. Ela traduz em nova forma a exclusão que já havia sido socialmente imposta. O destino final, com a conversão em constelação, acrescenta outra camada de ambiguidade: Calisto é elevada ao céu, mas essa elevação não desfaz a violência anterior. A permanência astral conserva sua memória, enquanto fixa sua história em uma forma determinada por disputas divinas.

Io e Calisto formam, assim, um segundo núcleo interpretativo. Nessas narrativas, a metamorfose não impede a violência; ela vem depois dela ou a prolonga. Em Io, a transformação encobre o crime de Júpiter e produz silenciamento, animalização e vigilância. Em Calisto, a violência sofrida resulta em expulsão, culpabilização e punição corporal. Em ambos os casos, a mulher violentada é deslocada da condição de vítima para a posição de corpo problemático: corpo a ser escondido, vigiado, expulso ou transformado. O discurso social sobre a mulher aparece fissurado porque reconhece a importância de sua castidade, de

sua honra ou de sua beleza, mas reage à violação desses valores punindo justamente o corpo feminino que sofreu a violência.

A comparação entre Dafne, Siringe, Io e Calisto permite compreender a metamorfose como resposta ambígua à violência. Em Dafne e Siringe, a transformação impede a posse direta, mas não impede a apropriação simbólica. Em Io e Calisto, a transformação sucede a violência e prolonga seus efeitos por meio do ocultamento, da animalização, da vigilância ou da punição. Nos dois grupos, o corpo feminino permanece no centro da narrativa, mas raramente como corpo plenamente autônomo. Ele é desejado, perseguido, protegido, ocultado, castigado ou convertido em signo.

Essa leitura afasta uma compreensão simplificadora da metamorfose como salvação. A mulher transformada não desaparece completamente, e essa permanência possui relevância. Dafne continua no loureiro; Siringe permanece no som da flauta; Io escreve sua desgraça no chão; Calisto sobrevive como urso e, depois, como constelação. A permanência, contudo, é marcada por perda. Cada transformação conserva algo da personagem e retira algo de sua existência anterior: forma humana, voz, mobilidade, comunidade, autonomia ou reconhecimento.

Por isso, a metamorfose feminina em Ovídio deve ser lida como lugar de duplicidade. Ela registra a violência e reorganiza seus efeitos; preserva a memória da personagem e altera sua condição; revela a recusa feminina e permite novas formas de apropriação. Nessa duplicidade, torna-se visível a fissura dos discursos sociais e literários sobre a mulher: ela é central como corpo desejado, símbolo moral ou memória narrativa, mas frequentemente subordinada como sujeito de ação, voz e interpretação. A violência tenta reduzi-la à posse, ao silêncio ou à culpa; a nova forma, mesmo imposta, continua a indicar que algo aconteceu.

Essa permanência ambígua prepara as próximas seções. A análise do corpo, da voz e do silenciamento mostrará que a metamorfose não atua apenas sobre a aparência das personagens, mas sobre suas possibilidades de falar, lembrar e denunciar. Em seguida, a discussão sobre mudança de sexo e hierarquia de gênero permitirá observar que o feminino, em Ovídio, também é fissurado quando o próprio corpo sexuado se torna instável. Por fim, Medusa e Aracne permitirão examinar os vínculos entre punição, representação e permanência. Nas *Metamorfoses*, a mulher transformada não é simplesmente apagada; ela se

torna rastro. E é nesse rastro que a violência, mesmo quando naturalizada pela narrativa mítica, permanece legível.

5.2 CORPO, VOZ E SILENCIAMENTO

A violência nas *Metamorfoses* não atinge apenas a integridade física das personagens femininas. Em muitos episódios, ela também interfere na possibilidade de falar, denunciar, lembrar ou interpretar a própria experiência. Depois do corpo perseguido, violentado ou transformado, surge outro problema fundamental: a voz. A mulher pode sobreviver à violência, mas sua fala é frequentemente restringida, deslocada, deformada ou substituída por outros modos de expressão. O silenciamento, em vista disso, não aparece como efeito secundário da violência; ele participa do próprio mecanismo de controle da personagem feminina.

Esta seção examina três formas distintas desse problema. Em Io, a metamorfose animaliza o corpo e substitui a fala humana por mugidos, mas a personagem ainda consegue escrever sua história no chão. Em Eco, a voz permanece, mas sem autonomia: a ninfa só pode repetir fragmentos da fala alheia. Em Filomela, a violência sexual é seguida pela mutilação da língua, tentativa extrema de impedir a denúncia; ainda assim, a personagem encontra na tecelagem uma forma alternativa de narrar o crime. Esses episódios não esgotam todas as formas de silenciamento presentes nas *Metamorfoses*, mas permitem observar como Ovídio articula corpo, linguagem e violência em diferentes níveis de intensidade.

Io, já analisada na seção anterior, oferece uma primeira imagem desse processo. Transformada em novilha por Júpiter, a personagem perde a aparência humana e também a fala humana. Quando tenta lamentar-se, emite apenas sons animais: *mugitus edidit ore* — “Sai-lhe da boca um mugido” (*Metamorfoses*, I, v. 637). A metamorfose alcança, portanto, uma dimensão essencial da subjetividade: Io conserva memória, dor e consciência, mas já não possui a linguagem pela qual poderia comunicar sua experiência. O corpo transformado permanece sensível, mas a voz que o tornaria compreensível aos outros é retirada.

A narrativa, contudo, não reduz Io a um silêncio absoluto. Ao reencontrar Ínaco, a jovem escreve com o casco na terra, revelando sua identidade e sua desgraça (*Metamorfoses*, I, vv. 649-650). A cena é significativa porque mostra uma forma precária de resistência ao

apagamento. A personagem não recupera a fala humana, não desfaz a metamorfose e não retoma o controle sobre sua situação; ainda assim, encontra um modo de inscrever sua história. O casco, marca de sua animalização, torna-se instrumento de denúncia. A violência retirou a voz, mas não conseguiu eliminar inteiramente a possibilidade de significação.

Esse detalhe permite compreender a metamorfose como experiência ambígua. Io é silenciada e, ao mesmo tempo, permanece capaz de produzir um rastro. Sua escrita no chão não equivale à fala plena, mas impede que sua história desapareça completamente sob a forma animal imposta por Júpiter. A personagem transformada torna-se, assim, exemplo de uma permanência fissurada: continua existindo, mas sob perda; comunica, mas por meio de um corpo deformado pela violência. A narrativa preserva a dor da vítima justamente quando mostra a dificuldade de dizê-la.

O episódio de Eco, no Livro III, desloca o problema para outro campo. A ninfa não perde a voz por completo; sua punição consiste em não poder falar primeiro e em repetir apenas os finais das palavras alheias. Ovídio a caracteriza por essa limitação quando afirma que Eco não aprendera *nec prior ipsa loqui* — “não ser ela a falar primeiro” (*Metamorfoses*, III, v. 357). Sua fala depende sempre de outra voz anterior. Ela responde, repete, devolve, mas não inaugura a palavra. Sua existência passa a se situar entre presença e apagamento: todos podem ouvi-la, mas aquilo que se ouve já não lhe pertence inteiramente.

No encontro com Narciso, essa condição torna-se ainda mais expressiva. Eco deseja falar, aproximar-se e manifestar seu amor, mas sua punição impede que organize a própria declaração. Quando Narciso chama, ela responde com fragmentos da fala dele. O aparente diálogo é, na verdade, uma cena de desencontro. Eco fala, mas fala pelas palavras do outro; deseja, mas só consegue expressar seu desejo dentro de uma linguagem que não controla. Sua voz permanece audível, porém subordinada. Diferentemente de Io, que perde a fala humana e escreve no chão, Eco conserva a voz, mas a voz se converte em repetição.

A história de Eco mostra que o silenciamento não precisa assumir a forma do mutismo completo. Há silenciamentos que conservam som, mas retiram autonomia. A ninfa não é apagada do poema; ao contrário, sua presença vocal permanece como marca duradoura. Mas essa permanência é limitada: Eco sobrevive como resto de palavra, como repetição, como voz sem origem própria. Sua trajetória evidencia uma das formas da representação fissurada do

feminino: a mulher pode permanecer presente, audível e desejante, sem possuir plenamente os meios de enunciação. O poema preserva sua voz, mas a preserva sob dependência.

O episódio de Filomela, no Livro VI, radicaliza a relação entre violência, corpo e fala. Diferentemente de Io e Eco, Filomela não perde a voz por metamorfose inicial ou punição divina, mas por uma violência humana diretamente ligada ao estupro. Tereu, marido de Procne, é encarregado de conduzir Filomela até a irmã. Ao vê-la, passa a desejá-la de modo predatório. Ovídio aproxima seu olhar ao gesto de uma ave de rapina que deposita uma lebre no ninho: a presa não tem fuga, e o raptor contempla aquilo que capturou (*Metamorfoses*, VI, vv. 513-518). A imagem organiza a cena por uma lógica de caça, na qual o corpo feminino é visto, desejado, isolado e apropriado.

Viviane Moraes de Caldas chama atenção para essa dimensão predatória da narrativa ao analisar Filomela como uma personagem convertida em objeto e presa diante de um agressor que a domina física e simbolicamente (CALDAS, 2023). A violência não começa apenas no ato sexual consumado. Ela se prepara no olhar de Tereu, no deslocamento da jovem para fora do espaço familiar, no isolamento em uma região afastada e na assimetria entre o agressor e a vítima. Filomela é separada da rede de proteção que poderia ampará-la; seu corpo é retirado do convívio familiar e colocado em um espaço no qual a palavra masculina tenta controlar a cena.

Depois de violentá-la, Tereu tenta impedir que o crime seja revelado. Filomela, ainda capaz de falar, ameaça denunciar a violência: se for mantida presa na floresta, encherá os bosques com seus lamentos e comoverá até as pedras (*Metamorfoses*, VI, vv. 543-548). Sua fala, nesse momento, possui força acusatória. Ela nomeia o crime, convoca os deuses, invoca os laços familiares e anuncia que a violência não ficará oculta. A palavra feminina aparece como ameaça ao agressor porque tem poder de tornar público aquilo que ele deseja manter em segredo.

A resposta de Tereu é atingir precisamente o órgão da denúncia. Ao cortar a língua de Filomela, ele não busca apenas produzir dor física, mas sim impedir a circulação do relato. A mutilação transforma o corpo violado em corpo impedido de narrar a violação. O crime sexual é seguido por um crime contra a linguagem. A língua arrancada torna visível, de modo brutal, aquilo que em outros episódios aparece de forma mais indireta, isto é, a violência contra a

mulher frequentemente envolve também a tentativa de controlar sua versão dos acontecimentos.

Essa dimensão é central para a leitura de Caldas, que associa o episódio de Filomela à violação do corpo feminino, à objetificação da mulher e à tentativa de anulação da vítima como sujeito de fala (CALDAS, 2023). O silenciamento imposto por Tereu não é acessório ao estupro; ele prolonga a dominação. A vítima não deve apenas sofrer; deve também permanecer sem voz, sem testemunho, sem capacidade de afetar a imagem pública do agressor. O corpo feminino violentado deveria ficar confinado ao segredo, como se a ausência de fala pudesse apagar a violência.

No entanto, Filomela não desaparece no silêncio. Privada da fala, ela recorre à tecelagem. Ovídio afirma que *os mutum facti caret indice* — “a boca, muda, não pode denunciar o crime” (*Metamorfoses*, VI, v. 574). Mas, em seguida, a personagem encontra outro meio de enunciação: *purpureasque notas filis intexuit albis* — “tece letras de púrpura nos fios brancos” (*Metamorfoses*, VI, v. 577). A palavra sonora foi destruída, mas a narrativa retorna como imagem têxtil. A violência que Tereu tentou esconder reaparece por meio das mãos da vítima. Filomela não recupera a voz, mas transforma a ausência de voz em outro modo de enunciação.

A tapeçaria de Filomela revela uma dimensão decisiva da representação fissurada do feminino. A mulher é silenciada, mas não é inteiramente apagada. O agressor destrói sua língua, mas não consegue destruir sua capacidade de significar. A linguagem muda de suporte: sai da voz e passa ao tecido; deixa de ser pronunciada e torna-se imagem. Essa passagem não anula a violência sofrida. Ao contrário, evidencia sua gravidade: para que a denúncia exista, Filomela precisa converter uma prática manual em instrumento de memória e acusação. O gesto de tecer torna-se uma forma possível de narrar quando a fala foi violentamente retirada.

A relação entre Filomela e Procne também é importante. A denúncia só se completa porque a irmã sabe ler a mensagem. A tapeçaria atravessa o isolamento da vítima e reabre a comunicação entre as mulheres. Contra o segredo imposto por Tereu, surge uma rede feminina de interpretação. O tecido rompe o confinamento do crime porque passa de mão em mão e reconstrói o laço que a violência tentou interromper. A resposta de Filomela não

equivale a uma restauração plena de agência, pois ela não recupera a condição anterior nem desfaz a violação; ainda assim, sua mensagem impede que a versão do agressor seja a única possível.

A vingança posterior de Procne e Filomela introduz outro nível de violência e desloca a narrativa para uma crise extrema da família. A morte de Ítis e o banquete preparado para Tereu não devem ser lidos como reparação simples. A violência inicial contamina toda a estrutura doméstica: o casamento, a aliança entre famílias, a maternidade, a irmandade e a linguagem entram em colapso. Alisson Preto Souza associa esse episódio ao desmoronamento familiar e à passagem da ordem doméstica para a natureza selvagem (SOUZA, 2024). A violência contra Filomela, portanto, não permanece individual; ela desorganiza o espaço familiar e expõe a fragilidade das relações que deveriam protegê-la.

A metamorfose final em aves deve ser compreendida nesse quadro. Depois da revelação e da perseguição de Tereu, Procne, Filomela e o próprio Tereu são transformados. A mudança não apaga a violência; redistribui seus rastros em formas associadas ao canto, ao lamento e à perseguição. A fala humana foi destruída, deformada ou insuficiente, mas a narrativa preserva uma memória sonora e corporal do acontecimento. Como em Io e Eco, a linguagem não desaparece completamente; sobrevive alterada, deslocada, inscrita em outro corpo.

A comparação entre Io, Eco e Filomela permite perceber três formas distintas de silenciamento. Io perde a fala humana, mas escreve no chão com o casco; Eco conserva a voz, mas só pode repetir a palavra alheia; Filomela tem a língua arrancada, mas tece a denúncia da violência. Nos três casos, a voz feminina é limitada por uma força externa. Em nenhum deles, porém, o silenciamento produz apagamento absoluto. A experiência da mulher retorna como inscrição, repetição, tecido ou canto. A violência tenta impedir a narrativa da vítima, mas a própria estrutura das *Metamorfoses* conserva sinais de que essa narrativa insiste.

Essa insistência é fundamental para a hipótese deste trabalho. A fissura social e representacional do feminino não aparece apenas porque a mulher é violentada ou silenciada, mas porque o próprio discurso que a silencia precisa mantê-la em cena. O corpo feminino é ferido, mas torna-se rastro; a voz é cortada, mas reaparece em outra linguagem; a personagem é deslocada da fala humana, mas continua a produzir sentido. A mulher permanece central

para a narrativa justamente quando se tenta reduzi-la ao silêncio. Essa centralidade, entretanto, não corresponde à liberdade plena: ela se dá sob o signo da perda, da mutilação e da transformação.

A seção seguinte ampliará essa discussão ao deslocar o foco da voz para o corpo sexuado. Cênis/Ceneu, Ífis e Hermafrodito permitem observar que a representação fissurada do feminino nas *Metamorfoses* também envolve a instabilidade das categorias de sexo, gênero, desejo e reconhecimento social. Depois do corpo perseguido e da voz interdita, será necessário examinar o corpo que muda de sexo ou mistura formas, revelando de outro modo as hierarquias entre feminino e masculino.

5.3 METAMORFOSE, SEXO E HIERARQUIA DO FEMININO

Depois da perseguição, da violência corporal e do silenciamento, a análise das *Metamorfoses* precisa considerar outro modo pelo qual a representação do feminino se torna instável: a transformação do corpo sexuado. Em alguns episódios, a metamorfose não altera apenas a forma exterior da personagem, nem somente sua voz ou sua posição social; ela intervém diretamente nas categorias de sexo, gênero, desejo e reconhecimento. O corpo deixa de ser apresentado como dado fixo e passa a funcionar como espaço de conflito narrativo. Essa instabilidade, contudo, não conduz necessariamente à liberdade. Ao contrário, muitas vezes revela a força das hierarquias que organizam o masculino e o feminino.

Raimundo Carvalho observa que os episódios de mudança de sexo nas *Metamorfoses* não devem ser separados do contexto narrativo do qual extraem sua significação ideológica e política. Para o autor, o gênero deve ser pensado como categoria histórica, e sua percepção no poema ajuda a compreender tanto as relações entre os sexos na sociedade romana quanto os modos de significação construídos pela própria poesia ovidiana (CARVALHO, 2012, p. 58-59). Essa observação é fundamental para esta seção. Não se trata de aplicar automaticamente categorias contemporâneas aos mitos, mas de observar como o poema encena a instabilidade do corpo e, ao fazê-lo, revela tensões ligadas à autoridade masculina, à inteligibilidade social do desejo e à vulnerabilidade atribuída ao feminino.

Essa discussão também dialoga com a hipótese de que a metamorfose, em Ovídio, possui caráter ambíguo. Alisson Preto Souza compreende a metamorfose como processo

atravessado por instabilidade, alteridade e violência (SOUZA, 2024). Nos episódios analisados a seguir, essa instabilidade recai sobre o próprio corpo sexuado. A mudança de sexo ou a mistura de formas não elimina as hierarquias sociais; antes, expõe sua lógica. Em Ífis, a transformação em homem torna possível um casamento que, enquanto união entre duas mulheres, seria narrativamente apresentado como impossível. Em Cênis/Ceneu, a masculinização surge como resposta a uma violência sexual sofrida por uma mulher. Em Hermafrodito, a fusão dos sexos resulta em perda de vigor masculino e rebaixamento. Em todos esses casos, a metamorfose evidencia que o corpo só se torna plenamente aceitável quando pode ser reinscrito em uma ordem social legível.

A história de Ífis, no Livro IX, é um dos episódios mais importantes para essa discussão. Antes mesmo do nascimento, a personagem é ameaçada pela possibilidade de nascer mulher. Ligdo, seu pai, ordena a Teletusa que mate a criança caso seja menina, alegando a pobreza da família e o peso de criar uma filha: *edita forte tuo fuerit si femina partu / inuitus mando; Pietas, ignosce! necetur* — “se por acaso [...] do teu parto nascer uma filha (contra vontade / te ordeno, que o afeto paternal me perdoe!), dá-lhe a morte” (*Metamorfoses*, IX, vv. 678-679). A primeira marca do feminino, portanto, é a vulnerabilidade. Antes de ter nome, voz ou desejo, a criança já está submetida a uma sentença: nascer mulher significa risco de morte. A sobrevivência de Ífis depende de uma estratégia materna de ocultamento. Teletusa, aconselhada pela deusa Ísis, cria a filha como menino, sem que o pai saiba.

Assim, desde o nascimento, Ífis ocupa uma zona de instabilidade. Seu sexo é feminino, mas sua identidade social é construída como masculina. O próprio nome, segundo a narrativa, permite essa ambiguidade, pois poderia ser usado para ambos os sexos. Essa duplicidade inicial não é apenas um detalhe do enredo; ela constitui a condição sobrevivência da personagem. Para viver, Ífis precisa ser apresentada socialmente como aquilo que não nasceu sendo — não nasceu com o sexo aceito pelo pai, mas recebe um nome ambíguo e é criada para ocupar uma posição reconhecida como masculina na sociedade. O feminino, nesse caso, aparece como aquilo que deve ser escondido para que a vida seja preservada.

A crise se intensifica quando Ífis se apaixona por Iante, jovem a quem é prometida em casamento. O amor é recíproco, mas a personagem reconhece a impossibilidade social e corporal da união. Ovídio condensa essa tensão em uma formulação expressiva: *ardetque in uirgine uirgo* — “Sendo donzela, arde de paixão por outra donzela” (*Metamorfoses*, IX, v.

724). O conflito não está apenas no desejo; está na forma como esse desejo pode ou não ser reconhecido pela ordem familiar e matrimonial. Enquanto Ífis for entendida como mulher, a união com Iante permanece inviável dentro da lógica narrativa. O desejo entre mulheres aparece, mas é formulado como impasse, como amor sem lugar, como experiência que não encontra forma social legítima.

A solução narrativa é a intervenção divina. Ísis transforma Ífis em homem, permitindo que o casamento com Iante se realize. À primeira vista, trata-se de um final feliz: a personagem sobrevive, o amor é consumado, a ameaça de descoberta desaparece e a união social se torna possível. No entanto, a felicidade do desfecho possui uma condição reveladora. O desejo só é legitimado quando a personagem passa a ocupar a posição masculina. A metamorfose resolve o impasse amoroso, mas o resolve pela masculinização. O problema não é o amor em si; é sua inteligibilidade dentro de uma estrutura que precisa converter a relação em forma socialmente reconhecível.

A própria descrição da transformação revela essa valorização do masculino como forma de força e legitimidade: *nec candor in ore / permanet et uires augentur et acrior ipse est / uultus [...] plusque uigoris adest habuit quam femina* — “Não ostenta já brancura na face. / As forças aumentam-lhe. É mais enérgica a própria feição. [...] / Há nela vigor maior do que havia em mulher” (*Metamorfoses*, IX, vv. 786-790). A alteração corporal é acompanhada por aumento de força, energia e vigor. A passagem ao masculino aparece, assim, como ganho de potência e adequação social. O corpo transformado torna-se apto ao casamento, à visibilidade e à continuidade familiar.

Carvalho observa que, em Ífis, a ação divina reafirma o interdito, mas ao mesmo tempo libera o indivíduo para a realização de um desejo no plano do imaginário (CARVALHO, 2012). Essa formulação é importante porque evita uma leitura simplificadora do episódio. A metamorfose de Ífis não deve ser reduzida nem a libertação plena, nem a mera repressão. Ela abre uma possibilidade de vida e de amor, mas o faz por meio da conformação do corpo a uma ordem heterossexual e masculina. A personagem não é destruída; ao contrário, encontra uma solução. Mas essa solução revela que, para ser reconhecido, o desejo precisa passar pela forma masculina.

A narrativa de Ífis, portanto, permite observar um aspecto da fissura que atravessa as

Metamorfoses. O poema dá espaço a uma experiência de desejo que desestabiliza a ordem social, mas a resolve pela reorganização corporal da personagem. O feminino aparece como origem da ameaça, ameaça de morte no nascimento, ameaça de impossibilidade no casamento, e o masculino aparece como forma de salvação, legitimidade e continuidade. A metamorfose preserva o amor, mas o reinscreve em uma hierarquia. O corpo transformado não desfaz a norma; ajusta-se a ela.

Se em Ífis a masculinização torna possível o casamento, em Cênis/Ceneu ela surge como resposta direta à violência sexual. O episódio, narrado no Livro XII, apresenta Cênis como uma jovem tessália violentada por Netuno. Depois do estupro, o deus oferece uma espécie de compensação, prometendo atender ao desejo da vítima. A resposta de Cênis é decisiva: ela pede para não ser mais mulher, a fim de jamais sofrer violência semelhante: *da femina ne sim: / omnia praestiteris* — “Concede-me que jamais seja mulher / e ter-me-ás dado tudo” (*Metamorfoses*, XII, vv. 202-203). O pedido explicita a relação entre feminilidade e vulnerabilidade. Cênis não pede reparação, esquecimento ou punição do agressor. Pede a saída da condição feminina.

Esse ponto torna Cênis/Ceneu um dos núcleos mais fortes deste capítulo. A metamorfose não nasce de um desejo abstrato de poder, mas de uma experiência traumática. Ser mulher, para Cênis, tornou-se condição de exposição à violência. Sua transformação em homem é apresentada como meio de escapar da repetição do estupro. A masculinidade aparece, então, como proteção corporal, invulnerabilidade e impossibilidade de submissão sexual. A violência produz uma conclusão brutal: para não ser novamente violada, é preciso deixar de ser mulher.

Carvalho ressalta que Cênis, após ser violentada por Netuno, é transformada em Ceneu, guerreiro invulnerável, e que essa invulnerabilidade deve ser lida dentro do contexto épico em que a narrativa é inserida (CARVALHO, 2012). Esse enquadramento é importante. Ceneu não se torna apenas homem; torna-se guerreiro. Sua nova forma o inscreve no universo masculino da força, da guerra e da resistência física. A passagem do feminino violentado ao masculino invulnerável evidencia a estrutura hierárquica que sustenta o episódio. O masculino é associado à proteção, à ação e ao combate; o feminino, à exposição, à passividade imposta e à violabilidade.

A própria narrativa marca a mudança pela voz e pela invulnerabilidade: *uox erat illa uiri* — “Aquela voz podia parecer [...] a voz de um homem” (*Metamorfoses*, XII, v. 204). Em seguida, Netuno concede que Ceneu seja imune a feridas e não sucumba ao ferro (*Metamorfoses*, XII, vv. 205-207). A transformação, portanto, altera não apenas o sexo da personagem, mas sua relação com a violência. A mulher violada torna-se homem de voz masculina e corpo invulnerável. A passagem ao masculino é apresentada como saída da condição de vulnerabilidade que marcou Cênis.

A invulnerabilidade, porém, não produz plena estabilidade. Ceneu passa a atuar no espaço épico da batalha entre lápitas e centauros, mas sua origem feminina continua sendo lembrada. A narrativa não apaga inteiramente Cênis. Ao contrário, a história de Ceneu é contada justamente a partir dessa origem: antes de ser guerreiro invulnerável, foi mulher violentada. A metamorfose muda o corpo e a posição social da personagem, mas não elimina o rastro da violência que a produziu. Mais uma vez, a transformação conserva e silencia ao mesmo tempo: conserva a memória da agressão, mas a reorganiza sob a forma de potência masculina.

O destino de Ceneu confirma a ambiguidade da metamorfose. Invulnerável a armas, ele não pode ser vencido como os outros guerreiros. Seus inimigos, então, tentam sufocá-lo sob troncos e rochedos. A invulnerabilidade masculina não impede a violência; apenas altera seu modo de funcionamento. Ceneu escapa da violação que marcou Cênis, mas não escapa à brutalidade do mundo épico. Sua segunda transformação, em ave, sugere que a masculinização não resultou em estabilidade final. O corpo que parecia protegido continua submetido a novas formas de violência e deslocamento.

A trajetória de Cênis/Ceneu permite aprofundar a hipótese deste trabalho. A metamorfose é uma resposta à violência, mas também revela a hierarquia que torna essa resposta necessária. A condição feminina aparece como lugar de risco, e o masculino surge como tentativa de proteção. No entanto, essa proteção tem custo: Cênis deixa de existir como mulher para sobreviver como Ceneu. A narrativa concede poder à personagem, mas esse poder depende da substituição do corpo feminino por um corpo masculino. Assim, o episódio torna visível uma tensão central das *Metamorfoses*: a salvação pode implicar perda, e a sobrevivência pode exigir a renúncia à forma anterior.

Hermafrodito, no Livro IV, oferece um contraponto importante, pois inverte parcialmente o esquema mais recorrente de agressor masculino e vítima feminina. A história é narrada por uma das filhas de Mínias e apresenta o jovem Hermafrodito, filho de Mercúrio e Vênus, como adolescente de beleza ambígua. Ao chegar à fonte de Sálmacis, é desejado pela ninfa, que tenta seduzi-lo. Diante da recusa, ela o abraça violentamente dentro da água e pede aos deuses que os dois nunca se separem. O pedido é atendido, e os corpos de Sálmacis e Hermafrodito são fundidos em uma única forma.

Esse episódio exige cuidado interpretativo porque poderia parecer uma simples inversão, contudo, aqui, a mulher deseja e age, enquanto o jovem masculino é objeto de perseguição. Carvalho observa que a história de Sálmacis e Hermafrodito rompe o esquema comum das *Metamorfoses*, em que o macho é o agressor e a fêmea a vítima, embora mantenha a lógica do rebaixamento daquele que sofre a posição passiva (CARVALHO, 2012). A inversão, portanto, não elimina a hierarquia; ela a revela por outro caminho. Quando o corpo masculino é colocado na posição de passividade, a narrativa enfatiza perda de vigor, ambiguidade e diminuição.

A violência de Sálmacis é marcada pela tentativa de posse. Ao agarrar Hermafrodito, a ninfa afirma: *uicimus et meus est* — “Venci, pertences-me” (*Metamorfoses*, IV, v. 356). A linguagem da cena é de domínio: o corpo desejado é declarado posse de quem o captura. A fusão posterior dos corpos confirma essa violência sob a forma de metamorfose. Ovídio descreve o resultado da união de modo ambíguo: *nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque uidentur* — “Nem são dois nem uma forma dupla, nem se pode dizer / que seja uma mulher ou que seja um jovem. Não parecendo nem uma nem outro, / parecem a mistura dos dois” (*Metamorfoses*, IV, vv. 378-379). A nova forma não estabiliza uma identidade; produz uma figura liminar, situada entre categorias.

Após a fusão, Hermafrodito não aparece como figura de plenitude andrógina. A união dos sexos não é celebrada como completude, mas marcada por enfraquecimento. O jovem, transformado em ser de natureza dupla, amaldiçoa a fonte para que outros homens que nela entrarem também percam o vigor masculino: *semimarem faciat tactis subito mollita in undis* — “efeminado logo que suas águas toque” (*Metamorfoses*, IV, v. 386). O problema central não é apenas a presença do feminino no corpo masculino, mas o rebaixamento social e simbólico produzido pela passividade sexual. A masculinidade, nesse episódio, define-se pela

preservação do vigor, da ação e da integridade corporal; quando esses elementos são abalados, a narrativa produz desconforto.

Hermafrodito, portanto, contribui para esta seção porque mostra que a instabilidade do corpo sexuado não ameaça apenas as personagens femininas. Ela também desestabiliza o masculino quando este deixa de ocupar a posição ativa. No entanto, essa desestabilização confirma a hierarquia do sistema: o masculino passivo é narrado como diminuído, enquanto a feminilidade ativa de Sálmacis aparece como excesso perturbador. O mito rompe a distribuição habitual dos papéis, mas não produz uma ordem igualitária; expõe o quanto as identidades de gênero dependem de posições socialmente valorizadas ou desvalorizadas.

A comparação entre Ífis, Cênis/Ceneu e Hermafrodito permite perceber que a metamorfose do corpo sexuado funciona como laboratório narrativo das hierarquias de gênero. Em Ífis, a passagem ao masculino permite a sobrevivência social do desejo e a realização do casamento. Em Cênis/Ceneu, a masculinização aparece como defesa contra a violência sexual e como acesso à invulnerabilidade guerreira. Em Hermafrodito, a mistura dos sexos produz perda de vigor e rebaixamento. As três narrativas trabalham a instabilidade do corpo, mas seus desfechos não têm o mesmo valor: tornar-se homem pode funcionar como solução; perder a integridade masculina ou misturar-se ao feminino aparece como ameaça.

Essa diferença é decisiva para a leitura da representação fissurada do feminino. Nas *Metamorfoses*, o feminino não é apenas uma identidade corporal; é também uma posição social associada à vulnerabilidade, à suspeita, ao desejo impossível ou à violabilidade. Quando Ífis nasce mulher, sua vida está ameaçada; quando Cênis é mulher, seu corpo é violado; quando Hermafrodito perde o vigor masculino pela fusão com Sálmacis, o feminino aparece como aquilo que compromete sua posição. Em todos esses casos, a metamorfose revela que sexo e gênero não são tratados apenas como dados naturais, mas como categorias narrativamente reguladas por relações de poder.

Essa leitura também permite articular o capítulo 5 aos capítulos anteriores. A mulher romana foi pensada, na estrutura social e moral discutida anteriormente, a partir de uma tensão entre centralidade e subordinação: central como esposa, mãe, signo de honra e garantia de continuidade familiar; subordinada porque seu corpo, sua sexualidade e sua conduta eram regulados por discursos masculinos, familiares, jurídicos e literários. Nos episódios de

mudança de sexo, essa tensão atinge o próprio corpo. O problema deixa de ser somente o que se espera da mulher e passa a ser o que o corpo feminino permite ou impede dentro da narrativa.

Por isso, esta seção não deve ser compreendida como desvio em relação ao tema da violência feminina. Ao contrário, ela aprofunda esse tema por outro caminho. Cênis/Ceneu mostra de forma direta que a masculinização pode ser desejada como fuga da violência sexual; Ífis evidencia que nascer mulher pode significar ameaça de morte e impossibilidade social do desejo; Hermafrodito, por contraste, mostra que a perda da posição masculina ativa é narrada como enfraquecimento. O corpo sexuado, nesses episódios, torna-se lugar em que se condensam medo, desejo, norma, violência e reconhecimento.

A metamorfose, portanto, não dissolve as hierarquias entre masculino e feminino. Ela as torna visíveis. O corpo pode mudar, o desejo pode encontrar uma saída, a violência pode ser respondida por uma nova forma, mas a ordem simbólica que atribui maior valor ao masculino permanece operando. A mudança de sexo ou a fusão dos corpos expõe a instabilidade das categorias, mas também mostra os limites dessa instabilidade. Ovídio encena corpos que escapam à fixidez, mas os reinscreve em narrativas nas quais o masculino continua a funcionar como lugar de força, legitimidade ou proteção.

A ambiguidade em questão é fundamental para a hipótese do capítulo. A fissura não está apenas no fato de o poema representar corpos que mudam de sexo ou misturam formas; está no modo como essas mudanças revelam a coexistência de instabilidade e hierarquia. O corpo não é absolutamente fixo, mas a transformação não garante liberdade plena. O feminino pode ser escondido, substituído, abandonado ou incorporado como marca de rebaixamento; o masculino pode ser desejado como proteção, reconhecimento ou potência. As *Metamorfoses* mostram, assim, que a identidade corporal é móvel, mas essa mobilidade se realiza dentro de uma ordem desigual.

A próxima seção deslocará essa discussão para os episódios em que a mulher é punida não apenas por seu corpo ou por sua vulnerabilidade, mas por aquilo que sua figura representa. Medusa e Aracne permitirão observar como violência, punição, imagem e permanência se articulam de modo decisivo. Em Medusa, a vítima da violência sexual é transformada em monstro e passa a ser conhecida sobretudo pelo olhar que petrifica. Em

Aracne, a mulher que representa as violências divinas é punida, mas continua a tecer. Depois do corpo perseguido, da voz silenciada e do sexo transformado, será preciso examinar a permanência da mulher como imagem incômoda da violência que a produziu.

5.4 PUNIÇÃO, REPRESENTAÇÃO E PERMANÊNCIA

Depois de examinar a metamorfose como resposta à violência, como forma de silenciamento e como reorganização do corpo sexuado, resta observar um último aspecto decisivo: a relação entre punição, representação e permanência. Nas *Metamorfoses*, algumas personagens femininas não são apenas perseguidas, violentadas ou transformadas; elas passam a existir como imagens incômodas da violência que as atravessou. Medusa e Aracne ocupam lugar central nesse movimento. A primeira é lembrada sobretudo como monstro, cabeça e arma nas mãos de Perseu, embora sua monstruosidade esteja ligada a uma violência sexual anterior. A segunda é punida porque representa, por meio da arte, a violência dos deuses. Em ambas, a metamorfose atua como castigo, mas também como forma paradoxal de sobrevivência.

A escolha dessas duas personagens para encerrar o capítulo não é casual. Medusa e Aracne permitem compreender como a violência contra o feminino se desloca do corpo para a imagem. Medusa é transformada em figura monstruosa e, depois de morta, continua a produzir efeitos por meio do olhar petrificante. Aracne, por sua vez, transforma a arte em denúncia e é castigada por expor aquilo que o poder divino preferiria manter encoberto. Nos dois casos, a mulher é atingida por uma violência que tenta reduzir, controlar ou punir sua presença e, ainda assim, algo permanece. Essa permanência, porém, não é reconciliação. É rastro.

Medusa aparece no Livro IV das *Metamorfoses*, inserida na narrativa de Perseu. Sua história é contada de modo indireto, quase marginal, quando um dos presentes pergunta a razão dela possuir serpentes no lugar dos cabelos. A resposta vem pela voz de Perseu, o herói que já a decapitara e que passara a utilizar sua cabeça como instrumento de vitória. Esse enquadramento é fundamental. Medusa não narra a própria história; ela aparece por meio do relato daquele que se beneficiou de sua morte. A personagem entra no poema já filtrada pela voz masculina e heroica.

Ovídio informa que Medusa havia sido uma jovem de beleza notável, disputada por muitos pretendentes, e que nada nela era mais admirável que os cabelos. Netuno a violou no templo de Minerva, e a deusa, em vez de punir o agressor, transformou os cabelos da jovem em serpentes (*Metamorfoses*. IV, vv. 793-803). O dado é breve, mas decisivo. A monstrosidade de Medusa não aparece como simples natureza original; ela é produzida depois de uma violência sexual. Seu corpo passa a carregar a marca da agressão sofrida e da punição imposta por uma divindade feminina que reage à profanação do templo castigando a vítima.

Viviane Moraes de Caldas, ao analisar a violação do corpo feminino nas narrativas de Medusa e Filomela, destaca que o episódio de Medusa, em Ovídio, traz à tona o estupro sofrido pela Górgona por meio da voz de Perseu, isto é, pela voz do próprio assassino da personagem (CALDAS, 2023). Essa observação é fundamental, pois evidencia uma dupla expropriação. Medusa é privada de sua forma humana e de sua voz narrativa. Sua violência não é contada por ela; é contada por outro, dentro de uma história cujo centro aparente é o heroísmo masculino. Assim, a narrativa de Medusa chega ao leitor como resto, explicação ou causa secundária de sua aparência monstruosa.

A transformação dos cabelos em serpentes opera uma inversão cruel. Aquilo que antes era sinal máximo de beleza torna-se marca de horror. O corpo feminino desejado é convertido em corpo temido. A beleza, que a expôs ao desejo e à violência de Netuno, passa a ser substituída por uma aparência monstruosa que impede o contato direto. A vítima é protegida apenas depois de transformada em ameaça. Essa lógica aproxima Medusa de outras personagens analisadas neste capítulo: como Dafne e Siringe, ela perde a forma anterior; como Io e Calisto, sofre uma violência cujo desfecho recai sobre o corpo feminino; como Filomela, tem sua história mediada por uma voz que não é a sua.

A punição de Medusa revela de modo intenso a fissura dos discursos sobre a mulher. A castidade, a honra e a integridade do corpo feminino são valores socialmente exaltados, mas, quando a violência acontece, é o corpo da vítima que passa a carregar a marca do ocorrido. A agressão de Netuno não resulta em punição visível do deus. O que permanece visível é o corpo transformado de Medusa. A violência masculina desaparece como ato; a monstrosidade feminina permanece como imagem. A narrativa, assim, desloca a atenção do agressor para a vítima transformada.

Essa permanência imagética é ambígua. Medusa é morta por Perseu, mas sua cabeça continua ativa. O herói a utiliza para petrificar inimigos e superar adversidades. Mesmo decapitada, Medusa conserva poder. Contudo, esse poder é apropriado por outro. Sua cabeça torna-se arma masculina, objeto manejado pelo herói, instrumento de sua glória. A personagem permanece, mas fragmentada: não como sujeito, e sim como cabeça; não como voz, mas como olhar; não como corpo inteiro, mas como parte útil à narrativa de Perseu.

Alisson Preto Souza observa que a aparição de Medusa em Ovídio se articula à fragmentação e à diminuição da Górgona, pois ela surge sobretudo pela cabeça e pela utilidade que oferece às vitórias de Perseu (SOUZA, 2024). Essa leitura reforça a hipótese desta seção. A metamorfose e a decapitação não apagam Medusa, mas reorganizam sua existência de modo profundamente assimétrico. Ela permanece potente, mas sua potência é deslocada para a mão de outro. A vítima da violência passa a circular como arma, imagem e ameaça, sem recuperar a possibilidade de narrar a si mesma.

Por isso, Medusa não deve ser lida apenas como monstro. No contexto deste trabalho, ela aparece como uma figura em que a violência sexual, a punição da vítima e a permanência do rastro se condensam. Sua monstruosidade é produzida narrativamente a partir de uma agressão; sua voz é substituída pela voz de Perseu; sua força continua existindo, mas sob a forma de cabeça capturada. A fissura está justamente aí: Medusa é vítima e ameaça, corpo punido e imagem poderosa, mulher silenciada e presença impossível de ignorar. O poema a reduz, mas não a neutraliza.

Aracne, no Livro VI, desloca a questão da violência para o campo da representação. Diferentemente de Medusa, ela não aparece inicialmente como vítima de violência sexual. Sua força está na arte. Ovídio apresenta Aracne como jovem de origem humilde, famosa não por sua linhagem, mas por sua habilidade na tecelagem. A personagem conquista nome próprio pelo trabalho, pela técnica e pela admiração pública. Sua fama nasce da arte, não da família. Esse dado é importante porque Aracne surge como mulher que alcança reconhecimento por uma capacidade própria, sem depender de uma autoridade masculina ou divina.

A crise começa quando Aracne se recusa a atribuir sua arte aos ensinamentos de Palas. A deusa, disfarçada de anciã, aconselha moderação e respeito aos deuses; Aracne, porém,

mantém o desafio. A competição entre as duas tapeçarias se torna, então, mais do que disputa técnica. Palas representa a ordem divina, sua própria vitória e o castigo daqueles que ousaram desafiar os deuses. Aracne, por outro lado, representa os ardis, os disfarces e as violências sexuais cometidas por deuses masculinos contra mulheres mortais ou ninfas.

A tapeçaria de Aracne tem importância decisiva para este trabalho. Ela funciona como uma galeria de violências divinas. Europa aparece enganada pela forma do touro; Astéria é presa por uma águia; outras mulheres são abordadas por deuses que se transformam em sátiro, ouro, fogo, pastor, touro, carneiro ou ave. A arte de Aracne expõe aquilo que os discursos de poder prefeririam recobrir: o fato de que muitos deuses, nas narrativas míticas, usam metamorfoses, disfarces e superioridade para violentar ou enganar mulheres. A personagem não inventa uma acusação externa ao mundo mítico; ela reorganiza, em imagem, aquilo que o próprio mito contém.

Por esse lado, Aracne pode ser lida como figura de contra-representação. Até aqui, muitas personagens femininas foram vistas, desejadas, perseguidas, violentadas, punidas ou narradas por outros. Aracne, ao contrário, representa. Ela escolhe imagens, organiza cenas, produz uma leitura visual da violência divina. Sua tapeçaria desloca o lugar feminino dentro do poema: a mulher deixa de ser apenas objeto de representação e passa a autora de uma representação. Esse deslocamento é perigoso porque atinge a autoridade dos deuses no plano da imagem.

Alisson Preto Souza observa que a tapeçaria de Aracne representa o sofrimento mortal, o abuso de poder dos deuses e a instabilidade da ordem divina, já que expõe os modos pelos quais deuses masculinos violam suas próprias leis ao violentarem mulheres (SOUZA, 2024). Essa leitura é central para a hipótese deste trabalho. Aracne não é punida simplesmente por vaidade ou insolência; sua arte é intolerável porque torna visível a violência constitutiva da autoridade divina. A punição não recai apenas sobre a mulher que desafia uma deusa, mas sobre a mulher que ousa representar a violência dos deuses.

O próprio resultado da competição reforça essa leitura. Palas não encontra defeito na obra de Aracne. A perfeição técnica da tapeçaria torna a crítica ainda mais ameaçadora. Se a arte fosse inferior, poderia ser desqualificada; sendo perfeita, precisa ser reprimida. A reação de Palas não corrige um erro artístico, mas pune uma verdade visualmente incômoda. Aracne

é agredida, tenta enforçar-se e, em seguida, é transformada em aranha. Sua forma humana diminui, seus cabelos, nariz e orelhas caem, a cabeça se reduz, o corpo se torna pequeno, e o ventre passa a produzir o fio com que ela continuará tecendo (*Metamorfoses*, VI, vv. 129-145).

A metamorfose de Aracne é punição, mas não apagamento. Palas reduz a artista, animaliza seu corpo e decreta que ela viva suspensa, transmitindo a pena aos descendentes. No entanto, a nova forma conserva justamente aquilo que motivou o conflito: o ato de tecer. A mulher perde a forma humana, mas não perde inteiramente a prática que a tornou perigosa. A aranha continua a tecer as antigas teias. Essa permanência é profundamente ambígua. A arte da tecelã é castigada, mas sobrevive como gesto compulsório; sua crítica é punida, mas o fio permanece.

Aracne, portanto, oferece um fecho interessante para o capítulo porque condensa corpo, arte, punição e resistência residual. Diferentemente de Filomela, que tece para denunciar uma violência sofrida por ela mesma, Aracne tece para expor uma série de violências cometidas por deuses contra mulheres. Sua tapeçaria transforma episódios dispersos em padrão. Ao reunir imagens de engano, metamorfose e abuso divino, ela revela que a violência contra o feminino não é exceção isolada, mas recorrência narrativa. Por isso, sua arte ameaça a ordem: ela interpreta o mito contra os próprios deuses.

Medusa e Aracne encerram o percurso deste capítulo porque deslocam a discussão da violência sofrida para a permanência daquilo que a violência produz. Em Medusa, a agressão sexual e a punição posterior resultam em uma imagem monstruosa que continua ativa mesmo depois da morte da personagem. Sua cabeça petrifica, protege, ameaça e serve às vitórias de Perseu, mas essa potência já não lhe pertence plenamente. Em Aracne, a punição também não elimina aquilo que a tornou perigosa: a capacidade de representar. A jovem perde a forma humana, mas conserva, sob forma animalizada, o gesto de tecer.

Nos dois casos, a metamorfose não funciona como apagamento completo. Ela reduz, desloca e subordina a personagem, mas preserva um traço incômodo de sua força: o olhar de Medusa, o fio de Aracne. Essa permanência é ambígua, pois não devolve autonomia às personagens nem repara a violência sofrida. Ao contrário, mostra que a sobrevivência feminina nas *Metamorfoses* frequentemente se dá sob perda: a mulher permanece, mas como

fragmento, imagem, instrumento, animal, memória ou rastro.

Desse modo, a seção confirma o movimento geral do capítulo. Nas narrativas analisadas, a metamorfose pode impedir a posse direta, ocultar um crime, prolongar uma punição, interditar a voz, reorganizar o sexo ou transformar a mulher em imagem. Em nenhuma dessas situações, porém, a transformação é neutra. Ela conserva a marca do conflito que a produziu e torna visível a duplicidade da representação feminina em Ovídio: o feminino é central para a construção simbólica do poema, mas aparece frequentemente submetido às forças que o desejam, violentam, narram, punem ou utilizam.

A representação fissurada do feminino manifesta-se justamente nessa tensão. As personagens não recebem reparação plena, mas também não desaparecem inteiramente. O corpo transformado guarda uma memória; a voz silenciada retorna por outro meio; a imagem punida continua a produzir efeitos. Assim, a metamorfose atua simultaneamente como marca de dominação e como arquivo do sofrimento. É nessa permanência ferida que as *Metamorfoses* tornam legíveis as contradições sociais, morais e literárias que atravessam a figura da mulher na poesia ovidiana.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou compreender de que modo a representação do feminino em Ovídio, especialmente nas *Metamorfoses*, articula corpo, violência, metamorfose e permanência. A hipótese que orientou a análise foi a de que a mulher, na poesia ovidiana, aparece marcada por uma representação fissurada: ocupa posição central na organização simbólica da narrativa, mas permanece frequentemente submetida às forças que a desejam, regulam, perseguem, violentam, silenciam, punem ou transformam. Essa fissura não foi compreendida como ruptura plena com os valores da sociedade romana, nem como sinal de uma postura moderna de contestação por parte de Ovídio, mas como manifestação literária de contradições presentes nas próprias estruturas sociais, morais e narrativas que organizam o feminino.

Ao longo do trabalho, observou-se que a cultura romana atribuía à mulher uma função simbólica decisiva. A figura feminina podia ser associada à honra familiar, à legitimidade da descendência, à estabilidade doméstica, à *pudicitia* e à continuidade da ordem social. Ao mesmo tempo, essa centralidade vinha acompanhada de controle: o corpo, a sexualidade, a reputação e a conduta das mulheres eram frequentemente submetidos a discursos masculinos, jurídicos, familiares e literários (LANGLANDS, 2006; MAZIOLI, 2022). Desse modo, o feminino aparecia como lugar de valorização e vigilância, exaltação e suspeita, desejo e punição. Essa duplicidade permitiu compreender que a mulher não era marginal na construção simbólica da sociedade romana; ao contrário, era justamente por ocupar lugar central que se tornava objeto de regulação tão intensa.

No capítulo dedicado ao contexto augustano, foi possível perceber que essa tensão se intensifica em um momento em que moralidade, legislação e produção literária se aproximam de maneira particularmente visível. O projeto moral de Augusto valorizava a família legítima, o casamento, a contenção sexual e a restauração dos costumes, enquanto a poesia amorosa ovidiana explorava o desejo, a sedução, a dissimulação, o prazer e as instabilidades do vínculo erótico (VIEIRA, 2014; MAZIOLI, 2022; ANDRÉ, 2006). Nesse cenário, Ovídio não abandona os códigos de gênero de sua sociedade, mas os reinscreve em situações ambíguas. Sua poesia revela mulheres desejadas, ensinadas, abandonadas, violentadas, silenciadas ou transformadas, mas também personagens que, em determinados momentos, manifestam voz, desejo, astúcia, recusa e capacidade de deslocar expectativas (ANDRÉ, 2006).

O capítulo dedicado às mulheres em Ovídio mostrou, de forma panorâmica, que essa instabilidade já atravessa obras anteriores às *Metamorfoses*. Nos *Amores*, o feminino aparece sob o olhar desejante do eu elegíaco e como matéria de variação poética. Nas *Heroides*, personagens femininas assumem a voz epistolar, embora essa voz se construa frequentemente a partir da perda, do abandono e da assimetria (LOPES, 2009). Na *Ars Amatoria*, a mulher participa do jogo erótico e recebe instruções sobre sedução, aparência e comportamento, mas essa participação permanece mediada por uma pedagogia masculina do desejo (TREVIZAM, 2003). Assim, antes mesmo das *Metamorfoses*, a obra ovidiana já apresentava o feminino como construção móvel, atravessada por tensões entre objeto e sujeito, desejo e controle, voz e enquadramento.

Nas *Metamorfoses*, essas questões alcançam sua formulação mais intensa porque passam a incidir diretamente sobre o corpo. A metamorfose torna corporalmente visíveis tensões que, em outras obras, apareciam sobretudo no campo do desejo, da palavra amorosa ou da performance erótica. Nos episódios analisados, o corpo feminino, ou associado ao feminino, é perseguido, desejado, violentado, animalizado, silenciado, masculinizado, monstruosizado ou transformado em imagem. A mudança de forma não funciona apenas como recurso maravilhoso ou etiológico; ela participa da organização da violência no poema (SOUZA, 2024). Em alguns casos, impede a posse imediata, como em Dafne e Siringe; em outros, oculta ou prolonga uma violência já consumada, como em Io e Calisto; em outros, atinge a voz e a possibilidade de denúncia, como em Eco e Filomela (CALDAS, 2023).

A análise também mostrou que a metamorfose não pode ser lida simplesmente como salvação. Embora algumas personagens escapem de uma violência imediata, essa fuga costuma implicar perda: perda da forma humana, da voz, da mobilidade, da comunidade, da autonomia ou do reconhecimento. Dafne escapa de Apolo, mas permanece como loureiro apropriado pelo deus; Siringe evita a posse direta de Pã, mas sobrevive como instrumento musical ligado ao perseguidor; Io conserva consciência e memória, mas é reduzida a corpo animalizado e privado de fala humana; Calisto é violentada, expulsa e transformada em urso, carregando no corpo a punição por uma violência que sofreu. Nesses episódios, a metamorfose preserva algo da personagem, mas preserva sob perda. A permanência nunca é plena; é sempre ferida (SOUZA, 2024).

O problema da voz aprofundou essa leitura. Em Io, a fala humana é substituída pelo

mugido, mas a personagem ainda escreve sua história no chão com o casco. Em Eco, a voz permanece audível, mas perde autonomia, reduzida à repetição da palavra alheia. Em Filomela, a violência sexual é seguida pela mutilação da língua, tentativa extrema de impedir a denúncia; ainda assim, a personagem transforma a tecelagem em linguagem e faz do tecido um meio de acusação. Esses episódios mostram que o silenciamento feminino, nas *Metamorfoses*, raramente equivale a apagamento absoluto. A voz é restringida, deformada ou deslocada, mas retorna como inscrição, repetição, imagem, tecido ou canto (CALDAS, 2023; SOUZA, 2024). A narrativa conserva rastros daquilo que a violência tenta calar.

A discussão sobre Ífis, Cênis/Ceneu e Hermafrodito permitiu observar que a fissura da representação feminina também atravessa o corpo sexuado. Em Ífis, nascer mulher significa risco de morte e impossibilidade social do desejo, resolvida apenas pela transformação em homem. Em Cênis/Ceneu, a masculinização surge como resposta à violência sexual, pois deixar de ser mulher aparece como meio de escapar à repetição da violação. Em Hermafrodito, a fusão com Sálmacis desestabiliza a integridade masculina e é narrada como perda de vigor. Assim, a mudança de sexo ou a mistura de formas não dissolve as hierarquias entre masculino e feminino; ao contrário, torna visível a lógica que atribui ao masculino maior valor simbólico, social e corporal (CARVALHO, 2012).

Por fim, Medusa e Aracne mostraram que a metamorfose também se articula à imagem, à punição e à permanência. Medusa, violentada por Netuno e punida por Minerva, passa a existir como figura monstruosa, cabeça decapitada e arma nas mãos de Perseu. Sua potência permanece, mas já não lhe pertence plenamente. Aracne, por sua vez, é punida por representar as violências dos deuses; perde a forma humana, mas conserva, sob forma animalizada, o gesto de tecer (SOUZA, 2024; CALDAS, 2023). Em ambas, a violência não produz apagamento completo. Algo sobrevive: o olhar de Medusa, o fio de Aracne, a memória incômoda da violência ou da denúncia que deu origem à transformação. Essa sobrevivência, contudo, não equivale à reparação. O que permanece não é a mulher restituída em sua autonomia, mas um fragmento de sua força deslocado para outra forma.

Desse modo, o percurso do capítulo final confirmou a hipótese central do trabalho. Nas *Metamorfoses*, a mulher transformada perde algo de si, mas não desaparece inteiramente. O corpo transformado guarda uma memória; a voz silenciada retorna por outro meio; a imagem punida continua a produzir efeitos. A metamorfose atua simultaneamente como

marca de dominação e como arquivo do sofrimento. Ela registra a violência que reorganiza o corpo feminino, mas também impede que essa violência seja completamente apagada pela narrativa. É nessa permanência ferida que se manifesta a força ambígua do poema ovidiano (SOUZA, 2024).

Dessa forma, conclui-se que a representação do feminino em Ovídio não pode ser reduzida nem à simples reprodução dos valores patriarcais romanos, nem a uma forma direta de contestação desses valores. Sua complexidade está justamente na tensão. As personagens femininas são frequentemente submetidas a forças que as ultrapassam, mas continuam a ocupar o centro da narrativa como corpos, vozes, imagens, rastros e memórias. A fissura está nessa coexistência: a mulher é desejada e vigiada, exaltada e punida, silenciada e preservada, violentada e transformada em signo duradouro. Nas *Metamorfoses*, o feminino permanece como lugar privilegiado para observar as contradições sociais, morais e literárias da Antiguidade romana, pois é no corpo que muda, sofre, perde e persiste que essas contradições se tornam poeticamente visíveis.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carlos Ascenso. Entre o despeito e o respeito: a mulher em Ovídio. *Humanitas*, Coimbra, v. 58, p. 99-117, 2006.
- AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino de. Entre o presente e o passado: o conceito de “crimes sexuais” no estudo da sociedade romana, apontamentos sobre interdisciplinaridade e ensino de História. *Phoênix*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 114-133, 2023.
- CALDAS, Viviane Moraes de. A violação do corpo feminino nas narrativas mitológicas de Medusa e Filomela. *Verbum*, v. 12, n. 3, p. 173-192, dez. 2023.
- CANELA, Kelly Cristina. *O estupro no direito romano*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 3. ed. rev. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. A representação da mulher na poesia latina. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (org.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 243-264.
- CARVALHO, Raimundo. Trocando de sexo: uma reflexão sobre gênero nas *Metamorfoses* de Ovídio. In: LEITE, Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Raimundo (org.). *Gênero, religião e poder na Antiguidade: contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012. p. 58-70.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 4, p. 37-47, 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1761>. Acesso em: 30 jun. 2026.
- COELHO, Fabiano de Souza. História, sexualidade e literatura no Império Romano. *Fato e Versões*, v. 7, n. 13, 2015. Edição: História, gênero e violência. Publicado em: 15 ago. 2015. Disponível em: [v. 7 n. 13 \(2015\): HISTÓRIA, GÊNERO E VIOLÊNCIA | Fato & Versões - Revista de História](#). Acesso em: 30 jun. 2026.

DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

GIARDINA, Andrea (org.). *O homem romano*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 46-61.

LANGLANDS, Rebecca. *Sexual morality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LOPES, Cecília Gonçalves. *Confluência genérica na elegia erótica de Ovídio ou a elegia erótica em elevação*. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MAZIOLI, Anny Barcelos. As representações do feminino na obra de Ovídio: discurso de gênero e dominação masculina na Antiguidade. In: SOARES, Carolline da Silva; GATT, Pablo; CHAGAS, Tamara Silva (org.). *Representações do feminino na Antiguidade e no Medievo*. Vitória: Editora Milfontes, 2022. p. 15-38.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Heroides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Tradução e estudo de Walter Vergna. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROSTOVITZ, M. *História de Roma*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In:

SILVA, Gláydson José da. Representações femininas e relações de gênero na *Ars Amatória*. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Gláydson José da (org.).

Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. p. 355-370.

SOUZA, Alisson Preto. *Teorias de metamorfose na literatura: o acontecimento divino em Ovídio, Kafka e Lispector.* 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

TREVIZAM, Matheus. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio.* 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Poesia amorosa e infâmia: eu poético e autor empírico na Roma antiga. In: LEITE, Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Raimundo (org.). *Gênero, religião e poder na Antiguidade: contribuições interdisciplinares.* Vitória: GM Editora, 2012. p. 168-186.

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: VEYNE, Paul (org.). *História da vida privada 1: do Império Romano ao ano mil.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 11-193.

VIEIRA, Ana Thereza Basílio. *A contestação de Ovídio aos princípios morais de Augusto nas elegias dos Amores.* *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 56, p. 27-41, jan./jun. 2014.