

v. 15, n. 2, jul./dez. 2019

ISSN: 1983-3636 (eletrônica)

# nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte  
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM)  
Faculdade de Letras / UFMG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida

**Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora:** Sueli Maria Coelho

**Conselho Editorial**

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Anastasia Bakogianni, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Konstantinos P. Nikoloutsos, Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcos Martinho dos Santos, Marta Garcia-Morcillo, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Rosa Andújar, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira.

**Editor:** Teodoro Rennó Assunção

**Revisão:** Marina Lilian Pacheco e Marcos Alexandre dos Santos  
Marina Pelluci (inglês)

**Secretaria:** Stéphanie Paes Rodrigues

**Diagramação:** Alda Lopes

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 -  
Belo Horizonte, MG : NEAM / Faculdade de Letras da UFMG.  
il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital.  
A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

A partir do v. 11 será publicada em formato digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064 / Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas –  
Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

# SUMÁRIO

## Apresentação

Teodoro Rennó Assunção .....	5
------------------------------	---

## Artigos

<i>Medeia</i> e a rede de conectividade entre a região bárbara da Cólquida e a civilidade de Atenas no período clássico <i>Medea and the Network of Connectivity Between the Barbarian Region of Colquida and the Civility of Athens in the Classical Period</i> Maria Regina Candido .....	11
Do rito ao palco: inversão de gênero e <i>performance</i> nas <i>Tesmoforiantes</i> , de Aristófanes <i>From Rite to Stage: Gender Inversion and Performance in Aristophanes' Thesmophoriazousae</i> Edilane Vitório Cardoso .....	27
A fundação jurídica de Roma, ou a <i>Eneida</i> como narrativa jurídica <i>The Legal Foundation of Rome, or the Aeneid as a Legal Narrative</i> Eduardo Henrik Aubert .....	49
A representação do feminino e o estatuto jurídico da mulher em “A matrona de Éfeso” e “O amante no jarro” <i>The Representation of the Feminine and the Juridical Status of Women in “The Matron of Ephesus” and “The Lover in the Jug”</i> André Luiz Gardesani .....	77
Cavalos que choram: cantos XVI e XVII da <i>Iliada</i> e(m) registros de João Guimarães Rosa <i>Crying Horses: Songs XVI and XVII from the Iliad and some Notes Made by João Guimarães Rosa</i> Lorena Lopes da Costa .....	103

As serpentes de Virgílio e de Odorico Mendes: efeitos poéticos e autotextualidade em *Geórgicas*, 3.414-439 e em dois passos do canto 2 da *Eneida*

*The Snakes of Vergil and Odorico Mendes: Poetic Effects and Self-Intertextuality in Georgics 3.414-439 and in Two Passages from the Book 2 of the Aeneid*

Robson Tadeu Cesila ..... 123

## **Traduções**

Cícero, *Do orador* 3.213-230

*Cicero, On the orator* 3.213-230

Adriano Scatolin ..... 145

Os fragmentos de Varrão Atacino: tradução e notas

*Varro Atacinus' Fragments: Translation and Notes*

Jéssica Frutuoso Mello ..... 159



# APRESENTAÇÃO

*Nuntius Antiquus* v. 15, n. 2, 2019

“Nós precisamos de História, mas precisamos dela  
diferentemente de como dela precisa o ocioso  
mimado no jardim do Saber.”

(F. Nietzsche, “Da utilidade e do prejuízo da História  
para a vida” em *Considerações intempestivas*).

Curiosamente – nesta que talvez seja minha melancólica despedida formal da empreitada, modestamente útil mas inglória, de editar ou coeditar uma revista acadêmica semestral de estudos clássicos e medievais no Brasil (no presente caso, a do ainda jovem Núcleo de Estudos Antigos e Medievais, o NEAM, da Faculdade de Letras da UFMG) –, um número magro como este (e, para variar, já um pouco atrasado) do segundo semestre de 2019 da *Nuntius Antiquus* não foi planejado temática ou metodologicamente, não contendo nem mesmo um dossiê de “recepção clássica” ou “filologia clássica” como em números anteriores, e é não mais do que uma reunião quase aleatória de artigos (que talvez fossem para a genérica seção “*Varia*” de alguns números anteriores) e traduções comentadas que, por um feliz acaso, nos chegaram em quantidade e – o que é mais importante e difícil – em qualidade suficiente ou mínima para compor o exigido oficialmente pelas agências reguladoras.

Mas até isso, que pode parecer muito pouco em uma época em que (já prescindindo do velho papel, da tinta e da impressão) informar-se, escrever e publicar passaram a ser algo materialmente muito fácil, só se tornou possível devido a um lento e sofrido trabalho de formação

de um nome ou reputação ao menos medianos nesta diminuta área de estudos no Brasil ao longo dos últimos dez anos (que necessariamente inclui a nefanda avaliação oficial, mas por felicidade vai um pouco além dela), trabalho que pode ter custado alguns fins de semana ou pedaços de férias e de noites mal dormidas a seus quase anônimos e imprescindíveis revisores e editores, aos quais eu gostaria agora de saudar e celebrar discretamente citando os nomes dos meus dois colegas e amigos da Faculdade de Letras (da UFMG) que foram os corajosos fundadores desta revista, apesar de hoje (bem cansados do trabalho insano e da parca remuneração curricular, pois a literal simplesmente inexistente) já terem se afastado definitivamente dela: o latinista Matheus Trevizam e a helenista Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, que em um primeiro momento contaram também com a ajuda do meu colega e amigo helenista Antonio Orlando Dourado-Lopes e, em uma menor escala, do pós-graduando Carlos Eduardo Gomes, ambos da Faculdade de Letras (da UFMG). Aos quais eu acrescentaria não só o nome do meu colega e amigo helenista Jacyntho Lins Brandão da Faculdade de Letras (da UFMG), co-responsável por dois dossiês sobre Luciano de Samósata, mas também o da colega e amiga do Departamento de Filosofia da FAFICH (da UFMG), Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, que se responsabilizou por alguns dossiês ou números de “Recepção Clássica” da *Nuntius Antiquus* nos últimos e mais recentes anos, assim como o da colega e amiga da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Maria de Fátima Sousa e Silva, em dois dossiês recentes de “Recepção Clássica”, e enfim e mais modestamente – pela organização do dossiê do penúltimo número – o do meu colega e amigo helenista da Faculdade de Letras (da UFMG), Olimar Flores-Júnior.

Que me seja permitida aqui também uma breve digressão para lembrar a importância decisiva (e infelizmente muito mal reconhecida nesta época dos corretores automáticos de “inteligentes” *softwares* de edição textual), para uma publicação em uma área acadêmica de ciências humanas cujo meio e instrumento primeiro e privilegiado de comunicação é a linguagem discursiva, do paciente trabalho de revisão dos textos, uma vez que, vista de mais perto, a distinção entre forma e conteúdo (estas metades reciprocamente complementares de uma mesma “moeda”

incluindo inevitavelmente a escolha vocabular, a formação sintática e o ritmo dado pela pontuação, que conformam basicamente o pensamento expresso em palavras) é demasiado esquemática e grosseira. Talvez um dia, em uma utópica república das letras (cada vez mais improvável em uma sociedade violentamente pragmática que ressentida execra a figura do intelectual e do escritor), além da décima e esquecida musa da tradução (tal como imaginada ludicamente por Walter Benjamin no hoje já famoso ensaio “A tarefa do tradutor”), seja reconhecida também uma undécima e absolutamente “secretária” musa da revisão, que, como os lixeiros, apesar de quase sempre suada e suja devido ao seu incansável e desgastante trabalho noturno, é a responsável anônima e discreta pela limpeza mínima das vias públicas do pensamento discursivo.

Citarei aqui, portanto, os nomes de duas excelentes e discretas revisoras que nos ajudaram muito em nosso trabalho na breve história desta revista, os de Manuela Ribeiro Barbosa e de Tatiana Chanoca para os textos em português, e, em uma escala bem menor, ainda um terceiro nome, o de Marina Pelluci, para os textos em inglês. Para concluir, seria preciso acrescentar também o nome da nossa eficiente diagramadora, Alda Lopes, e o da nossa incansável e paciente secretária, Stéphanie Paes Rodrigues, sem as quais a produção de conjunto desta revista nestes últimos anos jamais teria sido possível.

Enfim, em uma época também de crescente especialização (cujo mais contraditório e surpreendente sintoma é a voga da improvável e difícil interdisciplinaridade), a mera curiosidade ou o simples desejo de manter-se informado, por exemplo, na área dos estudos clássicos e medievais, lendo artigos (ou traduções) de ou sobre autores e temas variados e eventualmente sem nenhuma conexão aparente entre si, como se em um *zapping* digital erudito e diletante, pode ou deve parecer a princípio um irresponsável desperdício de tempo e energia, que, no entanto, ao alargar pouco a pouco o horizonte maior de um repertório histórico, filosófico e artístico-literário, poderia também nos ajudar quase imperceptivelmente a pensar ou repensar melhor a tradição cultural em que estamos situados (estejamos ou não conscientes disso) desde que nascemos e aprendemos a falar uma língua neolatina como a portuguesa.

É, assim, portanto, uma breve mas não desprezível e intensa alegria (como a de um adolescente culto e senil passeando na tarde vazia de um domingo em um parque de dessuetas diversões acadêmicas onde o que estaria em jogo seria apenas sua própria sobrevivência enquanto ser pensante) poder ler e pensar – a partir de pesquisas cuidadosas e de esforços mais ou menos bem sucedidos de formulação de novas hipóteses interpretativas ou traduções – alguma coisa sobre (e abro agora minha concretíssima enumeração caótica final) os cavalos que choram na *Iliada* e em Guimarães Rosa, ou sobre *Medeia* e a rede de conectividade entre a Cólquida e a Atenas do período clássico, ou sobre o gênero e a *performance* nas *Tesmoforiantes* de Aristófanes, ou sobre a *Eneida* de Virgílio como narrativa jurídica, ou sobre a mimética representação sonora das serpentes em Virgílio e Odorico Mendes, ou sobre a representação do feminino nos contos “A matrona de Éfeso” de Petrônio e “O amante no jarro” de Apuleio, ou sobre um trecho importante (para se pensar a arte retórica) de *Do orador* de Cícero, ou ainda sobre os poucos fragmentos que restaram da obra do desconhecido poeta Varrão Atacino. Espero, com todo o meu compassivo coração, que o provavelmente muito ocupado leitor culto acadêmico de nossa época eletrônico-digital encontre também algum tempo livre para que possa desfrutar com prazer (e o ganho de uma possível informação qualificada) de algo presente neste modesto mas minimamente cuidado número.

Teodoro Rennó Assunção  
(Editor-geral e organizador  
deste número da *Nuntius*)



# **ARTIGOS**





## ***Medeia e a rede de conectividade entre a região bárbara da Cólquida e a civilidade de Atenas no período clássico***

### ***Medea and the Network of Connectivity Between the Barbarian Region of Colquida and the Civility of Athens in the Classical Period***

Maria Regina Candido

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
medeiacandido@gmail.com

**Resumo:** Neste ensaio, nos propomos a analisar, através da dramaturgia de *Medeia*, do poeta Eurípides, as citações que nos despertam a atenção para a conectividade marítima entre o Mar Negro e as regiões gregas banhadas pelos mares Mediterrâneo e Egeu, consideradas áreas que detêm uma longa história de contatos e migrações. A dramaturgia de *Medeia* nos aponta para o processo de conectividade dos gregos em diferentes regiões do mundo antigo. Entretanto, esta conexão marítima detém a peculiaridade de ser a da região do Mar Negro menos conhecida do universo acadêmico do Ocidente. Podemos afirmar a escassez e a ausência de análise (sobre esta região), realizada por nós, pesquisadores da historiografia que estão na América Latina.

**Palavras-chave:** *Medeia*; conectividade marítima; Mar Negro; helenos; bárbaros.

**Abstract:** In this essay, we propose to analyze, through Euripides' *Medea*, the quotes that draw our attention to the maritime connectivity between the Black Sea and the Greek regions bordering the Mediterranean and Aegean seas, considered areas that have a long history of contacts and migrations. *Medea's* dramaturgy draws our attention to the process of connectivity between Greeks in different regions of the ancient world. However, this maritime connection has the peculiarity of being of the least studied, and therefore known, aspect of the Black Sea Region's History in the Western Academic Universe. We can attest to both the scarcity and the lack of analyses performed by us, historiography researchers in Latin America.

**Keywords:** *Medea*; maritime connectivity; Black Sea; Hellenes; barbarians.

O poeta Eurípides inicia a dramaturgia de *Medeia*, representada no Teatro de Dioniso em Atenas no período de 431 a.C., citando, a saber: “nunca houvesse voado o barco de Argo à Cólquida pelas negras águas de Simplégades.” (EURIPIDES, 1991, v. 2) e o navegador Pseudo-Scylax<sup>1</sup> traz à memória dos gregos que “a grande região bárbara (*pólis megále barbáron*/Cólquida) foi o lugar de onde veio Medeia” (*Pseudo-Skylax*. 81.). As citações dos autores nos despertam a atenção para a *conectividade marítima* entre o Mar Negro e as regiões gregas banhadas pelos mares Mediterrâneo e Egeu, consideradas áreas que detêm uma longa história de contatos e migrações. A narrativa mítica deixa transparecer que o estreito marítimo permitia a passagem de embarcações de forma momentânea, esmagando qualquer objeto que tentasse transpor o pequeno atalho entre elas, fato que resultou no termo *Simplégades*,<sup>2</sup> ou seja, *Rochas das Colisões*. Jasão e os Argonautas, com a ajuda dos deuses, remaram com vigor e passaram a salvo pelo estreito antes da colisão das ilhas. Remaram em direção ao litoral situado na extremidade oriental do mar e desembarcaram no reino de Cólquida (KAPPLER, 2004, p. 114).

O processo de migração ática para a região da Cólquida, situada no Mar Negro, no período clássico foi narrada por Heródoto ao mencionar o contato cultural e a geografia da região, cujo valor econômico centrava-se em torno do rio Fásis (*Heródoto*, III: 93).<sup>3</sup> Péricles navegou diversas

---

<sup>1</sup> O *Períplous* de Pseudo-Skylax descreve a circunavegação em torno dos Mares Mediterrâneo, Egeu e Negro passando pela Ibéria (Cólquida) e terminando o circuito na Coluna de Hércules na África. Os dados desta navegação sobreviveram a partir de anotações de Marciano de Heracleia, do VI a.C. e compilados no V e IV a.C. Devido ao desconhecimento do autor no período clássico e helenístico, a obra ficou intitulada *Períplous* de Pseudo-Skylax. A pesquisadora Shipley Graham (2011) mantém-se como especialista no tema e revisora dos fragmentos da obra no livro *Pseudo-Skylax's Períplous: The Circumnavigation of the Inhabited World*.

<sup>2</sup> O escritor Filostrato, o jovem, no III sec. muito tempo depois menciona que a nau dos Argonautas carregava os cinquenta heróis pelo rio Fásis após passar pela região do Bósforo e pelo estreito das *Simplégades/Clashing Rocks* (PHILOSTRATUS the Younger, *Imagines* 8).

<sup>3</sup> Heródoto, nos livros III e IV nos traz informações sobre os habitantes da região da Cólquida (IV, 37; VI, 40) e sobre o rio Fásis que deságua no Mar Negro (IV, 37; IV, 45; VI, 38).

vezes pela região com uma frota naval a partir de 437 a.C., visando ratificar a *conectividade comercial e econômica* da região de Atenas com os entrepostos comerciais estabelecidos junto aos cólquidos (Plutarco, *Péricles*: 24). Xenofonte, na obra *Anábasis* (7.1.29), nos fornece dados sobre a urbanização em torno do Mar Negro, informações provenientes de sua estada na região (KVIRKVELIA, 2005, p. 34), quando manteve relação de *philia* com grupos de famílias áticas e de cólquidos assentados na região (FAUDOT, 2005, p. 108).

A visibilidade da região, entre os atenienses, ocorreu quando Eurípides trouxe para o Teatro de Dioniso, em 455, a dramaturgia de *Peliades* e em 431 a.C., a tragédia *Medeia*. Consideramos que o poeta trouxe à memória dos atenienses e demais gregos a narrativa mítica do “Velo de Ouro”, cujo tema foi representado pelos artesãos-ceramistas nos vasos *lékythoi* e cotejado também nas entrelinhas da dramaturgia. Partimos do princípio de que o teatro de Atenas e os vasos áticos configuram-se como *lugares de memória* e de registros vivenciados por parte dos indivíduos que a eternizaram em imagem e texto como referências e cenários de visitas ao passado. Assim, os *lugares de memória*, segundo P. Nora, tornaram-se lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional [...] (NORA, 1993, p. 21). Mesmo em um lugar de aparência puramente material, como o espaço físico do teatro grego, as imagens de vasos e o texto da dramaturgia escrita somente tornam-se *lugar de memória* se a imaginação do pesquisador assim o investir, decodificar o seu simbolismo e estabelecer um sentido.

A dramaturgia de *Medeia* nos aponta para o processo de *conectividade* dos gregos em diferentes regiões do mundo antigo.<sup>4</sup> Entretanto, esta conexão marítima detém a peculiaridade de ser a da região do Mar Negro menos conhecida do universo acadêmico do Ocidente. Podemos afirmar a escassez e ausência de análise (sobre esta

---

<sup>4</sup> A pesquisa de doutoramento (2013-2017) de Alessandra Viegas do PPGHC/UFRJ tem como tema *Alimentação no Mundo Antigo: A paródia de Matro de Pitane e a recepção no IV a.C.*, na qual traz para o universo ático a culinária pesqueira de diferentes *emporia* gregos que transitavam nos banquetes em Atenas.

região), realizadas por nós, pesquisadores da historiografia que estão na América Latina. Logo, cabe-nos trazer para o conhecimento do mundo acadêmico latino-americano os pesquisadores russos que escrevem em língua inglesa como Otan D. Lordkipanidze, Gocha R. Tsetskhladze<sup>5</sup> e os recentes pesquisadores como Valentina Yanko-Hombach,<sup>6</sup> Pavel M. Dolukhanov<sup>7</sup> e Anna A. Trofimova.<sup>8</sup>

Eurípides menciona que Medeia provém da região da Cólquida, região formada por um conjunto de *póleis* bárbaras como *Trapezus*, *Dioscurias*, *Phasis* e *Pichvnari*, cidades que emergiram como um centro de trocas comerciais e mercantis/*emporium* cuja dinâmica comercial despontou no período arcaico e clássico. Entretanto, o poeta não especifica de qual *pólis* bárbara a princesa seria proveniente. Fato que nos leva a trazer para o primeiro plano a região da Cólquida, região considerada *pólis* bárbara com abundância de terras férteis, de madeira, de grãos e de ouro, cuja documentação detém farta referência.

Cabe perguntar, onde fica a região da Cólquida (ou Colchis)? Analisando o mapa da região, torna-se perceptível que a região da Cólquida se situa no Ponto Euxino.<sup>9</sup> O geógrafo Estrabão deixa transparecer que os gregos foram os primeiros estrangeiros que chegaram à região, a área era desabitada e totalmente desconhecida, e eles se depararam com as águas turvas e revoltas do Mar Negro (ESTRABON, VII,6,2).

<sup>5</sup> TSETSKHLADZE, G. R. *An Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas*, v. 1 (2006); v. 2 (2008); TSETSKHLADZE, G. R.; De ANGELIS, F. (ed.). *The Archaeology of Greek Colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman* (1994). TSETSKHLADZE, G. R.; SNODGRASS, A. M. (ed.). *Greek Settlements in the Eastern Mediterranean and the Black Sea*, (2002).

<sup>6</sup> YANKO-HOMBACH, V.; GILBERT, A. S.; PANIN, N.; DOLUKHANOV, P. M. (ed.). *The Black Sea Flood Question: Changes in Coastline, Climate and Human Settlement*. (2007).

<sup>7</sup> YANKO-HOMBACH, V.; GILBERT, A. S.; PANIN, N.; DOLUKHANOV, P. M. (ed.). *The Black Sea Flood Question: Changes in Coastline, Climate and Human Settlement*. (2007).

<sup>8</sup> TROFIKOVA, Anna A. (ed.). *Greeks on the Black Sea: Ancient Art from the Hermitage* (2007).

<sup>9</sup> Atestado por Píndaro na “Ode Pítica IV” (263).

Diante das dificuldades de navegação, qualificaram a área como região inóspita ao estrangeiro, nomeando-a como *Póntos Áxeinos* (mar contra estrangeiros). Após o processo de ocupação da área e domínio de acesso pela navegação, os gregos renomearam a região como área hospitaleira – *Póntos Eúxeinos* (*póntos* = mar e *eu/bom*, e *xeínos* = estrangeiro, mar bom para estrangeiros) conhecido na atualidade como região do Mar Negro.

A região da Cólquida permanece como região mítica para nós, helenistas latino-americanos, mantendo o imaginário social misterioso de terra do *Velo de Ouro* e região da *pharmakís* Medeia. Cabe-nos trazer para o meio universitário brasileiro, visando à renovação historiográfica, os pesquisadores russos em diálogo com os ingleses e franceses; assim como o grupo de pesquisadores anglo-americanos, em parceria com helenistas russos, que realizaram a série de publicações *online* intitulada *Greek on the Black Sea: Ancient Art from the Hermitage*, e o *British Institute at Ankara*, responsável pelas pesquisas arqueológicas na região da Turquia e na região de Pichvnari, no Mar Negro. A região na atualidade configura-se com a República Soviética da Geórgia e o interesse de pesquisadores sobre a presença dos gregos na região prevaleceu, nos seus primórdios, com a historiografia russa do século XX, com destaque para Otan D. Lordkipanidze e Gocha R. Tsetskhladze, ambos especialistas na região da Cólquida.

Outro dado importante que nós detectamos refere-se à região que se tornara área de interesse e de influência de Atenas. Fato que nos leva a refletir sobre as análises que identifiquem quais foram as estratégias de favorecimentos de trocas comerciais e mercantis e da possibilidade da relação: exportação de vasos áticos com vinho e azeite em troca de madeira, grãos e/ou metais. Para Anna M. Ckonía, a presença do ouro na região tem sido considerada como uma das forças motrizes que impulsionou o processo de migração dos gregos áticos para a região da Cólquida. A região ficou conhecida na Antiguidade como “região rica em ouro”, e na Modernidade como “terra clássica do ouro”, cuja narrativa mítica de Jasão no episódio do “Velo de Ouro” simbolizou a riqueza aurífera e o interesse ático pela região (CKONIA, 2002, p. 263;

FAUDOT, 2005, p. 66). A exposição mítica do “Velo de Ouro” mantém estreita relação com o mito das *Peliades* que relata o episódio da morte do rei Pélias, de Iolcos. O relato foi fornecido por Apolodoro (I, IX: 27), Higino (v. 24) e Pausânias (VIII, XI: 2), a narrativa mítica que compõe a ação mágica de rejuvenescimento de Pélias (ou Jasão), faz parte da dramaturgia construída por Eurípides, representada em 445 a.C., porém a peça se encontra perdida para nós. Entretanto, a narrativa mítica manteve-se no *imaginário social* do usuário/consumidor que solicita a materialidade do tema através da representação imagética em vasos áticos de figuras negras e vermelhas, ação que remontou ao VI a.C., intitulada de *Medeia e o Carneiro* ou *Peliades*<sup>10</sup> ou *As filhas de Pélias*.

Em relação à riqueza de cereais da região do Mar Negro que resultou em transporte de grãos para a Ática, nos reportamos a Heródoto (VII, 147) ao relatar a passagem de navios através do Mar Negro em direção à Grécia. T. S. Noonan trouxe a perspectiva da exportação de grãos do Mar Negro para a Grécia, mencionada pela documentação antiga, ao considerar a região como “celeiro de Atenas” (NOONAN, 1973, p. 231). O tema traz o questionamento sobre a escassez de alimento na Ática no período clássico. O debate começou com Thomas S. Noonan (1973), seguido por Gocha R. Tsetskhladze (1999), e foi retomado por Amiran Kakhidze (2001). A historiografia soviética detém numerosos estudos clássicos sobre o comércio de grãos do Mar Negro para o mundo grego como I. B. Brashinski na obra *Afiny i Severnoe Prichernomor 'e v VI-VII vv. do n.e.* (Moscou, 1963) que analisa os grãos do Bósforo exportados para Atenas e considera a região do Bósforo como celeiro de Atenas. David Braund (2007, p. 42) considera que o porto do Pireu se

---

<sup>10</sup> Em relação ao conjunto de vasos de cerâmica do período clássico e helenístico, analisamos 5 vasos com o tema “Velo de Ouro” (Jasão) e 25 vasos para as *Peliades* ou *Medeia e o Carneiro*, no qual a sacerdotisa de Hécate aparece realizando os procedimentos mágicos de rejuvenescimento do idoso rei Pélias, que resultou em sua morte (ou não). Os temas formam o *corpus* iconográfico de Medeia no qual realizamos a catalogação e aplicação da grade metodológica, formulada por nós, a partir da obra de Claude Berard (Paris, 1983). As imagens com a metodologia aplicada constam do anexo do Relatório do Prociência/FAPERJ/UERJ 2014-2017.



tornou, no período clássico, um grande foco de poder e riqueza, devido às intensas trocas comerciais e mercantis com o Mar Negro.

A partir desta constatação, podemos afirmar a existência de um modelo de interação e de intercâmbio sociocultural estabelecido pelos gregos na região considerada de natureza bárbara. Partimos do princípio que um grupo de atenienses de recursos financiou o *khoregós*,<sup>11</sup> patrocinador da dramaturgia de *Medeia* de Eurípidés, cujo objetivo era incentivar o interesse dos atenienses no processo de migração para a região visando ao estabelecimento de *emporium*/entrepósito comercial e *apoikíai*/colônias. O poeta constrói, junto aos atenienses, o *imaginário social helênico* da região da Cólquida através das aventuras de *Medeia*. Eurípidés deixa transparecer a defesa de interesse de um grupo que denominamos de *hetaireía*, no qual inserimos Péricles, que tinha o interesse em estabelecer e/ou manter o contato com a região da Cólquida.

Consideramos que os atenienses, presentes no teatro de Dioniso em Atenas, tinham noção de que a longínqua região da Cólquida ficava muito distante da área familiar do Mar Egeu. Alertamos que os gregos transitaram por sociedades muito além dos mares Mediterrâneo e Egeu, chegando até ao Mar Negro, como indicam a jornada da *Odisseia* e a expedição dos *Argonautas*.<sup>12</sup> A historiografia<sup>13</sup> nos aponta para os imigrantes provenientes da região de Mileto na Jônia<sup>14</sup> que desde o século VIII já haviam estabelecido jornadas em direção ao Mar Negro. A região

---

<sup>11</sup> O tema sobre o financiamento dos *khoregoí* em Atenas tornou-se objeto de doutoramento de Dolores Puga Alves de Souza, PPGHC/UFRJ, intitulado: *As Disputas Políticas na arena do Teatro de Atenas: um estudo comparado das Hetaireias de Eurípidés e de Aristófanes (411-405/4 a. c.)* (2014-2017), orientada pela Profa. Maria Regina Candido.

<sup>12</sup> O tema sobre a expedição dos Argonautas e a circulação pelo Mar Negro e Mediterrâneo tornou-se tema de pesquisa do Prof. Alair Figueiredo Duarte, como extensão do doutorado no PPGHC/UFRJ (2014-2017).

<sup>13</sup> O pesquisador Thomas S. Noonan cita alguns autores como Johannes Hasebroek no livro *Trade and Politics in ancient Greece* (1970) e Moses I. Finley no livro *Early Greece: The Bronze and Archaic* (1970) entre outros, que consideram que a colonização grega em direção ao Mar Negro foi motivada pelo excedente populacional.

<sup>14</sup> Os jônios da região de Mileto fundaram Sínope no VIII a.C.

da Cólquida tornou-se área de influência dos atenienses e mantiveram intercâmbio cultural e mercantil com as cidades litorâneas de Dioskurios, Gyenos e Fasis. O destaque fica com Pitchvnari cujo cemitério demonstra o intenso intercâmbio cultural com Atenas, cuja materialidade se expressa pelas cerâmicas áticas encontradas no local.<sup>15</sup> A materialidade da ação pode ser cotejada através da fundação de santuários para a deusa Ártemis, deusa protetora dos milésios. Os santuários foram analisados por Norbert Ehrhardt no livro *Milet und seine Kolonien* (1983) no qual o autor nos traz as evidências arqueológicas do culto de Afrodite em Mileto e nas colônias. O pesquisador Allan M. Greaves no artigo “The Cult of Aphrodite in Miletos and Colonies” complementa a informação ao disponibilizar o mapa de localização dos santuários de Afrodite nas colônias de Mileto situados no Mar Negro (GREAVES, 2004, p. 29).

Os atenienses empreenderam em tempo tardio o mesmo processo de expansão marcado somente para o início do período clássico. Fato trazido através da narrativa de Plutarco ao mencionar o interesse de Péricles em comandar diversas expedições para a região do Mar Negro. Fica evidente que, a partir do período clássico, a presença da frota naval e a dinâmica do porto do Pireu apontaram para os atenienses a possibilidade ou a necessidade de buscar espaços alternativos às atividades agropastoris na Ática resultando na migração para a região da Cólquida. Partindo do princípio de que toda história é uma história contemporânea (CROCE, 1921, p. 12), consideramos que as questões relacionadas ao processo de migração na Antiguidade foram construídas a partir da articulação com o tempo presente. Na atualidade, vivenciamos o deslocamento de populações de migrantes, que são alvo de violência, discriminação étnica e religiosa.<sup>16</sup> Um dos centros da atenção tem sido o Mar Mediterrâneo

---

<sup>15</sup> Ver: O. D. Lordkipanise, “Ancient Colchis” (1979); M. Y. Treister; Y. G. Vinogradov, “Archaeology of the Northern Coast of Black Sea” (1993); D. Braund, “Georgia in Antiquity” (1994).

<sup>16</sup> “A perseguição, o conflito e a pobreza forçaram um milhão de pessoas a fugir para a Europa em 2015, algo sem precedentes”, disse a OIM. Segundo a organização, mais de 800 mil cruzaram para a Grécia vindos da Turquia, incluindo mais de 455 mil imigrantes que partiram da Síria e mais 186 mil do Afeganistão. Cerca de 3.700 outros morreram tentando atravessar o mar Mediterrâneo na pior crise de refugiados que a Europa vive

e as frágeis travessias realizadas pelas imediações das cidades gregas banhadas pelo Mar Egeu. A drástica situação nos traz à memória o pesquisador Adauto Novaes, ao afirmar que, poucas vezes, ao longo da história, o Ocidente viveu de forma tão trágica e explícita a confluência da civilização e da barbárie. Vivemos o descrédito da política, o desprezo das normas éticas e morais, a opacidade das relações sociais, cujo resultado nos leva a pensar que a astúcia do poder produz guerra em nome da paz (NOVAES, 2004, p. 7).

Stanley M. Burstein considera que a história dos gregos na região do Mar Negro tem sido escrita como processo de expansão do *modo helênico de viver*. Entretanto, a *helenicidade*<sup>17</sup> dos contatos nas *apoikíai* e nos *empórios* ocorria no litoral de terras inseridas no universo de terras bárbaras (BURSTEIN, 2006, p. 137). Consideramos a ação como parte do intercâmbio cultural cujo resultado foi a *helenização* ou *helenicidade* de algumas regiões bárbaras do Mar Negro. Amiran Kakhidze considera que o aumento das atividades de trocas comerciais e mercantis foi motivado também pela necessidade cultural do binômio centro-periferia, ou seja, o recebimento de produtos do Mar Negro em Atenas tinha como contrapartida suprir a região periférica com produtos culturais provenientes da dinâmica Atenas (vasos de cerâmica ática, dramaturgia, festivais, vinho/azeite, entre outros) (KAKHIDZE, 2005, p. 117).

O processo de interação cultural com a vizinhança de cultura desconhecida dependia da negociação em diferentes níveis como as trocas materiais, casamentos e associações, entre outras estratégias que garantiam a sobrevivência e a proteção dos gregos na região. Eurípidés coloca na voz de Jasão que “em lugar de região bárbara, ela [Medeia] passou a habitar terras gregas que conheciam a justiça e o uso das leis no lugar da força” (EURÍPIDES, 1991, v. 535-540). O poeta constrói

---

desde a Segunda Guerra Mundial.” (“MAIS de um milhão de refugiados e imigrantes chegaram à Europa em 2015”).

<sup>17</sup> A ação dos gregos ao expandir a cultura helênica no Mar Mediterrâneo e no Mar Negro tem sido nomeada como *helenicidade* por Kostas Vlassopoulos; *helenismo* foi o termo acadêmico oriundo da palavra grega *hellenízein*, que significa falar grego e se comportar como um grego. Johann-Gustav Droysen foi quem inseriu o termo no mundo acadêmico como sendo *Hellenismus* em 1836.

a trajetória da protagonista como uma mulher que sai dos limites da barbárie da Cólquida para o centro da civilidade dos atenienses. Kostas Vlassopoulos afirma que a relação entre gregos e bárbaros faz parte de um amplo debate que parte da distinção geográfica entre o Ocidente *versus* o Oriente. Os gregos detêm a *helenicidade*,<sup>18</sup> a cultura, a sociabilidade e tornaram-se referência no Ocidente, pois inventaram a democracia, a liberdade de expressão, a ciência, a filosofia e a dramaturgia, e o Oriente passou a ser a área dos povos considerados bárbaros (VLASSOPOULOS, 2013, p. 2).

Em seu lamento, Medeia relata todo o processo de chegada do jovem grego Jasão à região bárbara da Cólquida, assim como as suas aventuras e desafios, fato que nos faz lembrar a trajetória de grupos de atenienses que migraram para a região do Mar Negro. Tanto os jônios de Mileto quanto os atenienses construíram *kleroukhíai*, *apoikíai* e *emporía*, a ação nos conduz ao debate sobre a motivação para a saída dos gregos áticos em direção às terras consideradas inóspitas e bárbaras do Mar Negro.

No lugar da análise a partir do conceito de dominante e dominado ou da relação centro e periferia, nos aproximamos de uma vertente alternativa que traz à reflexão o contato relacional de convivência negociada e compartilhada que fomenta a ação de reciprocidade do dom e contra dom entre gregos/atenienses e não gregos. O processo de migração dos gregos/atenienses para o Mar Negro nos permite identificar a natureza dos *pontos de conectividade* (*emporía*, *apoikíai*, *kleroukhíai*) necessários como áreas de contato para reabastecimento e consertos de avarias nas embarcações. Esses *pontos de conectividade* formam a interligação entre o Mar Egeu e o Mar Negro, passando pelo Mar Mediterrâneo, definidos pela expedição dos Argonautas, que no conjunto constitui a *rede de conectividade/network*, como deixa transparecer a dramaturgia de Medeia e a circulação dos vasos áticos com imagem do “Velo de Ouro” e o conjunto *Peliades/Medeia e o Carneiro*, que mantém relação com a abordagem mítica de Eurípides.

---

<sup>18</sup> O fator-chave da formação da identidade grega, a *helenicidade*, está na narrativa de formação da maneira helênica de ser e no papel que ela exerce na formação do não grego.

Em Atenas, a contrapartida nos aponta para a entrada de ritos estrangeiros<sup>19</sup> e bárbaros, considerados como culto aos novos deuses sediados na região do porto do Pireu, como nos aponta Platão, ao mencionar o ato de Sócrates descer em direção ao porto, ou seja, *katabaino eis Peiraia*, para participar do culto estrangeiro da deusa Bentis introduzida pelos trácios entre os atenienses em 429 a. C (FOUCART, 1975, p. 131). Temos que considerar as associações voluntárias para culto às divindades estrangeiras situadas no porto do Pireu, formando *thíasoi*, *éranoi* e *orgeónes* com os quais interagem homens e mulheres, atenienses, metecos, estrangeiros e escravos. Como deixa transparecer o Velho Oligarca, no século V, ao citar que os atenienses, em razão do domínio marítimo “misturaram-se com outras etnias e descobriram produtos de consumo variados... qualquer que seja o produto e onde quer que esteja, Sicília, Itália, Chipre, Egito, Lídia e no Mar Negro tudo vem para o mesmo ponto (porto do Pireu) em virtude do poder naval” (*A constituição dos Atenienses*, I:7). Complementamos com o diálogo de Sócrates, ao afirmar: “fui ontem ao Pireu com Glauco para orar à deusa (trácia Bentis) e para me certificar também de como seria a festividade” (Platão, *República*, II: 327a).

A constatação nos afasta da relação binária de oposição entre gregos e não gregos tanto na área do Pireu em Atenas quanto na região da Cólquida no Mar Negro e nos aproxima de conceitos relacionados à interação e intercâmbio sociocultural entre grupos de culturas distintas cuja proximidade foi proveniente da dinâmica da conectividade marítima do período clássico dos atenienses. As escavações arqueológicas apontam a presença de estelas de mármore, IG.II 2337, que evidenciam as solicitações dos mercadores citas no IV a.C, interessados na construção de um santuário dedicado a uma divindade estrangeira semelhante à deusa *Afrodite Urânia*. O solicitante menciona na epigrafia que deseja o

---

<sup>19</sup> A região do Porto do Pireu recebeu várias solicitações de citas, egípcios, trácios, para a construção de santuários para o culto das deusas Bentis, Ísis e Afrodite; ver a dissertação de Mestrado da pesquisadora Marina Rockenback de Almeida, intitulada *Por um comparativismo construtivo do culto à Isis entre atenienses e egípcios no final do V sec aec*. Defendida em 2016 no PPGHC/UFRJ.

mesmo tratamento que foi concedido aos egípcios para a construção de santuário da deusa Ísis na região do Pireu (GARLAND, 1987, p. 337). A ação confirma a prática de intercâmbio sociocultural entre os atenienses e os estrangeiros considerados bárbaros e não somente o processo de expansão helenística em via de mão única.

Concluimos que nestas regiões longínquas, os gregos/atenienses não propuseram o estabelecimento de um *pan-helenismo* nem impetraram ações imperialistas ou de *liderança unipolar* na região. A documentação nos permite conjecturar sobre o estabelecimento de *conectividade* entre gregos/atenienses e não gregos, cujo resultado foi constatado através da transferência de seus cultos, crenças e mitos assim como a circulação de objetos, dramaturgias, linguagens poéticas que constituíram a *rede de conectividade cultural*. A criação de *espaço relacional híbrido* tornou-se possível a partir das *redes de conectividade* tanto em Atenas na região do porto do Pireu quanto na região que compõe as *póleis bárbaras* da Cólquida. A materialidade do tema passa a ser apreendida através da narrativa mítica de *Medeia*, a dramaturgia produzida por Eurípides. Incluímos o conjunto de vasos áticos com imagens relativas ao tema mítico que envolvem Medeia, Jasão e o “Velo de Ouro”, temáticas que se tornaram constantes. Consideramos que a sociedade helênica pode ser pensada em termos de conectividades próximas e distantes. Os conceitos da *Social Network Theory*, traduzida por nós como *Teoria da Conectividade Social*,<sup>20</sup> detêm como abordagem teórica a capacidade de aplicação em História Antiga, pois a *rede de conectividade marítima* fomentou a mobilização de atenienses, gregos e não gregos em direção ao Mar Negro desde o período arcaico. A ação resultou na formação de grupos de identidades diversas que compartilharam um interesse comum ao demarcar os *pontos de conectividade* (*apoikíai*, *emporía*, *kleroukhíai*) que margeiam o litoral do Mar Egeu, do Mediterrâneo e do Mar Negro.

---

<sup>20</sup> O conceito de conectividade integra o universo da *Social Network Theory*, que traduzimos como “Teoria da Conectividade Social”, e que capacita o pesquisador a explorar os aspectos relacionais de contatos promovidos entre grupos de natureza distinta, como os gregos com os não gregos. A partir desta conectividade emergem o partilhamento, a interação e o intercâmbio cultural, político, econômico, social e religioso.

No estudo da antiguidade grega nas últimas décadas tem predominado a abordagem sobre *pólis* e temas relacionados como a polaridade da relação estrutural definida entre cidadão *versus* estrangeiros, homem *versus* mulher, cidadão livre *versus* escravo e a célebre relação binária de oposição entre gregos e bárbaros. A comunidade políade define-se como a forma pela qual os gregos concebiam o conceito de *pólis helênica*, definida como *koinonía*, ou seja, associação de cidadãos gregos. Entretanto, o período clássico deixa transparecer a emergência de diferentes comunidades e associações que teceram a proximidade entre gregos, estrangeiros e bárbaros, situadas em regiões litorâneas de Atenas, no Mar Egeu, e da Cólquida, no Mar Negro.

## Referências

ARISTOTLE. *Constitution d'Athènes*. Tradução de G. Mathie. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

BRAUND, David. *Art and Archaeology. The Greeks in the East*. London: British Museum Press, 2007.

BURSTEIN, Stanley M. The Greek Cities of the Black Sea. In: KINZL, Konrad H. (ed.). *A Companion to the Classical Greek World*. Oxford: Blackwell, 2006. p. 137-152. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470996799.ch8>

CKONIA, A. M. A propos de l'exportation de l'or colchidien. In: FAUDOT, M. (ed.). *Pont-Euxin et Polis: Polis hellenis et Polis Barbaron*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005. p. 263-272.

CROCE, Benedetto. *History, Its Theory and Practice*. New York: Cornell University, 1921.

CSAPO, Eric *et alli*. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: from Ritual to Drama*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007.

EHRHARDT, N. *Milet und seine Kolonien*. Frankfurt am Main: P. Lang 1983.

ESTRABON. *Geografia V-VII*. Traducción de José Vela Teja y Jesus Gracias Artal. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. Edição Bilingue grego-português.

FAUDOT, M. (ed). *Pont-Euxin et Polis: Polis hellenis et Polis Barbaron*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.

FOUCART, Paul François. *Des Associations Religieuses chez les Grecs: Thiasés, Éranes, Orgéons*. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

GARLAND, Robert. *The Piraeus: from the Fifth to the First Century BC*. London: Duckworth, 1987.

GRAHAM, Shipley (trad.). *Pseudo-Skylax's Periplus: The Circumnavigation of the Inhabited World*. Exeter: Bristol Phoenix, 2011.

GREAVES, Allan M. The Cult of Aphrodite in Miletos and Its Colonies. *Anatolian Studies*, Ankara, v. 54, p. 27-33, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0066154600000545>.

HOPMAN, Marianne. Revenge and Mythopoiesis in Euripides' *Medea*. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 138, p. 155-183, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1353/apa.0.0002>.

KAKHIDZE, A., IASHVILI, I., Vickers, M. Silver Coins of Black Sea Coastal Cities from the Fifth Century BC Necropolis at Pichvnari. *The Numismatic Chronicle*, London, v. 161, p. 282-288, 2001.

KAPPLER, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: AKAL, 2004.

KVIRKVELIA, Guram. Polis Barbaron in the Black Sea area in archaic and classical periods. In: FAUDOT, M. (ed.). *Pont-Euxin et Polis: Polis hellenis et Polis Barbaron*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005. p. 33-40.

MAIS de 1 milhão de refugiados e imigrantes chegaram à Europa em 2015. *Veja*, São Paulo, 22 dez. 2015. Disponível em; <https://veja.abril.com.br/mundo/mais-de-1-milhao-de-refugiados-e-imigrantes-chegaram-a-europa-em-2015/>. Acesso em 22 out. 2016.

NOONAN, Thomas S. The Grain Trade of the Northern Black Sea in Antiquity. *The American Journal of Philosophy*, New York, v. 94, n. 3, p. 231-242, 1973. DOI: <https://doi.org/10.2307/293978>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/293978?seq=1>. Acesso em: 10 fev. 2016.



NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

NOVAES, Adauto. *Civilização & barbárie*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

PHILOSTRATUS. Elder Philostratus, *Younger Philostratus, Callistratus*. Translated by Fairbanks. London: William Heinemann, 1931. (Loeb Classical Library, v. 256)

PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do grego por Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

PSEUDO-SKYLAX'S *PERIPLUS*: The Circumnavigation of the Inhabited World. Tradução de Shipley Graham. Exeter: Bristol Phoenix, 2011.

ROBERTSON, Martin. *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ROCKENBACK, Marina. *Por um comparativismo construtivo do culto à Ísis entre atenienses e egípcios no final do V século AEC*. Orientadora: Maria Regina Candido. 2016. 184f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VELHO OLIGARCA. *A Constituição dos atenienses*. Tradução de Neyde Theml e André Chevitarese. Vitória: EDUFES, 2002.

VLASSOPOULOS, Kostas. *Greeks and Barbarians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139049368>.

WILES, David. *Tragedy in Athens, performance space and Theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582295>.

Recebido em: 23 de agosto de 2019.

Aprovado em: 5 de dezembro de 2019.





## Do rito ao palco: inversão de gênero e *performance* nas *Tesmoforiantes*, de Aristófanes

### *From Rite to Stage: Gender Inversion and Performance in Aristophanes' Thesmophoriazousae*

Edilane Vitória Cardoso

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará / Brasil

edilaneathe@gmail.com

**Resumo:** Das onze comédias remanescentes de Aristófanes, três utilizam a inversão de papéis de gênero em que as mulheres são representadas exercendo funções convencionalmente desempenhadas por homens. *Lisistrata* (411 a.C.) e *Assembleia de mulheres* (392 a.C.) tratam da intrusão da figura feminina nos espaços públicos de Atenas – Acrópole e Ágora respectivamente, prefigurando a participação delas na vida política e econômica da cidade. Em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), entretanto, temos o reposicionamento em torno da batalha dos sexos e do travestismo de gênero, o que compreende o domínio da estética e do visual, que se projeta no próprio teatro. Em vez do confronto coletivo de homens e mulheres, a peça dirige as ações das mulheres contra um único alvo masculino – o poeta trágico Eurípides. Salvas do constrangimento social e dos padrões convencionais que as mantêm dentro do *oikos*, silenciosas e inertes em espaços públicos do discurso e da ação, no palco da comédia as mulheres são representadas como protagonistas de seus atos e manifestos. Nesse sentido, o estudo que ora apresentamos busca analisar a inversão de papéis de gênero, travestismo e *performance* na comédia *Tesmoforiantes*. A proposta parte da análise do reajuste das posturas performáticas que identificam as mulheres no ritual das Tesmofórias, concentrando o estudo nas questões que giram em torno da inversão de papéis e travestismo de gênero no palco. Assim, com vistas ao debate pretendido, nos ancoramos teoricamente nos estudos de Zeitlin (1981), Tzanetou (2002), Vernant (1989), Silva (1979-1980) e McClure (1999).

**Palavras-chave:** Aristófanes; *Tesmoforiantes*; gênero; ritual.

**Abstract:** The reversal of gender's roles is staged in three of the eleven remaining comedies by Aristophanes. By "reversal of gender's roles" we mean that women are represented performing functions conventionally performed by men in these plays. Thus, both the *Lysistrata* (411 BC) and the *The Assemblywomen* (392 BC) deal with the intrusion of the female figure in the public spaces of Athens –the Acropolis and the Agora, respectively –by prefiguring their participation in both the political and the economic life of the city. In the *Thesmophoriazousae* (411 BC), however, there is a repositioning concerning a battle of sexes and gender transvestitism, which encompasses the domain of aesthetics and visual, and this is projected in the theater itself. Instead of a collective confrontation between men and women, the play directs women's actions against a single male target: the tragic poet Euripides. Saved from the social embarrassment and conventional patterns that keep them within the *oikos*, silent and inert in public spaces of speech and action, on the stage of comedy women are represented as protagonists of their acts and manifestos. For this reason, the present study aims at analyzing the inversion of gender roles, transvestitism, and performance in the comedy *Thesmophoriazousae*. This study starts with the analysis of the readjustment of the performative postures which identify women in the Festival of the Thesmophoria, by focusing its argumentation in questions that revolve around the reversal role and gender transvestitism on the stage. Thus, in order to develop such discussion, this work is theoretically grounded on the studies of Zeitlin (1981), Tzanetou (2002), Vernant (1989), Silva (2015), and McClure (1999).

**Keywords:** Aristophanes; *Thesmophoriazousae*; gender; rite.

## Introdução

Conceber gênero como categoria de análise nos posiciona no centro de reflexões sobre os papéis, normas, atitudes e comportamentos socialmente construídos e atribuídos a homens e mulheres em qualquer sociedade. Na Atenas do século V a.C., a posição social e política dos homens e das mulheres prescreveu a participação destes na guerra e na política – isto é, no seu engajamento no espaço público – enquanto as mulheres viviam uma existência mais marginal, definida por suas obrigações para com os parentes, como esposas e mães, como comenta Tzanetou (2002, p. 20). Desse modo, é relevante salientar que a condição da mulher da Atenas desse período não se apresenta uniforme, já que se deve considerar a classe social na qual ela estava inserida, bem como questões culturais que se projetam sobre as delimitações dos papéis

e funções impostos ao feminino. Nesse sentido, em linhas gerais, era permitida a participação feminina em casamentos, ritos fúnebres e festivais religiosos sancionados pelas leis da cidade, de modo que nesses espaços pré-determinados cabia às mulheres a condução da vida religiosa da *pólis*, em nome do bem-estar da comunidade e, em certa medida, havia a atenuação de sua exclusão das esferas públicas e da política da cidade.

Os padrões de conduta feminino e masculino também eram marcadamente distintos e delimitados. Segundo Tzanetou (2002, p. 328), na ideologia democrática ateniense, coragem, bravura e envolvimento cívico foram valorizados, acima de tudo, como atributos masculinos – coletiva e individualmente –, ao passo que silêncio, isolamento, recato e modéstia eram qualidades e valores atribuídos ao feminino. As três peças de Aristófanes em que personagens femininas figuram como protagonistas apresentam uma variação e subversão quando se trata dos padrões normativos das relações de gênero. As principais abordagens para a representação do gênero feminino no drama grego explicaram sua importância para compreender os modelos de masculinidade e feminilidade. Nesse sentido, compreendemos que o teatro como instituição cívica serviu para educar os cidadãos do sexo masculino e que, ao representar as mulheres como o outro – na dimensão do estranho, desconhecido –, as peças interpretam o feminino de maneira antitética em relação ao masculino.

Aristófanes trata da inversão de papéis de gênero em três peças de sua autoria. Em *Lisístrata* (411 a.C.) e *Assembleia de mulheres* (392 a.C.) temos como abordagem a intrusão da figura feminina nos espaços públicos de Atenas – Acrópole e Ágora respectivamente, prefigurando a participação das mulheres na vida política e econômica da cidade. Em *Tesmoforiantes* (411 a.C.), contudo, nos deparamos com o reposicionamento em torno da batalha dos sexos e do travestimento de gênero, o que compreende o domínio da estética e do visual, aspectos que se projetam no próprio domínio do teatro e dos recursos próprios da encenação. Nesse sentido, o estudo que se segue pretende analisar sob o prisma da inversão de papéis de gênero, travestimento e *performance*, a comédia *Tesmoforiantes*, representada em 411 a.C.

A proposta parte da observação do reajuste das posturas performáticas que identificam as mulheres no ritual das Tesmofórias, concentrando o estudo nas questões que giram em torno da inversão de papéis e travestismo de gênero no palco. Em face disso, a peça satiriza a experiência ritual das mulheres e não respeitosa e retrata as Tesmofórias como um festival muito importante, celebrado em toda a Grécia, que promovia a agricultura e fertilidade humana. E, no entanto, apesar da invasão do personagem Parente e sua zombaria das mulheres, o papel das mulheres no ritual não é realmente enfraquecido nesta peça. As personagens femininas que habitam o palco cômico e protestam contra seu retrato no drama não pretendem redefinir seus papéis sociais como esposas e mães. Em vez disso, elas usam a autoridade de seus papéis para montar um ataque bem-sucedido contra Eurípides porque ele enfraquece essas funções.

Expostas as considerações iniciais, assinalamos que a discussão pretendida tem por base um estudo de caráter bibliográfico. Dessa forma, para a viabilização e suscitação do debate proposto nos amparamos nas discussões teóricas de Zeitlin (1981), Tzanetou (2002), Vernant (1989), Silva (1979-1980) e McClure (1999). No que diz respeito à abordagem da análise a ser empreendida, o estudo se configura em duas seções cuja organização obedece à seguinte divisão: 1) Política dos espaços e das vozes: gênero e sociedade no drama grego, seção na qual discutiremos questões relativas às normas e condutas masculinas e femininas na ideologia democrática ateniense e sua projeção no teatro; 2) Do rito ao palco: inversão de gênero e performance nas *Tesmoforiantes*, seção em que efetuaremos a análise central proposta com vistas a discutirmos ritual, inversão de papéis, travestismo e *performance* na comédia aristofânica selecionada.

## **1 Política dos espaços e das vozes: gênero e sociedade no drama grego**

Ao considerarmos uma cultura em que se legislava um alto grau de dimorfismo sexual na divisão social do trabalho – um dimorfismo que também servia para dividir o masculino do feminino como encabeçando a lista de oposições binárias no mapa do mundo, tanto acima como

abaixo, tanto no interior como no exterior –, na Grécia do século V, os parâmetros dessas divisões e as associações simbólicas mais amplas que se seguiram não se tratavam apenas de uma simples oposição entre macho e fêmea, cada categoria inserida em esferas separadas de interesse, mas sim da noção de uma diferença muito mais profunda e demarcadora, até inerradicável, entre os sexos, como se pertencessem a espécies diferentes.

Apareceu uma “raça de mulheres”, segundo nos relata Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (47-105, para o conjunto da história). Pandora foi o primeiro exemplar dessa raça, uma vez que ela foi criada por Zeus em punição aos homens pelo roubo do fogo praticado pelo titã Prometeu. O mito de Pandora é uma variante do tema bem conhecido nos mitos de origens em todo o mundo. Pandora é concebida por Zeus e forjada por Hefesto, o deus metalúrgico, em parceria com outros deuses que a moldam com características específicas. Sendo criada pela suprema divindade masculina, a entrada da mulher em cena é apenas o começo da história. Isso fornece a ocasião para uma narrativa etiológica que conta como através de sua agência, o mundo foi transformado em seu estado atual. Seu *status* secundário funciona como um significante da diferença e perturbação que provoca a chamada “condição humana”, já que é Pandora quem introduz a morte, a desgraça e o mal no mundo, juntamente com a laboriosa labuta da existência humana. Hesíodo narra o mito de Pandora em duas versões, a primeira em seu poema épico cosmogônico *Teogonia* (570-612) e a segunda em *Os trabalhos e os dias* (57-104), obra esta vinculada ao gênero didático de literatura de sabedoria, como apontam alguns críticos. Os detalhes diferem, mas, em cada caso, a mulher criada figura como o resultado de um jogo de raciocínio entre o titã Prometeu e Zeus, que se revolta com uma série de decepções e enganos em conexão com a troca de presentes.

O estudo de gênero em um contexto social requer que alcancemos, além do primeiro nível de análise na identificação de figuras representativas, estruturas e formas de ação ou caracterização específicas para cada sexo. Todas essas considerações também envolvem ideias sobre a própria sexualidade, na forma masculina ou feminina, o corpo e suas partes: como constituído e como imaginado em termos corpóreos ou não

corpóreos. Além disso, o gênero e a sexualidade operam tanto no nível literal de referência nas relações familiares quanto no metafórico entre os espaços masculino e feminino, entre a casa e a cidade – *oïkos* e *pólis*. Especulações sobre parentesco ou estratégias reprodutivas afetam não apenas a organização social, mas também o corpo político e seus modos de autodefinição em relação à terra que a *pólis* ocupa, o *status* de seus vários habitantes e os laços que os ligam ou dividem.

Nesse sentido, em conformidade com a ideologia democrática ateniense, as mulheres gregas eram, em geral, despossuídas de direitos políticos ou jurídicos e encontravam-se inteiramente submetidas socialmente. A ateniense casada e de classe social abastada vivia a maior parte do tempo confinada às paredes de sua casa, detendo no máximo o papel de organizadora das funções domésticas, estando, portanto, submissa a um regime de quase reclusão. Mesmo antes do casamento, era impensável a possibilidade de uma jovem encontrar-se livremente com rapazes, visto que vivia fechada nos aposentos destinados às mulheres – o gineceu. Deviam neste espaço permanecer para ficar longe dos olhares externos, separadas até dos membros masculinos da própria família.

Vernant (2002, p. 53), em *As origens do pensamento grego*, observa que o que implicava o sistema da *pólis* era o proeminente exercício dado à palavra, como manifestação de *status*, poder e autoridade. Palavra ou discurso, que se refere ao debate, argumentação. Assim, nas palavras de Vernant (2002, p. 54),

o que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos do poder. Torna-se o instrumento político por natureza, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão – lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos ou o valor atribuído aos ditos do rei quando pronuncia soberanamente a *thémis*. Entretanto, a palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação.



Nesse sentido, o silêncio imposto socialmente ao sexo feminino significava sua total exclusão da esfera política da cidade. Ademais, os escassos conhecimentos adquiridos pela mulher ao longo de sua vida provinham, quando era possível, do contato com o pai e com os homens da casa. Em contrapartida, o homem, sendo constantemente solicitado na vida política e social da cidade, encontrava-se totalmente indiferente às questões domésticas confiadas à esposa. Percebemos, logo, que o espaço público, neste contexto, e tudo que lhe diz respeito, tem vinculação com o sexo masculino, ao passo que os limites do ambiente doméstico configuram-se como um território associado ao gênero feminino. Tratam-se, portanto, de espaços sociais demarcados a partir do gênero dos indivíduos.

De acordo com McClure (1999, p. 23), ao sancionarem as apresentações em público, através do recurso das personagens, de gêneros típicos de fala feminina (lamento, oração, casamento, discurso obsceno ritual) ou por meio de intervenções que estão dentro do alcance de seus deveres ritualísticos, as peças gregas exploram a dialética entre as identidades reais e simbólicas das mulheres, colocando personagens femininas no centro da negociação de problemas que afetam a comunidade de cidadãos. Os dramaturgos gregos adaptaram suas tramas a partir do repertório mitológico sobre as famílias reais das cidades de Tebas, Argos, Troia e, em certa medida, Atenas. Assim, os protagonistas masculinos e femininos nas tragédias, por exemplo, são oriundos da classe aristocrática que governa a cidade e, em virtude de sua origem, estes personagens masculinos e femininos têm maior liberdade de atuação no palco, ou seja, não estão estritamente vinculados às instituições da sociedade ateniense contemporânea, como comentam Vernant e Vidal-Naquet (1990, p. 43).

Dessa forma, o anacronismo, a criação de analogias específicas entre passado e presente, permitiu ao público democrático ateniense relacionar os dilemas e lutas dos personagens heroicos com suas próprias experiências. A entrada de personagens femininas no palco inverteu a divisão de gênero do espaço, que marcou a família como feminina e a cidade como espaço masculino. Esta convenção enfatizou a continuidade em vez das divisões entre a ação masculina e a feminina.

McClure (1999, p. 23) comenta que o antagonismo do gênero se evidencia a partir de disputas que afetam as famílias em que as mulheres estão presentes. Ademais, em peças que lidam com problemas decorrentes da família, ou provenientes do seio familiar, as crises irrompem quando um personagem masculino age contra os interesses de sua família. Em vista disso, a personagem feminina retalia exigindo vingança e incorporando o furor vingativo, ou seja: assumindo “comportamentos masculinos” em sua ação. Assim, temos no *Agamêmnon*, de Ésquilo, o exemplo de Clitemnestra, que é retratada exercendo o poder como um homem e governando Argos na ausência do marido, além de ser a responsável por tramar a vingança contra ele – por causa do sacrifício da filha Ifigênia –, ao lado do amante Egisto. Na peça, a inclinação de Clitemnestra pelo poder diminui a masculinidade de Egisto, o qual muitas vezes é referido na peça como leão covarde, ao passo que Clitemnestra é aludida como mulher de ânimo viril. Orestes, o filho, configura o modelo desviante de postura feminizada. Para vingar a morte do pai, o jovem assassina a mãe e o amante, e a seguir, sendo absolvido no tribunal dos deuses, reestabelece a ordem patriarcal da cidade.

Para McClure (1999, p. 24), o investimento da tragédia em uma tipologia complexa de personagens femininas é um veículo para explorar a identidade masculina, já que apresenta a mulher como o oposto e agindo a partir de uma posição marginal ou subordinada, mas com questões de autodeterminação moral que levam a uma reavaliação dos ideais de heroísmo e masculinidade. Assim, segundo a autora, o diálogo entre o passado heroico do mito e o presente democrático produz disjunções semelhantes nos encontros entre personagens masculinos, na medida em que alguns personagens atendem aos objetivos da ideologia cívica ateniense. Em muitas peças trágicas assistimos ao confronto entre valores épicos e dever cívico que sugere que o heroísmo masculino não é mais compatível com a visão cívica da *pólis* grega.

O quadro social em que as comédias de Aristófanes são representadas, no século V a.C., ainda segue em grande parte um modelo bastante tradicional. Ainda que estejamos no período democrático de Atenas, o órgão central do poder político, a assembleia, não permitia a

presença feminina em seus domínios. Assim, somente em festivais de caráter religioso as mulheres poderiam exprimir-se sem vigilância ou censuras. Em *Lisístrata*, uma passagem sobre essa vinculação da mulher, desde a infância, aos ritos religiosos ilustra o que afirmamos:

Desde os sete anos que sou arréfora. Aos dez, fazia eu bolos sagrados para a nossa padroeira. Mais tarde, na minha túnica açafraão, fui ursa nos Braurônios. E enfim, depois que me tornei numa bela mocetona, fui canéfora, com o meu colar de figos secos. (*Lisístrata*, 641-647).

O excerto acima faz parte da fala do coro da peça e por ele podemos observar a ordem das funções religiosas destinadas às mulheres desde a infância. Há uma espécie de catalogação das funções e missões do sexo feminino na execução dos ritos. Segundo Maria de Fátima Silva, os festejos religiosos eram espaços de convívio social para as atenienses, um dos raros momentos em que era possível às mulheres serem vistas em público e terem um breve contato com seus concidadãos. Desse modo, segundo Silva:

Festivais havia que lhes competiam exclusivamente, como as Tesmofórias e as Esciras, cenários escolhidos por Aristófanes para exhibir a astúcia feminina, livre da vigilância dos homens, com a licenciosidade habitual na comédia antiga. O caráter misterioso destes rituais cobre a maquinação de duas importantes conspirações, contra Eurípides, no caso das *Tesmoforiantes*, contra os homens que tem se mostrado maus administradores da cidade em *A assembleia das mulheres*. (SILVA, 1979-1980, p. 99).

Além dos festivais religiosos, a participação feminina também era registrada em cerimônias menores, como as Dionísias rurais, e as de caráter privado, como os casamentos e os ritos fúnebres. Contudo, de um modo geral, o cotidiano da mulher ateniense desenrolava-se no ambiente privado do espaço doméstico. Os contatos mais estreitos ocorriam com a mãe e com as escravas da casa. Assim, eram mulheres reclusas nos ambientes destinados ao seu sexo, distanciadas até do convívio das figuras

masculinas da família, e, mesmo que com esses tivessem contato, era recomendado a elas recato e silêncio.

Sendo criada no isolamento e na subserviência, a jovem ateniense era preparada para sua futura condição de esposa dócil, de quem o marido esperava uma administração equilibrada do patrimônio e a habilidade de uma dona de casa, nada além disso. Desse modo, as expectativas e os anseios culturais desta jovem ateniense não eram sequer cogitados e sim completamente desconsiderados, salvo raras exceções. Segundo Silva (1979-1980, p. 41), a maior parte das mulheres cultas era formada por aquelas que não eram reconhecidas como cidadãs. Silva comenta ainda que o exemplo mais comum é o de Aspásia de Mileto,<sup>1</sup> a companheira de Péricles, notadamente reconhecida por sua inteligência e perspicácia política.

Silva (1979-1980, p. 45) comenta também que a situação de mulheres provenientes de classe menos abastada era um pouco diferente. A mulher plebeia tinha uma realidade de contingência material, em que deveria assegurar com seu próprio sustento a casa e os filhos. Esta mulher vivia um pouco mais fora do espaço doméstico – portanto menos presa ao *oïkos* –, ocupada nos trabalhos do campo ou sendo proprietária de um pequeno negócio, por exemplo, uma banquinha no mercado, como é o exemplo da segunda mulher nas *Tesmoforiantes*, viúva e mãe de cinco filhos, que na peça é uma vendedora de flores.

## **2 Do rito ao palco: inversão de gênero e *performance* nas *Tesmoforiantes***

Segundo Tzanetou (2002, p. 333), o ritual das Tesmofórias faz alusão ao luto de Deméter pelo rapto de sua filha Perséfone. O mito é contado no *Hino homérico a Deméter* e também era conhecido

---

<sup>1</sup> É citada na *Suda*, enciclopédia bizantina do século X, por suas habilidades e inteligência retórica. Ao lado de Diotima de Mantinea, foi referida por Sócrates como uma das mais importantes personalidades a orientá-lo em seu desenvolvimento intelectual e filosófico. Era uma mulher bastante influente no círculo filosófico e político de Atenas, promovia reuniões em sua casa e participava de debates políticos da época.

pelo público ateniense através dos Mistérios de Elêusis. Informações específicas sobre os três dias do ritual nos são explicitadas pela autora:

O primeiro dia é chamado *Anodos* (Subida), as mulheres neste dia sobem ao Tesmofóron e fazem preparativos para o festival. Duas mulheres, que foram eleitas como magistrados oficiais, presidem ao festival como oficiais. As mulheres montam tendas improvisadas nas quais passam as duas noites seguintes longe de suas casas, uma experiência única na vida religiosa das mulheres. No segundo dia, *Nesteia* (Jejum), as mulheres imitam o luto de Deméter, sentando no chão em assentos feitos de plantas anafrodisíacas, em jejum; elas também praticavam a obscenidade ritual. Todos estes elementos são encontrados em contextos de fertilidade e ritos fúnebres. No terceiro dia, *Kalligeneia*, as mulheres oferecem sacrifícios, festejam e celebram o retorno de Perséfone como uma renovação simbólica de sua própria fertilidade. O último dia comemora o papel de Deméter como promotora da fertilidade humana e agrícola. (TZANETOU, 2002, p. 332-333, tradução nossa).

A presença de plantas anafrodisíacas, ainda conforme Tzanetou (2002, p. 334), simbolizava a castidade das mulheres durante o festival, já que elas reverenciavam simbolicamente seu *status* anterior de virgens, enquanto a obscenidade ritual estava associada à promoção da fertilidade. Nesse sentido, a peça *Tesmoforiantes* ou *As mulheres que celebram as Tesmofórias* trata do rito realizado por mulheres atenienses casadas em honra às deusas ctônias Deméter e Perséfone. Nesta comédia, o coro é formado pelas mulheres que estão celebrando as Tesmofórias e os principais embates travados são entre o coro e o Parente, personagem que se transveste de mulher.

Logo no início da reunião das mulheres no Tesmofóron, percebemos a atuação feminina muito próxima à dos homens nos tribunais e assembleias. A fala das mulheres é permeada de termos convencionalmente relacionados ao universo político masculino. Desse modo, observamos como elas tratam da reunião como assembleia, se autoproclamam conselho/povo das mulheres, comparam-se a oradores

e fazem um discurso longo e delineado retoricamente. Nesse sentido, mesmo o festival das Tesmofórias sendo mais marcadamente religioso do que político, percebemos que Aristófanes representa a celebração do festival também com fortes relações ao espaço democrático ateniense. Os fragmentos a seguir reforçam o que afirmamos:

**MULHER:** Oraí aos deuses olímpicos e às olímpicas, aos píticos e às píticas, aos délios e às délias, e a todos os outros deuses. Se alguém conspirar algum mal ao povo das Mulheres, ou enviar arautos a Eurípides e aos Medas sobre algum prejuízo ao *povo das Mulheres*, ou planejar ser tirano, ou ajudar a repor o tirano, ou denunciar uma Mulher com um filho posticho, ou uma serva seduzindo a patroa vá cochichar no ouvido do patrão, ou encarregada de uma mensagem portar mentiras e não dê jamais o que prometeu, ou uma Mulher velha dê presentes a um amante, ou a cortesã receba e vá trair o amigo, e se o taberneiro ou taberneira enganar na medida legal do côngio e do cótilo, rogai para que pereça de modo terrível este e sua família, suplicai para vós outras que os deuses vos deem todas as coisas boas. (*Tesmoforiantes*, 330-351, grifos nossos).

**MULHER:** Escutai todas. *Isto decidiu o conselho das mulheres: Timocleia sendo presidente, Lisila, a secretária e Sóstrata, a oradora: fazer uma assembleia na manhã do dia do meio das Tesmofórias*, quando nós temos mais folga, e deliberar primeiro sobre Eurípides, o que ele deve sofrer; pois que comete injustiça, todas concordamos. Quem quer se pronunciar? (*Tesmoforiantes*, 373-381, grifos nossos).

A celebração das Tesmofórias era uma das únicas oportunidades permitidas às mulheres para escapar da rotina de reclusão do *oikos* e da vigilância masculina. Conforme o argumento da peça, Eurípides é acusado pelos principais desentendimentos domésticos ao revelar os “vícios femininos” em suas tragédias. Nesse sentido, o tragediógrafo seria o responsável por tornar públicos os hábitos privados das mulheres, fato que passaria a comprometer o relacionamento entre maridos e esposas, pais e filhas. A atitude das mulheres, assim, é a de reagir durante

a celebração das Tesmofórias, constituindo um tribunal em que os discursos são carregados de elementos persuasivos, no plano da retórica, e condenando à morte Eurípides:

**PRIMEIRA MULHER:** Não foi por ambição minha, pelas duas deusas, que me levantei para falar, ó Mulheres; pobre de mim, *há muito tempo suporto forçosamente ver que somos ultrajadas por Eurípides, filho da vendedora de legumes e ouvir muitas maldades e de toda espécie.* Pois, de qual injúria ele não nos cobre? E quando não nos calunia, por poucos que sejam os espectadores, os atores e coros, *as levianas, as apaixonadas por homens nos chama, as bebedoras de vinho, as traidoras, as tagarelas, as sem valor, a grande desgraça dos maridos?* (Tesmoforiantes, 382-394, grifos nossos).

Em face disso, a peça satiriza a experiência ritual das mulheres e retrata as Tesmofórias como um festival muito importante celebrado em toda a Grécia, que promovia a agricultura e fertilidade humana. E, no entanto, apesar da invasão do Parente e sua zombaria das mulheres, o papel das mulheres no ritual não é realmente enfraquecido nesta peça. As personagens femininas que habitam o palco cômico e protestam contra seu retrato no drama não pretendem redefinir seus papéis sociais como esposas e mães. Em vez disso, elas usam a autoridade de seus papéis para montar um ataque bem-sucedido contra Eurípides porque ele enfraquece essas funções.

O poeta trágico Agatão é o primeiro a ser procurado por Eurípides, sobretudo em virtude de seu aspecto físico, já que não usa barba, possui “traços delicados”, voz doce, e, ademais, por também compartilhar do mesmo ofício de Eurípides. Todos esses elementos contribuiriam para o sucesso do seu disfarce em mulher, bem como para a defesa da reputação de Eurípides no tribunal das mulheres. Após a recusa de Agatão, o personagem Mnesíloco ou Parente é quem se traveste de mulher para participar do ritual das Tesmofórias com vistas a defender Eurípides diante das acusações das mulheres.

A comédia *Tesmoforiantes*, conforme explicitamos, reposiciona a batalha dos sexos no domínio visual e, mais precisamente, no domínio dos artificios e recursos que são próprios do teatro. Assim como a peça mais conhecida de Aristófanes, *Lisístrata*, também representada em 411 a.C., a comédia *Tesmoforiantes* está situada na Acrópole. Este espaço, segundo as normas estabelecidas, não é apropriado para as mulheres, mas a elas é concedido de acordo com as regras de seu festival anual, que reserva o ambiente sagrado para seu uso exclusivo nos rituais de fertilidade dedicados a Deméter e Perséfone. Em *Lisístrata*, as mulheres, privadas da companhia sexual de seus maridos devido à ausência destes por ocasião do conflito bélico entre Atenas e Esparta, a guerra do Peloponeso (431-404 a.C.), encenam uma abstinência sexual contra eles, reivindicando a paz entre as cidades e o regresso dos maridos aos seus lares. Conforme o enredo da comédia, a cidade está praticamente vazia, já que os homens, sobretudo os jovens, estão guerreando, e este é o principal motivo pelo qual as esposas decretam greve.

Considerando o nível dramático, a peça constrói-se em duas partes em torno das quais se delineiam os planos concebidos e arquitetados pela protagonista Lisístrata. O primeiro plano é a tomada da Acrópole pelas mulheres mais velhas; já o segundo diz respeito à proposta de greve de sexo à qual todas as esposas jovens da Grécia devem aderir. Tal plano de greve é o primeiro a ser apresentado no prólogo da comédia, porém não foi posto em cena explicitamente, é apenas aludido, e segue-se ao plano de ocupação da Acrópole. As passagens destacadas da peça abaixo, a título de ilustração, referem-se ao momento em que Lisístrata, após a convocação das mulheres, fala sobre a greve e a ocupação da Acrópole pelas mulheres mais velhas:

**Li.** Direi, pois não é preciso que o assunto fique oculto.

É que para nós, ó mulheres, se estamos dispostas a obrigar os homens a fazerem a paz, é preciso abandonar...

**Ve.** O que? Fala.

**Li.** Fareis então?

**Ve.** Faremos, mesmo que nós tenhamos que morrer.



**Li.** É preciso então que abandonemos o pênis.  
Por que vos inquietais? Para onde ides?  
Vós, por que fazeis beicinho e negais?  
Por que a cor muda? Por que uma lágrima corre?  
Fareis ou não fareis? Ou o que vós pretendeis?

**Li.** Mas isto também está bem preparado.  
Pois ocuparemos a Acrópole hoje.  
É que às mulheres mais velhas foi ordenado fazerem assim,  
enquanto combinamos estas coisas,  
 fingindo sacrificar, tomarem a Acrópole. (*Lisístrata*, 122-136).

Em *Assembleia de mulheres*, peça representada em 392 a.C., a personagem principal convence as mulheres a irem à assembleia disfarçadas de homens com vistas a propor um governo delas para a cidade, com a modificação das leis e sendo elas próprias as novas legisladoras. As protagonistas Praxágora e Lisístrata são figuras femininas marcantes que atuam, cada uma a seu modo e conforme suas necessidades, em prol de um ideal coletivo. Após o discurso de Praxágora, delineado com artifícios retóricos, fica estabelecido, então, que a cidade será governada pelas mulheres. A nova proposta de legislação, tendo Praxágora como autora e porta-voz, é a de que todos os cidadãos devam entregar seus bens ao governo, formando uma espécie de fundo comum. Por causa da atuação e do discurso desta, há a aprovação de algo nunca antes considerado para a salvação de Atenas, um governo administrado pelas mulheres. Trata-se de uma comédia que também traz o cômico a partir de algo considerado utópico para a época, uma inversão total de papéis e uma transgressão dos espaços.

Em se tratando do objeto deste estudo, a peça *Tesmoforiantes*, conforme Tzanetou (2002, p. 46), é uma peça complexa e integrada. Está localizada na intersecção de várias relações: entre homem e mulher; entre tragédia e comédia; entre teatro (tragédia e comédia) e festival (ritual e mito); entre festival (Tesmofórias) e festival (o dionisíaco, que fornece a ocasião para sua *performance* e que determina sua essência cômica); e, finalmente, entre formas delimitadas (mito, ritual e drama) e as “realidades” mais fluidas da vida cotidiana. Nesta comédia, essas relações

são instáveis e reversíveis: atravessam fronteiras e invadem os territórios uns dos outros; elas apagam e restabelecem distâncias hierárquicas para refletir ironicamente umas sobre as outras e sobre si mesmas.

O cenário da peça e o progresso da trama são construídos não apenas para aproveitar ao máximo o valor cômico da representação da figura feminina, mas também para usar as inversões de gênero e chamar atenção para a problemática da imitação e representação que conectam o travestismo, o disfarce, e a ilusão com a paródia mimética de textos. O travestismo trabalha no nível visual; a paródia das tragédias, no nível verbal. Juntos esses recursos expõem as fronteiras do cruzamento de gêneros e de genitores; juntos eles exemplificam a equivalência de intertextualidade e intersexualidade, como comenta Tzanetou. O efeito de tornar um poeta trágico o protagonista cômico em uma trama cômica e de elevar a paródia ao discurso dominante da peça transfere a disputa entre os sexos para outro nível, que não apenas reflete as tensões entre os papéis sociais de homens e mulheres, mas também se concentra em sua representação teatral como personagens trágicas e cômicas.

A parábase exemplifica fortemente as mulheres nesta peça reivindicando uma participação nas fortunas da cidade. Nela (785-845), as mulheres elogiam a “raça feminina” (786) e refutam as críticas dos homens às mulheres como “o mal” em sua casa (785-799) ao elogiar as mulheres de Atenas por suas contribuições cívicas (799-845). Apesar de suas paródias, a parábase traz vários pontos válidos. Na privacidade do recinto que identifica o ritual das Tesmofórias, as mulheres decidem vingar-se do poeta trágico Eurípides, a quem acusam de misoginia e de calúnia no retrato dramático das mulheres. Foi ele o responsável por tornar suas vidas intoleráveis, segundo elas. Seus maridos chegam em casa vindos do teatro, todos com suspeita em cada gesto e movimento, e as trancam em casa. O próprio Eurípides aparece na abertura da peça para inventar sua contraproposta e resgatar-se do perigo iminente que determinará, neste dia, se ele viverá ou morrerá. Assim, ele deve finalmente enviar seu próprio Parente. Vestido como uma mulher com trajes e acessórios fornecidos por Agatão, barbeado e depilado no palco, o Parente Mnesíloco se dirige à Acrópole para se misturar às outras

mulheres e cumprir os planos da conspiração. A seguir, fragmentos da peça que se referem ao início do momento em que Parente é disfarçado de mulher:

**PARENTE:** Eis aí ao chão. O que pretendes fazer-me, então?

**EURÍPIDES:** Raspar isto e queimar-te por baixo.

**PARENTE:** Faz então, se assim te agrada, ou eu não deveria ter me oferecido.

**EURÍPIDES:** Agatão, tu deves portar sempre uma navalha, empresta-nos uma agora.

**AGATÃO:** Pega-a tu mesmo dentro do estojo.

**EURÍPIDES:** Tu és gentil. Senta-te e enche a face direita.

**PARENTE:** Ai de mim! (*Tesmoforiantes*, 211-223).

Contudo, o Parente é desmascarado e seu verdadeiro sexo é revelado tanto pela natureza de sua defesa em nome de Eurípides quanto pela informação de Clístenes – outro personagem com traços afeminados e reconhecido como um político amigo das mulheres –, que consegue inserir-se no ritual e avisá-las do intruso disfarçado. Enquanto Clístenes sai para trazer de volta o arqueiro cita para expulsar o impostor, o Parente é quem recorre a elaboradas paródias do drama eurípideano. Ele tenta um papel trágico após o outro em seus esforços para salvar-se, finalmente trazendo Eurípides ao palco, não uma, mas duas vezes, para imitar aqueles de seus próprios personagens que poderiam resgatar o Parente. Quando esse recurso fracassa, Eurípides, por fim, se reconcilia com as mulheres e, vestido agora como uma velha alcoviteira, consegue desviar o arqueiro cita com um artilhagem cômico, não trágico – a entrada da jovem dançarina –, para que ele e o Parente possam fugir:

**EURÍPIDES (como velha):** A moça vai ensaiar, ó arqueiro, pois ela deve dançar para alguns homens.

**ARQUEIRO:** Dançar, ensaiar eu não impedir. Como é lebe, como uma pulga no véu.

**EURÍPIDES:** Vamos retirar este manto, ó filha, e sentando-te nos joelhos do cita estende os pés, para eu descalçá-los.

**ARQUEIRO:** Sim, sim. Senta, senta sim, sim, bilhinha. Que duro a teta como um rábano.

**EURÍPIDES:** Tu, toca rápido; ainda temes o cita?

**ARQUEIRO:** Belo bunda. Tu chorar, se não ficar aí dentro. Bem, a aparência é bela em torno da barra.

**EURÍPIDES:** Está bom. Tome o manto; já é hora de nos pôr a caminho.

**ARQUEIRO:** *Não me beijará antes?*

**EURÍPIDES:** Perfeitamente; beija-o.

**ARQUEIRO:** ó, ó, ó papapapai, que língua doce, como mel ático. (*Tesmoforiantes*, 1175-1196).

Segundo Tzanetou (2002, p. 335), o dispositivo de encenar a presença das mulheres na Acrópole tem uma vantagem dupla. Em um nível, a ocupação feminina do espaço cívico mantém a transgressão que a presença delas no palco público implica. Por outro lado, os regulamentos rituais que colocam as mulheres no comando oferecem ricas possibilidades cômicas para o uso indevido da linguagem masculina em sua imitação daquilo que seria típico das instituições masculinas do tribunal e da assembleia. Além disso, o artifício da inversão de papéis dá às mulheres uma oportunidade de corrigir os desequilíbrios sociais entre homens e mulheres em uma competição cômica aberta majoritariamente aos homens, conforme podemos perceber na parábase da peça. Ademais, em outro nível, o próprio ritual privado também inverte a direção da transgressão; agora os homens são forçados a invadir o espaço proibido e adentrarem o mundo secreto das mulheres com o propósito de espioná-las e revelar seus segredos.

O discurso em que o Parente comenta a intimidade de Eurípides, sua familiaridade com os segredos das mulheres reproduz a transgressão de Eurípides do trágico decoro. Essa transgressão também é realizada de forma dramática como a própria violação do recinto sagrado reservado

às mulheres em seu ritual. Tendo penetrado antes em um mundo em que fora proibido de entrar, Eurípides agora adentra nele novamente, só que dessa vez a infiltração se inicia com o Parente no rito das Tesmofórias. Na comédia, essas revelações da “natureza” das mulheres causam mais riso do que indignação entre os espectadores, explica Tzanetou. É no teatro trágico que os efeitos miméticos da representação operam com tal realismo e persuasão que o drama ultrapassa e invade o mundo real, enviando maridos para longe, enlouquecidos de ansiedade, para olhar para as mulheres em casa.

### **Considerações finais**

Em vista da abordagem proposta, observamos que discutir e compreender gênero como categoria de análise nos possibilita fazer significativas reflexões sobre os papéis, normas, atitudes e comportamentos socialmente construídos e atribuídos a homens e mulheres em determinada sociedade. Desse modo, comentamos que na Atenas do século V a.C., a posição social e política de homens e mulheres exigia a participação destes na guerra e na política, em domínios de engajamento cívico, ao passo que cabia às mulheres uma existência mais marginal, definida, sobretudo, por suas obrigações como esposas e mães e em práticas religiosas. Nesse sentido, era permitida a participação feminina em festejos de natureza privada, como casamentos e ritos fúnebres, e festivais públicos religiosos sancionados pelas leis da cidade; nesses espaços delimitados, as mulheres tinham uma função político-religiosa, por assim dizer, cabendo a elas, portanto, a condução do bem-estar da comunidade.

É pertinente registrar, também, que as noções de gênero na antiguidade, sendo alicerçadas por um aparato cultural, eram baseadas no dimorfismo sexual que refletia na divisão do trabalho e nos papéis sociais de cada sexo. Assim, separava-se o masculino do feminino, amparando-se em uma estrutura de oposições binárias cujos parâmetros de demarcações de papéis eram fundados em associações simbólicas das representações dos sexos. Essa concepção grega de uma espécie de antagonismo sexual, tão evidente no culto, nos mitos e demais representações culturais,

situa machos e fêmeas em lados adversários, conforme nos diz Zeitlin (2002, p. 86) em seu estudo sobre a representação do outro. Todas essas considerações também envolvem ideias sobre a própria sexualidade, na forma masculina ou feminina, o corpo e suas partes, como constituídos e imaginados em termos corpóreos ou não corpóreos. Em suma, gênero e sexualidade operam tanto no nível literal de referência nas relações familiares quanto no metafórico entre os espaços masculino e feminino, entre a casa e a cidade.

Em se tratando das peças de Aristófanes, discutimos que três retratam a inversão de papéis de gênero, *Lisístrata*, *Assembleia de mulheres* e *Tesmoforiantes*. Ao contrário da peça *Assembleia de mulheres*, em que personagens femininas assumem papéis masculinos, a participação das cidadãs-esposas na peça *Tesmoforiantes* está enraizada na realidade do festival. O objetivo dessas mulheres celebrantes das Tesmofórias não é intervir no negócio dos homens de administrar a *pólis*, mas sim impedir que eles se intrometam no próprio negócio delas de gerenciar o *oikos*. As mulheres nesta comédia constroem uma realidade que é bem adequada ao palco cômico, já que colocam Eurípides em julgamento porque seus trágicos retratos de casos ilícitos de mulheres despertam suspeitas em seus maridos, atrapalhando o bom funcionamento do *oikos*.

Assim, nas *Tesmoforiantes* nos deparamos com o reposicionamento em torno da batalha dos sexos e do travestismo de gênero, o que compreende o domínio da estética e do visual, aspectos que se projetam no próprio domínio do teatro e dos recursos próprios da encenação. A fala das mulheres é permeada de termos relativos ao universo masculino. Desse modo, observamos no texto como elas tratam da reunião como assembleia, se autoproclamam conselho/povo das mulheres, comparam-se a oradores e fazem um discurso longo e delineado retoricamente. Nesse sentido, mesmo o festival das Tesmofórias sendo mais marcadamente religioso do que político, percebemos que Aristófanes representa a celebração do festival também com fortes relações ao espaço democrático ateniense. No espaço da comédia, as mulheres atenienses não querem ser heroínas trágicas como Fedra ou Melanipa, nem compartilhar suas grandes paixões, só querem punir e silenciar Eurípides, porque suas tragédias ameaçam perturbar os arranjos domésticos das mulheres.

A admissão exclusiva de cidadãs-esposas no festival e a eleição de magistrados oficiais nos dão mostras da rara oportunidade de vislumbrar mulheres – que de outra forma não tinham participação política na cidade – como membros de uma associação político-religiosa. Além disso, a obscenidade ritual marca uma reversão completa do modelo de modéstia e silêncio esperado das esposas atenienses. Ademais, a exigência de castidade e o uso de plantas anafrodisíacas sugerem uma reversão simbólica do *status* social das mulheres, das esposas às virgens, para promover a fertilidade. Mesmo em *Lisístrata* e *Assembleia das mulheres*, em que as personagens femininas assumem a liderança, é possível observar que a redefinição social das mulheres é de pouca expressividade, já que nas duas peças há o reestabelecimento e reafirmação dos papéis tradicionais das mulheres. A posição destas no *oikos* e na *pólis* é representada positivamente. Quanto às contribuições das mulheres, suas funções de esposas e mães são representadas como valiosas dentro da *performance* teatral do próprio festival que celebra a fertilidade feminina e sua participação cívica.

## Referências

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: Hedra, 2010.

ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. São Paulo: EDIPRO, 2015.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

McCLURE, Laura. Gender and Verbal Genres. In: McCLURE, Laura. *Spoken Like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999. p. 32-69.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. A posição social da mulher na comédia de Aristófanes. *Humanitas*, Coimbra, n. 31/32, p. 97-114, 1979-1980.

TZANETOU, Angeliki. Something to do with Demeter: Ritual and performance in Aristophanes' *Women at the Thesmophoria*. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 123, n. 3, p. 329-367, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2002.0045>.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis da Fonseca. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis da Fonseca. São Paulo: Bertrand Brasil, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia de Amaral do Prado *et alii*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

ZEITLIN, Froma. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In: McCLURE, Laura. (ed.). *Sexuality and Gender in the Classical World*. Oxford: Blackwell, 2002. p. 103-143. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470756188.ch4>.

ZEITLIN, Froma. Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 2, p. 301-327, 1981. DOI: <https://doi.org/10.1086/448156>.

Recebido em: 27 de outubro de 2019.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2019.





## A fundação jurídica de Roma, ou a *Eneida* como narrativa jurídica

### *The Legal Foundation of Rome, or the Aeneid as a Legal Narrative*

Eduardo Henrik Aubert

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

eduardo.aubert@usp.br

**Resumo:** Este texto visa a evidenciar a importância do elemento jurídico na *Eneida*. Na epopeia virgiliana, o direito é elemento estrutural, na medida em que o poema se constrói tendo em mira a fundação da cidade de Roma, compreendida como fenômeno a um só tempo material (organização do espaço urbano, *urbs*) e ideal (organização das regras de conduta dos membros da comunidade, *ciuitas*). No interior desse enquadramento estrutural do problema, o artigo propõe uma exploração inicial de alguns dos principais temas da epopeia sob nova luz: o herói como *pater familias* e como magistrado supremo; a relação entre língua poética e língua jurídica; as interfaces do direito com a oratória, a religião e o poder.

**Palavras-chave:** Virgílio; *Eneida*; direito romano; poesia augustana; poesia helenística.

**Abstract:** This text aims at shedding light on the importance of law in the *Aeneid*. In the Vergilian epic, law acquires a structural dimension, insofar as the poem tells the story of the foundation of Rome by conceptualizing a κτίσις from two complementary perspectives: it is both a material (organization of the urban space, *urbs*) and an ideal (organization of the rules of conduct of a particular community, *ciuitas*) phenomenon. Within this structural framework, the article provides a preliminary investigation of a few of the epic's main themes from a new perspective: the hero as *pater familias* and supreme magistrate; the relations between poetic and legal language; the interactions of law and oratory, religion and power.

**Keywords:** Vergil; *Aeneid*; Roman Law; Augustan poetry; Hellenistic poetry.

## Introdução

Perto do fim da *Eneida*,<sup>1</sup> quando Turno está na iminência de ser derrotado por Eneias, o narrador introduz no cenário uma grande pedra antiga, visualizada por Turno, indicando ter sido ali colocada a fim de resolver um conflito judicial (*ut litem discerneret*): “*nec plura effatus saxum circumspicit ingens, / saxum antiquum ingens, campo quod forte iacebat, / limes agro positus litem ut discerneret aruis*” (XII, 896-898).<sup>2</sup>

Uma leitura estrutural do poema sugere que tal menção, nesse ponto da narrativa (às portas da cidade do Rei Latino, em um canto que é carregadíssimo de referências jurídicas, cf. item 6, *infra*, e conclusão), faz parte de uma dinâmica fundamental na *Eneida*, a saber, a da passagem de um mundo sem leis, o mundo da errância, da ausência da cidade (*ante urbem conditam*), a um mundo juridicamente regulado, o mundo da vida sedentária (dotado de *sedes* certa), da cidade fundada (*ab urbe condita*).

Por ora, no entanto, importa destacar que, ainda que de forma estruturalmente, ou estruturadamente, desigual, a narrativa da *Eneida* está semeada, como o campo do combate singular entre Eneias e Turno, de juridicidade – e mesmo de um desejo de regulação jurídica da vida.

## 1 A fundação jurídica de Roma: *dare leges*

Se a proposição da *Eneida* põe a fundação de Roma como *télos* da narrativa do poema (“*dum conderet urbem*”, I, 5; depois, “*urbem orant*”, V, 617, etc.), a recorrência mais relevante nas diversas menções à

<sup>1</sup> Todas as citações neste texto são a P. VERGILI MARONIS OPERA, 1969. Os demais textos clássicos são citados nas edições relacionadas na bibliografia. Optou-se por não traduzir as citações, todas de textos com muitas traduções para línguas modernas, pois a discussão é bastante rente à formulação do texto original.

<sup>2</sup> O *Oxford Latin Dictionary* (OLD) (GLARE, 1982, p. 550), no verbete *discerno*, reproduz a passagem como exemplo do sentido “to settle, decide (a dispute, etc.)”. Aduz também os seguintes exemplos: “*quod. solita armis discerni iure terminarentur*” (Vell. 2.118.1); “*Tu ruricolorum discernere lites / Assueras, varias patiens mulcendo querelas*” (referenciados como Calp. Ecl. 8.52 no OLD: na verdade, trata-se da 1ª Écloga hoje atribuída a Nemesiano, v. 52-53). O substantivo *lis*, *litis* aparece apenas nesse verso da *Eneida*.

fundação de cidades ao longo da *Eneida* é a complementaridade entre dois aspectos do urbano:<sup>3</sup> de um lado, as atividades de organização material da cidade, a *urbs* (indicada, metonimicamente, muitas vezes, pelas muralhas, *moenia* ou *muros*, e pela ação de as erigir, *moenia surgere, condere*, etc., ou ainda, metonimicamente também, pelo *aratum* e pelo ato de com ele traçar limites, *aratro designare urbem*); de outro lado, as atividades de organização espiritual da cidade, a *ciuitas* (indicada repetidamente pelas leis, *leges* ou *iura*,<sup>4</sup> e pela ação do fundador, de *dare leges*). Confira-se:

***iura dabunt*** (I, 293: Júpiter prometendo a Vênus que Eneias fundará sua cidade)

***iura magistratusque legunt sanctumque senatum*** (I, 426: Tiro em ebulição, ao ser estabelecida)

***iura dabat legesque uiris, operumque laborem / partibus aequabat iustis aut sorte trahebat*** (I, 507-508: atividade de Dido em Tiro)

***o regina, nouam cui condere Iuppiter urbem / iustitiaque dedit gentis frenare superbas*** (I, 522-523: Ilioneu dirigindo-se a Dido)

***ergo auidus muros optatae molior urbis /... / iura domosque dabam*** (III, 132 e 137: Eneias funda Pergameia, na Ilha de Creta)

***cui litus arandum / cuique loci leges dedimus*** (IV, 213: Dido se refere à atividade conjunta dela e de Eneias na organização de Tiro)

***Italiam regeret... / ... ac totum sub leges mitteret orbem*** (IV, 230-231: Mercúrio prediz a Eneias o destino de Roma)

<sup>3</sup> A contraposição entre *urbs* e *ciuitas* vem perfeitamente expressa, exemplificativamente, em uma passagem de Tito Lívio: *Cum ciuitas in opere ac labore assiduo reficiendae urbis teneretur...* (Tito Lívio, *Ab urbe condita*, VI, 1)

<sup>4</sup> Neste contexto, *leges* e *iura*, usados no plural, parecem sinônimos. Segundo Max Kaser, “também o principado não conhece nenhuma oposição entre *ius ciuile* e *lex*” (KASER, 1971, p. 200, n. 13). É o sentido registrado, no verbete *ius*, por Heumann e Seckel: “cada preceito, norma e fonte jurídica” (HEUMANN; SECKEL, 1914, p. 300).

*interea Anenas urbem designat aratro / sortiturque domos;  
hoc Ilium et haec loca Troiam / esse iubet. gaudet regno  
Troianus Acestes / indicitque forum et patribus dat iura  
uocatis* (V, 755-758: Eneias em meio à fundação da cidade para os que preferem não continuar viagem, após os jogos fúnebres)

*nosco crinis incanaque menta / regis Romani primam qui  
legibus urbem / fundabit* (VI, 809-810: Eneias vê o rei Numa no mundo inferior)

*is genus indocile ac dispersum montibus altis / composuit  
legesque dedit, Latiumque uocari / maluit* (VIII, 321-323: Saturno civiliza a região do Lácio juntando os homens e lhes dando leis)

*et foederis aequas / dicamus leges sociosque in regna  
uocemus: / considant, si tantus amor, et moenia condant*  
(XI, 321-323: proposta do Rei Latino para que se celebre a paz com os troianos)

Note-se o emprego sistemático do verbo *do, dare* para indicar a atividade legiferante do fundador de cidades. Trata-se de termo técnico, associado ao exercício de diversos poderes formativos (*dare condicionem, dare diem, dare disciplinam*) (HEUMANN; SECKEL, 1914, p. 121). No âmbito da atividade legislativa, as *leges datae* se opunham às *leges rogatae*, a forma habitual de legiferação na República, porque pressupunham que o *populus* houvesse delegado a um magistrado o poder de legiferar, conquistando a lei dada por esse magistrado eficácia imediata tão logo pronunciada (cf. MARRONE, 2006, p. 39-40). No entanto, no tempo mítico, o fundador se antepõe à existência da *ciuitas* e *da leges* não porque esse poder foi a ele delegado, mas porque está nele concentrado, à imagem das *leges regiae* que faziam parte do imaginário clássico sobre as origens de Roma.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “As assim chamadas *leges regiae* não são leis de origem popular (*Volksgesetze*), mas em parte tentativas de remeter a um tempo remoto, a partir de lendas a respeito da primeira conformação do Estado e da família com base em leis dos reis mais famosos,

De todo modo, a sistemática referência ao estabelecimento de normas jurídicas como uma das duas facetas da fundação de cidades que a um só tempo inscreve e particulariza a *Eneida* na espécie épica da κτίσις. A inserção da *Eneida* na tradição das κτίσεις helenísticas foi bem apontada por Nicholas Horsfall (1989, p. 8), que a definiu como “um épico do estabelecimento urbano e da colonização”, de modo que Virgílio “tornou sua versão da história de Eneias na história, por excelência, da fundação (de Lavínia/Roma)” (HORSFALL, 1989, p. 25). Ao fazê-lo, “ele fez uma imersão, em um grau muito maior do que o até aqui percebido, na vasta literatura das κτίσεις gregas” (HORSFALL, 1989, p. 25).

A particularidade da *Eneida* nessa tradição nos parece, no entanto, ainda não ter sido apontada. É verdade que o trabalho é bastante dificultado pelo fato de que toda essa literatura chegou a nós de forma fragmentária. No entanto, Nita Krevans defende que uma leitura atenta dos fragmentos e das passagens que abordam o tema nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes permite reconstruir seus traços gerais.<sup>6</sup> Para além da evidente magnificação da κτίσις em um poema épico longo como a *Eneida* – parte da “visão e controle abrangentes” impostos pelo poeta à narrativa (HUNTER, 1993, p. 172), no que se distingue sua empreitada da épica alexandrina – parece-nos que a concepção mesma da fundação como estabelecimento de uma comunidade jurídica deva constar entre as mais relevantes especificidades no tratamento virgiliano dessa tradição.

Como termo de comparação, podem ser evocadas passagens das *Argonáuticas* em que se trata de fundação de cidades. Assim, ao relatar a fundação de Tebas, é apenas o aspecto material da construção das muralhas que está em jogo: “ἀπύργωτος δ’ ἔτι Θήβη / κείτο πέλας, τῆς οἴγε νέον βάλλοντο δομαίους / ἰέμενοι” (*Arg.*, I, 736-738). Do mesmo modo, o lendário rei egípcio Sesóstris fundou várias cidades (“μυρία

---

e em parte regras de direito sagrado, formadas e registradas pelos sacerdotes” (KASER, 1971, p. 30).

<sup>6</sup> Esses traços são assim resumidos ao final da exploração: “narrativa hexamétrica em um único livro, com digressões etiológicas eruditas; os eventos mais importantes da história são comprimidos ou omitidos, e lendas obscuras que precedem ou se seguem ao suposto tema são postas em primeiro plano” (KREVANS, 2000, p. 83).

δ' ἄστη / νάσσατ' ἐποικόμενος", *Arg.*, IV, 274-275). Em Ea, haveria documentos antigos importantes ligados a essa fundação, mas não se trata de leis, e sim de mapas: "οἱ δὴ τοι γραπτῶς πατέρων ἔθεν εἰρύονται, / κύρβιας, οἷς ἔνι πᾶσαι ὁδοὶ καὶ πείρατ' ἔασιν / ὑγρῆς τε τραφερῆς τε πέριξ ἐπινισσομένοισιν" (*Arg.*, IV, 279-281).<sup>7</sup>

Em nenhum passo das *Argonauticas* ou dos fragmentos das κτίσεις helenísticas, a associação estrutural que propõe a *Eneida* entre *urbem condere* e *dare leges* vem sequer adumbrada. Assim, distintamente da *Eneida*, a fundação não aparece aqui como fundação jurídica, devendo tal ideia-força ser tida por um dos relevantes filtros da emulação de Homero e de Apolônio, e mais genericamente das espécies épicas gregas, na escritura do texto da *Eneida*.

## 2 O herói: *pater (familias)*

Entre as formas de se referir a Eneias (*pius Aeneas* e *nate Dea*, para ficar em duas das mais frequentes), uma das mais recorrentes é *pater Aeneas*. Ele é assim mencionado pela primeira vez em I, 580, e logo depois em I, 699. Ao longo dos cantos V e seguintes, a fórmula retorna: V, 348; V, 461; V, 545; V, 700. E, na segunda metade da *Eneida*, ela se torna bastante comum, por exemplo em: VIII, 115; VIII, 606; IX, 172; XI, 184; XI, 904; XII, 166; XII, 440; XII, 697.

Parece, no entanto, ter escapado à atenção dos estudiosos que a fórmula tem um sentido jurídico preciso. Eneias não é *pater* por ser pai de Iulo, por ser seu genitor,<sup>8</sup> mas se torna *pater* quando assume a chefia do grupo de homens e mulheres a ele subordinado por pertencerem à sua *gens*. Ele se torna então *pater familias*; *pater Aeneas* é formulação abreviada de uma designação que atribui a Eneias a *patria potestas*, o poder vitalício exercido pelo mais velho ascendente masculino sobre sua

<sup>7</sup> De acordo com Francis Vian, comentando o verso 280, "as κύρβεις eram, em Atenas, pirâmides móveis de três faces que continham o texto das leis. Aqui, trata-se de mapas" (APOLLONIOS DE RHODES, 1981, p. 158, n. 280). Cf., no mesmo sentido: APOLLONIUS OF RHODES, 2015, p. 121-122.

<sup>8</sup> "Os homens *sui iuris* eram chamados, habitualmente, nas fontes jurídicas, *patres familiae*, prescindindo a denominação da paternidade efetiva" (MARRONE, 2006, p. 214).

*familia*, conceito equívoco que, nas referências aos tempos míticos, se identifica com toda uma *gens* (MOREIRA ALVES, 2014, p. 621).<sup>9</sup> Assim como Dárdano, na origem de toda uma linhagem, é “*Iliacae primus pater urbis et auctor*” (VIII, 134), a *gens* comandada por Eneias,<sup>10</sup> em contraposição aos locais sob o comando de Acestes, é vista pelos outros como *Aeneadas* (V, 108).

Parece que Virgílio, quando pretendia se referir especificamente à relação de paternidade biológica, ao vínculo biológico e afetivo entre pai e filho, valia-se preferencialmente da palavra *genitor*. Exemplificativamente, é assim que Eneias se refere a Anquises repetidamente na cena intensamente patética em que vai à casa do pai quando Troia já está sendo tomada: “*Atque ubi iam patriae peruentum ad limina sedis / antiquasque domos, genitor, quem tollere in altos / optabam*” (II, 634-636), “*mene efferre pedem, genitor, te posse relicto / sperasti tantumque nefas patrio excidit ore?*” (II, 657-658), “*hic uero uictus genitor se tollit ad auras / adfaturque deos et sanctum sidus adorat*” (II, 699-700). Nesse, como em outros passos, a ênfase parece estar posta na relação afetiva entre o filho ou filha, no caso Eneias, e seu pai.

Em estudo sobre o vocabulário épico na *Eneida*, André Cordier listou *genitor* como um dos “sinônimos poéticos” usados por Virgílio “por atenção à nobreza ou à afetividade” (CORDIER, 1939, p. 134).

<sup>9</sup> Ulpiano, em trecho de seu comentário ao livro 46 do Edito do pretor, preservado no Digesto, explica: “*Iure proprio familiam dicimus plures personas, quae sunt sub unius potestate aut natura aut iure subiectae, ut puta patrem familias, matrem familias, filium familias, filiam familias quique deinceps vicem eorum sequuntur, ut puta nepotes et neptes et deinceps. Pater autem familias appellatur, qui in domo dominium habet, recteque hoc nomine appellatur [...] Et cum pater familias moritur, quotquot capita ei subiecta fuerint, singulas familias incipiunt habere: singuli enim patrum familiarum nomen subeunt. [...] Item appellatur familia plurimum personarum, quae ab eiusdem ultimi genitoris sanguine proficiscuntur (sicuti dicimus familiam Iuliam), quasi a fonte quodam memoriae*” (D. 50, 195, 2 e 4).

<sup>10</sup> No imaginário clássico, a *gens* é associada ao passado mítico comum: “A partir daqui [do começo da República] e, de acordo com o *nomen gentile*, a *gens* é um grupo de muitas famílias, que remonta ela mesma a um ancestral (*Stammvater*) comum (*pater gentis*). Mas a consciência da parentela já se perdeu de há muito, e assim a origem comum é mera ficção” (KASER, 1971, p. 53).

Sem que se possa excluir tampouco a conveniência métrica de contar com uma palavra de duas e outra de três sílabas (Vênus, por exemplo, dirige-se a Júpiter, no mesmo discurso, como *genitor* e como *pater*: X, 18; X, 45), parcialmente intercambiáveis, parece que *genitor* assume uma conotação preferencialmente subjetiva, própria a designar o vínculo de filiação imediata, ao passo que *pater* é, sobretudo, empregado no sentido mais objetivo a que aqui se alude – e que é o único compatível com expressões como *primus pater urbis* (VIII, 134), acima referida, ou com *patres uocati*, para se referir aos senadores, conforme se verá abaixo.

Para além de ser dotada de sentido jurídico, fica claro que a *Eneida* quis dramatizar a dinâmica sucessória do poder exercido sobre a *gens* – os *Aeneadae*, que, na projeção temporal que a *Eneida* faz entre passado mítico e presente histórico da narrativa (época augustana), identifica-se ao conjunto dos romanos.<sup>11</sup> Eneias é *pater Aeneas* no presente da narração feita aos cartagineses (“*inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto: / Infandum, regina, iubes renouare dolorem*”, II, 2-3, na caracterização do narrador que introduz a narração feita por Eneias nos cantos II e III), mas, na história que conta, o *pater (familias)* é o ascendente masculino mais velho de Eneias então vivo: *pater Anchises*: II, 687; II, 747; III, 9; III, 263; III, 525; III, 539; III, 568; III, 610; III, 710.

A insistência na associação do qualificativo *pater* a *Anchises* se resolve no clímax dramático do canto III, quando referida, como provação suprema de Eneias, a morte de Anquises:

*amitto Anchisen. hic me, pater optime, fessum  
deseris, heu, tantis nequiquam erepte periclis!  
nec uates Helenus, cum multa horrenda moneret,  
hos mihi praedixit luctus, non dira Celaeno.  
hic labor extremus, longarum haec meta uiarum,  
hinc me digressum uestris deus appulit oris.  
**Sic pater Aeneas intentis omnibus unus  
fata renarrabat diuum cursusque docebat.**  
conticuit tandem factoque hic fine quieuit. (III, 710-718)*

<sup>11</sup> Remetendo ao célebre “Aeneadum genetrix” com que se abre o *De rerum natura*, de Lucrécio. Cf. ERNOUT; ROBIN, 1962, p. 3.



Apenas ao final do canto e da narrativa, imediatamente após a narração da morte de *pater Anchises*, retorna, assim, o *pater Aeneas*. Aí se condensa a distinção entre o presente da narrativa mítica (Eneias em Tiro) e o relato dos fatos pregressos (do fim da Guerra de Troia àquele ponto da navegação), já que a denominação *pater Aeneas* emoldura o começo e o fim da narrativa feita a Dido e aos cartagineses. Aí se condensa também uma verdadeira etiologia dentro da macronarrativa etiológica do poema, a origem da chefia de Eneias sobre a sua *gens*. Desenha-se não uma Anquisiada, mas uma *Eneida*.

Complementarmente: no canto VI, quando Eneias desce ao mundo dos mortos e se reencontra com Anquises, estando novamente face a face os dois membros da linhagem, ainda que um seja agora *umbra*, impõe-se a referência ao *pater Anchises* (VI, 679; VI, 713; VI, 854; VI, 867; sempre em uma proporção que chama a atenção por ser, nos cantos II, III e VI, mais frequente para Anquises que *pater Aeneas* é nos demais cantos da *Eneida* para Eneias).

\*

Em seu mundo semeado de cidades nascentes, o *pater* – e suas variações – figura como único magistrado, projetando no mundo mítico a figura histórica, pré-republicana, do chefe que exerce indivisamente o *imperium*.<sup>12</sup> O único verso que parece desenhar um panorama distinto em todo o poema se refere a Tiro, logo no começo do poema: “*iura magistratusque legunt sanctumque senatum*” (I, 426).<sup>13</sup> Magistrados

<sup>12</sup> A que se contrapõe o processo que Moreira Alves caracterizou como o de “desdobramento das magistraturas na República”, pela transferência, em um primeiro momento, do poder real aos dois cônsules, e, na sequência, pelo surgimento de “outras magistraturas com atribuições retiradas do consulado” (MOREIRA ALVES, 2014, p. 16). Sobre a noção de *imperium*, cf. HEUSS, 1944, p. 57-133.

<sup>13</sup> Esse verso, segundo Havet, é suspeito: “au milieu de la description des travaux de construction de Carthage, tous nos manuscrits (dont quatre de date byzantine FMPR) et le pseudo-Servius ont *iura magistratusque legunt sanctumque senatum*, v. qui serait bien mal placé, et qui, en soi, ne convient pas à propos de la monarchie despotique de Didon. A cause de sa structure (coupe au trochée premier, combinée avec la coupe au trochée troisième et l’heptémimère), ce v. a chance de n’être pas de Virgile (donc il

historicamente relevantes podem ser mencionados pelo nome, nos excertos que projetam a história futura de Roma: “*his dantem iura Catonem*” (VIII, 670, figurado no escudo de Eneias). Afinal, a magistratura é uma invenção histórica, posterior às primícias da cidade: “*consulis imperium hic primus saeuasque securis / accipiet*” (VI, 819-820; sobre Lúcio Júnio Bruto, que teria sido um dos primeiros côsules, em 509 a.C.).

O *pater* não exerce o poder à margem de toda instituição. O Senado é regularmente evocado: I, 7 (“*Albanique patres*”), I, 426 (“*sanctumque senatum*”), V, 758 (“*patribus... uocatis*”), VIII, 105 (“*pauperque senatus*”), IX, 192 (“*populusque patresque*”), XI, 379 (“*patribusque uocatis*”). Por vezes há menções a conselhos em torno do chefe: “*consilium summis regni de rebus habebant*” (IX, 227); mas não parece se tratar de instituição estável (*concilium* se aproxima de *consilium*),<sup>14</sup> e sim de reunião *ad hoc*, como o próprio concílio dos deuses para debater os destinos da guerra, no início do canto X (“*conciliumque uocat diuum pater atque hominum rex / sideream in sedem*”, X, 2-3). Mas, se não é independente de uma institucionalidade que desborda dele, o *pater* a exerce como centro de decisão, ouvidos os conselheiros fixos ou ocasionais.

### 3 Magistrado supremo: *iudicium*

O *pater*, que dá as leis, isto é, formula as regras jurídicas que devem se aplicar genericamente à *gens* (cf., *supra*, item 1), também é o

---

n’y a pas même lieu de présumer que ce soit un vers égaré, trouvé dans les brouillons d’après lesquels a été faite la publication posthume § 1103)” (HAVET, 1911, p. 14). Gian Biagio Conte, em sua edição da *Eneida*, propõe que o verso, que reputa autêntico, não esteja deslocado, mas deva ser interpretado de forma ampla: “at bene quadrat si interpretaris ‘spatia definiunt ubi iudicia et munera publica administranda sint’” (P. VERGILIUS MARO, 2011, p. 18).

<sup>14</sup> De acordo com o OLD, *concilium* é “a popular assembly, public meeting or gathering, esp. that of the *plebs* at Rome; also, a private meeting (of a small number)”, mas também “a hearing in council” e “a debate, deliberation” (GLARE, 1982, p. 387); *consilium* é “debate, discussion, deliberation”, mas também, metonimicamente, “a deliberate or advisory body, council” (GLARE, 1982, p. 415). Há, assim, forte sobreposição semântica entre os dois vocábulos.

*pater* que aplica as leis ao caso concreto. Trata-se do exercício do poder jurisdicional, que atravessa o poema. São diversas as figuras de *patres* que assim aparecem ao longo da *Eneida*, a começar por Dido (correspondente feminino do *pater*), que estruturalmente desenvolve atividade, primeiro, legiferante (I, 507) e, depois, jurisdicional (I, 508): “*iura dabat legesque uiris, operumque laborem / partibus aequabat iustis aut sorte trahebat*” (I, 507-508).

É o caso também de Príamo, o rei troiano que dá o direito em situação solene, segundo o costume (“*hoc pater Anchises auro libabat ad aras, / hoc Priami gestamen erat cum iura uocatis / more daret populis*”, VII, 245-247), e espera que, no caso concreto, o direito seja aplicado. Daí a reprimenda a seu assassino Pirro, formulada nos termos de um julgamento vindouro por não ter amoldado sua conduta ao direito:

*‘at tibi pro scelere, ’exclamat, ‘pro talibus ausis / di, si qua est caelo pietas quae talia curet, / persoluant grates dignas et praemia reddant / debita, qui nati coram me cernere letum / fecisti et patrios foedasti funere uultus. / at non ille, satum quo te mentiris, Achilles / talis in hoste fuit Priamo; sed iura fidemque / supplicis erubuit corpusque exsangue sepulcro / reddidit Hectoreum meque in mea regna remisit.’* (II, 535-543).

No mundo inferior, em contraposição aos condenados à morte por uma acusação falsa (“*iuxta falso damnati crimine mortis*”, VI, 430), está outra imagem de um dispensador de julgamentos, Minos, que dá a cada um o seu lugar de acordo com seus feitos individuais: “*nec uero hae sine sorte datae, sine iudice, sedes: / quaesitor Minos urnam mouet; ille silentium / consiliumque uocat uitasque et crimina discit*” (VI, 431-433). A imagem da balança, afinal – imagem antiga do julgamento, conservada, por exemplo, na cerimônia da *mancipatio* (MOREIRA ALVES, 2014, p. 317-319), e presente na *Iliada*<sup>15</sup> –, aproxima o mundo jurídico de homens e de deuses: “*ingrauat haec saeuus Drances solumque uocari / testatur, solum posci in certamina Turnum* (XI, 220-221); *Iuppiter ipse*

<sup>15</sup> Cf. Homero, *Iliada*, VIII, 69-72; XXII, 208-213.

*duas aequato examine lances / sustinet et fata imponit diuersa duorum, / quem damnet labor et quo uergat pondere letum*” (XII, 725-727).

Essa homologia é assinalada na *Eneida* por um eco que aproxima as figuras de Júpiter e de Eneias quando devem dar resposta ao reclamo por direito que lhes é dirigido por aqueles que estão diretamente submetidos à sua autoridade. Antes de assumir a palavra para dizer o direito do caso concreto, sua atitude é caracterizada por uma mesma imagem, assinalada inclusive pelo mesmo pronome com grafia arcaizante (*olli* por *illi*).<sup>16</sup> Confira-se:

*Olli subridens hominum sator atque deorum* (I, 254:<sup>17</sup> Júpiter a Vênus, que lhe pedira um *finem laborum*, I, 241, diante dos sofrimentos de Eneias, clamando especificamente por uma decisão, “*quae te, genitor, sententia uertit?*”, I, 237)

*risit pater optimus olli / et clipeum efferru iussit, Didymaonis artes, / Neptuni sacro Danais de poste refixum* (V, 358-360: Eneias a Niso, que reclamava ter sido privado do prêmio na prova em que vencida, obra da *fortuna inimica*, V, 356, e perguntava qual prêmio merecia, “*quae munera Niso / digna dabis?*”, V, 354-355)

*olli subridens hominum rerumque repertor* (XII, 829: Júpiter a Juno, que pede que a vitória de Eneias seja mais o início da história dos romanos que a continuidade daquela dos troianos, “*occidit, occideritque sinas cum nomine Troia*”, XII, 828)<sup>18</sup>

<sup>16</sup> “A côté de *ille*, il existait à l’époque archaïque une forme *olle* (ou *ollus*, cf. la formule *ollus leto datus est* citée par Varron L. L. VII, 42), dont le thème se retrouve sous les adverbes *olim*, *ultra*, cf. ombr. *ulo* “*illo, illuc*”. Désuète de bonne heure (ignorée des comiques), les poètes, entre autres Virgile, l’ont reprise par affectation d’archaïsme, seulement au datif sg. ou pl., cf. En. I, 254: *olli subridens hominum sator atque deorum*” (ERNOUT, 1945, p. 133).

<sup>17</sup> Há aqui um eco a um verso de Ênio: “*Tum tuo corde suo diuum pater atque hominum rex*” (QUINTUS ENNIUS, 1985, fr. 203, p. 88). O próprio Virgílio usou a frase de forma menos alterada em “*conciliumque uocat diuum pater atque hominum rex*” (X, 2).

<sup>18</sup> A formulação *occidit occideritque* é uma marca registrada da língua jurídica praticada a partir da República tardia. Cf. MAROUZEAU, 1959, p. 435-444.

A linguagem arcaizante pode ser tida, ainda aqui, como marca de juridicização, confirmada nas fórmulas decisórias aquando do anúncio do juízo: “*sic placitum*” (I, 283),<sup>19</sup> “*sic fatus*” (V, 351),<sup>20</sup> “*do quod uis*” (XII, 833).<sup>21</sup> Ou ainda a palavra constitutiva do julgador é qualificada, em preparação para o julgamento: “*tum pater omnipotens, rerum cui prima potestas, / **infit** (eo dicente deum domus alta silescit / et tremefacta solo tellus, silet arduus aether, / tum Zephyri posuere, premit placida aequora pontus)*” (X, 100-103).

\*

A mimetização – sublimada – da língua jurídica ganha profundidade diante do relevante nexos identificado por Franz Bömer entre língua jurídica e língua poética em Virgílio:

A língua poética augustana é, no que respeita ao hexâmetro, em uma porção muito substancial, propriedade de Virgílio; ela deve seu surgimento a um cume de força e desenho criativos, e é, no fundo, o segredo de um gênio. Dois séculos confirmaram o significado dessa força criativa. *A característica peculiar dessa língua me parece, como eu já*

<sup>19</sup> Sobre essa forma de passivo impessoal do *perfectum*, recorrente em textos jurídicos, cf. ERNOUT, 1909, p. 27 *et seq.*

<sup>20</sup> Particípio de \**for, fari*. De acordo com Ernout e Meillet, “il apparaît déjà désuet à Cic., de Or. 3,153; à partir du II<sup>e</sup> s. après J.-C., il ne se trouve plus que dans la langue littéraire et dans certaines formules” (ERNOUT; MEILLET, 1951, p. 436). Sua associação com a língua jurídica é bastante bem indicada por Quintiliano, que parecia *fari* e *nuncupare*, termo este claramente restrito ao universo jurídico (GLARE, 1982, p. 1206): “*Quaedam tamen adhuc uetera uetustate ipsa gratius nitent, quaedam et necessario interim sumuntur; ut ‘nuncupare’ et ‘fari’*” (*Inst.*, VIII, 3.27). Na *Eneida*, duas ocorrências, de *for\** e de *adfor\**, em conjunção com *infit*, para caracterizar falas solenes, confirmam a especialização já para Virgílio: “*et Venulus dicto parens ita farier infit*” (XI, 242), aqui com o reforço infinitivo arcaico em *-ier* (sobre esse ponto, cf. ERNOUT, 1945, p. 273; e WOTKE, 1886, p. 145); “*tum sic adfatur regem atque ita turbidus infit*” (XII, 10).

<sup>21</sup> Exemplificativamente, cf., em Gaio (*Inst.*, IV, 83), a fórmula “*Quia tu mecum agere uis, in eam rem cognitorem do*”.

*disse uma vez, repousar em sua proximidade imediata com a alta dignidade e a singeleza dos antigos textos pontificais e legais.* (BÖMER, 1959, p. 285, grifos nossos).

Esse nexo fundamental entre língua poética e língua jurídica – evidente, ademais, em textos que contêm preceitos poéticos<sup>22</sup> – pode ser, na senda dessa intuição aparentemente profícua, tomado como indício de um nexo estrutural que ajuda a explicar a onipresença do direito em um poema como a *Eneida*, isto é, como onipresença da marca genética do próprio meio linguístico em que se assenta a epopeia virgiliana. Teremos a oportunidade de voltar ao ponto na sequência.

#### 4 Direito e retórica: *oratores*

Diante do *pater* dotado de poder jurisdicional, os membros da *gens* apresentam seu caso aduzindo os argumentos que pretendem fazer valer para obter uma decisão favorável. Nesses contextos, a *Eneida* claramente mimetiza a retórica,<sup>23</sup> sobretudo a partir dos gêneros judiciário e deliberativo, pressupondo-a como campo estruturado de práticas da linguagem.<sup>24</sup> Afinal, a muitas das discussões da *Eneida* aplica-se a qualificação do narrador: “*illi haec inter se dubiis de rebus agebant / certantes*” (XI, 445-446). Há diversas instâncias de aproximação com

<sup>22</sup> Caso, por exemplo, dos imperativos futuros *sunto* e *agunto* em Horácio (*Arte Poética*, 99-100), sobre os quais Rostagni disse: “Aqui, com os imperativos *sunto... agunto*, que têm o ar do estilo das leis, ele [Horácio] faz sentir toda a solenidade do importante preceito” (ORAZIO, 1986, p. 32).

<sup>23</sup> Aplica-se, assim, para o direito, o que Barthes anota para as instituições de linguagem, genericamente: “Tout d’abord la conviction que beaucoup de traits de notre littérature, de notre enseignement, de nos institutions de langage (et y a-t-il une seule institution sans langage?) seraient éclaircis ou compris différemment si l’on connaissait à fond (c’est-à-dire si l’on ne censurait pas) le code rhétorique qui a donné son langage à notre culture...” (BARTHES, 1970, p. 223).

<sup>24</sup> Esse é apenas um dos vários campos de que o direito participa (retórica, religião, política), já que a autonomização do direito, como da religião, como da política, na qualidade de campo de práticas sociais (razoavelmente) autocontidas, é fenômeno próprio da modernidade. Cf., *inter alia*, GUERREAU, 2001.

a retórica ao longo da epopeia, de modo que apenas dois exemplos se seguirão.

O poder de persuasão da retórica é posto em evidência no discurso de Sinão destinado a convencer os troianos a introduzir o cavalo de madeira na cidade. Ele fala “*ficto pectore*” (II, 107), valendo-se de uma *ars* (“*dolis instructus et arte Pelasga*”, II, 152; “*talibus insidiis periurique arte Sinonis / credita res, captique dolis lacrimisque coactis*”, II, 195-196); comove Príamo, que, ao contrário, “*dictis... fatur amicis*” (II, 147). O discurso sobre o cavalo é então pronunciado, mas estruturadamente, de modo a revelar um pano de fundo retórico – afinal, parece ser justamente essa a *ars* em que Sinão é tão versado; a alusão do próprio Sinão aos ardis da palavra de Ulisses, como seu acusador, parece confirmar a densidade da referência (“*hinc semper Vlixes / criminibus terrere nouis, hinc spargere uoces / in uulgum ambiguas*”, II, 97-99). Sinão está a fazer o que acusa Ulisses de ter feito.

Assim se constrói o discurso: uma porção exordial (II, 154-161), impregnada de vocabulário jurídico (“*testor, fas... sacrata resolvere iura, teneor patriae nec legibus ullis*”); uma porção narrativa (II, 162-188); enfim, uma curta porção demonstrativa (II, 189-194), que, aos males que podem advir de maus tratos ao cavalo (“*nam si...*”), contrapõe o bem que resultaria de ele ser levado à cidade (“*sin...*”). À prova técnica trazida pelo discurso insidioso de Sinão soma-se a prova extratécnica que o narrador faz irromper, confirmando o argumento do grego, isto é, a destruição de Laocoonte e de seus filhos, entendida como pena pelo crime contra o cavalo (“*et scelus expendisse merentem / Laocoonta ferunt*”, II, 229-230). O discurso, claramente no gênero deliberativo, convence, e o cavalo é introduzido na cidade.

O segundo exemplo se encontra mais adiante, quando Júpiter reúne o concílio dos deuses para questionar as oposições entre os próprios celícolas que acabaram por resultar na guerra (X, 6-15). Tomam a palavra primeiro Vênus (X, 18-62) e depois Juno (X, 63-95), apresentando argumentos contrários e buscando persuadir Júpiter cada uma de sua posição. O narrador claramente alude ao domínio do discurso oratório para caracterizar as falas e as reações a elas: “*Talibus orabat Iuno,*

*cunctique fremebant / caelicolae adsensu uario, ceu flamina prima / cum deprensa fremunt siluis et caeca uolutant / murmura uenturos nautis prodentia uentos*” (X, 96-99). A sentença de Júpiter (X, 104-113), que proíbe a interferência dos deuses na guerra, toda eivada de termos jurídicos (“*coniungi foedere Teucris haud licitum, nullo discrimine habebō*”) e caracterizada como enunciação constitutiva (“*adnuīt et totum nutu tremefecit Olympum*”, X, 115), resume-se na máxima que é aquela própria da justiça distributiva, cara aos juristas romanos: “*sua cuique exorsa laborem / fortunamque ferent*” (X, 111-112).<sup>25</sup>

Mas o que mais intimamente denota uma projeção do saber retórico na passagem é a forma de composição (a *dispositio*), especialmente do discurso de Juno, estruturado como contraposição aos argumentos de Vênus, retomados textualmente, com citações ou resumos do que fora dito pela Citereia, e, na sequência, postos em dúvida, um após o outro, por meio de uma série de perguntas, antes do epílogo que caracteriza as reclamações da mãe de Eneias (como “*querelis / haud iustis*”, X, 94-95). Confira-se:

*Italiam petiit fatis auctoribus (esto)* (X, 67, seguindo-se perguntas em X, 68-73, contrapondo-se a X, 31-35)

*indignum est Italos Troiam circumdare flammis / nascentem et patria Turnum consistere terra, / cui Pylumnus auus, cui diua Venilia mater* (X, 74-76, seguindo-se perguntas em X, 77-84, contrapondo-se a X, 26 e a X, 36)

*‘Aeneas ignarus abest’: ignarus et absit* (X, 85, contrapondo-se a X, 25)

*est Paphus Idaliumque tibi, sunt alta Cythera* (X, 86, seguindo-se perguntas em X, 87-93, contrapondo-se a X, 51-52)

<sup>25</sup> Na formulação de Michel Villey: “Les juristes romains connaissent et ont soin de mettre en vedette la définition de la *justice* – et de son objet spécifique – explicitée par Aristote: la justice est cette vertu dont l’objet propre est d’attribuer à chacun la part qui lui revient; *jus suum cuique tribuere* (*Digeste*, 1, 1, 10)” (VILLEY, 2013, p. 104).



Juno não cai, assim, no que, segundo a *Retórica a Herênio*, seria um erro, isto é, falar de coisa distinta daquela que sua acusadora trouxe ao juízo de Júpiter: “*item considerandum est ne aliud accusatoris criminatio contineat, aliud defensoris purgatio purget, quod saepe consulto multi ab reo faciunt angustiis causae coacti*” (*Rhetorica ad Herennium*, II, 27, 43). Estrutura, antes, seu discurso de refutação do caso apresentado por Vênus em conformidade com dois preceitos transmitidos pelo *corpus* retórico latino. Em primeiro lugar, a estratégia de separar os argumentos do adversário de modo a lhes retirar força: “*Urguent uniuersa [argumenta]. at singula quaeque dissolueris, iam illa flamma, quae magna congerie conualuerat, diductis quibus alebatur concidet, ut, si uel maxima flumina in riuos diducantur, qualibet transitum praebent*” (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, V, 13, 13), Em segundo lugar, a técnica de semear dúvida sobre os argumentos do adversário:

*aut totum est negandum quod in argumentatione aduersarius sumpserit, si fictum aut falsum esse possis docere, aut redarguendum ea quae pro uerisimilibus sumpta sunt, primum dubia sumpta esse pro certis, deinde etiam in perspicuis falsis eadem posse dici, tum ex eis quae sumpserit non effici quod uelit.* (Cícero, *Partitiones Oratoriae*, 44).

## 5 Direito e religião: *fas* e *nefas*

No mundo da *Eneida*, o direito se encontra imiscuído na religião, e as regras de conduta frequentemente não deixam distinguir o domínio do direito humano (*ius*) daquele do direito divino (*fas* e seu contrário, *nefas*). A máxima de Phlegyas, no mundo subterrâneo, atesta (*testatur*, VI, 619) essa (ao menos parcial) indistinção: “*discite iustitiam moniti et non temnere diuos*” (VI, 620). A paisagem que se segue na viagem de Eneias é povoada por aqueles que não seguiram o preceito enunciado, em uma perfeita indistinção, ou talvez em uma extensa continuidade, entre os domínios das regras do *ius* e das regras do *fas*:

*uendidit hic auro patriam dominumque potentem / imposuit;  
fixit leges pretio atque refixit; / hic thalamum inuasit natae  
uetitosque hymenaeos: / ausi omnes immane nefas ausoque  
potiti. / non, mihi si linguae centum sint oraque centum, /  
ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia  
poenarum percurrere nomina possim.* (VI, 621-627).

Para ficar em um dos muitos campos possíveis de aproximação, o *foedus* (cf. item 6, *infra*) é não apenas concluído com cerimônias religiosas (“*talibus inter se firmabant foedera dictis / conspectu in medio procerum. tum rite sacratas / in flammam iugulant pecudes et uiscera uiuis / eripiunt, cumulantque oneratis lancibus aras*”, XII, 212-215), mas o altar é metonímia do próprio pacto (“*referri, / multa Iouem et laesi testatus foederis aras*”, XII, 495-496), sendo a continuidade da guerra pela violação do pacto *nefas* (“*haec belli summa nefandi*”, XII, 572).

A expressão *fas est* com infinitivo (frequentemente com o *est* elíptico), que designa em princípio a vontade dos deuses,<sup>26</sup> aparece em uma série de pontos da epopeia. Exemplificativamente, apenas na primeira metade do poema:

*tuus, o regina, quid optes / explorare labor; mihi iussa  
capessere fas est* (I, 77: Éolo se dirigindo a Juno, a quem deve obedecer)

*per uarios casus, per tot discrimina rerum / tendimus in  
Latium, sedes ubi fata quietas / ostendunt; illic fas regna  
resurgere Troiae* (I, 204-206: Eneias se dirigindo aos seus companheiros após a tempestade)

<sup>26</sup> “Nous pouvons maintenant revenir à *fas*. Nous voyons dans quelle signification générale de ‘parole’ baigne la notion, comment *fas* en tire sa valeur religieuse. Mais nous ne voyons pas encore pourquoi *fas* s’applique spécifiquement au ‘droit’. Ce sens doit résulter de la locution où *fas* se trouve effectivement employé à date ancienne: *fas est*, avec la proposition infinitive; littéralement: ‘il y a *fas*, le *fas* existe que...’ On entendait par là l’énunciation en paroles divines et impératives: à travers cette parole impersonnelle, la volonté des dieux se manifeste, les dieux disent ce qu’il est permis de faire; et c’est par cette expression *fas est* ‘ce qui est voulu par les dieux’, qu’on parvient à l’idée de *droit divin*” (BENVENISTE, 1969, p. 139).

*non haec sine numine diuum / eueniunt; nec te comitem hinc  
portare Creusam / fas, aut ille sinit superi regnator Olympi.*  
(II, 777-779: o fantasma de Creusa a Eneas)

*et nos fas extera quaerere regna* (IV, 350: Eneas a Dido)  
*fas omne est, Cytherea, meis te fidere regnis / unde genus  
ducis* (V, 800-801: Netuno respondendo a Vênus que lhe  
pedira uma continuidade de viagem tranquila para Eneas)

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes /  
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi  
fas audita loqui* (VI, 264-266: invocação do poeta antes de  
narrar o que Eneas viu no mundo inferior)

*dux inclute Teucrum, / nulli fas casto sceleratum insistere  
limen* (VI, 562-563: a Sibila a Eneas)

Vê-se aí, entre as passagens, graus distintos de ênfase no referencial subjetivo (a vontade dos deuses) – como quando Creusa relaciona não ser *fas* que Eneas a leve como sua companheira de Troia com o fato de que os eventos não estão a ocorrer sem a intervenção dos deuses – e no referencial objetivo (a norma de conduta que daí deriva) – como o fato, anunciado pela Sibila, de que os espíritos livres de crimes não podem franquear determinado limite.

Em um mundo em que havia discussão intensa sobre o papel que os deuses desempenhavam na vida humana (cf., e.g., Lucrécio, *De rerum natura*, II, 646-651,<sup>27</sup> Tito Lívio, *Ab urbe condita*, Prefácio),<sup>28</sup> discussão ecoada pelo próprio Virgílio na *Eneida* (na boca de Príamo:

<sup>27</sup> *omnis enim per se divom natura necessesit / inmortalis aevo summa cum pace fruatur / semota ab nostris rebus seiunctaque longe; / nam privata dolore omni, privata periculis, / ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri, / nec bene promeritis capitur neque tangitur ira.*

<sup>28</sup> *Quae ante conditam condendamve urbem poeticis magis decora fabulis quam incorruptis rerum gestarum monumentis traduntur; ea nec adfirmare nec refellere in animo est. Datur haec venia antiquitati ut miscendo humana divinis primordia urbium augustiora faciat; et si cui populo licere oportet consecrare origines suas et ad deos referre auctores, ea belli gloria est populo Romano ut cum suum conditorisque sui parentem Martem potissimum ferat, tam et hoc gentes humanae patientur aequo animo quam imperium patiuntur.*

“*‘at tibi pro scelere,’ exclamat, ‘pro talibus ausis / di, si qua est caelo pietas quae talia curet, / persoluant grates dignas et praemia reddant / debita’*”, II, 535-538), a expressão não pode ser tomada pelo valor de face. Nesse contexto, uma hipótese de compreensão para as múltiplas referências ao *fas* pode ser cautelosamente formulada: a objetivação do *fas* como norma de conduta – e, quanto menos evidente sua origem subjetiva, tanto mais claramente norma jurídica como as demais – dá conta perfeitamente da ideia fundamental do direito como dogmática, isto é, da inquestionabilidade do ponto de partida da decisão.<sup>29</sup> Nesse processo de objetivação do *fas*, reside uma das mais marcantes diferenças entre a experiência jurídica grega, que permaneceu vinculada a uma dialética aberta, com premissas postas e repostas em discussão, e a romana, assinalada pela muito mais estrita fixação das premissas.<sup>30</sup>

Se essa hipótese, que mereceria maiores aprofundamentos, estiver correta, *fas est* é estenografia que justifica a obrigatoriedade de condutas, especialmente aquelas que não derivam de *leges* específicas, por uma espécie de autoridade intrínseca, como se derivassem de um outro plano que vai assim subtraído ao questionamento. É o pano de fundo da juridicidade, cujo primeiro plano é ocupado pela legiferação.

## 6 Direito e política: *foedus*

Nenhum canto da *Eneida* expõe com maior clareza que o XII a centralidade da regulação jurídica da vida no mundo mítico desenhado

<sup>29</sup> Na definição de Tercio Sampaio Ferraz Jr., “uma disciplina pode ser definida como dogmática à medida que considera certas premissas, em si e por si arbitrárias (isto é, resultantes de uma decisão), como vinculantes para o estudo, renunciando-se, assim, ao postulado da pesquisa independente” (FERRAZ JR., 2016, p. 25).

<sup>30</sup> “[A] teoria jurídica romana não era exatamente uma contemplação no sentido grego (*theoria*), mas, antes, a manifestação autoritária dos exemplos e dos feitos dos antepassados e dos costumes daí derivados. Os próprios gregos e sua sabedoria só se tornaram autoridade por meio dos romanos, que os fizeram seus antepassados em questões de filosofia, poesia, em matéria de pensamento e ideias. Assim, o pensamento jurisprudencial dos romanos, embora se ligue de alguma maneira à prudência e à retórica gregas, tem um sentido próprio, alheio até certo ponto ao problema da relação entre teoria e *praxis*, como acontecia com Platão” (FERRAZ JR., 2015, p. 29-30).

naquela epopeia. No centro da guerra, em torno da qual gira a metade iliádica do poema – desarranjo da vida social –, estão as formas de controle, ou mitigação, do caos, e, à alternativa da completa destruição, prefere-se a da composição do conflito por meio de um pacto (*pactum, foedus*). Ou mesmo, em meio à guerra não terminada, busca-se juridicamente a trégua (“*uelati ramis oleae ueniamque rogantes*”, XI, 101; “*bis senos pepigere dies, et pace sequestra...*”, XI, 133), para realizar os ritos sagrados e enterrar os mortos (articulação entre política, religião e direito, cf. item 5, *supra*).

Todo o canto XII é estruturado em torno dessa ideia, embora a noção de *foedus* já se introduza antes na *Eneida*: apenas alusivamente na primeira metade do poema (I, 62; IV, 112; IV, 339; IV, 520; IV, 624; V, 496) e mais consistentemente na segunda porção (VII, 546; VIII, 56; VIII, 169; VIII, 540; VIII, 641; X, 15; X, 91; X, 105; X, 154; X, 902; XI, 129; XI, 164; XI, 292; XI, 321; XI, 330; XI, 356), especialmente na fala do Rei Latino e na reação de seus aliados no canto XI, versos 302 e seguintes.

*Os preparativos*: O canto XII se abre com discurso de Turno incitando o Rei Latino a desenhar a composição do conflito (“*fer sacra, pater, et concipe foedus*”, XII, 13); quando a cena passa ao acampamento dardânio, Eneias está se regozijando com o prospecto da conclusão de um pacto (“*oblato gaudens componi foedere bellum. / [...] /... regique iubet responsa Latino / certa referre uiros et pacis dicere leges*”, XII, 109-112); é o pacto que Juno não suporta e não quer ver realizado, servindo-se da deusa Juturna, irmã de Turno, para rompê-lo (“*non pugnam aspicere hanc oculis, non foedera possum*”, XII, 151; “*aut tu bella cie conceptumque excute foedus*”, XII, 158).<sup>31</sup>

*A conclusão do pacto*: Preparado o terreno, há uma descrição detalhada da conclusão do pacto (XII, 161), com as palavras pronunciadas por ambos os lados do conflito, primeiro Eneias (XII, 176 *et seq.*), depois Latino (XII, 197 *et seq.*). Ao fim da fala de Latino, estava firmado o pacto (“*talibus inter se firmabant foedera dictis*”, XII, 212). O poema

<sup>31</sup> Juno não faz senão repetir o pedido (aqui insinuado) de quebra do pacto que antes fizera a Alecto, no canto VII: “*disice compositam pacem, sere crimina belli*” (VII, 339).

se preocupa, nesse ponto, em reproduzir uma linguagem com elementos característicos da enunciação jurídica, como o imperativo futuro em *-to* (“*esto nunc Sol testis*”, XII, 176; “*socer arma Latinus habeto*”, XII, 192),<sup>32</sup> os antigos nomes de deuses (“*Mauors*”, XII, 179), ou os sinais distintivos do ambiente ritual da pronúncia de palavras com força constitutiva (“*tango aras, medios ignis et numina testor*”, XII, 201). Fica claro que a ausência de autonomização do direito, como se viu no item 4, *supra*, aproxima o jurídico do religioso (exemplificativamente, na conclusão do pacto: “*tum rite sacratas / in flammam iugulant pecudes et uiscera uiuis / eripiunt, cumulantque oneratis lancibus aras*”, XII, 213-215). A relação entre o casamento e o pacto de *amicitia* é centro propício para essa aproximação, já anunciada em fala de Dido (“*nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera ueni*”, IV, 338-339), depois na primeira aparição do Rei Latino (VII, 268-273), e aqui na dupla referência que Eneias faz a Latino como sogro (“*socer*”, XII, 192-193).

*A quebra do pacto*: Segue-se, sob a influência de Juturna, guiada por Juno, o momento de quebra do pacto (“*uolunt foedusque precantur / infectum*”, XII, 242-243; “*infecto foedere*, XII, 286; *auidus confundere foedus*”, XII, 290). Diante da precipitação dos rútilos em quebrar o pacto concluído, Eneias exclama (em linguagem densa e novamente com marcas distintivas da linguagem jurídica, como o uso do futuro sigmático *faxo*<sup>33</sup> e a aliteração *foedera faxo firma*): “*quo ruitis? quaeue ista repens discordia surgit? / o cohibete iras! ictum iam foedus et*

<sup>32</sup> “L’impératif en *-to*, fréquent à l’époque archaïque, s’est éliminé assez rapidement. A l’époque classique, il n’est plus guère employé que dans les textes de lois” (ERNOUT, 1945, p. 269). Jules Marouzeau identifica o imperativo futuro, em época augustana, a um aceno para a solenidade, evocando inclusive seu uso por Horácio “assumindo o tom de um legislador” (MAROUZEAU, 1946, p. 124-125), com referência à *Arte Poética*, v. 99-100.

<sup>33</sup> O fenômeno é mal compreendido como forma sincopada em: WOTKE, 1886, p. 146. Para um estudo minucioso nos autores anteriores a Virgílio, cf. BENVENISTE, 1922, especialmente as páginas 36 a 42. De acordo com Ernout: “Ce futur a un sens spécial, et sert à mettre le résultat en évidence; c’est un futur ‘résultatif’. [...] C’est devenu une sorte de formule affirmative. Concurrencé par les autres formations, ce futur a rapidement disparu; chez Cicéron on ne le lit que dans les formules de lois; après lui, on ne le rencontre plus que dans les auteurs archaïsants” (ERNOUT, 1945, p. 259).

*omnes / compositae leges. mihi ius concurrere soli; / me sinite atque auferte metus. ego foedera faxo / firma manu; Turnum debent haec iam mihi sacra*”, XII, 313-317. É a mesma juridicização da linguagem que marcara a maldição de Dido para que os cartagineses nunca concluíssem uma aliança com os romanos: “*nullus amor populis nec foedera sunt*” (IV, 624). Passa-se então ao desfecho do canto, com o ataque de Eneias a Turno, fundamentado na quebra do pacto (“*Aeneas, magnaue incusat uoce Latinum / testaturque deos iterum se ad proelia cogi, / bis iam Italos hostis, haec altera foedera rumpi*”, XII, 580-582).

### Conclusões: o direito como marcador estrutural da narrativa

Embora a *Eneida* se estruture textualmente em duas metades (“*iam uero Aeneis ipsa nonne ab Homero sibi mutuata est errorem primum ex Odyssea deinde ex Iliade pugnas?*”, Macróbio, *Saturnalia*, V, 2, 6),<sup>34</sup> ela está de fato escandida em três tempos: o tempo da errância (metade odisseica), o tempo da guerra (metade iliádica) e o tempo da cidade fundada (tempo adumbrado nos exemplos das outras cidades, tempo profetizado pelos deuses e pelo *pater* do *pater*, tempo assinalado como *télos* dos outros dois). Assim, o νόστος odisseico e as ἔργα iliádicas se coordenam na grande κτίσις helenística da fundação jurídica de Roma. Entre os três tempos, opõe-se estruturalmente o primeiro (errância, incerteza, déficit de institucionalidade) ao terceiro (sedentarismo, certeza, institucionalidade plena); já o segundo é o tempo dinâmico da passagem (guerra que permite passar da errância ao sedentarismo, da incerteza à certeza, do déficit institucional à cidade plenamente aparelhada com suas instituições).<sup>35</sup> A guerra, no poema, é imagem mesma da passagem para

<sup>34</sup> Interessante discussão sobre o ponto, com referência a outras concepções da estrutura do poema, em: VASCONCELLOS, 2014, p. 84-87. No sentido da estrutura já identificada em Macróbio, cf. o denso e rico estudo de SANTOS, 2001.

<sup>35</sup> Parte significativa da complexidade da *Eneida* advém justamente da relevância que assume o terceiro tempo, a que não são atribuídos outros seis cantos, mas que completa a narrativa, que, não fosse assim, terminaria com o gesto de um Eneias alterado (“*furiis accensus et ira terribilis*”, XII, 946-947), antítese, ou sombra, do *pious Aeneas*, a matar o adversário. Há aí sem dúvida uma distinção relevante entre o final da metade iliádica

a ordem, cuja característica distintiva é a regulação da vida pelo direito; vendo o fim da guerra, Juno reconhece: “*cum iam conubiis pacem felicibus (esto) / component, cum iam leges et foedera iungent*” (XII, 821-822).

A imagem do princípio dos tempos não é necessariamente uma imagem de anomia. É relevante, a esse respeito, contrastar duas menções no poema ao reinado de Saturno no Lácio (associado aos *aurea saecula*, que serão restaurados por Augusto, segundo outro trecho do poema, VI, 791-795, e que tão proeminentemente figuram na IV Écloga):<sup>36</sup>

*neue ignorete Latinos / Saturni gentem haud uinclo nec  
legibus aequam, / sponte sua ueterisque dei se more  
tenentem* (VII, 202-204)

*primus ab aetherio uenit Saturnus Olympo / arma Iouis  
fugiens et regnis exsul adeptis. / is genus indocile ac  
dispersum montibus altis / composuit legesque dedit,  
Latiumque uocari / maluit, his quoniam latuisset tutus in  
oris* (VIII, 319-323)

Como fica patente, o primeiro trecho parece indicar a ausência (e desnecessidade) de lei naquele momento, em que as pessoas se comportavam espontaneamente de modo justo, isto é, de acordo com o costume do velho deus (e é o costume o antecedente da legiferação: “*hoc Priami gestamen erat cum iura uocatis / more daret populis*”, VII, 246-247), ao passo que o segundo trecho caracteriza a obra de Saturno no Lácio como a de congregar um povo indócil física (*composuit*) e ideologicamente (*leges dedit*). Assim, não é fácil dizer se, para Virgílio, a *aetas aurea* no princípio dos tempos é uma idade de lei (em que Saturno

---

da *Eneida* e o final da própria *Iliada*, que termina menos abruptamente (funerais de Heitor), contra o panorama de uma narrativa mítica que, dotada de anterioridade e posterioridade relativamente aos eventos narrados, se é sugerida ao longo do poema, não é, no entanto, estruturada, ou instituída, por ele. Aí está assinalada a grande distância, a despeito da emulação virgiliana de Homero, entre o mundo da musa que canta pelo poeta e do poeta que canta lembrado pela musa: diferença de agenciamento, ou de concepção do centro de agenciamento, da narrativa.

<sup>36</sup> No entanto, nesses dois casos, sem relação direta com a questão da lei, que agora nos interessa, embora haja elementos relevantes de juridicidade na referida Bucólica.



é mais um *pater* dador de leis) ou uma idade sem (necessidade de) lei (em que Saturno é uma autoridade anterior e mais perfeita que aquela exercida em um ambiente juridicizado).

Contra uma imagem primordial assim indistinta, a estrutura temporal da *Eneida* se organiza mesmo em três tempos: *em primeiro lugar*, o tempo da errância, em que a organização jurídica é escassa (“*si quid / usquam iustitiae est*”, I, 603-604), concentrando-se apenas nos pontos de parada da viagem em que os enéadas se encontram com comunidades organizadas (aqui o direito está ausente, dando-se a ver apenas na medida em que contrasta com a situação presente da *gens* liderada por Anquises e depois Eneias); em seguida, *em segundo lugar*, o tempo da guerra, em que o contraste entre o fato bruto do conflito, em princípio sem seguir qualquer regra, e a sua disciplina eventual (trégua) ou final (pacto), é dramatizado, com sucessivas idas e vindas entre ordem e desordem (aqui o direito se faz presente, mas ele é eminentemente instável, podendo ruir diante da brutalidade da ação humana a qualquer momento); enfim, *em terceiro lugar*, o tempo da cidade, em que a vida comum é regulada por *leges*, e os conflitos são decididos de acordo com critérios jurídicos preestabelecidos (aqui o direito como que abraça a vida comum, como fio espiritual que faz do espaço da *urbs* o cenário da vida de uma *ciuitas*).

À luz desse esquema, não parece exagero adaptar a expressão de Horsfall, aludido *supra*, item 1, para caracterizar a *Eneida* como um épico da fundação jurídica de Roma, caracterização apropriada de uma κτίσις que visa a prover uma narrativa etiológica não de uma cidade-Estado contida em suas muralhas, mas de um império que de há muito delas transbordara.

### **Agradecimentos**

Gostaríamos de agradecer a Alexandre Pinheiro Hasegawa, João Angelo Oliva Neto e Marcos Martinho dos Santos pelas discussões que ajudaram a aprimorar este texto. A centralidade da tradição das κτίσεις helenísticas para a concepção da *Eneida* foi-nos primeiramente sugerida por Marcos Martinho dos Santos, que prepara um vasto e detalhado estudo sobre o tema.

## Referências

APOLLONIOS DE RHODES. *Argonautiques*: tome III, chant IV. Édition et commentaires par Francis Vian, traduction de Émile Delage et Francis Vian. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

APOLLONIUS OF RHODES. *Argonautica*: Book IV. Edited by Richard Hunter. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781107478190>.

BARTHES, R. L'ancienne rhétorique: aide-mémoire. *Communications*, Paris, n. 16, p. 172-229, 1970. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236>.

BENVENISTE, É. Fas. In: BENVENISTE, É. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes, tome 2: pouvoir, droit religion*. Paris: Éditions de Minuit, 1969. p. 133-142.

BENVENISTE, É. Les futurs subjonctifs sigmatiques du latin archaïque. *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, Paris, n. 23, p. 32-63, 1922.

BÖMER, F. Ovid und die Sprache Vergils. *Gymnasium: Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung*, Heidelberg, n. 66, p. 268-288, 1959.

CORDIER, André. Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide. Paris: Les Belles Lettres, 1939.

ERNOUT, A. *L'emploi du passif latin à l'époque républicaine*. Paris: Honoré Champion, 1909.

ERNOUT, A. *Morphologie historique du latin*. Paris: Klincksieck, 1945.

ERNOUT, A; A. MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 3. ed. Paris: Klincksieck, 1951.

ERNOUT, A; L. ROBIN. *Lucrèce, de rerum natura: commentaire exégétique et critique*. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1962. t. 1, l. I et II.

FERRAZ JR., T. S. *Função social da dogmática jurídica*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

FERRAZ JR., T. S. *Introdução ao estudo do Direito: técnica, decisão, dominação*. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2016.

GAIUS. *Institutes*. Édition et Traduction par Julien Reinach. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

GUERREAU, A. *L'avenir d'un passé incertain: quelle histoire du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle?* Paris: Seuil, 2001.

HAVET, L. *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. Paris: Hachette, 1911.

HEUMANN, H. G.; SECKEL, E. (ed.). *Heumanns Handlexikon zu den Quellen des römischen Rechts*. Jena: Gustav Fischer, 1914.

HEUSS, A. Zur Entwicklung des Imperiums des römischen Oberbeamten. *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Berlin, v. 64, p. 57-133, 1944. DOI: <https://doi.org/10.7767/zrgra.1944.64.1.57>.

HORSFALL, N. Aeneas the Colonist. *Vergilius*, Columbia, v. 35, p. 8-27, 1989.

HUNTER, R. *The Argonautica of Apollonius: literary studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511552502>.

KASER, M. *Das römische Privatrecht: erster Abschnitt, das altrömische, das vorklassische und klassische Recht*. München: Beck, 1971.

KREVANS, N. On the margins of epic: the foundation-poems of Apollonius. In: HARDER, M. A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. (org.). *Apollonius Rhodius*. Leuven: Peeters, 2000. p. 69-84.

MARCUS TULLIUS CICERO. *Rhétorique à Herennius*. Édition et traduction par Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

MAROUZEAU, J. Sur deux aspects de la langue du droit. In: LEVY-BRUHL, H. (org.). *Droits de l'Antiquité et Sociologie Juridique*. Paris: Sirey, 1959. p. 435-444.

MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

MARRONE, M. *Istituzioni di diritto romano*. Firenze: Palumbo, 2006.

MOREIRA ALVES, J. C. *Direito Romano*. 16. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

ORAZIO. *Arte Poetica*. Introduzione e commento di Augusto Rostagni. Torino: Loescher, 1986.

P. VERGILI MARONIS OPERA. Edited by R. A. B. Mynors. Oxford: Oxford Classical Texts, 1969. DOI: <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00087952>.

P. VERGILIUS MARO. *Aeneis*. Edited by Gian Biagio Conte. Berlin/New York: De Gruyter, 2011.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Édition et traduction par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-1980. 7 v.

QUINTUS ENNIUS. *The Annals of Quintus Ennius*. Edition, introduction and commentary by Otto Skutsch. Oxford: Clarendon Press, 1985. DOI: <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00075748>.

SANTOS, M. M. Da disposição da *Eneida*, ou do gênero da *Eneida* segundo as espécies da *Iliada* e *Odisséia*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, p. 159-206, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p159-206>.

TITE-LIVE. *Histoire romaine*: livre VI. Édition et traduction par Jean Bayet. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

TITUS LUCRETIUS CARUS. *De rerum natura*. Edited by Marcus Deufert. Berlin/Boston: De Gruyter, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110959512>.

VASCONCELLOS, P. S. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: UNICAMP, 2014.

VILLEY, M. *La formation de la pensée juridique moderne*. 2. ed. Paris: PUF, 2013. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.ville.2013.01>.

WOTKE, K. Über alte Formen bei Vergil. *Wiener Studien: Zeitschrift für Klassische Philologie*, Berlin, v. 8, n. 1, p. 131-148, 1886.

Recebido em: 11 de agosto de 2019.

Aprovado em: 2 de dezembro de 2019.



## A representação do feminino e o estatuto jurídico da mulher em “A matrona de Éfeso” e “O amante no jarro”

### *The Representation of the Feminine and the Juridical Status of Women in “The Matron of Ephesus” and “The Lover in the Jug”*

André Luiz Gardesani

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São Paulo, São Paulo / Brasil

Procurador do Estado de São Paulo

gardesani.a@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo estudar a representação do feminino e o estatuto social e jurídico da mulher por meio de dois contos do romance antigo romano: “A matrona de Éfeso”, inserido no contexto do *Satiricon*, de Petrônio, e “O amante no jarro”, presente em *O burro de ouro*, de Apuleio. A pesquisa encontra-se arraigada nas modernas vertentes teóricas da intertextualidade e do dialogismo bakhtiniano, na interface literatura e direito, bem como literatura e história, aproveitando-se, ainda, das contribuições oriundas dos achados arqueológicos na cidade de Pompéia, os quais podem ampliar ainda mais o horizonte de conhecimento acerca do *corpus* literário selecionado, descortinando linhas de pensamento muitas vezes encobertas e importantes questões sobre a posição social da mulher e a prática do adultério na Roma de Petrônio e de Apuleio.

**Palavras-chave:** Direito e literatura; literatura e história; literatura clássica; romance antigo romano; Petrônio; Apuleio.

**Abstract:** This article aims to explore the representation of the feminine and the social and juridical status of women by means of the analysis of two short stories from the ancient Roman novel. The first, “The Matron of Ephesus”, is inserted in the context of *Satyricon* of Petronius, and the second “The Lover in the Jug” present in *The Golden Donkey* of Apuleius. The research is rooted in the modern theoretical aspects of intertextuality and Bakhtinian dialogism. It also draws some of its theoretical points from the interface between law and literature, as well as literature and history. It addition, it takes advantage of the contributions coming from the archaeological findings in the city of Pompeii, which can further broaden the horizon of the knowledge

about the selected literary *corpus*, revealing hidden lines of thought and important questions about the women's social position and the practice of adultery in the Rome of Petronius and Apuleius.

**Keywords:** Law and literature; literature and history; classical literature; ancient Roman novel; Petronius; Apuleius.

## Introdução

A obra literária pode ser um instrumento de grande importância no estudo das relações sociais, culturais, históricas e jurídicas de cada época, pois, mesmo sendo ficção, carrega indícios que permitem a reconstrução de aspectos e características de uma determinada sociedade. Nesse sentido, a literatura antiga representa um relevante veículo de informações históricas sobre o seu contexto. O voltar dos olhos para o passado pode representar o surgimento de novas perspectivas para pensar e refletir sobre a própria sociedade contemporânea.

A relação entre literatura, história e arqueologia é fundamental para o conhecimento mais aprofundado do passado clássico, ressaltando a possibilidade de recuperar traços culturais dos antigos romanos. Esses traços passaram, com o tempo, a albergar questões relativas à vida cotidiana e familiar, à sexualidade, ao papel social das mulheres e às relações de gênero.

Objetiva-se, dessa forma, analisar a representação do feminino e o estatuto social e jurídico da mulher por meio de dois contos do romance antigo romano: “A matrona de Éfeso” inserida no contexto do *Satíricon*, de Petrônio e “O amante no jarro” presente em *O burro de ouro*, de Apuleio.

O presente estudo encontra-se dividido em quatro partes. A primeira apresenta um breve resumo do *Satíricon* e *O burro de ouro*, a fim de traçar um panorama geral dessas obras. Em seguida, será apresentado o arsenal teórico a ser mobilizado para o estudo que ora se propõe. Na terceira parte, será abordado o estatuto social e jurídico da mulher ao tempo de Petrônio e de Apuleio, seguido pela análise do levantamento documental oriundo do trabalho dos arqueólogos na cidade de Pompéia, com o que se pretende demonstrar que o posicionamento muitas vezes conservador e patriarcal dos estudos clássicos, realizados antes da virada

do século XX para o XXI, a respeito da condição da mulher na Roma antiga pode ser relativizado. Dessa forma, de posse desses elementos de teoria literária, de historiografia do direito e de arqueologia, na quarta parte serão analisados os contos “A matrona de Éfeso” e “O amante no jarro”.

## 1 Panorama geral das obras

O romance antigo<sup>1</sup> representa a expressão de uma modalidade da narrativa ficcional produzida na Antiguidade, abrangendo dois subgrupos: o romance antigo grego e o romance antigo latino. Seu *corpus* basicamente é composto por duas vertentes: 1) narrativas gregas de aventura e provações; e 2) narrativas latinas de aventura e costumes. O esquema geral das narrativas gregas de aventura e provações envolve um casal que se apaixona e enfrenta uma série de intempéries até a união e o final feliz. Esse *corpus* é comumente composto por cinco romances: *Quéreas e Calíroo*, de Cáriton de Afrodísias (séc. I a II d.C.); *As Efesiacas ou Ántia e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso (séc. II d.C.); *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio (séc. II d.C.); *Pastorais ou Dáfnis e Cloé*, de Longo (séc. II ou III d.C.); e *As Etiópicas ou Teágenes e Caricleia*, de Heliodoro (séc. III d.C.). Por outro lado, nas narrativas latinas de aventura e costumes, o protagonista vive uma série de tentações, chegando transformado ao final do enredo. Nas palavras de Bakhtin (1998, p. 234-249), são caracterizados pela crise e pela responsabilidade humana numa jornada de transformação. Pertencem a esta categoria o *Satíricon*, de Petrônio (séc. I d.C.) e *O burro de ouro* ou *Metamorfoses*, de Apuleio (séc. II d.C.).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A denominação “romance antigo” é moderna, não havendo na antiguidade nenhum termo equivalente para essa espécie de produção ficcional. Por essa razão, muitos estudiosos preferem definir as obras gregas e latinas que se inserem no conceito como narrativa ficcional em prosa.

<sup>2</sup> Considerando a diversidade de categorias e obras que compõe o romance antigo, recomenda-se, para a formação de um panorama geral, a leitura dos seguintes livros: *Companion to the Ancient Novel*, de Cueva e Byrne (2014), que apresenta os autores e romances greco-latinos, bem como questões de gênero e abordagens teóricas sobre o tema; *The Novel in the Ancient World*, de Schmeling (2003), que em alentado volume (876 páginas) analisa diversos aspectos do romance antigo, especialmente sobre a origem, contexto histórico e cultural, principais autores e respectivas obras; *Latin Fiction*, de

O *Satíricon*, de Petrônio, narra, em síntese, a história de Encólpio, do seu amante Ascilto e do servo, o jovem Gitão, que se intromete entre os dois amantes provocando ciúme e discussão. Juntamente com o poeta Eumolpo, eles embarcam em um conjunto de aventuras e desventuras que envolvem principalmente situações de natureza erótica, mas também histórias de naufrágios, roubos, bruxarias e orgias. Trata-se de uma sátira escrita nos tempos do imperador Nero (37-68 d. C.), que retrata uma Roma decadente, imoral e sem esperanças.

Produzido cerca de um século mais tarde, *O burro de ouro* ou *Metamorfoses*, de Apuleio é uma narrativa composta pelas aventuras burlescas e fantásticas de um homem chamado Lúcio, viajante de elevada condição social e de boa família, que vai à Tessália, em busca de conhecimentos sobre magia e acaba por se metamorfosear em um burro.<sup>3</sup> Lúcio tem um sonho em que a deusa egípcia Isis explica o que ele deve fazer para desfazer a metamorfose. Quando volta à forma humana, Lúcio se converte ao culto de Ísis.

Essas duas obras podem ser consideradas romances de recortes, em que as personagens principais têm a história de suas vidas intercaladas pela narração de histórias ou contos secundários encaixados na história principal.

---

Hofmann (2005), que destaca-se pela análise cronológica do romance romano, explorando seu desenvolvimento e a continuidade na cultura latina; *The Ancient Novel: an Introduction*, de Holzberg (2005), que oferece uma introdução ao romance antigo, analisando individualmente os textos que compõem o *corpus*, obedecendo a ordem cronológica das obras; *The Roman Novel*, de Walsh (1970), que apresenta estudos concentrados no romance antigo latino, especialmente no *Satíricon*, de Petrônio e no *O burro de ouro*, de Apuleio, assim como avalia a influência exercida pelos dois romances na ficção picaresca europeia. No Brasil, o livro de referência para o estudo do romance antigo é *A invenção do romance*, de Brandão (2005), que analisa questões concernentes à definição e origem do romance antigo, especialmente a narrativa de ficção da Grécia antiga.

<sup>3</sup> Conforme a narrativa, ao passar por Hípata, Lúcio é hospedado na casa de Milão e sua esposa, conhecida na cidade como uma feiticeira. Então, ele vive um romance com uma escrava de nome Fótis, que o ajuda a roubar uma poção mágica de sua ama para transformar o protagonista em um pássaro. Porém, ao passar o unguento pelo corpo, Lúcio se transforma em um burro.



*Satíricon* ao lado de *O burro de ouro* quiçá sejam as obras mais significativas para o estudo da figuração literária da mulher, bem como do seu estatuto jurídico na Roma antiga. Apuleio e Petrônio oferecem uma ampla galeria de personagens femininas: matronas, princesas, libertas, escravas, prostitutas, jovens, velhas. Contudo, limitar-nos-emos à representação das matronas e das servas, algumas questões sobre família, sexualidade e adultério. No que tange especificamente ao *Satíricon*, afirma Silva (2001, p. 97) que “talvez seja uma das mais significativas obras para o estudo dos comportamentos de gênero na sociedade imperial romana, ainda que este viés de abordagem tenha sido pouco explorado pela historiografia”.

## 2 Percorso teórico

A intertextualidade é a relação entre textos no sentido dialógico. Bakhtin (1981), sem cunhar o termo, já havia falado de intertextualidade quando tratou da polifonia da linguagem: todo discurso é composto de outros discursos; toda fala é habitada por vozes diversas. Assim, um texto é voz que dialoga com outros textos, mas também funciona como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social e dos seus valores. Esse aspecto do dialogismo que representa o contato do escritor e da obra literária com o substrato social é muito importante para o presente estudo.

Ademais, segundo Bakhtin (1981, p. 7), por meio do encontro dialógico “duas culturas não se fundem nem se mesclam, mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente”. O dialogismo, segundo Bakhtin, encontra-se presente tanto em Petrônio quanto em Apuleio e exerceu grande influência no gênero romanesco desde a Idade Média<sup>4</sup> até os tempos atuais. Um

---

<sup>4</sup> Durante a Idade Média os textos de Apuleio e Petrônio circulavam pela Europa e despertavam interesse entre os leitores. No século XIV, mais precisamente em 1350, o florentino Giovanni Boccaccio, em *Decamerão*, retomou a linha da narrativa satírico-picaresca dos autores latinos Petrônio e Apuleio. Trata-se de um conjunto de dez jornadas, com dez novelas cada uma, totalizando cem histórias. Dez jovens, sete moças e três rapazes, para fugirem à peste que assola Florença, se refugiam numa colina e, durante dez dias (daí o nome da coletânea), passam o tempo contando histórias. Na obra, Boccaccio apresentou variações da “A matrona de Éfeso” de Petrônio (*Decamerão*, 02.02) e de “O amante no jarro” de Apuleio (*Decamerão*, 07.02).

exemplo dessa influência seria o privilégio conferido à narrativa oral e de cunho popular, a adoção do princípio da concatenação de diferentes eventos narrativos, histórias dentro de uma mesma moldura, o realismo, a sátira menipeia e o estilo milesiano. A “sátira menipeia”, ou “menipeia antiga”, ou, simplesmente, “menipeia” constitui um estilo literário satírico ao modelo das sátiras do filósofo grego Menipo de Gadara (349-250 a.C.), autor das sátiras denominadas menipeias. Trata-se de um gênero cômico geralmente escrito em prosa, com extensão e estrutura similar a um romance, caracterizada pela crítica às atitudes mentais ao invés de a indivíduos específicos. O estilo milesiano, por outro lado, representa um estilo picaresco, cínico, que foi originalmente criado por Aristides de Mileto (final do séc. II a.C.), escritor de contos (hoje desaparecidos) com temática de cunho erótico e licencioso.

Para Bakhtin (1998, p. 397-428) o romance,<sup>5</sup> é a forma dialógica por excelência, pelo fato de ser composto por discursos de várias naturezas, tais como o histórico e o jurídico. Outro ponto de interesse na teoria de Bakhtin é o fato de que o romance, ao contrário da épica, que se mantém presa a um passado isolado e absoluto, possui uma área de contato com o presente no seu aspecto inacabado, o que permite que romances antigos, como o *Satíricon* e *O burro de ouro*, possam ser reinterpretados, reavaliados e concretizados na atual realidade.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva (1974, p. 64) que, no âmbito do estruturalismo francês dos anos 1960, retomando o dialogismo bakhtiniano, ensina que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Dessa forma, a intertextualidade deve ser entendida como um processo de troca e contatos entre textos literários e não-literários.

A grande questão que se apresenta seria “como realizar a intertextualidade?” É que a competência em leitura e em produção textual não depende apenas do conhecimento do código linguístico, sendo imprescindível conhecer outros textos e estar imerso nas relações intertextuais e contextuais. Quanto mais amplo o cabedal de

---

<sup>5</sup> Tanto o *Satíricon* como *O burro de ouro* são considerados por Bakhtin (1981, p. 97) como “uma ‘sátira menipeia’ desenvolvida até os limites do romance”.

conhecimentos do leitor, maior será sua competência para perceber que o texto dialoga com outros e com a própria realidade social. Por isso, é de crucial importância o conhecimento da sociedade da época de Petrônio e Apuleio, na medida em que eles recriaram e remodelaram os elementos que colheram da sua realidade numa relação dialógica.

O intertexto constitui elemento de outro texto que foi incorporado, podendo esse texto ser representado pelo conjunto de informações históricas de seu contexto. Nesse sentido, o texto literário constituiria “uma forma de registro histórico, diferindo deste propriamente dito pela sua não intenção de assim se constituir” (SILVA, 2001, p. 25). Por isso, torna-se importante refletir sobre a relação entre literatura e história.

Tanto a história como a literatura bebem da mesma fonte para a construção dos seus objetos. De fato, tanto o poeta como o historiador utilizam-se da imaginação e criatividade para preencher as lacunas ou vazios deixados pelos acontecimentos com o objetivo de ligar os eventos entre si, atribuindo-lhes efeito de sentido e coerência. Segundo Hutcheon (1991, p. 34), “por mais documentos que disponha o historiador ou o ficcionista, é preciso recorrer à imaginação para estabelecer nexos entre eles de modo a recriar os fatos, ou melhor, criá-los, visto que a recriação é uma impossibilidade”. Finley (1994) chama as brechas deixadas pelos documentos históricos de “momentos de espaçamento temporal”, onde o historiador junta os fragmentos para montar a história, conferindo-lhe coerência, o que se dá através da imaginação e da linguagem. Tradicionalmente, os historiadores buscavam seus documentos em arquivos. Contudo, com o passar do tempo, passou-se a aceitar uma infinidade de produções humanas, aí se incluindo a literatura, como documentos para o estudo do passado. Isso corresponde ao que Le Goff (1998) denominou de “explosão documental”.

No caso da antiguidade romana, nosso objeto de pesquisa, a relação entre literatura e história exsurge com grande importância. Funari (2008, p. 104-105) destaca que “o diálogo com as Letras Clássicas, a compreensão por parte do historiador das estruturas das obras e os seus detalhes, têm propiciado aos estudiosos preciosas informações sobre o cotidiano dos romanos”. O poeta, sendo um membro da sociedade, exerce

papel social e histórico, no momento em que escreve, trazendo à luz sua realidade social. Por isso, torna-se crucial falar sobre a realidade feminina em Roma ao tempo de Apuleio e Petronio, o que será feito mais adiante.

Outra questão digna de nota em termos de teoria é que a Escola de *Annales*, movimento historiográfico da primeira metade do século 20, ficou conhecida por ampliar o quadro das pesquisas históricas ao romper com a divisão estanque das Ciências Sociais (História, Arqueologia, Sociologia, Psicologia, Economia, Geografia humana etc.), privilegiando métodos pluridisciplinares e principalmente o diálogo com as narrativas ficcionais, o que reforça a agregação de outras áreas do saber à História, notadamente a Literatura e o trabalho de campo da arqueologia.

Por fim, completa o arcabouço teórico a inter-relação entre literatura e direito. A literatura é de extrema importância para o direito, já que a arte literária tem o condão de, através da imaginação dos poetas e escritores, criar situações muito mais complexas, ou mesmo não vivenciadas, pela ciência jurídica, ampliando-se, assim, o horizonte de conhecimento do operador do Direito. Além disso, tanto o direito como a literatura são constituídos por palavras e ambos lidam com a condição humana.

Segundo Schwartz (2006, p. 18-19), a relação entre literatura e direito é evidente, pois a primeira sempre retratou os conflitos advindos das relações processuais e das violações a direitos, com suas consequentes cargas de justiça/injustiça. Ademais, a literatura reflete a percepção da sociedade sobre a atuação e a postura dos profissionais do direito. O tratamento literário do direito, para o mencionado autor, seria uma constante, tendo-se em vista que este é um sistema social e a literatura postula refletir acerca dos fenômenos sociais. O presente estudo aborda elementos jurídicos relativos à condição feminina nos contos “A matrona de Éfeso”, inserida no contexto do *Satiricon*, de Petronio e “O amante no jarro”, presente em *O burro de ouro*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> É importante ter em mente, contudo, que, na Roma antiga, as questões jurídicas não pertenciam ao universo dos escritores de literatura popular, que eram mais ligados ao povo. Em Roma, o direito era fundado nas leis, desde a *Lex Duodecim Tabularum* (Lei das Doze Tábuas, 450 a.C.), origem do direito romano, até o *Corpus Juris Civilis*

### **3 A mulher ao tempo de Petrônio e Apuleio**

Existem inúmeras dificuldades para se traçar um panorama geral a respeito da mulher na sociedade romana. A primeira consiste na variada gama de culturas e subculturas que compunham o Império Romano. Dessa forma, os mais diversos tipos de mulheres romanas dificultam qualquer tentativa de catalogação do feminino. Segundo Oliveira (2011, p. 68), o que existia em Roma eram “estatutos diversos concepções, ideias, modos de vida e prerrogativas jurídicas específicas, conforme a idade e o status social da mulher em causa”. Além disso, havia em Roma uma mobilidade social muito grande, de modo que no decorrer da vida, e de acordo com determinadas circunstâncias, a mulher poderia alcançar posição diversa.<sup>7</sup> Ademais, a lei romana estabelecia que o pai tinha poder de vida e morte sobre os filhos, traçando-lhes, inclusive, o destino. Admitia-se, como consequência, o infanticídio seletivo, prática muito comum, por todo o império, pois facilitava a proteção da riqueza familiar, com a oportunidade de eliminar tanto filhos com debilidades físicas, como filhas, indesejadas pelo pouco proveito que trariam quando comparadas com um filho varão. A Constituição de Rômulo (séc. VIII, a.C.), caracterizada por um conjunto de costumes e ritos, estabelecia a obrigatoriedade de se criar todos os filhos sãos, mas apenas a primeira

---

(Corpo de Direito Civil, 529 d.C.), da época do imperador bizantino Justiniano I, sendo quase exclusivo da classe alta e dos tribunais. Os pobres estavam longe desse universo nebuloso e opaco. Ao contrário do que ocorre com o direito grego antigo, onde o direito era oral e fundado na jurisprudência, não havendo sequer profissionalização, já que o ensino jurídico fazia parte da educação de todo e qualquer cidadão. Como ensina Lopes (2000, p. 34), as leis de Sólon “eram ensinadas como poemas, de modo que todo ateniense bem educado terminava por conhecer sua tradição político-jurídica comum. A literatura ‘jurídica’ era fonte de instrução e prazer. Em geral no tempo da filosofia socrática sabia-se ler. As técnicas propriamente jurídicas eram próprias do logógrafo, o redator de discursos forenses: pedidos, defesas, etc. O direito, presumia-se, devia ser aprendido vivenciando-o”.

<sup>7</sup> Sobre a mobilidade social da mulher em Roma ensina Hemelrijk (2004, p. 9-10): “To summarize, a woman’s life and social position were far from static: in the course of her life things changed according to the circumstances of her family and the successive stages of her life, which usually brought her a position of increasing authority.”

filha. As filhas, não raro, eram mortas ou abandonadas e seguiam os destinos da escravidão ou da prostituição.

Uma vez apresentadas as dificuldades iniciais, é importante delimitar temporalmente o período em que a situação social e jurídica da mulher será estudado, o que necessariamente deverá corresponder à época em que viveram Petrônio e Apuleio.<sup>8</sup> Petrônio nasceu provavelmente em 27 d.C. e faleceu em 66 d.C., época da Dinastia júlio-claudiana – Augusto, Tibério, Calígula, Cláudio e Nero (27 a.C.-68 d.C.). Sua criação artística teria ocorrido sob o governo do imperador Nero (54 a 68 a.C.), muito embora o cenário do *Satiricon* se refira ao governo anterior, de Cláudio. Por outro lado, Apuleio nasceu entre 114 e 125 d.C. e teria morrido no ano 170. Viveu, então, entre os governos dos imperadores Adriano (117-138 d.C.) e Marco Aurélio (161-180 d.C.).

Segundo os registros historiográficos, especialmente os de Funari (2011) e de Paul Veyne (1990, 2008 e 2009), na sociedade romana dessa época a mulher era subordinada ao homem (pai ou marido), permanecendo sob a custódia do *pater familias*. Os meninos livravam-se da tutela paterna quando atingiam a puberdade,<sup>9</sup> momento a partir do qual recebiam instrução acadêmica e militar. Enquanto isso, as meninas permaneciam sob o poder paterno e não recebiam qualquer instrução, até porque as relações públicas e cargos políticos constituíam monopólio masculino; as mulheres não votavam e nem podiam ser votadas. Em regra, também não falavam nos tribunais. A *Lex Voconia* (169 a.C.) restringia a riqueza que podia ser herdada pelas mulheres. Não podiam ser herdeiras de um grande patrimônio, mas poderiam receber bens como legado. Em suma, segundo Veyne (2009, p. 47), deveria a mulher, “conhecendo sua inferioridade natural, obedecer”.

---

<sup>8</sup> Ressalte-se que o direito romano não era dinâmico, pois as leis eram feitas para durar. Apenas para se ter uma ideia, a Lei das Doze Tábuas (450 a.C.) nunca foi formalmente revogada e vigorou até o advento do *Corpus Juris Civilis* de Justiniano (529 d.C.). São, portanto, quase dez séculos de vigência.

<sup>9</sup> Segundo a legislação romana, a puberdade era atingida quando o corpo demonstrasse capacidade de procriação. Quando os meninos atingiam esse estágio, tiravam a *bula* (espécie de amuleto de proteção que indicavam a interdição sexual) e a ofereciam aos deuses domésticos, tornando-se sexualmente ativos sob o patrocínio de Liber, deus da liberdade (BONFANTE, 2001, p. 7).

Havia, no entanto, algumas exceções ao poder do *pater familias*: as virgens vestais<sup>10</sup> e as sacerdotisas de Ceres<sup>11</sup> e de Isis,<sup>12</sup> que não pertenciam a homem nenhum, assumiam o serviço do culto estatal.

As mulheres da classe baixa, tanto na escravidão, como na liberdade, desempenhavam trabalhos tão comuns como o de fiadeira, tecelã, modista, costureira, ama-de-leite, ajudante de cozinha. Já as mulheres da classe alta, embora tivessem, quando dignas, autonomia na direção da casa, também se sujeitavam à legislação restritiva. Além disso, a mulher romana também era subordinada ao homem no ato sexual. Resumindo, segundo os registros de Funari e Veyne, a sociedade romana, tinha caráter masculino e estritamente patriarcal.

Outros três temas são importantes para a análise dos contos: a figura da matrona romana, o casamento e a questão do adultério e os servos.

Na alta sociedade romana existia a figura da matrona, que seria uma espécie de *mater familias*: bela, mas pudica, cujo amor estaria reservado ao marido, acompanhando-o em todas as adversidades. Dedicava-se aos frutos de um promissor matrimônio e ao governo do lar, controlando os escravos e garantindo o bem estar familiar.<sup>13</sup> Segundo Hemelrijk (2004, p. 6, tradução minha), “a figura da matrona está intimamente associada aos valores femininos tradicionais, como castidade, modéstia, austeridade, domesticidade e devoção ao marido e aos filhos”.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Vesta era a deusa do lar, no sentido público e familiar. As vestais tinham como tarefa principal manter aceso o fogo do templo.

<sup>11</sup> Ceres era a deusa da agricultura, associada à produtividade dos campos. Também era protetora das esposas e ligada à morte, pois, segundo a lógica da circularidade, o morto regressa à mãe terra.

<sup>12</sup> O culto de Ísis tinha raízes orientais. Tratava-se de uma divindade do antigo Egito, cujo culto difundiu-se pelo mundo mediterrâneo, sobretudo pela forte influência feminina. O culto atraía muitas mulheres em razão da identificação da deusa com a imagem de esposa e mãe. O Egito, afinal de contas, era um espaço onde a mulher desfrutava de um elevado status social.

<sup>13</sup> Cornélia Cinila (94-69 a.C.), filha do cônsul romano Lúcio Cornélio Cina, casada com Júlio César, com quem teve uma filha chamada Júlia, era tida pelos romanos como um modelo exemplar de matrona: uma mulher independente, cultivada e segura de si.

<sup>14</sup> “The matrona is closely associated with traditional female values such as chastity, modesty, austerity, domesticity and devotion to husband and children.”

Quanto ao casamento romano, nas famílias da alta sociedade, em geral, os pais costumavam acertar o matrimônio dos seus filhos, especialmente por razões econômicas ou de alianças políticas. O casamento podia ser *cum manu*, onde a noiva deixava a tutela do pai e passava à custódia do marido ou *sine manu*, modalidade em que a mulher, apesar de viver com o marido, continuava sob a tutela paterna. A esposa perfeita para os romanos tinha que ter duas características: ser fiel e fértil. A fidelidade era um ideal presente tanto das camadas mais altas como das mais baixas da sociedade. Portanto, o adultério, tema presente em um dos contos analisados (“O amante no jarro”), era vedado pela legislação romana, desde a *Numa Pompílio* que remonta ao século VIII a.C. até a Lei das Doze Tábuas. Cavicchioli (2014, p. 158), com base nos escritos do jurista latino Aulo Gélcio (125-180 d.C.), diz que Catão teria dito em um discurso: “se você surpreende sua mulher cometendo o adultério, pode assassiná-la impunemente e sem julgamento, mas se ela o surpreende, não pode te tocar nem com um dedo”.<sup>15</sup> Contudo, é evidente que a existência de legislação não impedia a prática. Segundo Oliveira (2011, p. 71), as mulheres romanas “eram especialistas em escapadelas, e muito rápidas, com o primeiro desconhecido que encontrassem na rua”.

Por último, quanto aos servos, pode-se dizer que, na Roma antiga, eram eles despojados de todos os seus direitos, tratados como coisa, tendo o dono poder sobre sua vida e morte. Contudo, a sua real condição poderia variar conforme a proximidade do amo, notadamente criados que viviam no âmbito doméstico, os quais eram favorecidos e poderiam ser emancipados após certo tempo e tornarem-se clientes dos seus donos, ou seja, passavam à condição de protegidos e patrocinados por eles.

#### **4 Sob as cinzas do Vesúvio: a voz da mulher romana**

A cidade de Pompéia, destruída em 79 d.C. pela erupção do vulcão Vesúvio, manteve-se oculta até o ano de 1748, quando foi redescoberta

---

<sup>15</sup> Somente na época de Augusto é que a punição do adultério deixou de ser privada, passando, com a *Lex Iulia de adulteriis* (17 a.C.), a ser pública, por meio de um tribunal. A pena não seria mais a de morte, mas a de banimento da adúltera para uma ilha distante.



por acaso. A tragédia preservou, como uma verdadeira cápsula do tempo, algumas imagens intactas do império Romano, especialmente sobre a presença feminina na sociedade.

Encoberta pelas cinzas vulcânicas do Vesúvio, um vasto universo documental composto por moedas, grafites, inscrições, estátuas, revelam a presença de uma classe de mulheres que desenvolveram uma inserção social bastante profícua, participando de banquetes e reuniões sociais importantes, de corporações de ofício, gerenciando propriedades particulares ou negócios de família e até mesmo discussões políticas em escrutínios locais. Além disso, revelam mulheres com direito ao prazer sexual e à livre prática do sexo.

Busca-se, portanto, um diálogo interdisciplinar entre a história e a arqueologia<sup>16</sup> e até mesmo com a literatura, como se verá mais adiante. As fontes arqueológicas abaixo analisadas parecem afrontar, ao menos em parte, os estudos tradicionais, hierarquizados e conservadores sobre a história de Roma, apresentando um retrato feminino muito mais próximo dos contos de Petrônio e Apuleio.

Em primeiro lugar, apresentamos um cartaz de propaganda eleitoral (*programmata*). Muitas mulheres apoiavam seus candidatos aos cargos públicos, exercendo vasta influência social. Como bem enfatiza Feitosa (2008, p. 127), por meio desses cartazes, as mulheres “indicavam os seus candidatos, manifestavam o seu apoio, discutiam e opinavam sobre a política local, mesmo sem poderem, legalmente, participar das eleições”. No mesmo sentido, Hemelrijk (2004, p. 8-9) ensina que a mulher, apesar de estar excluída da vida política, era esperada, por exemplo, para manter suas conexões políticas e informar seu marido acerca da situação em Roma durante suas ausências quando no exterior em razão de deveres militares, governança de uma província ou nas turbulências da guerra civil.

---

<sup>16</sup> Durante muito tempo a arqueologia foi vista apenas como uma “disciplina auxiliar” para os historiadores. Atualmente, ambas possuem métodos e teorias próprias. Ensina Funari (2008, p. 84) que a Arqueologia deriva da História, “tendo surgido como uma maneira de se disponibilizar as fontes escritas sobre o passado e de complementar as informações existentes com evidências materiais sem escrita”.

FIGURA 1 – *Programmata* (Pompeia, séc. I d.C.)

Fonte: <https://pompeianpolitics.wordpress.com/programmata>

Também foram encontradas na cidade de Pompeia, algumas inscrições feitas por mulheres romanas. Vejam, a propósito, os versos de uma aristocrata chamada Sulpícia, reproduzida por Tibulo,<sup>17</sup> poeta lírico satírico, durante o século I d.C. e observe-se como são ousados:

Luz minha, que eu não seja mais  
o teu amor ardente, como me parece  
era até há poucos dias  
se em tudo o tempo da minha juventude  
cometi um erro do qual – confesso –  
tanto me arrependi:  
ter-te deixado só a noite passada  
porque queria esconder o meu ardor (FUNARI, 2011, p. 104).

Note-se outro poema também do século primeiro, mas de natureza anônima, encontrado na entrada de uma casa na cidade de Pompéia, que também demonstra o sentimento e a ousadia da mulher romana:

<sup>17</sup> É importante ressaltar a existência de entendimento segundo o qual esses versos teriam sido escritos pelo próprio Tibulo, em forma de paródia, integrando o denominado *corpus trubunianum*. Por esse motivo, considerando que tais inscrições e versos podem ter sido escritos por homens, em manifestação do eu lírico feminino, as fontes pictóricas que apresentaremos devem ser tidas como mais importantes do que as escritas.

Oh, permitido fosse ter os bracinhos em volta ao colo, e beijos nos tenros lábios, Vai, agora, com teus gozos aos ventos, menininha, Creia-me, volúvel é a natureza dos homens, Tantas vezes, eu, apaixonada, na madrugada, em vigília, Pensava comigo mesma: muitos, alçados pela Fortuna ao topo, foram, súbita e precipitadamente, rebaixados. Assim, Vênus, tão logo junte os corpos dos amantes, divide a luz (FUNARI, 2011, p. 104-105).

Segundo Funari, é a arte pictórica a evidência mais importante acerca da posição da independência feminina. No ensaio “Romanas por elas mesmas” (1995), Funari apresenta alguns exemplos de pinturas romanas. O primeiro deles é representado pelo conhecido retrato de uma mulher, que segura uma *tabua cerata* e *stilus*<sup>18</sup> (FIGURA 2). O retrato pode ser encarado, segundo o citado autor, como uma declaração convencional de boa educação da mulher romana.

FIGURA 2 – Mulher com *tabula cerata* e *stilus* (Pompeia, séc. I d.C.)



Fonte: <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-esposizioni-espositive/affreschi-2/>

<sup>18</sup> “A *tabula cerata* era uma espécie de prancha, em geral de madeira, com uma fina camada de cera na qual se podia escrever com o *stilus*, uma haste com uma das extremidades pontiaguda (para traçar caracteres) e outra chata (para apagá-los).” A *tabula cerata* era usada “como material escolar, para o ensino elementar da escrita e da matemática” (PETRÔNIO, 2008, p. 257, tradução de Cláudio Aquati).

Outro afresco de Pompeia, que também pode ser interpretado como uma referência à importância intelectual das mulheres, aparece logo abaixo: um painel que combina uma mulher com *tabua cerata* e *stilus* e um homem com um rolo, marido e mulher intelectuais.

FIGURA 3 – Casal romano (Pompeia, séc. I d.C.)



Fonte: <https://www.museoarcheologiconapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/affreschi-2/>

No afresco denominado “Vila dos Mistérios” (FIGURA 4), a mulher domina um cenário que retrata as diversas fases do ritual de iniciação ao culto de Baco, deus do vinho e do prazer.

FIGURA 4 – Vila dos mistérios (Pompeia, séc. I d.C.)



Fonte: [http://pompeisites.org/sito\\_archeologico/villa-dei-misteri/](http://pompeisites.org/sito_archeologico/villa-dei-misteri/)

Na figura 5, a mulher ocupa posição física superior no ato sexual. Para Veyne (1985, p. 183), trata-se de uma posição em que a mulher se submete ao homem: “[...] a serva coloca-se sobre seu amo molemente estendido sobre o leito, porque está a serviço do prazer do homem.” E prossegue, mais adiante, afirmando que a “parceira está a serviço do prazer de seu senhor e vai ao ponto de realizar todo o trabalho; se cavalga o amante imóvel, é para servi-lo” (VEYNE, 1985, p. 197). Ressalte-se, contudo, que a leitura de Cavicchioli, especialista em estudos sobre Pompeia, é totalmente oposta à de Veyne, pois a imagem representaria mais uma posição de domínio do que de submissão:

A posição superior no ato sexual e seu caráter ativo demonstram uma disposição de controle durante a realização do intercuro amoroso, ou seja, o lugar ocupado pela mulher indica, no caso, domínio, não submissão. Não há no texto de Veyne (1985) indicações de fontes capazes de embasar sua afirmação. Desta forma, a submissão feminina, na posição superior do ato sexual, parece estar mais presente na interpretação proposta do que nas fontes documentais (CAVICCHIOLI, 2014, p. 161).

FIGURA 5 – Amantes na cama, *Gabinetto segreto* (Pompeia, séc. I d.C.)

Fonte: <https://www.museoarcheologicoinapoli.it/it/sale-e-sezioni-espositive/affreschi-2/>

O *cunnilingus*, sexo oral praticado em mulheres, era uma prática considerada degradante e injuriosa para os romanos.<sup>19</sup> Poucos são afrescos encontrados em Pompeia que reproduzem a prática de cunilíngua. Os poucos que existem geralmente são encontrados em termas ou prostíbulo. A Figura 6 é um exemplo: demonstra a busca de satisfação do desejo feminino desconstruindo a noção de dominação e controle do homem sobre a mulher.

<sup>19</sup> A *fellatio*, sexo oral praticado em homens, também era considerada uma prática injuriosa e depravada, havendo poucas representações imagéticas a respeito. Mas o problema moral se concentrava no homem agente da felação e não naquele que sofria, que não perderia a virilidade. Cavicchioli ensina que a felação era tema relacionado à prostituição. Nas suas palavras, era “um ato sexual que nenhum homem romano da elite poderia requerer da sua mulher – e com boa razão. Os romanos eram particularmente preocupados com a pureza e os cuidados com a boca. Este era o órgão dos discursos e, acima de tudo, o órgão da oratória pública. Eventos sociais também focavam na boca limpa, desde que era costume para pessoas de mesma classe beijarem-se quando se cumprimentavam” (CAVICCHIOLI, 2014, p. 164).

FIGURA 6 – Cena de sexo oral – cunilíngua (Pompeia, séc. I d.C.)



Fonte: <http://pompeisites.org/en/archaeological-site/suburban-baths/>

Diante da pesquisa arqueológica, os historiadores do mundo romano, acostumados com narrativas de cunho político, econômico e militar, tiveram que rever seus conceitos sobre a presença feminina.<sup>20</sup> O sexo, para os romanos, era parte que integrava naturalmente a vida. Ademais, deve-se considerar também que tratamos de uma época anterior ao advento do pensamento judaico-cristão, que associou a sexualidade ao pecado e à imoralidade. Daí o porquê do questionamento feito por Cavicchioli à visão, de certo modo conservadora, de alguns historiadores que entendem que as imagens de Pompeia estariam ligadas ao casamento e se referem a casais legítimos:

se as divindades vinculavam-se ao sexo, se o poder do falo advinha de sua capacidade procriadora, se muitas imagens de atos sexuais foram encontradas em casas da elite e se eram as esposas que tinham os filhos legítimos, por que não poderiam também usufruir do prazer estético e propiciatório destas imagens? (CAVICCHIOLI, 2014, p. 165-166).

---

<sup>20</sup> Segundo Funari (2015, p. 86), os dados materiais apresentados pela arqueologia, “podem tanto confirmar, como complementar e mesmo contradizer as informações das fontes históricas”.

É por esse motivo que a “verdade histórica” é um conceito que deve ser repensado, sobretudo com a crise da ciência moderna e o advento das teorias de Foucault (1992), que considera a história em termos de uma luta sincrônica de poder; a “verdade” é um discurso produzido pelo poder. Portanto, ao que parece, havia em Roma mulheres inteligentes, estudadas, engenhosas, dominadoras e desejosas pelo prazer da carne.

## 5 “A matrona de Éfeso”

O conto “A matrona de Éfeso”, no *Satíricon*, inicia-se a partir de 111.1. Trata-se de uma anedota que não integra a trama central e é contada por Eumolpo para apaziguar o ânimo dos marinheiros no navio de Licas. Menciona a fama da matrona de Éfeso, que a tornara modelo para outras mulheres. Ela havia levado o cadáver de seu esposo para a sepultura da família e estava profundamente motivada a segui-lo na morte. É, então, descoberta por um soldado, cuja incumbência era vigiar vários criminosos que haviam sido enforcados. A pena para o descuido era a morte. O soldado acaba se apaixonando pela viúva, ela corresponde ao amor e acaba por esquecer o marido. Durante a ausência do soldado do seu posto, o corpo de um dos enforcados foi recuperado pela família. A viúva oferece-lhe, dessa forma, o corpo do marido, em substituição ao cadáver levado, com o objetivo de salvar a vida da sua atual paixão: “Não permitam os deuses que ao mesmo tempo eu assista aos funerais dos meus dois homens mais queridos. Prefiro pendurar o morto a matar o vivo” (112.7).

Observa-se, em primeiro lugar, que a definição de matrona antes apresentada está presente no conto, ao menos na primeira parte, onde temos a descrição de uma mulher bela, pudica e fiel que chora pelo seu falecido esposo: “mulher de tão notável castidade que chegava a atrair mulheres de cidades vizinhas para admirá-la” (111.1); “o único exemplo verdadeiro de castidade e amor que já se revelara” (111.5).

Em segundo lugar, notamos no conto a demonstração de poder dos personagens femininos sobre os masculinos, confirmando as interpretações conferidas aos elementos materiais de arqueologia apresentados. A matrona é retratada como uma mulher de caráter



dominador, livre e independente. O soldado, que pensava dominar a situação, na verdade foi dominado. Fica encantado tanto pela beleza como pela esperteza da mulher.

Em terceiro lugar, vemos que a viúva faz uso da astúcia e do raciocínio ao sugerir que se ponha o corpo do falecido marido em substituição ao que fora subtraído à cruz, com o objetivo de salvar a vida do soldado. Antes enforcar um marido morto do que perder um amante vivo...

Outro fato digno de menção é que não é apenas a matrona que é dotada de um caráter ativo, pois a sua criada, quando o soldado entra em cena, foi a primeira a aceitar as oferendas de comida e vinho: “O que vai adiantar para a senhora – disse ela – se morrer de fome? Se for enterrada viva? Se, antes que o destino exija, entregar seu espírito inocente?” (111.11). Mais tarde, agora diante do flerte do soldado, é a serva que a incentiva a ceder: “A senhora precisa voltar à vida! Precisa abandonar essa obstinação feminina! Enquanto for possível, aproveita as vantagens da luz!” (111.12). “*Pois também repugnas ao grato amor? Nem onde estás reflectes?*” (112.2, itálico do original). Nas atitudes da serva vemos novamente as características de uma mulher independente e que também exerce controle sobre a situação, apesar da sua condição de escrava. Isso nos remete à já comentada mobilidade da sociedade romana: criados domésticos eram mais próximos dos seus donos e poderiam até mesmo tornarem-se clientes, ascendendo socialmente.

O conto sob comento pode ser interpretado de várias formas. Para Funari e Garraffoni (2008, p. 116), a intenção de Petrônio teria sido “ridicularizar comportamentos inadequados, pois a dama que, inicialmente, estava ao lado do marido para demonstrar sua virtude, rende-se a um desconhecido e o soldado, por curiosidade, abandona seu dever”. A mulher, nesse sentido, deixa-se dominar pelo desejo, copulando com um desconhecido ao lado do túmulo do marido. Por outro lado, a intenção do autor pode ter sido a de enaltecer a mulher que foi fiel ao marido durante toda a vida e passou a ser fiel ao soldado: uma vida que se afirma num lugar de morte, como a ave fênix que renasce das cinzas. Uma terceira vertente interpretativa acerca das intenções subjacentes ao conto seria no sentido de que ele retrataria mulheres dominadoras

e senhoras da situação, revelando uma realidade contrária ao domínio patriarcal apresentado pelos estudos mais conservadores da história.<sup>21</sup> Reparem que a matrona, que era descrita como pudica e casta, passa a ser descrita pelo soldado como uma “espertíssima mulher” (112.8), que planejou um artifício para salvar sua vida. Nesse sentido ensinam Funari e Garraffoni (2008, p. 116-117):

O domínio patriarcal aparece como norma, logo colocada de ponta-cabeça. As hierarquias sociais tampouco se mantêm rígidas, a demonstrar a fluidez de toda a situação. À luz da teoria social da nossa época, o mundo romano parece muito mais variado e contraditório, sempre aberto a leituras também diversificadas, mas sempre muito significativas para nossos próprios dias.

## 6 “O amante no jarro”

“O amante no jarro” aparece em *O burro de ouro* no cap. 09.04.04. Na trama, um homem trabalhador e humilde se casa com uma mulher também de origem simples, que logo começa a traí-lo com um jovem amante, aproveitando o fato de o marido passar o dia todo fora, trabalhando. Num certo dia, o marido volta mais cedo, e a esposa esconde o amante dentro de um antigo jarro. Quando abre a porta, logo passa a repreender o marido que, tendo voltado cedo, não havia trazido nenhum sustento para casa. O marido se explica e diz ter prometido vender o jarro inútil a um comprador. A mulher afirma que a ideia de vendê-lo já lhe tinha ocorrido, tanto que o comprador estava dentro do vaso, examinando o seu estado. Afirma, ainda, tê-lo vendido por um valor superior (7 denários contra 6 do marido). O amante então sai do pote e reclama da sua sujeira. O marido limpa o vaso por dentro, enquanto a mulher o trai do lado de fora ao mesmo tempo em que indica onde deveria limpá-lo.

---

<sup>21</sup> Funari e Garraffoni (2008, p. 116), após realizar uma análise detida do vocabulário original do conto, ensinam que as mulheres “aparecem em suas múltiplas dimensões, como submissas e castas, mas também como dominadoras e senhoras da situação”.

Como podemos observar, o conto também parece confirmar os vestígios arqueológicos de Pompéia. A mulher demonstra sua inteligência não só por meio do estratagema empregado, mas, sobretudo, quando afirma que vendeu o vaso por preço superior: “Mas que grande marido e hábil negociante eu fui arranjar, que despachou por um preço inferior uma peça que eu, embora mulher e sem sair de casa sequer, vendi há pouco pela soma de sete denários!” (09.06.04).

Noutra passagem do conto, a esposa lamenta que deveria fazer como as vizinhas que tinham muitos amantes: “Bem mais felizarda do que eu é a nossa vizinha Dafne, que anda a rebolar-se com os amantes, com vinho e comida à fartazana desde manhã cedo!” (09.05.06).

Ademais, a esposa triunfa tanto em relação ao marido que se predispõe a limpar o vaso, o que demonstra a sua aptidão para ser enganado, como também em relação ao amante, que deve pagar mais caro, caso queira se livrar da situação constrangedora. Resta clara, portanto, a superioridade da mulher, que consegue, por meio de um raciocínio rápido e lógico, enganar o marido e sair ilesa da situação.

### **Palavras finais**

Os dados materiais resultantes do trabalho dos antropólogos, quando analisados em conjunto com a literatura romana antiga, especialmente os contos selecionados, trazem à baila novos significados. Começamos o percurso teórico com os conceitos de dialogismo e intertextualidade, de Bakhtin e Kristeva, e desembocamos nas confluências entre literatura e direito e literatura e história/arqueologia.

O arcabouço teórico associado ao *corpus* literário selecionado foi capaz de descortinar importantes questões sobre a posição social e jurídica da mulher e a prática do adultério. De fato, a personagem feminina, petroniana ou apuleiana, revela uma coincidência nos dois contos, qual seja, o caráter livre e independente da mulher e a constante influência do sexo feminino sobre o masculino.

Petrônio e Apuleio recriaram e remodelaram os elementos colhidos da realidade, retratando as mulheres do seu tempo como dominadoras e senhoras da situação. Nesse sentido, as regras do

tradicional patriarcalismo são burladas pelo engodo das mulheres, que deixam seu papel casto e submisso para dominarem a situação. Dessa forma, a visão patriarcal e hierarquizada de confinamento feminino ao lar deveria ser repensada, pois a pesquisa arqueológica evidencia uma participação feminina muito mais intensa do que o imaginado.

De qualquer forma, ainda que vistas sob a perspectiva masculina, as mulheres descritas por Petrônio e Apuleio nos dois contos contribuem para a libertação da mulher das amarras conservadoras da história, promovendo uma releitura da situação social e jurídica da mulher no mundo romano antigo.

## Referências

APULEIO. *O burro de ouro*. Tradução de Delfim Leão. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Edunesp, 1998.

BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo; Abril Cultural, 1971.

BONFANTE, L. Introduction. In: SEBESTA, J. L.; BONFANTE, L. *The World of Roman Costume*. University of Wisconsin Press, 2001. p. 7.

BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005.

CAVICCHIOLI, M. R. Fama e infâmia na sexualidade romana. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, Vitória, n. 3, p. 153-169, 2014.

CUEVA, E. P.; BYRNE, S. N. *Companion to the Ancient Novel*. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118350416>.

FEITOSA, L. C. Gênero e Sexualidade no mundo romano: a antiguidade em nossos dias. *História; Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, p. 119-135, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5380/his.v48i0.15297>.

- FINLEY, M. *História antiga: testemunhos e modelos*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FOUCAULT, M. Verdade e poder. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992.
- FUNARI, P. P. *Arqueologia*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- FUNARI, P. P. *Grécia e Roma*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FUNARI, P. P. Os Historiadores e a Cultura Material. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- FUNARI, P. P. Romanas por elas mesmas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 179-200, 1995.
- FUNARI, P. P.; GARRAFFONI, R. S. Gênero e conflitos no *Satyricon*: o caso da Dama de Éfeso. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, p. 101-117, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5380/his.v48i0.15296>.
- HEMELRIJK, E. A. *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*. London/New York: Routledge, 2004.
- HOFMANN, H. *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203479223>.
- HOLZBERG, N. *The Ancient Novel: An Introduction*. London: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203974605>.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LE GOFF, J. A história nova. In: \_\_\_\_\_. (org.). *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 25-64.
- LOPES, J. R. L. O mundo antigo, Grécia e Roma. In: \_\_\_\_\_. *O direito na história: lições introdutórias*. Rio de Janeiro: Max Limonad, 2000. p. 29-41.
- OLIVEIRA, F. Misoginia clássica: perspectivas de análise. In: SOARES, C.; SECALL, I. C.; FIALHO, M. C. (coord.). *Norma & Transgressão*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011. p. 65-91. DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-0368-1\\_4](https://doi.org/10.14195/978-989-26-0368-1_4).

- PETRÔNIO. *Satiricon*. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SCHMELING, G. (ed.) *The Novel in the Ancient World*. Boston: Brill Academic Publishers, 2003.
- SCHWARTZ, G. A. D. *A constituição, a literatura e o direito*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.
- SILVA, G. J. da. *Aspectos de cultura e gênero na Arte de Amar, de Ovídio, e no Satyricon, de Petrónio: representações e relações*. 156 p. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. Tradução de Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VEYNE, P. *A sociedade romana*. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Edições 70, 1990.
- VEYNE, P. O Império Romano. In: VEYNE, P. (org.); ARIÈS, P.; DUBY, G. (coord.). *História da vida privada: do Império ao ano mil*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. v. 1, p. 17-212.
- VEYNE, P. *Sexo & Poder em Roma*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- WALSH, P. G. *The Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Recebido em: 22 de abril de 2019.

Aprovado em: 13 de dezembro de 2019.



## Cavalos que choram: cantos XVI e XVII da *Iliada* e(m) registros de João Guimarães Rosa

### *Crying Horses: Songs XVI and XVII from the Iliad and Some Notes Made by João Guimarães Rosa*

Lorena Lopes da Costa

Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Santarém, Pará / Brasil

lorenalopes85@gmail.com

**Resumo:** Para estabelecer a relação entre Grécia e *sertão*, neste artigo, dedico atenção especial às vocalizações dos cavalos, tanto na *Iliada* quanto na literatura ficcional de João Guimarães Rosa, mas também nas notas que o autor fez da leitura da poesia épica grega e no diário que ele escreveu na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Pretendo, com isso, demonstrar, por um lado, a recepção de um material antigo pela ficção de Rosa, que é incorporado à sua própria tradição literária, forjando uma nova. Por outro lado, como não posso afirmar (mas vou sugerir) que o autor brasileiro teria lido os verbos no idioma grego, veremos a capacidade que um “clássico” apresenta de participar de nossa história para além de caminhos verificáveis.

**Palavras-chave:** cavalos; guerra; *Iliada*; João Guimarães Rosa.

**Abstract:** In order to establish the relationship between Greece and *sertão*, in this paper I devote special attention to the vocalizations by the horses both in the *Iliad* and in the fictional literature by João Guimarães Rosa, but also in the notes the author made from his reading of the Greek epic poetry and in the diary he wrote in Germany during the Second World War. I aim to demonstrate, on the one hand, the reception of an ancient material by Rosa’s fiction, which is incorporated into its own literary tradition, forging a new one. On the other hand, because I cannot affirm (but I will suggest) that the Brazilian author would have read the verbs in Greek language, we will see the potential a “classic” presents to participate in our history beyond verifiable paths.

**Keywords:** horses; war; *Iliad*; João Guimarães Rosa.

## Introdução

Neste texto, exploro algumas cenas de cavalos na poesia épica grega e em duas obras ficcionais em prosa de João Guimarães Rosa. Para estabelecer a relação entre Homero e o autor brasileiro, vou me valer, contudo, não somente da análise de algumas passagens desse *corpus* literário, dedicando especial atenção às vocalizações dos equinos, mas também de registros de Rosa de outra natureza (como suas anotações de leitura da *Iliada* e o diário que escreveu na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial). Com isso, quero demonstrar, por um lado, a recepção de um material antigo pela (e na) literatura rosiana, de forma a incorporá-lo em sua própria tradição, uma *tradição sertaneja histórico-ficcional*, mas também, porque não posso afirmar com todas as letras que o autor do sertão mineiro teria lido os verbos em grego homérico, quero ainda sugerir a capacidade dos clássicos de participarem de nossa história para além dos caminhos comprováveis.<sup>1</sup>

## Os cavalos no sertão rosiano

No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” que compõe *Sagarana* (1946), há uma menção à égua. Rápida, mas significativa, a referência ao animal espelha a transformação da personagem principal, que dá nome à estória. Dado como morto duas vezes, Augusto Matraga precisará renascer quando da primeira morte para que chegue sua hora e sua vez. Esse renascimento acontece de forma processual, sendo a alusão à égua, porém, fulcral em seu desenrolar.

Como discuti em outra oportunidade,<sup>2</sup> este conto de *Sagarana* reelabora alguns elementos próprios à épica grega homérica. Especialmente, são reelaboradas ali as ideias, já bem trabalhadas entre

---

<sup>1</sup> Este artigo foi iniciado e parcialmente desenvolvido durante uma temporada na Fundação Hardt, financiada pela mesma. À Fundação e ao Professor David Bouvier (Université de Lausanne), meu respeito e minha gratidão.

<sup>2</sup> Ver o artigo: Lorena Lopes da Costa, “Du héros épique au guerrier du ‘sertão’: les anciens chez João Guimarães Rosa”, RITA [en ligne], n. 12, sept. 2019, mis en ligne le 12 sept. 2019. Disponible en ligne.



os homeristas, de *renome e bela morte*. Prova disso é a maneira como Augusto Matraga se esforça para ter sua fama espalhada pelo sertão quando está prestes a morrer efetivamente, bem como a maneira como ele se esforça para não ter sua fama espalhada pelo sertão ao quase morrer, experimentando aquela que seria ainda sua primeira morte.

É depois dessa primeira (quase) morte, de anos de trabalho, da mudança com o casal que ele adota como pai e mãe para outra localidade, e de muito esforço em busca de redenção, que o personagem é descoberto por Tião da Tereza, proveniente de seu vilarejo de origem, e só conhecedor do velho e irascível Nhô Augusto Esteves, alguém que tinha notícia, portanto, de seu primeiro (quase) passamento, mas não de sua salvação. O visitante não economiza nas notícias que dá a Matraga: sua esposa, agora casada e feliz com outro, acabara de ter um filho; sua filha se prostituíra, deixando pouco rastro de seu paradeiro; e seu mais fiel serviçal havia morrido quando tentara vingar sua honra. As novidades, claro, afetam Nhô Augusto, que, por isso, pede a Tião que não lhe conte mais coisa alguma e lhe faça a gentileza de fingir para os outros nem o ter visto. É aí que ocorre a menção à égua. O animal atolado precisaria ser retirado da lama com a ajuda de alguém. E a tarefa, difícil e demorada, é o que permite ao homem desocupar-se mentalmente com o que ouvira de seu visitante, ocupando-se, ao invés disso, com o animal em apuros.

E foi bom passo que nesse dia um homem chamado Romualdo, morador à beira da cava, precisou de ajuda para tirar uma égua do atoleiro, e Nhô Augusto teve trabalho até tarde da noite, com fogueira acesa e tocha na mão. (ROSA, 2001a, p. 384)

No conto, então, a menção à égua não é grande coisa, mas confirma o exercício aconselhado pelo padre da região a Augusto de trabalhar para esquecer a dor, a vergonha, as tentações, podendo ser também um tipo de metáfora da condição mesma de Augusto Matraga, que, com o tempo, depois das sofríveis notícias, mas da bem-sucedida tarefa de desatolar a égua, diz à Mãe Quitéria estar sentindo, finalmente, diminuído o peso sobre suas costas. Isto é, também ele estava conseguindo sair do atoleiro.

Se no conto de *Sagarana* a passagem não ocupa mais do que uma linha, no *Grande Sertão: Veredas* as menções aos cavalos são muitas. Riobaldo fala do bafejo deles, do som dos cavalos que se aproximam, de seu rinchar e de seu relinchar, e até, num neologismo, de seu “resfol” (algo que nomearia a respiração ofegante). Quando mencionados, em geral, tais animais ocupam as cenas de andança e de guerra pelo sertão, participando, com efeito, do código estabelecido naquela região. Neles, não se atirava, fossem cavalos de tenentes, fossem cavalos de bandos rivais, como os de Zé Bebelo ou mesmo os de Hermógenes, o desleal. Na Fazenda Sempre-Verde, aliás, Sô Candelário, ao proferir sua acusação a Zé Bebelo, lista alguns crimes. São eles, na lei sertaneja, a traição, o descumprimento de palavra e, enfim, o roubo de cavalos. Necessários ao combate, às longas viagens, os animais são cuidados e recebem afeto de alguns. Fafafá, dentre os jagunços, destaca-se no amor que sente pelos cavalos. Quando de sua matança, na Fazenda dos Tucanos, é dele o maior desespero, embora Riobaldo testemunhe a tristeza de todos.

Cerca de noventa vezes, o narrador menciona os cavalos. Eles ocupam, porém, um papel acessório na estória, com exceção do evento que acabo de mencionar, em que os “hermógenes”, “os mais malditos”, seguindo ordens de seu líder, ferem os animais para prejudicar seus rivais: “não se podia ter mão naquela malvadez” (ROSA, 2001, p. 356). O massacre é narrado minuciosamente, conforme as formas que os animais adquirem como reativos à dor e especialmente quanto aos sons que eles expõem. Riobaldo emprega palavras que remetem à força desses sons, fazendo-os variados, para torná-los capazes de descrever as diferenças entre eles.

– “A que estão matando os cavalos!...”

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e eles, cães aqueles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente – no vivo dos cavalos, a torto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt’-e-baixos – entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio – os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se

deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum rolo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: eles eram só umas curvas retorcidas! Consoante o agarre do rincho fino e curtinho, de raiva – rinchado; e o relincho de medo – curto também, o grave e rouco, como urro de onça, soprado das ventas todas abertas. Curro que giraram, trompando nas cercas, escouceantes, no esparrame, no desembêsto – naquilo tudo a gente viu um não haver de doidas asas. Tiravam poeira de qualquer pedra! Iam caindo, achatavam no chão, abrindo as mãos, só os queixos ou os topetes para cima, numa tremura. Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr – o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquele rincho não respirava, o bicho largando as forças, vinha de apertos, de sufocados. (ROSA, 2001, p. 355-356)

Para explorar os ruídos dos animais, observamos o narrador elaborar três mecanismos de caracterização. Ele recorre à adjetivação do rincho dos cavalos: por exemplo, “fino e curtinho”, “grave e rouco”, “saído com custo”; recorre à comparação, “como se estivessem quase falando”, “como urro de onça”; e recorre à variação do nome correspondente à vocalização equina: “rincho”, “relincho”, “urro”, “fala”, “zunido”. Ao diferenciá-los, ele faz com que nós próprios busquemos variar tais sons em nossa imaginação, e a quantidade da dor sentida pelos animais funciona como uma espécie de motivação para essa variação. Os cavalos sofrem com urgência, diz o narrador, suando de dor, espelindo sons distintos e, assim, através da descrição dos urros dos cavalos, somos enredados por seu sofrimento, por conta, devo insistir, não só da matança e nem tanto da matança, mas sobretudo por conta dos sons múltiplos que a matança gera.

### **Os cavalos iliádicos nas anotações de João Guimarães Rosa e algumas cenas da *Ilíada***

Se o pranto dos cavalos nos fisga a atenção, tamanha a criatividade do relato de Riobaldo, poderíamos nos arriscar a dizer que nosso autor,

também ele, teria sido fisgado pelo terror dos rinchos dos equinos que uma guerra pode provocar. Em meio a seus registros de leitura realizados provavelmente durante sua estada em Paris em 1950, temos em seu caderno de anotações de leitura, em posse do IEB na USP, na seção concernente à *Iliada*, a seguinte anotação: “O pranto dos cavalos”.

Nessas anotações sobre a *Iliada*, Rosa subscreve ideias, personagens e entrecchos, por vezes fazendo citações, por vezes, apenas menções indiretas e, em geral, apontando as páginas, embora nem os versos nem os cantos, da origem do registro. Na folha em que encontramos a referência ao pranto dos animais, lemos:

m% – Homero “mata” Pátrocles a prestações  
 “ungí-lo com ambrosia” (pg. 310)  
 (A sacra luta pelos cadáveres. O horror à profanação dos mortos – p. 320)  
 “the bright-eyed Achaens” (pg. 320)  
 (A pororoca – pg. 323)  
 O giganteso Ájax  
 (O pranto dos cavalos – pg. 327)  
 (A mísera condição humana, neste mundo = pg. 328)  
 “the stalwart Menelaus”  
 [...]  
 (CITAÇÃO IMPORTANTE!)  
 “But for the moment glory is my aim” (pg. 340)  
 (ROSA, *Documento E 17*, p. 21, conforme a grafia original)

Pelo conjunto, a anotação sobre “o pranto dos cavalos” parece se referir a duas passagens ou a uma das duas passagens que serão analisadas a seguir.

É no canto XVI, que o poeta “‘mata’ Pátrocles a prestações”. Aí também o grande amigo de Aquiles perfura o ventre do escudeiro de Sarpédon. Este, em resposta, mira Pátroclo com sua lança, mas não o acerta. Perfura, em seu lugar, o flanco direito de Pédaso, o único mortal dentre os cavalos de Aquiles (curiosamente, um terceiro cavalo, fugindo à regra homérica de uma parelha), que, depois de berrar, bale ao ser atingido. Ou como, na tradução de Frederico Lourenço (2013), solta um mugido.

Quando já estavam perto, avançando um contra o outro, foi então que Pátroclo matou o glorioso Trasimelo, que era o valoroso escudeiro do soberano Sarpédon: atingiu-o no baixo-ventre e deslassou-lhe os membros. Todavia Sarpédon, não lhe acertou com a lança luzente, arremetendo em seguida; mas atingiu o cavalo, Pédaso, com a lança no ombro direito. O cavalo *relinchou* [ἔβραχε] ao expirar o sopro vital e caiu *com um mugido* [μακόν] no pó. (*Iliada*, XVI, v. 462-469).

Nesse trecho do canto XVI da *Iliada*, o poeta adota dois verbos diferentes [ἔβραχε, aoristo do βραχεῖν; e μηκάομαι, na forma do participio μακόν] daquele que seria o verbo corrente para descrever a vocalização emitida pelo cavalo em situações comuns [χρημετίζω], a qual nomearíamos “relinchar” em língua portuguesa. Há a escolha dupla, portanto, de designar diferentemente o relinchar do cavalo e os barulhos que esse mesmo animal teria produzido ao ser acertado fatalmente, por meio da escolha de verbos que não são direta ou denotativamente próprios a seus sons.<sup>3</sup>

No primeiro caso, o uso do ἔβραχε que viria do incerto βραχεῖν, remete ao ruído que fazem as armaduras ou as armas pelo choque ou pelo barulho que o combate causa, como no Canto IV (v. 420): “terrivelmente ressoou [ἔβραχε] o bronze sobre o peito do soberano”; ou como no Canto XIV, (vs. 419-420), em referência a Heitor: “A lança caiu-lhe da mão, mas o escudo foi atirado por cima,/ assim como o elmo; e à volta dele ressoaram [βράχε] as armas de bronze”. Se bem que esse verbo pode também expressar um grito, como acontece em outra passagem da *Iliada*, no canto V (vs. 859-861), e se trata do grito possante de um

<sup>3</sup> Se a opção de Frederico Lourenço para “ἔβραχε” é “relinchou” e para “μακόν” é “com um mugido”, Carlos Alberto Nunes opta por “relinchando” e “a estrebuchar” respectivamente, enquanto Haroldo de Campos prefere “arqueja” para “ἔβραχε” e “nitirindo” para “μακόν”. Na *Iliada* de Odorico Mendes, por fim, lemos “E o golpe errado a pá direita fere/ De Pédaso corcel, que em vascas geme [ἔβραχε]/ Na Arena a espernear [μακόν] e arcando expira” (aqui, equivalendo aos versos 393 a 395).

deus, equivalente ao de muitos homens: “Urrou [ἔβραχε] então o brônzeo Ares,/ como urram nove mil ou dez mil homens na guerra, que se juntam no conflito de Ares.”

Com o uso do μηκάομαι, por outro lado, somos informados de que a reação sonora do cavalo se assemelharia ao balir de um carneiro ou de uma ovelha, de um bode ou de uma cabra, e no limite, a um berro ou a um grito, sendo, de fato, o som de um grito, o que o carneiro ou a ovelha ou a cabra ou o bode usualmente fazem. O som, enfim, que esses animais emitem é mesmo bem mais estridente do que o som que o cavalo faz, sendo ainda interessante, nesse sentido, mencionar o aspecto onomatopéico do verbo, que busca reproduzir o som que fazem tais animais (ovelha, carneiro, bode e cabra), distinto sonoramente daquele que o cavalo faz.

Na *Odisseia*, observamos alguns usos que o poeta faz do μηκάομαι. Alguns deles são livres, como no caso que mais nos interessa da *Iliada*. Primeiramente, contudo, vale destacar o uso convencional, em que o verbo denota de fato o som que emitem as ovelhas. Isso se dá no canto IX, quando Odisseu e seus companheiros, hóspedes de Polifemo, sentem-se ameaçados. Amanhecido o dia, os machos dos rebanhos do ciclope saem para pastar, enquanto “as fêmeas baliam [ἐμέμηκον – mais que perfeito (com sentido de imperfeito) do μηκάομαι] nos currais, porque não foram ordenhadas” (*Odisseia*, IX, 438-439, tradução de Frederico Lourenço).<sup>4</sup>

No canto X, como o poeta da *Odisseia* emprega o verbo em outras situações, é um veado, portanto nem carneiro nem ovelha nem cabra nem bode, o animal que, sendo atingido pela lança de Odisseu, berra ou bale ou geme.

Mas enquanto caminhava, e estando já perto da nau recurva,  
um deus se apiedou da minha solidão e mandou  
ao meu encontro um enorme veado de altos chifres,  
que vinha da sua pastagem no bosque em direção ao rio  
para beber; oprimia-o a força do sol.  
Acercando-me dele, acertei-lhe no meio do dorso:

<sup>4</sup> Os trechos citados em português tanto da *Odisseia* quanto da *Iliada* serão sempre conforme a tradução de Frederico Lourenço (2013; 2011).

a lança de bronze trespassou-lhe o corpo  
e caiu no chão *com um mugido* [μακών]; dele se evolou a vida.  
(*Odisseia*, X, 156-163)

No canto XVIII, temos a única ocorrência desse verbo em Homero para um homem. Trata-se do verdadeiro mendigo de Ítaca que, ameaçado pelo novo (Odisseu disfarçado) desafia-o para o confronto. Então, na disputa, Iro, ao ter alguns ossos quebrados, bale, berra ou geme de dor.

Ao levantarem as mãos, Iro bateu-lhe no ombro direito,  
mas Ulisses atingiu-o no pescoço, debaixo da orelha,  
e estilhaçou-lhe os ossos: da boca de Iro correu logo o rubro  
sangue. Caiu no chão *com um mugido* [μακών] e rangeu os dentes,  
esperneando com os pés contra a terra. (...)  
(*Odisseia*, XVIII, 98)

Nessas duas últimas passagens, do canto X e do canto XVIII, Frederico Lourenço adota a mesma tradução (de μηκάομαι por “mugir”; ou mais precisamente, de μακών por “com um mugido”) da primeira passagem a que aludimos, a do som que o cavalo de Aquiles emite ao ser atingido: “O cavalo relinchou [ἔβραχε] ao expirar o sopro vital/ e caiu com um mugido [μακών] no pó” (*Iliada*, XVI, v. 468-469).

Por fim, no canto XIX, ainda da *Odisseia*, o poeta descreve o grunhido emitido pelo javali culpado da cicatriz na perna de Odisseu antes de ser morto pelo Laertiáde, utilizando novamente μηκάομαι: “Mas Ulisses atingiu-o, acertando-lhe na espádua direita:/ a ponta da lança brilhante trespassou-o completamente/ e caiu no chão com um grunhido [μακών]; dele se evolou a vida” (*Odisseia*, XIX, 452-454). Agora, a opção de Frederico Lourenço para o participio aoristo μακών não será mais “com um mugido”, mas “com um grunhido”.

Na *Iliada*, μηκάομαι também aparece de forma a caracterizar o balir da ovelha no canto IV, verso 435, mas curiosamente a intenção é a de caracterizar as falas dos variados grupos que compunham a aliança troiana, uma vez que se trata de um símile. Nesse caso, vemos o participio perfeito μεμακυῖαι:

Quanto aos Troianos, tal como as ovelhas de um homem rico esperam em número incontornável pela ordenha do alvo leite, *balindo* [μεμακυῖαι] sem cessar porque ouvem as vozes dos cordeiros –

assim se elevou o clamor dos Troianos pelo vasto exército.

É que não tinham todos a mesma fala, nem a mesma língua, mas as línguas estavam misturadas, pois eram povos de muitas terras.

(*Iliada*, IV, 433-438)

Noutra passagem da *Iliada*, o mesmo verbo, apesar de estar na forma participial, nesse caso um particípio perfeito (μεμηκώς), nomeia o som emitido por uma corça [κεμάς] ou lebre [λαγῶς], também com vistas a um paralelo:

Tal como quando dois galgos de afiados dentes, peritos na caça perseguem uma corça ou lebre com persistência e sem tréguas em terreno arborizado e o animal, *aos guinchos* [μεμηκώς], corre em frente –

assim o Titida e Ulisses, saqueador de cidades, impediram a Dólon o acesso ao exército e sem tréguas corriam atrás dele.

(*Iliada*, X, 360-364)

Segundo Edouard Délébecque, em *Le Cheval dans l'Iliade* (1951, p. 51), o poeta, que teria “une oreille attentive” (“um ouvido atento”), conheceria (e faria uso de) um vocabulário rico e nuançado capaz de diferenciar o som habitual dos cavalos, seu relinchar (χρημετίζω, verbo que aparece na *Iliada*, no canto XII, v. 51, em que os corceis troianos não ousam atravessar a vala e, por isso, relinham), do som como aquele que o cavalo Pédaso de Aquiles emite nos momentos da dor limítrofe à sua morte [μηκάομαι – *Iliada*, XVI, 469]. O poeta, portanto, insisto, teria o cuidado de designar diversamente o relinchar do cavalo [“le hennissement du cheval”] do gemido que esse mesmo animal, ou outros, como o javali, a corça, a lebre, o veado e até mesmo o mendigo da *Odisseia*, teriam dado ao serem feridos. Por isso, Richard Janko diz em seu comentário ao canto XVI da *Iliada*: “(...) μακῶν suits only animals and the comical



Iros.” [“(…) μακόν é apropriado somente para animais e o cômico Iro.”] (JANKO, 1994, p. 378).

João Guimarães Rosa parece ter percebido isso em sua leitura e eu arriscaria a dizer que ele pode ter consultado o texto grego, uma vez que dispunha de mais de uma tradução da *Iliada* e de algum conhecimento sobre a língua de Homero. De Homero, na verdade, encontramos cinco exemplares na biblioteca pessoal do autor: três traduções da *Odisseia* (para o francês, para o alemão e para o inglês) e, o que mais nos interessa, duas traduções da *Iliada*, uma para o alemão e finalmente uma para o inglês, realizada por Emile Victor Rieu, preparada para a Penguin, sendo esta a que parece estar na base de suas anotações.<sup>5</sup>

Nela, o ruído que o cavalo Pédaso faz ao ser ferido de morte é próximo a um choro, e é, porque não o habitual, um ruído que chama mais atenção do que chamaria caso o tradutor optasse por nomeá-lo com aquele que o cavalo normalmente faz. E. V. Rieu escolhe o verbo “to whinny” (e não “to neigh”, o mais comum) para descrever o som exalado pelo animal, que “tombou rinchando” (“fell whinnying”). Contudo, se Rieu faz seu leitor reparar no som do cavalo, diferente do relinchar, ainda assim ele se utiliza de um som que é próprio ao cavalo, o que não é o procedimento homérico nem será o rosiano. “The horse keeled over, gasping for breath, fell whinnying in the dust, and its life departed” (RIEU, 1950, p. 286), é o que lemos na tradução da *Iliada* de onde o autor pode ter retirado as citações ou referências que faz em seu caderno de leitura, uma vez que quando as citações ou referências não estão em português (“O pranto dos cavalos” – p. 328), elas estão em inglês (“the horse-taming Trojans” – p. 57), ou mesmo misturam inglês e português (como nessa divertida

<sup>5</sup> De acordo com Suzi Sperber (1976), conhecemos uma lista dos livros da biblioteca pessoal do autor. Há cinco volumes de Homero: duas traduções da *Iliada*, uma em inglês (Homer, *The Iliad*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1950. Translated by Emile Victor Rieu) e outra em alemão (Homer, *Ilias*, Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1938. Übersetzt von Thassilo von Scheffer); três traduções da *Odisseia*, uma em francês (Homère, *Odyssée*, Paris, Garnier, 1941. Traduite par Médéric Dufour et Jeanne Raison), outra em alemão (Homer, *Odysee*, Berlin, Leipzig, Tempel-Verlag, 2 vol. [n.d.]. Übersetzt von Johann Heinrich Voss), e uma terceira em inglês (Homer, *The Odyssey*, Harmondsw, Penguin, 1948. Translated by Emile Victor Rieu).

passagem em que relaciona Tersistes e Goebbels: “He had a game foot and was bandy-legged. m% = comparar com Goebbels” – p. 27).

Porém, como Rosa anota “o pranto dos cavalos” (não “do cavalo”, no singular), a menção pode nos levar ainda ao canto seguinte, o XVII. A cena agora é aquela em que os outros dois cavalos de Aquiles, desta vez os imortais, imóveis no campo de batalha, choram a morte de Pátroclo. Na tradução de E. V. Rieu, temos:

Far from the conflict, the horses of Achilles *had been weeping* [κλαῖον], ever since they learnt that their charioteer had been brought down in the dust by man-slaying Hector. Automedon, Diores’ strong son, did all he could with them: he tried lashing them with his whistling whip; he tried coaxing them; he tried threats. But the pair refused either to go back to the ships and the broad Hellespont, or into battle with the Greeks. Firm as a gravestone planted on the barrow of a dead man or woman, they stood motionless in front of their beautiful chariot, their heads bowed to the earth. Hot tears ran [ῥέω δάκρυον] from their eyes to the ground as they *mourned* [μῦρομένοισιν] for their lost charioteer, and their luxuriant manes, falling to the ground from the collar on both sides of the yoke, were soiled in the dust.  
(*Iliad*, XVII, vs. 432-440. Translated by Emile Victor Rieu)

O verbo no texto grego é κλαίω, chorar, lamentar. E depois vem seu sinônimo, μύρω. A tradução de Frederico Lourenço para o trecho é:

Ora, os cavalos de Aquiles, afastados do combate, estavam chorando [κλαῖον] desde o momento em que primeiro ouviram que seu cocheiro tombara na poeira, chacinado por Heitor.

[...]

Tal como fica imóvel uma coluna sobre um túmulo de um homem morto ou de uma mulher – assim imóveis permaneciam com o carro lindíssimo, vergando as cabeças até ao chão. Das suas pálpebras *escorriam lágrimas* [ῥέω δάκρυον] candentes até o chão ao *chorarem* [μῦρομένοισιν]

com saudades do seu cocheiro. Sujavam-se suas crinas fartas,  
que caíam debaixo da coleira de ambos os lados do jugo.  
(*Iliada*, XVII, 426-428; 434-440)

Confirma-se, então, o procedimento adotado pelo poeta na passagem anterior: associar aos cavalos um verbo que não é usualmente associado ao mundo deste animal e, neste caso, nem mesmo associado ao mundo animal. Escutamos, aí, o pranto dos cavalos, ou enxergamos cavalos que choram. Tanto κλαίω (na passagem, temos o particípio presente κλαῖον) é um verbo associado aos homens, quanto μύρω (novamente, temos um particípio presente, o μῦρομένοισιν) descrevem a condição, essencialmente humana ou divina, de derramar lágrimas. No segundo caso ainda, o aspecto humanizado da ação é realçado pelo complemento que aparece no dativo: os cavalos choravam “de saudade” [πόθῳ] de seu cocheiro.<sup>6</sup> Assim, tanto Zeus derrama lágrimas (*Il.* XVII, 441; XIX, 340), quanto a sombra de Pátroclo no Hades (XXIII, 106) se lamenta, e também os mortais pranteiam (para citar apenas uma passagem: *Il.* VI, vs. 371-373). É certo que o μύρω pode descrever um fluxo de lágrimas não humano, tal qual o fluxo das águas de um rio, como o Escamandro, que diz, em primeira pessoa (revelando seu aspecto humanizado então também por sua capacidade mesma de narrar):

(...) Pois afirmo que a sua força e a sua beleza de nada lhe servirão,  
nem as belas armas, que talvez venham a jazer no fundo  
da lagoa, cobertas de lama; e ao próprio Aquiles  
eu cobrirei com areia e *verterei* [μυρίον] por cima dele  
quantidades  
incontáveis de seixos e nem os Aqueus saberão onde  
recolher seus ossos, com tal fundura de lama o cobrirei.

<sup>6</sup> A opção que Carlos Alberto Nunes faz para “κλαῖον” é “choravam”; para “ρέω δάκρυον”, “corriam lágrimas”; para “μῦρομένοισιν”, “choravam” novamente. Haroldo de Campos traduz “κλαῖον” igualmente por “choravam”; “ρέω δάκρυον” por “lágrimas escorrendo”; “μῦρομένοισιν” por “pranteiam”. Odorico Mendes diz que os cavalos “lagrimavam” [κλαῖον] e “gotas vertiam” [ρέω δάκρυον] de seus olhos baixos, “μῦρομένοισιν” não tendo sido incluído em sua tradução.

Pois aqui mesmo será a sua sepultura e não precisará de um túmulo elevado, quando os Aqueus lhe fizerem o funeral. (*Iliada*, XXI, 316-323)

Várias são as passagens da *Iliada* em que o verbo κλαίω aparece. No canto XVIII, Tétis pergunta a Aquiles (v. 73): “Por que choras, meu filho?” [τέκνον τί κλαίεις;]. Essa mesma pergunta Aquiles já havia escutado da mãe no canto I (v. 462), depois de se dirigir a ela em prece, em busca de consolo. No canto II (v. 263), será a vez de Tersites (o mesmo que Rosa compara com o ministro de propaganda da Alemanha nazista de Hitler), escutando de Odisseu a ameaça de ser mandado embora da assembleia “a chorar” [κλαίοντα]. No canto III, chora Helena (v. 176). No canto VII (v. 427), choram os troianos, mas Príamo impede suas lamentações. No canto XIX, chora Briseida a morte de Pátroclo (v. 286). No XXII (v. 87), choram Heitor e sua mãe temendo que ele tenha o mesmo destino que Pátroclo. E todos sabemos que ele terá. Por isso, vão ainda chorar muitos. Chora Príamo, num choro que nos leva junto, atravessando a muralha para buscar o corpo de seu filho (*Il.* XXII, v. 427); chora novamente Hécuba (*Il.* XXII, v. 430) e chora Andrômaca em meio às mulheres troianas que, como ela, se emocionam (*Il.* XXII, 515).

Ora, tantas referências (e, aqui, menciono apenas algumas das muitas na *Iliada*) revelam uma característica do verbo κλαίω que conta para a análise que proponho: inimigos, amigos, de classes ou de gêneros distintos, quem chora são personagens humanos ou humanizados (pois também os deuses e as sombras do Hades derramam lágrimas). Tal aspecto, poderíamos dizer, também se faz ver no uso do verbo μύρω, uma vez que o caso comum de exceção, usá-lo para descrever o fluxo das águas fluviais, confirma a identidade humanizada do rio, que fala.

Nesta passagem do canto XVII, que pode ter sido a que levou Rosa a escrever em seu caderno de anotações “o pranto dos cavalos” (e pela análise conduzida até aqui, ela seria a mais correta, pois só aí os cavalos de fato “choram”), verificamos, portanto, a capacidade de se emocionar desses animais. Por outro lado, se no canto XVI o terceiro corcel de Aquiles não verte lágrimas, ele, ainda assim, realiza uma ação que não é própria à sua natureza, posto que “bale” ou, como quer a

tradução de Lourenço, “solta um mugido”. O que se tem com isso, na soma dessas duas passagens, é, portanto, a revelação de um procedimento homérico que toma emprestado, quando a ação pede, um vocabulário que não lhe cabe propriamente, mas que, sendo empregado, amplia seus efeitos – seja tornando o cavalo mais humano, ao fazê-lo chorar,<sup>7</sup> seja tornando-o menos humanizado, ao fazê-lo balir.

### **Cavalos que choram em outros registros: considerações finais**

Num outro registro, Rosa dispensa atenção à matança de animais em nova situação de guerra (e, aqui, há uma desconfiança de que o autor tenha sido enredado não somente pela imaginação do som que, distinto do habitual, os animais emitem ao serem feridos, como pode ter ocorrido durante sua leitura da *Ilíada*, mas pela provável audição desse som). Vice-cônsul em Hamburgo, de 1938 a 1942, o escritor anota num outro caderninho, uma espécie de diário de guerra, percepções diversas do que vê e vivencia na Alemanha, de toques de recolhimento a placas que demarcavam no espaço público os lugares interditados aos judeus, de roteiros de passeios a notícias, assim como descrições dos barulhos e efeitos das bombas. Na quarta página desse diário, escreve:

---

<sup>7</sup> Como me lembrou Teodoro Rennó Assunção, a quem sou muita grata pela interlocução por ocasião do V Seminário do NEAM (Letras-UFMG), essa caracterização humanizada dos cavalos de Aquiles será reforçada no canto XIX, na cena em que o cavalo imortal Xanto responde a Aquiles, depois de ser dotado de fala pela deusa Hera, negando que ele e o outro cavalo imortal tivessem tido qualquer responsabilidade na morte de Pátroclo. Tal caracterização será reforçada também no canto XXIII, quando Antíloco, filho de Nestor, dirige quatorze versos (vs. 403-416) aos cavalos que conduz na corrida, pressionando-os a ganhá-la e orientando-os a como ultrapassar o carro de Menelau. Os cavalos demonstram ser capazes de entender o recado, pois, como resposta, atemorizados pela ameaça, apressam o passo. No mesmo canto, Menelau também repreende verbalmente seus cavalos, os quais reagem a partir de sua fala (*Il.* XXIII, 441-447). Há, portanto, nessas duas cenas, a sugestão de uma capacidade de compreensão, por parte dos cavalos, da fala de seus cocheiros.

5.IX – sexta-feira: Fui para Berlim.

6.IX – sábado: reunião consular.

7.IX – Jantei com o Navarro, junto com o Waldemar.

ALARME!

Estava hospedado no “Eden”.

Cheguei no hotel, depois de dado o alarme. Cairam as bombas; terrível!

“Volltreffer” no hotel.

(Parte do 5o andar foi espatifada. Dachgarten, lavanderia. Criado do elevador. O capitão e sua valise.)

Continuei na cama. Puz os olhos.

Fragor tremendo. Bombas poderosas.

Fim-de-mundo.

(Bomba no Jardim Zoológico. Camelos mortos. Bichos outros mortos – bombeados ou metralhados. Os ingleses por certo visavam os soldados da Flak, que há no zoo – canhão pesado:)

Não havia água, pela manhã.

(ROSA. *Diário de Guerra de João Guimarães Rosa*, p. 4, conforme a grafia original)

Sabe-se que o primeiro ataque ao Zoológico de Berlim durante a Segunda Guerra aconteceu precisamente na madrugada de 8 de setembro de 1941, o que casa com a data informada no registro da página destacada do diário de Rosa, concernente à noite do dia 7: “7.IX – Jantei com o Navarro, junto com o Waldemar”, sendo razoável sugerir portanto que nosso autor pode mesmo ter ouvido relinchos, berros e balidos, uma vez que o Hotel Éden (“Estava hospedado no ‘Eden’”), um dos hotéis mais elegantes da cidade, distava quatrocentos e cinquenta metros do Zoológico da capital.<sup>8</sup>

Para finalizar, quero propor que essas menções de Rosa ao mundo dos animais, dos cavalos, em registros de distintos gêneros do autor, não revelariam uma admiração ou um encantamento pelo mundo dos animais que separaria este último do mundo dos homens. Numa conversa

<sup>8</sup> A distância foi calculada pelo google.maps, acessado no dia 22 de outubro de 2018, às 15:22h. In: <https://www.google.com/maps/>

com seu amigo alemão, precisamente depois de ser perguntado sobre sua participação arriscada na emissão de passaportes para judeus que buscavam fugir da Alemanha,<sup>9</sup> ele diz:

Tudo isso é verdade, mas não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro, e como você também é algo parecido com isto, compreenderá certamente o que quero dizer. Quando alguém me narra algum acontecimento trágico, digo-lhe apenas isto: “Se olhares nos olhos de um cavalo, verá muito da tristeza do mundo!” Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros. Então tudo andaria melhor. (LORENZ, 1983, p. 323)

As referências aos bichos e a seus rinchos enfim, porque adotam e atualizam o procedimento homérico (que, como já dissemos, toma emprestado, quando a ação pede, um vocabulário que não lhe cabe propriamente, mas que, sendo empregado, amplia seus efeitos – seja tornando o cavalo mais humano, quando ele chora, seja o tornando menos humano, quando ele bale), servem à linguagem que Rosa cria em busca de descrever melhor o sertão das guerras. Não somente em sua literatura, nosso autor escolhe deixar os homens de lado ou retirá-los, mesmo que aparentemente, do papel principal por alguns momentos, para dizer o que são capazes de fazer. Em Homero, vemos (e Rosa provavelmente enxergou isso) escolhas de verbos que não seriam usuais.<sup>10</sup> Em Rosa, porque ele repete esse procedimento homérico, o que vemos é uma apropriação fazer confluir naquele sertão as guerras diversas, que se

---

<sup>9</sup> Gunter Lorenz diz: “Sabe-se também que como diplomata e exercendo as funções de cônsul geral do Brasil em Hamburgo, você provocou Hitler fora das normas da diplomacia, e salvou a vida de muitos judeus...” (LORENZ, 1983, p. 323).

<sup>10</sup> C. M. Bowra (1952, p. 169) observa a proximidade entre o herói e seu cavalo, bem como a dor do animal quando da morte do guerreiro, como elementos da épica grega, mas não há, com isso, nenhuma proposta de transposição do sofrimento do animal para o homem ou, mais precisamente, de transposição do sofrimento do animal para uma compreensão da guerra.

repetem de Homero a Alemanha ou de Homero ao sertão, dando, uma vez mais, som aos cavalos que choram e balem, como num urro de onça, ou como se estivessem quase falando.

## Referências

### Fontes primárias

ALLEN, Thomas W. (ed.). *Homeri Ilias*, v. 2-3. Oxford: Oxford University Press, 1931.

CARLOS ALBERTO NUNES. Homero. *Iliada*. São Paulo: Hedra, 2011.

FREDERICO LOURENÇO. Homero. *Iliada*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

FREDERICO LOURENÇO. Homero. *Odisseia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

HAROLDO DE CAMPOS. Homero. *Iliada*. São Paulo: Arx, 2002. v. II.

ODORICO MENDES. Homero. *Iliada*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Diário de Guerra de João Guimarães Rosa*. Documento do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSA, João Guimarães. *Documento E17* – Caderno de notas de leitura da *Iliada* e da *Odisséia*, das *Fábulas* de La Fontaine e da *Divina Comédia*; e uma seção chamada *Artes*, com descrições de quadros contemplados em museus de Paris. (Série “Estudos para a Obra”). In: Arquivo Guimarães Rosa (AGR), do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

VON DER MÜHLL, Peter (ed.). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.



### Fontes secundárias

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Classica*, São Paulo, v. VII/ VIII, p. 53-62, 1994-1995.

BOWRA, Maurice. *Heroic Poetry*. London: Macmillan, 1952.

DE LARA, Cecília. *Grande Sertão: Veredas*: Processos de criação. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 41-49, 2º sem. 1998.

DELEBECQUE, Edouard. *Le Cheval dans l’Iliade*, suivi d’un lexique du cheval chez Homère et d’un essai sur le cheval pré-homérique. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Librairie Générale Française, 2006. [1<sup>ère</sup> édition: François Maspero, 1967].

GINZBURG, Jaime. Notas sobre o “Diário de Guerra” de João Guimarães Rosa. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 95-110, 2010.

GRAZIOSI. Inspiração divina e técnica narrativa na *Iliada*. *Classica*, Belo Horizonte, v. 29, n. 1, p. 171-191, 2016.

JANKO, Richard. *The Iliad: A Commentary* (General Editor G. S. Kirk). Cambridge: Cambridge University Press, 1994. v. IV: books 13-16.

LOPES DA COSTA, Lorena. *Dos ventos*: história, crítica literária e linguagem em *Grande Sertão: Veredas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. v. 1

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. (ed.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica 6, p. 62-97).

MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. Homero no Grande sertão. *Kleos*, Rio de Janeiro, v. 5-6, p. 79-124, 2002.

MARTINS COSTA, Ana Luiza Borralho. Rosa, leitor de Homero. *Revista USP*, São Paulo, v. 36, p. 46-73, dez./fev. 1997-1999.

ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa*: Correspondência com seu tradutor alemão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 hours*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2013.

NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Revised Edition by Gregory Nagy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

OTTE, Georg. O “Diário Alemão” de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003. v. II, p. 285-290.

PARKER, Robert. *On Greek Religion*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.

SPERBER, Suzi. *Caos e Cosmos*. Leituras de GR. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STARLING, Heloisa; IUPERJ. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan; UCAM/IUPERJ, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. La belle mort et le cadavre outragé. In: \_\_\_\_\_. *L’individu, la mort, l’amour*. Soi-même et l’autre en Grèce Ancienne. Paris: Éditions Gallimard, 1989. p. 41-79.

VERNANT, Jean-Pierre. Le mythe hésiodique des races: essai d’analyse structurale. *Revue de l’Histoire des Religions*, Paris, tome 157, p. 21-54, 1960.

VERNANT, Jean-Pierre. Le mythe hésiodique des races: sur un essai de mise au point. *Revue de Philologie*, Paris, v. 40, p. 247-76, 1966.

WERNER, Christian. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. *Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos*, n. 2, p. 20-41, 2013.

Recebido em: 6 de novembro de 2019.

Aprovado em: 5 de dezembro de 2019.



**As serpentes de Virgílio e de Odorico Mendes:  
efeitos poéticos e autotextualidade em *Geórgicas*,  
3.414-439 e em dois passos do canto 2 da *Eneida*<sup>1</sup>**

***The Snakes of Vergil and Odorico Mendes:  
Poetic Effects and Self-Intertextuality in Georgics 3.414-439  
and in Two Passages from the Book 2 of the Aeneid***

Robson Tadeu Cesila

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

robson.cesila@yahoo.com.br

**Resumo:** Neste artigo, examinaremos a passagem 3.414-439 das *Geórgicas*, em que Virgílio adverte sobre os perigos representados pelos ofídios venenosos ao gado, e buscaremos demonstrar, a partir desse belo trecho, um traço marcante do estilo virgiliano: a criação de efeitos poéticos de som, sintaxe e ritmo. Também analisaremos as relações autotextuais que se estabelecem entre alguns desses versos e duas famosas passagens da *Eneida*: o episódio da morte do sacerdote Laocoonte e de seus filhos por duas serpentes saídas do mar (*En.*, 2.199-227) e o início do trecho que narra a execução do rei Príamo por Pirro (*En.*, 2.469-475). Concomitantemente, refletiremos sobre como todos esses aspectos foram contemplados na versão poética de um dos maiores tradutores de Virgílio para o nosso idioma, Manuel Odorico Mendes (1799-1864).

**Palavras-chave:** Virgílio; *Geórgicas* 3; *Eneida* 2; Odorico Mendes; serpentes; autotextualidade.

**Abstract:** In this article we will discuss the passage 3.414-439 from the *Georgics*, in which Vergil warns of the dangers posed by poisonous snakes to the cattle. We will use this passage to try to demonstrate a striking feature of Vergil's style: the production of poetic effects of sound, syntax and rhythm. We will also analyse the self-intertextual

---

<sup>1</sup> Este artigo se origina de conferência que proferimos na “I Jornada do Grupo Odorico Mendes: as *Geórgicas* de Virgílio em tradução poética”, evento que organizamos na Universidade de São Paulo (USP) em junho de 2019.

relations that are established between some of these verses and two famous passages of the *Aeneid*: the episode of the death of Laocoon and his sons by two giant sea-snakes (*Aen.* 2.199-227) and the passage that recounts the murder of King Priam by Pyrrhus (*Aen.* 2.469-475). At the same time, we will reflect on how all these aspects were contemplated in the poetic Portuguese version by Manuel Odorico Mendes, one of the greatest translators of Vergil into Portuguese.

**Keywords:** Vergil; *Georgics* 3; *Aeneid* 2; Odorico Mendes; snakes; self-intertextuality.

## 1

No canto 3 das *Geórgicas*, que Virgílio consagra à atividade pecuária, é digno de destaque, dentro da parte do canto relativa ao gado de pequeno porte (vv. 286-473),<sup>2</sup> o trecho em que o poeta-*magister* adverte sobre os perigos representados, para o gado, pelos ofídios venenosos

<sup>2</sup> O gado ovino e o caprino. Os vv. 49-285 são dedicados ao gado de grande porte (bovino e equino), de forma que o “miolo” do canto 3 apresenta essas duas grandes divisões de acordo com o porte dos animais. Podem-se reconhecer duas outras partes (vv. 1-48 e vv. 474-566), uma antes e outra depois daquelas duas divisões maiores. Do verso 1 ao 48, antes, portanto, de iniciar a abordagem propriamente dita da criação de animais, o poeta insere uma nova sequência invocação-proposição-dedicatória, agora exclusivas do livro 3 (já houvera uma, geral à obra, no início do canto 1): invoca divindades pastoris, adequadas ao assunto do livro (vv. 1-2), anuncia os temas que serão tratados (vv. 3-12) e faz novamente a dedicatória do canto a Mecenas (vv. 40-48), além de realizar uma minuciosa descrição de um templo que erigirá a César Augusto para celebrar a divindade triunfante do imperador (vv. 13-39). A outra parte, que seria a quarta divisão do livro 3, compõe-se do trecho entre os versos 474 e 566, os quais descrevem a peste que teria acometido a região do *Noricum* e do leste da Gália Cisalpina, uma epizootia que teria provocado a morte de todo tipo de animal, chegando a atingir até mesmo seres humanos. O clima pesado e sombrio dessa parte final confere uma nota pessimista ao fecho do livro 3.

Sobre as duas divisões segundo o porte do gado citadas acima, percebe-se, pelo confronto de duas importantes passagens propositivas das *Geórgicas* (1.1-5 e 3.286-288), que o poeta aplica, ao menos nessas duas passagens e em algumas outras, o termo *armentum* para o gado “graúdo”, e o termo *pecus* para o gado “miúdo”. Entretanto, um exame detalhado de todos os usos, nas *Geórgicas*, dos dois termos não mostra sempre essa distinção, pois os encontramos utilizados indiferentemente com ambas as acepções (cf., por exemplo, *pecori... equino*, “gado equino”, em 3.72), ou – o que é mais frequente – com seu sentido genérico de “gado”, “rebanho”, “reunião ou aglomeração de animais da mesma espécie”, sem relação direta com um tamanho específico de animal (por exemplo, *armenta* em 1.355 e *pecori* em 1.444).

(vv. 414-439). O trecho é curto (26 versos), mas permite muitas e instigantes considerações, não só pela beleza da passagem, rica em efeitos de som, sintaxe e ritmo, mas também pela relação autotextual<sup>3</sup> que se estabelece entre alguns de seus versos e duas famosas passagens da *Eneida*: o episódio da morte do sacerdote Laocoonte e de seus filhos por duas serpentes saídas do mar (*En.*, 2.199-227) e o início do trecho que narra a execução do rei Príamo por Pirro (*En.*, 2.469-475).

Neste artigo, exploraremos, a partir do referido trecho das *Geórgicas*, esses dois aspectos (o dos efeitos de som, sintaxe, ritmo e o da autotextualidade), os quais, nunca é demais advertir, não são, de forma alguma, limitados ao trecho em questão, constituindo, ao contrário, características inseparáveis do estilo de Virgílio. Como um objetivo adicional, examinaremos ainda de que maneira esses dois aspectos foram contemplados na versão de um dos maiores tradutores de Virgílio para o nosso idioma, o maranhense Manuel Odorico Mendes (1799-1864),<sup>4</sup> responsável pelo feito impressionante de traduzir poeticamente ao português toda a obra de Virgílio e toda a obra de Homero, para ficarmos apenas nos poetas clássicos.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ver a definição do conceito no início do item 4, à frente.

<sup>4</sup> Sua tradução das *Geórgicas* foi publicada em 1858, como parte do *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes* (Paris, Typographia de W. Remquet), obra que reunia as traduções odoricanas dos três poemas de Virgílio: *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. A *Eneida*, porém, já tinha saído, individualmente, em 1854 (*Eneida brasileira ou tradução poética da epopéia de Publio Virgílio Maro* (Paris, Typographia de Rignoux), tendo o seu texto recebido correções e alterações para a edição de 1858, que passou a contar também com o texto latino estampado junto da tradução.

<sup>5</sup> Seu legado tradutório vem sendo estudado, recuperado e revalorizado no Brasil desde fins da década de 70, em movimento que ganhou um importante ator com a fundação, em 1998, do Grupo de Trabalho Odorico Mendes, idealizado e coordenado por Paulo Sérgio de Vasconcellos, professor de Língua e Literatura Latina da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O Grupo, de que fazemos parte desde a sua fundação, conta com docentes de várias instituições de ensino superior brasileiras e já publicou, nas duas primeiras fases do projeto, as edições anotadas e comentadas das traduções de Odorico Mendes da *Eneida* (Editora da Unicamp, 2008, reimpressão em 2016) e das *Bucólicas* (Editora da Unicamp/Ateliê Editorial, 2008). Na atual terceira fase do projeto, o Grupo de Trabalho acaba de concluir a edição da tradução odoricana das *Geórgicas*, obra já no prelo e em avançado estágio no processo editorial.

Antes de mais, vejamos, pois, o trecho das *Geórgicas* a que estamos nos referindo, seguido da belíssima versão que lhe foi dada pelo tradutor brasileiro, à qual apomos, para melhor compreensão, algumas poucas notas:<sup>6</sup>

*Disce et odoratam stabulis accendere cedrum,*  
*Galbaneoque agitare graves nidore chelydros.* 415  
*Saepe sub immotis praesepibus aut mala tactu*  
*Vipera delituit, coelumque exterrita fugit;*  
*Aut tecto assuetus coluber succedere et umbrae,*  
*Pestis acerba boum, pecorique aspergere virus,*  
*Fovit humum. Cape saxa manu, cape robora, pastor;* 420  
*Tollentemque minas et sibila colla tumentem*  
*Dejice: jamque fuga timidum caput abdidit alte,*  
*Cum medii nexus extremaeque agmina caudae*  
*Solvuntur, tardosque trahit sinus ultimus orbes.*  
*Est etiam ille malus Calabris in saltibus anguis,* 425  
*Squamea convolvens sublato pectore terga,*  
*Atque notis longam maculosus grandibus alvum,*  
*Qui, dum amnes ulli rumpuntur fontibus, et dum*  
*Vere madent udo terrae ac pluvialibus austris,*  
*Stagna colit; ripisque habitans hic piscibus atram* 430  
*Improbis ingluviem, ranisque loquacibus explet.*  
*Postquam exhausta palus, terraeque ardore dehiscunt,*  
*Exsilit in siccum, et, flammantia lumina torquens,*  
*Saevit agris, asperque siti, atque exterritus aestu.*  
*Ne mihi tum molles sub divo carpere somnos,* 435  
*Neu dorso nemoris libeat jacuisse per herbas,*  
*Cum, positis novus exuviis, nitidusque juventa,*

<sup>6</sup> Retiradas da edição, no prelo, citada na nota anterior. Trata-se de notas de nossa autoria, pois que, na referida edição, ficamos responsáveis por anotar e comentar a segunda metade do Canto 3.

*Volvitur, aut catulos tectis, aut ova relinquens,  
Arduus ad Solem, et linguis micat ore trisulcis!*  
(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, 3.414-439)<sup>7</sup>

Perfume teus currais galbano ou cedro;<sup>8</sup>  
O olor graves quelidros afugenta.<sup>9</sup>  
Em não mundos redis à luz se furta<sup>10</sup> 400  
Víbora ao tato ingrata; ou lá no quente<sup>11</sup>  
Peste acerba se aninha, a teto e sombra<sup>12</sup>  
Cobra avezada, que envenena as reses:<sup>13</sup>  
Silvando a inchar o colo e erguendo ameaças,<sup>14</sup>  
Pedras e pau na mão, pastor, abate-a; 405  
Já medrosa a cabeça em fuga embrenha,<sup>15</sup>  
Nós do meio desata e anéis da cauda,

<sup>7</sup> Mantemos o texto latino tal qual estampado no *Virgílio Brasileiro* (e que estará também na edição comentada do Grupo Odorico Mendes); nele, usam-se as letras “v” e “j” para representar as semivogais latinas “u” e “i”.

<sup>8</sup> *Galbano*: planta (*Ferula galbaniflua*) da família das umbelíferas, de que se extrai a goma-resina de mesmo nome; ou, ainda, alguma outra planta do gênero *Ferula*, todas aromáticas e usadas na produção de resinas (a mais conhecida é a assa-fétida, segundo Mayer, 1948, p. 395). A forma paroxítona *galbano*, embora menos frequente que a proparoxítona, está registrada no *Dicionário Aurélio*. *Cedro*: aqui, provavelmente, a árvore conhecida como cade ou oxicedro (*Juniperus oxycedrus*), já que o poeta menciona suas propriedades odoríferas. Extrai-se do cerne dessa árvore, nativa do sul da Europa e do Cáucaso, um líquido negro e fétido, inflamável, chamado óleo de cade. *Perfume teus currais galbano ou cedro*: isto é, “galbano ou cedro perfume teus currais”.

<sup>9</sup> *Graves*: perigosos, perniciosos; *quelidros*: cobras d’água.

<sup>10</sup> *Mundo*: limpo; *redis*: currais, estábulos; *à luz se furta*: foge, esconde-se da luz.

<sup>11</sup> *Ao tato ingrata*: desagradável, perigosa quando tocada.

<sup>12</sup> *Acerba*: atroz, terrível.

<sup>13</sup> *Avezada*: acostumada, afeita. *A teto e sombra cobra avezada*: “cobra avezada (acostumada) a teto e sombra”.

<sup>14</sup> *Silvando*: sibilando, assobiando; *erguendo ameaças*: erguendo a cabeça de maneira ameaçadora.

<sup>15</sup> *Embrenha*: esconde-se em brenha, mato (MORAES, s.u.).

Atrai o último seio espiras tardas.<sup>16</sup>  
 Feia serpente em Calabreses matas,<sup>17</sup>  
 Peito ereto, enovela o escâmeo tergo,<sup>18</sup> 410  
 Manchado ao longo o ventre: haja ribeira<sup>19</sup>  
 Que mane túrgida, ou nimbosos austros<sup>20</sup>  
 Ou mádido verão, nos charcos mora,<sup>21</sup>  
 E as margens percorrendo, o peixe engole,<sup>22</sup>  
 Mete em lôbrego papo as rãs palmeiras;<sup>23</sup> 415  
 Se, esgotada a lagoa e a terra em fendas,<sup>24</sup>  
 Pula em seco, a torcer ignitos olhos<sup>25</sup>  
 Raiva de calma e sede exasperada.<sup>26</sup>

<sup>16</sup> *Atrai*: arrasta consigo; *seio*: curva, sinuosidade, dobra sinuosa; *espiras*: giros, voltas em espiral; *tardas*: vagarosas. O trecho dos vv. 406-408 pode ser assim explicado, segundo Conington & Nettleship (1898, p. 324): a serpente, ferida, mete a cabeça num esconderijo (v. 406) e, à medida que vai arrastando o corpo para dentro, os anéis e voltas do corpo da serpente vão se desfazendo, se desatando (*soluuntur*), para permitir a entrada no refúgio, que é, evidentemente, estreito (v. 407). A última curva do corpo (*sinus ultimus*) do réptil traz consigo os últimos movimentos em espiral (*orbis*), já lentos (*tardos*) por causa, talvez, da situação já agonizante do animal (v. 408).

<sup>17</sup> *Calabreses*: calabresas (em português antigo, os adjetivos em -ês eram empregados também para qualificar substantivos femininos). A Calábria, na época de Augusto, era o território do “salto” da bota itálica, correspondendo hoje a uma parte da região da Puglia. Modernamente, dá-se o nome de Calábria ao “bico” da bota.

<sup>18</sup> *Enovela*: enrola em forma de novelo; *escâmeo*: cheio de escamas; *tergo*: dorso, costas.

<sup>19</sup> *Ao longo*: em toda a grande extensão (do ventre); *haja*: (caso) haja, quando há, enquanto há; *ribeira*: curso d’água menor que um rio.

<sup>20</sup> *Mane*: corra; *túrgida*: cheia; *nimbosos*: cheios de nuvens; *austros*: (plural poético) vento do sul, quente e tempestuoso.

<sup>21</sup> *Mádido*: úmido; *verão*: aqui, como no verso 272 e em outras passagens da tradução odoricana das *Geórgicas* (1.43; 2.149, 323; 4.22, 77 e 134), é sinônimo de “primavera”, traduzindo o *uer* (“primavera”) do original.

<sup>22</sup> *Discorrendo*: percorrendo.

<sup>23</sup> *Lôbrego*: sombrio, escuro; *palmeiras*: tagarelas, loquazes.

<sup>24</sup> *Se*: quando.

<sup>25</sup> *Ignitos*: feitos em brasa, chamejantes (MORAES, s.u.).

<sup>26</sup> *Raiva*: se enraivece; *de*: por; *calma*: calor intenso. Entenda-se: “raiva, exasperada de calma e sede”.



Nem ao sereno então pegue eu no sono,  
Nem do mato na orela me recline;<sup>27</sup> 420  
Posto o espólio, eis se enrola e moça esplende,<sup>28</sup>  
Ou na cova deixando ovos ou partos,<sup>29</sup>  
Vibra direita ao Sol trifidas línguas.<sup>30</sup>  
(*Geórgicas*, 3.398-423)

## 2

Notemos, primeiramente, que Virgílio emprega, na passagem, quatro diferentes vocábulos para designar o réptil: *chelydrus* (v. 415),<sup>31</sup>

<sup>27</sup> *Ourela*: beira, margem; *do mato na orela*: na orela do mato.

<sup>28</sup> *Espólio*: restos (acepção registrada pelo *Dicionário Aurélio*), ou seja, a pele velha trocada pela cobra; *posto o espólio*: tirada a pele velha; *moça esplende*: resplandece, remoçada (porque trocou de pele). Em ordem direta, assim ficariam os vv. 419-421: “Nem, então, eu pegue no sono ao sereno, nem me recline na orela do mato; posto o espólio, eis se enrola e esplende, moça...”

<sup>29</sup> *Partos*: filhotes recém-nascidos (MORAES, s.u.). A interpretação de “ou [...] ovos ou partos” (*aut catulos [...] aut oua*) não é unívoca. Segundo alguns, a expressão refere-se ao desconhecimento à época do poeta sobre o tipo de reprodução da serpente calabresa mencionada (as serpentes podem ser ovovivíparas – os ovos eclodem dentro do corpo da mãe, que expele os filhotes já fora do ovo – ou ovíparas – os ovos são expelidos e eclodem fora do corpo materno). Assim é como entende o tradutor, como ele próprio apontará em nota à sua tradução. Outros comentadores, como Conington & Nettleship (1898, p. 325), consideram que “ou ovos ou partos” refere-se a dois momentos diferentes no tempo, o dos ovos postos pela fêmea no ninho e o da eclosão efetiva dos mesmos, posteriormente. Tais comentadores estariam assumindo, portanto, que a serpente em questão é ovípara. Mas lembremos, tendendo à primeira interpretação, que ainda hoje os biólogos debatem sobre qual o modo de reprodução de certas espécies de serpentes, de forma que não é de se estranhar alguma insegurança dos antigos quanto a esse tema.

<sup>30</sup> *Direita*: em direção a; *direita ao Sol*: com a cabeça ereta na direção do sol; *trifidas*: divididas em três partes (a paroxítona, menos comum que a proparoxítona *trífida*, está registrada no *Aurélio*). Como a língua das serpentes não é tripartida, e sim bipartida, provavelmente o poeta não quis dizer, com o termo, que a língua da serpente é dividida em três partes, mas sim que ela vibra tão rapidamente que o animal parece ter três línguas.

<sup>31</sup> Já aparecera em *G.*, 2.214, a outra única ocorrência do termo no poema.

*uipera* (v. 417), *coluber* (v. 418) e *anguis* (v. 425).<sup>32</sup> Não parece, contudo, que o poeta tenha se preocupado em usar os termos com precisão semântica, mesmo porque somente *chelydrus* é vocábulo mais específico, designando um tipo de serpente anfíbia. *Vipera* designa o ofídio venenoso de reprodução vivípara, como mostra sua possível etimologia (*uipera* < *uiuus* + *pario*: aquela que pare os filhotes vivos). Mas esse dado pouco ajuda, pois todos os animais mencionados na passagem referem-se a exemplares peçonhentos, dada a ênfase nos cuidados a serem tomados para se protegerem tanto o homem quanto o rebanho: a *uipera* é dita *mala tactu*, “íngrata ao toque”; a *coluber*, *pestis acerba bouis*, “peste cruel aos bois”, *assuetus pecori aspergere uirus*, “acostumada a derramar o veneno no rebanho”; a *anguis*, *malus*, “malfazeja”. Da mesma forma, *coluber* é termo genérico para os ofídios, bem como *anguis*, com a diferença de que este último é usado quase sempre em poesia, segundo Ernout & Meillet (2001, p. 33).

De qualquer forma, nota-se que Odorico Mendes conservou a riqueza lexical do texto latino, escolhendo, igualmente, quatro vocábulos portugueses para verter *chelydrus*, *uipera*, *coluber* e *anguis*: “quelidro”, “víbora”, “cobra” e “serpente”, respectivamente. Assim, mantém-se bem fiel ao original ao respeitar a maior especificidade de *chelydrus* (que ele traduz por “quelidro”) e a maior generalidade de *coluber*, *anguis* (traduzidos por “cobra” e “serpente”, termos sinônimos e generalizantes, em português, para os animais dessa subordem<sup>33</sup>) e *uipera* (traduzido por seu correspondente etimológico em português, “víbora”, designação igualmente genérica para vários tipos de serpentes venenosas).

Entre os outros tradutores das *Geórgicas* para a nossa língua, nem todos se mostraram sensíveis a essa diversidade vocabular, conforme se pode ver na tabela a seguir:

<sup>32</sup> Ainda que aqui só nos interesse o trecho *G.*, 3.414-439, registremos que um quinto termo fora usado em *G.*, 2.215: *serpens*.

<sup>33</sup> A subordem Serpentes ou *Ophidia*.

Virgílio, <i>Geórgicas</i>	Verso	Leonel da Costa Lusitano (1761)	Pina Leitão (1794)	Odorico Mendes (1858)	Antônio Feliciano de Castilho (1867) [1952]	Ruy Mayer (1948)	Agostinho da Silva (1997)	Casemiro Leopoldo Chociay (2019)
<i>chelydrus</i>	415	quilidro	serpente	quelidro	quelidro	cobra	cobra	serpente
<i>uipera</i>	417	bíbora	áspide	víbora	víbora	víbora	víbora	víbora
<i>coluber</i>	418	cobra	cobra	cobra	cobra	cobra	cobra	cobra
<i>anguis</i>	425	serpente	serpe	serpente	cobra	serpente	cobra	serpente

Observa-se que somente Costa Lusitano, Pina Leitão e Odorico Mendes empregaram quatro vocábulos diferentes para verter os quatro termos latinos (Odorico parece, aliás, seguir de perto as escolhas de Costa Lusitano). Castilho repetiu “cobra” (usou-o para verter *coluber* e *anguis*). Ruy Mayer, cuja tradução visa antes ao conteúdo que à forma do texto, como ele próprio admite em seu prefácio,<sup>34</sup> também usou duas vezes “cobra”, mas para verter *chelydrus* e *coluber*. Já Agostinho da Silva não se preocupou em manter a diversificação lexical, empregando apenas dois vocábulos, um dos quais (de novo, “cobra”) repetido três vezes. Chociay, cuja versão, como a de Mayer, é feita em prosa, também adotou duas vezes um mesmo termo, no caso, “serpente” (para verter *chelydrus* e *anguis*).<sup>35</sup>

<sup>34</sup> MAYER, 1948, p. 10-11.

<sup>35</sup> Tomando-se não os tradutores individualmente, mas a comparação entre eles, podem-se fazer outras observações interessantes a partir da tabela: 1) os sete tradutores vertem *coluber* por seu correspondente direto “cobra” (na verdade, “cobra” < *colubra*, mas este é cognato de *coluber*); 2) todos vertem *uipera* por seu descendente “víbora”/“bíbora”, exceção feita a Pina Leitão; 3) só três tradutores optam por manter a maior especificidade de *chelydrus* (“quelidro”/“quilidro”); 4) além de “cobra”, “serpente”, víbora” e “quelidro”, são usados somente mais dois termos: “áspide” e “serpe”, este último, derivado da mesma palavra latina que “serpente” (*serpens, serpentis*), mas a partir do radical do nominativo.

Esse mesmo tipo de diversificação lexical dentro de uma passagem (e, de novo, envolvendo a subordem dos Ofídios) será novamente adotada por Virgílio mais tarde, na *Eneida*, na narrativa da morte de Laocoonte e seus filhos (*En.*, 2.199-227), quando empregará, para designar as duas serpentes marinhas que os atacam, primeiro o termo (no plural) *anguis* (v. 204); depois, a expressão *uterque serpens* (v. 214); e, finalmente, *dracones* (v. 225), esta última pondo em destaque a aura mitológica amiúde relacionada ao réptil. Odorico Mendes, que, antes das *Geórgicas*, também tinha traduzido a *Eneida*,<sup>36</sup> empregara, na versão do poema épico, “serpes” para verter *anguis*, e “dragões”, bem literal, para verter *dracones*; já para *uterque serpens* não adotou um termo específico relativo ao grupo dos ofídios, optando pela perífrase “o par medonho”. Buscou, de qualquer forma, manter a riqueza original do texto latino, como fará depois na tradução das *Geórgicas*.<sup>37</sup>

### 3

Passando agora ao exame de algumas características formais do texto virgiliano que produzem efeitos de leitura bastante interessantes, contribuindo enormemente para a poeticidade dos conteúdos expressos, devemos notar que vários versos do trecho das *Geórgicas* relativo aos cuidados que os pastores devem adotar para evitar que seus rebanhos sejam atacados por serpentes são fortemente marcados pela aliteração da consoante fricativa /s/, som que costuma ser associado, na tradição poética, ao silvo característico das cobras ou serpentes. A reiteração da sibilante /s/ mimetizaria, portanto, a “voz” das serpentes de que trata o trecho. O recurso é explorado por Virgílio, em maior ou menor grau, ao longo de toda a passagem em análise, mas vejamos alguns dos versos em que tal efeito é mais evidente e observemos a preocupação de Odorico em manter a figura sonora:

<sup>36</sup> Ver nota 4.

<sup>37</sup> Note-se que a cronologia de tradução, por Odorico, das obras de Virgílio se dá numa ordem quase oposta à cronologia em que este compôs seus poemas. Em outras palavras, Virgílio compõe *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, nesta ordem; Odorico traduziu primeiro a *Eneida* (1854), depois *Bucólicas* e *Geórgicas* (1858).

*Solvuntur, tardoSque trahit SinuS ultimuS orbeS.* (v. 424).  
Atraí o último Seio eSpiraS tardaS. (v. 408).

*ESt etiam ille maluS CalabriS in SaltibuS anguiS,  
Squamea convolvenS Sublato pectore terga,* (vv. 425-426)

Feia Serpente em CalabreseS mataS,  
Peito ereto, enovela o eScâmeo tergo, (vv. 409-410)

*Cum, poSitiS novuS eXuviiS, nitiduSque juvena,  
Volvitur, aut catuloS tectiS, aut ova relinquenS,  
ArduuS ad Solem, et linguiS micat ore triSulciS!* (vv. 437-439)

PoSto o eSpólio, eiS Se enrola e moÇa eSplende,  
Ou na cova deixando ovoS ou partoS,  
Vibra direita ao Sol trifidaS línguaS. (vv. 421-423)

Aqui, mais uma vez devemos lembrar que o expediente será de novo adotado por Virgílio na *Eneida*, pois que o episódio da morte de Laocoonte pelas serpentes monstruosas é todo ele repleto, igualmente, de sibilantes, algo que salta aos olhos (e aos ouvidos) em trechos como este:

*Fit SonituS, Spumante Salo: jamque arva tenebant,  
ArdenteSque oculos Suffecti Sanguine et igni,  
Sibila lambebant linguiS vibrantibuS ora.  
DiffugimuS viSu eXSanguieS.* (En., 2.209-212)

Na tradução de Odorico, que mantém a aliteração:

*Soa eSpumoso o páramo Salgado.  
Já tomam a terra, e em braSa e cruor tintoS  
FulmíneoS olhoS, com vibradaS línguaS  
Vinham lambendo aS SibilanteS bocaS.  
Tudo eXangue Se eSpalha.* (En., 2.210-214)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Texto latino e tradução odoricana retirados da edição da *Eneida* do Grupo Odorico Mendes (2008), edição essa que, como já informado, reproduz os textos do *Virgilio Brasileiro* (1858). A mesma observação vale para os outros trechos da *Eneida* citados neste artigo.

Outro recurso empregado no trecho de *Geórgicas*, 3.414-439, agora com o fito provável de representar o corpo comprido e longilíneo das serpentes citadas, é o – digamos – “encompridamento” sintático e espacial de alguns versos, o que se dá pela opção de uso exclusivo (ou quase exclusivo) de pés dátilos (em vez de espondeus) em todas as posições do hexâmetro. Com isso, o verso se alonga, sintática, métrica e graficamente, uma vez que uma sílaba longa é substituída por duas breves, perfazendo, ao final da contagem, um número maior de sílabas no verso. Veja-se o caso do verso 437 na passagem abaixo, em que todos os pés são dátilos:

*Cūm pōsī/tīs nōuūs/ ēxūvī/īs, nīī/dūsquē jū/vēntā,  
Vōlvītūr/, āut cātū/lōs tēc/tīs, āut/ ōvā rē/līnquēns,  
Ārdūūs/ ād Sō/l(em) ēt līn/guīs mīcāt/ ōrē trī/sūlcīs! (G., 3.437-439)*

Para recriar esse efeito em sua tradução, Odorico lança mão da multiplicação das elisões:

Post(o) espóli(o), eis s(e) enrol(a) e moç(a) esplende,<sup>39</sup>  
Ou na cova deixando ovos ou partos,  
Vibra direita ao Sol trifidas línguas. (G., 3.421-423)

A mesma tática o tradutor adota no trecho das serpentes, mesmo quando o verso latino não traz o mencionado predomínio datílico, como se Odorico desejasse mesmo maximizar no texto em português o efeito existente só aqui e ali no original. Por exemplo, em

*Est etiam ille malus Calabris in saltibus anguis,  
Squāmēā/ cōnvōl/uēns sū/blātō/ pēctōrē/ tērgā, (G., 3.425-426),*

o verso 426 alterna espondeus e dátilos, mas o tradutor imprimiu à sua versão três elisões:

<sup>39</sup> Mas note-se também a elegante assonância da vogal /e/ contribuindo para a musicalidade do verso (“Posto o espólio, eis se enrola e moça esplende”), o que é ajudado pela repetição da sequência silábica **e(i)s**–: “Posto o espólio, **eis** se enrola e moça **esplende**”). A sonoridade desse verso talvez se deva ainda à alternância, ainda que não perfeita, entre vogais /e/ e /o/ fechadas e abertas: “Posto o espólio, eis se enrôla e moça esplende” (marcamos as abertas com sinal agudo).

Feia serpente em Calabreses matas,  
Peit(o) eret(o), enovel(a o) escâmeo tergo<sup>40</sup> (G., 3.409-410)

#### 4

Vejamos, agora, um interessante caso daquele fenômeno intertextual que Vasconcellos (2001, p. 148) chamou “autotextualidade” ou “autocitação”, definindo-o como a “evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do *mesmo* autor”.<sup>41</sup> No caso, trata-se de versos das *Geórgicas* que foram reaproveitados na *Eneida*. Referimo-nos ao trecho, há pouco analisado, de 3.437-439:

*Cum, positis novus exuviis, nitidusque juventa,  
Volvitur, aut catulos tectis, aut ova relinquens,  
Arduus ad Solem, et linguis micat ore trisulcis!* (G., 3.437-439)

Virgílio reutilizará dois desses versos (437 e 439) em *En.*, 2.469-475, na construção de um símile que descreve Pirro, filho do já falecido Aquiles, no momento em que ele inicia a invasão do palácio do rei Príamo, a quem irá executar cerca de cem versos depois. O símile compara o jovem Pirro, ufano, exultante e de armas reluzentes, com uma cobra que, após longa hibernação durante o inverno, desperta enfim, esplendorosa

<sup>40</sup> Note-se aqui, de novo, a assonância do /e/ (“Peito ereto, enovela o escâmeo tergo”) e a alternância entre /e/ e /o/ abertos e fechados: “Peito eréto, enovéla o escâmeo térgo” (marcamos as abertas com sinal agudo). Mais um belo exemplo, no Canto 3 das *Geórgicas*, de uso de métrica e sintaxe expressivas para incremento da poeticidade está na passagem dos versos 470-473 (nesse caso, fora do trecho das serpentes): ao alertar para o perigo das epizootias, que invadem o rebanho com violência e rapidez maiores que as de um tufão, o poeta “encomprida” o verso 473 para representar a força da doença e o grande número de animais por ela atingidos; para tanto, usa pés dátilos ao longo de quase todo o hexâmetro e repete três vezes a enclítica *-que*: *Spēmquē, grē/gēmquē sī/mūl, cūnc/tāmqu(ē) āb ō/rīgīnē/ gēntēm*. Odorico recria o efeito, mais uma vez, multiplicando as elisões: “[corrompendo]/ a (e)speranç(a), e rebanh(o) e a raç(a) inteira”).

<sup>41</sup> Em outro trabalho, o estudioso empregará, não sem se autocensurar pelo que considera “um monstrego terminológico insuportável”, o composto “auto-intertextualidade” (VASCONCELLOS, 2008, p. 17).

com sua nova pele, que acabou de trocar, e sai, então, mais perigosa que nunca, deslizando o corpo e vibrando a língua trifurcada. Ressalta-se a juventude que caracteriza a ambos, a cobra e o cruel guerreiro, o qual, jovem e ambicioso por se igualar à glória e ao renome do pai, é sedento de sangue e mortandade:

*Vestibulum ante ipsum primoque in limine Pyrrus  
Exsultat, telis et luce coruscus athena:  
Qualis ubi in lucem coluber, mala gramina pastus,  
Frigida sub terra tumidum quem bruma tegebat,  
Nunc positis novus exuviis, nitidusque juvena,  
Lubrica convolvit sublato pectore terga  
Arduus ad Solem, et linguis micat ore trisulcis. (En., 2.469-475)*

Odorico traduziu assim:

Pirro à entrada no pórtico ufaneia,<sup>42</sup>  
Com o aço e lustre aêneo relumbrando:<sup>43</sup>  
Tal, cevada em má grama, à luz a cobra,<sup>44</sup>  
Que prenhe o brumal frio a soterrava,<sup>45</sup>  
Nova a pele, se entesa, e moça e nédia<sup>46</sup>  
Lúbrico o dorso enrola, árdua o Sol mira,<sup>47</sup>  
Fulge e vibra a trissulca ardente língua.<sup>48</sup> (En., 2.485-491)<sup>49</sup>

<sup>42</sup> *Ufaneia*: exulta, regozija-se.

<sup>43</sup> *Aço*: armadura; *lustre aêneo*: brilho do bronze (de suas armas); *relumbrando*: resplandecendo, brilhando.

<sup>44</sup> *Cevada*: alimentada, nutrida; *má grama*: ervas venenosas; *à luz*: ao sol.

<sup>45</sup> *Prenhe*: impregnada (de ervas venenosas); *brumal frio*: o frio do inverno.

<sup>46</sup> *Nova a pele*: sendo nova a pele, que acabou de trocar; *se entesa (ao sol)*: se inteiriça, se estica; *nédia*: luzidia, lustrosa.

<sup>47</sup> *Lúbrico*: que desliza e se escapa com facilidade; *árdua*: elevando-se em direção ao sol, empinada.

<sup>48</sup> *Trissulca*: que possui três sulcos, em referência à impressão de que a língua das cobras era tripartida. Ver nota 30.

<sup>49</sup> As notas foram, em sua maioria, retiradas edição da *Eneida* do Grupo Odorico Mendes (2008).



Os versos 437 e 439 do trecho das *Geórgicas* são praticamente idênticos aos versos 473 e 475 da *Eneida* (a única diferença é a substituição, nesta última, de *cum* por *nunc* no primeiro pé poético do v. 473). Mas a autotextualidade não para por aí. O verso 474 do poema épico também é emprestado das *Geórgicas*, mas de um trecho situado um pouco antes, no mesmo canto. Observe-se:

*Est etiam ille malus Calabris in saltibus anguis,  
Squamea convolvens sublato pectore terga, (G., 3.425-426)*

Feia serpente em Calabreses matas,  
Peito ereto, enovela o escâmeo tergo, (G., 3.409-410)

*Lubrica convolvit sublato pectore terga (En., 2.474)*  
Lúbrico o dorso enrola, [...] (En., 2.490)<sup>50</sup>

Como se percebe, o verso 426 das *Geórgicas* é reutilizado, quase que integralmente, na *Eneida*, apenas com a substituição de *squamea* por *lubrica* e com a mudança na morfologia verbal do verbo *conuoluere*.<sup>51</sup>

Em suma, *En.* 2.473-475 é uma combinação de *G.*, 3.437 e 439 com *G.*, 3.426. Mas que efeitos de sentido podem ser gerados na leitura do trecho da *Eneida* se o leitor detecta todas essas referências feitas aos passos das *Geórgicas*?

Parece-nos lícito pensar que o efeito de leitura é a dinamização ou maximização do símile da *Eneida*; em outras palavras, se a comparação de Pirro com uma cobra radiante e lustrosa com sua nova pele e sedenta por presas já se encontra no poema épico, a percepção de que são reaproveitados versos das *Geórgicas* que tratam dos riscos dos ofídios venenosos para o gado ressalta o perigo que o sanguinário Pirro representa para os inimigos troianos. Assim como as cobras do trecho 3.414-439 das *Geórgicas* precisam ser repelidas, evitadas, eliminadas, pois que

<sup>50</sup> Aqui, diferentemente da tradução das *Geórgicas*, Odorico não incluiu *sublato pectore* em sua versão.

<sup>51</sup> Note-se, porém, que o radical de *convolvit* (*En.*, 2.474) também está presente no *volvitur* de *G.*, 3.438.

ameaçadoras, traiçoeiras, raivosas e famintas, uma verdadeira peste para os rebanhos, assim também o jovem guerreiro grego Pirro, exultante, feroz, atrevido e implacável, sedento por sangue e glória, representa um perigo para o rebanho de troianos, aos quais, aliás, vai trucidando sem dificuldades, na sequência da passagem, como se fossem um dócil rebanho de gado.

Uma vez detectada a autoalusão, o autotexto, é lícito também, se deslocarmos a interpretação para a figura do leitor mais do que para a do autor, examinar de que forma o trecho da *Eneida* afeta a interpretação da passagem das *Geórgicas*. Sabe-se que, em processos intertextuais, os dois textos podem se afetar mutuamente: a leitura do texto que contém a referência também pode interferir na do texto referido.<sup>52</sup> Assim, se após lermos a passagem acerca de Pirro, na *Eneida*, voltarmos ao passo das *Geórgicas*, passaremos a notar, neste último, uma dimensão *épica* na luta dos pastores contra as serpentes que atacam o gado. Dizendo de outra forma, se na *Eneida*, Pirro – e, por extensão, o exército de invasores gregos – representam as serpentes, e o povo troiano ali representa o gado, nas *Geórgicas*, da mesma forma, os pastores representariam os heróis troianos principais (lembre-se de que Virgílio, no poema didático, se dirige sobretudo aos lavradores itálicos, romanos, descendentes míticos do povo troiano), os quais devem combater o inimigo ofídico que invade os currais (= os gregos que invadem Troia), a fim de salvar o povo da cidade, os troianos (= gado) do perigo representado pelo invasor peçonhento. A leitura exposta neste parágrafo explora, como se disse, a possibilidade de também se examinarem os efeitos de sentido gerados *no texto aludido pelo texto que faz a alusão*, em vez de se ficar limitado à lógica cronológica que admite a geração de tais efeitos apenas *pelo texto aludido sobre o texto que faz a alusão*. Em suma, a leitura do texto “imitador” influencia também a leitura do texto “imitado”, se se situa o ponto de interpretação na recepção mais do que na produção.

---

<sup>52</sup> Ver Conte (1981, p. 150, *apud* Fedeli, 1989, p. 393-394); Fedeli (1989, p. 393-397); Fowler (2000, p. 129-130); Barchiesi (2001, p. 142); Hinds (1998, p. 52-83); Cesila (2008, p. 43-45 e p. 213-218).

Notemos, por fim, que, a despeito de os versos de *En.* 2.473-475 serem quase idênticos a *G.*, 3.426, 437 e 439, Odorico Mendes não traduziu as duas passagens da mesma maneira. Isso, contudo, é uma opção consciente do tradutor, pois ele próprio declara, mais de uma vez, a sua preferência por esse tipo de variação. Vejamos.

Tratando dos versos repetidos dentro da *Eneida* (nesse caso, não exatamente casos de “autotextualidade”, mas, como classifica Vasconcellos, “intratextualidade”<sup>53</sup> ou intra-intertextualidade”<sup>54</sup>), Odorico, nas suas notas aos versos latinos 655-691 (653-689 de sua tradução), afirma, acerca do verso 691 do Canto 7 (*At Messapus equum domitor; Neptunia proles*):<sup>55</sup> “O verso 691, por vezes repetido, ora o traduzo ao pé da letra, ora digo só *o picador Messapo* ou *o Netúnio Messapo* ou *o Cavaleiro Messapo*; crendo que, uma vez traduzido rigorosamente, não era preciso que sempre o fosse”.<sup>56</sup>

Além disso, na primeira edição da *Eneida* (de 1854), em nota aos versos 892-901 (vv. 931-939 da tradução), Odorico Mendes escrevera, ao tratar de *En.* 6.902 (*Anchora de prora jacitur; stant littore puppes*), que repete *En.*, 3.277: “Todos os versos repetidos na *Eneida*, eu os traduzo diferentemente, conservando contudo o sentido, e só variando nas palavras”.<sup>57</sup>

Tais declarações podem ser estendidas, acreditamos, para os versos das *Geórgicas* reempregados na *Eneida*, mostrando que o tradutor maranhense também nesses casos optou, conscientemente, por variar a expressão ao traduzir versos que eram idênticos ou muito semelhantes no original latino. Se isso pode dificultar, ao leitor das duas traduções, a percepção do autotexto, deve-se lembrar, porém, “que o estudo

<sup>53</sup> “[...] a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto” (VASCONCELLOS, 2001, p. 130).

<sup>54</sup> Vasconcellos (2008, p. 17).

<sup>55</sup> Repetido, por vezes com pequenas alterações, em 9.523, 10.353-354, 12.128 e 12.550.

<sup>56</sup> As observações desse parágrafo e do seguinte se baseiam nos apontamentos de Vasconcellos (2008, p. 16-17).

<sup>57</sup> Na segunda edição, de 1858 (*Virgílio Brasileiro*), o tradutor suprimiria da nota, curiosamente, a frase aqui transcrita, como notou Vasconcellos (2008, p. 17, n. 27).

mais sistemático da feição intertextual da poesia antiga é recente, e seria absurdo exigir de Odorico respeito a um dado do texto que ele provavelmente deveria analisar de maneira muito diferente da nossa” (VASCONCELLOS, 2008, p. 17). Cabe aos analistas de hoje, mais familiarizados com os modelos de análise intertextual em voga nas letras clássicas a partir de meados do século XX, explorar mais profundamente os efeitos de sentido derivados de tais processos intertextuais (ou autotextuais) envolvendo *Geórgicas* e *Eneida*.

## Referências

AURÉLIO, A. B. H. F. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BARCHIESI, A. Some Points on a Map of Shipwrecks. In: \_\_\_\_\_. *Speaking Volumes*. Narrative and intertext in Ovid and other Latin Poets. Londres: Duckworth, 2001. p. 141-154. Tradução inglesa do original italiano: Otto punti su una mappa dei naufragi.

CESILA, R. T. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍbilis*. 2008. 298f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2008.

CONINGTON, J.; NETTLESHIP, A. *The Works of Virgil*. With a commentary by John Conington and Henry Nettleship. Londres: George Bell and Sons, 1898.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 2001.

FEDELI, P. Le intersezioni dei generi e dei modelli. In: G. CAVALLIO; P. FEDELI; A. GIARDINA (org.). *Lo Spazio letterario di Roma Antica*. Roma: Salerno, 1989. p. 375-397. v. 1.

FOWLER, D. *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

HINDS, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MAYER, R. *Geórgicas de Vergílio: versão em prosa dos três primeiros livros e comentários de um agrônomo*. Lisboa: Sá da Costa, 1948.

MENDES, M. O. *Bucólicas*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

MENDES, M. O. *Eneida Brasileira*. Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro. Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos et alii. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

MENDES, M. O. *Eneida Brasileira ou tradução poética da epopeia de Publio Virgilio Maro*. Paris: Typographia de Rignoux, 1854.

MENDES, M. O. *Geórgicas de Virgílio*. Tradução de Odorico Mendes. Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos et alii. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp; Cotia: Ateliê Editorial, 2019. No prelo.

MENDES, M. O. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes*. Paris: Typographia de W. Remquet, 1858.

MORAES, A. de M. Silva. *Diccionario de lingua portuguesa*. Rio de Janeiro: Officina da S. A. Litho/Typographia Fluminense, 1922.

VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. de. Introdução à *Eneida* de Odorico Mendes. In: M. O. MENDES. *Eneida Brasileira*. Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro. Organização: Paulo Sérgio de Vasconcellos et alii. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 9-18.

VIRGÍLIO. *As Eclogas e Georgicas de Vergílio*. Tradução de Leonel da Costa Lusitano. Lisboa: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1761.

VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Poema Didático. Tradução, comentário e notas elucidativas de Casemiro Leopoldo Chociay. São Paulo: PerSe, 2019.

VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson, 1952.

VIRGÍLIO. *Obras de Virgílio*. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates, 1997.

VIRGÍLIO. *Traducção livre ou imitação das Georgicas de Virgilio em verso solto, e outras mais composições poeticas*. Tradução de Antonio José Ozorio de Pina Leitão. Lisboa: Typografia Nunesiana, 1794.

Recebido em: 5 de novembro de 2019.

Aprovado em: 27 de novembro de 2019.

# TRADUÇÕES







## Cícero, *Do orador* 3.213-230<sup>1</sup>

### *Cicero, On the orator* 3.213-230

Adriano Scatolin

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil  
adrscatolin@gmail.com

**Resumo:** O passo traduzido divide-se em duas seções: 3.213-227 constitui o tratamento da *actio* oratória; 3.228-230 é o encerramento do diálogo. A primeira seção subdivide-se em 1) observações gerais (3.213-219) e o tratamento: 2) da gesticulação (3.220); 3) da fisionomia (3.220-223); e 4) da voz (3.224-227). A segunda seção apresenta as observações finais do protagonista Crasso, com a célebre alusão, no elogio de Hortênsio, ao final do *Fedro* platônico.

**Palavras-chave:** Cícero; retórica latina; *De oratore*; *actio*.

**Abstract:** The passage selected is divided into two sections: 3.213-227 constitutes the treatment of oratorical *actio*; 3.228-230 presents the closing of the dialogue. The first section is subdivided into 1) general remarks (3.213-219) and the treatment of 2) gestures (3.220); 3) physiognomy (3.220-223); and 4) voice. The second section presents the final remarks by the protagonist Crassus, with the famous allusion to Plato's *Phaedrus* in the praise of Hortensius.

**Keywords:** Cicero; Latin rhetoric; *De oratore*; *actio*.

---

<sup>1</sup> Texto de base para a tradução: Kumaniecki (1969). Todas as datas referidas nas notas são a.C. A convenção das abreviações das obras antigas é a do *Oxford Latin Dictionary* e, no caso do próprio *De oratore*, usamos apenas a notação de livro e seção. As traduções apresentadas nas notas são nossas, salvo observação em contrário. O tradutor agradece Marlene Lessa Vergílio Borges pela revisão cuidadosa de sempre.

## Critérios de tradução

Na tradução, adotamos o decoro como critério norteador de nossos princípios. Assim, o que determinou nossas escolhas foi, antes de tudo, a adequação ao gênero em que o diálogo se insere, justamente o *sermo* (“conversa” ou “diálogo”). A partir disso, optamos por uma linguagem não elevada – bastante diversa da que estamos acostumados a ver, por exemplo, nas passagens mais patéticas da obra oratória do Arpinate –, embora não rasteira. Fizemos uso do “você(s)” em lugar dos pronomes de segunda pessoa, “tu” e “vós”, mais formais,<sup>2</sup> à exceção apenas dos prólogos dos três livros e, como se poderá observar no passo ora traduzido, nas citações poéticas feitas pelas personagens, em ambos os casos por sua maior elevação elocutiva. Muitas vezes empregamos a locução do verbo “ser” seguido de gerúndio para traduzir o presente latino, em vez do simples presente em português. Não fugimos dos anacolutos, quando nos soavam possíveis e adequados. Usamos regências menos formais em determinados verbos e preferimos muitas vezes a próclise à ênclise, além de descartarmos o uso da mesóclise. Essas e outras táticas (não temos pretensão de exaustividade, e preferimos, ao mesmo tempo, que o leitor possa descobrir por conta própria nosso *modus interpretandi*) foram empregadas num desejo de tornar o texto o mais natural possível dentro do gênero dialógico, que imita a conversa cotidiana, embora seja, naturalmente, mais elevado do que esta. Cabe ao leitor decidir sobre o êxito de nossos esforços.

---

<sup>2</sup> Desnecessário dizer que a observação não vale para o uso lusitano dos pronomes, ou mesmo para o de diversas regiões do Brasil.

## Tradução

213. Mas tudo isso<sup>3</sup> depende da atuação do orador. A atuação, insisto, reina sozinha na oratória.<sup>4</sup> Sem ela, o melhor orador pode não valer nada, um orador menor, munido dela, muitas vezes supera os melhores.<sup>5</sup> Conta-se que Demóstenes, quando lhe perguntaram qual o elemento mais importante na oratória, concedeu a ela o primeiro, o segundo e o terceiro lugares.<sup>6</sup> Costumo considerar que o que Êsquines disse é ainda melhor do que isso. Conta-se que, depois que ele deixara Atenas e se dirigira a Rodes, em virtude da ignomínia pela perda de um

<sup>3</sup> Crasso refere-se ao tratamento da elocução, que acaba de concluir. Em outros termos, o bom uso do ornato do discurso está intimamente atrelado à boa atuação do orador.

<sup>4</sup> Em 1.60, Crasso usara o mesmo verbo, *dominor* (traduzido aqui por “reina”), para se referir à importância do uso das emoções no discurso: “[sc. eu me pergunto] se é possível empregar o discurso para inflamar ou mesmo apaziguar os sentimentos e emoções, *por excelência o fator de maior importância num orador*, sem uma investigação extremamente cuidadosa e completa de todas as doutrinas desenvolvidas pelos filósofos acerca da natureza e do caráter do gênero humano” (Grifo nosso). Não há contradição, dada a íntima ligação da *actio* com os *motus animi*. Já Aristóteles, em sua *Retórica* (1403b20-37), apontara a máxima importância da ὑπόκρισις: “O terceiro dos pontos, que detém a maior importância e que ainda não foi tratado, será o dos aspectos respeitantes à pronúncia” (Tradução de Alexandre Junior *et al.* 2005; referência em Wisse, Winterbottom e Fantham (2008, p. 344)).

<sup>5</sup> Quintiliano parafraseia esta observação, fazendo uso das mesmas anedotas sobre Demóstenes citadas por Crasso e complementando-as a partir de outra(s) fonte(s), em 11.3.5-6: “Realmente, poderia afirmar que mesmo um discurso mediano, prestigiado pelo poder da atuação, tem mais eficácia do que um discurso excelente desprovido dela, se é verdade que também Demóstenes, quando lhe perguntaram o que era mais importante na tarefa de discursar, concedeu ao proferimento o primeiro lugar, bem como o segundo e o terceiro, até que parassem de lhe perguntar, podendo-se depreender que o considerava não o principal fator, mas o único (foi por isso que estudou com tanta dedicação com o ator Andronico, de modo que não parece ter sido sem motivo que Êsquines, em Rodes, teria observado aos admiradores do discurso: ‘imaginem se tivessem ouvido o próprio...’”).

<sup>6</sup> Cavarzere (2011, p. 17, n. 8) apresenta uma vasta lista de autores, particularmente de época imperial, que fazem uso desta anedota sobre Demóstenes e a *actio*, postulando para ela uma fonte peripatética (Demétrio de Falero ou Teofrasto). Cícero a retomará em *Brut.* 146 e *Or.* 56.

processo, os rodienses lhe pediram que lesse aquele célebre discurso que pronunciara contra Ctesifonte, tendo Demóstenes por adversário. Depois de terminada a leitura, pediram-lhe, no dia seguinte, que lesse também o discurso em defesa de Ctesifonte, que Demóstenes proferira em resposta. Depois de o ler com uma voz extremamente agradável e poderosa, diante da admiração geral, ele disse: “você ficariam ainda mais admirados, se tivessem ouvido o próprio Demóstenes!”<sup>7</sup> Com isso mostrou bem quanto valor há na atuação, ao considerar que o mesmo discurso seria outro, com a mudança de orador. 214. O que havia em Graco – de quem você se lembra melhor que eu, Cátulo –, que era tão comentado<sup>8</sup> quando eu era menino? “Para onde irei, pobre de mim? Para onde me voltarei? Para o Capitólio? Mas está banhado do sangue de meu irmão! Ou para casa? Para ver minha mãe se lamentando, aflita e prostrada?”<sup>9</sup> Constava que proferira de tal forma essas palavras, com os olhos, com a voz, com os gestos, que mesmo seus inimigos não conseguiam conter as lágrimas.<sup>10</sup> Detenho-me longamente sobre isso porque os oradores, que são os atores da própria realidade, abandonaram inteiramente esse tipo de coisa, enquanto os histriões, imitadores da realidade, se apossaram dele.<sup>11</sup> 215. Ora, não há

<sup>7</sup> Plínio, o Jovem, em *Ep.* 2.3, cita os termos que Ésquines supostamente teria usado: τί δέ, εἰ αὐτοῦ τοῦ θηρίου ἠκούσατε; (“imaginem se tivessem ouvido a própria fera...”). Referência em Russell (2001, p. 88, n. 5).

<sup>8</sup> Adota-se aqui a lição *ferretur* dos manuscritos, em lugar de *efferretur*, correção proposta por Lambino e aceita por Kumaniecki.

<sup>9</sup> *Oratorum Romanorum Fragmenta* fr. 23.61. Trata-se de fragmento do célebre discurso de Gaio Graco após o assassinato de seu irmão, Tibério Graco, em 133. A citação reelabora passo da *Medeia* de Ênio. Cf. 3.317, abaixo.

<sup>10</sup> Engenhosamente, a anedota introduz com vivacidade todos os tópicos fundamentais da atuação: o uso da expressão facial, da modulação de voz e da gesticulação por parte do orador; a demonstração de emoção por meio deles e a consequente incitação à emoção no público. Como bem observa Fantham (2004, p. 293-294): “[...] a maior diferença entre o tratamento da *actio* em Cícero e a discussão da *pronuntiatio* na *Retórica a Herênio* residirá na ênfase colocada por Crasso em demonstrar emoção não apenas pela voz, mas pelos olhos e pela expressão [...]”

<sup>11</sup> A comparação do orador com o ator é tradicional no contexto das discussões sobre a *actio* (o próprio Cícero já a fizera em 1.18: “Ora, para que me alongar sobre a própria atuação, que deve ser regulada pelo movimento corporal, pela gesticulação, pela expressão facial, pela inflexão e variação da voz? A importância que ela tem sozinha,

dúvida de que em tudo a realidade supera a imitação. Porém, se por si mesma ela fosse tão eficaz na atuação, é evidente que não precisaríamos de arte. No entanto, como a paixão, que deve ser manifestada ou imitada sobretudo pela atuação, muitas vezes é tão confusa que chega a ficar obscurecida e quase eclipsada, é preciso eliminar os fatores que a tornam obscura e adotar os que são manifestos e visíveis. 216. De fato, toda emoção apresenta, por natureza, uma fisionomia, um som, um gesto que lhe são próprios, e todo o corpo do homem, bem como toda a sua fisionomia e todos os tons de voz ressoam, tal como as cordas da lira, da maneira como foram vibrados segundo cada emoção,<sup>12</sup> pois os tons de voz, tal como as cordas, são retesados para corresponder a cada toque: agudo, grave, rápido, lento, alto, baixo.<sup>13</sup> Contudo, entre cada um deles há um meio-termo em sua categoria. E há ainda numerosas categorias de tons que derivam dessas: suave, estridente, pacato, profuso, com ou sem pausa para respiração, entrecortado, brusco, elevado e diminuído pela variação de som.<sup>14</sup> 217. Não há nenhuma dessas categorias que não seja tratada com arte e regra. Essas cores estão disponíveis para o orador, assim como para o pintor, com vistas à variação. É que um é o

---

por si mesma, é indicada pela insignificante arte dos atores e pelo palco, onde, apesar de todos esforcarem-se por controlar a fisionomia, a voz, os movimentos, quem ignora quão poucos há e houve a que suportemos assistir?”), apesar do baixo *status* social dos atores em Roma.

<sup>12</sup> Esta observação de Crasso é a chave para o entendimento da relação entre a atuação e o uso das emoções por parte do orador. De fato, se o orador quiser ser convincente, terá de demonstrar a emoção que quer incutir em seu ouvinte tanto pela voz como pelo gesto e pela expressão facial, e, como a cada emoção corresponde determinada voz, gesto ou expressão, o público perceberá se a atuação não lhes for correspondente.

<sup>13</sup> Variações de harmonia, ritmo e volume, respectivamente. A tríade fora delineada já por Aristóteles, no começo do livro 3 de sua *Retórica* (1403b): “A pronúncia assenta na voz, ou seja, na forma como é necessário empregá-la de acordo com cada emoção (por vezes forte, por vezes débil ou média) e como devem ser empregues os tons, ora agudos, ora graves ou médios, e também quais os ritmos de acordo com cada circunstância. São, por conseguinte, três os aspectos a observar: são eles volume, harmonia e ritmo” (Tradução de Alexandre Junior *et al.*, 2005).

<sup>14</sup> Cf. Fantham (2011, p. 293).

tom de voz que a cólera deve assumir, agudo, acelerado, repetidamente entrecortado:<sup>15</sup>

Meu próprio irmão me induz, em minha desgraça,  
A devorar meus filhos.<sup>16</sup>

e aquele verso que você citou há pouco, Antônio:

Ousaste abandoná-lo...

e

Quem pagará por isso? Prendei-o!<sup>17</sup>

e quase todo o *Atreu*. Outro é o tom da compaixão e da tristeza, titubeante, carregado, entrecortado e com voz lamentosa:<sup>18</sup>

Para onde me voltarei agora? Que caminho passarei a trilhar?  
Para a casa de meu pai? Ou para a das filhas de Pélia?<sup>19</sup>

e aquele:

Oh pai, oh pátria, oh morada de Príamo!<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 69-75). Como observa Hall (2007, p. 222), a exposição da *actio* no *De oratore* muda o foco do tom de voz adequado a cada parte do discurso, como se encontra na *Retórica a Herênio*, para uma apresentação segundo o tipo de emoção a ser demonstrada e transmitida pelo orador.

<sup>16</sup> Fragmento do *Atreu* de Ácio (v. 196-197 *Remains of Old Latin*). As ambiguidades e divergências de leitura propiciadas pelas citações poéticas causam estupefação ao leitor moderno. Fantham (2004, p. 295) apresenta uma explicação plausível (*pace* CAVARZERE, 2011, p. 65): mais que ler, o público contemporâneo de Cícero *ouviria* os versos citados, interpretados por um lente, que se serviria da caracterização inicial do tom de voz adequado a cada emoção, como uma espécie de partitura.

<sup>17</sup> Fragmento do *Atreu* de Ácio (v. 198 *Remains of Old Latin*).

<sup>18</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 75-77).

<sup>19</sup> Fragmento da *Medeia* de Ênio (v. 284-285 *Remains of Old Latin*).

<sup>20</sup> Fragmento da *Andrômaca* de Ênio (v. 101 *Remains of Old Latin*).

e os seguintes:

Vi tudo isso em chamas,  
Vi a vida ser arrancada de Príamo.<sup>21</sup>

218. Outro é o tom do medo, baixo, hesitante e abatido:<sup>22</sup>

Estou cercado por toda parte: pela doença, pelo exílio e pela pobreza,  
então o pavor arranca-me do peito ofegante toda a sabedoria;  
minha mãe ameaça minha vida com terrível suplício e com a morte,  
e ninguém é dotado de natureza tão segura e de tamanha confiança  
que não fuja do sangue por receio e que não fique pálido de medo.<sup>23</sup>

219. Outro, o da impetuosidade, intenso, enérgico, ameaçador,  
de uma exaltação grave:<sup>24</sup>

Novamente Tiestes aproxima-se para agredir Atreu,  
Novamente me ataca e perturba-me o repouso.  
Devo provocar uma desgraça maior, um mal maior,  
Para esmagar e oprimir seu coração acerbo.<sup>25</sup>

Outro, o do regozijo, expansivo e terno, alegre e calmo:<sup>26</sup>

Mas quando trouxe a coroa, pela união nupcial,  
Ela a trouxe para ti; quando simulava pegar a tocha para si,  
Brincando, fina e delicada, entregou-a para ti.<sup>27</sup>

---

<sup>21</sup> Fragmento da *Andrômaca* de Ênio (v. 106-107 *Remains of Old Latin*).

<sup>22</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 77-78).

<sup>23</sup> Fragmento do *Alcmeão* de Ênio (v. 25-29 *Remains of Old Latin*).

<sup>24</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 78-80).

<sup>25</sup> Fragmento do *Atreu* de Ácio (v. 163-166 *Remains of Old Latin*).

<sup>26</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 80-81).

<sup>27</sup> Citação de origem incerta.

Outro, o da aflição, grave, de certa forma, mas sem lamentação, e abafado numa única articulação e tom.<sup>28</sup>

Na época em que Páris uniu-se a Helena em núpcias inuptas,  
Eu estava grávida, passados já quase todos os meses para o parto;  
Por aquele tempo, Hécuba deu à luz Polidoro, em seu parto  
derradeiro.<sup>29</sup>

220. Todas essas emoções devem ser acompanhadas por gestos, embora não os do teatro, que traduzem as palavras, mas que expressem o conteúdo e o pensamento como um todo não por mímica, mas por sugestão, com esta postura enérgica e viril do corpo, proveniente, não do teatro e dos histriões, mas do exército ou mesmo da palestra. A mão não muito expressiva, que siga, não exprima, as palavras com os dedos; o braço projetado com toda a rapidez, como uma espécie de lança do discurso; a batida do pé no começo ou no fim dos embates. 221. Mas o mais importante encontra-se no rosto: é exatamente nele que reside todo o poder dos olhos. Por isso agiram com mais acerto aqueles nossos velhos conterrâneos, que não elogiavam muito nem mesmo Róscio, quando usava a máscara.<sup>30</sup> De fato, toda a atuação concerne à alma, e o retrato da alma é o rosto; seus mensageiros, os olhos. É que esta é a única parte do corpo que é capaz de traduzir tantas indicações e mudanças das emoções quantas existem, e a verdade é que não há ninguém que possa fazer o mesmo de olhos fechados. Realmente, Teofrasto afirma que certo Taurisco costumava dizer que o orador que, ao discursar, exprimia-se olhando fixamente para algum ponto, discursava de costas para o público.<sup>31</sup> Daí a importância do controle sobre os olhos. 222. De

<sup>28</sup> Cf. Cavarzere (2011, p. 81).

<sup>29</sup> Fragmento da *Iliada* de Pacúvio (v. 215-217 *Remains of Old Latin*).

<sup>30</sup> Fantham (2011, p. 289) considera que a explicação mais plausível para esta observação de Crasso é que as máscaras teriam sido introduzidas no teatro de Roma na geração anterior à da data dramática da obra.

<sup>31</sup> Teophr. fr. 713 FHS&G. Citação de origem incerta, podendo remeter tanto ao *Περὶ ὑποκρίσεως* (“Da atuação”) como ao *Περὶ ὄψεως* (“Da visão”) de Teofrasto (Cf. CAVARZERE, 2011, p. 28, com referências na nota 47). Para interpretações e



fato, não se deve mudar excessivamente o aspecto do rosto, para não incorrerem em impertinências ou em algum esgar. É pelos olhos que devemos manifestar as emoções, ora com o olhar fixo, ora relaxado, ora atento, ora alegre, de maneira adequada ao próprio tom do discurso. De fato, a atuação é como que a linguagem do corpo,<sup>32</sup> uma razão a mais para que deva estar em harmonia com a mente. A natureza nos deu os olhos para manifestarmos nossas emoções, tal como deu as crinas, a cauda e as orelhas para o cavalo ou o leão. 223. Por isso, nesta nossa atuação, depois da voz, predomina a fisionomia. Ela, por sua vez, é governada pelos olhos. Ademais, em tudo o que concerne à atuação, existe uma espécie de força conferida pela natureza. É por isso que mesmo os leigos, o vulgo, os bárbaros, em suma, comovem-se particularmente com ela. De fato, as palavras movem apenas quem esteja ligado pela comunhão da mesma língua, e muitas vezes pensamentos finos passam despercebidos aos sentidos de pessoas sem fineza. A atuação, que expressa a emoção, move a todos, pois os ânimos de todas as pessoas são incitados pelas mesmas emoções, e elas as reconhecem pelos mesmos sinais também nos outros e as demonstram em si mesmas.

224. Mas, para a efetividade e a excelência da atuação, sem dúvida a voz desempenha o papel mais importante. É preciso, em primeiro lugar, desejar ter uma boa voz; em seguida, qualquer que ela seja, preservá-la. Nesse sentido, a maneira de cuidarmos da voz não tem relação alguma com esse tipo de preceituação. De minha parte, no entanto, considero que devemos cuidar muito dela. Ora, não parece estar muito distante do propósito desta nossa conversa o fato de, como disse há pouco, aquilo que é mais útil na maior parte dos casos ser também, não sei por que motivo, o mais decoroso. De fato, para preservar a voz, nada é mais útil do que uma variação constante, nada mais danoso do que forçá-la excessivamente e sem interrupção.<sup>33</sup> 225. Ora, o que é mais adequado aos

---

traduções alternativas da citação, cf. Fortenbaugh (2005, p. 409-415). Nada se sabe sobre o Taurisco em questão.

<sup>32</sup> Ideia retomada por Cícero em *Or.* 55: “De fato, a atuação é uma espécie de eloquência do corpo, por assim dizer, sendo constituída de voz e movimento.”

<sup>33</sup> Na seção autobiográfica do *Bruto*, Cícero relata que, em seus primeiros anos como orador, sofria por seu uso excessivo da voz, tendo sido mesmo aconselhado por amigos

nossos ouvidos e ao encanto da atuação do que a alternância, a variedade e a mudança? Assim, o mesmo Graco – como você, Cátulo, pode ouvir de Licínio, seu cliente, homem culto, um escravo que Graco tinha como secretário – quando discursava perante o povo, costumava manter oculto, atrás de si, um perito com uma flauta de marfim, que tocava rapidamente a nota para estimulá-lo, quando falava muito calmamente, ou controlá-lo, quando forçava a voz.

– Ouvi sim – respondeu Cátulo –, e muitas vezes admirei não apenas o zelo desse homem, mas também sua formação e seu conhecimento.

226. – Na verdade – observou Crasso –, chego a lamentar que aqueles homens tenham incorrido em tal erro, no campo da política – embora se teça tal trama, promova-se e mostre-se à posteridade tal modo de vida nesta cidade, que já começamos a desejar ter concidadãos semelhantes àqueles que nossos antepassados não conseguiram tolerar.

– Deixe esse assunto de lado, Crasso – disse Júlio –, e torne à flauta de Graco, cuja motivação ainda não compreendo claramente.

227. – Em todo tipo de voz – continuou Crasso –, há uma espécie de meio-termo, mas cada um tem o seu. Elevar a voz gradualmente a partir dele é útil e agradável – pois bradar desde o princípio é algo grosseiro – e, ao mesmo tempo, salutar para dar firmeza à voz. Em seguida há uma espécie de ponto máximo de elevação, ainda que mais baixo do que um grito extremamente agudo, a que a flauta não o deixará chegar, afastando-o, contudo, da própria elevação. Em contrapartida, há igualmente um extremo mais grave na voz baixa, e com ele como que se desce por graus de tom. Essa variedade e essa passagem por todos os tons de voz não só servirão para protegê-la, como também conferirão encanto à atuação. E vocês deixarão o flautista em casa, levando consigo para o fórum o sentido dessa prática.

228. Apresentei o que pude, não de acordo com minha vontade, mas conforme me obrigaram as limitações de tempo. É elegante atribuir

---

e médicos a deixar de discursar para não colocar sua saúde em risco. Tal defeito teria sido corrigido em sua viagem de aprendizado em Atenas, em Rodes e na Ásia Menor, entre 79 e 77. Cf. *Brut.* 313-316.

a causa ao tempo quando não se é capaz de acrescentar mais nada, ainda que se queira.

– Na verdade – observou Cátulo –, até onde posso julgar, você reuniu todos os elementos de uma maneira tão divina,<sup>34</sup> que não parece que os tomou aos gregos, mas que é capaz de ensiná-los a eles próprios.<sup>35</sup> Alegro-me de ter sido aceito para participar desta conversa, e gostaria que meu genro, Hortênsio, seu colega, tivesse estado presente: confio que ele se sobressairá em todos esses méritos que abarcou em sua fala.

229. E Crasso disse:

– Você diz “se sobressairá”? Na verdade, julgo que já se sobressai, e já o julgava quando defendeu a causa da África no Senado, em meu consulado,<sup>36</sup> e mais ainda há pouco tempo, quando defendeu o rei da Bitínia. Por isso, sua percepção é correta, Cátulo: penso que nada falta a esse jovem no que concerne à natureza ou à formação teórica.<sup>37</sup> 230. Eis por que você, Cota, e você, Sulpício, devem atentar e trabalhar mais. De fato, não é um orador qualquer que está despontando, por assim dizer, para suceder a geração de vocês, mas alguém dotado de um engenho

---

<sup>34</sup> Para uma interpretação do léxico do divino no *De oratore* e sua aplicação às personagens da obra, leia-se o excelente artigo de Stull (2011).

<sup>35</sup> Esta observação de Cátulo, já quase no fim do diálogo, espelha e confirma o que dissera Cícero no começo da obra, ao fim do prólogo do primeiro livro (1.23): “Não é que eu despreze o que os mestres e professores de oratória gregos nos legaram, mas, como tais escritos são acessíveis e estão ao alcance de todos, não podendo, por meio de minha tradução, ser explicados com maior ornato ou expressos com maior clareza, acredito que me concederás a licença, meu irmão, de *colocar acima dos gregos* a autoridade daqueles a quem nossos conterrâneos concederam a suprema excelência na oratória” (Grifo nosso).

<sup>36</sup> Em 95.

<sup>37</sup> O elogio de Hortênsio, fechando a obra, imita o final do *Fedro* de Platão (279a), que se encerra com o elogio de Isócrates: “[sc. Isócrates] parece-me ser muito superior em dotes naturais para se fazer uma comparação com a eloquência de Lísias e, além disso, temperado por um carácter mais nobre. Desse modo, não seria para admirar se, no que respeita ao género oratório a que agora se dedica, com o avanço da idade, viesse a distinguir-se mais do que outros jovens que actualmente se entregam à eloquência; e, caso isso não lhe fosse ainda suficiente, se um impulso mais sublime, divino o levasse para obras mais elevadas. É que, meu caro amigo, no espírito desse homem há um desejo inato de saber” (Tradução de Ferreira, 2009).

extremamente penetrante, uma dedicação ardente, exímia formação teórica e uma memória singular. Embora o queira bem, desejo que ele seja superior à sua própria geração, mas é quase desonroso que, sendo tão mais jovem, leve vantagem sobre vocês. Mas agora vamos nos levantar – disse –, nos reconfortar e, enfim, aliviar nossos ânimos e nossa mente da tensão deste debate.<sup>38</sup>

## Referências

ALEXANDRE JUNIOR, M.; ALBERTO, P. F.; PENA, A. N. (trad.). *Aristóteles: Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

CAVARZERE, A. *Gli Arcani dell'oratore: Alcuni appunti sull'actio dei Romani*. Roma: Padova: Editrice Antenore, 2011.

FANTHAM, E. Orator and/et actor. In: \_\_\_\_\_. *Roman Readings*. Göttingen: De Gruyter, 2011. p. 285-301. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110229349>.

FANTHAM, E. *The Roman World of Cicero's De oratore*. Oxford: Oxford University Press, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199263158.001.0001>.

FERREIRA, J. R. (trad.). *Platão: Fedro*. Lisboa: Edições 70, 2009.

FORTENBAUGH, W. W. (ed.). *Theophrastus of Eresus Commentary Volume 8: Sources on Rhetoric and Poetics (Texts 666-713)*. Leiden: Boston: Brill, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789047415190>.

HALL, J. Oratorical Delivery and the Emotions: Theory and Practice. In: DOMINIK, W.; HALL, J. (ed.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 218-234. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470996485.ch17>

---

<sup>38</sup> O diálogo começa e termina com a ideia de relaxamento proposta por Crasso. Cf. 1.29: “Cota costumava contar que naquele momento, para que as mentes de todos pudessem relaxar da conversa precedente, Crasso iniciara uma conversa acerca do estudo da oratória.” A ironia reside no fato de que, em 1.29, o relaxamento consistirá em deixar de lado os assuntos políticos e conversar sobre oratória; aqui em 3.230, último parágrafo da obra, o relaxamento consistirá em deixar de lado... a conversa sobre oratória!

MALCOVATI, E. (ed.) *Oratorum Romanorum Fragmenta*. 4. ed. Torino: Paravia, 1976.

RUSSELL, D. A. (trad.). *Quintilian: The Orator's Education*, Books 11-12. Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 2001.

SCATOLIN, A. Cícero, *Do orador* 1.122-159. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 264-287, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.2.264-287>.

STULL, W. *Deus ille noster: Platonic Precedent and the Construction of the Interlocutors in Cicero's De oratore*. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 141, n. 2, p. 247-263, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1353/apa.2011.0015>.

WARMINGTON, E. H. (ed.). *Remains of Old Latin*. Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 1936.

WISSE, J.; WINTERBOTTOM, M.; FANTHAM, E. *M. Tullius Cicero – De oratore libri III: A Commentary on Book III*, 96-230. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008.

Recebido em: 6 de setembro de 2019.

Aprovado em: 28 de novembro de 2019.





## Os fragmentos de Varrão Atacino: tradução e notas

### *Varro Atacinus' Fragments: Translation and Notes*

Jéssica Frutuoso Mello

Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL), Alfenas, Minas Gerais / Brasil

jessicafrutuoso.m@gmail.com

**Resumo:** Apresenta-se a tradução para o português dos fragmentos das obras de Varrão Atacino – *Argonautas*, *Topografia*, *Notas* e *Guerra Sequana* –, precedida de uma breve introdução sobre o autor. Varrão é um poeta sobre o qual pouco se sabe, e as poucas informações que restam são questionáveis. Infelizmente, processo semelhante ocorre com sua obra, que foi quase inteiramente perdida, restando apenas 26 fragmentos. A tradução realizada prioriza o sentido do texto. Constam, em notas de rodapé, comparações das edições consultadas, assim como possíveis equivalências aos trechos das obras de Apolônio de Rodes e Arato, já que seus poemas *Argonautas* e *Notas* seriam traduções daquelas, respectivamente.

**Palavras-chave:** Varrão Atacino; *Argonautas*; *Topografia*; *Notas*; *Guerra Sequana*.

**Abstract:** A Portuguese translation of the fragments of the works of Varro Atacinus – *Argonautae*; *Chrorographia*; *Ephemeris* and *Bellum Sequanicum* – is presented, preceded by a brief introduction about the author. Varro is a poet about whom little is known, and the little information left is questionable. Unfortunately, a similar process occurs with his work, which was almost entirely lost: only 26 fragments survived. The current translation defines the meaning of the text as priority. In addition, there are comparisons of the consulted editions in the footnotes, as well as possible equivalences to the excerpts of the works of Apollonius of Rhodes and Aratus, since his poems *Argonautae* and *Ephemeris* would be translations of the works of the same name by Atacinus.

**Keywords:** Varro Atacinus; *Argonautae*; *Chrorographia*; *Ephemeris*; *Bellum Sequanicum*.

Públio Terêncio Varrão – ou Varrão Atacino – foi um poeta do século I a.C. Das poucas informações que se tem a seu respeito, Jerônimo apresentaria em suas *Crônicas*: “P. Terêncio Varrão nasce na aldeia de Atax, na província Narbonense, ele que, depois de vividos trinta e cinco anos, aprendeu as letras gregas com extrema dedicação”<sup>1</sup> (*Chro.*, CLXIII Olympias, 7, g, tradução nossa). Porém, esses dados são questionados por estudiosos como Courtney (2003) e Crowter (1987) que apontam inconsistências em relação ao nome da aldeia em que Jerônimo afirma que Varrão teria nascido (COURTNEY, 2003, p. 235-236) e a possibilidade de conhecimento do grego pelo poeta, devido à riqueza de sua família ou à região em que teria vivido (CROWTER, 1987, p. 264-265).

Em relação a suas obras, Varrão Atacino foi um autor que aderiu à seriedade de Ênio, com um poema épico (*Bellum Sequanicum*), sobre a campanha de César em 58 a.C., mas que também explorou temas menores em sua elegia erótica (*Elegia*). Ademais, dedicou-se, ao que parece, à sátira (*Saturae*), além da tradução de autores gregos, tendo realizado a tradução total da epopeia de Apolônio de Rodes, em seus *Argonautae* (POLT, 2013, p. 607-608), e as parciais de Erastótenes, em seu poema didático *Chorographia*, e dos *Phaenomena* de Arato, em seu *Epimenis*<sup>2</sup> (LEE, 1996, p. 36). Infelizmente, restaram apenas alguns fragmentos de suas obras, assim como o juízo de outros autores, como Horácio,<sup>3</sup> Ovídio,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “P. Terentius Varro uico Atace in prouincia Narbonensi nascitur, qui postea XXXV [XXV cod. unus] annum agens Graecas litteras cum summo studio didicit” (Hier., *Chro.*, 143 Olympias, 7, g apud COURTNEY, 2003, p. 235).

<sup>2</sup> Ou *Ephemeris* (GAYRAUD, 1971, p. 655).

<sup>3</sup> “hoc erat, experto frustra Varrone Atacino / atque quibusdam aliis, melius quod scribere possem, / inuentore minor; [...]” (Hor., *S.*, 1, 10, 46-49). “Só podia na sátira, de balde / Por Varrão já tentada, e vários outros, / Abaixo do inventor assinalar-me” (Hor., *S.*, 1, 10, 46-48, tradução de A. L. Seabra).

<sup>4</sup> “Varronem primamque ratem quae nesciet aetas, / Aureaque Aesonio terga petita duci?” (Ov., *Am.*, 1, 15, 21-22). “Que época ignorará Varrão e a prima barca; / velo de ouro que o Esônio resgatou?” (Ov., *Am.*, 1, 15, 21-22, tradução de G. H. Duque). “Dictaque Varroni fuluis insignia uilis / Vellera, germanae, Phrixe, querenda tuae.” (Ov., *Ars am.*, 3, 335-336). “O Varrão, quando vos canta auriluzente pele / do animal, vinda de Frixo, horrenda morte de Hele;” (Ov., *Ars am.*, 3, 335-336, tradução de A. Feliciano de Castilho).



Propércio,<sup>5</sup> Sêneca, o Velho<sup>6</sup> e Quintiliano,<sup>7</sup> além de citações diretas de Virgílio.<sup>8</sup> Embora sua tradução da epopeia de Apolônio de Rodes tenha desfrutado de fama, isso não ocorre com seu primeiro poema épico, que

---

*“is quoque, Phasiacas Argon qui duxit in undas, / non potuit Veneris furta tacere suae.”* (Ov., *Tr.*, 2, 439-440). “Mesmo aquele que nas ondas do Faso conduziu Argos / Não pôde calar seus amores furtivos.” (Ov., *Tr.*, 2, 439-440, tradução de P. Prata).

<sup>5</sup> *“haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro, / Varro Leucadiae maxima flamma suae;”* (Prop., 2, 34, 85-86). “Varrão também louvava essa poesia, acabado seu Jasão, / Varrão, a maior flama de sua Leocádia;” (Prop., 2, 34, 85-86, tradução de P. Martins).

<sup>6</sup> *“Montanus Iulius, qui comes fuit <Tiberii>, egregius poeta, aiebat illum imitari uoluisse Vergili descriptionem: nox erat et terras animalia fessa per omnis, alituum pecudumque genus, sopor altus habebat. At Vergilio imitationem bene cessisse, qui illos optimos uersus Varronis expressisset in melius: desierant latrare canes urbesque silebant; omnia noctis erant placida composta quiete. Solebat Ouidius de his uersibus dicere potuisse fieri longe meliores si secundi uersus ultima pars abscideretur et sic desineret: omnia noctis erant. Varro quem uoluit sensum optime explicuit, Ouidius in illius uersu suum sensum inuenit; aliud enim intercisus uersus significaturus est, aliud totus significat.”* (Sen., *Con.*, 7, 1, 10-25). “Júlio Montano, poeta notável, que foi amigo de Tibério, afirmava que ele [Céstio] queria imitar uma descrição de Virgílio: ‘era noite e, por toda terra, um sono profundo guardava os cansados animais, as espécies de aves e de rebanhos’. Mas, a imitação teria saído bem a Virgílio, porque moldou, em algo melhor, esses ótimos versos de Varrão: ‘os cães cessaram de latir e as cidades silenciavam: tudo estava sossegado no repouso tranquilo da noite’. Sobre esses versos, Ovídio costumava dizer que podiam tornar-se de longe melhores se a última parte do segundo verso fosse cortada e acabasse assim: ‘tudo o que havia é da noite’. Varrão, que desejou [alcançar] um sentido, explicou de modo ótimo; Ovídio no verso dele [Varrão] encontrou o seu próprio sentido; de fato, algo que o verso cortado era digno de significar, outra coisa, inteiro está significando.” (Sen., *Con.*, 7, 1, 10-25, tradução nossa). Os versos de Virgílio citados são os 26 e 27 do livro 8 da *Eneida*. José Victorino Barreto Feio traduz: “Era noite; e por toda a redondeza, / Os lassos animais, aves e brutos, / Vencidos d’alto sono descansavam.” (Verg., *A.*, 8, 26-27).

<sup>7</sup> *“atacinus Varro in iis, per quae nomen est adsecutus, interpres operis alieni, non spernendus quidem, uerum ad augendam facultatem dicendi parum locuples.”* (Quint., *Inst.*, 10, 87). “Varrão de Atax alcançou renome justamente na condição de intérprete de obra alheia. Ele não deve ser desprezado, mas, na verdade, para se desenvolver a capacidade oratória ele oferece poucos recursos.” (Quint., *Inst.*, 10, 87, tradução de A. M. Resende).

<sup>8</sup> Cf. notas 23 e 45.

só teria sido citado uma única vez, por Prisciano<sup>9</sup> (GAYRAUD, 1971, p. 652) – supostamente o único fragmento da obra que resta<sup>10</sup> –, e nem com suas sátiras, dado o comentário de Horácio. De sua obra elegíaca, além da informação de que era dedicada a sua Leucádia, nada sobreviveu.<sup>11</sup>

Aqui, são propostas traduções dos fragmentos de Varrão, dando ênfase ao sentido do texto, a partir das lições latinas oferecidas principalmente pela edição de Baehrens (1886), tendo sido esta comparada com as edições de Blänsdorf (2011), Courtney (2003) e Hollis (2007). Pretende-se que a opção pela edição de Baehrens (1886) permita ao leitor ter um panorama das edições dos fragmentos de Varrão Atacino, partindo de uma mais antiga, já que as notas de rodapé trazem comentários acerca, principalmente, de diferenças encontradas nas edições consultadas. Sua ausência indica que o fragmento aparece do mesmo modo em todas essas edições. Os números que antecedem os fragmentos dizem respeito à numeração de Baehrens (1886); sua falta indica a ausência do fragmento na edição, e a inserção ou o deslocamento de um fragmento é justificado em nota de rodapé. Opta-se por uma tradução em prosa, o que, supostamente, permite uma maior liberdade tradutória, principalmente pela falta de restrições ligadas à métrica. Busca-se, de modo geral, não criar um estranhamento maior no leitor do que aquele que já poderia ser causado pelo próprio texto em seu caráter fragmentário.

Foram colocadas também, em notas de rodapé e sempre que possível, as passagens do poema de Apolônio de Rodes, utilizando a tradução de José Maria da Costa e Silva (1852), apontadas como equivalentes às dos *Argonautas*, e as do texto de Arato, a partir da tradução de Rafael Matiello Brunhara *et al.* (2016), correspondentes às da *Topografia*.

<sup>9</sup> “*P. Varro belli Sequanici libro II: Deinde ubi pellicuit dulcis leuis unda saporis.*” (Prisc., 10). “P. Varrão, no segundo livro de *Guerra Sequana*: ‘depois, quando a leve água de doce sabor atraiu.’” (Tradução nossa).

<sup>10</sup> Cf. nota 31, onde discute-se se o fragmento 10 também faria parte da obra.

<sup>11</sup> Embora, cf. nota 25, Baehrens (1886, p. 336) atribua o fragmento 24 à *Elegia*, há um consenso de que ele pertença aos *Argonautae* (GAYRAUD, 1971, p. 659).

## 1 *Argonautae*: Os Argonautas

### 1.1 *LIB. I*: Livro I

1 *ecce uenit Danai multis celebrata propago;  
namque satus Clytio, Lerni quem Naubolus ex se,  
Lernum Naupliades Proteus, sed Nauplion edit  
filia Amymone Europae Danaique superbi.*<sup>12</sup>

eis que veio a *raça* de Dânao, *celebrada* por muitos; e, realmente, gerada de Clítio, este de Náubolo, filho de Lerno, Lerno de Proteu Naplíada, mas *Amimone*, filha de *Europa* e do *soberbo* Dânao, dá à luz a Náuplio.<sup>13</sup>

2 *Tiphyn at aurigam celeris fecere carinae.*<sup>14</sup>

*mas* fizeram Tífis auriga da célere nau.<sup>15</sup>

3 *quos magno Anchiale partus adducta dolore  
et geminis capiens tellurem Oaxida palmis edidit in Dicta.*<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 232), em Courtney (2003, p. 239) e em Hollis (2007, p. 172), o termo é *Proetus*, que pode ser traduzido como “Preto”, mais próximo do termo grego, *Προίτος* (*Proítos*).

<sup>13</sup> “Com estes vinha Nauplio, em cujas veias / Corre o sangue de Danao, pois contava / A Clitoneo por Pae: Clitoneo filho / De Naubulo, de Lerno filho, e Lerno / De Preto, que outro Naubulo gerara. / E depois que Neptuno em braços teve / Filha de Dânao, Amimome parira / Nauplio, [...]” (A. R., 1, 133-140, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>14</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 232) e Hollis (2007, p. 172): “2 *Tiphyn <et> aurigam celeris fecere carinae.*” Courtney (2003, p. 239) não apresenta *et* ou *at*, sendo sua escolha criticada por Hollis (2007, p. 200).

<sup>15</sup> “Depois por votos incumbiram Typhis / Do governo do leme. [...]” (A. R., 1, 400-401, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>16</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 233): “3 *quos magno Achiale partus adducta dolore / et geminis cupiens tellurem Oeaxida palmis / scindere Dicta <eo ...>.*” Em Courtney (2003, p. 240): “5 *quos magno Achiale partus adducta dolore / et geminis cupiens tellurem O<e>axida palmis / scindere Dicta <eo quondam est enixa sub antro.>.*” E em Hollis (2007, p. 173): “125 *quos magno Achiale partus adducta dolore / et geminis cupiens tellurem Oeaxida palmis / scindere Dicta <eo ἄνθη nympha sub antro.>.*”, embora ofereça a possibilidade de “*scindere, Dictaeo profudit nympha sub antro.>.*” (HOLLIS, 2007, p. 202). Além disso, considera que a utilização de *capiens* ocorre, pois *cupiens*, “desejando”, torna o texto truncado e ininteligível (HOLLIS, 2007, p. 202).

aos quais, Anquíale, levada pela grande dor do parto, agarrando a terra eácida com as duas mãos, deu à luz no Dicta.<sup>17</sup>

## 1.2 LIB. II: Livro II

4 *Probus ad Verg. G. I 14: ibi (in insula Cea) existimatur pestilentia fuisse pecorum et armentorum grauis propter interitum Actaeomis. Aristaeus monstrante Apolline patre profectus est in insulam Ceam et ibi sacrificio facto aram Ioui Icmæo constituit, qui placatis flatibus et aestu, qui necabant pecora et armenta, liberauit ea. ipse autem post excessum uitae imperante oraculo Apollinis ab inmorantibus in ea insula relatus in numerum deorum appellatus est Nomius et Aegoros, quod et agresti studio et cura pecorum armentorumque non mediocriter profuerat hominibus. traditur haec historia de Aristaeo in corpore Argonautarum a Varrone Atacino.* (Cf. Apoll. Rhod. II 500 et seq.).<sup>18</sup>

Probo nas *Geórgicas* (1, 14)<sup>19</sup> de Virgílio: Ali (*na ilha Cea*) é julgado ter havido uma grave pestilência aos gados e aos rebanhos por causa da morte de Acteão. Aristeu, com seu pai Apolo indicando, dirigiu-se à ilha Cea, e ali, feito um sacrificio, construiu um altar para Jove Icmæu, que, tendo aplacado as aragens e o calor que matavam gados e rebanhos, os libertou. Ele, no entanto, após a morte, por ordem do oráculo de Apolo, tendo sido levado pelos imortais àquela ilha, estando entre eles, foi chamado Nômio e Egoro, porque não pouco tinha sido benéfico aos homens, seja pelo zelo com o campo, seja pelo cuidado dos gados e rebanhos. Essa história de Aristeu é transmitida no corpo dos *Argonautas* por Varrão Atacino.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> “[...] e que em Dictea gruta / Outr’ora a Nympha Anchiale, as mãos ambas / Ferrando a terra Oaxide, paríra.” (A. R., 1, 1229-1231, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>18</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 233) e em Hollis (2007, p. 174, grifo nosso), há “[...] *ipse autem post excessum uitae imperante oraculo Apollinis ab inhabitantibus eam insulam relatus in numerum deorum [...]*”. Courtney (2003, p. 241) apresenta apenas a última parte do trecho.

<sup>19</sup> “[...] *Et cultor nemorum cui pingua Cæae / Ter centum niuei tondent dumenta iuueni;*” (Verg., *Georg.*, 1, 14-15). José Félix Pereira (1875, p. 2) traduz: “E tu, cultor das selvas, que possues / Trezentos níveos touros, que pascendo / Andão de Cea os abundosos matos:”.

<sup>20</sup> “[...] *alli de Apollo / Pariu ella Aristeo, a quem nomeia / Agreste, e Pastoral a Hermonia Gente / Opulenta em Searas. [...]* / Quando as Ilhas Minoidas retisnava / Syrio ardendo nos Céos, e os Moradores / Sem remedio encontrar ha muito estavam, / Por conselho

**5** *te nunc Coryciae tendentem spicula nymphae  
hortantes “o Phoebe” et “ieie” conclamarunt.*<sup>21</sup>

agora, as ninfas corícias, que instigam a ti, o que estende flechas, gritaram “ó, Febo” e “ie-iê”.<sup>22</sup>

**6** *frigidus et siluis aquilo decussit honorem.*<sup>23</sup>

E, nas florestas, Aquilão frio derrubou os adereços.<sup>24</sup>

### 1.3 LIB. III: Livro III

**24** *huic similis curis experdita lamentatur*<sup>25</sup>

semelhante a ela, lamenta, toda perdida em cuidados<sup>26</sup>

---

de Apollo o convocaram / Para os livrar do mal; obedecendo / Aos preceitos do Pae, deixada Phthia, / Veio habitar em Céu; comsigo trouxe / Prole de Lycaon, Arcadias gentes, / Que juntara, e fundou mui grande Templo / Ao chuvi-fero Jove; e sacrificios / A estrella Syrio celebrou nos Montes, / E ao proprio Jove de Saturno filho. / Por tal causa esse Deos manda que a Terra / As Virações Etesias refrigerem / Dias quarenta, e em Céu os Sacerdotes, / Ao nascer da Canicula, offerecem / Em holocausto annual victimas sacras.” (A. R., 2, 505-526, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>21</sup> Hollis (2007, p. 174) apresenta o termo *tunc*, “naquele momento”, no lugar de *nunc*, justificando que o canto ocorrera naquela ocasião, e que a utilização de “t” no lugar de “n” gera uma aliteração com “c” (HOLLIS, 2007, p. 205). Assinala também a possibilidade de *tum* para evitar a colisão entre os sons de [k] (HOLLIS, 2007, p. 205).

<sup>22</sup> “Corycias Nymphas, Plistica progenie, / Hyés! Hyés! clamorando te animavam! / Foi d’aqui que este cantico formoso / De Apollo em honra origem teve!” (A. R., 2, 710-713, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>23</sup> Virgílio utiliza este verso em suas *Geórgicas* (SÁNCHEZ; PRENERÓN, 1989, p. 139). João Félix Pereira traduz: “E lhe tira o aquilão a formosura” (Verg., *Georg.*, 2, 404).

<sup>24</sup> “[...] Nas montanhas / Elle apenas moveu brandispirante / Um pouco as folhas nos mais altos ramos.” (A. R., 2, 1099-1100, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>25</sup> A edição de Baehrens (1886, p. 336) é a única a colocar este fragmento como parte de *Elegia*: “**24** *huic similis curis ex petra lamentatur.*” Contudo, as edições de Blänsdorf (2011, p. 234), de Courtney (2003, p. 242), de Hollis (2007, p. 175), assim como Polt (2013, p. 623), e Sánchez e Prenerón (1989, p. 1397), em seus artigos, o colocam nesta localização, com esta grafia.

<sup>26</sup> “Tal lamenta Medea, [...]” (A. R., 3, 664, tradução de J. M. da Costa e Silva).

7 *desierant latrare canes urbesque silebant:  
omnia noctis erant placida composita quiete.*

os cães cessaram de latir, e as cidades silenciavam: tudo estava sossegado no repouso tranquilo da noite.<sup>27</sup>

8 *cuius ut aspexit torta caput angue reuinctum.*<sup>28</sup>

quando viu a cabeça dela atada por contorcida cobra.<sup>29</sup>

#### 1.4 LIB. IV: Livro IV

9 *tum te flagranti deiectum fulmine, Phaethon.*

então, tu, Faetonte, derrubado por raio ardente.<sup>30</sup>

10 *semianimesque micant oculi lucemque requirunt.*<sup>31</sup>

<sup>27</sup> “Já em toda a Cidade não se escuta / Ladrar de Cães, sonoro borburinho, / Tudo em pleno silêncio abrangem trevas” (A. R., 2, 749-750, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>28</sup> Courtney (2003, p. 253) e, segundo Hollis (2007, p. 209), Zetzel inserem este fragmento como parte de *Chorographia*.

<sup>29</sup> “Horrorosas serpentes enlaçadas / Em ramos de carvalho a frente lhe ornam.” (A. R., 3, 1214-1215, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>30</sup> “Que de Phaetonte fumegante exhala” (A. R., 4, 597-598, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>31</sup> Courtney (2003, p. 238) aponta que o fragmento parece mais adequado a uma morte em batalha do que a de Mopso, sendo provavelmente pertencente à obra *Bellum Sequanicum*. A edição de Blänsdorf (2011, p. 234), assim como Courtney, também situa o fragmento na obra *Bellum Sequanicum*, no livro 2, embora aponte o possível paralelo com Apolônio. Hollis (2007, p. 166) endossa a localização em *Bellum Sequanicum*, todavia, indica que seja incerto o livro a que pertença dentro da obra. Como afirma Gayraud (1971, p. 651), o verso aparece nos *Anais* de Ênio: “**320** *oscitat in campis caput a ceruice reuolsum / semianimesque micant oculi lucemque requirunt*” (*apud NATIVIDADE*, 2009, p. 205). Everton Natividade (2009, p. 205, grifo nosso) traduz: “separada do pescoço, a cabeça, no campo, abre a boca / e, **semimortos, brilham os olhos e buscam a luz.**” Conforme apontam Edwardes e Wheeler (1845, p. 426), parte dele também aparece em Virgílio, na *Eneida* (10, 396, grifo nosso): “*semianimesque micant digiti ferrumque retractant.*” José Maria da Costa e Silva (2004, p. 322, grifo nosso) traduz: “[...] e **semi-ânimes** os dedos / Inda **se movem**, inda o ferro apertam.”

e os moribundos olhos [se] agitam e buscam a luz.<sup>32</sup>

**19** *feta feris Libye*.<sup>33</sup>

fecunda de feras, Líbia.<sup>34</sup>

### **1.5 Incertae Sedis: De localização incerta**

**11** *Probus ad Georg. II 126: pars Parthorum Media est appellata a Medo, filio Medeae et Aegi, ut existimat Varro, qui quattuor libros de Argonautis edidit*.<sup>35</sup>

Probo nas *Geórgicas* (2, 126):<sup>36</sup> parte do território dos partos foi nomeada “Média” a partir de Medo, filho de Medeia e Egeu, como considera Varrão, que publicou quatro livros sobre os Argonautas.

---

<sup>32</sup> “E os membros lhe desata: ja nos olhos” (A. R., 4, 1525, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>33</sup> Baehrens (1886, p. 335) coloca este fragmento como parte da obra *Chorographia*, mas indica, em nota de rodapé, a opção de Wernsdorf por inseri-lo neste ponto dos *Argonautae*. Blänsdorf (2011, p. 238) e Hollis (2007, p. 169) também situam o fragmento em *Chorographia*, apontando o possível paralelo com Apolônio de Rodes. Sánchez e Prenerón (1989, p. 1397) consideram ser uma tradução para o trecho indicado, afirmando: “El primero en adscribir este breve fragmento a los *Argonautae* fue RUHNKEN, a quien sigue MOREL. Pero WERNSDORF considero que pertenecía a la *Chorographia* (como continuación del fr. 19M); y ni TRAGLIA (op. cit., p. 97) ni GRANAROLO (A.N.R.W. I.3, 1973, p. 359) se deciden entre ambas opciones, inscribiéndolo como fragmento incertae sedis.” A partir disso e da proximidade com o verso grego, opta-se por sua inserção no canto 4.

<sup>34</sup> “[...] Libia / Terra abundante em feras, [...]” (A. R., 4, 1561, tradução de J. M. da Costa e Silva).

<sup>35</sup> Conforme afirma Courtney (2003, p. 253), esse trecho não pode ser encontrado em Apolônio de Rodes. Para o estudioso, parece claro que esse fragmento pertença à *Chorographia*, o que também ocorre nas edições de Blänsdorf (2011, p. 239) e de Hollis (2007, p. 170).

<sup>36</sup> “*Media fert tristes succos tardumque saporem / Felicis mali*. [...]” (Verg., *Georg.*, 1, 126-127). José Félix Pereira (1875, p. 29) traduz “Amargo suco de sabor durável / Média produz d’um pomo afortunado.”

## 2 *Chorographia: Topografia*

**12** *uidit et aetherio mundum torquerier axe  
et septem aeternis sonitum dare uocibus orbes  
nitentes aliis alios, quae maxima diuis  
laetitiast. at tunc longe gratissima Phoebi  
dextera consimiles meditatatur reddere uoces.*<sup>37</sup>

viu o mundo ser curvado no eixo celeste, e sete orbes brilhando uns aos outros darem som às vozes eternas, o que, aos deuses, é a máxima alegria. Mas então, longamente, a gratíssima direita de Febo pratica restituir símiles vozes.

**13** *ergo inter solis stationem et sidera septem  
exporrecta iacet tellus; huic extima fluctu  
Oceani, interior Neptuno cingitur ora.*

Pois, entre o poente solar e as sete estrelas, a terra jaz estendida; para esta, o litoral mais externo é envolto pela onda do Oceano, o mais interno, por Netuno.

**14** *at quinque aethereis zonis accingitur orbis,  
ac uastant imas hiemes mediamque calores:  
sic terrae extremas inter mediamque coluntur;  
quas solis rabido numquam uis adterat igne.*<sup>38</sup>

Mas o orbe é coberto por cinco zonas celestes, de modo que os invernos assolam os extremos, e os calores, o meio: assim as terras são habitadas no espaço entre suas extremidades e o meio; em que, a força do sol, com violento fogo, nunca diminui.

**15** *Europam Libyamque rapax ubi diuidit unda.*<sup>39</sup>

Onde a onda impetuosa divide a Europa e a Líbia.

<sup>37</sup> Courtney (2003, p. 248) também traz “*laetitiast*”. Em Blänsdorf (2011, p. 236) e em Hollis (2007, p. 167), “*laetitia est. [...]*”.

<sup>38</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 236), “*qua solis ualido numquam uis ferueat igne.*” Courtney (2003, p. 250) coloca “†*numquam ut†*” no último verso. Hollis (2007, p. 167) começa o fragmento com *ut* no lugar de *at* e traz “[...] *nunquam †ut auferat† igne.*” no último verso.

<sup>39</sup> Blänsdorf (2011, p. 241) apresenta este fragmento como *Dubia*. As edições de Courtney (2003) e de Hollis (2007) não contêm esse fragmento.



16 – UU – UU – *tutum sub sede fuissent.*

... seguro, estivessem sob a morada.

17 *munitus uicus Caralis* UU – UU – –

Carale, aldeia fortificada...

18 *cingitur oceano, Libyco mare, flumine Nilo.*

é cercado pelo Oceano, pelo mar da Líbia, pelo rio Nilo.

20 *Indica non magna minor arbore crescit arundo:  
illius ec lentis premitur radicibus umor,  
dulcia cui nequeant suco contendere mella.*<sup>40</sup>

A cana indiana cresce não menor que uma grande árvore; a umidade é carregada por suas raízes flexíveis; a ela, os doces méis não poderiam rivalizar com [seu] sabor.

20<sup>a</sup> *schol. Bern. ad Lucani V 516: cum omnes harundinem dicunt, hic cannam dixit secutus Varronem, sicut et Ovidium.*<sup>41</sup>

Escólio de Bernensia a Lucano (5, 516)<sup>42</sup>: quando todos dizem caniço, este, que seguiu Varrão e, do mesmo modo, Ovídio, disse cana.

---

<sup>40</sup> Há algumas diferenças de grafia em Blänsdorf (2011, p. 238) e em Hollis (2007, p. 169, grifo nosso): “*Indica non magna minor arbore crescit **harundo**; / illius **et** lentis premitur radicibus **humor**, / dulcia cui nequeant suco contendere mella.*” Em Courtney (2003, p. 252), a diferença só aparece em *harundo*.

<sup>41</sup> Em Blänsdorf (2011, p. 238), *dicant*. Este fragmento não aparece em Courtney (2003), nem em Hollis (2007).

<sup>42</sup> *Sed sterili iunco cannaque intexta palustri*, (Luc., 5, 516, grifo nosso); “Mas, no pantanoso estéril, trançada com junco e cana” (Tradução nossa).

### 3 *Ephemeris*: Notas

**21** – ☾☾ – ☾☾ – *nubes ceu uellera lanae  
stabunt*<sup>43</sup>

as nuvens ficarão como novelos de lã<sup>44</sup>

**22** *tum liceat pelagi uolucres tardaeque paludis  
cernere inexpleto studio certare lauandi  
et uelut insolitum pennis infundere rorem;  
aut arguta lacus circum uolitaui hirundo*<sup>45</sup>  
*et bos suspiciens caelum – mirabile uisu –  
naribus aerium patulis decerpsit odorem;*

<sup>43</sup> “<– ☾☾ – ☾☾ –> *nubes [sic] ut uellera lanae / constabunt*” em Blänsdorf (2011, p. 239). Courtney (2003, p. 244) e Hollis (2007, p. 170) colocam “*nubes si ut uellera lanae / constabunt*”.

<sup>44</sup> “Amiúde, quando as chuvas se aproximam, primeiro / **surgem nuvens muito semelhantes à lã,**” (Arat., 938-939, tradução de R. M. Brunhara, grifo nosso).

<sup>45</sup> Virgílio utiliza este mesmo verso em suas *Geórgicas* (2, 377). José Félix Pereira (1875, p. 19) traduz: “[...] a andorinha / Voa em torno dos lagos; [...]” Observe-se o tratamento dado aos mesmos temas que aparecem em Arato e em Varrão: “Os groux fogem dos vales; a bezerra, / Olhando para o ceo, os ares sorve / Com as ventas abertas; a andorinha / Voa em torno dos lagos; e nos charcos / As rans entoão as antigas queixas. / Mais vezes a formiga tira os ovos / Dos esconderijos por estreita via, / O grande arco celeste as aguas bebe, / E numeroso exército de corvos, / Largando o pasto, vae ferindo os ares, / Fazendo com as azas grande bulha. / Do mar já podes ver diversas aves / E as que pascem nos lagos deleitosos / Lá do Caystro junto aos campos de Asia, / Os hombros mergulham á porfia / Em copioso orvalho, oferecendo / Ás ondas as cabeças, ou saltando / Alegres sobre as águas, o desejo / Mostrando de lavar-se, mas inutil” (Verg., *Georg.*, 1, 374-387). Em latim: “*aëriae fugere grues, aut bucula caelum / suspiciens patulis captauit naribus auras, / aut arguta lacus circumuolitaui hirundo / et ueterem in limo ranae cecinere querelam. / Saepius et tectis penetralibus extulit oua / angustum formica terens iter et bibit ingens / arcus et e pastu decedens agmine magno / coruorum increpuit densis exercitus alis. / iam uariae pelagi uolucres et quae Asia circum / dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri, / certatim largos umeris infundere rores, / nunc caput obiectare fretis, nunc currere in undas / et studio incassum uideas gestire lauandi.*” (Verg., *Georg.*, 1, 374-387, grifo nosso).

*nec tenuis formica cauis non euehit oua.*<sup>46</sup>

Então, em que seja permitido ver os pássaros do mar e do brejo modorrento competirem com insaciável desejo de [se] lavar e como que verterem o insólito líquido das penas; ou a arguta andorinha revoou ao redor do lago, e o boi, que contempla o céu – admirável vista –, apanhou com as amplas ventas o odor dos ares; e nem a delicada formiga não desloca os ovos nos buracos.<sup>47</sup>

## 4 *Belli Sequanici: Da Guerra Sequana*

### 4.1 *LIB. II: Livro II*

*23 deinde ubi pellicuit dulcis leuis unda saporis.*

depois, quando a leve água de doce sabor atraiu.

<sup>46</sup> Blänsdorf (2011, p. 239) traz “*cernere inexpletas studio certare lauandi*” e “*circumuolitauit*”, assim como a indicação de uma lacuna de nove versos após o quarto verso. Courtney (2003, p. 244) apresenta as mesmas alterações, embora só indique a lacuna, sem apontar quantos versos fariam parte dela. Hollis (2007, p. 171) endossa “*inexpletas*” e “*circumuolitauit*”, mas não indica a lacuna.

<sup>47</sup> “**Amiúde, aves lacustres ou marinhas / banham-se avidamente, mergulhando nas águas, / ou em torno do lago andorinhas adejam por muito tempo / batendo a barriga na água, que começa a ondear, / ou aquelas mui infelizes progênes, alimento de cobras d’água, / pais de girinos, da água mesmo bradam, / ou solitário sapo coaxa ao romper da aurora, / ou, talvez, um corvo gralhador se enfie sob / a onda que chega na orla saliente / ou afunde-se em um rio da cabeça até a ponta / dos ombros, ou talvez até mergulhe por completo, / ou dê voltas perto da água, com rouco crocitar. / **E os bois, logo antes de cair a água celeste, / erguem os olhos para o céu e sentem o cheiro do ar; / de suas ocas côncavas, as formigas trazem todos os seus ovos / rapidamente à superfície; [...]**” (Arat., 942-957, tradução de R. M. Brunhara, grifo nosso). Cícero (*Prog.* fr. 4, 10-11 *apud* COURTNEY, 2003, p. 245) também teria traduzido a última parte dessa passagem: “*mollipedesque boues, spectantes lumina caeli, / naribus umiferum duxere ex aere sucum.*”; “e os bois de pés delicados, que olham para a luz do céu, sorvem com as ventas a umidade do ar” (Tradução nossa).**

## 5 *Dubia*: Duvidoso<sup>48</sup>

SCHOL. Pers. 2, 36: *alii uolunt Licinum tonsorem ac libertum Augusti Caesaris significari praediuitem, cuius monumentum est pretiosi operis uia Salaria prope urbem ad lapidem secundum. de hoc homine non inuenustum Varronis epigramma fertur:*

*marmoreo Licinus tumulo iacet, at Cato paruo,  
Pompeius nullo: credimus esse deos?*

Escólio em Pérsio (2, 36):<sup>49</sup> outros quiseram ser dignificados como Licínio, barbeiro e liberto muito rico de César Augusto, cujo monumento, de precioso burilamento, está na via Salaria, próximo à urbe, junto à segunda pedra. Sobre esse homem, um epigrama de Varrão é relatado não sem elegância:

Licínio jaz em túmulo marmóreo, mas Catão, em humilde,  
Pompeu, em nenhum: acreditamos que os deuses existem?

## Referências

APOLLONIO Rhodio. *Os argonautas*: poema de Apollonio Rhodio. Tradução de José Maria da Costa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional, 1852. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=bC45AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 nov. 2017.

APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautica*. Edited by George W. Mooney. Londres: Longmans, Green & Co., 1912.

APOLÔNIO de Rodas. *Las argonáuticas*. Traducción de Manuel Pérez López. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

<sup>48</sup> Este fragmento aparece apenas na edição de Blänsdorf (2011, p. 240) com numeração 24a. Gayraud (1971, p. 653) considera impossível que o epigrama pertença a Varrão, devido à incompatibilidade temporal, já que o poema não se referiria ao escravo de César, mas a um procurador na Gália, autor de uma célebre fraude.

<sup>49</sup> “*nunc Licini in campos, nunc Crassi mittit in aedis:*” (Pers., 2, 36). Haroldo Bruno (1981, p. 112) traduz: “[...] ora para os campos de Licínio, ora para os palácios de Crasso: [...]”

ARATO. Fenómenos. In: ARATO; GÉMINO. *Fenómenos*: Introducción a los fenómenos. Traducción de Esteban Calderón Dorda. Madrid: Editorial Gredos, 1993. p. 8-148.

ARATO. Fenômenos. Tradução de Rafael Matiello Brunhara *et al.* *Cadernos de tradução*, Porto Alegre, n. 38, p. 1-84, jan./jul. 2016.

BAEHRENS, Aemilius. *Fragmenta poetorum romanorum*. Lipsiae: Teubner, 1886. p. 332-336. Disponível em: <https://archive.org/details/fragmentapoetaru00baehuoft>. Acesso em: 17 fev. 2016.

BLÄNSDORF, J. *Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum*: praeter enni annales et ciceronis germanicique aratea. Göttingen: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110254495>.

BRUNO, H. *Pérsio*: introdução, tradução e notas. 1981. 198f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14092016-121604/pt-br.php>. Acesso em: 13 maio 2018.

COURTNEY, E. P. Terrentius Varro Atacinus. In: COURTNEY, E. *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 235-253.

CROWTHER, N. B. Varro Atacinus: Traditional or Neoteric Poet?. *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, v. 56, p. 262-268, 1987. DOI: <https://doi.org/10.3406/antiqu.1987.2215>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41656886>. Acesso em: 02 abr. 2014.

EDUARDES, H.; WHELLER, G. B. *The School and College Virgil, Æneids VII to XII*: with English Notes. Dublin: S. J. Machen, 1845.

FLACCUS, Valerius C. C. *Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon Libri Octo*. Leipzig: Teubner, 1913.

FLACO, Gaio Valério. *Cantos Argonáuticos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

GAYRAUD, M. Un Narbonnais du Ier siècle avant J.-C.: le poète Varron de l'Aude. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'Humanité*, Paris, n. 30, p. 647-665, dez. 1971. DOI: <https://doi.org/10.3406/bude.1971.4270>. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/bude\\_1247-6862\\_1971\\_num\\_30\\_4\\_4270](https://www.persee.fr/doc/bude_1247-6862_1971_num_30_4_4270). Acesso em: 14 maio 2018.

HOLLIS, A. S. *Fragments of Roman Poetry: c. 60 BC-AD 20*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HORACE. *Satyrarum libri*. In: HORACE. *The Works of Horace*. Edição de C. Smart. Philadelphia: Joseph Whetham, 1836. v. II.

HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução de Antônio Luís Seabra. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-?].

LEE, M. O. *Virgil as Orpheus: A Study of the Georgics*. Nova Iorque: SUNY Press, 1996.

LUCANUS, M. Annaeus. *Pharsaliae Libri X*. Edição de Carolus Hermannus Weise. Leipzig: G. Bassus, 1835.

NATIVIDADE, E. S. *Os Anais de Quinto Ênio: estudo, tradução e notas*. 264f. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02022010-162128/pt-br.php>. Acesso em: 14 maio 2018.

OVÍDIO. *Amores*. In: DUQUE, Guilherme Horst. *Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética*. 263 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015. p. 68-172. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6777/1/Dissertacao%20Guilherme%20Duque.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2018.

OVÍDIO. *Obras: Os Fastos, Os amores e A arte de amar*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1943.

P. OVIDIUS Naso. *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Edição de R. Ehwald a partir de Rudolphi Merkelii. Leipzig: Teubner, 1907.

P. OVIDIUS Naso. *Tristia*. Edição de Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1939.

PERSIUS. *Juvenal and Persius with an English Translation*. Edited and translated by G. G. Ramsay. Londres/Nova York: William Heinemann: G. P. Putnam's Son, 1918.

POLT, Christopher B. Allusive Translation and Chronological Paradox in Varro of Atax's *Argonautae*. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 134, n. 4, p. 603-636, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2013.0038>. Disponível em: [https://www.academia.edu/7104746/Allusive\\_Translation\\_and\\_Chronological\\_Paradox\\_in\\_Varro\\_of\\_Atax\\_s\\_Argonautae](https://www.academia.edu/7104746/Allusive_Translation_and_Chronological_Paradox_in_Varro_of_Atax_s_Argonautae). Acesso em: 02 abr. 2014.

PRISCIANI. *Institutionum Grammaticarum Libri I-XII*. Edição de Martini Hertzii. In: KEILII, H. *Grammatici Latini*. Leipzig: Tebner, 1855. Disponível em: <https://archive.org/details/PriscianiInstitutionumGrammaticarumLibri>. Acesso em: 15 maio 2018.

PROPÉRCIO. Tradução de Paulo Martins. In: MARTINS, P. O jogo elegíaco: fronteiras entre a cultura intelectual e a ficção poética. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 137-172, 2015. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/download/8539/8666](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/download/8539/8666). Acesso em: 26 fev. 2017.

PROPERTIUS. *Elegies*. Edição de Lucian Mueller. Leipzig: Teubner, 1898.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Edição de Harold Edgeworth Butler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd., 1922.

QUINTILIANO. Livro X da *Institutio oratoria*. Tradução de Antônio Martinez Rezende. In: REZENDE, A. M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. 2009. 280 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. p. 184-274. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-7U8PNU/1432d.pdf?sequence=1>. Acesso em: 09 ago. 2016.

RODRIGUES JÚNIOR, F. *Aristos Argonauton: o heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes*. 2010. 272 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas: Estudos Literários) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-28012011-093845/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2014.

SÁNCHEZ, M. V.; PRENERÓN, I. V. Varrón Atacino, traductor de las *Argonáuticas*. *Estudios Románicos*, Murcia, v. 5, p. 1395-1401, 1989. Disponível em: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/80501/77741>. Acesso em: 03 abr. 2014.

SENECA, el Viejo. *Controversias: libros VI-X; Suasorias*. Traducción de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez e Alejandra De Riquer Permanyer. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

SENECA, the Elder. *The Elder Seneca: Declamations in Two Volumes*. Edited by M. Winterbottom. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*. Edited by J. B. Greenough. Boston: Ginn, 1900.

VIRGÍLIO. *As Geórgicas de Virgílio*. Tradução de José Félix Pereira. Lisboa: Typographia Universal, 1875. Disponível em: <https://archive.org/details/asgeorgicasdevir00virg>. Acesso em: 18 mar. 2018.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (livros IX-XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Recebido em: 16 de setembro de 2019.

Aprovado em: 2 de dezembro de 2019.