

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

THIAGO EUSTÁQUIO ARAÚJO MOTA

***DEBERI AD SIDERA TOLLI : AS PROMESSAS DE DIVINIZAÇÃO NA
ENEIDA E A ANCESTRALIDADE HERÓICA DOS IULII***

Goiânia, Dezembro de 2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Thiago Eustáquio Araújo Mota		
E-mail:	theamotta@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Nenhum		
Agência de fomento:	CAPES	Sigla:	
País:	Brasil	UF:DF	CNPJ: 00889834/0001-08
Título:	<i>Deberi ad Sidera Tolli: As Promessas de Divinização na Eneida e a Ancestralidade Heróica dos Iulii</i>		
Palavras-chave:	Épico, Divinização, <i>Consecratio</i> , Enéias, Genealogia Familiar.		
Título em outra língua:	<i>Deberi ad Sidera Tolli: The Promises of Divinization in the Aeneid and the Heroic Ancestry of the Iulii</i>		
Palavras-chave em outra língua:	<i>Aeneid. Epic. Divinization. Consecratio. Aeneas. Family Genealogy. Iulii.</i>		
Área de concentração:	Culturas, Fronteiras e Identidades		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	16/12/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós Graduação em História da UFG		
Orientador (a):	Ana Teresa Marques Gonçalves		
E-mail:	anateresamarquesgoncalves@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

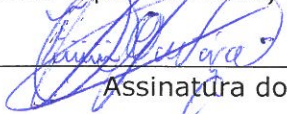
*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.



 Assinatura do (a) autor (a)

Data: 17 /12 / 2015

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

*DEBERI AD SIDERA TOLLI : AS PROMESSAS DE DIVINIZAÇÃO NA ENEIDA E
A ANCESTRALIDADE HERÓICA DOS IULII*

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de
Goiás

Área de Concentração: Culturas,
Fronteiras e Identidades

Linha de Pesquisa: História,
Memória e Imaginários Sociais

Orientadora: Professora Doutora
Ana Teresa Marques Gonçalves

Goiânia, Dezembro de 2015.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Mota, Thiago Eustáquio Araújo
Deberi ad Sidera Tolli: As Promessas de Divinização na Eneida e a
Ancestralidade Heróica dos Iulii [manuscrito] / Thiago Eustáquio
Araújo Mota. - 2015.
xvi, 363 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
História (FH) , Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2015.
Bibliografia.
Inclui mapas, fotografias, lista de figuras.

1. Eneida. 2. Épico. 3. Divinização. 4. Consecratio. 5. Genealogia
Familiar. I. Marques Gonçalves, Ana Teresa, orient. II. Título.

Salve, sancte parens
(VIRGÍLIO. *Eneida*, V. 80)

Dedico este trabalho ao meu pai que deixou
muita saudade e à minha mãe que caminha
sempre ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, sou grato à minha orientadora, Professora Ana Teresa, exemplo de virtude e competência, por ter apostado nessa pesquisa e me apoiado com dispendiosas aquisições de livros, discussões e bons conselhos, sempre com excelente humor e dedicação. Foram seis anos muito agradáveis que deixarão recordações e muita saudade. Agradeço também ao Professor Fábio Faversani que acompanha minha trajetória desde o início do Mestrado pela leitura atenta e pelas críticas preciosas. À Professora Dulce pelas contribuições metodológicas e pelo grande apoio ao longo do meu curso na UFG. Reservo um especial agradecimento à Professora Luciane pelas sugestões bibliográficas e pela amizade. Também agradeço à Professora Armênia, quem muito estimo pelo aspecto humano, agradeço pelas valiosas sugestões e pelo apoio. Agradeço ao Professor Edson, colega de orientação e pesquisa, pelas indicações bibliográficas e pela acolhida nos primeiros anos de UFG. Agradeço a minha orientadora da Graduação, Professora Flávia Lemos, que acompanhou meus primeiros passos na pesquisa acadêmica.

Agradeço muito ao meu tutor, Professor Christopher Smith que, durante o estágio de pesquisa no exterior, me abriu as portas da British School at Rome e me incentivou a trabalhar, sem receios, com a documentação arqueológica, epigráfica e explorar os monumentos e museus de Roma. Agradeço ao Professor pela leitura atenta e pelas orientações que resultaram na elaboração do segundo capítulo desta Tese. Agradeço também a todos os amigos da biblioteca da *BSR* que me receberam com muita gentileza e atenção, Valerie, Beatrice, Francesca De Riso, Francesca Deli, Patrizio e Cecilia.

Agradeço imensamente a Professora Kimberly Bowes, diretora da American Academy of Rome, que foi muito atenciosa e me ofereceu amplo acesso à biblioteca da instituição e ao acervo arqueológico. Agradeço à Professora Patrizia Calabria que prontamente permitiu que eu acompanhasse as lições do curso de numismática na Sapienza, Università di Roma, e que me indicou vários trabalhos de referências. À querida amiga, Professora Joanne Berry da Swansea University, um agradecimento especial pelas lições preciosas no curso de arqueologia em Pompéia e Herculano. Agradeço também ao amigo Christian Biggi do *Herculaneum Conservation Project* pela gentileza e atenção.

Aos amigos Daniele, Monia e Irmã Roseli Olian e às Irmãs da comunidade de Santa Teresa di Gesù Bambino que contribuíram para tornar a estadia de um ano em Roma um

verdadeiro deleite. Sou grato pelo apoio nos momentos difíceis e especialmente pelas confraternizações, passeios e almoços de domingo.

Agradeço imensamente ao amigo Brenno Fernandes, pela recepção gentil e por todo o apoio logístico que foi fundamental na etapa final de elaboração do texto. Agradeço ao amigo Marcelo, homerista, pelas recomendações sensatas, profícuas aporrinhações e debates intermináveis que foram de fundamental importância para alavancar a pesquisa. Agradeço ao amigo Samuel pelos bons conselhos e pelo apoio presente. Agradeço à minha amiga Mariana Romero, pelos momentos agradáveis, divagações dantescas e pela companhia em todas as horas.

Agradeço ao Professor Marlon, coordenador do Programa de Pós Graduação em História pelo apoio e atenção ao longo do Doutorado. Agradeço aos amigos da secretaria, Marco Aurélio, Daiany, Gustavo e Fernando, pela presteza e eficácia e aproveito para pedir desculpas por todos estes anos de aporrinhações, solicitando documentos, autorizações e declarações sem fim. Agradeço aos vigilantes do prédio da História, Isaias e Valdemir pela paciência e companhia nos finais de semana durante as jornadas de estudo.

Aos meus pais, José Mota (*in memoriam*) e Zilá Araújo Silva, sem os quais nada disso seria possível. Agradeço pela dedicação incondicional, suporte financeiro e incentivo constante aos meus estudos. Agradeço ao irmão, Matheus, pela paciência e amizade. Agradeço ao Lucas por toda a paciência, carinho, apoio e dedicação nestes três últimos anos de Doutorado. Agradeço ao meu tio, Professor Milton (*in memoriam*) pelas primeiras lições de latim e ao querido primo, Professor Fernando, por despertar meu interesse pelos poemas épicos.

Agradeço aos amigos da Biblioteca Central da UFG pela cordialidade e paciência. E por fim, agradeço a CAPES pelo financiamento dessa pesquisa através da Bolsa de Demanda Social e através do PDSE.

RESUMO

Investigamos nesta Tese um elemento específico do mito de Enéias: a divinização heroica que aparece como promessa do *fatum* nas linhas da *Eneida* de Virgílio, poema épico composto entre os anos 29 e 19 a.C. Buscamos avaliar como as promessas de apoteose do herói e seus descendentes, Júlio César e Otávio, estão concatenadas na trama, conferindo à casa de governantes a qual se liga o Imperador Augusto, *domus Iulia*, ancestralidade divina e heroica. Capaz, portanto, de reforçar sua posição de prestígio social e político frente às outras famílias aristocráticas. O poeta reserva ao herói, filho de Vênus, um tipo de elevação *ad sidera*, de forma a rememorar a *consecratio/katasterismos* de Júlio César cuja alma foi identificada ao astro – *astrum/sidus* - que apareceu nos céus de Roma durante celebração dos Jogos à Vitória de César - *Ludi Victoriae Caesaris* (44 a.C). Otávio, por sua vez, é mencionado como um *diuus* em potência, com um lugar reservado no panteão romano. Mais do que uma determinação do *fatum*, Virgílio apresenta esta perspectiva de ascensão sideral fundamentada no mérito, representado tanto pela fama quanto pela *uirtus* que são construídas em vida pelo indivíduo. Concomitante à análise hermenêutica do épico, nosso esforço metodológico se desdobra em dois sentidos: primeiramente, recuamos ao passado republicano para rastrear na documentação textual e arqueológica o enraizamento de Enéias divinizado nas narrativas fundacionais e na topografia do Lácio. Ademais, a partir das fontes textuais e da evidência numismática, problematizamos a vinculação do herói troiano à genealogia familiar dos *Iulii*. Em um segundo movimento, para além do período de composição da *Eneida*, buscamos avaliar o investimento na genealogia troiana e a reapropriação de temas épicos nos cerimoniais, monumentos e artefatos esculturais do século I d.C. Por conseguinte, nos debruçamos sobre as reapropriações do tema da divinização de Enéias pelos autores do Principado de Augusto, Tito Lívio, Dionísio de Halicarnasso e especialmente Ovídio nas *Metamorfoses*.

Palavras-chave: *Eneida*. Épico. Divinização. *Consecratio*. Enéias. Genealogia Familiar. *Iulii*. Principado.

RIASSUNTO:

Abbiamo studiato in questa Tesi di dottorato un aspetto del mito di Enea: la divinizzazione eroica che appare come una promessa dal *fatum* nei versi della *Eneide* di Virgilio, poema epico composto tra gli anni 29 e 19 aC. Tra le varie possibilità metodologiche ed ermeneutiche per lo studio di un poema epico, ci concentreremo qui sulla questione della storicità dell'opera, il suo momento di composizione e le risposte ai precedenti epici. Come una epopea eroico-storica, l'Eneide è intesa come documento di complessità inesauribile per studiare il tempo del poeta. Cerchiamo di valutare come le promesse di apoteosi dell'eroe e dei suoi discendenti, Giulio Cesare e Ottaviano, sono collegate nella trama, offrendo alla casa dei principi da cui deriva l'Imperatore Augusto, *domus Iulia*, ascendenza divina ed eroica. In grado, quindi, di rafforzare la sua posizione di prestigio sociale e politico, mettendo la famiglia imperiale di sopra delle altre famiglie aristocratiche. Il poeta fa Giove promettere all'eroe, figlio di Venere, un tipo di sollevamento *ad sidera*, allo scopo di ricordare la *consecratio/katasterismos* di Giulio Cesare la cui anima è stata identificata alla stella che è apparsa nei cieli di Roma alla celebrazione dei Giochi per la Vittoria di Cesare - *Ludi Victoriae Caesaris* (44 a.C). Ottaviano, a sua volta, è citato come un dio potenziale con un posto riservato nel pantheon romano. Più di una determinazione dello *fatum*, Virgilio presenta la prospettiva di sollevamento stellare basata sul merito rappresentato sia dalla reputazione e dalla uirtus che sono costruiti nella vita dell'individuo. In concomitanza con l'analisi ermeneutica dello epico, il nostro sforzo metodologico si sviluppa in due direzioni: in primo luogo, facciamo un passo indietro al periodo repubblicano per seguire le tracce dello radicamento di Enea divinizzato nelle leggende di fondazione e nella topografia del Lazio. Inoltre, dalle testimonianze testuali e dalle monete mettiamo in discussione il legame tra l'eroe troiano alla genealogia della famiglia degli *Iulii*. Nel secondo movimento, al di là del periodo di composizione dell'Eneide, abbiamo cercato di valutare l'investimento nella genealogia troiana e la riappropriazione di temi epici nelle cerimonie, monumenti e sculture del primo secolo. Quindi, abbiamo anche analizzato le appropriazioni dello tema della divinizzazione di Enea da altri autori come Livio, Dionigi di Alicarnasso e, soprattutto, Ovidio nelle *Metamorfosi*.

Parole-chiave: *Eneide*. Epopea. Divinizzazione. *Consecratio*. Enea. Genealogia familiare. *Iulii*. Principato.

ABSTRACT:

We investigate in this Thesis a specific element of Aeneas' myth: the heroic divinization that appears as a promise of *fatum* in the lines of the *Aeneid*, epic poem composed between the years 29 and 19 BC. Among the several methodological and hermeneutical possibilities for the study of an epic, we focus on the problem of the historicity of the work, its moment of composition and the responses to previous epic models. As a heroic-historical epic, the *Aeneid* is understood as an inexhaustible and complex document for studying the poet's time. We try to assess how the promises of apotheosis of this hero and his descendants, Julius Caesar and Octavian, are linked into the plot, providing to the rulers house, from which comes the Emperor Augustus, Domus Iulia, heroic and divine ancestry. Able, therefore, to strengthen its social and political prestige, putting the imperial family apart from the other aristocratic families. The poet reserves to this hero, son of Venus, one kind of upswing *ad sidera* in order to recall the consecratio/katasterismos of Julius Caesar whose soul has been identified to star – *sidus/astrum* - that appeared in the skies of Rome during the celebration of the Games in Honor of Caesar's Victory - *Ludi Victoriae Caesaris* (44 a.C). More than a settlement of *fatum*, Virgil presents the prospect of stellar ascension based on merit represented by the fame and *uirtus* which are both constructed during the individual's life. Along with the hermeneutic analysis, our methodological effort unfolds in two directions: firstly, we step back to the republican past to track the rooting of Aeneas deified in the foundation narratives and topography of Latium. Moreover, from textual sources and numismatic evidence, we bring the issue of the constructed link between the Trojan hero and the genealogy of the *Iulii*. In a second movement, we seek to evaluate the investment in Trojan genealogy and the reappropriation of epic themes by the ceremonies, monuments and sculptural artifacts from the first century AD. Therefore, we analyze the reappropriation of this theme of Aeneas' divinization by the augustan authors, Livy, Dionysius of Halicarnassus and especially Ovid in *Metamorphoses*.

Keywords: *Aeneid*. Epic. Divinization. *Consecratio*. Aeneas. Family Genealogy. *Iulii*. Principate.

*[O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.*

*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore]*
(DANTE ALIGHIERI. *Divina Comédia*, I.
82-87)

Ó de todo poeta honor e lume,
Valha-me o longo estudo e o grande amor,
Que me fez procurar o teu volume

Tu és meu mestre, tu és meu autor,
Foi só de ti que eu procurei colher
O belo estilo que me deu louvor.

SUMÁRIO

RESUMO	06
RIASSUNTO	07
ABSTRACT	08
LISTA DE MAPAS E FIGURAS	12
MAPAS	14
CRONOLOGIA DOS MONUMENTOS E ACONTECIMENTOS RELEVANTES	15
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I - CARACTERÍSTICAS FORMAIS E TIPOLOGIA DO ÉPICO VIRGILIANO: DIÁLOGOS COM HOMERO E A TRADIÇÃO LATINA	41
1.1. Resumo do Poema	44
1.2. Nos Rastros de uma Biografia	46
1.3. Os Perfis do Enéias Virgiliano: Escolhas e Diálogos com a Forma Helênica	50
1.4. Temporalidades Imbricadas: Ver o Presente Histórico com os olhos do Passado Heróico	57
1.5. Entre a Escrita e a Récita Poética: O Horizonte de Composição da <i>Eneida</i>	70
1.6. Do Mercado de Livros ao Acampamento Militar: a difusão dos Poemas Virgiliano	86
1.7. O Testemunho dos Escoliastas: o Proêmio da <i>Eneida</i> e o Episódio de Helena	121
CAPÍTULO II - OS TORTUOSOS CAMINHOS DAS GENEALOGIAS HERÓICAS: OS <i>IULII</i> , A <i>ENEIDA</i> E O PASSADO REPUBLICANO	132
2.1. De Iúlo aos <i>Iulii</i> : as <i>Gentes Romanas</i> e <i>Itálicas</i> em Busca do Passado Heróico	133
2.2. César e a Herança Divina dos <i>Iulii</i>	152
2.3. Vênus, o Funeral de César e Otávio como <i>Filius Diui</i>	166
2.4. O Tempo do Poeta Concebido em Uma Moldura Épica: Poderes Humanos e Divinos em Colaboração	174
2.5. A Diluição Temporal na <i>Eneida</i> e a <i>Prolepsis</i> de Anquises: Instruindo o Herói com os <i>Exempla</i> do Futuro	194
2.6. O <i>Forum Augustum</i> : os <i>Iulii</i> Entre o Passado Heróico e a <i>Res Publica Restituta</i>	198
CAPÍTULO III - ENÉIAS, AUGUSTO E A <i>DOMUS</i> DIVINA: AS PREDIÇÕES DO <i>FATUM</i> NA <i>ENEIDA</i> E NA LITERATURA DO PRINCIPADO	237
3.1. Um Herói Lacial: De Enéias Desaparecido a <i>Pater Indiges</i>	245
3.2. A Fama do Herói alcança as Estrelas: a Divinização Sideral na Poesia Virgiliana	275

3.3. As <i>Metamorfoses</i> de Ovídio: Algumas Considerações Formais e Históricas da Obra.	299
3.4. De Enéias a <i>Indiges</i> e de Rômulo a <i>Quirinus</i> : as <i>Metamorfoses</i> dos Heróis Fundadores	310
3.5. O Futuro Prognosticado e as Promessas de Divinização do <i>Princeps</i>	319
CONSIDERAÇÕES FINAIS	335
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	347

LISTA DE MAPAS E FIGURAS:

- Map. 01.** Trajetória de Enéias no Mediterrâneo. (p.14)
- Map. 02.** Lácio Arcaico. (p.14)
- Fig. 01.** Apografia do Poema *Carmen de Bello Actiaco*. (p.91)
- Fig. 02.** Facsimile do Papiro Hawara 24 (p.103)
- Fig. 03.** Facsimile do Papiro P. Oxy 3554 (p.107)
- Fig. 04.** Facsimile da Tabuleta de Vindolanda TVind 118. (p.111)
- Fig. 05.** Facsimile de fólho do Codex Vergilius Vaticanus. (p.117)
- Fig. 06.** Moeda de prata. Denário de Sexto Júlio César. RRC 258. (p.140)
- Fig. 07.** Moeda de prata. Denário de Lúcio Júlio César. RRC 320. (p.141)
- Fig. 08.** Moeda de prata. Denário de Lúcio Memmio Gal e Caio Memmio Gal. (p.146)
- Fig. 09.** Moeda de prata. Denário Serrado Caio Mamílio Limetano. RRC 362/1. (p.148)
- Fig. 10.** Moeda de prata. Denário de Caio Antio Restio. RRC 455. (p.149)
- Fig. 11.** Moeda de prata. Denário de Caio Júlio César. RRC 458. (p.155)
- Fig. 12.** Moeda de prata. Denário de Fausto Cornélio Sila. RRC 426/3. (p.156)
- Fig. 13.** Moeda de ouro. Áureo de Caio Júlio César Otaviano. RRC, 494/3a (p.158)
- Fig. 14.** Moeda de prata. Denário de Mânio Córdio Rufo. RRC 463/3 (p.159)
- Fig. 15.** Moeda de prata. Sestércio de Mânio Córdio Rufo. RRC 463/5. (p.159)
- Fig. 16.** Moeda de prata. Denário de Caio Júlio César. RRC 468/2. (p.160)
- Fig. 17.** Ruínas do Fórum de César. Perspectiva frontal. (p. 165)
- Fig. 18.** Ruínas do Fórum de César. Visão lateral do Pódium do Templo de Vênus Genetrix.(p. 165)
- Fig. 19.** Ruínas do Templo do *Divus Iulius* no Fórum Romano. (p. 173)
- Fig. 20.** Moeda de prata. Denário de Augusto. RIC, I, 37a. (p. 175)
- Fig. 21.** Fórum de Augusto. Ruínas do Templo de Marte *Uitor* (p. 201)
- Fig. 22.** Relevô da *Ara pietatis Augustae*. Vila Medici (p. 202)
- Fig. 23.** Molde de gesso. Detalhe do Frontão do Templo. (p. 202)
- Fig. 24.** Relevô de Algiers. (p.203)
- Fig. 25.** Estátua de Marte *Uitor*. Museus Capitolinos. (p.204)
- Fig. 26.** Estátua de Marte *Uitor*. Detalhe da Couraça. (p.205)
- Fig. 27.** Reconstrução da disposição das estátuas no Fórum de Augusto. (p.206)
- Fig. 28.** Fórum de Augusto. Êxedra Noroeste. (p. 208)
- Fig. 29.** Fórum de Augusto. Êxedra Nordeste. (p. 208)
- Fig. 30.** Fragmento de estátua masculina em vestes sacerdotais. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 210)
- Fig. 31.** Fragmento de estátua masculina: *mulleus*. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 212)
- Fig. 32.** Fragmento de estátua masculina: mão com um anel e *mappa*. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 213)

Fig. 33. Fragmentos do dorso de uma estátua togada. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 213).

Fig. 34. Molde de fragmento de estátua com a cabeça e braço atribuídos a Anquises. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 216)

Fig. 35. Molde de dorso de estátua atribuída a Ascânio. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 217)

Fig. 36. Molde de fragmento de estátua, flanco atribuído a Enéias. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 217)

Fig. 37. Prospecto reconstrutivo do grupo escultural de Enéias. (p. 217)

Fig. 38. Molde de fragmento de estátua couraçada atribuída a Rômulo. Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. (p. 218)

Fig. 39 a. Ciclo de Medinaceli. Relevos com as Naus e Reconstrução Ilustrativa de Thomas Schäfer (p. 225)

Fig. 39 b. Ciclo de Medinaceli. Detalhe do relevo com as Naus (parte esquerda, central e direita). (p. 226)

Fig. 39.c. Ciclo de Medinaceli. Relevo com *tensa*. (p.227)

Fig. 40. Estátua de Augusto. *Prima Porta*. (p.230)

Fig. 41. Estátua de Augusto. *Prima Porta*. Detalhe do Corselete. (p.231)

Fig. 42. Plano Reconstrutivo do *Heroon* de Enéias em Lavínio (p.270)

Fig. 43. Porta modelada em tufa do dito *heroon* de Enéias. (p.271)

MAPAS



Mapa 1 – Reconstituição da Jornada de Enéias no Mediterrâneo. Mapa disponível em http://didapages.ecolevs.ch/exercices_protected/Eneide_2/enee-voyage.jpg . Acesso em 18/09/2015



Mapa 2 – Mapa das Principais Cidades Laciais. Disponível em http://www.forumancientcoins.com/ancient-maps/albums/userpics/31686/Latium_VIII_b_C_.jpg. Acesso em 18/09/2015.

CRONOLOGIA DOS MONUMENTOS E ACONTECIMENTOS RELEVANTES:

- Séc. VII a.C – Tumba Princesca em Lavínio
- Séc. IV a.C – Reconsagração da Tumba convertida em *Heroon*
- 100 a.C – Nascimento de Caio Júlio César
- 70 a.C – Nascimento de Virgílio
- 54 a.C – Início da Construção do Fórum de César
- 48 a.C – Batalha de Farsália
- Voto de César para a Edificação do Templo de Vênus *Genetrix*
- 46 a.C – Dedicção do Templo de Vênus *Genetrix*
- 45 a.C – Otávio é Adotado por César
- 44 a.C – Morte de Caio Júlio César
- Jogos à Vitória de César
 - Possível Início para a Composição das *Bucólicas*
- 42 a.C – Voto dos Triúnviros para a edificação do Templo do *Diuus Iulius*
- 42 a.C – Batalha de Filipos (Macedônia)
- Dedicção do Templo de Marte
- 38 a.C – Possível conclusão das *Bucólicas*
- 37 a.C – Virgílio e Horácio acompanham Mecênas a Brindes
- 31 a.C – Batalha do Ácio
- 29 a.C – Consagração do Templo do *Diuus Iulius*
- Possível publicação das *Geórgicas*
 - Tríplice Triunfo de Otávio e Fechamento das portas do Templo de Jano
 - Início da Composição da *Eneida*
- 28 a.C – Dedicção do Templo de Apolo Palatino
- 27 a.C – Título de Augusto outorgado a Otávio pelo Senado
- 23 a.C – Morte de Marcelo, sobrinho de Otávio.
- 20 a.C – Restituição dos Estandartes dos Partos.
- (seguro *terminus post quem*) Estátua de Augusto. *Prima Porta*.
 - Possível Início para a Construção do Fórum de Augusto.
- 19 a.C – Morte de Virgílio
- 17 a.C – Celebração dos Jogos Seculares
- 13 a.C – Fim da campanha de Augusto na Hispania e Gália Meridional

- Senado comissiona a construção da *Ara Pacis*
- 02 a.C – Dedicção do Templo de Marte *Utor*.
 - Inauguração do Fórum de Augusto
- 09 a.C – Dedicção da *Ara Pacis*
- 14 d.C – Morte de Augusto
 - (possível *terminus post quem*) Estátua de Augusto. *Prima Porta*.
 - (possível *terminus post quem*) Ciclo de Relevos de Medinaceli
- 14 d.C – Governo de Tibério
 - (em diante) Edifício de Eumachia em Pompéia
 - (em diante) Construção do *Sebasteion* em Afrodísias
- 41 d.C – Governo do Imperador Cláudio
 - *Ara Pietatis Augustae*
- 98 d.C – Governo do Imperador Trajano
 - Estátua de Marte dos Museus Capitolinos, possível réplica, inspirada na estátua de culto de Marte *Utor*
- 117 d.C – Morte de Trajano
 - Início do Governo de Adriano

INTRODUÇÃO:

[Ele errou pelas matas como um caçador e vagueou pelas planícies. Em sua tristeza ele gritou: "Como posso descansar, como posso ficar em paz? O desespero se instalou em meu coração. Isso que meu irmão é agora, o mesmo serei eu quando morrer. Por medo da morte farei o possível para encontrar Utnapishtim, a quem chamam o Longínquo, pois ele se juntou à assembléia dos deuses] (*Epopéia de Gilgamesh*, IX. 01-05)

Com este clamor, Gilgamesh lamenta a sorte de seu companheiro de jornada, Enkidu, e vislumbra com amargura o próprio destino. Caracterizado como ‘dois terços deus e um terço humano’, o conhecido herói da epopéia suméria aparece nas listas reais como um dos primeiros soberanos de Uruk, tendo governado por cento e vinte e seis anos. De sua mãe divina, Nissun, herdou grande beleza, força e inquietude e de seu pai, um “Lillu” (palavra que pejorativamente quer dizer “tolo”) e sumo sacerdote de Kullab, a parte que lhe fazia mortal. Gilgamesh compreende um tipo muito peculiar de semideus com origem paterna ambígua, pois sempre que em dificuldade, invoca Lugulbanda por pai, antigo rei e protetor da cidade também qualificado como divino. Ao perder o amigo e seu igual para o domínio da morte, o herói empreende uma longa travessia para encontrar o imortal e sobrevivente do dilúvio, Utnapishtim, e descobrir o segredo da eternidade. Através dele, toma conhecimento de uma flor que cresce sob o mar e confere a imortalidade. Com muito custo consegue encontrá-la, mas por um descuido do herói a flor é devorada por uma serpente. Por fim, Gilgamesh é obrigado a reconhecer que a única porção dele que resistiria ao tempo seria a grande obra de seu reinado: as muralhas de Uruk, assim como o nome e as façanhas atribuídas a ele.

Guardadas as devidas especificidades, o herói sumério exprime uma contradição semelhante ao dos semideuses gregos e troianos que rivalizam em força e astúcia com os imortais, mas que, por outro lado, vivem as asperezas do tempo como os homens comuns. Sem se contentar com o poder que exerce ilimitadamente sobre os

súditos, Gilgamesh ameaça dar o passo definitivo para se tornar um deus ainda em vida. Dessa forma, a epopéia sumério-acadiana¹ manifesta uma das mais antigas e sinceras aflições humanas com a finitude, assim como a busca frustrada do soberano de Uruk exemplifica um dos devaneios mais pretensiosos iminente àqueles que desfrutam o poder em sua quase plenitude: a utopia da imortalidade, em suas várias conotações e desdobramentos.

No ocidente romano, a apoteose/*consecratio* dos Imperadores tornou-se uma possibilidade com Augusto que, num sentido distinto de César, traçou o caminho de sua própria divinização. Desta forma, lançou o cânone para um cerimonial que perdurou, com algumas modificações, até o tempo dos Imperadores Cristãos. Todavia, este governante teve a divindade e o culto oficializados somente depois de morto, o que não impediu de ser aclamado como um deus em potencial, ainda em vida. Nesta cerimônia, se entrelaçam tradições e precedentes históricos diversos: de um lado, a figura de Alexandre, o Grande e dos soberanos helenísticos que forjaram o modelo para o culto imperial nas províncias de língua grega e, de outro, o culto aos heróis semideuses que deram origem à *urbs* romana, especialmente Rômulo e Enéias. Mais do que seres confinados a um universo ficcional, alguns vestígios como o *heroon* de Enéias em Lavínio ou a gruta do Luperca no Palatino² davam tangibilidade aos relatos sobre os

¹ As façanhas de Gilgamesh, originalmente ‘Bilgamesh’, foram tema de uma longa série de narrativas heróicas escritas em sumério e acadiano. Traduzida hoje para várias línguas modernas, a vulgata foi gerada a partir de duas versões principais de contextos diferentes: a denominada “versão *standard*” preservada em acadiano compreende um total de treze tábuas descobertas em 1853 durante as escavações empreendidas em Nínive, na biblioteca do rei Assurbanipal. Esta mesma versão, a mais completa que nos chegou, foi compilada por um escriba denominado Sin-leqe-unninni entre 1300 a.C e 1000. a.C a partir de exemplares precedentes. Uma versão mais antiga intitulada ‘*Aquele que supera todos os reis*’, assim reconhecida pela primeira linha do texto, compreende um conjunto de tábuas e fragmentos de várias procedências datadas do Primeiro Período Babilônico, entre 2003 e 1595 a.C. Existem ainda porções do texto que foram extraídas de fragmentos de poemas em sumério antigo, que deixou de ser uma língua predominante na Mesopotâmia por volta de 1800 a.C. Para uma discussão mais aprofundada sobre datação, variações, interpolações concernentes à arqueologia documental da epopéia de Gilgamesh, conferir o texto de Scott B. Noegel, “The Mesopotamian Epic” escrito para o *Companion to Ancient Epic*, a introdução de Andrew George escrita para a edição em inglês da Penguin Classics e a introdução de N. K. Sandars na versão publicada pela Martins Fontes para o Português.

² Local onde os gêmeos Rômulo e Remo foram acolhidos e amamentados pela Loba.

fundadores e sua forma imortal era objeto de veneração religiosa por parte dos romanos. Sua divinização foi um tema recorrente na iconografia e nos escritos em verso e prosa do último século da República e início do Principado.

Deberi ad sidera tolli com essas palavras, Júpiter prenuncia na *Eneida* a elevação do herói Enéias aos céus e sua acolhida junto aos imortais (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 795).³ A promessa de divinização de Enéias pelo *fatum* – destinado nem às amarguras do Orco nem aos Vergéis do Elísio, mas a uma acolhida feliz junto aos imortais - inscreve a excepcionalidade de seu nascimento e virtude, predicados que entendidos no âmbito de uma genealogia familiar se dilatam aos varões da *Gens Iulia*. No épico virgiliano, o prenúncio da apoteose de Augusto surge na mesma profecia em que Júpiter assegura a Vênus a acolhida de seu filho, Enéias, entre os imortais (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 259- 289). Nas *Geórgicas*, Virgílio refere-se a Otávio como humano, mas que desperta o interesse do Olimpo em acolhê-lo; ao fim do primeiro livro declara que, há tempo, os céus se sentiam invejosos e lamentavam as paixões humanas deste governante (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 503-504).

Percebemos que esta profecia não apenas se repete na *Eneida*, mas é anunciada nos mesmos termos pelo filho de Saturno, ou seja, o transporte do herói à esfera sideral: *ad sidera* – dessa vez em referência aos verbos *debero* (cumprir ou dever) e *tolero* (ser carregado, ser transportado), ambos no infinitivo presente ativo (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 486). Esta predição põe em evidência o teor etiológico

³ Nesta Tese utilizamos as seguintes traduções e edições para a obra de Virgílio: VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (Livros IX – XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004; VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Losada, 2004 (edição latim-espanhol); VIRGÍLIO. *Aeneid*. Trad. Rushton Fairclough. London: William Heineman, 1916. (The Loeb Classical Library) (edição: latim-inglês); VIRGÍLIO. *Eneide*. Trad. Vittorio Sermonetti. Milano: BUR Rizzoli, 2007 (edição latim-italiano); VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Ed. Unicamp, 2005; VERGILIVS. *Opera. Vol II. Aeneis*. Ed. Remigius Sabbadini. Roma: Typis Regiae Officinae Polygraphicae, 1930, mas nos responsabilizamos pela tradução final do português que utilizamos nesta tese, gerada a partir das escolhas e sugestões dos tradutores mencionados.

da narrativa: agrega a sorte de Enéias à dimensão de um porvir distante e ao destino do povo romano, que compartilha com o herói fundador seu caráter piedoso.

Quanto à *Eneida*, está ausente uma descrição direta da morte e divinização de Enéias, seja porque o autor morreu com o poema inacabado, mas, muito possivelmente, porque não constava no plano geral da composição. O poema abre no curso da façanha marítima troiana e finaliza com a derrota do rival de Enéias, Turno, e o estabelecimento da paz no Lácio. Não obstante, a divinização de Enéias, assim como a de sua ilustre prole, aparece sob a forma de promessa. Chamou nossa atenção o fato de essas predições estarem todas conectadas e situadas para além da temporalidade da ação no poema, ou seja, articuladas e difundidas pelas várias *prolepsis* narrativas.

Em nossa Dissertação de Mestrado, analisamos os ritos funerários e concepções da morte na Roma de Virgílio, tendo como ponto de partida seu poema épico e outros documentos textuais. Ao longo da análise documental e levantamento bibliográfico, nos deparamos com o mote da divinização heróica/histórica, que traz subjacente a perspectiva da negação/superação da própria condição mortal. Esta mesma noção permeava a cerimônia da *consecratio* imperial que por um decreto senatorial transformava o então governante defunto em *diuus* e instituía seu culto e veneração por parte dos mortais.

Ao que nos referimos com o termo divinização/*consecratio* e como a historiografia contemporânea aborda o tema? Renunciando ao puro e simples argumento humanista, Paul Veyne no livro *O Inventário das Diferenças*, admite o estranhamento que a civilização romana provoca em nós, estudiosos contemporâneos, ao ponto que nos obriga a sairmos de nós mesmos para investigar e inventariar essas diferenças (VEYNE, 1989: 09-11). Na conferência, proferida na aula inaugural do *Collège de France*, insiste que a História consiste em um inventário explicativo das

diferenças humanas, que cabem ser traduzidas conceitualmente, percebidas no campo social e na dinâmica do tempo histórico. Inventariar não consiste em esgotar a totalidade da memória histórica, descrita e compilada ao cúmulo da obsessão; representa antes um trabalho criterioso de seleção e comparação. Por sua vez, inexistente a narrativa pura e simples, ou apenas o trabalho de erudição, pois o texto do historiador sempre lança mão de conceitos e categorias de entendimento a partir das quais visita a documentação (VEYNE, 1989: 13-14). Assim, antes mesmo de partirmos para a documentação textual e iconográfica e estabelecermos as possíveis aproximações e as devidas especificidades a partir do tema da apoteose heróica/história, cabe refletirmos acerca do sentido de divinização/*consecratio* no sistema religioso e político romano.

No latim clássico, *consecratio* traz a acepção básica de ‘consagração’, algo profano convertido em sagrado ou ‘deificação’, no caso de seres humanos (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 411). Deriva do verbo *consecro* que expressa três ações adjacentes: primeiramente, render ou dedicar um objeto ou construção a uma divindade; consagrar, no sentido de atribuir sacralidade; e, por fim, assinalar a divindade, reconhecer como divino (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 411-412). John Scheid, no livro *La Religion des Romains*, comenta sobre a primeira dessas acepções: uma vez que uma construção era dedicada ou consagrada, o dedicante pronunciava, sob a supervisão de um *pontifex*, a fórmula adequada – *lex dedicationis* - e procedia de maneira a transferir o edifício ou o espaço público àquela divindade específica (SCHEID, 1998: 58-59). A *constitutio* de um espaço consagrado implicava na purificação e no traçado cauteloso dos limites que se tornavam invioláveis.

No livro *Roman Gods: A Conceptual Approach*, Michael Lipka declara que virtualmente qualquer recinto, espaço, objeto e até mesmo noções abstratas poderiam ser deificada no sistema religioso romano, passando a receber algum tipo de culto ou

adoração (LIPKA, 2009: 127). Tal processo se completa através de fórmulas e procedimentos adequados. Na deificação de noções profanas impessoais, a primeira ação é atribuir-lhes um foco funcional; o segundo passo é estabelecer um limite espacial para o culto, como um altar, templo ou santuário. Lipka fornece uma lista de exemplos: a *Concordia* que passou a receber um templo no ano 304 a.C, assim como a *Pietas* em 181 a.C. *Aius Locutius* passa a receber um culto uma vez que essa voz manifestou-se aos romanos avisando-os da aproximação dos gauleses em 391 a.C. Outro *Rediculus*, ‘Deus do Retorno’, ganhou um pequeno santuário na Via Appia, onde dizem que Anibal Barca abandonou sua marcha contra a cidade de Roma no ano 211 a.C; também a Febre – *Febris* - possui um templo no Palatino; as Tempestades, *Tempestates*, ganham um templo em 259 a.C, quando os romanos conhecem o poder mortífero dessa força durante a Primeira Guerra Púnica (LIPKA, 2009: 128-129). A circunscrição de um foco espacial implica no estabelecimento de outras categorias: temporal, como a comemoração do aniversário do templo, iconográfica na forma de imagens de culto, e ritual, sob a forma de sacrifícios regulares por aqueles incumbidos do ofício litúrgico. Como regra, acrescenta o autor, a deificação oficial (em marcado contraste com a deificação privada) não é um processo evolucionário, uma decisão estabelecida a um só tempo, através de um decreto senatorial (LIPKA, 2009: 129). Existe uma espécie de período de silêncio entre o decreto oficial e o tempo de construção do templo ou santuário.

Para John Scheid, o procedimento da divinização/*consecratio* não conflitava com o sistema religioso, uma vez que os romanos aceitavam o princípio fundamental de que os deuses viviam no mundo com os homens e trabalhavam com eles no universo das cidades (SCHEID, 1998: 124). Na introdução do livro *Emperor Worship and Roman Religion*, Ittai Gradel procura traçar alguns pressupostos básicos da religião

romana. Segundo o estudioso, *religio* é um conceito que muito se aproxima da noção de *pietas* na medida em que remete ao senso de diligência e obrigação para com os superiores, entre os quais figuram os deuses. Apesar de compreender religião como diálogo e mediação entre humanos e a esfera divina, para Gradel essa noção de ‘outro mundo’ como um domínio distante e excludente do humano não encontra ressonância no imaginário romano (GRADEL, 2002: 05).

No caso da deificação de pessoas, não existe nenhum registro na história de Roma sobre esse procedimento nos tempos republicanos; ao que tudo indica, na trilha de Rômulo, César parece ser o primeiro caso de divinização oficial, com instituição de um culto, templo e rituais (LIPKA, 2009: 129). Apesar do reconhecimento de atributos divinos a alguns generais romanos, como Camilo, Cipião Africano e Mario⁴ nada como o aumento do panteão romano consta nos registros escritos. No plano oficial, os imperadores divinizados eram tratados exatamente como os deuses tradicionais do panteão. Não obstante o decreto senatorial que autorizava a *consecratio*, o interesse do herdeiro/sucessor e o entusiasmo da população, em alguns casos, desempenhava um papel catalisador no processo. Lipka ressalta que, em vida, o Imperador não era oficialmente cultuado em Roma, embora alguns governantes como Domiciano fossem indulgentes com os adutores que insistiam em proclamá-los deuses na terra (LIPKA, 2009: 131).

Para Elias Bickerman, a *consecratio* compreendia, basicamente, a introdução de um novo culto (BICKERMAN, 1973: 13). Assim como *diuus* era um novo *numen* ou uma força sobrenatural manifesta e através da *consecratio* era inserida

⁴ Marcos Fúrio Camilo (446 a.C-365 a.C) pertence aos *Furii* da cidade de Túsculo que foram integrados aos quadros de cidadãos romanos. Foi eleito Ditador cinco vezes e acumulou quatro triunfos nas guerras contra os équos, gauleses, volscos e etruscos. Públio Cornélio Cipião Africano (236 a.C-186 a.C) conduziu os exércitos de Rom na guerra contra Anibal, derrotando o general cartaginês em Zama (218 a.C). Caio Mário (157-86 a.C), tio de Caio Júlio César, foi eleito Cônsul sete vezes consecutivas. O mesmo realizou uma reformulação na organização do exército, admitindo os *proletarii* e cumlulou honras ao ter repellido as invasões dos Cimbro e Teutões, de procedência germânica.

entre as divindades de Roma. Esse novo *numen* passa a receber templo, sacerdotes e culto. Sacrifícios lhe são oferecidos, orações endereçadas e oráculos perguntados. Seus adoradores são convocados por um sino e prostrados diante de seu leito (BICKERMAN, 1972: 13). Na opinião desse autor, o que é importante para o estudo da apoteose romana é o fato de que tanto escritores pagãos quanto cristãos concordam na possibilidade da divinização de um mortal seja ele Rômulo, César ou o próprio Cristo, pressupondo que de alguma maneira o corpo era levado para os Céus e transformado em alguma coisa divina (BICKERMAN, 1972: 15). Segundo Bickerman, a própria autoridade dos antigos estabelece precedentes para a apoteose. Para Ênio, Rômulo foi transportado vivo para o ‘firmamento celestial’ (ÊNIO. *Anais*, fr. 50). Cícero, no seu tratado *Sobre a Natureza dos Deuses*, não duvida de que Hércules e Rômulo obtiveram um lugar nos céus por mérito de serem adorados da mesma forma que os seres divinos que sempre pertenceram àquele lugar (CÍCERO. *De Natura Deorum*, II. 62, *apud* BICKERMAN, 1972: 15).

Também no tempo de Virgílio, a circulação de relatos sobre os heróis divinizados experimentou novo fôlego: Hércules e principalmente dos fundadores, Rômulo e Enéias. A apoteose do herói filho de Zeus e Alcmena é retratada na *Biblioteca Histórica* de Diodoro Sículo e o tema retomado por Ovídio na composição das *Metamorfoses*. Depois de vagar pelos confins do mundo conhecido, enfrentando criaturas bestiais e fundando cidades, Hércules foi vítima de um engodo por parte da ciumenta Dejanira. Envenenado pela mulher, decidiu dar cabo da própria vida, construindo uma enorme pira funerária sobre a qual deitou e mandou atear fogo. Quando, no dia seguinte, os companheiros andaram a recolher os ossos não encontraram nada e consideraram que Hércules havia passado do mundo dos homens ao dos imortais (DIODORO SÍCULO. *Biblioteca Histórica*, IV, 38. OVÍDIO. *Metamorfoses*, IX. 98-

272). O historiador grego acrescenta que realizados os ritos de purificação ao herói foi erguido um túmulo de terra e Hércules honrado com sacrifícios em várias *póleis* (DIODORO SÍCULO. *Biblioteca Histórica*, IV, 39-40). Segundo Tito Lívio, enquanto realizava o censo das tropas, o fundador Rômulo desvaneceu em meio a uma prodigiosa tempestade que envolveu o rei em densas nuvens com raios e trovões. O testemunho de Júnio Prócul, senador que jurou ter interagido com a alma do fundador de Roma, serviu para acalmar os ânimos e dissipar os temores de uma cidade que se inquietava, assim como para oficializar a divinização do novo deus Quirino (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.16).

Ao se tratar do tema da *consecratio* imperial, sobretudo considerando os acontecimentos relacionados ao funeral de Augusto, muito se fala no modelo oferecido pela divinização de Rômulo e sua transformação no deus Quirino, negligenciando-se, geralmente, a posição de Enéias como ancestral dos *Iulii* que recebe no Fórum de Augusto um espaço privilegiado. O tema da divinização do herói troiano, transformado em *Pater Indiges*, e sua vinculação à cidade ancestral de Lavínio, aparece não apenas na *Eneida* de Virgílio, mas em outros escritos do período, como as *Elegias* de Tibulo (TIBULO. *Elegias*, II. 5. 43-44), a *História Romana* de Tito Lívio, as *Antiguidades Romanas* de Dionísio de Halicarnasso (*Antiguidades Romanas*, I. 64. 4) ou as *Metamorfoses* de Ovídio (*Metamorfoses*, XIV. 581-608). No tempo de Virgílio a cidade de Lavínio adquiriu uma relevância simbólica capital, tornando-se o suporte de uma tradição vinculada a Enéias e aos deuses Penates.⁵ Historicamente, as figuras de Enéias,

⁵ Na religião romana os deuses penates, invocados sempre no plural como *dii penates*, integravam o conjunto de divindades domésticas. A etimologia do nome deriva da palavra *penus* que significa despensa, por isso os bens da família eram consagrados a eles, como o vinho, o azeite, o trigo e outros suprimentos. Em correspondência ao culto doméstico, a população de Roma prestava reverência aos penates públicos - *Penates Publici Populi Romani* – cujo santuário localizava-se na colina Vélia (parte central da cidade) (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, II. 19). Aos mesmos era atribuído o sustento e a segurança pública da *urbs*. A tradição seguida por Virgílio e Ovídio identifica os penates públicos aos objetos sagrados resgatados por Anquises de Tróia e transportados por Enéias até a Peínsula Itália (OVÍDIO. *Fasti*, III. 615).

Rômulo e do *Diuus Iulius* foram incorporadas à linguagem do poder imperial, tal como aparece nas cerimônias fúnebres e na posterior organização do culto ao Imperador e demais membros do círculo familiar. De que forma esta *consecratio* propriamente cerimonial estaria relacionada àquela dos heróis do passado?

Para os historiadores e estudiosos que mencionamos, a cerimônia da *consecratio* foi fundamental no processo de transição imperial, uma vez que institucionalizava o culto aos ‘Imperadores póstumos’, convertendo-os em algo mais que meros mortais (*diui*). A nosso ver, bem mais que uma honraria outorgada pelo Senado e oficializada pelo sucessor, Tibério, a *consecratio* do *Princeps* foi antecipada por relevos, moedas e escritos do Principado que fortaleceram o vínculo com os heróis divinizados. Na opinião de Keith Hopkins, foram indivíduos da aristocracia senatorial que tiveram interesse de fomentar a ideia estreita da vinculação do Imperador com o divino (HOPKINS, 1978: 247). Antes que a demarcação de uma alteridade insuperável com a idade dos semideuses, o movimento destas obras é justamente o contrário, de aproximação e diluição das barreiras temporais, tornando a divinização imperial compreensível e palatável a partir dos modelos do mundo heróico. Cabe averiguar em que medida esta conexão fabricada pelos poetas augustanos envolve também um procedimento de incorporação/adaptação de uma genealogia associada à tradição familiar do Imperador.

Desde o período republicano, a persistente rivalidade nos círculos aristocráticos de Roma compeliu os *nobiles* a apresentarem genealogias familiares cada vez mais longitudinais e profundas, até o ponto de os filhos de Hércules, Evandro, Odisseu, Enéias e outras figuras do ciclo épico troiano aparecerem na posição de ancestrais privilegiados de algumas *gentes* romanas. Este fundador heróico, tanto conferia elevado prestígio aos descendentes quanto preenchia as lacunas de uma

linhagem de ancestrais próximos ilustres sem muitos Consulados para ostentar. Repensar as origens da *gens* e buscar uma vinculação com o passado heróico foi uma solução plausível para novos ramos que apareceram no cenário político ostentando antigos nomes gentílicos. Com a vinculação dos *Caesares* aos *Iulii*, o nome gentílico passou a ser derivado de Iúlo – *Iulus* - como ficou conhecido o primogênito de Enéias, Ascânio, fundador/rei de Alba Longa. Como demonstramos adiante, outras casas de ascendência troiana e itálica são igualmente recordadas na *Eneida*, algumas destas vinculadas ao *Princeps* por laços de parentesco.

No sentido de relato etimológico ou elucidativo das origens e desdobramentos de uma linhagem familiar, a palavra genealogia encontra sua ancoragem no vocábulo latino *gens*. Por sua vez, na terminologia republicana a palavra *gens* refere-se a um grupo familiar extenso que compartilha o mesmo *nomem* ou acredita ligar-se, por parentesco, a um ancestral comum (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 759). Para John Christopher Smith, no livro *The Roman Clan: The Gens from Ancient Ideology to Modern Anthropology*, a palavra *gens* tornou-se um tema chave dos historiadores na interpretação da história política romana, muitas vezes, hipertrofiado e utilizado de forma distorcida como, por exemplo, para explicar a origem da propriedade em Roma (SMITH, 2006: 09-166). Lembra este autor que algumas *gentes* patrícias se distinguiam por preservar, além de costumes e cultos religioso, práticas e locais específicos de sepultamento.

Para empregar aqui alguns dos conceitos criteriosamente estudados por Richard Saller, no livro *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family*, o termo *familia* diz respeito à linhagem que se preserva e transmite pelos representantes masculinos da casa (SALLER, 2004: 76-77). Com *domus* nos referimos a essa noção mais dilatada de família, recorrente no vocabulário literário e jurídico nos anos que se

seguiram à instituição do Principado. Diferente da concepção de *familia* – geralmente empregada para destacar a sacrossanta linhagem de ancestrais paternos, ou agnados - a *domus* se perpetua, também, pelo parentesco feminino. Neste sentido do termo, por meio do matrimônio com Lavínia, Enéias integra-se à *domus* de Latino, por sua vez, herdando o trono e as tradições do reino. Tanto a união das casas representa a conjunção desses povos sob um único mando e lei quanto demonstra a integração dos *Iulii* em uma ancestralidade itálica. Exceto pela palavra *familia* que não aparece uma só vez na *Eneida*, por vezes, as palavras *genus* (estirpe) e *gens* são intercambiáveis no texto poético para nomear o conjunto de descendentes de um herói – como a *gens Claudia* originária do guerreiro *Clausus* – e *domus* para se referir à casa que a partir dele se formou - como *domus Sergia*, advinda do herói Sergesto (VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 708; V. 121).

De um modo geral, a genealogia familiar apresenta um encadeamento geracional, uma vez que os membros de uma geração pretendem-se os continuadores naturais de seus ancestrais, sejam estes próximos ou distantes. Jöel Candau, no livro *Memória e Identidade*, chama a atenção para o dispositivo laudatório agregado a este procedimento com a transformação dos ancestrais em personagens-modelos nos quais são mascarados os vícios e enaltecidas as qualidades para convertê-los em *exempla* emuláveis para os vivos (CANDAU, 2011: 143). Como o esquecimento é uma ameaça permanente que se renova contra as gerações, a genealogia é caracterizada por um esforço constante de fixação em registros, árvores, brasões e narrativas de toda espécie. Todavia, durante a reconstrução da filiação, encontra-se a possibilidade de embelezá-la ou enobrecê-la, preenchendo os vazios necessários. Ressalta este antropólogo francês que a emulação dos antepassados em algumas sociedades pode manifesta-se, inclusive, com tentativas de panteonização dos ancestrais (CANDAU, 2011: 143).

Cabe lembrar que em Roma o poder, a tradição e a ancestralidade – mesmo que submetidas a reinterpretações e reelaborações constantes - deveriam ser visualizados e, por sua vez, um homem desprovido de ancestrais carecia da iluminação que os mesmos podiam instituir.⁶ A propósito desta externalidade dos ancestrais, as *imagines* dos antepassados eram parte vital do espetáculo de um funeral ou da rotina de uma casa – *domus*. De acordo com Harriet Flower, no livro *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, tinham a função-chave de notabilizar as façanhas de uma família e mantê-las presentes aos olhos dos cidadãos ordinários e dos demais aristocratas (FLOWER, 2001:63). Não se trata apenas de uma busca identitária para fins de coesão interna, mas principalmente de uma externalização dessa ancestralidade em cerimoniais e monumentos de visibilidade pública, visando aumentar a legitimidade daquela família frente às outras.

Esta tradição, tal como a ideia de *mos maiorum* para os romanos, não pode ser compreendida como algo monolítico, ou um legado que se transmite intocável de geração para geração, mas sim como espaço de conflito aberto e disputas.⁷ À medida que novos grupos são incorporados às *gentes* republicanas, provenientes das elites municipais itálicas, empenham-se na reformulação da genealogia familiar em conformidade com as novas circunstâncias políticas. Não é surpreendente encontrarmos na documentação mais de duas, ou, às vezes, três explicações para o mesmo nome gentílico. A partir da análise das obras de Valério Máximo, *Facta et Moralia* e de

⁶ Uma das condições de se pertencer à *nobilitas* é estar constantemente sob os olhos e apreciação do público. Segundo Geoffrey Sumi, que estuda a afinidade entre performance e poder na cultura política romana, cerimônias como casamentos, festas, jogos e funerais tornam-se momentos privilegiados para ostentação da *uirtus* assim como uma oportunidade para revelar a capacidade de governar (SUMI, 2008: 02).

⁷ Andrew Wallace-Hadrill, no livro *Rome's Cultural Revolution*, chama a atenção para a importância dos ancestrais como *topos* e expediente agregador de capital simbólico no jogo da política romana (WALLACE-HADRILL, 2010: 225). Em termos de tradição, a ideia de *mos maiorum* não consiste num fóssil petrificado. Abre-se, pelo contrário, a toda sorte de investigação, disputa e ressignificação ao sabor das conveniências políticas do momento. Segundo Wallace-Hadrill, recolocar e legitimar a autoridade dos ancestrais combina com a liberdade de inovar no presente e toda a geração de antiquários e poetas augustanos não ficou atrás (WALLACE-HADRILL, 2010: 232).

Cícero, *de Officiis*, Rebecca Langlands demonstra em um recente artigo publicado no *Journal of Roman Studies*, como a *necessitas* demanda a capacidade do indivíduo de adaptar o quadro moral de virtudes abstratas dos *exempla* à circunstância da ação (LANGLANDS, 2011: 100-103). Os *exempla* são, assim, interpretados como ferramentas morais que oferecem uma solução para problemas de ordem ética e colocam em questão a capacidade do indivíduo de conciliar virtudes com a sensibilidade para compreender as circunstâncias implicadas na ação.

Através do procedimento de desmontagem, análise hermenêutica⁸ e tipológica do épico virgiliano, buscamos compreender como o mesmo acomoda na narrativa poética uma tradição familiar precedente e como esta é direcionada para o propósito de heroicização do presente, dando plausibilidade às promessas de divinização do *Princeps* e de sua *domus*. A princípio, qualquer documento que nos dê elementos para compreender a sociedade romana é cabível de aplicação da operação historiográfica⁹, o que não exclui desse âmbito o épico. Aplicada ao épico virgiliano esta operação tende a um movimento de análise e resultado diversos do estudo de gênero pertinente à teoria literária, visto que prioriza as especificidades de forma, estilo e conteúdo que fazem da *Eneida* uma obra única. O potencial informativo da fonte relaciona-se aos questionamentos históricos (heurística) e à formulação de hipóteses plausíveis sobre o material legado pelo passado. Qualquer diálogo com a tradição épica

⁸ Segundo Jörn Rüsen, no livro *Reconstrução do Passado*, cumpre ao historiador, através da crítica documental e do exercício hermenêutico, interpretar os sentidos das experiências do passado, deve o mesmo problematizar as manifestações que exteriorizam as intenções dos homens de outrora e a temporalidade que as condiciona (RÜSEN, 2010: 141-143).

⁹ Segundo Michel de Certeau, a operação historiográfica é a conjunção de três elementos específicos: o lugar social, uma prática (análise documental e aplicação conceitual) e uma escrita. Padre jesuíta, teórico da história, escreveu na década de 70 e foi um dos primeiros intelectuais a se debruçar sobre a materialidade do texto histórico e colocar em xeque seu estatuto de objetividade extrema. Segundo ele, nenhuma produção historiográfica está livre do contágio com o mundo social que a produziu: é marcada por convicções pessoais, conceitos e visões sociais de mundo do autor, além de ser regulada por práticas científicas e produzida no âmbito de uma instituição (CERTEAU, 2010: 65-66).

precedente, seja ela homérica, alexandrina ou latina, é aqui encarada como apropriação e intertexto para fins de erudição e enriquecimento do texto virgiliano.

Em confronto com os cânones épicos precedentes, a *Eneida* impressiona por um tipo de inversão temporal específica pela qual um semideus, ícone da Guerra de Tróia e dos poemas homéricos, observa e é motivado à ação pelos homens do futuro histórico, sejam estes os heróis republicanos ou os combatentes do Ácio. Ao que parece, o objetivo não é reforçar essa dicotomia entre o tempo do poeta e o passado heróico, mas sim a diluição das barreiras temporais. Algumas passagens do épico integram em um mesmo campo descritivo figuras e monumentos de temporalidades distantes, o que viabiliza o confronto do herói com modelos consagrados da história romana e a etiologia de várias práticas religiosas e instituições romanas. Esta diluição temporal também viabiliza o deslocamento do maravilhoso para o presente do poeta e torna compreensível a proposta de divinização dos descendentes de Enéias.

Apesar de tomarmos a análise hermenêutica/exegética como basilar desta pesquisa não é, em absoluto, a metodologia exclusiva. Assim, a partir de eixos pertinentes - como a formação e os usos das genealogias heróicas – partimos da *Eneida* para o cotejamento com a evidência numismática, iconográfica e epigráfica, atentando para as especificidades tipológicas e limitações de cada suporte. Assim, nosso recorte temporal, por vezes, tende a recuar para o período republicano no intuito de rastrear a formulação das genealogias familiares e a problemática do enraizamento do mito de Enéias no Lácio. Por vezes, avançamos para o século I d.C, além do período de composição da *Eneida* (29-19 a.C) e do próprio Principado de Augusto, pensando nas reapropriações poéticas do mote da divinização heroica de Enéias e das temáticas do épico pelos monumentos e esculturas ligadas aos *Iulii*.

Ao estreitarmos o foco apenas na obra de Virgílio ou na documentação textual contemporânea a ela, corremos o risco de perder a dimensão do processo histórico e da fabricação de uma genealogia familiar que remonta ao período republicano e se manifesta, por exemplo, nas cunhagens monetárias. Com a introdução do denário em Roma, a menção aos ancestrais aparece como *topos* monetário e alguns tipos, sobretudo do final do século II a.C, estão associados aos progenitores heróicos e divinos das *gentes*. Assim, optamos por trabalhar com um *corpus* específico de moedas que têm em comum o mote da genealogia familiar e heroica em cunhagens (de áureos, denários e sestércios) que vão do século II a.C até o Principado de Augusto. Nestas emissões, os magistrados conhecidos como *monetales* imprimiam temas ou personagens que recordavam a origem heroico/divina de sua própria *gens* ou dos Triúnviros, como é o caso dos partidários de César e Otávio. O rastreamento e análise desses tipos republicanos se apoia na base de dados oferecida pelos catálogos *Roman Republican Coinage* (RRC) editado por Michael H. Crawford (1974), e *The Coins of the Roman Republic in the British Museum*, e para as moedas a partir de Augusto utilizamos o catálogo *The Roman Imperial Coinage, Volume I*, (RIC) editado por C.H.V. Sutherland (1984).

É igualmente oportuno atentar para a manifestação dessa genealogia divino/heróica nos monumentos e sua inserção no espaço urbano através das propostas subjacentes às edificações, inscrições epigráficas e esculturas (que compreende as categorias de estátua e relevo em geral). A construção do templo de Vênus *Genetrix* no Fórum de César compreende um marco de devoção à ancestral divina, por outro lado, o Fórum de Augusto busca a acomodação da genealogia familiar à história de Roma, especialmente do período republicano. Optamos por trabalhar com estes dois complexos forenses, confrontando as apropriações da genealogia familiar dos *Iulii* por cada um

destes monumentos. No que diz respeito ao Templo de Marte *Ultor* do Fórum de Augusto, analisamos o relevo da *Ara Pietatis Augustae*, hoje integrado à coleção da Vila Medici, que traz uma figuração do frontão deste templo e a estátua de Marte nos Museus Capitolinos, datada do Período dos Imperadores Antoninos, supostamente uma réplica da estátua original de culto do Templo de Marte *Ultor*. Sobre o grupo escultórico de Vênus e Marte que ocupava a *cella* do Templo de Marte *Ultor*, fazemos uma breve alusão ao relevo de Algiers, colocado em confronto com o testemunho de Ovídio nas *Tristia* sobre estas duas estátuas (OVÍDIO. *Tristia*, II. 295-296). Tal como discutimos adiante, este templo guarda uma dupla relação com a justa vingança, sobre os Partos e os assassinos de César, conciliando a devoção familiar do Imperador ao dever para com a República. A evidência arqueológica proveniente destas construções, em grande parte, foi integrada ao acervo do Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano, cujo catálogo foi publicado recentemente pela Comuna de Roma, sob a edição de Lucrezia Ungaro (2007) com o título *Il Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano*. O tratamento deste material em nossa pesquisa tem como base de apoio estudos monográficos da Arqueologia e da História da Arte que avançam hipóteses reconstrutivas para essas edificações, assim como dicionários topográficos e guias arqueológicos especializados.¹⁰

¹⁰ Dentre os estudos monográficos, vale mencionar o trabalho de Roger Bradley Ulrich (1984) sobre o templo de Vênus *Genetrix*, intitulado *The Temple of Venus Genetrix in the Forum of Caesar in Rome: the Topography, History, Architecture, and Sculptural Program of the Monument*; o livro de Joseph Geiger (2008) sobre a galeria dos *summi viri* no Fórum de Augusto intitulado *The First Hall of Fame. A study of the Satues in the Forum Augustum*; o trabalho do arqueólogo italiano Roberto Meneghini (2010) intitulado *Scavi dei Fori Imperiali : il Foro di Augusto : l'area centrale* e o artigo de Eugenio La Rocca (1995), intitulado “Il programma figurativo del Foro d’Augusto”. Os dicionários topográficos da Roma Antiga editados por Samuel Ball Patner (1929) e L. Richardson (1992), assim como o sítio virtual da Universidade da Califórnia (UCLA), editado por Bernard Frischer e Diane Favro são ferramentas de pesquisa valiosas no que tangem à compreensão dos aspectos estruturais e decorativos dessas edificações. O sítio da UCLA oferece um elenco minucioso de citações dos monumentos na documentação textual que, em confronto com os vestígios arqueológicos, é utilizada na formulação de modelos virtuais reconstrutivos. Nesta pesquisa, tomamos por referência dois guias arqueológicos de Roma, um editado por Amanda Claridge (2010) e o outro por Filippo Coarelli (2013).

Por ser pertinente à discussão dos usos e apropriações da genealogia heróica no Principado (tema do segundo capítulo desta Tese) nos debruçamos sobre os vestígios dos grupos escultóricos de Enéias e Rômulo que, juntamente com as estátuas de homens ilustres do passado republicano – *sumi uiri* - ganharam espaço de honra no Fórum de Augusto. O movimento metodológico comparativo destas estátuas com o épico justifica-se pela possibilidade de demonstrar como a divinização do ancestral troiano do *Princeps* assinala a excepcionalidade da *domus Iulia* e, ao mesmo tempo, não colide com a celebração da história romana. Apoiamos a sugestão de Nicholas Horsfall (1980) no texto “Virgil, Varro’s *Imagines* and the Forum of Augustus” e de Karl Galinsky (1996), no livro *Augustan Culture*, para os quais o episódio da Parada dos Heróis no Livro VI da *Eneida* pode ter servido de inspiração para este arranjo escultórico do Fórum de Augusto (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 756-892). Nesta passagem denominada pelos críticos alemães como *Heldenschau*¹¹ ou ‘desfile dos heróis’, Virgílio constrói a sua tradição de República marcada por um *continuum* na qual repudia o enfretamento civil insalubre. Ao que parece, os idealizadores/construtores do Fórum de Augusto da galeria dos *sumi uiri* não se distanciaram muito desta concepção. Além dos grupos escultóricos de Enéias e Rômulo, damos atenção a alguns dos escassos fragmentos de estátuas dos indivíduos que ocupavam as galerias dos *sumi uiri* e que, por sorte, foram resgatados durante as escavações realizadas no Fórum de Augusto. As informações técnicas e tipológicas destes vestígios encontram-se compiladas no já referido catálogo organizado sob a edição de Lucrezia Ungaro e nas fichas técnicas do próprio Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano ao qual tivemos acesso durante nosso estágio de Doutorado Sanduíche em Roma.

¹¹ Sobre o termo *Heldenschau* conferir o trabalho de Joseph Geiger, *The First Hall of Fame: A study of the Statues in the Forum Augustum* (GEIGER, 2008: 09).

Tendo ainda por escopo o mote da genealogia troiana dos *Iulii* junto à repercussão dos temas épicos em outros suportes, escolhemos trabalhar com um grupo de painéis e uma estátua datados entre o fim do Principado de Augusto e o governo de Tibério, são estes: os relevos de *Medinaceli* e a Estátua da Prima Porta. Como vemos, estes relevos trazem em um de seus quadros uma composição da batalha do Ácio inserida em uma maquinaria divina, muito semelhante a que encontramos na descrição do escudo de Enéias no Livro VIII da *Eneida*. Em outra de suas lastras, percebemos uma explícita alusão aos fundadores Enéias e Rômulos. Já a estátua do *Princeps*, em garbo militar e tamanho colossal, encontrada nas vizinhanças da Vila de Lívvia, recobra o tema da ascendência divina do Imperador por parte de Vênus junto à composição de um evento histórico na couraça (a restituição dos estandartes capturados pelos Partos) arranjado em uma moldura cósmica. Compreendemos a presença destes motivos como reapropriações por outras *media* de temáticas épicas com vistas à celebração da genealogia familiar desta *domus*. Tomamos como base de apoio para o estudo destas esculturas o catálogo da exposição *Ritratti: le Tante Facce del Potere*, editado por Eugenio La Rocca (2011), e o catálogo da exposição do bimilenário da morte de *Augusto*, editado, também, por Eugenio La Rocca (2014), *Catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale*. Ambos reúnem dados de ordem técnica, tipológica e iconográfica destes artefatos esculturais.

No âmbito das pesquisas sobre estatuária romana, a proposta de estudo iconológico, se afirmou nas duas últimas décadas. A mesma busca avaliar a escultura sob o viés do conteúdo e das mensagens que procura transmitir, levando em conta as convenções visuais empregadas e inferindo, quando possível, o espaço original de exposição. Segundo o classicista alemão Patrick Schollmeyer, atualmente se interroga sobre o emprego social das estátuas e relevos bem como da sua função no âmbito dos

contextos concretos, por exemplo, em santuários, necrópoles, ou espaço público destinado à atividade política (SHOLLMEYER, 2007: 15). Neste sentido, os catálogos das mostras de arte e dos museus de Roma¹² trazem informações relevantes sobre o histórico de classificação e as intervenções de restauro nos objetos, o contexto arqueológico e auxiliam na decodificação da composição imagética.

No âmbito da evidência epigráfica, nosso recorte documental compreende, sobretudo, a titulatura das estátuas (*tituli* e *elogia*) provenientes do Fórum de Augusto. Uma parte da evidência disponível para o estudo dos textos epigráficos, especificamente aqueles atribuídos à galeria de estátuas dos pórticos e do grupo escultórico de Enéias e Rômulo, advém de Roma; outra parte é proveniente de municipalidades da Península Itálica: dos fóruns de Pompéia, Arezo e Lavínio. As reconstruções epigráficas encontram-se reunidas no volume VI (tomo oito, fascículos dois e três) e no volume X do *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), o primeiro relativo às inscrições honoríficas de magistrados romanos editado por Gézza Alföldy e L. Chioffi e o segundo relativo às inscrições itálicas editado por Theodor Mommsen.

Por uma questão de organização e inteligibilidade, optamos pela apresentação desta pesquisa em três partes. Em linhas gerais, o primeiro capítulo intitulado “Características Formais e Tipologia do Épico Virgiliano: Diálogos com Homero e a Tradição Latina”, atém-se à questão da historicidade da *Eneida*, seu momento de composição, a inserção de Virgílio no seu próprio tempo e a história do

¹² Dentre estes, podemos citar o catálogo de esculturas do Museu Capitolino, organizado por Claudio Parisi Presicce (2010), *Musei Capitolini : le sculture del Palazzo Nuovo*; o catálogo do Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano, editado por Lucrezia Ungaro (2007) intitulado *Il Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano*; o catálogo da Centrale Montemartini, editado por Marina Bertoletti (1997), *Sculture di Roma antica : collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*; o catálogo da exposição *Ritratti : le tante facce del potere*, editado por Eugenio La Rocca (2011); o catálogo da exposição do bimilenário da morte de Augusto, editado, também, por Eugenio La Rocca (2014), *Catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale*; e o catálogo da mostra sobre Apoteose no Castel Sant’Angelo, organizada por Letizia Abbondanza (2014), intitulado *Apoteosi: da Uomini a Dei, Il Mausoleo di Adriano*.

documento. Neste capítulo, buscamos avaliar as características formais e tipológicas da *Eneida* para assim perceber os pontos de conexão intertextual com os referenciais épicos precedente de matriz helênica e latina. Considerando a adoção do metro, a extensão do poema, a divisão dos livros e o uso de dispositivos narrativos, é perceptível que Virgílio emula a forma homérica, todavia a *Eneida* apresenta as características de um épico escrito e não cantado, o que resulta, por exemplo, na ausência de um sistema formular operativo, característico da *Iliada* e da *Odisséia*. Procuramos compreender como o poeta se reapropria de motivos convencionais do épico, de forma a imprimir originalidade e torná-los palatáveis e compreensíveis ao público/audiência de seu tempo. Portanto, compreendemos Virgílio não como mero repetidor da tradição, mas como um poeta que, dentro das possibilidades de expectativa do gênero, imprime nos motivos épicos e dispositivos narrativos sua marca de estilo, atendendo à demanda para a produção de um épico romano naquele contexto. Neste sentido, a descrição do escudo de Enéias, apesar de retomar o motivo homérico da descrição das armas, resulta em algo bastante diferente do escudo de Aquiles, que tão pouco lembra o escudo de Hércules do Pseudo-Hesíodo. Buscamos analisar também o efeito de imbricamento das temporalidades narrativas que caracteriza a *Eneida* enquanto épico heróico-histórico e como se agrupam para explicar e engrandecer o tempo do poeta, criando uma expectativa quanto à perpetuação da ordem vigente. Ainda neste capítulo, como parte da tipologia da fonte pertinente a uma abordagem histórica do épico, nos debruçamos um pouco sobre a história do texto, considerando a problemática do suporte do *volumen*, a difusão dos poemas virgilianos no Império, tendo em vista sua fruição poética e seu uso escolar a partir dos papiros que nos chegaram. Por fim, encerramos o capítulo com uma breve apresentação dos códices tardo antigos nos quais se baseiam as edições modernas e a evidência encontrada nos escoliastas sobre o texto da *Eneida*.

Com o segundo capítulo, intitulado “Os Tortuosos Caminhos da Genealogia Heróica: os *Iulii*, a *Eneida* e o Passado Republicano”, temos por objetivo rastrear como este semi deus troiano foi incorporado à tradição familiar dos *Iulii*, considerando os usos contextuais desta genealogia heróico/divina pelos atores históricos, para então compreender sua acomodação no épico virgiliano em sintonia com o elogio do passado republicano. Antes que uma exclusividade dos *Iulii*, demonstramos que a composição de genealogias heróicas era um procedimento comum às várias *gentes* nos dois últimos séculos do período republicano, formuladas e ressignificadas ao sabor das conveniências políticas. Delimitamos os usos específicos dessa genealogia heróico/divina por Júlio César, nas emissões monetárias e na construção do Templo de Vênus *Genetrix*, para então sugerir uma apropriação diferenciada daquela realizada pelo herdeiro político. Em um período assinalado pelo ideal da *Res Publica Restituta*, demonstramos como a *Eneida* acomoda a tradição familiar dos *Iulii* em uma estrutura épica singular que evidencia a colaboração dos deuses nos empreendimentos humanos e um *continuum* entre a genealogia heróica do Imperador e a história romana. Para isto, utilizamos a profecia de Anquises no Livro VI do poema e a descrição do escudo de Enéias no livro VIII. Demonstramos como este mesmo esquema que aparece no épico virgiliano e dispõe, em um mesmo plano, os ancestrais heróicos dos *Iulii* e os ilustres republicanos, se repete, com modificações, na distribuição das estátuas do Fórum de Augusto. Por fim, para além de Virgílio, buscamos rastrear como os temas do épico foram acomodados à linguagem do poder na celebração da genealogia heroica dos *Iulii* e marcaram presença em algumas cerimônias, estátuas, relevos e monumentos do primeiro século.

No terceiro capítulo, intitulado “Enéias, Augusto e a *Domus Divina: as Predições do Fatum* na *Eneida* e na Literatura do Principado”, buscamos compreender

como as perspectivas de apoteose do Imperador Augusto e da *domus Iulia* estão associadas à recorrência do tema da divinização heróica, especialmente de Enéias, nos textos do Principado - a *História Romana* de Tito Lívio, as *Antiguidades Romanas* de Dionísio de Halicarnasso (*Antiguidades Romanas*, I. 64. 4) ou as *Metamorfoses* de Ovídio (*Metamorfoses*, XIV. 581-608). Estes autores compartilham um ideário fundacional que vincula a deificação de Enéias à localidade ancestral de Lavínio e a transposição de sua descendência para Alba Longa. Cada um destes relatos imprime feições específicas ao mito que explica a transmutação do líder troiano no deus *Indiges* cujo santuário localizava-se às margens do rio Numício. Primeiramente, procedemos a um mapeamento do tema da divinização de Enéias - e do próprio epíteto *Indiges* - nos autores latinos precedentes, tendo em vista sua vinculação à topografia do Lácio antigo. Destarte, estaremos em condição de melhor avaliar as especificidades e escolhas de Virgílio ao retomar o mote na *Eneida*. Podemos antecipar que as narrativas e os monumentos que vinculam Enéias divinizado à cidade ancestral de Roma, o poeta acrescenta a perspectiva da promoção do herói troiano às estrelas. Tentamos compreender as implicações da proposta virgiliana de uma elevação sideral que se ancora na ideia de uma imortalidade já antecipada pela boa fama do herói. Na sequência, avaliamos como esta mesma temática é reapropriada pelo poeta Ovídio que compõe as *Metamorfoses* nos anos finais do Principado de Augusto e também assegura ao governante a bem aventurança da imortalidade com a acolhida no panteão celeste. Acreditamos que o tema da divinização heróica, tanto de Enéias quanto de Rômulo, reaparece na literatura augustana, em parte, graças à reminiscência da *consecratio* de César, transformado aos olhos dos contemporâneos em *Sidus Iulius* e cultuado como *diuus* em pleno Fórum Republicano. Desta maneira, buscamos avaliar como as promessas de apoteose do herói e seus descendentes estão concatenadas na trama da

Eneida conferindo à casa de governantes a qual se liga o Imperador Augusto, *domus Iulia*, uma legitimidade divina e ancestral. Capaz, portanto, de reforçar sua posição de prestígio social e político frente às outras famílias aristocráticas.

CAPÍTULO I

CARACTERÍSTICAS FORMAIS E TIPOLOGIA DO ÉPICO VIRGILIANO: DIÁLOGOS COM HOMERO E A TRADIÇÃO LATINA

Epopeia redigida em língua latina, a *Eneida* de Públio Virgílio Maro (70-29 a.C) celebra os feitos do herói troiano Enéias, que guiado pelo destino - *fatum* - lidera um grupo de refugiados até o oeste da *Ausonia* (Península Itálica), local designado para assentar a nova Tróia. Mesmo antes de vir a público pelas mãos diligentes do editor Vário, a *Eneida* conseguiu mexer fortemente com os ânimos e provocou as reações mais variadas. Nada mais que os rumores do empreendimento poético foram necessários para causar a admiração ou o ciúme em outros poetas. Sexto Propércio, poeta romano da época, chegou a anunciar que algo mais grandioso que a *Ilíada* estava por nascer (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 30).

O vagaroso ritmo da composição da *Eneida* criou certamente expectativas e dúvidas quanto ao produto final. Para não dizer da impaciência do Imperador Augusto que sempre cobrava de Virgílio alguma notícia ou parte do poema, nas cartas (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 31).¹³ Os críticos não faltaram desde o princípio, muito menos os detratores da obra dos quais chegaram notícias pela própria biografia do mantuano.¹⁴ Suetônio, biógrafo e historiador romano dos séculos I e II d.C, na obra conhecida como *Vida de Virgílio – Vita Virgili* - informa que um certo Carvílio Pictor reuniu suas críticas ao poema num livro denominado *Aeneomastix*, enquanto Ascônio Pediano escreveu uma obra intitulada *Contra os Detratores da Eneida*. A linguagem do poeta foi, por vezes, considerada afetada e seu trabalho uma fraude de Homero (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 44-46).

¹³ Temos notícia destas através de Suetônio que, contudo, não nos chegaram.

¹⁴ Virgílio é proveniente de Mântua na Gália Cisalpina.

A despeito de algumas injúrias sofridas, a influência da *Eneida* é percebida desde o Principado, além de se tornar um cânone da educação latina, suas passagens e versos eram citados nas cartas dos aristocratas romanos e seus personagens - Enéias, Dido, Lavínia e Turno - utilizados como exemplos de virtude ou reprovação moral (SÊNECA. *Epistolas Morais*, XXI. 05; XCIV, 28). Juntamente com os outros escritos virgilianos, o épico sobre Enéias foi objeto do interesse de antiquários e escoliastas da Antiguidade que esquadriharam o texto e propuseram explicações literárias, gramaticais e etimológicas para os termos, epítetos, construções e passagens da *Eneida*. O comentário de Mário (ou Mauro) Sérvio Honorato (gramático do séc. IV d.C),¹⁵ sem dúvida o mais completo que nos chegou, remete a toda uma cadeia de comentaristas e estudiosos de Virgílio que tem início logo no séc. I d.C. Sérvio, possivelmente, deu continuidade ao trabalho investigativo de um escoliasta anterior, denominado Élio Donato do qual falaremos mais adiante. Um século depois, o investigador e antiquário Macróbio¹⁶, autor das *Saturnálias* (séc V d.C), reservou quatro livros desta obra para uma apreciação crítica da *Eneida*, abordando assuntos de ordem religiosa e discorrendo acerca das habilidades retóricas de Virgílio, das apropriações de Homero e dos poetas latinos anteriores. Obviamente que estes comentadores tardios trouxeram para suas leituras do épico muito das concepções filosóficas, problemáticas políticas e religiosas de seu contexto, marcado pela ascensão do Cristianismo, porém os *scolia* já apontam para a persistente vivacidade da obra na posteridade.

¹⁵ Seu Comentário à obra de Virgílio, *In tria Virgilii Opera Expositio*, nos chegou por meio de duas tradições diferentes de manuscritos, a primeira com *scolia* relativamente curtos depositados no topo das folhas dos códices, intitulados *Servius Minor*. Por sua vez, o grupo de manuscritos virgilianos datados dos Séculos X e XI trazem uma espécie de comentário expandido ao qual é denominado *Servius Auctus*. Nesta versão expandida, Sérvio parece dar continuidade ao trabalho de outro gramático e escoliasta predecessor conhecido como Élio Donato (350 a.C).

¹⁶ *Macrobios Ambrosius Theodosius* foi um estudioso e antiquário romano do final do século IV d.C interessado em assuntos e práticas religiosas, especialmente, as festas e ritos pagãos, estudados a partir dos autores gregos e latinos do passado. Seus escritos incluem as *Saturnálias*, os *Comentários ao Sonho de Cipião* e um trabalho Sobre as Diferenças e Similaridades entre os Verbos Gregos e Latinos que não nos chegou.

Como tantas outras criações poéticas latinas, a *Eneida* não sucumbiu à desagregação política e militar do Império e ao longo dos séculos inspirou poetas, pintores, dramaturgos e romancistas, sem falar do interesse acadêmico e da pesquisa filológica que ganharam novo fôlego a partir das edições impressas do Renascimento.¹⁷ Basta recordarmos que ninguém menos que Virgílio guiou Dante pelo submundo e muito da geografia simbólica do Orco¹⁸ (Livro VI na *Eneida*) influenciou a elaboração dos círculos infernais na *Divina Comédia* (Séc. XIV). O próêmio dos *Lusíadas* que anuncia o empreendimento náutico/heróico de Portugal tem como referência direta a *Eneida*, assim como a peça *Dido, a Rainha de Cartago*, de Christopher Marlowe (Séc. XVI), a ópera *Os Troianos* do compositor Hector Berlioz (Séc. XIX), o romance *A Morte de Virgílio* de Hermann Broch (Séc. XX) e várias outras criações do gênio humano que somente numa ousadia extrema, tentaríamos listar aqui.

Entre as várias possibilidades metodológicas e hermenêuticas para o estudo de uma epopeia, nos ateremos aqui à problemática da historicidade da obra, seu momento de composição e as respostas do poeta aos precedentes épicos. A nosso ver, o épico não é uma forma que vaga impunemente no espaço e no tempo ou um cânone de normas inflexíveis, uma vez que o poeta mantuanos dá sentido à proposta de recriação e adaptação no sentido romano do termo, ou *emulatio*, ressignificando para um público de ouvintes e leitores uma forma já conhecida em particular da cultura helênica e mediterrânea em geral. Com o propósito de situar melhor as discussões propostas neste capítulo, apresentamos um breve resumo dos acontecimentos da *Eneida* que de maneira alguma substitui o deleite da leitura ou esgota a complexidade do poema.

¹⁷ O *Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition* da Blackwell (2010), editado por Joseph Farrell e Michael Putnam, traz um repertório de textos relativos aos temas da recepção da *Eneida* na literatura do Medievo e Renascimento, a influência do épico virgiliano na Música e nas Artes Visuais e uma parte dedicada às reações e releituras modernas do poema.

¹⁸ O mundo dos mortos aparece denominado como Orco ou Averno na *Eneida*.

1.1. Resumo do Poema

O poema abre no curso da façanha marítima, em meio à tempestade provocada pela ira de Juno, que dispersa a frota de Enéias e arremessa os troianos no litoral de Cartago. Acolhido pela rainha cartaginesa, o herói, filho de Vênus e Anquises, descreve os últimos momentos de Tróia e todos os trabalhos enfrentados no mar. Rememora aos presentes como perdeu sua primeira esposa, Creusa, e escapou da cidade, levando o pai às costas e o filho Ascânio ao lado. Por sua vez, a rainha Dido, insuflada por Cupido, cai em desatino pelo herói que, obediente aos mandos de Júpiter, prossegue em sua missão fundadora. Vítima da paixão doentia e do desespero, Dido se entrega à morte e às chamas, enquanto Enéias volta ao mar com os sócios (*socii*), aporta nas praias da Sicília – onde celebra, com jogos, o aniversário da morte do pai – para finalmente atingir o território itálico. A sombra de Anquises aparece em sonho e roga ao herói que desça ao mundo dos mortos, a fim de conhecer o destino. Com a ajuda da Sibila de Cumas (sacerdotisa de Apolo), Enéias adentra o Averno (mundo dos mortos) e percorre seus labirínticos espaços para encontrar a alma do pai nos Campos Elíseos. O patriarca revela o portentoso futuro de Roma e nomeia as almas dos ilustres varões que estariam por nascer.

No Lácio, os prodígios vaticinados no caminho se concretizam e o varão troiano reconhece ali o fim de sua peregrinação, mas não dos trabalhos enfrentados. O rei Latino, por sua vez, vê na chegada dos troianos o sinal de uma antiga profecia que noticiava a união de sua filha com um estrangeiro. Em atenção a este oráculo, o rei decide entregar Lavínia a Enéias e selar com o mesmo uma aliança. Através da Fúria Alecto, invocada das regiões infernais,¹⁹ Juno desencadeia a discórdia e inflama de ódio

¹⁹ É comum que as referências ao mundo dos mortos venham acompanhadas da adjetivação ‘infernal’, como é o caso de ‘Portas Infernais’, ou ‘Juno Infernal’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 106 e 138). Uma única

o coração de Amata (mulher de Latino) e do antigo pretendente de Lavínia, Turno (rei dos rútuos). O último desata a guerra e convoca em seu auxílio os povos vizinhos. Dentre estes, comparecem o etrusco Mezêncio com o filho Lauso e a rainha volsca Camila. Aconselhado pelo deus Tíbre, Enéias corre ao auxílio do árcade Evandro²⁰ que, fora o apoio declarado, coloca o filho, Palante, sob os cuidados do troiano.

Pressentindo os perigos vindouros, Vênus pede ao deus Vulcano para forjar armas para Enéias. Na ausência deste, Turno cerca o acampamento troiano, provocando tormentos e deixando um rastro de mortos. Os jovens Niso e Euríalo sucumbem na tentativa de romper o cerco para avisar Enéias do ataque. Ao regressar com novos aliados, o líder troiano oferece combate aos rútuos, mas Palante, seu protegido, cai em batalha pelas mãos de Turno. Através de um engodo, Juno atrai o rútuolo para fora da contenda, adiando o confronto com o herói de Tróia. Por sua vez, o jovem Lauso morre pelas mãos de Enéias. Ao término da luta, os dois lados recolhem seus mortos e Enéias cumula de pompa o cadáver de Palante, devolvendo-o ao pai Evandro. Em vão, os inimigos tramam uma emboscada para Enéias, a guerra recomeça e faz novas vítimas, como Camila, a rainha dos Volscos.

Apesar dos conselhos contrários de Latino e Amata, Turno reclama um combate singular com Enéias. Os guerreiros se aglomeram para assistir ao duelo; sacrifícios e juramentos são selados entre Latino e Enéias, porém um prodígio e uma lança arremessada pelo áugure Tolúmnio reacendem a refrega. Enéias é ferido, mas curado por intervenção de Vênus. Apesar dos esforços de sua irmã, a ninfa Juturna, para extraí-lo da batalha, Turno corre para Enéias. Tem lugar um concílio divino para definir

ocorrência no livro III, traz '*infernus*' na forma substantivada, como referente de lugar propriamente dito (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 386).

²⁰ Bem antes da chegada dos troianos, este herói grego, proveniente da região da Arcádia na Grécia, migrou para a Península Itálica e estabeleceu as fundações de uma cidade por sobre o Monte Palatino que denominou *Palanteum*. No Livro VIII da *Eneida*, Virgílio nos informa que Evandro acolheu o herói Hercules quando derrotou o terrível Caco e instituiu sacrifícios regulares na *Ara Máxima* ao herói, filho de Júpiter, deificado.

os rumos do conflito; Júpiter persuade a divina esposa a renunciar ao antigo rancor pelos troianos, garantindo assim sua continuidade no Lácio. Mesmo ferido na coxa, Turno resolve cruzar armas com o rival, mas ao ser subjugado implora clemência. Ao ver o boldrié²¹ de Palante (presa de guerra) cintilar no corpo do oponente, Enéias desfere o golpe fatal, trespassando o inimigo com a lança. Com esta última ação encerra-se a narrativa da *Eneida*.

1.2. Nos Rastros de uma Biografia

Não parece descabido, antes mesmo de prosseguirmos com a reflexão sobre a obra e sua inserção no tempo de Augusto, concatenar alguns dados biográficos sobre o autor da *Eneida*. Antes, devemos admitir que os elementos disponíveis para inferir qualquer coisa da trajetória do poeta são extremamente dispersos e nos chegaram a partir de testemunhos tardo antigos. Além do relato biográfico que precede o comentário de Sérvio à *Eneida*, a mais antiga e completa é a que nos chegou pelas mãos do gramático Élio Donato (350 d.C). Trata-se de uma reprodução, aparentemente fidedigna, da biografia de Virgílio redigida por Suetônio e incluída numa seção a parte do *De Viris Illustribus* dedicada aos poetas *De Poetis* (CITRONI *et alli*, 2006: 447). Por essa razão, alguns teóricos referem-se a ela como a *uita* de Suetônio-Donato. Não é o caso da versão da LOEB, com a qual trabalhamos aqui, mas cabe registrar tal especificidade da genealogia documental. Segundo Suetônio, Virgílio é um nativo da cidade de Mântua (Gália Cisalpina), nasceu no primeiro Consulado de Marco Licínio Crasso e Gneu Pompeu (70 a.C) e seus pais eram de origem humilde. Os dados sobre o pai são incertos, afirma Suetônio, que para alguns seria um oleiro e para outros um arrendatário de terras (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 01-02).

²¹ Cinturão ou talabarte utilizado para a fixação da espada ao corpo.

Ao estilo de muitas biografias da Antiguidade Clássica, não faltaram ao relato os pormenores combinados à gestação e nascimento, principalmente os de cunho prodigioso, anunciando a marca de uma predileção divina, dom, fortuna, excelência ou, simplesmente, pressagiando que se destoaria dos mortais: no fim do período de gestação, a mãe de Virgílio sonhou que tinha concebido um ramo de loureiro – *laureum ramum* - que ao tocar a terra criou raízes e se expandiu até os céus na forma de uma árvore frondosa, repleta de frutos. Ao viajar com o marido no dia seguinte, sentiu-se mal e dá a luz a Virgílio numa vala, ao lado da estrada pela qual seguiam. Outra ocorrência incomum: ao nascer, a criança não teria chorado, revelando feições de uma expressão nobre, pressagiando, segundo Suetônio, um destino venturoso. Em tempo extraordinário, uma árvore cresceu no exato local do nascimento, batizada ‘árvore de Virgílio’. As grávidas da região a tinham como um amuleto protetor, pediam segurança na gestação e tranquilidade no parto (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 03-05).

Teria vivido em Cremona (Gália Cisalpina) até envergar a toga viril, quando se mudou para Mediolanum (Gália Cisalpina, atual Milão) e de lá para Roma. Entre outros estudos deu atenção à Matemática e à Retórica. Informa Suetônio que Virgílio teve uma única e frustrada tentativa na carreira das leis, pois em sua primeira sessão se expressou tão vagarosamente que passou a impressão de alguém despreparado para o debate (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 15-16). O que entra em contraste com o efeito extasiante da audição direta de Virgílio, noticiado mais adiante por Suetônio.

O biógrafo também nomeia algumas composições (algumas das quais só temos notícia) originadas na adolescência. Aos dezesseis anos, Virgílio teria escrito poemas menores como *Cantalepton*, *Priapea*, *Dirae*, *Ciris*, *Culex* e até *Epigramas*. Inicialmente pensou em escrever a História de Roma, mas pensando não estar à altura do projeto, voltou-se para as *Bucólicas* que dedicou a Asinio Polião. Este homem e seus

companheiros teriam salvado Virgílio da miséria por ocasião do confisco de terras realizado por ordem dos triúmviros, após a vitória de *Philippus*²² (42 a.C); terras que foram revertidas – *distributione agrorum* – aos veteranos de guerra (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 19). Na mesma lógica, dedicou as *Geórgicas*, um poema sobre agricultura, a Mecenas, que o livrou da morte, pois estava envolvido, perigosamente, em altercações com os mesmos veteranos por interesses fundiários (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 20). Pura sorte, acaso? Não necessariamente. O documento nos permite inferir que, nesse ínterim, Virgílio já abandonara, relativamente, o anonimato. Seus versos adquiriram notabilidade o suficiente para que caíssem nas graças do ‘grande protetor das artes literárias’ e confidente de Augusto, Mecenas. Na sua primeira aparição, as *Bucólicas* já eram um sucesso inegável, seus versos, disputados pelos cantores nos recitais (SUETÔNIO, *Vida de Virgílio*, 26).

Por volta do ano 38 a.C., Virgílio ocupava um lugar de destaque no grupo de Mecenas. Seu papel como mediador foi fundamental para a introdução do jovem poeta Horácio no círculo de poetas. Virgílio, juntamente com Horácio e outros poetas, figurou entre os *comites* que acompanharam Mecenas a Brindes (Sul da Península Itálica), numa missão diplomática, da qual a sátira 1.5 constitui uma espécie de diário de viagem (CITRONI *et alli*, 2006: 449). Sob a proteção de Mecenas, concluiu as *Geórgicas* em sete anos. Teve a oportunidade de recitá-la na íntegra para Augusto, durante a sua estadia na cidade de Atela (Campânia, Península Itálica). Retornado do Ácio²³ e das Campanhas no Egito teria parado ali para tratar de uma infecção na

²² A batalha se trava nas vizinhanças da cidade de *Phillipi* ou *Phillipos* situada nas proximidades do porto de Neapolis. Por razões estratégicas, a cidade foi fortificada no ano de 356 a.C pelo rei Filipe II da Macedônia. Ali, no ano de 42 a. C, se enfrentaram as forças dos triúmviros Otaviano e Marco Antônio e a dos republicanos, Marco Júnio Bruto e Caio Cássio Longino. Estes últimos, envolvidos nos episódios dos Idos de Maio, foram incansavelmente perseguidos por Otávio. Suicidaram-se quando viram suas legiões despedaçadas pelas dos triúmviros.

²³ Esta batalha, que se travou no ano 31 a.C no golfo da Ambrácia, Grécia, culminou na capitulação de Cleópatra e Antônio diante das forças de Otávio.

garganta. O recital durou quatro dias seguidos, até o esgotamento vocal do poeta, quando foi substituído, na leitura, por Mecenas (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 27).

Suetônio revela alguns aspectos da personalidade de Virgílio. Não sabemos, porém, o quanto podemos confiar em tais dados na medida em que o distanciamento no tempo pode ter levado o biógrafo a preencher com caráter e temperamento esse nome vultoso que ressoava na memória dos séculos. Na biografia suetoniana, Virgílio aparece como dono de um gênio marcante e timidez. Evitava todo tipo de exposição desnecessária, raramente aparecia em Roma (mesmo proprietário de uma residência – *domus* - no Esquilino junto aos Jardins de Mecenas) e quando apontavam para ele na rua, desesperadamente, buscava refúgio na habitação mais próxima. Passava a maior parte do tempo em retiro, na Sicília e na Campânia (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 11). Era um homem de saúde vacilante: além das perturbações gástricas, tinha fortes dores de cabeça, inflamações e hemorragias. Tudo lhe fazia mal, por isso era comedido na gula. Alto, tinha hábitos delicados que contradiziam sua aparência rústica de pele queimada de sol (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 08).

Era comentada sua paixão por rapazes; seus favoritos eram Cebes e Alexandre, a quem Virgílio chamou ‘Alexis’ no segundo poema das *Bucólicas* (SUETÔNIO, *Vida de Virgílio*, 09). Vário muito insistiu para que terminasse a velhice junto a uma tal Plotia Heria, mas obstinadamente recusou. Ao que tudo indica, terminou seus dias solteiro, tanto que em Nápoles era popularmente conhecido como *parthenias* (o virgem) (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 11)

Os últimos onze anos de sua vida foram dedicados, exclusivamente, à *Eneida*. Em fase de conclusão para a epopeia, aos exatos cinquenta e dois anos de idade, decidiu viajar para a Grécia e Ásia com o intuito de conhecer os lugares que mencionava no poema. Chegando a Atenas, encontrou Augusto que regressava do

Oriente. Por motivos não explicitados, decidiu acompanhá-lo de volta a Roma. Numa visita à cidade de Mégara (Grécia), abatido pelo sol, foi tomado por uma febre intensa e mal estar que persistiram no trajeto de volta para a Itália. Faleceu em Bríndisi - *Brundisium* – em 19 a.C e seus ossos foram transportados para Nápoles, onde foram lacrados num sepulcro ao lado da *uia Puteolana* (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 35-36).

Virgílio, ao que tudo indica, morreu antes de concluir a obra. Abatido pela doença, nos momentos de devaneio, pedia as caixas com os livros para que ele mesmo os queimasse. Deixou orientações claras para que destruíssem os papiros e não publicassem nada que ele mesmo não tivesse dado, pessoalmente, ao mundo. Segundo o biógrafo, Augusto impediu que a *Eneida* tivesse tal destino infame e solicitou que Lucio Vário e Plotio Tuca²⁴ revisassem o poema e o preparassem para a publicação. Vário fez poucas correções e deixou as linhas incompletas, tal como estavam. Estas, posteriormente, muitos tentaram concluir, mas desistiram logo da empreitada dada a ousadia do feito (SUETÔNIO, *Vida de Virgílio*, 36-40).

1.3. Os Perfis do Enéias Virgiliano: Escolhas e Diálogos com a Forma Helênica

Sem desmerecer as qualidades poéticas de Virgílio, não podemos ignorar o ensejo gerado para a produção de um novo épico em língua latina, além do mais, o último século da República presenciou um notável florescimento das artes literárias. É o tempo de Vitruvius, que escreveu um tratado sobre arquitetura, do poeta Horácio, do historiador Tito Lívio. Segundo a *Vida de Virgílio* Mecenas havia encomendado a Virgílio um poema de cunho mais histórico, uma epopeia que narrasse desde a fundação de Roma até a vitória de Otávio em Ácio (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 21).

²⁴ Lúcio Vário Rufo e Plóio Tuca aparecem na *Vita Virgili* como amigos íntimos do poeta, inclusive, beneficiados em testamento com parte da fortuna do Mantuano. Em posse dos manuscritos autógrafos, foram encarregados da edição da *Eneida*, assunto que retonamos mais adiante na Tese. Sabemos que este trabalho de edição foi relativamente rápido uma vez que por ocasião dos Jogos Seculares (17 a.C) o poema já tinha vindo a público.

Tal versão panegírica, centrada na atualidade, contaria com algumas incursões retrospectivas ao passado pré-romano. Soube contornar sutilmente o pedido, deslocando o centro da ação para o tempo heróico, anterior à própria gênese da cidade. Seu intuito: demonstrar a ‘altivez’ e a ‘antiguidade’ do povo romano e explicar o *fatum* (destino) excepcional deste grupo de “conquistadores”. “O herói do poema será Enéias, mas este se erguerá antes de Roma, no alto de uma linhagem que, de condutores de homens a triunfadores, caminha até Otávio” (GRIMAL, 1992: 190). Tal manobra exigiu pleno domínio do recurso narrativo da progressão, percebido em várias roturas que deixam entrever o futuro de Roma e o tempo do autor. Aspectos que tratamos mais adiante.

Virgílio parece ter buscado nos poemas homéricos o parâmetro ideal de inspiração. A semelhança não é coincidência. O latinista Ettore Paratore chega a dividi-la em *Odisseica* (do Livro I ao VI) e *Iliádica* (do Livro VII ao XII) (PARATORE, 1982: 312). Enéias, como Odisseu, enfrenta provações fatais no mar desconhecido, prenúncios mal interpretados conduzem o herói até Creta, vaga pelo mar Egeu, pela Grécia, Sicília, ancora na terra dos Ciclopes, aí resgata um dos companheiros de Ulisses. Mais adiante é arremessado por uma tempestade nas praias de Cartago (África), até finalmente aportar na Itália. Como o herói de Ítaca, Enéias desce aos infernos em busca da sombra do pai, Anquises. Podemos encontrar no poema de Virgílio narrativas de combates, a peleja entre rútuos e troianos travada pela supremacia do Lácio, duelo entre os chefes, como o do Livro XII entre Enéias e Turno (rei dos rútuos), a descrição pormenorizada (*equifrases*) das armas e dos movimentos segundo o modelo da *Iliada*. Aqui os deuses também tomam partido e elegem seus favoritos. Não queremos sugerir que a *Eneida* seja uma imitação simplória dos poemas homéricos; isto seria negar sua originalidade.

A obra de Virgílio situa-se em um contexto diferente daquele que originou a *Ilíada* e a *Odisséia*; são outras motivações além de uma matriz cultural diferente.

Mesmo em uma leitura mais descompromissadas da obra, são perceptíveis as intervenções e escolhas do poeta, assim como a própria flexibilidade no processo de criação a partir do diálogo com a forma do épico helênico. Erich Gruen, no livro *Culture and National Identity in Republican Rome*, defende que a resposta dos romanos à influência cultural grega, antes que dúbia e vacilante, é precisa e na maioria das vezes coerente (GRUEN, 1994: 235). Este historiador chama a atenção para o dinamismo do processo que levou os romanos a incorporarem o legado cultural helênico, e simultaneamente investi-lo na remodelação e afirmação de seus próprios valores, tanto no espaço público quanto nas artes literárias em geral (GRUEN, 1994: 21).

Não sendo o épico uma forma descarnada, que se desloca à revelia no espaço e no tempo, mas transformado pelas circunstâncias históricas que o produzem, o herói, do mesmo modo, é ajustado de forma a espelhar os códigos morais de seu tempo e povo, que são, por sua vez, um sistema de referências para compreensão de uma época e cultura. Esse processo atingiu, sobretudo, a concepção de herói, ressignificado na trama da *Eneida* para comportar uma dimensão valorativa familiar ao gosto romano.

Christopher P. Jones, no livro *New Heros in Antiquity*, chama a atenção para a historicidade da palavra herói que agrega usos e sentidos diversos ao longo da Antiguidade (JONES, 2010: 01-12). Se, com Homero, designa os combatentes de Tróia e os vários semideuses encontrados na *Ilíada*, a palavra é posteriormente estendida a reis, poetas, filósofos e até mesmo aos santos e mártires da Igreja Cristã. Já Gregory Nagy, no capítulo intitulado ‘The Epic Hero’, escrito para o *Companion to Ancient Epic*, procura refletir acerca dos critérios empregados na definição deste construto poético-cultural, o herói épico (NAGY, 2005:70-71). A partir da tipologia comparativa

e tendo em vista o intercâmbio linguístico e cultural entre os povos do Oriente Próximo e Mediterrâneo, este estudioso se esforça para apreender as características matriciais que conectam os diferentes tipos e peculiaridades dos heróis.

Apesar de uma existência independente da narrativa épica – como sugerem os próprios locais de culto heróico nas *polesis* gregas – esta foi um dos principais meios de propagação da noção de herói no Mundo Clássico. A atividade poética contribuiu para a formação de uma memória pedagógica vinculada a esses seres do passado, oferecendo ao homem educado um repertório de modelos e virtudes a serem seguidos ou evitados. Considerando o quadro de influências literárias de Virgílio, Nagy afirma que Enéias seria o amálgama de vários outros heróis, retém algo do Enéias homérico, revela os conflitos internos de ‘herói amante’, por influência do épico helenístico de Apolônio de Rodes²⁵ (séc. III a.C), e caracteriza-se por ser, também, um ‘herói fundador’(NAGY, 2005: 80).

Dessa maneira, Virgílio constrói sobre a tradição mítica e a forma épica, a partir de seu ‘campo de experiência’, das referências de sua época e sobre a qual reflete um ‘horizonte de expectativa’.²⁶ Nesse sentido, a *Eneida* traz uma diferente proposta de heróico, adequada ao gosto e expectativas da sociedade augustana. Podemos pensar Enéias não como herói astuto ou furioso, mas o que sustenta sobre os ombros o fardo de

²⁵ Nasceu em Alexandria entre 230 a.C – 250 a.C sob o governo dos Ptolomeus, mas pelo fato de seus poemas terem ganhado notabilidade primeiramente em Rodes, ficou conhecido como Apolônio de Rodes. Foi diretor da Biblioteca de Alexandria antes de Erastótenes e aluno do poeta e também bibliotecário Calímaco. Compôs a célebre versão helenística das *Argonauticas* que narram a busca de Jasão pelo velocínio de ouro e as paixões de Medéia.

²⁶ Para Reinhart Koselleck, no livro *Futuro Passado*, ‘expectativa’ e ‘experiência’ são categorias confessadamente formais, seu grau de generalidade é dificilmente superável, mas seu uso extremamente necessário, pois remetem à organização humana e cabem para compreendermos a dinâmica do tempo histórico (KOSELLECK, 2007:307). Essas categorias não traduzem simplesmente uma ligação cronológica da sociedade com o tempo, mas depoem sobre a maneira como os homens pensam a tradição, o herdado e o vivenciado e a partir dessa ‘experiência’ organizam suas projeções de futuro. De acordo com Koselleck, tratam-se de categorias analíticas, pois permitem rastrear a tensão entre temporalidades justapostas na documentação e históricas na medida em que a relação entre ‘campo de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’ é dinâmica e imprime dinamicidade à História.²⁶ Para esse teórico, a presença do passado difere da presença do futuro, pois não existe uma experiência cronologicamente mensurável, mas ela se aglomera para formação de um todo em que “muitos estratos de tempo anteriores estão simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes ou depois” (KOSELLECK, 2007:311).

uma missão e um futuro. O herói orienta-se por virtudes eminentemente romanas que são contemporâneos ao autor da epopeia, como a *pietas*, a *gravitas* e a *deuotio*²⁷. Sua *uirtus* e excelência expressam-se antes na devoção à causa, na fidelidade aos seus e no respeito à ordem, não tão somente na realização de façanhas marciais em busca da glória perpétua.

Aparentemente, a processual autenticação do *status* de Enéias pauta-se nas decisões acertadas que toma ao longo da narrativa e não menos na esmerada atenção aos avisos divinos. Como herói fundador, suas escolhas revestem-se de um peso duplamente moral e social, implicam diretamente as gerações subseqüentes e dependem do consenso daqueles que o seguem e compartilham o ato de fundação.

No Livro II da *Eneida*, em face do catastrófico cenário da extinção de Tróia, o herói desiste da ação suicida de enfrentar os inimigos para correr ao encontro dos seus. Gradativamente, Enéias abandona o furor guerreiro para encarnar a postura do guia protetor: na fuga, com o pai aos ombros e o filho do lado, teme o encontro com os gregos que infestavam a cidade, atento ao tilintar das armas e ao clamor dos guerreiros, se esgueira por vielas escuras até alcançar a saída. À noite quando volta da busca frustrada por Creusa, extraviada na fuga, o fardo aumenta de responsabilidades.

[*inuenio admirans numerum, matresque uirosque,
collectam exsilio pubem, miserabile uulgus.
undique conuenere animis opibusque parati
in quascumque uelim pelago deducere terras*] (VIRGÍLIO, *Eneida*, II.
833-836)

[Velhos e moços, donas e donzelas;
Vulgo infeliz, concorrem para o exílio
Com quanto salvam, pressurosos querem
Peregrinar comigo o mar e a terra]

²⁷ Sucessivamente a *pietas* pode significar tanto a observância nas relações e regras para com os deuses e com o lar; *gravitas* é traduzido enquanto frugalidade e sensatez; e *deuotio* entende-se enquanto sacrifício tanto à unidade familiar quanto ao Estado (PEREIRA, 2002: 262).

Dessa forma dispõe Virgílio: em face das vicissitudes, parece não haver outra escolha para os sócios senão seguir o líder Enéias, que reúne em si todas as esperanças de continuidade. Separado de Enéias pela tempestade, Orião (um dos sócios de Enéias) o descreve para a rainha Dido como o rei mais justo e piedoso dos homens e receia não mais contar com sua orientação no caminho até as praias da *Hesperia* (Península Itálica) (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 572-573). No verso seguinte à estrofe que anuncia a morte de Anquises no Livro III da *Eneida*, o herói é denominado pai Enéias – *Pater Aeneas* – (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 747) epíteto que o acompanha até o fim do poema, rótulo que expressa o poder tutelar e sintetiza a relação que mantém com os seguidores. Ou seja, a mesma de um ideal *pater familias* (zeloso, de decisão ajuizada, verdadeiro guia moral, que na *domus* preside os sacrifícios e interpreta os sinais divinos) com seus filhos (de quem se espera gratidão e reconhecimento).

Enéias revela pelas mãos do *uates*²⁸ uma personalidade complexa e multifacetada, repleta de ambigüidades: o desamparo diante do *fatum* coexiste com a persistência férrea do líder troiano que nos últimos livros se converte num agente de extermínio, ao sabor do *furor*. Em suma, o tipo ideal parece conflitar com o composto emocional que evidencia a humanidade de Enéias. Talvez se expresse aqui uma das marcas do poema. O símile virgiliano apresenta certas peculiaridades que o distinguem de Homero e o aproximam mais do poeta helenístico Apolônio de Rodes, autor das *Argonáuticas*.

Para além da função descritiva da ação, geralmente cúmplice da *equifrases*²⁹, que coloca o interlocutor na presença do acontecido ou do objeto descrito,

²⁸ Segundo as explicações trazidas pelo dicionário Oxford de Latim, a palavra *uates* aplicava-se àquele que predizia o futuro e transmitia seus vaticínios na forma de verso e por assimilação passou a designar o poeta em geral (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 2015).

²⁹ Através da vivacidade descritiva, o poeta (ou orador) procurava colocar o acontecido ou o ausente na presença do público interlocutor. Segundo Ruth Webb, no livro *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, o que se esperava da potência verbal do orador ou *uates* era que

símile virgiliano é também veículo de *pathos* (carga emocional). Traduz, por associação, o tormento emocional que acomete o sujeito surpreendido pela contingência ou pela dúvida, diante de uma escolha embaraçosa. Às súplicas emocionadas de Ana (irmã de Dido), que tentam convencer Enéias a permanecer em Cartago, o herói opõe sua obstinação e confiança nas promessas de Júpiter; não obstante, instaura-se um conflito no âmago do herói entre a terna paixão e a razão obediente, traduzido pelo poeta na forma do seguinte símile.

[*ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
erueri inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae uoluntur inanes.*] (VIRGÍLIO, *Eneida*,
IV. 441-449)

[Se, o válido carvalho rijo de anos,
Alpinos Bóreas daqui ali soprando,
Extirpá-lo porfiam, berram, silvam.
E, do tronco as entranhas retremidas,
Juncam o solo as folhas; aos rochedos
Ele se agarra, e quanto a plaga etérea
Penetra o seu pico, tanto profunda
No Tártaro a raiz: não de outro modo
Mil assíduas vozes combatem o herói,
E a grande alma suspira, a mente imóvel
Persiste, e rodam baldias lágrimas.]

Os fados não permitem que Enéias permaneça junto da rainha Dido em Cartago. Quando recebe de Mercúrio a ordem de deixar a cidade, o herói “arde em desejo de partir em fuga” – *ardet abire fuga*- e lamenta por deixar “aquelas doces

esse moldasse e trabalhasse com a galeria mental de seus ouvintes. Lembra essa autora que não podia haver uma dissonância entre o orador, o público e o repertório de signos compartilhados. Nesse sentido, a *equifrases* é um recurso utilizado para enriquecer a *narratio* e estimular essa galeria mental compartilhada, possibilitando a visualização do acontecido através de palavras (WEBB, 2009: 131-135).

terras” (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 281). Enéias, no Livro III, felicita Heleno³⁰ por ter encontrado a paz almejada e não mais ter de enfrentar os trabalhos no mar em busca dessa Itália que sempre foge (VIRGÍLIO. *Eneida*, III, 511-513). Obediência conformada? Nem sempre. Enéias põe em dúvida essa lógica oblíqua e enigmática do *fatum* que o desgasta com trabalhos sem fim, leva embora companheiros e entes queridos e os arremessa numa guerra muitas vezes infausta. Na *Eneida*, o *fatum* age como temporalidade inexorável que permeia a ação da trama e amarra o passado heroico aos desdobramentos da história romana e ao próprio tempo do poeta.

1.4. Temporalidades Imbricadas: Ver o Presente Histórico com os olhos do Passado Heróico

Possivelmente, ao deslocar o moto da ação para o tempo pré-romano, Virgílio adquiriu maior autonomia na composição da trama e dos personagens, todavia era fundamental conciliar as exigências de um público romano refinado. Com isso nos referimos a uma elite educada em língua grega, familiarizada à literatura filosófica, poética e historiográfica e conhecedora, evidentemente, das obras latinas do passado. Para Jasper Griffin, no texto “Augustan Poetry and Augustanism” escrito para o livro *The Age of Augustus*, essa epopeia requeria a acomodação da moldura homérica ao tempo de Augusto: na opinião desse acadêmico, além de revelar o destino de Roma, cabia rememorar episódios da história romana, assim como tradições, cultos, lugares e tribos do Lácio e Itália, agregar à narrativa princípios da filosofia Platônica e Estóica e, por fim, reconciliar a nostalgia republicana ao entusiasmo com o Principado (GRIFFIN,

³⁰ Heleno é um dos filhos de Príamo conhecido, juntamente com Cassandra, sua irmã, pelo dom profético. No Livro III da *Eneida*, Enéias desembarca em Butroto, no Épiro, para encontrar este príncipe troiano que se estabeleceu em terras gregas e obter, assim, orientações acerca do futuro e consultar a vontade dos deuses. Ao fim da Guerra de Tróia, Heleno acaba como escravo de Neoptólemo que desposa a viúva de Heitor, Andromaca, levando-a como presa de guerra para seu palácio. Na variante virgiliana, Heleno herda parte do reino do Épiro ao se casar com Andrômaca que, por sua vez, é abandonada pelo filho de Aquiles. Neoptólemo deixa a princesa troiana ao ser tomado de amor por Hermione.

2005: 314). Na opinião deste autor, a produção de uma *Augusteida* não seria bem aceita por este público, além de não casar-se ao estilo, comprometeria a ação; entre outros problemas, a transformação de Augusto num guerreiro épico como Aquiles soaria artificial (GRIFFIN, 2005: 319). Na *Eneida*, Augusto aparece como mais um personagem, uma aparição vacilante na névoa do porvir, incompreendida para o líder troiano, porém inspiradora.

Na falta de uma melhor definição, por ora consideramos a *Eneida* uma epopeia heróico-histórica, pois uma de suas características mais marcantes implica na justaposição harmoniosa de temporalidades narrativas. Como poema épico de apelo fundacional, a *Eneida* não descreve acontecimentos de um passado insondável à memória humana, tocado apenas pelo olhar onisciente das musas. Todos os desdobramentos da missão troiana, desde os labores no mar, os contratempos em Cartago até os confrontos sangrentos pela fundação de Lavínio, ancoram-se à extensão do porvir que, a todo o momento, invade a ação da trama. Juntamente com as evidências de erudição, esse arranjo temporal que amarra o tempo da ação heróica ao presente do poeta dá a *Eneida* uma dimensão de profundidade, e conseqüentemente de verossimilhança.

Essa moldura temporal torna-se ainda mais peculiar quando recuamos para outros épicos em língua latina que antecederam à *Eneida*, em questão, a *Guerra Púnica* – *Bellum Poenicum* - de Gneu Névio (270–201 a. C) e os *Anais* – *Annales* – de Quinto Ênio (239-169 a.C), obras com as quais Virgílio estabeleceu alguma forma de contato pelo que sugerem os escoliastas. Poemas que infelizmente conhecemos através de fragmentos ou *testimonia*, em sua maioria, linhas esporádicas citadas por tratadistas, antiquários e comentadores de vários períodos da história romana e que foram

posteriormente ordenadas em livros, de forma a constituir um conjunto nocional dessas obras.

Apesar de ter escrito roteiros para inúmeras peças teatrais e fábulas, quase todas inspiradas em correlatos gregos, o empreendimento fulcral da carreira de Névio foi o poema intitulado *Guerra Púnica*, produzido quando o poeta já se encontrava em idade senil. Movido pelo afã de eternizar na memória o grande evento da época, o primeiro conflito que opôs cartagineses e romanos, Névio narrou em versos saturninos³¹ as principais operações militares e provações sofridas pelos combatentes romanos. Teria ele mesmo lutado em campanha antes de começar a escrever seus dramas.

Com base nos *testimonia*, podemos inferir que os acontecimentos propriamente vinculados à Guerra Púnica - desde os ritos de declaração de guerra, às manobras de Amílcar, à construção da frota romana até o cerco siciliano comandado por Caio Lutácio Catulo - ocupavam os cinco últimos livros do poema (NÉVIO. *Guerra Púnica*, fr. 28, 37, 41-43).³² Em sua maioria, os fragmentos atribuídos aos dois primeiros livros referem-se ao passado pré-romano - como o saque de Tróia e a fuga de Enéias para o Lácio - e também à fundação da cidade por Rômulo (NÉVIO. *Guerra Púnica*, fr. 01-22). Muito se especula se o poeta teria, em alguma parte perdida do primeiro livro, trazido os troianos até o litoral de Cartago e numa espécie de *flashback* apresentado o germe das animosidades futuras. Ao que tudo indica, Névio procurou afirmar a vinculação de Tróia a Roma em um deslocamento - numa ordem não claramente linear, nem cronológica - que vai do passado heróico ao prelúdio da guerra com os púnicos. Segundo Sander Goldberg, no texto ‘Early Republican Epic’, esta

³¹ A forma saturnina é a mais antiga da métrica latina, assim denominada por sua conexão com os tempos primeiros relativos à presença de Saturno no Lácio. O metro foi também utilizado por Lívio Andrônico na sua tradução da *Odisséia*.

³² O primeiro foi general cartaginês, líder do clã dos Bárcidas, conduziu várias operações e manobras contra os romanos, durante a Primeira Guerra Púnica (264-241 a.C). O segundo foi o Cônsul romano que supervisionou a construção de uma nova frota de guerra, responsável pela vitória naval sobre os cartagineses em Aegestes (241 a.C), na costa da Sicília.

disposição dos fatos lança Névio como pioneiro de uma tendência, possivelmente adaptada por Virgílio, de enxergar o presente a partir do contexto de seu passado heróico (GOLDBERG, 2005: 433).

Quinto Ênio, natural de Rúdia na região da Messápia, algumas décadas mais tarde, concebeu um épico histórico que num arco retrospectivo – diga-se de passagem, não anual – se estendia da tomada de Tróia ao presente do poeta. O nome *Annales* é o mesmo que designava o relatório que pontífices entregavam do ano consular, contendo o que fosse digno de menção, como batalhas, triunfos, carestias e portentos sobrenaturais. Como *Annales* também ficaram conhecidos os relatos históricos de Fábio Pictor e Cíncio Alimento, redigidos em língua grega.³³ Esta recorrência do termo para trabalhos tão diversos se explica menos pela forma que pela motivação de registrar o laudável e o extraordinário.

Antes de enveredar pela carreira das letras, Ênio teria lutado na Guerra Anibálica (218-201 a.C) e se estabelecido em Roma ao fim do terceiro século, por influência de Catão, o Antigo.³⁴ Em sua trajetória inicial ganhou a vida escrevendo peças teatrais e ensinando gramática grega para os filhos da elite. A versatilidade linguística – como falante do osco, do grego e do latim - associada ao renome e ao talento artístico, facilitou sua entrada nos círculos da alta política romana, tornando-o íntimo de figuras como o general M. Fúlvio Nobilitor (Cônsul em 189 a.C) e do grupo dos Cipiões.³⁵ Certamente, a elaboração dos *Anais* ocupou um longo tempo da vida de

³³ São comumente considerados os mais antigos historiadores romanos; a obra de Fábio Pictor é escrita em meados do séc. III a.C, enquanto a de Lúcio Cíncio Alimento foi possivelmente redigida no final deste mesmo século. Seus relatos foram utilizados como fonte de informação pelo historiador Tito Lívio na sua *História Romana*.

³⁴ Marco Pórcio Catão, ou Catão, o Antigo, foi Cônsul de Roma em 195 a.C e Censor em 184 a.C e notabiliza-se pela defesa das tradições romanas; autor de escritos morais e do conhecido Tratado Sobre a Agricultura - *De Agricultura*.

³⁵ Um dos ramos da *Gens Cornelia*, este grupo era conhecido pela afeição aos modelos arquitetônicos gregos, observados nas ruínas do seu mausoléu na Via Apia, e subsidiar poetas e escritores de peças teatrais. Fora os vários Consulados conquistados pelo grupo no séc. III a.C, os Cipiões ganharam prestígio político com a vitória de Cipião Africano sobre Anibal Barca no ano 218 a.C. Esta batalha

Ênio que se lançou à tarefa depois da vitória de Cipião Africano em Zama (201 a.C) e aos sessenta e sete anos de idade completava ainda o livro XII. No intuito de ampliar a narrativa até 170 a.C e incorporar os acontecimentos da Terceira Guerra Macedônica (171-168 a.C),³⁶ três livros foram acrescentados ao esquema inicial dos quinze. Embora a notícia de dezoito livros nos pareça expressiva, não nos restam mais de seiscentas linhas de todo o poema.

Pelo que sugere a edição e catalogação de E.H Warmington, o Livro I dos *Anais* que contém também o prelúdio de invocação às musas foi dedicado, basicamente, aos fundadores, Enéias e Rômulo (ÊNIO. *Anais. fr.* 01-116). Os Livros II e III condensavam o período da Realeza, enquanto os Livros IV a VI tratavam das diversas campanhas e conflitos que, nos três primeiros séculos da República, os romanos travaram para a dominação do Lácio e da Península Itálica (ÊNIO. *Anais. fr.* 167-163; 164-209). Já os acontecimentos relativos à memória e ao tempo de vida do poeta, possivelmente, preenchem o restante da obra, concentrados entre os Livros VII e XVIII, como os episódios da Segunda Guerra Púnica e as várias incursões militares na Grécia, Macedônia, Síria e Hispânia que renderam vultosos espólios, fama e honra para os generais romanos da época (ÊNIO. *Anais. fr.* 210- 447).³⁷

Ênio é reconhecido por ter elevado o épico latino ao padrão métrico homérico ao utilizar a medida do hexâmetro dáctilo na fabricação dos versos dos *Anais*. Segundo o que lemos nos *testimonia*, Homero teria aparecido em sonho para Ênio e inspirado sua tarefa (ÊNIO. *Anais. fr.* 05-06). Referindo-se ao trabalho de Névio, em

marcou o fim da Segunda Guerra Púnica. Cabe recordar que o historiador grego, Políbio, foi acolhido por este grupo durante seu exílio em Roma. Este aristocrata de Megalópolis, que caiu em infortúnio durante a Terceira Guerra Macedônica (171 a.C. - 168 a.C.), foi preceptor do jovem Cipião Africano e conseguiu retornar à Acaia por intervenção desta família.

³⁶ Guerra travada contra o rei Perseu da Macedônia que no ano de 179 sucede o pai, Filipe V, e desenvolve uma política de alianças com a Ilíria e Épiro, provocando a desconfiança dos romanos e a irrupção da Terceira Guerra Macedônica.

³⁷ Entre os números quatrocentos e quarenta e oito e quinhentos e sessenta e cinco estão os fragmentos não atribuídos a qualquer um dos dezoito livros, mas que pertencem ao épico de Ênio.

outra passagem escusa-se por não se delongar na narrativa da Primeira Guerra Púnica porque outros - *alii* – já o teriam feito, porém em versos considerados hirsutos outrora utilizados por profetas e faunos (ÊNIO. *Anais. fr.* 231-234).

Não apenas a métrica revela uma influência homérica, mas o empréstimo e a adaptação de algumas fórmulas e epítetos também (GOLDBERG, 1995: 86-87; 2005: 435).³⁸ Como exemplo, podemos citar a famosa fórmula homérica para Zeus Olímpico, “πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε” encontrada em Ênio como, “*patrem divomque hominumque*” – “pai de deuses e de homens”, em alusão a Júpiter (ÊNIO. *Anais, fr.* 441). Essa semelhança se estabelece, inclusive, pela constituição do aparato divino na obra, uma vez que os fragmentos épicos registram as articulações dos imortais na trama e a presença de diálogos olímpicos, encontrados também em Névio. Podemos mencionar aqui a descrição do sonho de Ília com Marte ou a passagem em que Júpiter consente ao deus da guerra a divinização de um único dos seus filhos, neste caso Rômulo (ÊNIO. *Anais, fr.* 32-48;63-64). Nos *Anais*, temos notícia da convocação de um concílio divino em pleno Livro VI sem podermos, sequer, imaginar a tópica ou o propósito da reunião (ÊNIO. *Anais, fr.* 207-208). Seria definir os rumos de alguma contenda importante? O desfecho da malfadada guerra contra Pirro,³⁹ sobre a qual este livro parece tratar? É impossível saber, mas o indício sugere a busca de um pano de fundo olímpico para os atores e acontecimentos históricos.

Por que adequar a história romana à arquitetura épica? O simples estreitamento do diálogo com a Hélade não responde a questão, talvez caiba considerar o *turning* na percepção dos romanos sobre a sua cidade que neste momento cresce em

³⁸ Toda a problemática da economia das fórmulas homéricas, assim como a adaptação do estilo e dos *topoi* gregos para o épico republicano são debatidos, em pormenor, no livro de Sander Goldberg, *Epic in Republican Rome* (GOLDBERG, 1995).

³⁹ Pirro, rei do Épiro e Macedônia, foi um dos principais opositores de Roma. Foi chamado à Península Itálica pelos habitantes de Tarento (Magna Grécia) em função do avanço romano na região e dos ataques desferidos contra sua cidade. A guerra contra este monarca durou entre 280 e 275 a.C. Algumas de suas batalhas, embora vitoriosas, custaram muitas perdas, dando origem à expressão “Vitória de Pirro”.

importância mediterrânea. Seu passado e realizações presentes convertem-se em matéria para o épico, algo digno de ser narrado e lembrado no mais alto patamar estético. Seguindo a lógica argumentativa de Erich Gruen (1994), no livro *Culture and National Identity in Republican Rome*, diríamos que estes poetas fazem bom uso do que vem dos gregos, uma vez que ajustam a forma épica ao propósito de deleitar e instruir. Uma tarefa assim demanda precisão e excelência técnica, portanto não é de se estranhar que a *Guerra Púnica* e os *Anais* tenham sido ocupações da maturidade de seus criadores, igualmente, obras de fôlego e envergadura cuja composição se arrastou por décadas.

Ao passo em que não abandona o projeto de celebrar o presente e a história romana com a arte das musas, Virgílio prossegue nessa empreitada, porém o faz por um caminho distinto, ou seja, na transversalidade dos acontecimentos troianos e uma arquitetura intrincada de temporalidades narrativas. Como demonstramos adiante, o devir e a história romana avançam como uma linha paralela à ação da *Eneida*, nem um pouco obscura para o interlocutor romano que a percebe nas *prolepsis*⁴⁰ e predições do destino.

É recorrente nos versos da *Eneida* o efeito de imbricamento das temporalidades, que entrecruzam e se completam no esquema geral da narrativa conferindo inteligibilidade umas às outras; destacamos quatro que nos servem como chave de leitura da epopeia de Virgílio. Entre as temporalidades constituintes do relato da *Eneida* há 'o presente da narração' também designado pela expressão latina *in media res* (no meio dos acontecimentos) - no qual se encontra o móvel da ação e que a voz do poeta flexiona para os múltiplos ambientes da trama, seja ele o mar revolto, as

⁴⁰ *Prolepsis*, em grego 'ação de tomar antes', recurso narrativo comum na poesia épica, que permite a antecipação de eventos vindouros.

assembleias no Olimpo (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 80-123), o palácio de Dido (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 520-578) ou as pelejas no Lácio.

Há o ‘passado’ que abrange tudo aquilo que se encontra antes, durante e imediatamente depois da Guerra de Tróia; a título de menção, esse passado tanto é evocado pelas cenas da Guerra representadas no templo de Juno em Cartago (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 455-489), quanto lembrado por Enéias na corte da rainha Dido, ao narrar para os ouvintes os últimos momentos de Tróia (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 01-804), os trabalhos e a exaustiva peregrinação por terras e mares (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 01-718).

A narrativa da *Eneida* se abre também em várias fendas que permitem entrever o porvir de Roma e o próprio tempo de Virgílio, sob a forma, muitas vezes, de um ‘futuro prognosticado’. A título de exemplo, cabe mencionar as profecias de Júpiter (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 223-304 e XII. 791-842) e a passagem em que Anquises aponta ao filho as almas dos insignes varões que irão nascer (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI 223-304 e XII. 791-842). É um ‘futuro prognosticado’, mas que se configura como ‘campo de experiência’, repertório de um conhecimento compartilhado do poeta com seus próprios interlocutores. Hugo Francisco Bauzá, no livro *Virgílio e seu Tempo*, reconhece tanto nas predições de Júpiter quanto nas de Anquises não profecias mas ‘*postfecias*’, originadas a *posteriori*, pois trazem à tona acontecimentos que o público romano, em geral, sabia como consumados e não ignorava a ordem dos fatos (FRANCISCO BAUZÁ, 2008: 210).

Por fim, no bojo deste ‘futuro prognosticado’ na narrativa, percebemos a intromissão do próprio ‘horizonte de expectativa do poeta’ enquanto o esperado, mas ainda não completamente experienciado: expectativas quanto às conquistas vindouras que apontam rumo ao Oriente, numa espécie de continuação do empreendimento de

Alexandre (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 794-805)⁴¹, expectativas quanto à celebração dos Jogos Seculares (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII 793-794), à *consecratio* de Augusto (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 289-290) e à continuidade dentro do Principado.

Duas passagens do Livro VIII da *Eneida* permitem visualizar mais claramente essa justaposição de tempos narrativos; nos referimos à visita do herói troiano ao futuro sítio de Roma, conduzida pelo rei Evandro (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 306-368) e a descrição do escudo de Enéias, preenchido com cenas da História Romana (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 608-728). Por ora nos atemos à primeira passagem, pois no capítulo seguinte da Tese retomamos a *equifrases* do escudo em nossa análise.

Depois de presenciar dois prodígios, o sonho com o Tibre convidando-o a subir suas águas e o surgimento de uma porca branca com a cria da mesma cor, Enéias decide seguir o curso do rio. Chega ao reino do arcádio (grego) Evandro, assentado nas encostas do monte Palatino, com o propósito de firmar com ele uma aliança, se precavendo contra as eventuais guerras que o futuro lhe reserva no Lácio. Evandro acolhe o patriarca troiano com hospitalidade, conta a origem e os ritos do sacrifício em honra de Hércules, e a vitória que este herói alcançou, matando o monstruoso Caco, filho de Vulcano. Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, este relato explica as origens da celebração anual realizada na *Ara Máxima* – ‘Altar Supremo’ (localizado no *Forum Boarium*) e simboliza o triunfo da justiça sobre a violência e a barbárie (PEREIRA, 2002: 307).

Acreditamos que a junção de Hércules, Evandro e Enéias sobre os limites espaciais da futura Roma sugere a compilação de tradições distintas de fundação. Como demonstra Gruen, no texto “The Making of Trojan Legend”, o século de Augusto não

⁴¹ As revelações de Anquises noticiam as insólitas dimensões do domínio romano ao compará-lo, por aproximação, com as peregrinações de Hércules e as andanças de Baco, com seu carro arrastado por tigres. Seu advento perturba e inspira temor aos habitantes do Nilo, reinos Cáspios e Terra Meótica, assim como promete estender-se para além do Garamantes e do Indo, na trilha das conquistas de Alexandre, o Grande (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 794-805).

conseguiu canonizar a tradição mítica, muito menos suscitar um consenso; alguns intelectuais gregos mostraram-se reticentes em endossar a versão troiana das origens de Roma (GRUEN, 1994:08). Desejosos de assegurar uma posição privilegiada nos quadros do Império temiam reconhecer nos rivais épicos os fundadores de Roma.

Para Dionísio de Halicarnasso, por exemplo, o feito coube aos gregos que, na trilha do herói Evandro, se estabeleceram no monte Palatino e que, por sua vez, deve o nome à cidade de origem do herói. Como se não bastasse, Dionísio traz Hércules para o Lácio, que se casa com a filha de Evandro - chamada Lavínia - e deixa uma descendência de forma a moldar o futuro da península (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 43). Sem descartar a participação de Enéias nos empreendimentos bélicos e fundadores do Lácio, consegue, no entanto, comprovar suas raízes aquéias, transformando seu ancestral Dardânio num refugiado da Arcádia.⁴²

Não ignorando essas tradições díspares, Virgílio opta por apresentar o fundador de Palenteum como aliado político de Enéias e presentificar a memória de Hércules através do rito que era ainda observado em seu tempo. Muito provavelmente, a arquitetura temporal da *Eneida* favoreceu essa última solução, permitindo acomodar tais tradições na narrativa, sem prejuízos para o elemento troiano.

Ao fim do cerimonial, ainda no Livro VIII, Evandro conduz Enéias pelos locais destinados a abrigar a *urbs* do futuro. Os versos de Virgílio devotam um elogio à

⁴² Através da genealogia, Dionísio argumenta que Ílion é uma cidade grega como todas as outras e inicialmente seu fundador, Dardânio, era proveniente do Peloponeso. O último constrói uma cidade sobre a região chamada Troade, obtida pelas mãos de Teucro, seu rei. Na versão de Dionísio, o outro ancestral de Enéias, Teucro, teria vindo da Ática para a Ásia, antes chefe de um demos chamado Xypeté. Segundo Dionísio, Teucro que antes governava um vasto território com parca população obteve satisfação em ver Dardânio chegar com tão grande contingente de imigrantes que poderiam lhe ser úteis na defesa do território contra os bárbaros (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 61.05). Percebe-se que tanto pela ancestralidade quanto pela descrição do exército troiano em ordem de combate, Dionísio procura demonstrar que Tróia era uma cidade grega entre outras e que, por isso, uma cidade majestosa como Roma só poderia ter origens helênicas. Tal proposição está igualmente sugerida nas palavras endereçadas por Enéias ao rei Latino. “Éramos nativos de Tróia, não a menos famosa das cidades gregas (...)” (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 58. 02).

grandiosidade do presente tanto quanto uma exaltação à primitiva *pauperitas* (frugalidade) dos tempos idos de Roma. O arcádio descreve locais bem familiares aos romanos como o altar e a Porta Carmental – *aram et Carmentale Portam* - ambas situadas a Oeste do Capitolino, recebem este nome em razão da ninfa Carmenta, mãe de Evandro e também conhecida pela habilidade profética (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 337-338).

O poeta que, por vezes, sobrepõe seu olhar ao do rei e anfitrião, tenta revelar o aspecto sagrado de alguns destes locais e fornecer ao interlocutor a sensação de continuidade entre a cidade primeva e a metrópole, ambas guarnecidas pela égide divina. Desta forma, Evandro aponta para a rocha do Lupercal e o bosque – *lucum* – sobre o qual Rômulo edificará seu Asilo – *Romulus Asylum* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 342-343). A rocha, em questão, é o local escolhido pela loba para abrigar os gêmeos Rêmo e Rômulo e também o ponto de partida das procissões da *Lupercalia* - festividade dedicada a Fauno Lupercus que acontecia durante o mês de fevereiro no calendário romano. Mencionado também por Tito Lívio, o Asilo é uma peça chave e ao mesmo tempo polêmica da narrativa de fundação da *urbs*, pois Rômulo, através dele, conseguiu ampliar o contingente populacional, acolhendo necessitados e refugiados de toda espécie (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.08).⁴³

A oscilação entre o ‘hoje’ e o ‘ontem’ - *nunc/olim* – prossegue ao longo da travessia até Palanteum. No local onde se elevava, no seu tempo, o lauto bairro das Carinas - Oeste do Esquilino - e o Fórum Romano, Virgílio preenche na narrativa com pastos e rebanhos, justapondo, assim, a imagem de uma paisagem idílica à imponente Roma de Augusto (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 360-361). Virgílio invoca algumas cenas vindouras que são igualmente alheias aos transeuntes da narrativa.

⁴³ Sugerimos a esse propósito as discussões de Emma Dench sobre as versões literárias e as apropriações políticas e simbólicas dos mitos do Asilo de Rômulo e do Rapto das Sabinas, condensadas no livro *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian* (DENCH, 2005).

Passando pelo Argileto – nome de um bairro de Roma localizado entre o Quirinal e o Fórum Romano - Evandro conduz Enéias pelas adjacências da rocha Tarpéia e do Capitolino, sobre o qual o poeta adverte: “agora brilhante de ouro, outrora eriçado de espinhais silvestres” - *aurea nunc, olim siluestribus horrida dumis* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 345-348). Nesta passagem, Virgílio pode muito bem estar se referindo ao processo arrojado de restauração e embelezamento dos templos que teve lugar no Principado de Augusto. Fora o templo de Júpiter Capitolino, reconstruído às expensas do *Princeps*, o monte abrigava um conjunto de santuários e outras edificações votivas. Mais adiante, o poeta elucida a vinculação do cume com o deus tronante,

*['hoc nemus, hunc' inquit 'frondoso uertice collem
(quis deus incertum est) habitat deus; Arcades ipsum
credunt se uidisse Iouem, cum saepe nigrantem
aegida concuteret dextra nimbosque cieret]* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 351-354)

[Neste bosque, neste outeiro
De vértice frondoso habita um deus,
Qual seja o deus, se ignora: o mesmo Jove
Creem, muitas vezes, os árcades ter visto
Com a destra manejando a negrejante
Égide e as tempestades excitando]

Virgílio parece projetar nos árcades de Evandro o mesmo temor e reverência que os romanos possuíam por estes locais. Numa alusão ao futuro histórico, especifica que os camponeses tremiam a simples visão que o bosque e esta rocha inspiravam (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 349-350). Basta considerarmos que nos tempos históricos os magistrados precipitavam desta pedra os delinquentes e condenados por crime de traição. O nome reporta ao período da Realeza, pois Tarpéia foi a filha de um aristocrata romano que, seduzida por Tito Tácio (rival de Rômulo), facilitou a entrada dos sabinos na fortaleza Capitolina (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.11).

Engana-se quem espera encontrar no texto estas temporalidades claramente

recortadas, portanto delimitá-las parte de um esforço hermenêutico de desmontagem e intelecção do poema. Possivelmente, através deste imbricamento temporal, o poeta buscava alargar a dimensão de profundidade e verossimilhança do narrado. Aos quadros da Roma histórica, Virgílio intercala os referentes de uma idade primordial, bem anterior à chegada de Hércules ou Evandro ao Lácio. Ao redor de Palanteum, o árcade aponta a Enéias as relíquias de antigas povoações, indícios da passagem de Saturno pelo Lácio e da subsequente soberania de Jano (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 356-358) Estas cidades, segundo ele, levaram o nome de seus respectivos fundadores, sendo assim lembradas como Saturnia e Janicula.

Vale recordar que num trecho anterior do mesmo Livro, Evandro descreve a fuga de Saturno para o Lácio, repellido pelas armas de Júpiter - diga-se de passagem, uma versão bem distinta do mito de Zeus e Cronos registrado na *Teogonia* de Hesíodo.⁴⁴ Saturno, empenhado em civilizar os povos indômitos que ali residiam, deu a eles leis e os regeu em plácida harmonia. Em memória de haver encontrado nessas paragens um asilo seguro, o deus as teria batizado de Lácio, do latim *latero*, ‘estar escondido’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 320-330).

Essas menções a Saturno, no Livro VIII da *Eneida* convocam a expectativa sobre a celebração dos jogos seculares e um retorno desta Idade de Ouro anunciada pela simbologia do Principado de Augusto. Há muito que os romanos sentiam necessidade de celebrar esta passagem, mas as condições criadas pelas Guerras Civis protelaram esse acontecimento. Este episódio solenizava a renovação cósmica, as velhas máculas eram extirpadas e se inaugurava um novo *saeculum*, inteiramente reciclado. Das celebrações

⁴⁴ Na versão registrada pela *Teogonia* de Hesíodo (séc. VIII) Cronos, ou *Kρόνος*, por medo de ser destronado engolia todos os filhos que nasciam de sua união com Reia. Porém, foi ludibriado pela esposa que conseguiu subtrair o filho Zeus da fúria paterna e criá-lo em segurança no monte Ida, em Creta. Quando cresceu, Zeus resolveu vingar-se do pai, libertando seus irmãos e com o apoio destes subjugou a geração dos Titãs. Zeus tornou-se *hegemon* aprisionando o pai e alguns dos outros Titãs no Tártaro. Esta última informação é encontrada também na *Ilíada* (HOMERO. *Ilíada*, VIII. 479).

oficiais, os ansiados Jogos Seculares só foram realizados entre os dias 30 de Maio e 03 de Junho do ano 17, ou seja, dois anos depois da morte de Virgílio.

Como é possível perceber, o poema épico tanto lança luz sobre os acontecimentos recentes da história romana quanto se utiliza do quadro de referências mentais dos interlocutores, sua memória recente, para ilustrar os acontecimentos do passado fundacional. Ainda para uma epopeia escrita como a *Eneida*, a resposta da audiência era um medidor importante do conteúdo narrativo, disposição métrica e da própria qualidade da performance, indicações que aparecem na biografia tardo antiga de Virgílio.

1.5. Entre a Escrita e a Récita Poética: O Horizonte de Composição da *Eneida*

No tempo de Virgílio, Roma já contava com bibliotecas, um comércio e práticas para cópia e divulgação de livros nos ambientes letrados da elite (KENYON, 1951: 84-85). Podemos pensar a sociedade do tempo de Augusto como altamente letrada que desenraizou completamente as práticas de oralidade? Pensando no contexto grego especificamente e por consequência no mundo romano, Eric Havelock, no livro *A Musa Aprende a Escrever*, questiona que tenha ocorrido uma substituição radical da oralidade pela escrita (HAVELOCK, 1996: 100). Na mesma lógica, Rosalind Thomas, no livro *Literacy and Orality in Ancient Greece*, ressalta que a coincidência entre letramento e civilização, forte na cultura do século XX, parece inconsistente para compreender a lógica dos antigos (THOMAS, 1992: 02). Para Thomas, nem a presença da escrita destrói os elementos orais da sociedade, nem a oralidade impede uma atividade intelectual complexa. Grande parte da literatura antiga tinha por finalidade ser cantada, ouvida, recitada ou encenada em performances. Basta lembrarmos o caso de

Heródoto que apresentou, em primeira mão, o resultado de sua *História* para o público ateniense, tarefa que se estendeu por dias no Teatro de Dioniso.

Na Roma Imperial, muitas vezes, a recitação pública era a maneira mais rápida de divulgar uma obra e uma prática corrente nos ambientes literários romanos, como lembra Frederic Kenyon, no livro *Books and Reading at Rome* (KENYON, 1951: 85). Lançar um bom poeta era um meio de conseguir reconhecimento e prestígio, tanto que os recitais funcionavam como ambientes de troca e sociabilidade de uma elite que procurava se revestir dos signos das artes poéticas, do conhecimento histórico e filosófico, tanto aquele de matriz grega quanto aquele cultivado em língua latina.

Cabe ao poeta épico orientar-se por cânones estabelecidos e por uma linguagem solene, policiar-se ao introduzir inovações de forma a não escandalizar os ouvintes. Mesmo se isolando, por períodos imensos e com auxílio de um aparato escriturário, lembra Suetônio que Virgílio organizava modestos recitais, selecionando trechos dos quais estava em dúvida, a fim de conhecer a reação e o juízo dos mais experientes (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 33). Minna Skafté Jensen, no texto “Performance”, escrito para o *Companion to Ancient Epic*, menciona o papel de controle social e censura exercido pela audiência; se o poeta épico tem a pretensão de ser o porta voz da tradição, o público ouvinte cumpre a função de endossá-la. A audiência deve reconhecer e autorizar o passado heróico que é revivido pela narrativa poética, o que reduz consideravelmente a margem de estabelecê-lo em bases inéditas (JENSEN, 2005: 48).

Não nos chegou o registro de como essa audiência contemporânea recebeu ou apreciou o trabalho de Virgílio, no entanto, devemos ter sempre em mente o esmero do poeta em tornar seu épico inteligível e palatável ao público romano. Um raciocínio aparentemente óbvio, mas que ajuda a decodificar a *emulatio* da forma homérica, a

ressignificação do heróico a partir de valores romanos, a própria escolha da métrica, as alusões recorrentes a uma memória histórica compartilhada e a acontecimentos recentes.

É inegável que a composição e fixação do poema passassem pelos *media* textuais, porém a escritura do *liber* não era o escopo final do poeta, pois os versos realizavam-se pelo poder vocal do *uates* que lhe imprimiam ritmo e força. Os primeiros trechos da *Eneida* chegaram ao conhecimento público através do ato performático de uma récita direta e não terceirizada. Por mais que Augusto – durante a campanha contra os Cantábrios – tivesse enviado cartas ao poeta e, num tom ao mesmo tempo ameaçador e jocoso, demandasse mesmo um primeiro esboço do poema ou qualquer seção que lhe aprovesse de pouco adiantou. Foi muito depois que decidiu executar a leitura de três livros, especificamente o segundo, o quarto e o sexto. O biógrafo acrescenta que Otávia não teria resistido ao impacto do verso “*tu Marcellus eris*” – “tu serás Marcelo” – desfalecendo imediatamente e só a muito custo reanimada (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 32-33).⁴⁵ Trata-se de uma alusão direta ao sobrinho de Augusto, Marco Cláudio Marcelo, filho de Otávia e potencial herdeiro e sucessor de Augusto, que caiu doente aos 19 anos de idade, pouco depois de iniciar sua carreira política.

Na biografia do mantuano, verso e voz aparecem intrinsecamente associados e dessa união depende, em parte, a vitalidade do poema. A *Vita Virgili* nos informa que

*Iulium Montanum poetam solitum dicere, inuolaturum se Vergilio
quaedam, si et uocem posset et os et hypocrisin; eosdem enim uersus
ipso pronuntiante bene sonare, sine illo inanes esse mutosque*
(SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 23).

⁴⁵ A descrição inspirou o pintor Jean-Joseph Taillasson que numa tela de 1787 retrata o imponente *uates* com o braço erguido, ao estilo do orador romano, todo empenhado em sua *recitatio*; no canto direito está a desalentada Otávia, amparada apenas por uma escrava. O quadro beira o exagero, pois o público, atento ao poeta, pouco se importa com o desmaio da irmã, nem mesmo o próprio *Princeps* que está ao lado, vidrado na declamação poética que sequer é interrompida; todavia, é marcante a vinculação entre performance e poesia nessa releitura do século XVIII.

Um poeta, Julio Montano, costumava declarar que só roubaria os versos de Virgílio se aprisionasse sua voz, expressão e poder dramático; pois os mesmos versos que soavam bem na boca do poeta, nos lábios de outro pareciam pálidos e sem tom.

Nesse trecho, Virgílio não apenas incorpora a expressão do *aedo* que retém com o canto sua audiência, como faz jus ao epíteto de *uates*, aquele que, para os romanos, detinha a voz encantada ou profética. Este último figurava no imaginário romano como uma espécie de ‘feiticeiro’ que, sob inspiração profética, se tornava porta-voz dos deuses.

Para Pierre Grimal, no livro *Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma*, o poeta “torna-se o portador de uma mensagem que o ultrapassa, que vem do mais fundo do seu ser. Sendo mediador de uma mensagem mais que humana” (GRIMAL, 1992: 201). Para o autor, esta compreensão não escapava a Virgílio que estava convencido do teor quase oracular de sua poesia que portava uma sabedoria universal. Na narrativa da *Eneida* a palavra *uates* se aplica, inclusive, à Sibila de Cumas a quem o herói Enéias, no Livro Sexto, implora para que a sacerdotisa cantasse seus próprios vaticínios e não confiasse suas profecias – *carmina* – às folhas (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 74-76).

Don Fowler, no texto “Story- Telling”, escrito para o *Cambridge Companion to Virgil*, atenta para a sobreposição de sentido entre canto, vaticínio e poesia na *Eneida* que sublinha a posição do mantuano como poeta/vaticinador (FOWLER, 1997: 268-269). Mais do que simplesmente a ação de cantar, o verbo *cano* é empregado para a anunciação de profecias – *carmina* – na obra. Nesse sentido, Virgílio que na proposição do primeiro hexâmetro promete cantar as armas e o varão - *Arma Virumque Cano* (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 01) – explica, por tabela, o destino – *fatum* - de Roma e seu favorecimento singular na ordem cósmica.

Sobre os meandros de composição e edição da epopeia virgílica, o relato de Suetônio traz algumas pistas valiosas. Sabemos, por exemplo, que Virgílio desenvolveu um esboço em prosa da narrativa

Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 23).

Sobre a *Eneida*, depois de escrever um primeiro esboço em prosa e dividi-lo em doze livros, ele procede transformando-o em verso uma parte após a outra

Este rascunho contava já com a divisão em doze livros, reapropriando-se de uma prática *alexandrina* de repartição das obras poéticas e históricas (TANNUS, 1992: 74). Versificá-lo não foi um feito instantâneo, mas um procedimento meticuloso, de resultado quase imperceptível, que se arrastou por doze anos. Pela manhã, costumava ditar uma saraivada de versos que no restante do dia reduzia a um pequeno número, “a maneira de uma mãe urso, lambendo-os até ganharem forma” - *Ursae parere dicens et lambendo demum effingere* (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 22). Tinha sempre ao lado o liberto e secretário Eros que, atenciosamente, registrava nos manuscritos. Em função do preciosismo aplicado à lapidação dos versos, Virgílio compunha passo a passo, *particulatim*, ao sabor da inspiração e não numa ordem preestabelecida. Deixava alguns versos incompletos, ou hemistíquios, outros fora da métrica, como versos de escora – *tibinicii* - até que outros mais sólidos ocupassem o lugar – *solidae columnae aduenirent* (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 24). O biógrafo, por exemplo, refere-se a versos que foram criados no calor de uma performance e acrescentados ao manuscrito pelo escriba de Virgílio (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 34).

Apesar da ausência de um sistema formular operativo, a escolha do hexâmetro dáctilo encontra-se respaldada numa concepção que compreende esse metro longo como o mais adequado a narrar ações grandiosas e coisas de natureza sublime.

Certamente, o hexâmetro dáctilo já era conhecido do público romano desde Ênio que o adaptou ao épico latino, elegendo-o em detrimento do metro saturnino. Em síntese, o verso constitui-se a partir da combinação de sílabas longas e breves que agregam-se em unidades rítmicas denominadas pés métricos, seis ao todo, por isso hexâmetro.

O arranjo admite certa flexibilidade na composição, uma vez que somente o quinto pé deve por regra ser um dáctilo,⁴⁶ ou seja, formado por uma sílaba longa seguida de duas sílabas curtas (__UU). Nas recitações poéticas a marcação rítmica do dáctilo soava aproximadamente como: “dum-diddy”. Esta unidade remete à composição ortopédica das falanges do dedo, um osso longo seguido por dois curtos, por essa razão o metro é denominado dáctilo. No esquema do hexâmetro dáctilo, os quatro primeiros pés do verso permitem uma alternância entre dáctilo e espondeu. Esta última unidade rítmica é marcada por duas sílabas longas: (__ __), o nome deriva do grego *spondê* que significa libação, possivelmente por remeter ao canto majestático, solene, que se entoava durante as oferendas às divindades e seu ritmo constante: “dum-dum”. Podemos imaginar que a técnica da composição ditada empregada por Virgílio facilitava o trabalho com um metro de tamanha complexidade, visto que permitia pronunciar, sentir e adequadamente escolher as palavras que melhor se encaixassem no metro, antes mesmo de fixá-las no papel.

As combinações entre pés dáctilos e espondeus dentro do verso – George E. Duckworth enumera dezesseis padrões possíveis⁴⁷ – permitiam causar impressões

⁴⁶ Um espondeu pode ocorrer no quinto pé, porém trata-se de uma ocorrência incomum, principalmente nos poetas latinos. Na *Eneida* de Virgílio, a média é de um caso para cada quatrocentos versos (DUCKWORTH, 1969: 03).

⁴⁷ Considerando os primeiros quatro pés métricos do hexâmetro que apresentam variação, George Duckworth, em seu estudo sobre a variedade métrica em Virgílio, detecta os seguintes padrões: (Tome D= por dáctilo e S = por espondeu) (DUCKWORTH, 1969: 03)

DSSS DDSS SDSS SSSS
DSDS DDDS SDDS SSDS
DSSD DDS DSDS SSSD
DSDD DDDD SDDD SSDD

variadas nos leitores/ouvintes, atentos à recitação do poema. Este acadêmico em seu estudo estrutural e estatístico dos versos de Virgílio destaca a riqueza e complexidade da métrica que pela insistente variação de padrões e outros artifícios poéticos imprime dinamicidade à récita ou à leitura do poema (DUCKWORTH, 1969: 01-34). Em média, podemos encontrar nove ou mais combinações possíveis a cada sequência de dezesseis hexâmetros.

Mesmo em padrões métricos ‘repetidos’ a disposição das palavras, vogais e consoantes no metro podem ocasionar fenômenos diferenciados como a elisão, que implica na supressão de uma sílaba durante a pronúncia, ou aliteração, que consiste na concentração deliberada de sílabas no mesmo verso. Também, a posição da cesura, ou ponto de fôlego no verso, tende a mudar sensivelmente de uma linha para a outra, como é possível visualizar nos sete primeiros versos da *Eneida* escandidos abaixo.⁴⁸

1 arma vi | rumque ca | no, || Troi | ae qui | primus ab | oris
Itali | am fa | to profu | gus || La | vinaque | venit
litora | —multumil | leet ter | ris || iac | tatus et | alto
vi supe | rum, || sae | vae memo | rem lu | nonis ob | iram,
5 multa quo | queet bel | lo pas | sus, || dum | conderet | urbem
infer | retque de | os Lati | o || —genus | unde La | tinum
7 Alba | nique pa | tres || at | quealtae | moenia | Romae.

[Eu canto as armas e o barão primeiro
Que, prófugo de Tróia por destino,
À Itália e de Lavínio⁴⁹ às praias veio.

⁴⁸ Este esquema de escansão dos sete primeiros hexâmetros do Livro I da *Eneida* está disponível em: <http://www.skidmore.edu/academics/classics/courses/metrica/>. Acesso em: 21 de Março de 2013. O endereço eletrônico pertence ao curso virtual de métrica latina, oferecido pelo Departamento de Estudos Clássicos do Skidmore College, NY, USA e organizado pelo pesquisador Dan Curley.

⁴⁹ Alguns manuscritos como o Codex Mediceus (M1) e as Schedae Veronenses (V) trazem a leitura *lauiniaque* no lugar de *lauinaque*, colocando a dificuldade de se encaixar esta palavra na métrica, especificamente, no que diz respeito ao quinto pé. No caso da leitura *lauiniaque*, em razão do hiato, *nia*,

Muito por mar e terra contrastado
Foi o poder dos numes, pelas iras
Esquecidas jamais da seva Juno:
Muito sofreu na guerra, antes qu'em Lácio
Cidade erguesse e introduzisse os deuses:
D'onde a gente Latina origem teve,
D'Alba os padres, e os muros d'alta Roma] (VIRGÍLIO. *Eneida*, I.
01-07)⁵⁰

Tomando o primeiro verso da epopeia, de imediato, podemos perceber que o acusativo singular *uirum*, o verbo *cano* e o genitivo singular *Troiae*, estão cindidos em função da divisão dos pés métricos. Os traços verticais duplicados marcam as cesuras fortes, enquanto as letras desbotadas revelam os pontos de elisão que podem ser percebidos nos hexâmetros três, cinco e sete do Livro I da *Eneida*. Uma regra básica da elisão se aplica às palavras que terminam com vogais e são precedidas por palavras que começam com vogais, o fenômeno ocorre na junção dos vocábulos: *ille* e *et*; *quoque* e *et* e *atque* e *altae*. No terceiro verso do próêmio da *Eneida* o final *-um* da palavra *multum*, situada na primeira sílaba do pé elide para ressaltar o *il* da segunda sílaba poética, logo pronuncia-se ‘*multil*’ no lugar de ‘*multum-il*’. Estas são algumas entre várias ocorrências em que a ordem poética modifica a dicção regular das palavras.

O poeta pode ainda jogar com os assentos das palavras, fazendo-os coincidir ou, ao contrário, colidir com o *ictus*, ‘pulsção’ ou ‘batida’ do verso, chamada assim a primeira sílaba longa do metro. A ressonância das colisões no verso pode transmitir melhor o esforço dos marinheiros impulsionando seus remos ou de gigantescos ciclopes trabalhando em suas bigornas. Uma carreira de pés dáctilos tende a tornar o verso rápido e gracioso adequado, por exemplo, a anunciar o esvanecer da sombra de Creusa

teríamos cinco sílabas ao invés de quatro: *la – ui – ni – a- que*. Archibald A. Maclardy, em sua proposta de escansão o *i* deve ser pronunciado inarticuladamente, de forma a ligar as duas vogais *ia* (MACLARDY, 1901: 02). Este latinista explica a ocorrência a partir do fenômeno da sinerese. Por razões métricas, algumas edições como a da Loeb optam pela leitura *lauinaque* oferecida pelo códice *Virgilius Romanus* (R).

⁵⁰ O tradutor José Victorino Barreto Feio, neste trecho, faz, através da substituição da palavra ‘varão’ – *uir* – por ‘barão’, uma alusão aos *Lusíadas* de Camões.

aos olhos do esposo Enéias: _UU| _UU| _UU|_ _| _UU|_X e _UU| _UU| _UU|_UU|
_UU|_X .

[*haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit, tenuisque recessit in auras.*] (VIRGÍLIO. *Eneida*,
789-790)

[E tendo proferido estas palavras,
A tempo eu chorava e lhe queria
Muitas cousas dizer, de mim se ausenta
E se foi confundir co'as ténues auras]

Em contrapartida, a concentração de espondeus torna o verso mais solene, arrastado e em conformidade com o conteúdo que é narrado, pode intensificar a noção de dor, contrição ou pompa. Segundo George Ducksworth, no livro *Vergil and Classic Hexameter Poetry: a Study in Metrical Variety*, o poeta de Mântua habilmente adéqua seus padrões métricos ao sentido de versos individuais ou agrupamentos (*clusters*) para imprimir emoção ou angariar empatia para seus personagens (DUCKWORTH, 1969: 55). Apesar da metodologia pouco convincente deste autor que busca fundamentar um ‘estilo subjetivo’ virgiliano na repetição de parâmetros métricos e em dados estatísticos, o mesmo chama a atenção para um mundo de possibilidades que se abre a partir das correspondências entre forma e conteúdo.

Sem via de dúvida, a primazia da linguagem é um dos fundamentos da arquitetura épica que cumpre a dupla função de deleitar e arrebatrar para um plano distinto do cotidiano. James O’Hara, no texto “Virgil’s Style” escrito para o *Cambridge Companion to Virgil*, considera arbitrária a distinção entre ‘léxico poético’ e ‘vocabulário prosaico’ com inevitáveis perdas para o estudo da língua latina, mas admite que as construções frasais incomuns, por demais ‘estilizadas’, o emprego de

arcaísmos⁵¹ e o peso dos dispositivos retóricos, em conjunto, provocam uma sensação de estranhamento ou alteridade (*otherness*) (O'HARA, 1997: 254-256).

Na *Eneida*, como um todo, o emprego de arcaísmos sugere um esforço de legitimidade a partir dos vínculos com Homero ou com autores do passado romano, certamente, conhecidos pelos contemporâneos de Virgílio. Cabe ressaltar que o emprego de arcaísmos na narrativa não significa qualquer tipo de restrição lexical, visto que o poeta pode lançar mão de correlatos e sinônimos em partes distintas do texto, por razões contextuais, estilísticas ou, até mesmo, métricas. Atribui-se, por exemplo, à palavra *clipeus* certa ressonância épica, possivelmente, pela intertextualidade que possui com Ênio e sua presença em outros fragmentos do período republicano, como nas peças teatrais de Lúcio Ácio (Séc II a.C) (ÊNIO. *Anais*, fr. 399; ÁCIO. *Peças Teatrais*, fr. 115-117). *Clipeum Vulcani, dona parentis*, “escudo de Vulcano, dom materno” assim o poeta da *Eneida* evoca o escudo que, a pedido de Vênus, o deus forja para o guerreiro troiano com cenas do futuro de Roma (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 729). Segundo Roam Lyne, no livro *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*, palavras como essa designam uma ordem de coisas e ações pertencentes a um passado fantástico, em outra esfera de possibilidades (LYNE, 1989). Virgílio, todavia, utiliza *scutum* no Livro X da *Eneida*, em referência ao escudo sobre o qual repousa o jovem Palante, filho de Evandro, que sem vida é transportado e pranteado pelos companheiros de batalha (VIRGÍLIO. *Eneida*, X. 505-6).

De acordo com James O'Hara, toda a geração de poetas contemporâneos a Virgílio encontra-se sob a influência da poesia alexandrina, o que acaba refletindo na busca por uma escrita polida e por vezes altamente ornamentada (O'HARA, 1997:242).

⁵¹ A disponibilidade de textos digitalizados em latim na Internet – como os da biblioteca virtual *Perseus*, os do sítio *Lacus Curtius* da Universidade de Chicago ou *The Latin Library* - e ferramentas de busca como o TLL - *Thesaurus Linguae Latinae* - têm facilitado enormemente, o trabalho de pesquisa sobre a historicidade e recorrência de vocábulos, assim como de seus respectivos empregos semânticos ao longo do tempo.

O mesmo elenca na poesia virgiliana algumas construções atípicas de sentenças, conhecidas também como *hyperbaton*, viabilizadas por uma língua com flexão como o latim e que dificultam o processo de tradução para as línguas modernas. Podemos mencionar a propósito a separação de substantivos e adjetivos numa mesma oração. Por exemplo:

[*Actius haec cernens arcum intendebat Apollo*]
desuper] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 704-705)

[Observando estas cousas lá de cima,
o seu arco encurvava o Ácio Apolo]

Note-se que o adjetivo ‘ácio’ e o nominativo Apolo se encontram em posições diametralmente opostas no hexâmetro. O epíteto aparece como porta de entrada do verso e remete ao lugar da batalha que decidiu a vitória de Otávio sobre Antônio e Cleópatra. O nome de Apolo, por sua vez, encerra a lista de divindades que do lado romano combate as hostes orientais e sua posição no metro faz retinir a última palavra da linha precedente: *flagello*, em referência ao “sanguíneo açoite de Belona” – *cum sanguineo sequitur Bellona flagello* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII, 703).⁵² Percebe-se a ocorrência do mesmo tipo de *hyperbaton* com a separação de substantivo e adjetivo na frase.

No lugar de sentenças longas com muitas orações subordinadas, Virgílio parece optar por um estilo mais paratático, ou seja, com orações menores e justapostas que tendem a reforçar uma mesma ideia (O’HARA, 1997: 247). Citemos um exemplo retirado do Livro II da *Eneida*, que torna palpável esse tipo de construção com unidades

⁵² [*et scissa gaudens uadit Discordia palla,
quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 702- 704) .

[A Discórdia com seu manto rasgado vai contente
Belona co’o sanguíneo açoute a segue.
observando estas cousas lá de cima,
o seu arco encurvava o Ácio Apolo]

sintáticas menores, não subordinadas. Na seguinte tonalidade, Enéias dirige-se aos convivas reunidos no palácio de Dido,

[*si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem (...) incipiam.*]
(VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 10-11, 13)

[se desejam aprender sobre nossos infortúnios e ouvir a última agonia de Tróia, (...) começarei.]

Com essa alocução o líder troiano antecipa o mote dos dois próximos livros, ou seja, o retrospecto da fuga de Tróia e as peregrinações pelo mar. No trecho anterior a sentença que anuncia o colapso de Tróia intensifica o *pathos* da primeira oração que convoca o infortúnio dos troianos, pois cabe observar que neste ponto da narrativa estes se encontravam despatriados e à mercê de uma rainha estrangeira.

Por vezes, o poeta inverte a ordem sintática da frase para conseguir efeitos insólitos ou dar conta do fantástico que se dispõe a narrar. Para demonstrar a intrepidez com que os barcos troianos singram o mar, anuncia que “todo o mar avança com a armada” - *totumque adlabi classibus aequo* (VIRGÍLIO. *Eneida*, X. 269). No Livro II da *Eneida*, Virgílio faz a casa chorar com o pranto das mulheres: “os salões berram com os clamores femininos” - *plangoribus aedes | femineis ulula* – dando vida a um ente inanimado (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 487-488). Um estudo estilístico mais direcionado pode expandir a percepção da profundidade poética e revelar a utilização de um conjunto de técnicas e figuras de linguagem variadas para o enriquecimento dos versos, qualidade dos diálogos e fluidez narrativa.⁵³

⁵³ Metonímias, *chiasmus*, hipérbole, perífrases, apostos, parênteses, epítetos, silépses, onomatopeias, sinédoques, símiles, grecismos, entre outros recursos que não ousaremos abordar aqui, são tratados em estudos específicos sobre linguagem poética e estilística como os trabalhos de Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry* (WILLIAMS, 1968), ou o livro de Roam Lyne, *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid* (LYNE, 1989); vale à pena conferir também o compêndio organizado por Nicholas Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil* (HORSFALL, 2000).

Em suas considerações sobre o estilo virgiliano, O'Hara ressalta ainda a existência de palavras e sentenças que permanecem ambíguas no texto, podendo ser interpretadas de várias maneiras e, até mesmo, em sentidos opostos. No Livro IX da *Eneida*, em sequência ao primoroso tiro de flecha disparado por Iúlo, o deus Apolo divulga a seguinte profecia. Para o trecho em latim seguem duas possibilidades de tradução:

[(...) *iure omnia bella
gente sub Assaraci fato uentura resident*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX.
642-643)

A- [Justamente, todas as guerras que pelo destino virão sob a descendência de Assaraco, não de cessar]

B- [Todas as guerras que virão pelo destino, não de cessar (justamente?) sob a descendência de Assaraco]

Da assertiva *omnia bella uentura resident*, o que parece claramente anunciado é que todas as guerras vindouras não de cessar, porém, os três modificadores adverbiais: *fato* “pelo destino”, *iure*, “justamente” e *sub gente Assaraci*, “sob a descendência de Assaraco” (Enéias, Ascânio, César e Augusto) possibilitam que a frase seja compreendida e traduzida em mais de um sentido. O'Hara sugere duas possibilidades: A- “Justamente, todas as guerras que pelo destino virão sob a descendência de Assaraco, não de cessar” ou B- “Todas as guerras que virão pelo destino, não de cessar (justamente?) sob a descendência de Assaraco” (O'HARA, 1997: 250).

A primeira possibilidade conecta a guerra e não a paz à linhagem de Assaraco que engloba Enéias, César e Otávio Augusto. Já a segunda opção, mais comum entre os tradutores da *Eneida*, ajusta-se a uma interpretação mais augustana do

poema, podendo ser assumida como um prenúncio da concórdia trazida pelo Principado de Augusto. Por exemplo, na edição comentada de John Conington e Henry Nettleship do século XIX, reeditada recentemente pela editora de Cambridge, encontramos a explicação etiológica de que por *bella uentura* o poeta alude às guerras civis que legadas pelo destino – *fato* – não de ser repelidas por diligência dos Césares (CONINGTON; NETTLESHIP, 2009: 209). Em nota, João Maria da Costa e Silva, um dos tradutores da *Eneida* para o português, percebe nesta construção uma referência indireta ao fechamento cerimonial do templo de Jano, depois de Augusto ter pacificado as guerras em todo o universo (COSTA E SILVA, 2004: 424). A polissemia do épico virgiliano comporta essas duas ou mais possibilidades de leitura do trecho: uma que vincula a guerra aos descendentes de Enéias e outra que exalta o ideal de *Pax Augustana*.

Nesses trechos de marcada ambiguidade, alguns intérpretes e comentadores detectam a presença de duas (ou mais) vozes no poema, ou seja, uma de expressão ‘oficial’ que impele a narrativa e descreve os acontecimentos, outra de cunho mais ‘subjetivo’, quiçá pessimista, que se manifesta nas incongruências narrativas ou em palavras e colocações de duplo sentido. Esta linha interpretativa do poema adquire força no contexto do pós-guerra, sendo formada em larga medida por acadêmicos das universidades de Harvard e Oxford. Nas últimas décadas do século XX, um verdadeiro cisma se instaurou entre os cultores de uma visão mais ‘pessimista’ e aqueles arraigados a uma interpretação mais ‘otimista’ da *Eneida*.

Com certo vigor pós-colonialista, o primeiro grupo anseia dar voz aos que foram vencidos e sacrificados para que a missão de Enéias se concretizasse no Lácio e procura entender como o poeta fala através das incriminações de Dido ou da indignação de Turno. Essa linha aponta as fissuras no modelo heróico, as ações incoerentes e os

atos de barbarismo do líder troiano. A propósito, cabe citar o comentado ensaio de Adam Parry, “The Two Voices of Virgil’s Aeneid”, que propõe dar atenção ao sofrimento humano e à voz pessoal contra o tom de triunfalismo que ecoa pela epopeia (PARRY, 1963: 66-68). Nesta celeuma destaca-se o nome de Michael Putnam, acadêmico da escola de Harvard com seu trabalho *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design*, que inclui uma análise do Livro XII da *Eneida* centrada nos temas do heroísmo, do *furor* e da *clementia* a partir do assassinato de Turno, considerado por este autor o ponto trágico do poema (PUTNAM, 1965: 151-201). Don Paul Fowler chama de ‘focalização desviante’ o movimento a partir do qual Virgílio rompe com a onisciência do narrador, expondo a sua audiência um ou mais pontos de vista sobre os acontecimentos (FOWLER, 1997).

Muito se discute sobre o ‘estilo subjetivo’; se em última instância resulta em uma narrativa controlada por um ponto de vista condutor ao qual outras perspectivas estão subordinadas, ou se oferece uma pletora de vozes difusas com nuances e matizes variados. Richard Tarrant, no texto “Poetry and Power: Virgil’s Poetry in Contemporary Context” escrito também para o *Cambridge Companion to Virgil*, propõe, ao que parece, uma opção metodológica conciliadora. Para este acadêmico, o caminho de entendimento da obra virgiliana deve passar pela ambivalência, mas apenas se este termo não for manuseado como uma alternativa gentil para o pessimismo, nem um compromisso diluído entre posições firmes e sim uma constante tensão entre opostos (TARRANT, 1997: 180). Sem nos delongarmos numa catalogação exaustiva de títulos, resta dizer que a vitalidade desta linha interpretativa que focaliza as dissonâncias da *Eneida* se manifesta em publicações recentes⁵⁴ e sua repercussão não pode ser meramente negligenciada pelos que defendem uma abordagem mais augustana do poema.

⁵⁴ Num breve apanhado, podemos citar o trabalho do italiano Gian Biagio Conte, *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic* de 2007; o estudo de Graig Kallendorf, deste mesmo ano, sobre a recepção

Esta conjuntura assinala a inesgotável capacidade dos textos clássicos para gerar controvérsias e interpretações variadas, assim como sua obstinada renitência a modelos que pareçam por demais engessados ou dogmáticos. Antes que um monumento político da glória e do poder do *Princeps*, a *Eneida* se orienta para o propósito de deleitar e instruir pela busca constante de precisão técnica e rebuscamento narrativo. Um trabalho de tamanha complexidade que deixou o editor Vário paralisado diante da possibilidade de completar os ‘versos inacabados’ de Virgílio, decidindo, por fim, publicá-los como estavam (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 41).

Antes de encerrarmos o capítulo de apresentação do épico virgiliano e como parte da proposta da crítica documental, cumpre nos debruçarmos sobre a história do texto virgiliano, no que diz respeito aos vestígios materiais de sua difusão no Império Romano e à taxonomia dos principais códices utilizados na composição da vulgata. Uma vez que não temos acesso ao manuscrito autógrafo da *Eneida* cumpre ao pesquisador reconhecer que, primeiramente, sua interpretação do poema parte de um texto reconstruído com base na evidência codicológica disponível e que, por conseguinte, algumas escolhas foram realizadas no processo de elaboração da vulgata ou das vulgatas com as quais se trabalha. Ao longo da tese, buscamos explicitar as variações que um ou outro manuscrito pode trazer e sua implicação na análise hermenêutica, quando houver. A qualidade da evidência disponível para o texto virgiliano supera a de muitos autores latinos, pré-cristãos, a julgar pelo conjunto dos *testimonia*, escoliastas e a completude dos códices disponíveis, os principais datados dos séculos IV e V d.C. Isto se deve, em parte, pela notoriedade que seus poemas

virgiliana e a constante do pessimismo na poesia ocidental moderna e a mais recente publicação de Michael Putnam, *The Humanness of Heroes: Studies in the conclusion of Virgil's Aeneid* de 2011 (fruto das leituras e conferências ministradas em Amsterdã e Leiden), em que analisa o pano de fundo moral da *Eneida* - em frequente diálogo com os modelos homéricos - a partir do qual problematiza as escolhas controversas do herói nos livros X e XII da *Eneida*.

alcançaram entre filósofos, gramáticos e outros poetas na Antiguidade mas, também, pelo papel que Virgílio veio a ocupar no ensino formalista do latim.

1.6 Do Mercado de Livros ao Acampamento Militar: a difusão dos Poemas Virgilianos

Por publicação, na Antiguidade, nos referimos ao processo pelo qual uma obra era dada a escribas - geralmente associados a um editor específico - para ser reproduzida e veiculada no mercado. Tønner Kleberg, em seu estudo sobre a dinâmica de edição e circulação dos livros na Antiguidade Romana, explica que antes de uma obra alcançar um público mais lato e cópias serem realizadas e distribuídas às expensas e orientação de um editor ou patrono, era comum que a publicação fosse precedida por um recital privado ou reproduções circulassem a nível interno (KLEBERG, 1995: 68). Cumpria o papel de uma pré-publicação ou divulgação do trabalho e uma maneira de o *auctor* e seu *patronus* adquirirem um *feedback* da audiência. O autor/poeta com o trabalho nessa fase – *anedocton* – tinha ainda condições de modificá-lo ou, até mesmo, retirá-lo de circulação, se necessário.

Essa etapa era crucial, pois nada parecido com uma legislação autoral ou fiscalização controlava a reprodução de livros na Antiguidade. Kleberg admite que uma das principais dificuldades para quem trabalha com a história do livro em Roma é a tênue linha que separa o editor de quem vende ou participa do comércio minorista de livros. Cícero queixa-se ao irmão Quinto de não saber mais a quem recorrer no que concerne aos livros latinos, pois de tal modo se distorciam quando se vendiam e eram reeditados sem o mínimo controle (CÍCERO. *Carta ao Irmão Quinto*, III. 4.5 e 5.6 *apud* HOUSTON, 2014: 15). Poucos nomes de editores, no entanto, nos chegaram: sabemos que Ático cuidava pessoalmente da edição dos tratados e cartas de Cícero. Os irmãos

Sócios com um comércio localizado no *Tuscus Vicus* se encarregaram da tarefa de publicar as poesias de Horácio e um certo Doro foi o editor e vendedor da *História Romana* de Tito Lívio (KLEBERG, 1995: 76-77).

Sobre Lúcio Vário Rufo (70-15 a.C), o célebre editor da *Eneida*, nosso espectro de informações não varia muito. Sabemos que escreveu um poema intitulado *De Morte* e que uma de suas tragédias *Thyeste* foi encenada no ano de 29 a.C, durante os jogos celebrados em comemoração ao Tríplice Triunfo de Otávio. Aparece na documentação como amigo íntimo de Virgílio e descrito na *Sátira I* como um notável compositor de épico (HORÁCIO. *Sátiras*, I. 10.43). Para Vário e Tuca, o mantuano teria deixado o restante de seu patrimônio depois de ter sido distribuído, sob disposições testamentárias, entre seu meio irmão, Valério Procul, Mecenas e o próprio Augusto (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 41). A julgar pelo testemunho de Horácio no poema *Carmen Saeculare*, recitado em junho de 17 a.C, o trabalho de organizar o épico virgiliano para publicação foi concretizado em pouco mais de um ano (HORÁCIO. *Carmen Saeculare*. 37-48).

Por ironia dos acontecimentos vindouros, a obra que Virgílio cogitou atirar ao fogo tornou-se, em um curto intervalo de tempo, conhecida nos rincões mais distantes do Império. Até a invenção do códice, o principal meio de divulgação da *Eneida* era, muito provavelmente, o *volumen* constituído por folhas de papiro. Tendo em vista as limitações deste tipo de suporte é provável que os livros do poema circulassem separadamente. Mais do que um procedimento adaptado da tradição alexandrina, a divisão de um épico em livros justificava-se, também, por razões práticas. Basta ter em conta que um papiro de comprimento padrão como o exemplar da *Ilíada* (estimado em 6,9 metros) que hoje integra a coleção do British Museum contém porções apenas dos dois últimos cantos do poema (British Museum. Pap. 128). Segundo

as estimativas de Frederic G. Kenyon, conceituado paleógrafo inglês, o papiro da *Odisséia* (da mesma coleção) que contém trinta e quatro versos do Terceiro Canto, ocuparia uma extensão de aproximadamente dois metros e dez centímetros, caso fosse achado por inteiro e seis metros se viesse com a Telemaquia completa (British Museum Pap. 271; KENYON, 1951 :50). Do ponto de vista das práticas usuais de leitura no mundo romano um *volumen* que conseguisse integrar os doze livros da *Eneida* seria, no mínimo, desajeitado. O hábito de leitura é um dos motivos mais apreciados na composição escultórica de sarcófagos, através deles podemos ter uma vaga noção de como os romanos liam. O morto ou um tipo genérico⁵⁵ aparece quase sempre sentado deleitando-se com a apreciação de um *volumen*. Este indivíduo pode aparecer rodeado de pessoas no que lembra um recital privado ou solitário, retratado junto a um armário de livros. Várias tampas de sarcófagos assumem a forma e o tamanho natural do morto reclinado sobre um leito, estas são conhecidas como tampas a *Kline* dentro da tipologia de urnas e relevos funerários (SCHOLLMEYER, 2007: 109). Entre os atributos representados com o sujeito é comum o escultor destacar a tabuleta para anotações – *tabula cerata* - e o rolo de papiro. O procedimento de leitura parece simples, desenrolava-se o volume com a mão direita e o enrolava novamente com a mão esquerda, ao fim do processo era de bom tom “rebobinar o livro”.

Por uma questão de organização e praticidade, o rolo de papiro era confeccionado antes de ser preenchido com a escrita e dificilmente escrevia-se em folhas separadas para depois juntá-las. Segundo Frederic G. Kenyon, para um papiro com finalidade literária o tamanho padrão da folha variava entre 33 e 25 centímetros de largura e 22 e 18 centímetros de altura (KENYON, 1951: 50-51). Um rolo contendo

⁵⁵ Boa parte destes sarcófagos era fabricada a partir de modelos temáticos (com guirlandas, temas mitológicos, cenas de batalha, motivos dionisíacos, temas oceânicos e relevos com musas) e tipos genéricos (criança, mulher adulta) viabilizando sua comercialização. Pouquíssimas famílias dispunham de recursos para encomendar um sarcófago sob medida e com um retrato fidedigno do morto.

mais de uma vintena de folhas era para Plínio, o Antigo, uma verdadeira desmesura – *numquam plures scapo quam uincena* (PLÍNIO. *História Natural*, XIII. 200. 11-22). No mercado romano, encontravam-se papiros de diversos tamanhos e qualidades, reconhecidos por uma nomenclatura própria (Cláudia, Augusta, Livia, hierática, Saítica) em ordem decrescente de mérito (PLÍNIO. *História Natural*, XIII. 200. 11-22).

O conteúdo do *volumen*, fosse ele em poesia ou prosa, era disposto em colunas, chamadas *αελι'δεσ* em grego. Sua largura variava em razão do tipo de escrita e natureza do conteúdo: um texto em prosa entraria facilmente em uma formatação quadriculada, enquanto um poema em hexâmetro dáctilo possui naturalmente linhas desiguais (entre treze e dezessete sílabas poéticas, de acordo com o número de pés dáctilos e espondêus). A evidência mais próxima para conjecturarmos o que seria um *volumen* especializado da *Eneida* foi resgatada das cinzas do Vesúvio no Século XVIII. Um papiro de Herculano, terrivelmente mutilado e apenas parcialmente legível, contém trechos de um poema que narra o desfecho trágico de Antônio e Cleópatra, denominado *Carmen de Bello Actiaco* ou *Carmen de Bello Aegyptiaco*. Os fragmentos deste poema foram descobertos em meio a uma coleção de mais de 1800 rolos de papiro na biblioteca de uma suntuosa Vila nos arredores de Herculano. Segundo a arqueóloga Joanne Berry, autora do livro *The Complete Pompeii*, a Vila, assim como o teatro de Herculano, foi encontrada ao acaso no momento em que um fazendeiro escavava um poço e se deparou com uma enorme porção de fragmentos coloridos de mármore (BERRY, 2007: 42). Para a mesma autora, o edifício seria notável somente pela sua dimensão colossal, localização privilegiada (de frente para o mar) e pelas várias estátuas de bronze encontradas em seus jardins, não fosse a descoberta que a imortalizou: um cômodo contendo milhares de papiros carbonizados. A escavação da, assim chamada, Vila dos Papiros ficou a encargo do mercenário suíço Karl Weber, a serviço do rei

Carlos VII de Nápoles que a empreendeu entre os anos 1750 e 1762. Os estudiosos acreditavam estar diante de um valioso acervo com escritos de Cícero, poemas de Virgílio, Horácio, Ovídio ou alguns dos livros perdidos da *História Romana* de Tito Lívio. No entanto, três quartos dos papiros desenrolados até então são obras (em grego) de um filósofo epicurista do Séc I a.C, conhecido como Filodemo de Gadara. Parte do acervo foi irremediavelmente danificada durante algumas tentativas fracassadas para abrir os volumes.

Na Vila dos Papiros foram encontrados poucos fragmentos de textos latinos, entre estes o já referido poema *Carmen de Bello Actiaco*, o que leva alguns otimistas a imaginar que somente a seção grega da biblioteca foi escavada e que o setor de obras latinas ainda está por encontrar (BERRY, 2007: 43). Atualmente, o sítio virtual da *Herculaneum Society* disponibiliza um banco de dados com imagens digitalizadas das várias edições *The Oxford Facsimiles of the Herculaneum Papyri* constituídas de apógrafos ou ilustrações dos papiros reunidos na *Boldeian Library*.⁵⁶ A edição do *Carmen de Bello Actiaco*, identificado pelo número de referência PHerc 817, foi organizada por C. Garuti. Deste poema, do qual não sabemos sequer a verdadeira extensão, restam apenas cinquenta e sete versos distribuídos em oito colunas. É, no entanto, o manuscrito mais antigo que se conhece de um épico latino. Desconhece-se a autoria do poema, por vezes, atribuída a Caio Rabírio cujo talento poético é reconhecido por Veléio Patérculo e Quintiliano (VELÉIO PATÉRCULO, *História Romana*, II. 36,3; QUINTILIANO. *Sobre a Instituição Oratória*, X. 1.10; BENARIO, 1983: 1657). Dos temas de sua poesia dedicou-se a narrar o confronto entre Antônio e Otávio, em razão disto é cogitado como um possível autor para o papiro de Herculano. O caráter

⁵⁶ The Friends of Herculaneum Society. Disponível em: <http://www.herculaneum.ox.ac.uk/?q=papyri> Acesso em 19/10/2015. Image Database. Disponível em: <http://163.1.169.40/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=PHerc&ct=0&l=en&w=utf-8>. Acesso em 19/10/2015.

extremamente lacunar do documento limita bastante interpretação do conteúdo. Abaixo, (Fig. 01) trazemos a apografia da coluna V ou E:

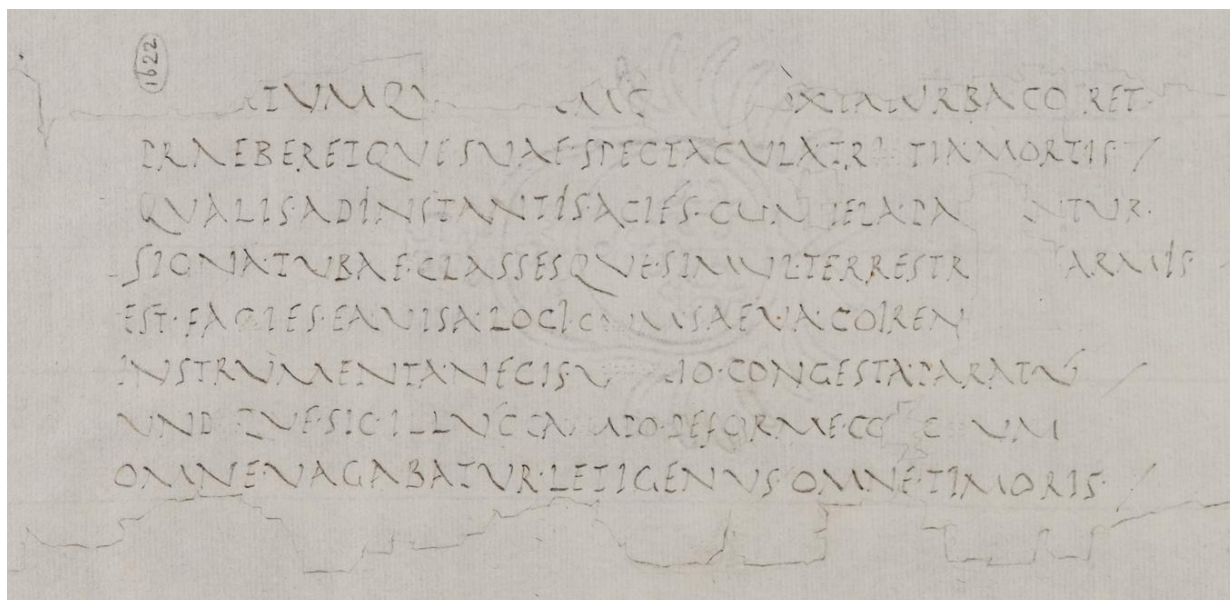


Figura 01 – Apografia da Coluna V ou E do *Carmen de Bello Actiaco*. Disponível em: <http://www.herculaneum.ox.ac.uk/?q=papyri> Acesso em 19/10/2015. Image Database. Disponível em: <http://163.1.169.40/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=PHerc&ct=0&l=en&w=utf-8>. Acesso em 19/10/2015.

Column E

*dele*CTVMQVE *locu*M QVO · NoXIA tVRBA COiRET ·
 PRAEBERETQVE · SVAE · SPECTACVLA · TRiSTIA · MORTIS · 7
 QVALIS · AD ÍNSTANTÍ · ACIÉS · CVM tELA · PARANTVR ·
 ŞIGNA · TVBAE · CLASSESQVE · SIMVL · TERRESTRiBVS ARMÍ · /
 EST · FACIES · EA · VISA · LOCI CVM SAEVA · COiRENT ·
 INSTRVMENTA · NECIS · VarIO · CONGESTA · PARATŪ /
 VNDiQVE · SIC · ILLŪC · CAMPO · DEFORME · COaCiVM
 OMNE · VAGABATVR · LETI GENVS · 'OMNE · TIMORIS · /

(Reconstituição do texto da autoria de Otha Wingo)

[E o lugar escolhido onde a turba condenada se reúne e oferece pungentes espetáculos de sua própria morte. Tal como as armas⁵⁷ preparadas para as iminentes contendidas estandartes, tubas, frotas reunidas com tropas de infantaria.

⁵⁷ *Telum* (sing.) e *tela* (plur.) referem-se às armas de arremesso como dardos, balistas e até mesmo bases de lançamento de projéteis, como catapultas. O substantivo deriva do advérbio grego *tele*: longe.

Tal era a aparência do local do espetáculo quando se reúnem
os severos instrumentos de morte, amontoados por variada disposição.
Em toda parte, desfiguradamente reunido ali no campo
desfilava toda espécie de morte, toda (espécie) de termor] (*Carmen de Bello
Actiaco*, PHerc 817, Col. V, 01-08.)

A coluna em questão descreve algum tipo de suplício coletivo imposto a um grupo de prisioneiros qualificados como *noxii*, mesmo nome dado aos delinquentes sentenciados à morte nas arenas romanas. Seriam estes prisioneiros de guerra, traidores ou soldados desertores? Nenhuma evidência restou sobre a procedência da *noxia turba*. Herbert W. Benario, no texto “The Carmen de Bello Actiaco and Early Imperial Epic”, sugere uma clara continuação desta coluna com a sexta que descreve várias modalidades de morte testadas em prisioneiros: por asfixia, por degola, envenenamento e picada de cobra (*Carmen de Bello Actiaco*, PHerc 817, Col. VI, 08). A carnificina é acompanhada por alguém que assiste tudo de uma plataforma elevada (*Carmen de Bello Actiaco*, PHerc 817, Col. VI, 09). Um experimento de Cleópatra? Antônio, ou quiçá do próprio Otávio? Os fragmentos desencorajam qualquer afirmação categórica. Além do conteúdo, o documento nos municia com algumas informações intrigantes sobre os aspectos formais do texto poético na materialidade do *volumen* de papiro.

Sinais distintos de pontuação chamam a atenção de quem observa a apografia do papiro. Tal como na escrita epigráfica, ou *scripta monumental*, os espaços entre as palavras estão demarcados por pontos medianos ou *interpuncta*. Característica que desaparece por completo dos manuscritos tardo antigos da *Eneida*. Barras diagonais (/) posicionadas ao final de alguns versos cumprem uma função semelhante a da vírgula, ou seja, marcar a separação entre as sentenças. De acordo com E. Otha Wingo, no livro *Latin Punctuation in the Classical Age*, estes sinais têm o propósito de auxiliar a compreensão ou definir a intensidade dos intervalos como, por exemplo, antes do símile *Qualis ad instantis acies eum tela parantur* caracterizado pelo

sinal > (WINGO, 1972: 57). Seu efeito deveria ser mais evidente durante a recitação, orientando o leitor a realizar pausas mais curtas ou menos curtas na transição de um verso ao outro. Nos casos em que achou necessário, o escriba também optou por destacar as vogais longas através de *ápices* ou *I-longae*,⁵⁸ tal como é o caso de *instantis*, *acies*, *armis*, *paratu* e *illuc* (WINGO, 1972; 50).

Um pequeno apóstrofo (localizado acima do *interpunctus*) depois do nominativo neutro, *genus*, indica que a palavra deve ser tomada duas vezes. Sintaticamente falando, dela dependem tanto a sentença precedente *omne leti genus* ‘toda sorte de morte’ quanto sintagma subsequente: *omne timoris (genus)* ‘toda sorte de temor’. O recurso favorece a inteligibilidade sintática, assinalando a repetição de um termo que foi supostamente suprimido por razões de ordem estilística (evitar duas repetições de palavra em um mesmo verso) ou métrica (evitar um verso longo com dezessete sílabas).⁵⁹

A modalidade de escrita empregada no papiro sugere que este fosse o trabalho de um escriba especializado. O *Carmen de Bello Actiaco* é também um dos primeiros registros em manuscrito da denominada *capitalis rustica* (ou *canonica*), termo cunhado para diferenciá-la da *capitalis quadrata* que é característica dos monumentos de pedra, como arcos comemorativos, arquitraves de templos, pedestais de estátuas, entre outros. A *capitalis rustica* surge como uma escrita de execução rápida, mas não menos exigente, adequada para instrumentos leves como o cálamo ou a pena. Segundo

⁵⁸ Dois tipos de convenções serviam na escrita epigráfica republicana para marcar longas e curtas: as vogais eram duplicadas AA, EE, OO, UU, com exceção do I longo que era grafado como EI. Segundo os papirólogos R. D. Anderson, P. J. Parsons e R. G. M. Nisbet, esta convenção das vogais geminadas sobrevive até o início do primeiro século a.C nas inscrições e nenhuma ocorrência é registrada nos manuscritos mais antigos (ANDERSON; PARSONS; NISBET, 1979: 133). Na transição da República para o Império as vogais longas passam a ser demarcadas por um apex, espécie de acento agudo colocado sobre a vogal, e o I longo grafado em um tamanho ligeiramente maior em vista das outras letras.

⁵⁹ Segundo Wingo, este expediente corresponde à marca utilizada no título das *Res Gestae* para indicar que os dois genitivos plurais: *rerum gestarum* ‘dos atos’ e *impensarum* ‘das despesas’ (colocados respectivamente no início e no meio da coluna) são dependentes do mesmo substantivo: *exemplar* ‘cópia’ que aparece no final da inscrição do título (WINGO, 1972: 46).

Bernhard Bischoff, no livro *Latin Paleography – Antiquity and Middle Ages*, a *capitalis canonica* pertence ao grupo do que ele denomina “escrita construída” cuja execução depende de uma sequência precisa de golpes, não a esmo, mas técnica e organicamente determinados (BISCHOFF, 1990: 51). As letras são construídas com a mão firme, apoiada no dedo mindinho, a pena não deve ferir a superfície da página ou ser chacoalhada no processo (BISCHOFF, 1990: 51). Este tipo de escrita possui também sua variante epigráfica, denominada *scripta actuaria*⁶⁰ típica dos anúncios eleitorais – *programmata* - encontrados em Pompéia (por exemplo, na Via dell’Abbondanza).

No final do século I d.C a *capitalis rustica* se converte na escrita padrão (daí o adjetivo *canonica*) dos livros confeccionados no Império Romano e encontrada também nos *códices* tardo antigos como veremos mais adiante. Rompendo com a estrutura dos ângulos retos, as letras se inclinam levemente para a direita e se afilam no processo de escrita como é possível perceber na apografia⁶¹ do PapHerc 817. Há de se constatar que a caligrafia do papiro ainda guarda algumas correspondências com a escrita monumental, como o *interpunctus* e o travessão do A.

Em comparação com outros papiros em hexâmetro latino, a coluna do *Carmen de Bello Actiaco* é ligeiramente maior: com uma média de dezenove centímetros e meio de largura.⁶² Segundo George W. Houston, no livro *Inside Roman Libraries. Book Collections and Their Management in Antiquity*, a altura das folhas de

⁶⁰ O qualitativo *actuaria*, ‘ágil’, tem o propósito de diferenciar esta escrita da epigrafia permanente, cinzelada em pedra. Cabe lembrar que os *programmata*, anúncios eleitorais pintados sobre as fachadas das casas nas principais artérias de Pompéia, atendiam às demandas de publicidade dos candidatos às magistraturas municipais. A maioria eram anúncios de apoio de comerciantes e potentados locais aos seus candidatos favoritos. Desenhados em locais de intensa circulação, estes letreiros almejavam uma campanha eleitoral específica, depois eram apagados (por profissionais conhecidos como *dealbatores*) e substituídos por novos.

⁶¹ Por apografia compreende-se um tipo de reprodução desenhada criteriosa. Alguns *facsimiles* dos papiros de Herculano são apografias, uma vez que o original se desintegrou em razão do manuseio descuidado dos rolos carbonizados. Optamos por trazer a apografia do PapHerc 817 uma vez que não encontramos uma fotografia de boa qualidade do papiro.

⁶² Este dado é fornecido pelo classicista norte americano George W. Houston com base na referência de A. Lowe *Codices Latini Antiquiores* III (1938) 385 (LOWE, 1938:385 *apud* HOUSTON, 2014:109).

papiros da biblioteca da Vila de Herculano oscila entre 19 e 24 centímetros de altura (HOUSTON, 2014: 05). William A. Johnson, no texto “The Ancient Book” escrito para o *Oxford Handbook Companion to Papyrology*, os textos ptolomaicos em versos tendem a trazer um espaço reduzido, quase indistinto, entre as colunas, enquanto os livros romanos buscam demarcar bem este espaço com uma margem de dois centímetros, aproximadamente (JONHSON, 2009: 259). Considerando que uma coluna em verso comporta por volta de vinte hexâmetros teríamos os seguintes valores para os livros da *Eneida*, caso estes seguissem uma formatação similar a do PapHerc 817 :

Livro	Número de Versos	Número Estimado de Colunas	Tamanho Estimado do Rolo de Papiro (em metros)
I	756	37,8	8,12 m
II	804	40,2	8,64 m
III	718	35,9	7,70 m
IV	705	35,25	7,57 m
V	871	43,55	9,36 m
VI	901	45,05	9,68 m
VII	817	40,85	8,78 m
VIII	731	36,55	7,85 m
IX	818	40,9	8,79 m
X	908	45,4	9,76 m
XI	915	45,75	9,83 m
XII	952	47,6	10,23 m

Cumprer reconhecer que as estimativas acima seguem por parâmetro um *volumen* encontrado na biblioteca de uma Vila aristocrática. O mais provável é que livros de tamanhos e formatações variadas fossem encontrados no mercado e alguns volumes da *Eneida* pudessem ser adquiridos ou confeccionados a um custo menor.

Todavia, mesmo considerando os valores fornecidos por Johnson para um livro *standard* em hexâmetros latinos (coluna: 14 cm e espaço entre colunas de 1,5 cm), este quadro não tende a reduzir tanto das estimativas apresentadas acima (JONHSON, 2009: 259). É razoável supor que a *Eneida* por completo fosse encontrada apenas em bibliotecas públicas (geralmente, mantidas pela munificência imperial ou de algum patrono) ou coleções de indivíduos abastados. Sabemos através de Suetônio que, pelo menos até o governo de Calígula,⁶³ bustos – *imagines* - de Virgílio e Tito Lívio adornavam as Bibliotecas de Roma que continham também seus escritos (SUETÔNIO. *Vida de Calígula*, 34. 02). Em razão das próprias limitações e custos do suporte, obras extensas como o épico de Virgílio, *As Metamorfoses* de Ovídio e principalmente a colossal *História Romana* de Tito Lívio eram comercializadas em *volumina* separados e, por consequência, alguns livros deveriam ter melhor repercussão do que outros.

Temos razões para crer que estas obras circulassem de forma mais dinâmica do que a simples operação de compra e venda de volumes especializados. George Houston defende a existência de vários caminhos para formação de coleções privadas: através, por exemplo, de cópias realizadas por homens livres ou por escravos a partir de exemplares emprestados de amigos ou bibliotecas. Houston cita o físico Galeno que descreve em um de seus tratados a destruição causada pelo incêndio de 192 d.C e se refere aos “escritos dos antigos que copiou com as próprias mãos” (GALENO. *De*

⁶³ O biógrafo informa numa passagem da *Vida de Calígula* que o mesmo mandou remover todos os bustos – *imagines* - e escritos – *scripta* - de Virgílio e Lívio das Bibliotecas, por considerar o primeiro um homem sem talento e o segundo um historiador prolixo e desleixado (SUETÔNIO. *Vida de Calígula*, 34. 02). Antes disso acrescenta que o Imperador chegou a cogitar a abolição dos poemas homéricos se questionando porque não poderia ter o mesmo privilégio de Platão que o excluiu [e a todos os poetas em geral] de sua comunidade ideal (SUETÔNIO. *Vida de Calígula*, 34. 02). Esta passagem da *Vida de Calígula* é, por vezes, usada para justificar a ausência de retratos positivamente identificados como bustos de Virgílio. Se, de fato, o Imperador levou adiante uma *damnatio* das imagens do poeta e se esta foi definitivamente bem sucedida, como explicar as menções de Sêneca, nas *Epístolas Morais*, aos artistas reproduzindo Virgílio em cores (SÊNECA. *Epístolas Morais*, 58. 20)? Uma passagem igualmente interessante da *História Augusta*, por ser quase uma inversão do excerto suetoniano, depõe sobre a devoção do Imperador Severo Alexandre que costumava manter as imagens de Virgílio, Platão e dos heróis homéricos em uma espécie de segundo larário (*História Augusta. Vida do Imperador Severo Alexandre*, 31. 04).

Indolentia, ou *Sobre a Ausência da Dor*, 06. *apud* HOUSTON, 2014: 13). Este mesmo médico e filósofo também faz menção aos rolos de papiro que havia conseguido emprestado de uma biblioteca imperial e copiado para seu próprio uso (GALENO. *De Indolentia*, ou *Sobre a Ausência da Dor*, 13. *apud* HOUSTON, 2014: 13). Galeno justificava esta prática como uma medida profilática visando ter controle sobre as próprias cópias, mas poderia muito bem ser uma forma de poupar recursos. Homens abastados como Cícero ou seu amigo, Ático, delegavam esta tarefa tediosa a escravos de confiança, alguns deles escribas (*librarii*) treinados. Em uma de suas cartas parece indignado, cogitando uma maneira de preencher e renovar a própria biblioteca e a do irmão (CÍCERO. *Carta ao Irmão Quinto*, III. 4.5 e 5.6 *apud* HOUSTON, 2014: 15). Não encontrando nem mesmo cópias qualidade no mercado de livros, se queixava da ausência de bons e cuidadosos escribas. De qualquer forma, ter um escriba à disposição era uma extravagância para poucos e possivelmente escravos letrados dessem conta do recado.

Indivíduos que não estivessem dispostos a produzir sua cópia de maneira artesanal poderiam, ainda, recorrer ao comércio de volumes usados ou encomendá-los a um revendedor. Este negociava exemplares de toda sorte, desde livros recentemente copiados e revendidos como muito raros até os pretensos manuscritos autorais de Virgílio ou Cícero negociados no mercado a peso de ouro. Plínio, o Antigo e Aulo Gélío atestam a popularidade destes denominados manuscritos autógrafos do mantuano. O primeiro assegura ter visto na casa do poeta e mais distinto cidadão, Pomponio Secundo, documentos dos irmãos Tibério e Caio Graco, redigidos de próprio punho, assim como manuscritos de Cícero, de Augusto e Virgílio (PLÍNIO. *História Natural*, XIII. 83). Gélío, por sua vez, recorda que Fido Optato, um gramático de considerável reputação em Roma o havia mostrado uma cópia de “admirável antiguidade do Segundo

Livro da *Eneida*” – *librum Aeneidos secundum mirandae vetustatis* - comprada em Sigilária por vinte aureos e que acreditavam ter pertencido ao próprio Virgílio (AULO GÉLIO. *Noites Áticas*, II. 3.5).

Marcial em seus *Epigramas* depõe sobre a variedade do mercado de livros em Roma, inclusive sobre os preços discrepantes. Lançando injúrias sobre o plagiador de seus versos, afirma que um poeta não pode ser feito com um volume barato - *tomus uilis* - e com a ninharia despendida para copiá-lo (MARCIAL. *Epigramas*, I. 66). Ou seja, entre seis e dez sertércios. Em outro epigrama afirma que um livro bem polido com a pedra pômice e adornado com púrpura poderia ser adquirido pela quantia de cinco denários (MARCIAL. *Epigramas*, I. 172). O mesmo poeta ainda informa sobre a existência de lojas no Argileto – *Argiletana Tabernas* – que comercializavam seus livros e sobre o fim dado aos volumes imputados sem valor (destino que não desejava para os próprios versos): ou eram reaproveitados pelos vendedores de carne salgada – *salariorum* – ou o verso do papiro utilizado para exercícios escolares (MARCIAL. *Epigramas*. I. 3.; IV. 86). É difícil imaginar um material dispendioso como o papiro tendo um fim semelhante, pelo menos, não até que se esgotassem todas as outras possibilidades de uso, como os papiros que eram raspados e reutilizados pelos alunos até a exaustão. Cabe identificar aqui o uso de uma hipérbole do poeta com o provável intuito de escarnecer sobre o ostracismo ao qual estavam sujeitos os poetas. Todavia, mesmo uma figura de linguagem que busca salientar o ridículo através do exagero precisa encontrar algum respaldo na experiência histórica, principalmente para que faça sentido para os interlocutores.

Além do recto (lado em que as fibras correm horizontalmente) recorria-se, por razões de economia (ou para anotações) ao verso do papiro (parte em que as fibras correm verticalmente). Um *volumen* escrito de ambos os lados é denominado pelos

papirólogos um opistógrafo. De acordo com George Houston, a grande maioria dos opistógrafos são casos de reaproveitamento de volumes literários que por, alguma razão, deixaram de ter valor e, por sorte, não foram inutilizados (HOUSTON, 2014: 07). Por volta de cento e oitenta papiros deste tipo foram encontrados em Oxirrinco,⁶⁴ alguns deles, exercícios escolares, outros, textos copiados por escribas profissionais. É bem plausível que uma obra copiada no verso de um papiro tivesse um valor comercial inferior a de um exemplar que utilizasse apenas o recto.

Para além da divulgação literária podemos falar de um uso escolar de Virgílio que se tornou já na Antiguidade uma referência do uso normativo do latim “dito clássico”, assim como da arte oratória. Na escola, aprendia-se a ler e escrever com Virgílio e Horácio, os garotos praticavam a memorização de versos ou trechos inteiros de seus poemas para serem recitados em momentos oportunos. De acordo com Robert A. Kaster, no capítulo “Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education in Rome” escrito para o compêndio *Education in Greek and Roman Antiquity*, o cultivo da declamação poética era uma peça chave na educação romana, principalmente para aqueles adolescentes que davam continuidade aos estudos para além da instrução do *grammaticus* (KASTER, 2001: 319). Na opinião deste autor, a declamação é uma forma discursiva cujas estruturas, metas e truques são pervasivos a todos os outros gêneros literários (KASTER, 2001: 319).

Encontramos nas *Sátiras* de Juvenal uma breve alusão aos volumes escolares destinados ao estudo dos poemas virgilianos. Na sétima sátira, o poeta refere-se ao aspecto encardido das efígies dos poetas Horácio e Virgílio, estampadas em alguns volumes, em razão da fuligem das lucernas e pela manipulação constante dos alunos

⁶⁴ No final do séc. XIX foi descoberto nas ruínas desta cidade egípcia uma quantidade astronômica de papiros de diversas naturezas e períodos. Os textos foram encontrados em meio às pilhas de refugos do que parece ser uma escola de escribas que remonta ao Período Helenístico. Retomamos a descoberta e a publicação dos papiros de Oxirrinco um pouco mais adiante na Tese.

(JUVENAL. *Sátiras*, VI 225-227). Já Quintiliano, no célebre tratado sobre a *Instituição Oratória*, redigido por volta de 90 d.C, insere Virgílio entre os autores de leitura obrigatória na formação do bom orador. Nos doze livros que compõem a obra, o mantuano é citado amiúde como um exemplo a ser emulado em vários aspectos: por exemplo, o uso imbatível que faz de ornamentos aqui empregados como sinônimo de palavras arcaizantes (QUINTILIANO. *Sobre a Instituição Oratória*, VIII. 03.24). O emprego refinado de alegorias, para o qual Quintiliano evoca uma passagem das *Bucólicas*, e o uso sagaz da ênfase pelo poeta são igualmente elogiados no tratado de oratória (QUINTILIANO. *Sobre a Instituição Oratória*, VIII. 06.46-47. VIRGÍLIO. *Bucólicas*, IX. 07-10). Para Quintiliano, Virgílio é mestre na arte de extrair sentido oculto de uma frase e usa como modelo a fala de Dido no Livro IV da *Eneida* (QUINTILIANO. *Sobre a Instituição Oratória*, IX. 02.64. VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 550-551).

[non licuit thalami expertem sine crimine vitam
degere more ferae, talis nec tangere curas] (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV.
550-551)

Poderia eu não ter vivido uma vida inocente, como as feras,
sem provar tão cruéis angústias ?

Na interpretação do autor da *Instituto Oratoria*, a queixa da rainha cartaginesa sobre a vida livre de matrimônio é transformada em veículo para enfatizar o quanto esta situação não convinha aos humanos e sim aos animais. As repetidas comparações com Homero denotam que o mantuano ocupava um papel importante no cânone educacional da época de Quintiliano. Na apreciação dos autores épicos declara que, assim como Homero foi para os gregos, Virgílio representaria um começo auspicioso para os romanos.

Esta posição de referencial curricular parece não ter mudado muito até o Século IV d.C quando vemos Agostinho⁶⁵ se queixar, logo no início das *Confissões*, de ter sido forçado a declamar na juventude (e provavelmente de memória) os versos da ira de Juno do Livro I da *Eneida* (AGOSTINHO. *Confissões*, I. 17. VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 37-49).

Virgílio, por sua vez, aparece com relativa constância nos escritos agostinianos, principalmente nas alusões à formação cultural dos romanos e ao cotidiano escolar. No tratado *Sobre a Música*, por exemplo, simula um diálogo entre o mestre e o aluno na análise métrica de passagens da *Eneida*, em especial, do verso da proposição: “Eu canto as armas e o varão primeiro que de Tróia [prófugo] às praias (...)” *arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris* (AGOSTINHO. *Sobre a Música*, II. 02.02). Em outra obra, Agostinho nos informa que um garoto poderia ser culpado de barbarismo e severamente chicoteado caso se apoiasse em algum verso de Virgílio para justificar qualquer liberdade gramatical do latim (AGOSTINHO. *Contra o Maniqueísmo*, XXII. 25). Tal observação demonstra o quanto os alunos deveriam estar familiarizados, mesmo que pela repetição, com os versos do mantuano a ponto de quererem usar seus expedientes poéticos como um precedente.

Nada mais representativo do uso escolar de Virgílio e principalmente da *Eneida* que os exercícios de escrita e memorização encontrados em províncias distintas do Império. Descoberto pelo arqueólogo e egiptólogo britânico Flinders Petrie, no final do Século XIX, um papiro em Hawara traz o mesmo verso de Virgílio repetido sete vezes. Divulgado pela primeira vez por A. H. Sayce, atualmente, o P Hawara 24 integra a coleção do University College de Londres e pode ser visualizado, integralmente, no

⁶⁵ Agostinho nasceu em Tagaste na Numídia, estudou em Milão onde se converteu ao Cristianismo no ano de 386. No ano de 396 se tornou bispo de Hippono Regio na Numídia onde terminou seus dias. Um dos Doutores da Igreja, o mesmo é considerado uma importante referência teológica e filosófica para a Cristandade.

site da Universidade de Califórnia - UCLA.⁶⁶ O sítio de Hawara localiza-se ao sul da depressão do Oasis de Fayum e da cidade chamada de Shedet no Egito Faraônico, um importante centro de culto ao deus crocodilo Sobek. Petrie escavou ao norte da Pirâmide de Amenófis III, no ano de 1888, encontrando papiros do primeiro e segundo séculos, e uma vasta necrópole com 146 esquifes do período romano, contendo retratos pintados, as famosas “Múmias de Fayum”. Diferente de Oxirrinco, estes papiros são provenientes de contexto funerário. O famoso papiro da *Iliada* (P Hawara 59), conhecido como “Homero de Hawara” jazia enrolado sob a cabeça da múmia de uma jovem senhora, declara Sayce no capítulo “The Papyri” publicado no boletim de escavação *Hawara, Bihamu e Arsione* (SAYCE, 1889: 24). A coleção é composta de papiros redigidos em três línguas diferentes (copta, grego e latim) de períodos e tipologias variadas: entre escritos de Xenofonte, Platão e Homero foram descobertos documentos de natureza jurídica como declarações de compra e venda de propriedades e o rascunho de um Testamento. Sobre o papiro escolar da *Eneida* na página seguinte (Fig. 02), apenas a quarta, a quinta e a sexta linha do recto estão legíveis nas quais é possível distinguir o início de um verso do Livro II da *Eneida*:

Non tibi Tyndaridis facies [inuisa Lacaenae] (VIRGÍLIO. *Eneida*, II, 601)

Não te seja odiosa a aparência da Tindárida Lacena

⁶⁶ The Hawara Papyri. Disponível em: <<http://www.ucl.ac.uk/GrandLatMisc/hawara/index.html>>. Acesso em 20/10/2014.

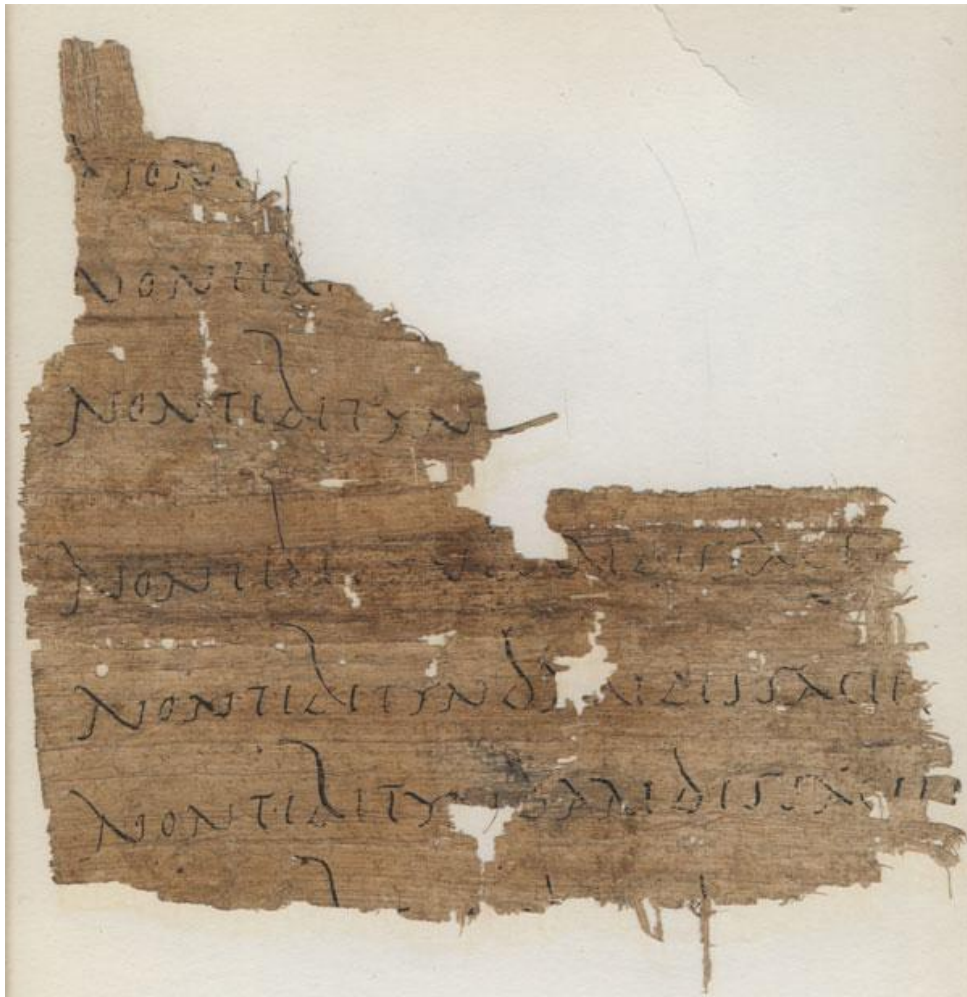


Figura 02 - P Hawara 24. Facsímile (foto) do recto do papiro, disponível em http://www.ucl.ac.uk/GrandLatMisc/hawara/papydata/phaw_024.htm Acesso em 21 de Setembro de 2015.

Tindárida (patronímico) Lacena é claramente uma alusão à Helena cujo pai adotivo era Tíndaro e *lacaena*, do grego Λάκαινα, é o referente latino para mulher espartana. O hexâmetro acima é uma exortação de Vênus para Enéias que se enche de furor pela desdita Tróia ao ver o palácio tomado pelos gregos e seu rei cruelmente imolado (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 588-621). *Inuisa Lacaenae* entre colchetes é a parte faltante do hexâmetro. O fragmento mede 19,5 cm por 18 cm e o conteúdo do verso do papiro, pouco legível, é de autoria desconhecida.

Como é possível perceber no facsímile acima, o verso de Virgílio foi copiado em uma cuidadosa escrita cursiva. Segundo Juan-Josè Marcos Garcia, em seu

manual de paleografia latina, é senso comum tomar cursivo como sinônimo de um discorrer contínuo de letras, ligadas umas às outras já que não se usa levantar a pena ou o estilo quando se traçam, o que não é precisamente verdadeiro para a cursiva romana (GARCIA: 2014: 16). Diferente da *capitalis* a cursiva latina é o tipo de escrita para uso corriqueiro, utilizada em contratos mercantis, livros de contas, correspondência e anotações escolares (GARCIA: 2014: 16). Este termo genérico designa uma ampla variedade de usos cursivos da escrita latina na qual a forma das letras é influenciada pelo tipo de instrumento (um *calamus* ou um *stilus*), assim como pelo suporte (uma tabuleta de cera, um papiro, uma parede em Pompéia).

Por se tratar de um papiro escolar podemos perceber certo esmero no desenho das letras como o traçado mais aberto do ‘n’ de *non* ou o ‘f’ e a letra ‘e’ de *facies* que nas tábuas de cera ou grafitos pompeianos, podem ser representados por dois traços verticais paralelos (no caso do ‘e’ de mesmo tamanho e no caso do ‘f’ de tamanhos desiguais, sendo o segundo ligeiramente menor que o primeiro). Com a mesma diligência procurou diferenciar bem o ‘b’ de *tibi* da letra ‘d’ de *Tyndaridis* pelo alongamento do traço perpendicular para a esquerda.⁶⁷ Diferente do tipo de escrita do papiro de Herculano é notável o uso de uma *scripta continua* no PHawara 24, isto é, sem a separação das palavras seja através de espaços ou *interpuncta*.

Mais ao sul do Fayum, um papiro semelhante a este foi identificado em um verdadeiro manancial de manuscritos cuja descoberta no final do século XIX teve significativo impacto epistemológico na crítica dos textos clássicos. Trata-se do depósito de refugio da cidade de Oxirrincos ou Οξύρρυγχου Πόλις, assim conhecida no período helenístico e a terceira maior cidade do Egito Ptolomaico. Por ser uma região desprovida de faustosos monumentos, pirâmides ou hipogeus que chamassem a atenção

⁶⁷ Para maiores detalhes, conferir a explicação histórica etimológica e o estudo estilístico deste tipo de escrita por Bernhard Bischoff e as tabelas *wax-tablet script* e *old and later roman cursive* (BISCHOFF, 1990: 56; 61-66).

dos caçadores de tesouro, o sítio passou despercebido até 1896 quando dois jovens arqueólogos, Bernard Grenfell e Arthur Hunt começaram a escavar nos arredores da antiga cidade. Junto a montanhas de refugio encontraram um inigualável depósito de papiros em língua grega, latina e copta de um arco cronológico que vai do primeiro ao sexto século. Resta dizer que apenas um décimo dos documentos é constituído de textos literários, manuscritos bíblicos e teológicos, em sua maioria, bem fragmentados. O restante é constituído por testamentos, registros de propriedades, contratos de compra e venda, entre outros. Esta porcentagem de um décimo inclui trechos dos poemas homéricos (em mais de cem papiros), fragmentos das odes de Píndaro, poemas de Safo, Alceu, trechos de peças teatrais de Eurípedes e comédias de Menandro, apenas para citar alguns nomes conhecidos de uma lista bastante extensa. Entre os achados literários mais importantes em língua latina encontra-se o epítome dos livros XXXVII-XL e XLVIII-LV de Tito Lívio (P. Oxy 0668).

Já em 1889, Grenfell e Hunt deram início a um hercúleo esforço de catalogação, publicação e tradução dos papiros, sucedidos por outros pesquisadores. Até os dias atuais oitenta volumes do *Oxyrhynchus Papyri* já foram publicados.⁶⁸ Os papiros encontram-se distribuídos entre instituições e museus de prestígio pelo mundo, como o Museu Egípcio do Cairo, o Metropolitan Museum de Nova York e o Ashmolean Museum da Universidade de Oxford. Virgílio está também representado em Oxírrinco, até a data de hoje foram identificados e devidamente catalogados quatro documentos com trechos da *Eneida*. Em ordem cronológica:

P. Oxy 3554 – verso de um papiro, datado do Segundo Século, contendo dois versos do Livro XI da *Eneida*, versos 371-372.

⁶⁸ Oxyrhynchus Online. Disponível em <<http://163.1.169.40/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=POxy&ct=0&l=en&w=utf-8>>. Acesso em 20/10/2015.

P. Oxy 1098 – fragmento de *velum* na forma de *codex*, datado entre os séculos IV e V com trechos do Livro II da *Eneida*, versos 16-23 (recto) e 39-46 (verso).

P.Oxy 31 – fragmento de papiro datado do Quinto Século, parte de um *codex*, contendo duas passagens do Livro I versos 457-467 (recto); 495-507 (verso)

P.Oxy 3553 – fragmento de pergaminho na forma de *codex*, datado também do Quinto Século, contendo duas passagens do Livro I 615-621 (recto) e 622-628 (verso). Neste último, o texto foi escrito em colunas estreitas com cada palavra sendo glosada em grego e latim.

Dos quatro documentos mencionados acima, apenas o primeiro (P. Oxy 3554) pertence à tipologia do papiro Hawara 24, os demais são fragmentos de livros no formato *codex* escritos em *capitalis* (P. Oxy 1098) e uncial latina (P. Oxy 31 e P. Oxy 3553). Publicado pela primeira vez em 1983 no Volume L do *Oxyrhynchus Papyri*, o papiro de número 3554 (Fig. 03) pertence à coleção da Sackler Library de Oxford. Os hexâmetros da *Eneida* foram copiados no verso de uma lista contendo nomes próprios gregos.

*scilicet ut Turno contingat regia coniunx,
nos animae [uiles, inhumata inflataque turba
sternamur campis]* (VIRGÍLIO. *Eneida*, XI. 371-373).

Que! Para Turno obter régia consorte
nós, almas vis, turba insepulta, turma
não pranteada os campos juncaremos ?

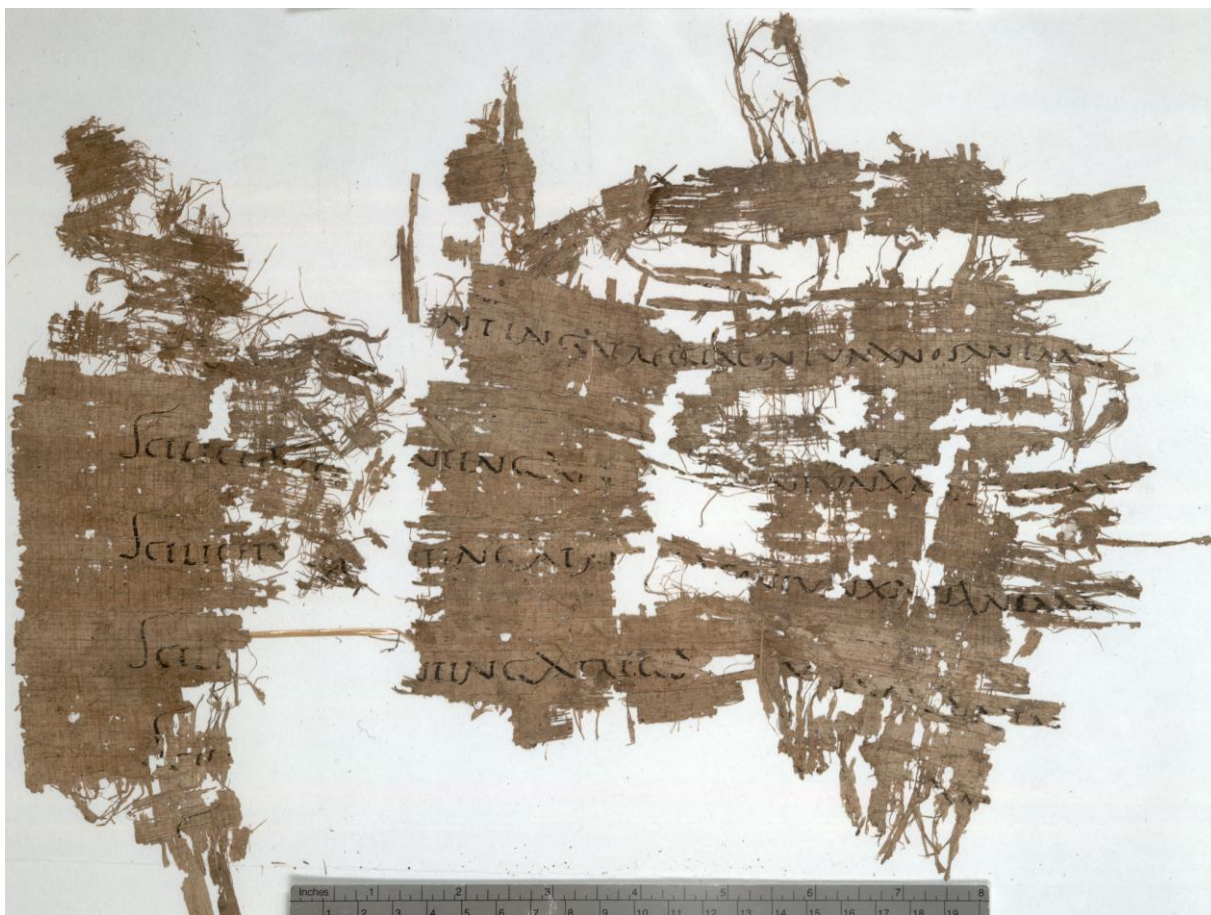


Figura 03 - P. Oxy 3554 - Facsimile (foto) do verso do papiro. Disponível em <<http://www.csad.ox.ac.uk/poxy/papyri/vol50/pages/3554.htm>>. Acesso em 21 de Setembro de 2015.

O trecho é parte do discurso provocativo de Drances que busca desqualificar o rival, Turno, perante o conselho de nobres por querer levar adiante a guerra contra os troianos no Livro XI da *Eneida*. Tal como aparece no *facsimile*, os dois versos foram copiados, em escrita contínua, sem qualquer sinal de separação entre os hexâmetros. Como não adotou o critério métrico de separação dos versos, é provável que o escriba tenha reproduzido a sentença até o final que termina com o acusativo *campis* no verso 373. Das seis linhas do papiro apenas as quatro primeiras são parcialmente legíveis. Por se tratar de um exercício de escrita, percebe-se um cuidado, semelhante ao do PHawara 24, na diferenciação das letras e a caligrafia apresenta já uma tendência para o uncial latino.

No que parece ser também um exercício de escrita, porém de um contexto militar, o nome de Enéias é repetido duas vezes no verso das *acta diurna* de uma guarnição romana estacionada em Alexandria. Pertencente à *Biblioteca Medicea Laurenziana* de Florença, o papiro é de procedência incerta, adquirido no mercado de antiguidades da cidade do Cairo por M. Norsa. A frente do papiro PSI 1307⁶⁹ conserva um registro detalhado (em cursiva latina) dos postos e turnos de guarda deste destacamento militar. Em letras grandes e vistosas (*capitalis rustica*) AENEAS DARDANIAE aparece duas vezes na parte inferior do verso do papiro. As letras possuem altura de 2,3 cm de altura e 1 cm de largura. Serena Ammirati, na tese de Doutorado *Bibliologia e Codicologia del Libro Latino Antico*, declara não estranhar um exercício de escrita em *capitalis* e cita o Papiro Michigan 459, que contém este mesmo tipo padrão de escrita em ambos os lados (AMMIRATTI, 2009: 20). As palavras são muito provavelmente de inspiração virgiliana, muito embora não formem parte de nenhum verso conhecido do mantuano. No papiro de Alexandria, *Dardaniae* aparece com morfema de genitivo, que se traduz por “Enéias da Dardania” ou “Enéias da Região dos Dardânios”. Por sua vez, Dardânio aparece como epíteto de Enéias em quatro passagens da *Eneida* (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 494; VI. 169; XI. 472; XII. 613) e como epíteto de Anquises, em mais outras duas (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 607; IX. 647). Tanto o epíteto Dardânio quanto o topônimo Dardania, remetem a Dardano, semideus e ancestral longínquo de Enéias. Esta associação não parece alheia ao suposto escriba/soldado que reaproveitou o verso de um boletim informativo, já em desuso, para praticar sua caligrafia.

O Papiro de Alexandria não é a única evidência da familiaridade dos legionários romanos com os poemas virgilianos ou, melhor dizendo, da localização de

⁶⁹ PSI é a sigla para *Papiri della Società Italiana*.

seus versos em um contexto militar. Um dos mais antigos registros literários da *Eneida* provém de Masada, cidadela sobre o Mar Morto, cercada e capturada pelos romanos entre 73-74 d.C. Desta mesma fortaleza provém numerosos tetemunhos em línguas diversas (grego, latim e aramaico). Os papiros latinos estão vinculados à permanência dos soldados romanos por ocasião da Guerra Romano Judaica. Um destes fragmentos de papiro contém uma citação do Livro IV (verso).

An]na [s]or[o]r quae me susp[ensam insomnia terrent (VIRGÍLIO.
Eneida, IV. 09)

Anna, irmã, que sonhos me agitam e me atemorizam

Estas palavras são pronunciadas por Dido a Ana e representam como um prenúncio do desastre iminente, ou seja, a partida do troiano e o suicídio da rainha. Nos versos seguintes, a mesma confessa à irmã estar consumindo em desespero e fortemente encantada pelo novo hóspede, Enéias. Juntamente com os grafitos de Pompéia, que trazem citações de versos da *Eneida*, o papiro de Masada atesta a rápida difusão do épico virgiliano no século I d.C. Por mais romântica que pareça a ideia de um legionário romano transportando para a Judeia um *volumen* com o IV Livro da *Eneida*, podemos interpretar esta citação como um reflexo da memorização escolar ou da veiculação oral de versos e passagens isoladas do poema. Mesmo para nós contemporâneos, pouco compromissados com a tarefa da memorização, não é difícil citar de cabeça o verso de abertura dos *Lusíadas* ou qualquer dos epítetos e adjetivos machadianos: a quem mais poderíamos nos referir com a fórmula “cigana de olhos oblíquos e dissimulada”? Inclusive, parte dos estudiosos classifica o PMasada 721 como pertencente à tipologia das *exercitationes scribendi* pelo simples fato dos versos estarem reproduzidos no lado transfibril e em uma folha isolada, não proveniente de um *volumen* (AMMIRATTI,

2009: 18; CLACKSON, 2011: 242).⁷⁰ Por sua vez, sobre o recto do papiro, existe uma sequência de palavras fragmentárias incompatíveis com qualquer autor conhecido do *corpus* latino. Segundo Ammiratti, a análise paleográfica sugere que o escrevente fosse alguém com certo nível de educação gráfica, possivelmente, operando em uma unidade militar (AMMIRATTI, 2009: 18). O PMasada 721 encontra-se publicado em *Masada II, The Yigael Yadin Excavations 1963—1965. Final Reports: The Latin and Greek Documents* editado por H. M. Cotton e J. Geiger (COTTON; GEIGER, 1989: 31-35).

Os versos da *Eneida* eram conhecidos também nas casernas militares da porção ocidental do Império. Na década de 1970, mais de 600 tabuletas com escritos diversos foram encontradas em Vindolanda, um forte romano situado a cerca de dois quilômetros ao sul da Muralha de Adriano. R.E. Birley, arqueólogo responsável pela escavação do complexo militar sugere cinco períodos de ocupação que vão de 85 d.C a 130 d.C pelos quais o forte conheceu processos de ampliação de suas estruturas e fases de estagnação. Estas tabuletas escritas foram localizadas nos diferentes estratos de ocupação geralmente em áreas de refúgio do forte. De acordo com Allan Bowman e David Thomas, na introdução do *The Vindolanda Writing Tablets (Tabulae Vindolandenses II)*, “estes depósitos, alguns dos quais mostram sinais de incineração, parecem ser o resultado do despejo sucessivo de lixo e contém uma grande variedade de outros restos orgânicos e artefatos” (BOWMAN; THOMAS, 1994). O *corpus* das tabuletas de Vindolanda contém uma mistura de cartas, documentos pessoais, administrativos que foram descartados na medida em que a área do setor sul do forte sofreu ampliações. Os editores enfatizam que os locais onde as tabuletas foram encontradas não coincidem exatamente com os edifícios da administração ou qualquer coisa que pareça um arquivo de registros (*tabularium*), mas por sorte alguns exemplares

⁷⁰ Ziolkowski e Putnam no livro *Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years* julgam esta hipótese improvável, mas não justificam sua discordância com qualquer argumento (ZIOLKOWSKI; PUTNAM, 2008: 44).

da correspondência do *praetorium* sobreviveram. Preservadas no British Museum, o texto das 752 tabuletas até recentemente encontradas neste complexo militar foi traduzido e publicado nas quatro edições do *Tabulae Vindolandeses*, a última datada de 2010. As duas primeiras edições deste *corpus* estão publicadas em uma plataforma de busca online.⁷¹

Amplamente variada, esta documentação revela muito sobre a rotina do forte, como a compra de víveres e acordos firmados com negociantes para o fornecimento de peles. Um dos documentos mais comentados da coleção, datado por Birley por volta do ano 100 d.C, é um convite recebido pela esposa do Prefeito da nona coorte, Sulpícia Lepidina, para uma festa oferecida por Claudia Severa, mulher do comandante de um outro forte da região (TVind 291, BIRLEY, 2005: 85). Outra tabuleta igualmente (TVind 118) intrigante contém o seguinte verso do Livro IX na *Eneida* arranjado em duas linhas:



Figura 04 - TVind 118. Facsimile (foto) da tabuleta. Disponível em < <http://vindolanda.csad.ox.ac.uk/index.shtml> >. Acesso em 14/10/2015.

1 INTEREA PAVIDAM VOLITANS PINNA
2 TA P(?)UBEM seg. (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 473)

Neste meio tempo a [fama] alada esvoaçando
pela aterrorizada cidade

⁷¹ O site é parte do programa Script, Image and The Culture of Writing in the Ancient World fomentado pela Andrew W. Mellon Foundation. Disponível em < <http://vindolanda.csad.ox.ac.uk/index.shtml> >. Acesso em 14/10/2015.

O trecho em evidência descreve como, rapidamente, a fama anunciou a morte dos audaciosos combatentes troianos, Niso e Eurílo, cujas cabeças foram ostentadas em lanças pelos rútuos (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 420-470). A tabuleta em questão foi encontrada em duas partes fragmentadas que reunidas formam uma unidade de 10 cm de comprimento e 1,5 cm de altura. O lado reverso (TVind 331) contém o rascunho de uma mensagem que, uma vez não terminada, foi reaproveitada para exercício de escrita. Aparentemente não existe qualquer intenção do escrevente de emendar o próximo verso da *Eneida* na linha seguinte, deixando um grande espaço em branco depois de *ubem*. Em uma caligrafia diferente e dimensão maior as letras *SEG* parecem ter sido adicionadas ao final do verso. Com base em outros exercícios de escrita esta sequência de letras foi interpretada como uma abreviação de *segnis* ‘preguiçoso’ ‘vagaroso’ ou *segniter* ‘vagarosamente’. Uma repreensão do corretor, suposto *literator*?

Do ponto de vista paleográfico, a escrita é classificada como bilinear com alternância entre capitais maiúsculas e letras cursivas (BOWMAN; THOMAS, 1994). As letras *I, N, R, A, V, D, M, O* e *L* seguem o estilo da *capitalis rustica* pela distinção entre traços sólidos e delgados e com algumas finalizações em serifas. Já o ‘*p*’ segue a forma da minúscula cursiva, sem a volta convencional do topo e a letra ‘*e*’ está representada pelos dois traços verticais paralelos \\\ tal como nos grafitos pompeianos e nas tabuletas de cera. Seria esperado que o escriba completasse o hexâmetro com o sintagma preposicionado *per* seguido do acusativo *urbem* e aquilo que se consegue ler, mais claramente, são apenas as letras ‘*b*’, ‘*e*’ ‘*m*’ traçadas em cursiva latina. Bowman e Thomas sugerem duas interpretações possíveis para os caracteres ilegíveis: 01) as letras antes de *bem* podem ser um ‘*p*’ seguido de ‘*e*’, ambos em cursiva latina, tomando-se *pebem* como um deslize ortográfico para *pe[rur]bem*. 02) as letras antes de *bem* podem

ser um ‘p’ (como abreviação de *per*) seguido de ‘u’ traçados em minúscula cursiva, e desta forma o escriba teria omitido o ‘r’ ao escrever *urbem* (BOWMAN; THOMAS, 1994).

Estes exemplares de *exercitationes scribendi* de procedências variadas sugerem a rápida disseminação dos versos virgilianos e correspondem ao uso escolar/mnemônico de Virgílio anunciado amiúde pelos autores da Antiguidade. As listas de vocabulário com palavras da *Eneida* indicam não apenas o interesse do público falante de grego no poema latino, mas revelam o esforço de construção de um aparato de estudos e decodificação do épico virgiliano, muito semelhante ao que já acontecia com Homero. Considerando o uso escolar persistente de Virgílio (comentado de Juvenal à Agostinho), a circulação de seus poemas e tendo em vista a prática escoliástica quase precoce do texto, não é de tudo surpreendente a quantidade de códices com a obra do Mantuano que nos chegou, alguns datados do século IV e V. De acordo com o tradutor da LOEB, H. R. Fairclough, a qualidade da evidência para o texto de Virgílio supera a de muitos autores da Antiguidade Clássica (FAIRCLOUGH, 1916: 12). A versão ou, melhor dizendo, as versões que circulam de sua obra em latim, tomam por base um grupo de sete manuscritos tardo antigos que apresentam, certamente, algumas variações de leitura. No final do século XIX, a partir da crítica textual e filológica, o alemão Otto Ribbeck desenvolveu um sistema de classificação e abreviação para os códices virgilianos que apresenta no seu *Prolegomena ad Virgili Opera*:

A - Codex Augusteus

M – Codex Mediceus.

F – Schedae Vaticanae ou Codex Vaticanus N. 3225

R – Codex Romanus, Vaticano. N. 3867

P – Codex Palatinus, Vaticano. N. 1631

G – Schedae Sangallenses rescriptae.

V – Schedae Veronenses rescriptae.

Aos *codices antiquiores* acrescentam-se ainda trinta manuscritos⁷² que datam entre o final do século VIII e começo do século X que servem ao propósito de colação ou reconstrução das partes faltantes dos manuscritos tardo antigos e mais de setecentos códices de data posterior (GAMBERALE, 1984: 296-302). O sistema de abreviações de Ribbeck é mantido por algumas edições atuais como a da LOEB ou a edição do Vergil Project⁷³ cuja proposta é a criação de um hipertexto online com ferramentas de busca e ocorrência de palavras e que trazem também as variantes de leitura dos manuscritos. Nenhum dos códices elencados acima nos chegou com o texto completo de Virgílio e cada qual compreende uma compilação dos três trabalhos principais do poeta (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*) preservados em proporções desiguais. A tecnologia do *velum* aplicada ao formato do *codex* possibilitou que as obras de um mesmo autor circulassem em conjunto, o que antes não era cabível ao *volumen* de papiro. Como veremos na sequência, boa parte destes manuscritos virgilianos são encomendas de luxo, copiados em caligrafia livresca e alguns ilustrados como é o caso do *Vergilius Romanus* (R) e do *Vergilius Vaticanus* (F).

Do Codex Augusteus (A), um dos mais antigos manuscritos virgilianos, datado entre o III e IV século, restaram apenas sete folhas, das quais quatro pertencem à Biblioteca Estatal de Berlim e três à Biblioteca Apostólica Vaticana. Devido ao seu aspecto incomum, acreditou-se ter sido encomendado para uso pessoal do Imperador Augusto, daí o nome *Augusteus*. Este é um dos raros manuscritos em *capitalis elegans* que consiste na adaptação para uso livresco da escrita monumental epigráfica (GARCIA, 2014: 08). Apesar de não conter ilustrações, o manuscrito é também um dos

⁷² Entre estes podemos citar o Bernensis (a), copiado em minúsculas carolíngias na abadia de Fleury e que mantém uma relação com o *Vergilius Romanus* (R) e o Guelferbytanus Gudianus (y) que serve para reconstruir as leituras perdidas do Palatinus (P).

⁷³ The Vergil Project. Disponível em: <<http://vergil.classics.upenn.edu/>>. Acesso em 18/10/2015.

primeiros exemplares do emprego de letras capitulares posicionadas no topo de cada página. O *Vergilius Augusteus* contém partes da *Eneida* e partes das *Geórgicas*.

Propriedade da Biblioteca Laurenciana de Florença, o Mediceus (M) é um códice em *capitalis rustica* do Século V e o mais completo dos *codices antiquiores*. Segundo Fairclough, neste manuscrito falta apenas uma porção da Primeira Bucólica e contém, quase por completo, o texto da *Geórgicas* e da *Eneida* (FAIRCLOUGH, 1916: 12). Na Idade Média, o Mediceus foi guardado no Monastério de Bobio onde permaneceu até meados do século XV, passando então às mãos do Cardeal Antonio Del Monte e, sucessivamente, ao Papa Júlio III. De acordo com Junius S. Morgan, no texto *The History of the Text of Virgil*, em 1577 foi adquirido pela família Médici e levado para Florença onde se tornou uma das jóias da Biblioteca Laurenciana (MORGAN, 1930: 04). Ali permaneceu até a data de hoje, exceto por um breve intervalo, de 1797 a 1815, em que foi levado para Paris como parte do botim napoleônico. Em 1741, foi publicado pela tipografia dos Foggini em Florença e por ocasião dos dois mil anos do nascimento de Virgílio, o governo italiano reproduziu o facsímile do manuscrito.

Das *Schedae Vaticanae*,⁷⁴ mais conhecidas como *Vergilius Vaticanus* (F) sobreviveram apenas setenta e cinco folhas que contém, em média, um quarto da obra virgiliana. Um dos três manuscritos ilustrados que nos chegou do mundo antigo, este *codex* traz mais cinquenta ilustrações de tamanhos variados e altamente rebuscadas. Algumas chegam a ocupar uma folha inteira. Supõe-se que o escriba tenha copiado o texto deixando os espaços para as ilustrações correspondentes. David Wright, no livro *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antiquity Art*, partindo da análise estilística

⁷⁴ Na tipologia dos códices, por *schedae* devemos compreender um conjunto de folhas parcialmente dispersas. Nem todos os estudiosos aplicam a denominação *schedae* ao *Vergilius Vaticanus*. Por *schedae rescriptae*, devemos compreender a raspagem e o reaproveitamento das folhas de pergaminho para uma nova escrita. A eliminação do texto (nem sempre definitiva) era feita através de lavagem ou da raspagem das folhas com pedra-pomes. Ao processo da-se o nome de palimpsesto (do grego *πάλιν*, "novamente" *ψάω*, "arranhar, raspar") que tem como resultado uma folha com escritas sobrepostas.

detecta a mão de três ilustradores de períodos próximos e como base de datação sugere um paralelo formal entre as ilustrações do manuscrito e os Mosaicos da Igreja de *Santa Maria Maggiore* contemporâneos ao Papa Sixto III (432-440) (WRIGHT, 1993: 81-88). Em outro texto, este mesmo autor estima que o original contivesse por volta de 440 folhas em um fino pergaminho e aproximadamente 280 ilustrações, encomendado possivelmente para a biblioteca de um aristocrata romano (WRIGHT, 1991: 12). Reduzido a menos de um quarto disso, o *codex* pertence atualmente à Biblioteca Apostólica Vaticana e o *facsimile* do manuscrito pode ser acessado, em alta resolução, no sítio virtual da referida biblioteca.⁷⁵ Trazemos o verso do fólio XLV (Fig. 05) com a ilustração de uma passagem conhecida do Livro VI da *Eneida*: o encontro de Enéias e de seu companheiro Acates com a Sibila de Cumas, diante do Templo de Apolo.

[*ventum erat ad limen, cum virgo 'poscere fata
tempus' ait; 'deus ecce deus!' cui talia fanti
ante fores subito non vultus, non color unus,
non comptae mansere comae; sed pectus anhelum,
et rabie fera corda tument, maiorque videri
nec mortale sonans, adflata est numine quando*](VIRGÍLIO. *Eneida*,
VI. 45-50)

Bem chegados ao limiar não eram quando a Virgem
Diz: De inquirir o oráculo é já tempo...
Eis o Deus, Eis o Deus! E assim dizendo
Ao entrar da porta, já nem o semblante,
Nem a cor era a mesma, nem compostos
Como antes os cabelos conservava
Mas o anelante peito lhe entumece,
E o fero coração, furor divino:
Maior parece e a voz mortal não soa.

⁷⁵ *Facsimile* do *Vergilius Vaticanus* no sítio Virgual da Biblioteca Apostólica do Vaticano. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225> Acesso em 18/10/2015.



Figura 05 – Facsimile (foto) do fólio XLVv do Codex Vergilius Vaticanus. no sítio Virtual da Biblioteca Apostólica do Vaticano. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225> Acesso em 18/10/2015.

Esta consulta à sacerdotisa de Apolo, no Livro VI da *Eneida*, precede à incursão do herói às profundezas do Averno, guiada pela Sibila de Cumas. Como é possível observar na ilustração do *facsimile*, os personagens em cena (*Achates*, *Aeneas*, *Sibylla*) e o Templo de Apolo (*Templum Apollinis*) foram indicados pelo ilustrador

através de uma legenda.⁷⁶ Ligeiramente menor que os outros códices virgilianos, o Vaticanus possui 24 centímetros de altura e 21 centímetros de largura com aproximadamente vinte hexâmetros por folha. Os versos foram copiados em uma elegante caligrafia livresca, *capitalis rustica*, sem qualquer tipo de separação de palavras, seja por espaços ou *interpuncta* tal como aparece no *Carmen de Bello Actiaco*. Em comparação com o papiro de Herculano do século I d.C nos damos conta também da ausência dos sinais de pontuação. Possivelmente, em razão de uma mudança na prática de leitura ocasionada por um tipo de fruição mais individualizada do texto, as marcações de intensidade de pausa ou os sinais de cesura deixaram de ter sentido no formato dos códices virgilianos. A presença de ilustrações nos códices nos leva a conjecturar o início de uma relação mais visual com a escrita, mesmo em um texto poético no qual a sonoridade das palavras deve ser aferida pelo leitor durante recitação.

Várias pequenas correções no texto demonstram que o Vaticanus foi constantemente estudado nos dois primeiros séculos de sua existência. Por volta de 840 se tem notícia de que o manuscrito foi levado para Tours onde foi analisado, corrigido e reparado (WRIGH, 1991: 15). Esta localidade foi quase completamente destruída por um ataque Viking em 845 e o manuscrito caiu no ostracismo até que foi redescoberto no século XV pelos humanistas franceses e italianos que encontraram nas ilustrações modelos para suas composições artísticas. Até este período, acrescenta Wright, o manuscrito foi reduzido pela metade e danificado, ainda mais, pelas idas e vindas entre os ateliês dos artistas e pelo manuseio descuidado das folhas (WRIGH, 1991: 15-17). Antes de ser integrado à coleção da Biblioteca Apostólica, o códice esteve nas mãos do Cardial Bembo e da família Orsini.

⁷⁶ Para uma análise estilística e contextual da iconografia do manuscrito tendo em vista os modelos da arte romana na Antiguidade Tardia conferir o já mencionado livro de David Wright *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antiquity Art* (WRIGHT, 1993) e o trabalho de Kelly Sloane intitulado *Epic Illustrations: Vergil's Aeneid in The Vergilius Vaticanus* (SLOANE, 2006).

Outra preciosidade da Biblioteca Apostólica Vaticana, o *Vergilius Romanus* (R) é um manuscrito datado entre os Séculos V e VI com trezentas e nove folhas contendo os três principais trabalhos do poeta. Considerado uma obra de luxo, o texto poético chegou com dezenove ilustrações de tamanhos variados - uma proporção numericamente inferior a do *Vergilius Vaticanus* (F) – e foi copiado em *capitalis rustica*. Uma das ilustrações mais conhecidas deste manuscrito representa um indivíduo com toga sentado entre uma *capsa* e um leitoril⁷⁷, o que foi interpretado como um retrato do poeta em vista da semelhança com o mosaico de Virgílio e as Musas (Séc. III), encontrado em Handrumetum (Província de Byzacena – Norte da África, atual Tunísia). A ausência de legenda na ilustração do manuscrito desmotiva os pesquisadores de estabelecer esta associação em bases mais seguras.⁷⁸ Segundo Carlos Galego Guitián, pesquisador da Universidade de Santiago de Compostela, dos códices virgilianos este é o que contém maior número de repetições, omissões e glosas interpoladas o que entra em contraste com sua qualidade estética (GUITIÁN, 2007: 377). O manuscrito esteve, durante séculos, abrigado no Monastério de Saint Denys, nas proximidades de Paris até que no século XV foi incorporado à coleção da Biblioteca do Vaticano.

Copiado também em *capitalis rustica*, entre o quarto e quinto séculos, o volume contém quinhentas e setenta e uma folhas de pergaminho, contabilizando aquelas que estão em branco, inseridas pelo livreiro a cada par de folhas escritas. O

⁷⁷ Basicamente *capsa* é uma espécie de bolsa confeccionada em formato cilíndrico para armazenar e transportar os *volumina*. O suporte lateral de algumas estátuas romanas era confeccionado em forma de *capsa* a partir da qual o indivíduo retratado procurava transmitir a mensagem de erudição e refinamento. O leitoril é um suporte de madeira desenvolvido para facilitar a leitura dos códices que, ao contrário dos rolos de papiro, eram pesados e difíceis de manipular em razão do tamanho e do material empregado na confecção das folhas. Neste caso, o *velum*, feito de pele de ovelha ou novilho. A presença destes dois objetos na ilustração do *Vergilius Romanus* sugere que a transição do *volumen* para o *codex* não aconteceu de forma abrupta e definitiva, visto que, durante um tempo, este dois suportes conviveram.

⁷⁸ Sobre esta discussão conferir o livro de E. Rosenthal, *Illuminations of the Vergilius Romanus: Stylistic and Iconographical Analysis* (ROSENTHAL, 1972) para um estudo sobre os retratos do Mantuano, ver o artigo de Alexander G. McKay publicado no periódico *Vergilius* da *Vergilian Society* (MCKAY, 1987).

mesmo contém partes das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. Por um tempo esteve na Biblioteca Palatina (daí o nome *Palatinus* dado ao manuscrito) de Heidelberg, mas desde 1622 foi levado para Roma e integrado a coleção da Biblioteca do Vaticano (MORGAN, 1930: 05). Juntamente com o *Mediceus* foi transferido para Paris como parte do botim napoleônico e, posteriormente, restituído ao Vaticano. Trinta e três folhas do manuscrito se perderam. O facsimile do *Codex Palatinus* pode ser acessado no sítio virtual da Biblioteca Laureshamensis (Universidade de Heidelberg) que em um projeto com a Biblioteca Apostólica digitalizou o manuscrito.⁷⁹

Copiadas em *capitalis elegans* (adaptação livresca da escrita epigráfica) as *Schedae Sangallenses Reescriptae* (G) eram parte de um belo exemplar de luxo com as obras do poeta (século IV) do qual restaram apenas onze folhas. Este foi desmembrado e as folhas reutilizadas, como palimpsesto, para religar outros códices com partes das *Geórgicas* e da *Eneida* (GUITIÁN, 2007: 377). As *Schedae Sangallenses* encontram-se atualmente na *Stiftsbibliothek de St. Gallen* na Suíça.

Sob um texto de autoria de São Gregório, em caligrafia merovíngia, é possível discernir parte do texto de Virgílio em letras capitais e o restante da Primeira Década de Tito Lívio, em escrita uncial (MORGAN, 1930: 05). Este manuscrito contém trezentas e quarenta e quatro folhas das quais cento e vinte e oito são palimpsesto, a parte concernente a Virgílio (datada do século IV) são apenas cinquenta e uma folhas com porções das *Bucólicas*, *Geórgicas* e da *Eneida*. Cada página contém treze hexâmetros e as margens são preenchidas com comentários (*scholia*) em escrita cursiva, provavelmente, contemporânea ao manuscrito virgiliano (MORGAN, 1930: 05). Este é o famoso Escoliasta Veronese cujos comentários ao texto virgiliano foram publicados pela primeira vez em 1818.

⁷⁹ *Codex Palatinus* na Biblioteca Digital Laureshamensis. Disponível em < http://bibliotheca-laureshamensis-digital.de/bav/bav_pal_lat_1631/0085?sid=9921a1c1b6a43e67da342f9ae34d4340>. Acesso em 18/10/2015.

Uma vez que buscamos oferecer uma breve nota histórica dos principais códices virgilianos, cabe agora considerarmos de forma sucinta a contribuição dos escoliastas, principalmente Sérvio e Suetônio/Donato, para a formação do texto da *Eneida*. Nos pautaremos no tópico seguinte pela problemática do próêmio da *Eneida* e dos versos de Helena tendo em vista sua incorporação às vulgatas do poema e à esticometria dos versos.

1.7.O Testemunho dos Escoliastas: o Próêmio da *Eneida* e o Episódio de Helena

Alguns rumores de intervenção atribuídos a Vário são registrados pelos escoliastas sem, contudo, encontrarem correspondência no repertório de códices que nos chegou da *Eneida*. Segundo a *Vida de Virgílio*, Niso costumava dizer, a partir do que ouviu de alguns anciãos - *audisse se a senioribus* - que Vário teria invertido a ordem dos livros II e III da *Eneida* e riscado as seguintes linhas do prólogo do primeiro livro:

*[Ille ego qui quondam gracili modulatus avena
Carmina et egressus silvis vicina coegi,
Ut quamvis avido parerent arva colono,
Gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis –
Arma uirumque cano (...)]* (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 42)

[Eu sou aquele que outrora canções modulei ao compasso
da doce avena e, saindo das selvas, os campos vizinhos
a obedecer obriguei à avidez do colono remisso,
nas gratas fainas da terra: ora os feitos horrendos de Marte –
As armas e o varão eu canto (...)]

O Niso em questão era um gramático do séc I d.C e os *seniores* ao qual o testemunho se refere eram, supostamente, literatos das primeiras décadas deste século. Sérvio cita este mesmo próêmio no seu *Comentário a Eneida* logo depois de mencionar as recomendações do Imperador para que Vário e Tuca retirassem tudo aquilo que

parecesse supérfluo do poema, mas não acrescentassem nada ao texto (SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, I. Pr.).

Primeiramente, uma inversão na ordem do poema teria demandado de Vário uma profunda reformulação na estrutura narrativa dos Livros II e III caracterizada pela *analepsis* o que, por sua vez, destoa da informação trazida pelo biógrafo de que o editor teria realizado apenas sutis correções - *summatim emendata* - no texto (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 41). Na opinião de James O'Hara, no texto "The Unfinished Aeneid?", essas acusações que os escoliastas fazem a respeito do editor Vário, nasceram com a crítica virgiliana assim como os exageros interpretativos que geralmente perpassam a ideia uma "Eneida inacabada" (O'HARA, 2010: 98). Por exemplo, Júlio Higino, liberto de Augusto e literato do primeiro século, costumava dizer que Virgílio teria, sem sombra de dúvidas, emendando estas passagens, caso a morte não interviesse de maneira abrupta (AULO GÉLIO. *Noites Áticas*, X. 16.11). O'Hara questiona até que ponto podemos tomar, tranquilamente, todos os cinquenta e oito versos hemistíquios da *Eneida* como evidências cabais do caráter inconcluso do poema (O'HARA, 2010: 99-100). Uma boa parte do que a crítica, já na Antiguidade, caracterizou como 'versos de escora' coincide com passagens delicadas do poema, tais como, os finais de discurso de alguns personagens nos quais a cesura parece aprofundar o efeito de pausa dramática.⁸⁰ O fato de o Livro II concentrar uma parcela razoável destes hemistíquios aprofunda, ainda mais, a incerteza sobre o estatuto não lapidado destes versos. Cabe lembrar que o Livro II, juntamente com os Livros VI e IV, foi recitado na íntegra para Augusto e, pela lógica, foi um dos primeiros a ser versificado.

⁸⁰ Um dos hemistíquios mais conhecidos da *Eneida* arremata o discurso inflamado de Enéias para Dido no qual o troiano expõe para a rainha cartaginesa suas razões de partir, acentuando sua empedernida subordinação ao *fatum*.

[*Desine meque tuis incendere teques querelis.*

Italiam non sponte sequor...] (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 360-361)

[Deixa de me afligir e afligir-te com tuas queixas.

A Itália voluntariamente não busco...]

Da mesma forma, o final da *Eneida* gerou ruído na posteridade, o que para alguns comentadores significou um final não planejado, para outros intérpretes da Contemporaneidade caracteriza uma marca de estilo ou, até mesmo, uma emulação deliberada do final da *Ilíada*.⁸¹ Antes que meramente infundado,⁸² o comentário de Niso sobre a inversão dos livros pode ser compreendido como indício de uma tradição de estudos e apreciação da obra virgiliana, no âmbito da qual alguns críticos⁸³ sugeriram como o épico poderia ou deveria ter sido melhorado em vários aspectos.

Rejeitado por boa parte dos estudiosos e tradutores do poema, o próêmio “Eu sou aquele que outrora (...) os feitos horrendos de Marte” - “*Ille ego qui quondam (...) horrentia Martis*” sugere ao interlocutor um desenvolvimento biográfico que origina na poesia elegíaca e culmina no motivo da excelência marcial, uma temática cara ao épico. Com base em uma apreciação estilística, Jan Ziolkowski e Michael C. J. Putnam, no livro *The Virgilian Tradition the First Fifteen Hundred Years*, argumentam que qualquer poeta na Antiguidade não teria composto a linha nevrálgica de um épico com um pronome demonstrativo e outro relativo na frase (ZIOLKOWSKI; PUTNAM, 2008: 22). Basicamente, estas linhas propõem uma síntese da carreira poética de Virgílio conciliando a natureza diversa de seus trabalhos. Ao que tudo indica, estes quatro versos supostamente suprimidos do texto virgiliano não encontraram caminho na compilação codicológica que se formou já na Antiguidade Tardia. Não aparecem em nenhum dos

⁸¹ Para Michael Putnam, no livro *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design*, a interrupção da narrativa com o golpe fatal de Enéias tem o sentido de provocar desconforto no interlocutor e maximizar a ideia de absurdo subjacente ao sacrifício do oponente rendido. Numa posição contrária, H. P. Stahl, no texto “The death of Turnus: Augustan Vergil and Political Rival”, argumenta que o poeta procura suscitar nos seus ouvintes/leitores emoções fortes de desaprovação moral aos gestos de Turno. Desaprovação que viabiliza a compreensão da morte do antagonista, no final do Livro XII, como ação punitiva. Sobre a complementaridade temática e estilística entre a conclusão da *Eneida* e o canto final da *Ilíada*, conferir o texto de Nicolas P. Gross, “Mantles Woven with Gold: Pallas' Shroud and the End of the "Aeneid"”.

⁸² Na opinião de Nicholas Horsfall, no *Companion to the Study of Virgil*, esta informação parece “sem sentido e possivelmente corrompida” uma vez que “o nome de Vário aparece na biografia tardo antiga para emprestar um glamour falso a toda sorte de corrupções e tolices” (HORSFALL, 2000: 24).

⁸³ Sobre os críticos e detratores do poema, Suetônio oferece uma lista extensa na qual figuram os nomes de Numitório, Carvilio Pictor, Marco Vispânio, Herênio e Perelio Fausta (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 43-46)

manuscritos anteriores ao Códice Bernense, datado do século IX, e mesmo aqui foram colocados à margem do texto.

Se foi devidamente extirpado do manuscrito autógrafo como explicar o acesso do escoliasta ao próêmio em questão? Primeiramente, o trabalho de Sérvio dialoga com um repertório plural de crítica virgiliana que o precede em quase quatro séculos. É razoável supor que tenha colhido a referência de algum escoliasta anterior ou até mesmo do próprio gramático Niso de quem temos notícia através da biografia de Suetônio, compilada por Élio Donato.

Uma hipótese muito difundida no meio acadêmico é a do ornamento editorial. Na opinião de Jan Ziolkowski e Michael C. J. Putnam, estes quatro hexâmetros foram concebidos por algum editor do poema (não necessariamente Vário) e dificilmente antes do governo de Tibério (ZIOLKOWSKI; PUTNAM, 2008: 22). O poeta Marcial alude à prática comum em seu tempo de estampar a efígie de Virgílio - *Vergilius in membranis* - e outros vultos literários, tais como Cícero e Tito Lívio, nos volumes comercializados (MARCIAL. *Epigramas*, XIV.186,188,190).

[*Vergilius in Membranis*
Quam brevis immensum cepit membrana Maronem!
ipsius vultus prima tabella gerit] (MARCIAL. *Epigramas*, XIV.186)

Virgílio em Pergaminhos

Quão escassa quantia de pergaminhos abrange o imenso Maro! A primeira folha traz seu próprio semblante.

Com base na referência dos *Epigramas*, alguns estudiosos presumem que o preâmbulo formasse com a efígie do poeta uma espécie de estampa *de luxe* em edições de prestígio da *Eneida*.⁸⁴ Como já foi mencionado, nada mais que o bom senso regulava

⁸⁴ Esta hipótese foi originalmente formulada pelo filólogo alemão Ernest Brant, acolhida pelo tradutor da LOEB, H. Rushton Fairclough e por Roger Mynors, organizador do volume *P. Vergili Maronis Opera* (MYNORS, 1969: xii; FAIRCLOUGH, 1916: 261). Como forma de elucidação, Brant recorre à analogia com certas inscrições sepulcrais versificadas que tinham o propósito de exaltar o retrato do morto

a reprodução de livros na Antiguidade e cópias pouco criteriosas circulavam sem muita dificuldade. Se realmente foi idealizado como paramento editorial, não é difícil imaginar que este preâmbulo pudesse aparecer de muitas maneiras nas reproduções do poema, quiçá, até mesmo, coligado ao texto em algumas cópias. Mesmo entendido como um acréscimo editorial, o fato é que estes versos não foram reaproveitados pelos editores dos códices tardo antigos. Talvez, um preâmbulo deste tipo fizesse mais sentido como forma de apresentação em volumes separados da *Eneida* e não em uma compilação de trabalhos de um mesmo autor que foi viabilizada pela tecnologia do códice.

Por sua vez, um conjunto de alusões poéticas (PROPÉRCIO. *Elegias*, II. 34.63; OVÍDIO. *Tristia*, II. 533; PÉRSIO. *Sátiras*, I. 96; MARCIAL. *Epigramas*, VIII. 56. 19) levam a sugerir que a *Eneida* originalmente começasse com a frase “as armas e o varão eu canto” - *arma uirumque cano* - ou que, pelo menos, este fosse reconhecido como o verso da proposição do épico. Além disso, uma dezena de grafitos de Pompéia reproduz este hexâmetro em variados formatos, o que implica que a fórmula fosse no mínimo badalada entre os conhecedores do poeta.⁸⁵

homenageado. É curioso notar que o próêmio guarda alguma semelhança com os versos do suposto epitáfio de Virgílio, registrado por Suetônio, especialmente no que tange aos três gêneros que marcam a carreira poética do mantuano,

[*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua rura duces*] (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 35)

[Mantua me gerou, a Calábria me arrebatou, mantém me,
agora, Partenope. Cantei os pastores, os campos e as guerras]

⁸⁵ Juntamente com os papiros escolares, encontramos nas paredes de Pompéia alguns dos mais antigos testemunhos dos poemas de Virgílio. Até o estágio atual da pesquisa, foram documentados um total de treze grafitos que reproduzem ou recriam o verso da proposição da *Eneida*. Um dos mais célebres exemplares destas recriações - algumas fiéis à métrica do hexâmetro dáctilo - encontra-se na parede exterior da casa de Fábio Ululitremulo, perto de uma pintura que retrata a fuga de Enéias com Anquises e Ascânio (supostamente, uma reprodução do grupo escultórico de Enéias que estava alojado no Edifício de Eumachia, no centro de Pompéia, e do qual restou apenas a inscrição). Ululitremulo, proprietário de uma fulônica (espécie de tinturaria romana), utilizou o verso de Virgílio para homenagear os fulones (indivíduos que trabalhavam lavando e tingindo tecidos ou peças de couro): *FULLONES ULULAMQUE CANO, NON ARMA VIRUMQUE* “Canto os fulones e a coruja, não as armas e o homem” (CIL, IV. 9131). A coruja é supostamente uma referência à deusa Minerva, protetora dos fulones, e ao próprio cognome *Ululitremulus* que é formado da junção de *ulula* “coruja” + *tremulus* “trêmulo” (MILNOR,

Resta dizer que a polêmica sobre o verso inicial da *Eneida* tem reflexo, inclusive, nas escolhas dos editores modernos. Através da primeira edição impressa (*Editio Princeps*) pelas mãos de Arnold Parnatz e Konrad Seynheim em 1469, o próêmio foi incorporado aos versos da *Eneida*. Aparentemente, o objetivo dos editores era condensar em um único volume tudo aquilo que fosse de Virgílio e tenha chegado através dos manuscritos ou do testemunho dos escoliastas. Além dos três principais trabalhos do Mantuano, o editor Joannes Andreas de Busi incluiu a *Vita Virgilii* e os poemas de juventude, conhecidos também como *Appendix Virgiliana*. As autoridades de Suetônio e Sérvio foram mais do que suficientes para convencer o editor a reabilitar o próêmio a despeito de não aparecer na esticometria dos manuscritos. Um ano depois da obra virgiliana, o *Comentário a Eneida* (1470) foi publicado nas tipografias de Roma por Uldarico Galo, tornando-se uma das obras de comentário com maior tiragem na Idade Moderna (WILSON-OKAMURA, 2010: 2010).

O episódio que descreve o encontro de Enéias com Helena no Livro II foi incorporado também ao texto da edição impressa e reside tão somente na autoridade de Sérvio (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 567-588; SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, I. pr.). Estes vinte e dois versos não aparecem em nenhum manuscrito ou foram citados por qualquer outro autor da Antiguidade. Diferente da observação sobre o prólogo, o escoliasta não remete a nenhum predecessor crítico e apenas argumenta o seguinte: “concorda-se que os seguintes versos foram retirados do Segundo Livro” - *in secundo hos versus constat esse detractos* (SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, I. pr.). Na narrativa, o episódio de Helena situa-se entre a descrição da hecatombe de Príamo pelas mãos de Neoptólemo, filho de Aquiles (acompanhada do breve relato de desespero e suicídio dos troianos) e a

2009: 298-300). Sobre a reprodução e reapropriação dos versos de poetas nos grafitos de Pompéia conferir o recente trabalho de Kristina Milnor intitulado *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii* (MILNOR, 2014).

manifestação de Vênus para Enéias em um dos cômodos do palácio (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 506-558. 589-621).

A este respeito, as opiniões dos virgilianistas divergem. Aqueles que qualificam estes versos como espúrios se escoram em argumentos de natureza métrica e estilística (como, por exemplo, a reincidência da palavra *poena* em quatro versos adjacentes e a frequente elisão de palavras na cesura diante da partícula *et* que, por sua vez, traem o gosto virgiliano pela variação) (GOOLD, 1990, 60-126. HORSFALL, 2000: 300). Da outra parte, estão os acadêmicos que argumentam que o episódio revela forte conexão contextual e sintática com os versos precedentes e aqueles conseguintes ao trecho no poema (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 566. BASTO, 1984: 20-24; PARATORE, 1984).⁸⁶

Segundo Mario Geymonat, os humanistas que buscaram aperfeiçoar a vulgata medieval utilizaram principalmente o *Mediceus* (M), levado até Roma para a edição de Parnatz e Seynheim (1469) e adotaram algumas de suas leituras na edição

⁸⁶ [*deseruere omnes defessi, et corpora saltu
ad terram misere aut ignibus aegra dedere* (VIRGÍLIO. *Eneida*, 566. Códices Mediceu e Palatino)
Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae (VIRGÍLIO. *Eneida* 567. Episódio de Helena-Início)
*servantem et tacitam secreta in sede latentem
Tyndarida aspicio (...)*]

[Cansados e da vida aborrecidos,
à terra se precipitaram ou
no meio das chamas se lançaram.
E achava-me já só; quando de Vesta
no templo homiziada, e do santuário
Na mais secreta estância, taciturna
vejo a filha de Tíndaro escondida (...)]

[*talia iactabam et furiata mente ferebar* (VIRGÍLIO. *Eneida* 588. Episódio de Helena-Fim)
cum mihi se, non ante oculis tam clara uidendam] (VIRGÍLIO. *Eneida* 589. Códices Mediceu e Palatino)

[Tal pensamento (de vingança) n'alma revolvía,
E a ira a executá-lo me arrastava,
Quando aos olhos, visível mais que nunca,
Se me oferece a diva mãe]

veneziana de 1472 (GEYMONAT, 1984). Mesmo tomando este manuscrito do século V como base para a elaboração da *Editio Princeps*, os editores do Renascimento optaram por conservar o Proêmio e os versos de Helena, em razão de já serem conhecidos do público leitor de Virgílio e por se apoiarem na autoridade dos escoliastas.

No século XIX, o testemunho dos códices foi submetido a um exame filológico quando o alemão Otto Ribbeck colocou em confronto os manuscritos de forma a propor uma edição crítica colossal da obra que abarcasse todas as variantes de leitura. Formulou-se, a partir deste momento, a hipótese filológica de uma edição arquetípica, criada entre o governo de Nero e o século II, que estabeleceu o cânone *Bucólicas-Geórgicas-Eneida* (excluindo os trabalhos de juventude do poeta, intitulados *Apendix Vergiliana*) e eliminou certos versos considerados espúrios e repetições (GEYMONT, 2007: 278). Desta provável edição pós neroniana teriam originado os *codices antiquiores* desprovidos tanto do Proêmio quanto do Episódio de Helena, considerados pelos escoliastas versos legítimos do poeta.

Longe de ser um ponto pacífico na crítica textual e filológica, as edições/traduições contemporâneas do poema buscam estratégias distintas de lidar com as referidas passagens. Fairclough, editor/tradutor da *Eneida* pela Loeb, traz o Proêmio em uma página separada com uma nota explicativa de rodapé em remissão à problemática dos códices já listados em sua introdução. Por sua vez, o episódio de Helena é considerado na esticometria dos versos, porém destacados em itálico, com uma abreviação atribuindo aquela passagem ao escoliasta Sérvio (FAIRCLOUGH, 1916). Já a edição/tradução em espanhol de Eugenio de Ochoa considera o Proêmio na esticometria dos versos, enquanto o Episódio de Helena é atribuído a Sérvio em uma nota explicativa (OCHOA, 2004).

Quase todas as traduções lusitanas, afinadas com o acento camoniano, acolhem o verso da proposição como abertura da *Eneida*. A primeira de que se tem notícia é atribuída a Leonel da Costa Lusitano (1638), composta em decassílabos não rimados e que não chegou a ser impressa. Por sua vez, a *Eneida Portuguesa* de João Franco Barreto, composta em oitava-rima, foi a primeira a receber uma tiragem impressa no ano de 1670 e recentemente republicada em Lisboa pela Imprensa Nacional. Ambas começam com o verso: *As armas e o varão canto (...)*. Nesta trilha segue a tradução José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva cuja primeira impressão data de 1854 pela Imprensa Nacional de Lisboa e republicada no Brasil pela editora Martins Fontes. Já o proêmio “*Ille ego qui quondam (...) horrentia Martis*” foi inserido nas traduções portuguesas por influência do célebre humanista brasileiro Manuel Odorico Mendes, conhecido também como o primeiro tradutor da *Iliada* para o português. Os tradutores Carlos Alberto Nunes e o lusitano Agostinho da Silva seguem a trilha de Odorico ao incorporarem o proêmio na enumeração dos versos.

Nossa metodologia não contempla um trabalho direto com os manuscritos da *Eneida*, pois não justifica refazer o trabalho monumental dos críticos e pouco cabedal temos para isto. Todavia, acreditamos que um capítulo de tipologia do épico ficaria incompleto sem uma breve edótica do texto e os veículos de divulgação do poema no Império Romano. Atentar para a profundidade histórica do documento e a existência das variantes de leitura no processo de interpretação por si só já evita o perigo de naturalizar a vulgata. O próprio texto em latim possui uma historicidade e não podemos, sem um certo cuidado, imputá-lo diretamente ao autor, cumpre entendê-lo como produto de um trabalho de crítica que cruzou a evidência dos manuscritos com os testemunhos indiretos (alusões ao poema por outros autores da Antiguidade) de forma a reconstruir a melhor leitura para cada linha poética. Assim, quando dizemos Virgílio nos referimos

não ao que o mesmo ditou ou escreveu, mas a um Virgílio reconstruído a partir dos testemunhos textuais disponíveis, igualmente datáveis. No caso deste autor específico, a evidência codicológica converge na maioria esmagadora das linhas e a documentação papirológica é bastante restrita (31 papiros contabilizados até a recente data) em comparação, por exemplo, a Homero com mais de dois mil papiros, considerando a *Iliada* e *Odisséia*. Não é incomum encontrarmos nas vulgatas escolhas e até intervenções que traduzem as convicções estéticas dos editores. Um caso emblemático é a proposta dos editores alemães do século XIX que cogitaram depurar Homero das fórmulas julgadas interpoladas, dando ao texto poético maior leveza e fluidez.

Um dos exercícios para pensar também a historicidade da *Eneida*, a nosso ver, consiste em perceber como a mesma atualiza e ressignifica a tradição épica, não só incorporando desta elementos de efeito narrativo, mas também formais e inclusive da performance poética, reconfigurada para o espaço de recitação da sociedade romana. A flexibilidade lhe permitiu remodelar o ideal heróico incorporado da tradição homérica dando-lhe uma aparência mais romana. Em suma, a *Eneida* não é a expressão de uma verve poética solitária, visto que a composição prende-se a cânones que a precedem em séculos, com os quais dialoga tornando seu conteúdo inteligível ao público interlocutor romano. Possivelmente, mais que inovação, ineditismo, esse público esperava referência ao que já era conhecido. Questões que a nível sinóptico procuramos tangenciar aqui, mas que convidam a uma reflexão mais aprofundada.

Se na juventude, Virgílio sustentou o projeto de escrever a história de Roma, esta foi parcialmente incorporada à narrativa da *Eneida*. Considerando o momento de composição da obra, a mesma encontra-se nessa interseção onde o presente glorioso é iluminado pelo passado heróico e vice-versa: sendo uma narrativa de fundação, cumpre celebrar o realizador e seus ilustres descendentes. Desta maneira,

como demonstraremos no capítulo seguinte da Tese, a vinculação de Enéias e Ascânio/Iúlo com o *Princeps* não pode ser encarada como invenção, ou simples ornamento poético e sim o diálogo com uma genealogia familiar precedente que o poeta buscou acrescentar ao épico e conciliar à história de Roma. Porém, tornar esta síntese o menos artificiosa e encomiástica possível aos olhos e ouvidos do público interlocutor foi, talvez, um dos grandes desafios encarados por Virgílio na composição da *Eneida*. Desta maneira, não apenas os *Iulii* são celebrados no épico, mas outras genealogias familiares e povos itálicos que trouxeram renome a *urbs*.

CAPÍTULO II

OS TORTUOSOS CAMINHOS DAS GENEALOGIAS HERÓICAS: OS *IULII*, A *ENEIDA* E O PASSADO REPUBLICANO

Neste capítulo, temos a intenção de mapear historicamente a formação da genealogia heróico-divina dos *Iulii* e suas múltiplas e contextuais apropriações pelos atores históricos, para então compreender sua acomodação à arquitetura do épico de Virgílio. Cumpre recuar ao período republicano para encararmos os meandros implicados nesta formação: neste momento a *gens Iulia* em nada difere das outras *gentes* ou guarda qualquer semelhança com a *domus* de Augusto no tempo do Principado. Por não ser uma prerrogativa restrita aos *Iulii* a vangloriar-se de uma ligação com o tempo dos heróis através de um ancestral fundador, buscamos tratar das genealogias heróicas no plural e das outras *gentes* empenhadas neste processo de vinculação com o passado pré-fundacional. Considerando as constantes reformulações às quais estão sujeitas, essas genealogias não se apresentam de forma evidente na documentação, por vezes trazendo duas ou mais explicações para o nome gentílico. Primeiramente, cumpre analisar o papel de Ascânio-Iúlo na trama da *Eneida* e os desígnios da prole de Enéias, para assim perceber os indícios de uma tessitura genealógica que precede o épico em mais de cem anos.

Mais que um garoto impotente que foge à reboque do *pious* Enéias, o valor marcial do jovem Ascânio e sua posição como fundador de Alba Longa é exaltada na *Eneida*. Nos jogos celebrados por ocasião do aniversário da morte de Anquises, Iúlo comanda uma equipe de jovens cavaleiros que simulam manobras de guerra na frente dos chefes troianos e da população de Segesta - cidade fundada pelo troiano Acestes na Sicília. Como no ideal homérico de *aristós*, no qual o vigor guerreiro encontra correspondência na forma, assim, montando em um garboso ginete sidônico, o jovem

Iúlo excede a todos em beleza. Além do mais, Virgílio torna explícita a etiologia destes jogos e dos esquadrões troianos que através dos pais albanos chegaram a Roma.

[*hunc morem cursus atque haec certamina primus
Ascanius, Longam muris cum cingeret Albam,
rettulit et priscos docuit celebrare Latinos,
quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, V.596-599).

[Destas justas, depois, destes torneios
Ascânio o estilo introduziu primeiro
Quando cercou de muros Alba Longa
Dele os priscos Latinos aprenderam
Estes jogos, tais quais ele em menino
Com a Teucra juventude os celebrara]

Durante defesa do acampamento troiano, o impressionante desempenho de Iúlo com o arco chama a atenção do próprio Febo que ao invés de sentir-se enciumado eleva elogios ao rapaz. Iúlo, a quem se deve o nome da *gens Iulia*, é chamado por Apolo de “filho e futuro pai dos deuses” - *dis genite et geniture deos* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 642). Cabe lembrar que Apolo é o deus que preside a peleja no Ácio e marcha ao lado de Otávio e dos pátrios batalhões no quadro central do escudo de Enéias, que analisamos mais adiante no capítulo. Juntamente com Vênus, mãe de Enéias, Apolo assume a posição de divindade protetora da estirpe de Ascânio-Iúlo.

2.1. De Iúlo aos *Iulii*: as *Gentes Romanas* e *Itálicas* em Busca do Passado Heróico

Na narrativa virgiliana, a figura de Ascânio-Iúlo está associada, muitas vezes, a portentos e reviravoltas aos caprichos do *fatum* como é possível perceber no relato da queda de Tróia que ocupa toda a extensão do Livro II. Quando, na casa de Enéias, todos pareciam quebrantados pelo desânimo, um súbito prodígio – *subitum monstrum* - reativa e encoraja o empreendimento da fuga (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 680). Uma chama inextinguível aparece sobre a cabeça de Ascânio, fato que pelas suas

características insólitas compele Anquises a solicitar uma confirmação de Júpiter. Esta capacidade profética do ancião - nem sempre bem sucedida na trama virgiliana – é um dado que encontra respaldo no épico latino, compreendida como uma dádiva oriunda do intercuro sexual com Vênus (ÊNIO. *Anais. fr.* 15; NÉVIO. *Guerra Púnica. fr.* 08). A confirmação do fenômeno vem na forma de um astro – *sanctum sidus* – que orienta o percurso de Enéias até o monte Ida, último refúgio antes da longa peregrinação pelo mar. Tanto a chama – *flamma* - quanto o astro – *sidus* – são adjetivados como *sanctus*; aproximam a *gens Iulia* da esfera celestial assinalando-a como objeto do favor divino. Este corpo celeste é interpretado como um sinal da proteção de Vênus, mas também colocado em relação ao fatídico cometa que durante os jogos celebrados à vitória de César, em 44 a.C, apareceu nos céus de Roma, identificado à *anima* do Ditador divinizado (WEINSTOCK, 1972, p 370-84; GALINSKY, 1996: 313).

No âmbito do poema épico, esta vinculação entre *flamma* e *sidus* se repete na *equifrases* do escudo de Enéias e o motivo central com a batalha do Ácio, o qual retomaremos de forma mais detida posteriormente. De acordo com Nicholas Horsfall, mais importante do que qualquer leitura augustana deste trecho é, talvez, os deuses terem concedido amplos, claros e inequívocos anúncios para a partida de Enéias e sua família (HORSFALL, 2008: 494). Nesse sentido, as palavras que Anquises eleva aos céus reforçam esta tenacidade da assistência divina aos Penates de Tróia e a sua linhagem:

[*dii patrii, seruate domum, seruate nepotem
uestrum hoc augurium, uestroque in numine Troia est*]

[Deuses paternos! Salvai minha casa, salvai meu neto
é vosso este portentoso, por vossa divina presença Tróia permanece]
(VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 703).

Esta não é a única passagem em que o poeta transforma Ascânio em peça de anúncio e desdobramento do *fatum*. No início do sétimo livro, é o jovem que

reconhece a concretização da profecia de Heleno que assinala o fim dos trabalhos no mar e o estabelecimento – ou, melhor dizendo, o restabelecimento – dos troianos na Península Itálica: Ascânio se dá conta de que os troianos haviam devorado a própria mesa e anuncia o cumprimento da profecia ao grupo.⁸⁷

Antes que uma narrativa coerente, meticulosamente elaborada para fins propagandísticos da *gens*, esta herança heróica parece ter sofrido reformulações ao sabor das circunstâncias históricas e dos sujeitos implicados. Apesar de algumas escolhas claras de Virgílio sobre qual tradição seguir, a própria *Eneida* acomoda algumas ambigüidades geradas neste processo de tessitura genealógica. Uma parte da profecia de Júpiter diz respeito ao futuro reservado para Iúlo, fundador de Alba Longa

[*At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo
additur,—Ilus erat, dum res stetit Ilia regno,—
triginta magnos volvendis mensibus orbis
imperio explebit, regnumque ab sede Lavini
transferet, et longam multa vi muniet Albam.
Hic iam ter centum totos regnabitur annos
gente sub Hectorea, donec regina sacerdos,
Marte gravis, geminam partu dabit Ilia prolem*] (VIRGÍLIO. *Eneida*,
I. 267-274).

[Mas o menino Ascânio, a quem de Iúlo
dão hoje o sobrenome (Ilo o diziam
enquanto Ílio existiu e foi potência)
trinta encherá anos com o seu reinado,
e, de Lavínio transferindo a corte
fundará de Alba Longa a fortaleza.
Aqui trezentos anos há de o império
conservar-se na Hectórea dinastia:
até que a sacerdotisa Ilia princesa,
prenhe de Marte, dê a luz dois gêmeos.]

⁸⁷ Este prodígio vaticinado pelo filho de Príamo em Butroto, no Livro III, revela a Enéias o fim da jornada pelo mar enquanto a porca branca com os trinta leitões, também profetizada ao herói, indica o local preciso onde a nova cidade deveria ser erguida para os troianos (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 375-460) As mesas em questão são as tortas de cereal usadas para apoiar as iguarias do primeiro repasto em terras itálicas. A fome gerada pelo longo tempo de peregrinação no mar impele os troianos a devorarem todos os alimentos disponíveis, inclusive as tortas.

Essas passagens selecionadas provocam o efeito de uma aproximação temporal entre o ancestral Iúlo e o descendente - Otávio, que através de Júlio César encontram-se vinculados a uma mesma origem. Segundo Márcio Thamos, no texto “A Expressão Figurativa do Mito de Roma”, a justaposição a aproximação fonética de Iúlo (Ascânio) e Iulius (Júlio) no hexâmetro são elementos que dão expressão à idéia de predestinação romana (THAMOS, 2011: 196). Iúlo e Ilia como é chamada a sacerdotisa Reia Sílvia, mãe dos gêmeos Rômulo e Remo – são figuras que se complementam na sequência, vinculando Tróia/Ílion a Roma. Nos hexâmetros duzentos e sessenta e sete e duzentos e sessenta e oito do livro primeiro, Virgílio explica que o jovem Ascânio era, antes da queda de Tróia, chamado de Ilo (nome que lembra Ílion), para ser depois denominado Iúlo. Nome este que o perpetua como fundador de Alba e o aproxima dos Júlios. Por sua vez, Ilia é a sacerdotisa vestal que, fecundada por Marte, dará origem ao fundador de Roma. Segundo Márcio Thamos, possui dois homônimos perfeitos: *Ilia*, ‘de Ílio’, isto é ‘de Tróia’ ou *Ilia* é uma palavra empregada para ‘ventre’; Roma, assim, nasce do ventre de Tróia fecundada por Marte (THAMOS, 2011: 197. VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 267-268). Todavia, apesar de assinalar a importância de Iúlo na transposição do reino troiano para Alba, o poeta não deixa evidente se o próprio daria continuidade à linhagem de Enéias, apenas ressaltando que na nova cidade reinaria a gente de Heitor. Da mesma forma, na passagem do Livro VI em que a sombra de Anquises nomeia a Enéias alguns frutos de sua linhagem e outros tantos varões de Roma, de imediato se detêm em Sívio e acrescenta

[*Siluius, Albanum nomen, tua postuma proles,
quem tibi longaeuo serum Lauinia coniunx
educet siluis regem regumque parentem,
unde genus Longa nostrum dominabitur Alba*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 763-766)

[De ítalo sangue, Sívio, nome albano

Tua póstuma prole, que nas selvas
Te criará, já d'anos carregado,
Tua esposa Lavínia; rei tardio,
De reis progenitor; por quem um dia
Reinará nosso sangue em Alba longa]

A existência de Sílvio dá concretude à aliança que se estabelece entre Enéias e Latino e conseqüentemente confirma o vaticínio de Júpiter segundo o qual os romanos nasceriam da fusão entre dois povos: troianos e latinos. Por outro lado, esse trecho suscita um questionamento: qual delas prevaleceu em Alba, afinal, a linhagem de Iúlo ou de Sílvio? Se como vimos Ascânio-Iúlo é aclamado como “filho e futuro pai de deuses” - *dis genite et geniture deos* – por Apolo, qual o destino de sua descendência? Ao apenas mencionar que Sílvio foi gerado por Lavínia na floresta, Virgílio parece ter escolhido omitir o desenvolvimento mais sombrio da história e a possível tensão entre os meio-irmãos mencionada por outros autores contemporâneos, como Dionísio de Halicarnasso e Tito Lívio. O poeta conseguiu acomodar (ou preferiu manter) as ambigüidades que, como demonstramos adiante, é evidente na tessitura da genealogia familiar dos *Iulii*.

Inicialmente, as fontes não registram qualquer tipo de vinculação dos primeiros *Iulii* da República seja com Ascânio-Iúlo, com Vênus e muito menos com Enéias, não obstante a divulgação dos ciclos homéricos na Península Itálica. Desde o séc. V a.C, a relevância e a articulação política dessa *gens* é demonstrada no acesso às mais altas magistraturas da *res publica* como o Consulado e o Tribunato que, por um tempo, substituiu o último. O testemunho literário mais antigo no qual os *Iulii* e os troianos são mencionados em conjunto é a obra intitulada *Origens – Origines* - de Catão, datada do início do século II a.C e que conhecemos de forma fragmentária, em grande parte, através de citações do comentador Sêrvio Honorato e da *Origo Gentis Romanae*, esta última, uma compilação historiográfica tardo-antiga de autoria incerta. O

quadro geral que os fragmentos de Catão apresentam do desembarque troiano e das lutas travadas no Lácio é o seguinte: de acordo com algumas passagens da obra, o herói troiano estabelece uma aliança política com Latino, consolidada através do matrimônio com Lavínia, por sua vez, Turno, ao sentir-se rejeitado, move uma guerra contra Latino e o príncipe estrangeiro (CATÃO. *Origens. fr.* 05-08-10). Por outro lado, no fragmento sexto, Latino aparece lutando *contra* o recém chegado Enéias, ao lado de Turno e perece neste confronto, sendo esta última informação reforçada pelo fragmento sétimo (CATÃO. *Origens. fr.* 06-07). Para além do caráter lacunar, a impossibilidade de formular um quadro nítido dos eventos descritos nas *Origens* está associada às escolhas e procedimentos de citação dos autores tardios, nosso principal meio de ligação com o texto de Catão.⁸⁸

Segundo Catão, Ascânio-Iúlo (primogênito de Enéias com Creusa), fundador de Alba Longa, teria morrido sem deixar herdeiros – *sine liberis periit* – legando seu reino para o meio irmão, Sívio (filho de Enéias e Lavínia). Ao herdar o trono, imediatamente, Sívio passou a adotar o nome do irmão (CATÃO. *Origens. fr.* 08). Esta vertente do relato genealógico, registrada nas *Origens*, surge da necessidade de enraizar os costumes troianos numa matriz cultural indígena, todavia, choca-se diretamente com a pretensão dos *Iulii* de se vincularem ao troiano Ascânio/Iúlo, primogênito de Enéias. Já em outro fragmento, desta vez proveniente das *Origo Gentis*

⁸⁸ Em primeiro lugar, é bem provável que o acesso de Sérvio Honorato aos textos republicanos tenha acontecido não diretamente, mas através de outros comentadores virgilianos antes dele. A dissonância provocada pelos fragmentos seis e sete das *Origens* pode ser resultado do esforço de recorte e compressão dos eventos narrados por Catão para assimilá-los ao texto da *Eneida*. No fragmento seis, a luta entre Enéias e Latino aparece imediatamente na seqüência da pilhagem do território latino, o que leva o rei a marchar contra os recém chegados; por sua vez, no fragmento sete A, este apenas informa que Latino sucumbiu em uma batalha travada perto de *Laurolavinium*, sem especificar devidamente de que lado estaria. Como sugere Jacques Perret (1942), no livro *Les Origines de La Legend Troyanne de Rome*, é bem provável que a narrativa do fragmento sexto estivesse contaminada pelo texto da *Eneida* no qual os troianos aparecem marchando contra a cidade de Latino (que se mantém neutro na contenda) defendida por Turno (PERRET, 1942: 568-569). T.J.Cornell, estudioso dos fragmentos de Catão, nota que no fragmento sete B a autoridade de Tito Lívio é citada ao lado de Catão, desta maneira, a informação sobre uma aliança entre troianos e o rei Latino, noticiada no texto de Lívio e nos fragmentos oito e dez das *Origines*, pode ter sido suprimida pelo comentador tardo antigo (CORNELL, 2013: 63-64).

Romanae, as autoridades de César e Catão são mencionadas em conjunto a respeito da especulação etimológica sobre o nome Iúlo.

Igitur Latini Ascanium ob insignem uirtutem non solum Iove ortum crediderunt, sed etiam per diminutionem declinator paululum nomine primo Iolum, dein postea Iulum appellarunt; a quo Iulia familia manavit, ut scribunt Caesar libro secundo et Cato in originibus. (CATÃO. *Origens*, fr. 11; *Origo Gentis Romanae*, XV. 05)

Assim, os latinos não apenas acreditaram no relato de sua insigne coragem e que Ascânio era descendente de Júpiter, mas alterando o nome para formar com ele um diminutivo, chamaram-no primeiro Ioulus e depois disso de Iúlo. É dele que descende a família Iulia, como César escreve em seu segundo livro e Catão em suas *Origens*.

Podemos perceber aqui o indício de outra vertente que associa Iúlo à prole de Júpiter e que tem reverberações na literatura posterior, assim como nas jactâncias dessa *gens*. Não queremos sugerir que Catão foi o responsável por consolidar histórica ou etimologicamente este vínculo, muito menos que o tivesse feito a favor dos *Iulii*, com quem, até onde sabemos, não mantinha qualquer tipo de aproximação ou aliança política. De acordo com T.J. Cornell, em seu comentário sobre as *Origens*, “endossar as pretensões ancestrais de um clã patrício é naturalmente a última coisa que Catão teria feito; todavia negá-las declarando que Iúlo teria morrido sem descendentes poderia ter lhe proporcionado alguma satisfação” (CORNELL, 2013: 71-72). No máximo o que esses fragmentos nos permitem inferir é que esta pretensão genealógica dos *Iulii* já circulava nos meios aristocráticos no momento em que as *Origens* foram escritas.

Para além deste testemunho oferecido por Catão, a herança heróico-divina dos *iulii* aparece com maior nitidez nas fontes do final do século II a.C, o que, mais ou menos, coincide com a aparição do referido cognome *Caesar* nos componentes masculinos da família. Na opinião de Ernest Badian, a ausência de Consulados recentes para ostentar pode ter entrado em conflito com a ambição dos jovens membros da *gens*,

sôfregos para embarcar em suas carreiras políticas; o que por outro lado, pode ter motivado a busca ou a retomada das origens míticas (BADIAN, 2009: 14). Esse grupo se integra de tal forma aos *Iulii* que o cognome permanece vinculado à *gens* até o tempo de Otávio e para além se estende aos sucessores da magistratura imperial.



Figura 06 - Moeda de Prata. Denário. RRC 258. © Trustees of the British Museum

Esta genealogia heróica é encontrada inclusive nas moedas republicanas. A emissão de Sexto Júlio César (RRC, 258. Fig. 06) coincide com o recrudescimento dos tipos privados e familiares na cunhagem⁸⁹ do denário. A moeda traz no anverso a efígie de Roma com elmo e, no reverso, o motivo iconográfico de Vênus guiando uma biga e

⁸⁹ No período republicano, as moedas foram fabricadas tanto pelo método de fusão quanto de cunhagem, este último conhecido pelos gregos desde o século VII a.C. Utilizado na confecção do *aes rudes*, *aes signatum* e da primeira moeda propriamente dita, denominada *aes graves*, o processo de fusão caracterizava-se pela introdução do bronze líquido em canaletas de terracota ou argila conectadas a uma forma refratária do mesmo material. De acordo com Frederico Barello, no livro *Archeologia della moneta. Produzione e utilizzo nell'antichità*, a técnica trazia uma série de inconvenientes entre eles a difícil regularidade dos pesos, a realização de uma impressão ruim, porosa e menos nítida e a fácil ação dos falsários (BARELLO, 2014: 94-98). De datação incerta e introduzida em Roma a partir do contato com as cidades da Campânia, a cunhagem atende à demanda de regularidade e presteza na produção das peças. Com a ajuda de uma pinça inseria-se o pequeno disco de metal aquecido (cobre, prata ou ouro), denominado flan, entre duas cunhas com seus respectivos entalhes em baixo relevo. Em geral, o procedimento requeria um esforço conjunto, pois enquanto um operário ajustava o flan sobre a cunha da bigorna, o outro golpeava a cunha superior com um martelo. O anverso resultava da impressão da cunha da bigorna enquanto o reverso correspondia ao lado do martelo. Como regra, a cunha da bigorna, fixa e mais resistente, era utilizada para gerar a impressão menos variável da moeda (em época imperial, é o lado em que se gravava a efígie do Imperador), enquanto o cone do martelo era destinado ao tipo mais transitório. Segundo Adriano Savio, no livro *Monete Romane*, é difícil precisar com segurança o material empregado na confecção destas cunhas que, por regra, eram destruídas ao fim das emissões com o fito de evitar cunhagens não autorizadas (SAVIO, 2001: 63-64). Muito provavelmente, as poucas peças que nos chegaram eram instrumentos de falsários. O desenvolvimento da técnica pelos romanos resultou em um gradativo rebuscamento da impressão tanto do desenho quanto da legenda.

sendo coroada por Cupido. Mais uma vez, no final do segundo século, o tipo é retomado com algumas modificações na emissão atribuída a Lúcio Júlio César (103 a.C), Cônsul em 90 a.C. A moeda cunhada em 103 a.C traz no anverso a cabeça de Marte e no reverso a figura da ancestral divina, Vênus, em uma biga, puxada por dois Cupidos (RRC, 320 Fig.07).



Figura 07 - Moeda de Prata. Denário. RRC 320. © Trustees of the British Museum

Outro Lúcio Júlio César, filho do Cônsul de mesmo nome, mencionado acima, manteve uma longa relação com Ílion, na Ásia Menor, ao longo do seu *cursus honorum*. Durante a Questura em 77 a.C, oferece assistência aos habitantes de Ílion para superar a crise financeira resultante da Primeira Guerra Mitridática e alguns anos mais tarde, como Censor, beneficia a cidade com o mesmo status de isenção fiscal de Atenas. Sérvio, comentador da *Eneida*, atribui a um certo Lúcio César⁹⁰ - sem precisar qual deles, mas deste período em questão – uma explicação etimológica para o nome Iúlo derivada do interesse do autor na genealogia familiar. O fragmento traz duas

⁹⁰ Sobre os desafios metodológicos trazidos pelos fragmentos e obras atribuídas a César ou Lúcio César, citado (os) com frequência nas *Origo Gentis Romanae*, conferir Jacques Perret, no livro *Les Origines de La Legend Troyenne*, e Christopher J. Smith, em *Caesar and the History of Early Rome*. Enquanto Macróbio, nas *Saturnálias*, atribui a um Iulius Caesar um trabalho sobre auspícios, as *Origo Gentis Romanae* referem-se a outro trabalho, um *Libri Pontificalium* escrito por César (Macróbio. *Saturnália*. I,16,29; *Origo Gentis Romanae*, IX, 6). De acordo com Smith, não podemos provar que os fragmentos não se refiram também a autores diferentes, um com interesse em História Romana a partir do registro dos pontífices e outro especializado em assuntos augurais (SMITH, 2010: 260-264).

possibilidades de explicação para o nome *Iulus*, o primeiro derivando de ‘*ioboulos* – que significa, habilidoso com o arco - o segundo derivando de *ioulos* – do primeiro fio de barba que cresceu quando derrotou seu rival Mezêncio (SÉRVIO. *Comentário a Eneida*. 1,267).

Tomando apenas os *Iulii* como exemplo, percebemos que essas genealogias heróicas são qualquer coisa menos óbvias e facilmente tratáveis. Como bem lembra John Christopher Smith, em seu texto ‘Caesar and the History of Early Rome’, desde que os *Iulii Caesares* sentiram necessidade de apresentar uma genealogia divino-heróica, o fizeram por dois caminhos, um através de Júpiter por meio de Vediovis e outra através de Vênus (SMITH, 2010: 253). Um altar em Bovillae cuja inscrição é datada de 100 a.C reforça a conexão desta *gens* com o universo de Alba Longa e essa divindade identificada ao culto de Júpiter.⁹¹ Representado com feições joviais, sustentando um feixe de flechas em uma mão e carregando um *pilum* na outra, esta divindade é também associada a Apolo. Ainda de acordo com Smith, neste contexto, a dedicação do templo de Apolo por Caio Júlio Mento, Cônsul em 431 a.C, recordado na *História Romana* de Tito Lívio, pode ser um dado relevante e um fermento para novas idéias e conexões (SMITH, 2010: 252; TITO LÍVIO. *História Romana*, IV. 26,27). Desta maneira, a proximidade entre Iúlio e Apolo na *Eneida* e o reconhecimento do jovem troiano como exímio arqueiro não pode ser um dado puramente aleatório no texto virgiliano, sendo talvez um esforço de conciliação entre estas duas vertentes da genealogia familiar.

Não apenas os *Iulii Caesares*, mas outras *gentes* reivindicaram uma ligação com o passado troiano e albano. O tema era tão recorrente que Varro escreveu um

⁹¹ VEDIOVEI PATREI GENTILES IVLIEI
VEDI[OVEI] AARA
LEEGE ALBANA DICATA

Dos *gentiles* (componentes) dos Iulii ao Pai Vediovis
Um altar à Vediovis prescrito pela Lei Albana

trabalho sobre as famílias de linhagem troiana, intitulado *De familiis Troianis*, do qual temos notícia através do comentador Sêrvio (*Comentário a Eneida*. I, 267). Tito Lívio, na *História Romana*, oferece uma relação das famílias de procedência troiana/albana - *Iulii, Seruillii, Quintii, Curiatii e Cloelii* – que se mudaram para Roma com a destruição de Alba no reinado de Túlio Hostílio. Esta cidade, assim como Lavínio, simbolizava um poder primevo para os romanos e pode ter ajudado a prover uma solução para as lacunas cronológicas do passado pré-fundacional.

Também na *Eneida*, algumas casas aristocráticas e suas origens são recordadas nas competições atléticas promovidas em honra de Anquises, assim como na descrição dos líderes itálicos que comparecem em auxílio de Turno durante as guerras travadas no Lácio (VIRGÍLIO. *Eneida*, V. 104-602; VII. 641-817). Certamente, estas competições narradas no Livro V da *Eneida* foram inspiradas no motivo homérico dos jogos organizados durante os funerais de Pátroclo, porém com especificidades culturais romanas como, por exemplo, a celebração do aniversário de morte e a etiologia para jogos ainda existentes no tempo do poeta, chamados de *ludi troiani*. Virgílio elogia a destreza dos heróis epônimos e pretensos fundadores das *gentes Memmia, Sergia e Cluentia*, especificamente na liderança e manobra dos barcos durante a competição da regata.

[*uelocem Mnestheus agit acri remige Pristim,
mox Italus Mnestheus, genus a quo nomine Memmi,
ingentemque Gyas ingenti mole Chimaeram,
urbis opus, triplici pubes quam Dardana uersu
impellunt, terno consurgunt ordine remi;
Sergestusque, domus tenet a quo Sergia nomen,
Centauro inuehitur magna, Scyllaque Cloanthus
caerulea, genus unde tibi, Romane Cluenti*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, V. 116-123)

[Mnesteu move a veloz Prístis
com válidos remeiros;
ao depois Ítalo Mnesteu a quem deve

A família dos Mêmios o nome;
Gias a grã Quimera, imensa mole,
Obra de uma cidade: dão-lhe impulso
Em três fileiras Dárdanos mancebos,
E em três ordens os remos se levantam;
Sergesto, de quem traz sua origem
A Sérgia casa, vai na grã Centauro,
E na cerúlea Cila vai Cloanto,
Que da tua prosápia esclarecida
Foi, Romano Cluento, o primeiro autor]

Prístis, Quimera, Centauro, Cila são possivelmente o nome dos barcos nos quais essas criaturas mitológicas estavam pintadas sobre as proas. Ignoramos a verdadeira razão da escolha de Virgílio por estes personagens, talvez, a alusão a genealogias já conhecidas no meio nobiliárquico de seu tempo. Com exceção da *gens Sergia*, sabemos que se tratava-se de famílias cuja ascensão política está vinculada ao contexto das guerras do final da República. De origem plebeia, o primeiro indivíduo da *gens Memmia* a conseguir proeminência foi Caio Memmio Quirino, Edil em 216 a.C e também o primeiro a celebrar as *Cerealia* em Roma e, na sequência, Caio Memmio que foi eleito Pretor em 173 a.C (TITO LÍVIO. *História Romana*, XIII, 09.10.24; SMITH, 1850: 1026). Por sua vez, das Guerras Jugurtinas (112-016 a.C) até o Principado, os *Memmii* elegeram uma série de Tribunos da Plebe e Cônsules. De origem osca, os *Cluentii* aparecem no cenário público somente a partir da Guerra Social na qual Lúcio Cluêntio foi comandante das legiões de Pompeu (APIANO. *Guerras Civis*, I.50.; SMITH, 1850: 806). Os *Sergii*, ao contrário, figuram entre as famílias patrícias mais antigas da República – o primeiro Consulado data de 437 a.C, obtido por Lúcio Sérgio Fidena – porém entram em uma espécie de hiato político a partir do IV a.C e adquirem uma mácula irreversível com Lúcio Sérgio Catillina - cuja conspiração denunciada no Senado por Cícero, motivou a composição das *Catilinárias* e foi narrada também por Salústio. Forma-se um nítido contraste entre o ancestral Sergesto, bravo comandante e

vencedor na competição da regata e o infame descendente que o poeta coloca suspenso em um rochedo do Tártaro, quadro que Vulcano acrescenta ao escudo de Enéias (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 666-669).

Os *Atii* recebem um lugar de destaque nas competições atléticas mencionadas na *Eneida*. Como referimos acima, o poeta deriva sua origem de Atys o dileto companheiro de Iúlo nos *ludi troiani*. Esta *gens* não aparece entre as mais antigas da República e nenhum de seus membros alcançou o Consulado. O primeiro indivíduo a conseguir alguma proeminência parece ter sido Lúcio Ácio, como tribuno militar em 178 a.C e posteriormente Marcos Ácio Balbo, avô de Otávio Augusto, que foi Pretor em 62 BC. Não por acaso, esta genealogia dos *Atii* foi posteriormente enobrecida com a inclusão de um Atys Silvius na lista de reis albanos, mencionado tanto por Tito Lívio quanto por Ovídio nos *Fastii*. Gary D. Farney, no livro *Ethnic Identity in Roman politics*, considera que algumas destas intervenções na lista dos reis albanos podem ser explicadas a partir das ligações familiares e políticas de César e Otávio Augusto (FARNEY, 2007: 60). Assim, a presença de um certo Agripa Silvío entre estes monarcas albanos por ter fornecido um pedigree para seu braço direito, Marcos Agripa e também para seus netos (TITO LÍVIO. *História Romana*, I. 38.03; OVÍDIO. *Fasti*, IV. 49).

Ao nomear os líderes itálicos que comparecem ao auxílio de Turno, o poeta alude à figura do ancestral heróico que deu origem aos *Claudii*: o guerreiro Clauso, proveniente da Sabina (VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 708). Esta alusão à genealogia heróica dos *Claudii* pode não ser aleatória, uma vez que este grupo mantinha relações políticas e alianças matrimoniais com a *domus* de Augusto. Cabe lembrar que Lúvia Drusila (38 a.C.—14 d.C.), segunda mulher de Augusto, era filha de Marco Lívio Druso Claudiano

distinto membro desta *gens*. A ligação de Otávio com os *Claudii* se dá também através do matrimônio de sua irmã, Otávia, com Caio Cláudio Marcelo, Cônsul em 50 a.C.

Assim como nas emissões dos *Iulii Caesares* referenciadas acima, alguns tipos monetários são identificados como alusivos dessas genealogias divino-heróicas. De acordo com Michael H. Crawford, no livro *Roman Republican Coinage*, durante a Segunda Guerra Púnica, as cunhagens romanas passaram por um processo de elaboração estética, principalmente com a instituição do denário cujo reverso tornou-se *media* de uma amplitude de temas de natureza religiosa, histórica e política (CRAWFORD, 2008: 712-744). Com o passar do tempo, a cunhagem romana cada vez mais refletia as preocupações dos grupos oligárquicos na República e algumas casas



Figura 08 - Moeda de Prata. Denário. RRC 349 © Trustees of the British Museum

procuraram divulgar nas emissões monetárias a efígie do ancestral fundador, divindade tutelar ou culto familiar, ostentados como uma marca de distinção.

Como uma possível alusão ao motivo troiano, o moedeiro Lúcio Memmio Gal (Galerio?) imprime a figura de Vênus em uma das emissões de denário de 106 a.C. O denário de tipo serrado traz no anverso a efígie de Saturno com a legenda ROMA (abaixo) e uma harpa; no reverso, o motivo iconográfico de Vênus em uma biga,

segurando um cetro na mão esquerda e as rédeas na mão direita; acima da deusa aparece um cupido portando uma coroa e a legenda L·MEMMI GAL gravada no canto inferior (RRC, 313). O tipo é recuperado na emissão dos filhos deste mesmo moedeiro, Lúcio Memmio Gal e Caio Memmio Gal de 87 a.C; o tipo é similar, inclusive pela distribuição das figuras, exceto pela legenda EX·S[ENATO] ·C[ONSULTO] (indicando que a moeda foi cunhada por decreto do Senado) no anverso e pela legenda L·C·MEMIES·L·F, ‘Lúcio Memmio e Caio Memmio, filhos de Lúcio’ no reverso (RRC, 349 Fig. 08). Segundo Crawford, os moedeiros não são conhecidos em outro documento e seus filhos aparentemente pertencem ao braço menos importante dos *Memmii*, usando sua tribo, Gal [eria] para distingui-los do tronco mais antigo (CRAWFORD, 1974: 320-3211).

Referências a Ulisses são uma constante nas cunhagens dos *Mamilii*, provenientes de Tusculo e incorporados aos quadros de cidadãos romanos desde o V a.C. Esta integração é descrita por Tito Lívio como uma recompensa pelo apoio militar de Lúcio Mamílio, Ditador de Tusculo, que em 460 a.C ajudou os romanos a repelir uma invasão samnita do Capitólio (TITO LÍVIO. *História Romana*. III, 18-19; XIX. 06). De acordo com Farney, podemos traçar as tradições familiares dos *Mamilii* de sua poderosa origem municipal até sua ascensão ao poder em Roma (FARNEY, 2007: 61). Todavia, os dois ramos mais prósperos da *gens*, os *Vituli* e os *Turini*, entraram em uma espécie de ostracismo público depois do II a.C, momento que acompanhou o aparecimento de outro *cognomen*, *Limetanus*, e das cunhagens. Um denário datado de 189 a.C, cunhado em Roma, traz no anverso a cabeça laureada de Jano e no reverso Ulisses carregando um cajado na mão esquerda; a legenda ROMA é gravada na lateral direita, assim como a legenda L. MAMIILI é gravada abaixo da proa (RRC, 149). O

moedeiro⁹² em questão, todavia, não é conhecido em outra fonte além desta moeda. O tipo remete à genealogia familiar, visto que os *Mamilii* atribuem a origem de seu *nomem* a Mamilia, filha de Telêgono, fundador heróico de *Tusculum*, por sua vez, filho de Ulisses e Circe (OVÍDIO. *Fasti*, III. 92; *Metamorfoeses*, XIII.146). O herói homérico volta a figurar em um denário serrado – *denarius serratus* – datado de 82 a.C, cunhado em Roma e atribuído a Caio Mamílio Limetano, filho do Tribuno da Plebe de 109 a.C. A moeda traz no anverso a efígie de Mercúrio e no reverso o tipo de Ulisses, apoiado em um cajado - mão esquerda – sendo festejado por seu cão, Argos (RRC, 362/1 Fig. 09).



Figura 09 - Moeda de Prata. Denário Serrado. RRC 362/1. © Trustees of the B. Museum

Hércules, por sua vez, figura no denário de Caio Antio Restio, emitido em 47 a.C. A moeda traz no anverso a efígie do Tribuno da Plebe de 68 a.C – o que não é

⁹² A maioria dos denários cunhados no período republicano traz o nome do moedeiro responsável, algumas vezes acompanhado da legenda IIIIVIR ou IIIIVIR (quando o número foi aumentado para quatro com César), posto que os moedeiros constituíam um colégio menor de magistrados reconhecidos como *triumviri* ou *tresviri monetales*. Outra abreviação comum nas moedas era a de IIIIVIR AAAFF ‘*triumviri aere auro argento flando feriundo*’ que se traduz por ‘três homens responsáveis pela fundição e cunhagem do bronze, ouro e prata’. Por sua vez, não se sabe ao certo se o cargo era eleito ou uma indicação do Cônsul em exercício e os *triumviri monetales* respondiam à autoridade do Questor que estabeleciam a quantidade de metal a ser cunhado. Na opinião de Harriet Flower, no livro *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, o cargo oferecia um incentivo aos jovens sôfregos de iniciarem a carreira das magistraturas (FLOWER, 2001: 80). Esta autora propõe uma relação interessante entre a *Lex Gabinia* que introduziu a cédula de votação secreta e o recrudescimento da divulgação dos ancestrais nas moedas republicanas. Na opinião de Flower, uma vez que os meios de manipulação eleitoral são moderados, as moedas se tornam em um poderoso veículo de divulgação das famílias em disputa (FLOWER, 2001: 80).

de se estranhar uma vez que o rosto de César já havia aparecido nas moedas antes - ancestral do moedeiro em questão; no reverso, Hércules aparece caminhando com a pele de leão, segurando uma massa na mão direita e um troféu na mão esquerda, abaixo, no canto esquerdo, a legenda C·ANTIVS·C.F, que se traduz por ‘Caius Antius, filho de Caius’ (RRC, 455 Fig.10). O reverso faz alusão à reivindicação da família de descender de Antiades, filho de Hércules (APOLODORO. *Biblioteca*, II. 7,8).



Figura 10 - Moeda de Prata. Denário. RRC 455. © Trustees of the British Museum

De qualquer maneira, isto não era exclusividade dos *Antii*, pois o Triúmviro Marco Antônio, por exemplo, declarava possuir o sangue de Hércules através de outro filho do herói com o nome similar de Antónos - *Αντωνος*. Segundo Plutarco, além dos traços fisionômicos, com uma hirsuta barba, ampla fronte e um nariz aquilino, que lhe aproximavam do pretense ancestral heróico, ao apresentar-se em público, Antônio costumava trazer a túnica cingida à cintura, uma grande espada presa ao flanco e um manto áspero sobre o ombro (PLUTARCO. *Vida de Antônio*, 4.2; 36.7). Se essas feições hercúleas foram utilizadas por Otávio numa campanha de difamação contra o rival, principalmente a desmesura com a bebida, a aparência e o próprio jeito de se portar à mesa rendiam-no enorme popularidade com os soldados. Os membros da *gens*

Fabia, por um lado, proclamavam-se descendentes de Hércules e de Evandro, herói árcade fundador de *Palanteum*, por outro (OVÍDIO. *Fasti*, II. 237).

Em geral, essas genealogias são confusas, propriamente um amálgama de estratos resultante de reformulações diversas suscitadas pelas mais complexas circunstâncias históricas. A este respeito, Christopher Smith, no seu livro *Roman Clan: the Gens from Ancient Ideology to Modern Anthropology*, declara que “a extensão em que aqueles que compartilhavam um *nomen* estavam relacionados pode ser menos relevante do que o quanto se sentiam, propriamente, relacionados e este sentimento podia flutuar rapidamente (SMITH, 2006: 41). Uma vez que os interesses mudam e novos ramos aparecem ostentando o *nomen* gentílico, pode surgir a ocasião para repensar este vínculo com o *princeps gentis*. A propósito dos *Aemilii*, é possível detectar quatro narrativas genealógicas distintas: em uma delas a *gens* atribui sua origem a Mamercio que mudou seu nome para Emílio, sendo representado como um dos filhos do rei Numa Pompílio, e algumas vezes como filho de Pitágoras. As outras três variantes remetem de alguma forma ao ciclo troiano e, por conseqüência, à realeza albana: respectivamente, o nome da *gens* é derivado tanto de Aemylos, um suposto filho de Ascânio; ou de Amulius, rival de Númitor; ou de Aemilia, mãe de Rômulo e filha de Enéias e Lavínia. A competição é um fator a se considerar nessa engenharia genealógica, pois, uma vez que outras famílias reivindicavam uma ancestralidade troiana e albana, os *Aemilii*, provavelmente, não quiseram ter seu *princeps gentis* diminuído em importância.

Vários trabalhos recentes no campo da política cultural têm focado esse esforço de autopromoção das famílias em Roma a partir destas genealogias. Garry Faney, no livro intitulado *Ethnic Identity and Aristocratic Competition*, busca compreender como a identidade local de algumas famílias aristocráticas interage dentro da política cultural e social da República Romana (FARNEY, 2007: 01-26). Uma vez

que inexistem partidos políticos, no sentido moderno, o caráter, a reputação e a origem familiar eram ferramentas manejadas pelos indivíduos para celebrar seu papel na ordem senatorial e pleitearem as magistraturas. Por mais helenizadas que possam parecer, essas genealogias familiares - associadas ao ciclo de retorno dos heróis homéricos ou às peregrinações de Hércules - não deixavam de reforçar o vínculo com a tradição local, seja ela latina ou itálica. Basicamente, transformava-se a história familiar em boas e distintas qualidades, uma mensagem forte que, facilmente, poderia ser direcionada para o terreno da competição política.

Não podemos superestimar o poder destas tradições na competição política, uma vez que nem todos os romanos se alicerçam em identidades gentílicas ou se abrigam sob a sacrossanta autoridade dos ancestrais. De acordo com Smith, no texto ‘Caesar and the history of the Early Rome’, na medida em que novos indivíduos oxigenaram os quadros da política romana, a vinculação à *gens* deixou de ser sinônimo de eficácia política, todavia mantém-se ingrediente fundamental do estilo aristocrático (SMITH, 2010: 53-55). Várias famílias plebéias e outras tantas provenientes das elites municipais itálicas tão logo ascendem ao ranking senatorial, se engajam também nestas disputas genealógicas, empregando habilmente o grego e formulando complexas conexões com o passado ancestral heróico; “no mesmo comportamento similar ao dos notáveis patrícios” (SMITH, 2006: 42).

A discussão sobre o tópico é extensa e nem atreveríamos propor uma resposta para o problema. Acreditamos, porém, que mais que um jogo com regras fixas, cumpre analisar os usos contextuais e reformulações desta herança genealógica pelos atores históricos, por conseqüência, como tentamos desenvolver adiante, o investimento de Júlio César no passado heróico não foi idêntico ao de Otávio Augusto, bem como a

acomodação desta genealogia dos *Iulii* no épico virgiliano apresenta características bem específicas.

2.2. César e a Herança Divina dos *Iulii*

Caio Júlio César nasceu em Roma no ano 100 a.C e os anos de sua juventude coincidiram com o período dos embates civis entre as facções de Caio Mário e Lúcio Cornélio Sila. Seu pai pertencia ao *ranking* senatorial e era partidário de Caio Mário com quem casou sua irmã Júlia. Durante a Ditadura de Sila, o jovem César foi compelido a fugir de Roma uma vez que recusou a se divorciar da primeira mulher, Cornélia Cina, filha de um dos principais opositores políticos do Ditador. Desta maneira, o jovem colocou-se a serviço do Pro-Pretor da Ásia, Marco Minúcio Termo, cumprindo com afinco as missões que lhes foram designadas e acumulando experiência militar. Com a morte de Sila (78 a.C), César regressou a Roma, mostrando-se também um habilidoso orador nas causas que defendeu no Fórum Romano. Desde os anos iniciais do seu *cursus honorum*, o mesmo buscou suporte nas pretensas origens heróicas de sua *gens*. Como Questor, pronunciou o elogio de sua tia Júlia, enfatizando que ela descendia dos reis por parte de sua mãe e por parte de seu pai ligava-se aos imortais.

Amitae meae Iuliae maternum genus ab regibus ortum, paternum cum diis immortalibus coniunctum est. Nam ab Anco Marcio sunt Marcii Reges, quo nomine fuit mater; a Venere Iulii, cuius gentis familia est nostra. Est ergo in genere et sanctitas regum, qui plurimum inter homines pollent, et caerimonia deorum, quorum ipsi in potestate sunt reges (SUETÔNIO. *Vida de Júlio César*, 06.01)

A família de minha tia Júlia, por parte de sua mãe, descende dos reis e por parte de seu pai está vinculada aos deuses imortais. Assim os *Marcii Reges* (o nome da família da mãe) remontam a Anco Márcio, e os *Iulii*, dos quais nossa família é um ramo, a Vênus. Nosso cepo, portanto, tem a santidade dos reis, cujo poder é supremos entre os

homens e a reverência vinculada aos deuses que possuem o domínio sobre os próprios reis.

Apesar de um reconhecido costume, este discurso de Júlio César é um dos poucos registros de uma *laudatio funebris* proferida no funeral de uma matrona romana, um episódio isolado, mas suficiente marcante ao ponto de ganhar a atenção dos biógrafos. As exéquias da aristocracia romana eram, por regra, prolongadas e complexos cerimoniais que se desenrolavam entre o *atrium* da casa do morto e o Fórum Romano e dependendo do grau de notoriedade do indivíduo, com direito a cortejo de imagens e discurso nos *rostra*. Pelo que informa Políbio, em suas *Histórias*, o parente mais próximo, geralmente o herdeiro, endereçava ao morto o elogio fúnebre, nomeando e recontando os feitos e bravuras de cada ancestral ali presente. Tendo em vista a descrição vivaz que traz destas imagens nos funerais da *nobilitas*, podemos imaginar o quão exótico pode ter parecido para um estrangeiro grego. O historiador alude à função de *exemplum* que esse tipo de relato exercia na sociedade romana: a fama daqueles que prestaram grandes feitos à cidade tornava-se conhecida e imortal, uma herança para as gerações futuras (POLÍBIO. *Histórias*. 6.54.01-02).

César amplamente se utilizou de sua habilidade retórica para angariar visibilidade no funeral da tia e a motivação não foi outra no funeral de Cornélia, sua primeira esposa, todavia, deste não conhecemos nem o mote do discurso, uma vez que a narrativa de Suetônio é bem lacônica a seu respeito. De imediato é explícito que a genealogia dos *Iulii* não detém o monopólio do discurso, mas a santidade dos reis também é mencionada a propósito da ligação de Julia com os *Marcii*⁹³, ditos descendentes de Anco Márcio. Como já ressaltamos, era de praxe certas famílias reivindicarem uma conexão com os monarcas desde que incorporassem aspectos

⁹³ Júlia era filha de Caio Júlio César e Marcia, irmã de Quinto Márcio Rex, Cônsul de 68 a.C.

positivos e sanitizados de sua memória.⁹⁴ Se na primeira porção de seu discurso, César refere-se a duas vertentes separadamente, posteriormente a linhagem materna de Júlia é mencionada como “nosso cepo”.

A parte da homilia rotineira sobre os remotíssimos ancestrais, o que, realmente, parece ter gerado comentário foi a introdução do busto de Mário no cortejo fúnebre, não vista, segundo Plutarco, desde que o mesmo foi declarado inimigo público por Sila e seus partidários (PLUTARCO. *Vida de César*, 05. 01-03). Apesar da disposição contrária de alguns, este gesto arrancou gritos e aplausos do povo ao ver a figura de Mário ressurgida do Hades (PLUTARCO. *Vida de César*, 05. 04). Proveniente de *Arpinium*, Mário é um típico *homo nouus* sem longa linhagem de ancestrais para ostentar, mas que encontrou rápida ascensão através da carreira militar e reconhecimento a partir da profissionalização e proletarização do exército. Apesar de o parentesco com Mário ter quase lhe rendido a proscrição, o fatídico momento pareceu uma oportunidade favorável para resgatar a memória do tio. Desta forma, como ressalta Ernest Badian, Cesar poderia partir para a Hispânia satisfeito ao ter convertido um infortúnio familiar em um bom efeito político (BADIAN, 2009: 20-21).

Seria ingênuo pensar que a ascensão de César esteve condicionada apenas à habilidade retórica e à manipulação da história gentílica. Tendo em vista a documentação relativa à carreira política e militar de César – salvo pelo episódio isolado da oração fúnebre da tia - o investimento na herança troiana ou na tutela especial de Vênus aparecem mais claramente como estratégia de autopromoção apenas a partir da Guerra Civil.

É de estranhar que não exista qualquer menção ao ancestral heróico ou ao passado glorioso dos *Iulii* nas memórias da campanha sobre a Gália. Possivelmente,

⁹⁴ Numa Pompílio foi tradicionalmente celebrado pelos romanos por sua sabedoria e *pietas* e Anco Márcio – o ‘*bonus Ancus*’ que Ênio celebra nos *Anais* – era lembrado como um rei popular que distribuiu terra para o povo.

nem mesmo o Fórum de César teve como ponto de partida o templo de Vênus *Genetrix*, sendo este uma adição posterior que alterou os rumos do projeto. O motivo troiano não é documentado nas emissões de César antes da vitória sobre Pompeu Magno em 48 a.C. Basta mencionarmos a clássica cunhagem de 47-46 a.C; o denário, cunhado na África, traz no reverso a cena de Enéias em fuga, com Anquises nos ombros e firmando o Paládio⁹⁵ em uma das mãos. Gravada na vertical, a inscrição CAESAR flanqueia a figura do herói troiano. Por sua vez, o anverso é preenchido com a efígie de Vênus coroada com um diadema cujas pontas tocam o ombro da deusa (RRC, 458 Fig. 11). O



Figura 11 - Moeda de Prata. Denário. RRC 458. © Trustees of the British Museum

que, neste momento, pode ter motivado a escolha do tipo? Para esse questionamento não temos uma resposta categórica; por outro lado, podemos inferir que a conhecida devoção de Sila e de Pompeu, seu genro, a Vênus *Victrix* pode ter inibido César de se vincular de forma mais ostensiva à deusa. O primeiro declarava-se um protegido de Afrodite que apareceu para ele em um sonho, vestindo uma armadura, às vésperas de uma batalha. Em gratidão, enviou para o santuário de Afrodite na Cária uma coroa e um

⁹⁵ Estátua de madeira associada a Atena, de grande antiguidade e que, de acordo com o Ciclo Épico, Diomedes e Odisseu subtraem da cidadela de Ílion. Segundo uma versão tardia, registrada por Dionísio de Halicarnasso, o *Paladium*, juntamente com outras estátuas, foram posteriormente recuperados por Enéias, enquanto a parte baixa de Tróia estava sendo saqueada e devidamente transportadas com ele para a Itália (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 69). Na *Eneida*, o roubo do *Paladium* é acompanhado de portentos sinistros e clara desaprovação divina. (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 154-194).

machado contendo uma inscrição explanatória, desde então seu *agnomen* ‘Epaphroditus’ foi anexado durante suas campanhas, significando “favorecido por Afrodite” (APPIANO. *Sobre as Guerras Civis*. I, 97. 452). Em 56 a.C, Fausto Cornélio Sila, casado com a filha de Pompeu, cunhou uma moeda associando seu pai, Lúcio Cornélio Sila, com a deusa Vênus (RRC 426/3 Fig.12). O anverso do denário mostra a efígie laureada de Vênus, ostentando um diadema; atrás da deusa, figura um cetro com a marca S.C. (abreviação de *Senatus Consulto* que significa “com permissão do Senado”); por sua vez o reverso revela três troféus enfileirados aludindo aos três triunfos de Pompeu.⁹⁶ Pelo que informa Dion Cássio, esta mesma seqüência de três troféus é o motivo que figurava no anel sinete do general (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLII. 18.03). Além do mais, um exuberante templo a Vênus *Victrix* foi erigido no topo da *cavea* do Teatro de Pompeu, dedicado durante seu segundo Consulado com festividades espetaculares e jogos no Circo Máximo.

Pompeu e César competiram pelo apoio de Vênus durante as Guerras Civis, especialmente, depois da batalha de Farsalos. Ambos, de acordo com os biógrafos, tiveram sonhos proféticos com a deusa antes da batalha. Como escreveu Plutarco a respeito das expectativas às vésperas do choque com as tropas cesarianas, “ele temia que a estirpe de César, que remontava a Vênus, estivesse por receber a glória e o esplendor através dele” (PLUTARCO. *Vida de Pompeu*, LXVIII, 02). Como será



Figura 12 - Moeda de Prata. Denário. RRC 426/3 © Trustees of the British Museum

retomado à frente, César prometeu um templo à deusa em Farsalos. Apenas a Guerra Civil tinha eclodido, César discursou às tropas reunidas em Placência, comentando a respeito de sua progênie que vinha de Enéias e Iúlo (DION CASSIO. *História Romana*, XLI. 34.01).

Ele tão peremptoriamente enfatizava esta vinculação ao ponto de seus adversários chamarem-no ‘descendente de Vênus’ – *venere prognatus* – entre si sem mencionarem seu nome (Marco Célio Rufo in CÍCERO. *Cartas aos Amigos*. VIII. 15.02 *apud* WEINSTOCK, 1971: 83;). Além disso, ele é recordado por Estrabão concedendo uma série de privilégios sobre Ílion na Ásia Menor, assegurando a cidade estatuto extra territorial e imunidade de taxaço (ESTRABÃO, XIII. 13.01.27 *apud* ERSKINE, 2001: 246-247). Segundo Andrew Erskine, em seu livro *Troy between Greece and Rome. Local tradition and Imperial Power*, as fontes não são claras a respeito destas concessões e pode ser que César apenas estivesse confirmando privilégios precedentes, sob o pretexto de seu alegado vínculo de parentesco com a cidade (ERSKINE, 2001: 246-247). A respeito de uma possível visita de César ao sítio de Tróia conseguinte à vitória sobre Pompeu em Farsalos é atestada somente no poema épico escrito por Lucano, *Farsália*, por volta de 61 d.C.⁹⁷ Nos anos subseqüentes as referências às suas origens divinas cresceram em intensidade, assim como os títulos e honras especiais tributadas a ele, contribuindo para inflamar os temperamentos contrários ao Ditador.

Considerando as feições do Enéias entalhado no denário de 47 a.C - se não estivermos super interpretando esta moeda – supostamente, César procurou comemorar o ancestral em vista da vitória militar e da predileção divina sobre a própria estirpe (Fig

⁹⁷ Pode ser que Lucano tenha tomado conhecimento desta visita em alguma fonte escrita que não nos chegou ou tenha partido dos próprios registros de César que alega ter ‘demorado alguns dias a mais na Ásia’, porém, segundo Erskine, a cena de César visitando as ruínas de Tróia logo após o massacre de Farsalos adéqua-se, perfeitamente, à estrutura do épico interpretado, muitas vezes, como uma ‘anti-Eneida’ (ERSKINE, 2001: 246-247). Nesta passagem, Lucano coloca em cena os delírios de grandeza do general constantemente desafiado a seguir ou sobrepujar os passos de Alexandre.

11). Muito embora o herói não esteja envergando uma couraça, é caracterizado em vigor físico e disposição bélica; bem diferente das feições que Otávio imprime em seu Enéias no *aureus* cunhado em 42 a.C (RRC, 494/3a Fig. 13). Segundo Karl Galinsky, no livro *Aeneas, Sicily and Rome*, César ao escolher representar o herói em nudez heróica, remete à excelência guerreira que o caracteriza nos poemas homéricos, sendo este motivo cesariano posteriormente retomado em um denário de Imperador Trajano durante sua campanha expansionista (GALINSKY, 1969: 04-05; BMC Emp. 3. 141). Além do mais, Ascânio/Iúlio não é representado sob a guia do pai – como acontece na maior parte das representações augustanas – ao invés disso, o herói traz o *Paladium* na mão esquerda, símbolo marcial da sobrevivência de Tróia.



Figura 13 - Moeda de Ouro. Áureo. RRC, 494/3a © Trustees of the British Museum

Depois de 47/46 a.C, os *monetales* em Roma também incluíram Vênus e Cupido em suas emissões: três tipos de Mânio Córdio Rufo (Triúnviro Monetário), emitidos em Roma, e outros dois de César, cunhados na Hispânia. Um dos denários cunhados em 46 traz no anverso a figura dos Dióscuros laureados e a legenda RV FVS · III – VIR, ‘Rufo Triunviro’, e no reverso Vênus em pé com um Cupido pousado no ombro direito, segurando uma balança na mão esquerda e um cetro na mão direita, o motivo iconográfico é circundado pela legenda MN · CORDIVS, ‘Mânio Córdio’ (RRC,

463/1). Outro denário, atribuído ao mesmo moedeiro, traz no anverso a cabeça de Vênus



Figura 14 - Moeda de Prata. Denário. RRC 463/3. © Trustees of the British Museum

encimada por um diadema e a legenda RVFVS·S·C; no reverso aparece Cupido cavalgando um golfinho e a legenda MN ·CORDIVS (RRC, 463/3 Fig. 14). A efígie da deusa ainda figura em um sestércio de Rufo, aparecendo no anverso da moeda com um



Figura 15 - Moeda de Prata. Sestércio. RRC 463/5© Trustees of the British Museum

diadema e a repetição da legenda do tipo acima; o reverso mostra Cupido trazendo um ramo de palma na mão esquerda e uma coroa na mão direita, na vertical está gravada a legenda RUFV, 'de Rufo' (RRC, 463/5 Fig.15).

César torna a estampar a efígie de Vênus em suas moedas durante a campanha contra os filhos de Pompeu na Hispânia. O primeiro denário traz, no anverso, a efígie da deusa com um diadema e um pequeno cupido posicionado logo atrás da

cabeça; no reverso da moeda, aparece um Troféu⁹⁸ antropomórfico em meio a dois cativos de tipo gaulês (homem e mulher), que estão sentados e com as mãos atadas às costas, a legenda CAESAR foi inserida logo abaixo da cena (RRC, 468/1). Por sua vez, o anverso do segundo tipo traz o busto de Vênus posicionado entre um cetro e um *lituus*; o reverso traz o mesmo desenho do tipo anterior, salvo pelo detalhe da cativa que, em sinal de desalento, apóia a cabeça na mão direita (RRC, 468/2 Fig.16). O *lituus* no anverso – instrumento sacerdotal, uma espécie de bastão curvado usado pelos áugures - remete à aquisição da dignidade de áugure, um ano antes. Além disso, é bem



Figura 16 - Moeda de Prata. Denário. RRC 468/2. © Trustees of the British Museum

provável que a ocorrência do troféu no denário seja mais uma lembrança da campanha na Gália que uma alusão direta à vitória obtida em Munda.⁹⁹

⁹⁸ O vocábulo provém da transcrição latina do grego *tropaion* e designava, por sua vez, o monumento de vitória constituído a partir dos espólios do inimigo. Essas armas eram apuradas em um tronco ou feixe de varas de forma a constituir uma espécie de manequim. Na Roma de Virgílio não era raro encontrar esses *tropaeae* em desfiles triunfais e aparecem com frequência na iconografia celebrativa. Um motivo recorrente nos frisos e emissões monetárias que retratam as paradas triunfais é o motivo iconográfico dos dois cativos atados de costas a um *ferculum* que ostenta um troféu. Segundo Mary Beard, no livro *The Roman Triumph*, durante as paradas triunfais as armas capturadas dos inimigos se convertiam em objeto de espetáculo e poderosos monarcas transformavam-se em prisioneiros humilhados, curvados ao poder de Roma (BEARD, 2007; 175-176).

⁹⁹ Esta batalha aconteceu em 45 a.C no sul da Hispânia, na planície de Munda na qual César obteve vitória sobre Tito Labieno e o filho de Pompeu, o Grande.

Para além das moedas e discursos, César quis deixar uma marca indelével da gratidão para com a deusa no espaço urbano. Dion Cássio registra em sua *História Romana*,

[Ταυτην τε ουν και τον νεον τον της Αφροδιτης, ως και αρκεγε τιδος του γενουσ αυτου ουσησ, ποιησασ καθιεροσεν ευθυσ τοτε] (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLIII. 22).

Assim, depois de completar este novo fórum e o templo de Vênus, como progenitora de sua família, ele os dedicou ao mesmo tempo

Todavia, Templo e fórum foram uma coincidência posterior, uma vez que o projeto para ampliação do Fórum Republicano havia começado antes mesmo da Guerra Civil. A necessidade de conceder à cidade um novo espaço de comércio e sociabilidade e a urgência de desafogar o centro republicano foram os pretextos alegados por César para levar adiante o projeto de um novo fórum para Roma. Um amplo complexo com pórticos que buscava rivalizar de perto com o Teatro construído por Pompeu na área do Campo de Marte. O que, certamente, implicou na desapropriação de moradias e o dispêndio de cem milhões de sestércios na aquisição do terreno e no nivelamento da área destinada a abrigar o fórum. Cícero narra em uma das cartas para o amigo Ático que foi encarregado pessoalmente por César da aquisição do terreno justificado como uma ampliação do Fórum Republicano (CÍCERO. *Cartas a Ático*. IV.16.9). De acordo com o arqueólogo italiano Roberto Meneghini, mais que o dispêndio monetário, a liberação do terreno para hospedar os pórticos e a praça também demandaram incisões nas encostas de tufa do Capitólio e do Quirinal (MENEHINI, 2007: 32).

Em síntese, o *Forum Iulium* era constituído de uma praça retangular de cem por quarenta e cinco metros, pavimentada com lajes de mármore e travertino, com pórticos dos três lados e com um templo alojado no lado setentrional, conforme o uso itálico (MENEHINI, 2007: 35). O ponto focal deste espaço, certamente era o templo de Vênus *Genetrix*, edifício destinado ao culto da deusa enquanto *numen* tutelar e mítica

genitora dos *Iulii*. Segundo Apiano, no seu relato sobre as *Guerras Civis*, o templo foi devotado à Vênus, às vésperas da batalha de Farsália, no ano de 48 a.C

θυόμενός τε νυκτὸς μέσης τὸν Ἄρη κατεκάλει καὶ τὴν ἑαυτοῦ πρόγονον Ἀφροδίτην ἕκ γὰρ Αἰνείου καὶ Ἴλου τοῦ Αἰνείου τὸ τῶν Ἰουλίων γένος παρενεχθέντος τοῦ ὀνόματος ἤγεῖτο εἶναι, νεῶν τε αὐτῇ νικηφόρῳ χαριστήριον ἐν Ῥώμῃ ποιήσιν εὐχέτο κατορθώσας (APIANO. *Guerras Civis*, II. 10. 68).

Ele [César] ofereceu sacrifícios à meia noite e invocou Marte e sua própria ancestral, Vênus (pois se acreditava que de Enéias e de seu filho Iúlo, descendia estirpe júlia, com uma sutil alteração no nome), prometendo que, se tudo viesse a bom termo, em reconhecimento edificaria um templo em Roma à deusa como Portadora da Vitória

Plutarco, por sua vez, descreve César apenas como eufórico com a possibilidade da vitória e tendo elevado preces aos deuses e consultado os auspícios às vésperas da batalha (PLUTARCO. *Vida de César*, 43). Não sabemos ao certo os motivos que ocasionaram a alteração do epíteto, mas algumas hipóteses são cogitadas pelos especialistas. Para Robert Schilling, autor do texto *La Religion Romaine de Venus*, indicativo do vínculo genealógico, o epíteto *Genetrix* aparece como uma combinação da fecundidade reconhecida à deusa e também condutora da vitória militar, celebrada como ‘*victrix*’ (SHILLING, 1982: 45). Para Roger Bradley Ulrich, em seu estudo sobre o Templo de Vênus *Genetrix*, o epíteto *genetrix* cumpria a dupla função de celebração genealógica e minimizador do papel de César na perpetração da Guerra Civil (ULRICH, 1984: 28). Para o mesmo, a decisão de erigir um templo dedicado à Vênus nesta ‘ampliação do fórum’ coincidiu com a possibilidade de criar um espaço autônomo, reservado ao elogio da *gens Iulia* que, agora, adquiria novas proporções a partir do fim da oposição de Pompeu (ULRICH, 1984: 28).

Muito pouco permaneceu da primeira fase do complexo forense e do Templo de Vênus, uma vez que este último foi integralmente reconstruído sob o

governo de Trajano, destruído por um incêndio em 283 d.C e estruturado, outra vez, por Diocleciano. Nas salas do Museu dos Fóruns Imperiais, abrigado atualmente nas ruínas do antigo Mercado de Trajano, restam apenas alguns fragmentos dos capitéis coríntios pertencentes aos pórticos desta primeira fase e que testemunham não apenas a exuberância do revestimento, mas os primeiros avanços de uma técnica decorativa em mármore propriamente itálico. Segundo a arqueóloga italiana Marina Milella, com a abertura das cavas de Carrara, o uso da tradicional decoração em travertino foi aos poucos substituída pelo uso do mármore que recebeu amplo uso nas edificações augustanas (MILELLA, 2007: 95).

Sobre a estátua de culto que ocupava a *cella* do templo, sabemos através de uma passagem da *História Natural* de Plínio que foi encomendada por César ao escultor grego Archesilaus e que foi dedicada às pressas, antes mesmo de finalizada (PLÍNIO. *História Natural*, XXV. 45. 155-156). Plínio não faz nenhuma menção à forma, tamanho ou sequer aos atributos da estátua, uma vez que a original cesariana pudesse não mais existir em seu tempo. Todas as tentativas de reconstrução partem de uma metodologia de confronto com reedições posteriores ou emissões monetárias tardias, como exemplo as moedas que trazem a legenda *VENERI GENETRICI* cunhadas no período dos Antoninos honrando as Imperatrizes Sabina e Faustina (RIC, II. 386-395; RIC, III. 192). César depositou no interior da *cella* um grupo de pinturas valiosas, certamente espólios de guerra, coleções de jóias preciosas e um conrselete de pérolas trazidos da Bretanha. Fora a estátua de culto da deusa *Genetrix*, as fontes dão notícia de mais duas estátuas de César que o transeunte romano podia contemplar em sua visita rotineira ao fórum: uma em aparato militar ou estátua loricata, mencionada por Plínio, o Velho, em sua *História Natural* e outra, uma estátua eqüestre – *equus caesaris* - mencionada pelo poeta Estácio (PLÍNIO, *História Natural*, VIII. 155. ESTÁCIO,

Silvae, I. 85). O último acrescenta que, na verdade, se tratava de uma estátua de Alexandre, o Grande, um primoroso trabalho em bronze realizado pelo escultor Lysipo, que foi substituída posteriormente pela cabeça de César. O que não é de tudo inverossímil uma vez que o Ditador se sentia desafiado pela pujança do conquistador macedônico.

Ulrich declara que o Fórum de César foi metodicamente estruturado de forma que um eixo dominante conduzisse a vista do transeunte diretamente para as fontes e a plataforma sobre a qual se projetava a fachada do templo (ULRICH, 1984: 05). O templo de oito colunas frontais e oito laterais se projetava sobre um alto *podium* cujo acesso ocorria por meio de escadas laterais (Figs. 17-18). A tribuna diante da colunata frontal poderia servir como uma espécie de plataforma para oradores – *rostrum* (ULRICH, 1984: 09). Ainda é possível ter uma dimensão da altura desta plataforma a partir da base de tufa, hoje desprovida de todo o revestimento de mármore, e pelas escadas laterais, ainda visíveis nas ruínas. Na opinião de Amanda Claridge, em seu *Archaeological Guide*, o acesso ao templo e à plataforma por estreitas escadas laterais pode ser interpretado como um expediente prático, cogitado contra o avanço de uma multidão enfurecida (CLARIDGE, 2010: 166). Foi, possivelmente, sobre esta plataforma que, pouco antes dos Idos de Março, César recebeu a comissão de senadores, permanecendo todo o tempo sentado em frente ao templo da mítica ancestral. Este episódio, narrado por Suetônio, foi um dos gestos responsáveis por acirrar o ódio dos pares contra o Ditador (SUETÔNIO. *Vida de César*, LXXVIII). Somada à concentração de poderes excepcionais e honrarias distintas, essa vinculação com Vênus em escala monumental pode ter acenado para uma intenção de se divinizar em vida, sendo esse gesto mal recebido por uma parte do Senado.



Figura 17 - Forum de César. Visão frontal das ruínas. Fachada do Templo de Vênus *Genetrix* – Foto tirada pelo autor em 30/03/2014 a partir da Via dei Fori Imperiali, Roma.

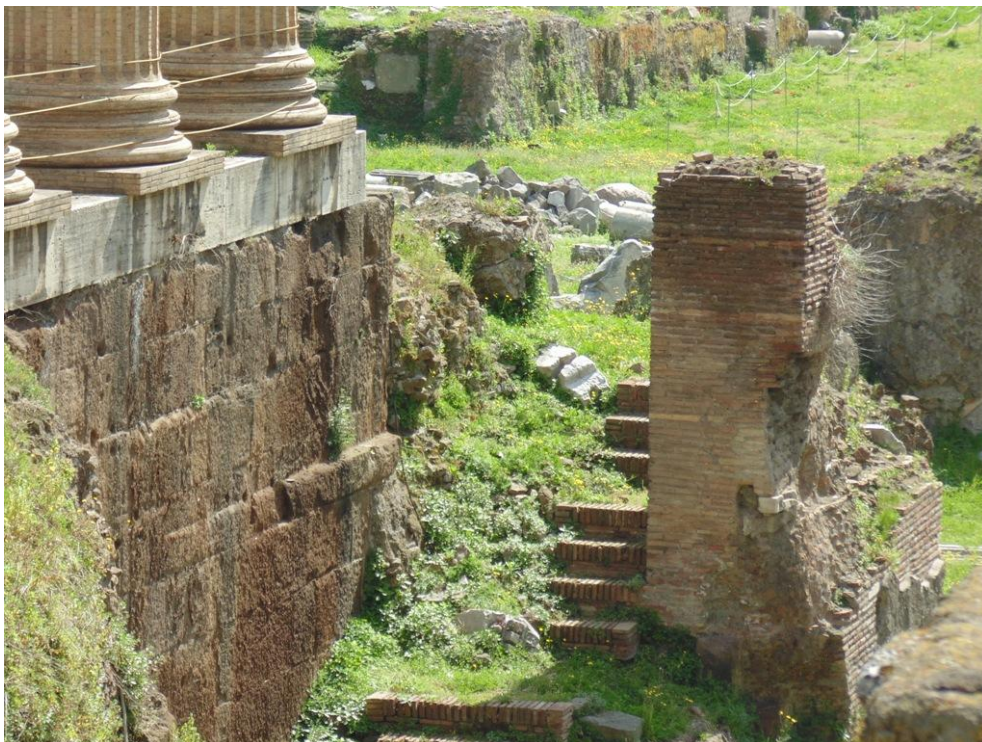


Figura 18 - Forum de César. Visão lateral - Foto tirada pelo autor em 30/03/2014 a partir da Via dei Fori Imperiali, Roma.

Ittai Gradel, no livro *Emperor Worship and Roman Religion*, defende que as honras divinas teriam sido outorgadas a César ainda em vida e tinham o propósito de ressaltar sua proeminência política e militar como *inuictus*, assinalando sua pujança em relação aos outros mortais e a intimidação dos inimigos políticos (GRADEL, 2002: 72). A interpretação desse autor se orienta pelo conceito de ‘divindade relativa’ que postula a ausência de uma demarcação fixa entre o divino e o humano e entre as esferas da política e da religião no imaginário romano. Em decorrência, o reconhecimento de atributos divinos a indivíduos que tenham revelado uma excelência bélica ou acumulado poder a um nível fabuloso – como o caso de César - parece não ter entrado em conflito com o sistema de valores do homem romano. Possivelmente, o conceito de ‘divindade relativa’ ajude no propósito de compreender a *consecratio* dos Imperadores mortos. Salvo Domiciano, nenhum Imperador em Roma se permitiu divinizar em vida, talvez por receio do impacto que o gesto causaria na população e por temor das vantagens que os inimigos políticos pudessem obter disso.

2.3. Vênus, o Funeral de César e Otávio como *Filius Diui*

Com a morte de César, o processo que culminou na transformação de Otávio em *filius diui* não foi retilíneo nem tão pouco instantâneo, visto que o legado político do Ditador tornou-se objeto de disputa entre Antônio e Otávio. O primeiro tentou ganhar projeção através do funeral, proferindo a *laudatio funebris*, usando dispositivos cênicos para provocar excitação entre os presentes. Vários elementos conjugados em cena faziam alusão direta à mãe divina do Ditador.

Interpretando a documentação concernente ao funeral de César, Geoffrey Sumi, no livro *Ceremony and Power: Performing Politics in Rome between Republic and Empire*, argumenta que vários elementos conjugados em cena faziam alusão explícita às origens divinas do Ditador. As próprias circunstâncias insólitas da

cerimônia, a quebra de protocolos e o comportamento inesperado da plebe contribuíram para reforçar a idéia de que não se tratava de um mero mortal. O funeral costumeiramente se iniciava com a preparação do corpo, com o revestimento das mais altas insígnias que o dignitário alcançou em vida e o cadáver disposto no átrio de sua residência oficial. No caso de César, passaram-se cinco dias entre a morte do Ditador¹⁰⁰ e o começo dos funerais e notáveis dificuldades surgiram para se respeitar o costume tradicional: corria-se o risco da profanação do cadáver. O que, por outro lado, aumentou a atmosfera de suspense e o impacto causado pela reintrodução súbita do corpo no Fórum Romano. Para Sumi, a situação política instável é o que mais encorajou essa omissão, um rápido funeral e sepultamento foram providenciados para garantir as honras póstumas a César (SUMI, 2005: 102).

Suetônio registra que um santuário dourado, modelado no formato do templo de Vênus *Genetrix*, foi posicionado nos *rostra*¹⁰¹ para lembrar a herança divina do Ditador. Dentro, pendia um leito de marfim com uma coberta de púrpura e ouro e, escorado nele, uma lança segurando a toga de César (SUETÔNIO. *Vida de César*, 84. 01). Percebemos todo um esforço para introduzir no cerimonial o elemento espetacular e, conseqüentemente, despertar a comoção nos presentes. Apiano, por sua vez, informa que uma imagem de cera em tamanho real com as vinte e cinco feridas representadas foi erguida e posta em movimento por alguma plataforma giratória (APIANO. *Guerras Civis*, II.147. 612). Além do mais, vários indícios no funeral de César apontavam para a

¹⁰⁰ O Ditador ou em latim, *Dictator*, era um magistrado escolhido em circunstâncias especiais (guerra, estado de sítio, penúria) e não obedecia o princípio de colegialidade, ou seja, governando sozinho. Era nomeado pelos Cônsules, autorizado por um *senatus consultum* e, por regra, recebia um mandato de apenas seis meses. César foi nomeado Ditador em 46 a.C no alvoroço da Guerra Civil contra Pompeu e, posteriormente, em 44 a.C, nomeado Ditador perpétuo.

¹⁰¹ Plataforma de onde os oradores falavam. Entre o *Comitium* e o *Forum* o orador endereçava à multidão seu discurso. A mesma situava-se no lado sul do *comitium* em frente à *Curia Hostilia*, deriva seu nome dos esporões dos navios aprisionados dos combatentes de Antium no ano de 338 a.C. (PATNER, 1929: 233). Cabe lembrar que *rostrum*, no singular, significa proa ou esporão de navio daí seu emprego no plural como *rostra* para indicar essa área do Fórum Romano adornada com as peças das embarcações (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 1662).

esperada *consecratio* do líder militar que pela honra e virtude era aproximado dos deuses.

O local onde o corpo foi queimado no Fórum Romano prefigurava o Templo do *Diuus Iulius* consagrado em 42 a.C e dedicado por Otávio em 29 a.C. Basta tomarmos como exemplo o caso de César para percebermos que os funerais públicos podiam desencadear comoção popular e dar margem ao inaudito. Pelo que informa Suetônio na biografia de Júlio César, uma pira funerária foi antecipadamente construída no Campo de Marte para cremar o cadáver de general, próximo à tumba de Júlia (SUETÔNIO. *Vida de César*, 84. 01). Todavia, a pantomima do elogio fúnebre - *laudatio funebris* - de Antônio excitou a plebe que tomou nos braços o féretro com o corpo do Ditador, marchando em direção ao Capitólio, onde se pretendia queimá-lo entre os deuses. Impedida por dois seres que pela descrição lembravam Castor e Pólux¹⁰², a multidão retornou ao Fórum Romano onde ali mesmo ateou fogo ao cadáver (SUETÔNIO. *Vida de César*, 84. 03).

Ao pronunciar o elogio fúnebre - *laudatio funebris* - de César, com todo empenho e arrebatamento, Antônio procurou assinalar na memória a devoção e *pietas* ao Ditador, assim como reclamar a condição de legítimo herdeiro político do mesmo. Podemos imaginar que ao elogiar o morto e *diuus* em potencial, ilustrando com exemplos sua virtude, o habilidoso orador buscava transferir para si parte de sua honra. Não obstante, esta posição foi logo contestada pelo sobrinho de César e herdeiro apontado por disposições testamentárias. Por ocasião da morte de César, Otávio não

¹⁰² Este relato ganhou destaque, provavelmente, no período subsequente ao funeral de César. A própria localização do templo dos gêmeos e filhos de Zeus no Fórum romano dotou de verossimilhança esse relato prodigioso. Lembra Sumi que existe uma relação entre a mitologia dos dióscuros e as vitórias conquistadas por César nos campos de batalha: “a história dos Dióscuros aparecendo nos funerais de César em parte inventada e desenvolvida, mostra como velhos mitos podem ser adaptados ao contexto contemporâneo” (SUMI, 2005: 111).

estava na capital, mas sim em Apolônia, região leste da Grécia, onde aprimorava seus estudos em retórica e filosofia e recebia instruções militares.

Foi através da adoção testamentária que Otávio herdou o nome de César e entrou oficialmente para a *familia* do Ditador. Essa medida possui um conjunto de implicações: primeiro, tornava-se o chefe de uma *domus* e a ele estariam submetidas as mulheres da casa, escravos e libertos, além de toda uma vasta clientela. Em segundo lugar, passava a gerir a maior parte dos bens fundiários e monetários do general. Um dos possíveis sentidos para a palavra *domus*, segundo a definição do Dicionário Oxford de Latim, é aquele de patrimônio (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 572). Nesse sentido, a sobrevivência da *domus* dependia não apenas da prole, mas dos recursos financeiros e uma das principais obrigações do herdeiro nomeado era evitar que fossem dilapidados (SALLER, 2004: 87). Andrew Lintott, no livro *The Romans in the Age of Augustus*, recorda que através dessa forma de adoção Otávio tornava-se o patrono de inúmeros dependentes, em particular soldados, tanto os que estavam em serviço naquele momento, quanto os que haviam sido desmobilizados (LINTOTT, 2011: 70). Foi justamente a parte abastada dessa clientela que socorreu Otávio com recursos quando o mesmo enfrentou embaraços para ter acesso à sua herança.

Considerando alguns desafios encontrados por Otávio no processo de conquista e legitimação do poder, torna-se mais compreensível a obstinação no reconhecimento de uma ancestralidade divina e heróica vinculada ao nome de César. Faltava-lhe, inicialmente, habilidade e tino militar e não provinha de uma família ilustre, por parte de pai. Seu pai, Caio Otávio, *Gaius Octavius*, era um *homem novo* foi Pretor em 61 a.C e Pró-Cônsul da Macedônia em 60-59 a.C. Somado à disponibilidade de recursos financeiros já mencionada, o novo nome foi um trunfo que o jovem utilizou para angariar, em seu apoio, a confiança e a obediência dos veteranos de César.

Segundo André Alföldi, em artigo intitulado, “La divinisation de César dans la politique d’Antoine et d’Octavien entre 44 et 40 avant J.-C”, mesmo depois de morto, os veteranos crêem nessa força quase sobrenatural de seu *Imperator*, eterno vencedor, como se ainda fossem animados por sua misteriosa influência (ALFÖLDI, 1973:101). Uma das razões pelas quais os veteranos garantiram apoio ao ‘Novo César’ e não ao já experimentado lugar tenente, Antônio. Porém, nada leva a crer que a adoção tenha sido um processo tranqüilo, desprovido de toda adversidade e reconhecido por unanimidade.¹⁰³

Como *filius diui*, Otávio não herda apenas um nome, mas uma genealogia que se vincula aos tempos heroicos anteriores à própria fundação de Roma. Em sua biografia de Júlio César, Suetônio pontua, brevemente, as iniciativas empreendidas por Otávio para o reconhecimento da divindade do pai apoiado nessa herança mítica da *gens Iulia* a qual está vinculado.

Siquidem ludis, quos primos consecrato ei heres Augustus edebat, stella crinita per septem continuos dies fulsit exoriens circa undecimam horam, creditumque est animam esse Caesaris in caelum recepti (SUETÔNIO. *Vida de Júlio César*, 88.)

De fato, para os primeiros jogos que seu herdeiro Augusto ofereceu em honra de sua consecração, um cometa brilhou por sete dias consecutivos, subindo por volta da décima primeira hora e se acreditou que fosse a alma de César, que havia sido recebida nos céus.

Em referência no texto está a celebração dos Jogos à Vitória de César – *Ludi Victoriae Caesaris* - e homenagem à *Vênus Genetrix*, em julho de 44 a.C. com o prodigioso aparecimento do cometa nos céus de Roma – *Sidus Iulius* – identificado à

¹⁰³ Cláudia Beltrão da Rosa em uma conferência proferida na UFRJ no ano de 2014, intitulada “Divus Iulius: Cícero e a Divinização de César (Philippica 2)”, analisa, a partir dos discursos proferidos por Cícero no Senado, os vários *signa* assinalados pelo orador a respeito da divindade recente de César (ROSA, 2014). A pesquisadora demonstra que as investidas de Cícero concentraram-se, especialmente, no desrespeito de Antônio contra a memória do culto do novo *diuus* que muito favoreceu a posição de Otávio. Ressalta na argumentação de Cícero importantes elementos do contexto e do vocabulário religioso do período.

alma do próprio César. Além do objetivo específico de celebrar a memória de César, Otávio levantou fundos para tornar esse festival grandioso, no intuito de sobrepujar os Jogos Apolinários (que aconteciam entre os dias seis e treze) – *ludi apollinares* – cuja organização estava a encargo de Bruto. Informa Lily Ross Taylor, no livro *The Divinity of the Roman Emperor*, que por sua vez, Otávio planejou intervir no dia de encerramento do festival, distribuindo donativos à plebe; cabe lembrar que, especificamente, treze de julho era o dia do aniversário de César (TAYLOR, 1973: 90). Otávio pretendia com esse ato ofuscar a reputação de Bruto e ostentar sua generosidade, trazendo a plebe para o seu lado. Taylor ressalta que o herdeiro teria usado dos próprios recursos para arcar com essa distribuição e financiar os Jogos à Vitória de César, ocorridos entre os dias vinte e trinta de julho daquele ano (TAYLOR, 1973: 90).

Apesar da objeção de Antônio para que Otávio exibisse nos jogos o assento – *sella* - dourado do pai, junto com sua coroa de louros, um prodígio de ordem maior inverteu a situação em favor do herdeiro. Um fenômeno da natureza foi explorado habilmente para ilustrar a crença de que a alma do Ditador não convivia com os outros mortais, nem habitava as regiões inferiores, mas teria ganhado os céus com ares de exuberância. Sua alma tornava-se imorredoura, assim como os astros e constelações vislumbrados no etéreo. Como um símbolo da *consecratio* de César, o *Sidus Iulius*, nome que passou a identificar o cometa, foi incorporado à imagética, estatutária e numismática do período, além do que o *sidus* foi a forma como César, enquanto *diuus*, decidiu revelar-se para os mortais. Suetônio informa que cada estátua erguida para César foi representada, doravante, com uma estrela sobre a cabeça (SUETÔNIO. *Vida de Júlio César*, 88.). Acoplado à feição humana do Ditador, o astro ressaltava no conjunto essa característica dicotômica, mortal/divina, que passaria a marcar a natureza dos novos *diui* em Roma.

Segundo Taylor, todos os esforços para levar adiante a divinização de César foram inicialmente obstaculizados por Antônio que reclamava para si o papel de herdeiro político de César (TAYLOR, 1975: 85-96). Este impasse só foi resolvido com a constituição da aliança dos Triúnviros (43 a.C) e o deslocamento das ambições de Antônio para outros propósitos: como, por exemplo, a condução da campanha contra os Partos (interrompida com a morte de César), a anexação territorial da Alta Ásia e a tão sonhada expedição à Índia, na trilha de Alexandre, o Grande. Nas palavras de Taylor, a aliança dos triúnviros nasceu sob os auspícios de um novo deus a quem atribuiu sua *auctoritas* e seu prestígio (TAYLOR, 1975: 96). Otávio, Antônio e Lépido uniram esforços para a formalização do culto a essa nova potestade, *Diuus Iulius*, que passava a figurar no panteão oficial; por sua vez, arquitetaram a vingança de César, instaurando outra guerra, agora contra os ‘assassinos’ alojados nas províncias orientais: Bruto e Cássio. Colocando-se sob a proteção de César e agindo em função de sua honra, os triúnviros atribuíram a si a caça aos assassinos e inimigos políticos (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 18).

Os triúnviros lançaram a base de um santuário - conhecido em latim como *Aedes Diui Iulii* – para o *Diuus Iulius* no exato local onde seu corpo foi queimado (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 18.03). Lugar de culto e homenagem à nova potestade, onde faziam votos e ações de graça por cada vitória conquistada sobre os inimigos. Otávio, Antônio e Lépido tinham o propósito inicial de transformar esse edifício religioso num asilo, como aquele construído por Rômulo nos primórdios da urbe. Estabeleciam ainda que “qualquer um que buscasse refúgio não poderia ser dali desviado ou arrancado” (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 10. 02-03).¹⁰⁴ Dion

¹⁰⁴ Na visão de Emma Dench, no livro *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian* o mito do Asilo de Rômulo serviu de expressão para a política romana de integração dos povos conquistados. Ainda, na perspectiva desta autora, o Rapto das Sabinas constitui o duplo movimento da ação beligerante seguida da aliança e cidadania compartilhada (DENCH, 2005: 23-24).

Cássio observa que esse local de inviolabilidade preservou-se apenas no nome e manteve-se tão seguro ao ponto de ninguém conseguir nele ingressar (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 10. 02-03) . Apesar de autorizada e projetada pelos triúnviros, a construção desse santuário foi completada sob as ordens de Otávio e finalmente dedicada no ano de 29 a.C (PLATNER, 1929: 286-287 Fig.19). O historiador severiano acrescenta que para essa edificação sagrada criaram-se novas imagens de César e outra de Vênus, que seriam carregadas em procissão nos jogos circenses (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 18.03).



Figura 19 - Templo do *Divus Iulius*. Visão Frontal das Ruínas. Foto tirada pelo autor em 30/03/2014 na área arqueológica do Fórum Romano.

Outras medidas foram tomadas para garantir seu status divino. Dion Cássio, em sua *História Romana*, fornece uma lista detalhada delas (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 19. 01-04.). Como nova potestade, César foi introduzido no calendário romano, instrumento que regulava o tempo das celebrações e festividades religiosas, vinculadas às divindades do panteão oficial. Para não coincidir com os Jogos Apolinários, a data do aniversário de César foi deslocada para o ‘dia anterior’, ou seja, um dia antes do começo das celebrações de Apolo, que começavam no dia seis e

seguiam até o dia treze de julho. Essa modificação foi pensada a partir de um oráculo sibilino que proibia a promoção de qualquer outra festividade no período consagrado ao deus Apolo (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 18.06). Já o dia da morte de César foi declarado ‘nefasto’ pelos triúnviros (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 19.01). Dia de mau agouro que coibia realização de contratos, vetava o funcionamento dos tribunais e proibia o Senado de se reunir. Como se não bastasse para transformar o feito dos seguidores de Bruto num ato de monstruosidade, interditaram o local onde foi derramado o sangue de César e a data do assassinato do Ditador ficou conhecida como ‘Dia do Parricídio’ (SUETÔNIO. *Vida de Júlio César*, 88). Com o propósito de extrair César definitivamente do *milieu* humano uma interdição foi criada: a efígie de César não podia ser carregada na procissão de seus descendentes (DION CÁSSIO. *História Romana*, XLVII. 19.02)

Percebemos que não apenas o *sidus*, mas a figura de Vênus aparece em muitas situações relacionadas à *consecratio* de César: o funeral, os jogos à Vitória de César, o santuário construído por Otávio que também hospedava a estátua de Vênus. Mesmo nos anos vinte antes de Cristo, durante a composição da *Eneida* (29-19 a.C), a filiação com César e sua divinização eram eventos recentes e delicados na memória romana.

2.4. O Tempo do Poeta Concebido em Uma Moldura Épica: Poderes Humanos e Divinos em Colaboração

Depois do Triunvirato e da vitória sobre Antônio, um dos desafios para Otávio, como Augusto e *primus inter pares*, era conciliar o papel de restaurador da *Res Publica* com a memória de sua *gens*. Um denário emitido por Otávio traz no reverso o desenho de um cometa incandescente – *sidus* – de oito aros, cortado pela inscrição

DIVVS IULIVS. O anverso traz a efígie do *Princeps* usando a Coroa Cívica (honra que era conferida a alguém que tenha salvado a vida de um cidadão romano) circundada pela inscrição CAESAR AVGVSTVS (RIC, I, n. 37a Fig.20). Nas *Res Gestae*, o *Princeps* menciona ter recebido o nome de Augusto e a Coroa Cívica por ter restituído a República ao arbítrio do Senado e do povo romano (*Res Gestae*, 34). O ano é significativo e o denário em questão comemora a reunião do Senado que conferiu a Otávio o nome de Augusto, assim como celebra a *pietas* do governante para com a memória do pai divinizado.



Figura 20 - Moeda de Prata. Denário. RIC, I, 37a. © Trustees of the British Museum

Das poucas vezes em que é mencionado no épico de Virgílio, César já aparece como divinizado e a reboque do filho, Otávio Augusto. A nosso ver, ambos os trechos que analisamos a seguir demonstram o esforço do poeta de coadunar a genealogia heróico-divina dos *Iulii* à história de Roma, assim como, apresentar a filiação de Otávio com o *Diuus Iulius* como um desdobramento do *fatum*. Uma dessas aparições de César divinizado relaciona-se à narrativa do *descensus* e a *prolepsis* de Anquises no Livro VI da *Eneida*. Num vale à parte dos Campos Elíseos, a sombra do ancião nomeia a Enéias os ilustres varões de Roma que iriam nascer. A boca profética

do ancestral revela ao filho a dimensão do porvir, trazendo à baila vários vultos da história romana de diferentes períodos, desde a Fundação e Realeza, até figuras das Guerras Anibálicas ou contemporâneas ao poeta, como é o caso de Otávio Augusto e Marcelo, sobrinho do *Princeps*. Augusto, nesse cortejo de renomados varões, é designado como ‘progênie de Iúlo’, herói prometido e *Diui Genus*, ou seja, aquele de ‘geração’ ou ‘filho de um divinizado’.

[*hic Caesar et omnis Iuli
progenies magnum caeli uentura sub axem.
hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, diui genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arua
Saturno quondam*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 789-793).

[Este é César, e de Iúlo toda a estirpe,
Que há de subir do céu à mor altura.
Este, este é o barão que tantas vezes
Tens ouvido estar-te prometido,
Augusto César, geração de um divinizado,
Que nos campos do Lácio os áureos tempos
Renovará do reino de Saturno]

Assim como na profecia de Júpiter do Livro I da *Eneida*, essas duas estrofes trazem imbricadas a temporalidade da ação e o futuro prognosticado, diluindo a barreira entre as gerações: Iúlo, filho de Enéias, é recordado na mesma estrofe que nomeia sua progênie divina. Augusto surge como aquele destinado a refundar no Lácio os Séculos de Ouro, trazendo para a expectativa o advento de uma nova Idade do Ouro - *Aurea Aetas* – como aparece na mitologia hesiódica, marcada pela proximidade entre homens e deuses, ausência de labor, segurança e prosperidade. Essa Idade de Ouro coincide, nas narrativas latinas, com o reinado de Saturno sobre o Lácio. Por fim, *Diui genus* faz menção tanto ao processo de adoção testamentária de Otávio quanto ao reconhecimento da divindade de Júlio César.

Mais uma vez, César surge como divinizado no poema, estampado, desta vez, no escudo de Enéias. Não se trata de um episódio isolado visto que o escudo é preenchido com cenas da História de Roma. No Livro VIII, às vésperas dos distúrbios no Lácio, Virgílio desloca a narrativa para o plano divino, centrando-se em Vênus que persuade o deus Vulcano a fabricar novas armas para o filho (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 369-453). Praticamente, é inevitável a comparação com o motivo homérico, ou seja, a cena em que Tétis recorre a Hefáistos para confeccionar as armas do terrível Aquiles. Todavia, a semelhança se desfaz na narração equifrásica do escudo de Enéias cujos motivos são inteiramente diversos, tanto no conteúdo quanto na forma, daqueles esculpidos no escudo de Aquiles.

Enquanto na *Ilíada* o escudo de Aquiles traz uma miniatura da Terra, com cenas da vida comum circundadas pelo ‘Rio Oceano’, no Escudo de Enéias, temos um quadro central, a vitória triunfal de Ácio, orbitado por cenas periféricas retratando momentos diversos da história romana. O maravilhoso pula para o presente e se faz notar na descrição equifrásica da batalha de Ácio (31 a.C), que os versos do *uates* convertem em uma peleja épica na qual as divindades pátrias tomam parte na refrega e massacram as hostes de Antônio (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 675-710).

Tentar transportar para um papel ou uma tela as cenas narradas por Virgílio seria uma tarefa extremamente difícil, senão impossível, para qualquer artista plástico, pois os versos do *uates* imprimem movimento às figuras que preenchem os espaços do escudo. Por antecipação, o poeta admite a inefabilidade do objeto, obra de um deus, ao reconhecer a ‘inenarrável urdidura do escudo’ - *clipei non enarrabile textum* – e que mesmo assim se propõe a descerver (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 625). Para esta contradição proposital não existe uma única via de interpretação. Podemos detectar neste hexâmetro um misto de arrogância e autoafirmação do poeta no domínio da

equifrases, ou técnica de fazer ver através de palavras, trazendo o interlocutor na presença do acontecido. O paralelo com Homero leva a reconhecer nesta afirmação do poeta de Mântua uma provável adequação de um motivo do épico. No Canto II da *Ilíada*, no início do Catálogo das Naus, o aedo admite que sem a ajuda das Musas “nem tendo dez bocas, dez línguas, [ou] voz inquebrantável” (HOMERO. *Ilíada*, II, vv. 489 – 490), não conseguiria enumerar os príncipes e as naves que compareceram ao assédio de Tróia. Por tratar-se de um trecho de extremo rebuscamento e habilidade mnemônica, pela quase completa ausência de fórmulas, o apelo ao poder e à visão atemporal das filhas de Mnemosine é uma maneira de reconhecer a impossibilidade humana do feito. Marcelo Miguel de Souza, em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: métrica, ritmo e performance (Séc. VIII a.C)*, considera tanto a descrição do escudo de Aquiles quanto o Catálogo das Naus trechos virtuosísticos nos quais o *aedo* mostraria toda sua capacidade de improvisação, narração e rebuscamento (SOUZA, 2012: 155-156). Os mesmos teriam o efeito de “deslumbrar o público/platéia não só pela dificuldade intrínseca ao segmento, como pelo uso extraordinário da memória pelo aedo” (SOUZA, 2012: 156). Virgílio, por sua vez atribui a si, e não as Musas, a descrição do escudo, amplificando ainda mais a complexidade do efeito narrativo e a perícia exigida.

Por outro lado, na opinião de Barbara Weinden Boyd, no livro *Virgil's Aeneid. Expanded Collection*, ao afirmar a indescritibilidade do escudo, o poeta reconhece que o ato de ver é parcial e tendencioso e convida seu interlocutor a considerar que este processo inclui e ao mesmo tempo exclui elementos na subsequente *equifrases* (BOYD, 2013: 260). Antes de transitar pelas cenas específicas, o poeta resume o conteúdo que Vulcano, cômico dos acontecimentos vindouros, gravou na égide de Enéias

[*illic res Italas Romanorumque triumphos
 haud uatum ignarus uenturique inscius aevi
 fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
 stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella*] (VIRGÍLIO. *Eneida*,
 VIII. 626-629)

[Ali o Ignipotente, não ignaro
 Das predições e cõscio do futuro,
 As Ítalas façanhas e os triunfos
 Representando havia dos Romanos
 Ali d' Ascânio toda a descendência
 E as batalhas por ordem pelejadas]

Neste sentido, os quadros descritos pelo poeta em uma ordem específica poderiam ser o resultado da seleção de uma totaliade. Esta última é reforçada tanto pelo pronome indefinido *omne* vinculado à descendência de Ascânio no verso, quanto pelas façanhas, triunfos e batalhas, nomeados indistintamente pelo poeta. Obra de um deus, a trama do escudo parece conter uma composição inominável em sua completude da qual o poeta desvela uma parte, não menos importante, através da *equifrases*. *In ordine*, no último verso citado, sugere que este conjunto possui uma sequência (cronológica?), mas como percebê-la em um escudo circular senão pelo olhar conduzido pelo poeta? Com episódios familiares ao público romano, as cenas do escudo transcorrem em uma sequência de conflitos, pactos e violações da *fides*, seguidas de respostas violentas do poder romano e a colaboração estrita das divindades nos empreendimentos humanos.

Trechos:	Quadros:
630-634	Gêmeos com a Loba
635-638	Rapto das Sabinas
639-641	Pacto celebrado entre Rômulo e Tácio
642-645	Esquartejamento de Mécio Fufécio
646-649	Porsena e Tarquínio, o Soberbo

650-652	Cocles e Clélia
653-662	Marco Mânlio Capitolino e a Invasão Gaulesa
663-665	Sálíos e Lupercos
666-670	Catilina no Tártaro
671-713/714-728	Batalha do Ácio e Tríplice Triunfo de Augusto

O primeiro quadro descrito remete diretamente ao prodígio fundacional: os gêmeos que abandonados no Tibre pelo usurpador do trono de Alba Longa, Amúlio, são resgatados e amamentados por uma Loba.

[*fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum
ludere pendentis pueros et lambere matrem
impauídos*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 630-633)

[Esculpira também parida loba
Dentro da verde gruta de Mavorte,
Estirada no chão, e os dois meninos
Pendurados das tetas da nutrice]

Por “verde gruta de Marvorte” – *uiridi (...) Maruortis in antro* - o poeta se refere ao abrigo onde o pastor Fáustulo teria encontrado os dois meninos com a Loba também conhecido como Lupercal. Mavorte ou Marte é pai de Rômulo e Remo, e raptou e fecundou a princesa albana Reia Sílvia, filha do rei deposto, Númítor. *Mavors* é um arcaísmo de *Mars*, deus da guerra, e seu uso mais antigo é documentado nas peças teatrais de Plauto (230-180 a.C.) (PLAUTO. *O Soldado Fanfarrão*, I. 414). Neste verso específico, a forma arcaica parece adequar-se melhor à mecânica do hexâmetro dáctilo, além de fortalecer o matiz fundacional da cena. O indicativo de cor no verso, *uiridi*, tanto pode sugerir uma composição policrômica do escudo, muito comum nos relevos e estatuária do período, quanto assinalar a perspectiva de um Palatino rústico e frondoso,

em contraste com a ocupação da colina por suntuosas moradias nos últimos dois séculos da República.¹⁰⁵

No tempo de Virgílio, havia todo um esforço para preservar estes locais associados à topografia heróica, fundacional da cidade. De acordo com Samuel Ball Platner, no seu *Topographical Dictionary of Ancient Rome*, podemos supor, no mínimo, que a gruta do Lupercal contasse com algum tipo de entrada monumental visto que a restauração da mesma é recordada nas *Res Gestae* com um conjunto de outras construções na cidade: *Lupercal feci* (PLATNER, 1929: 321; *Res Gestae*, 19). Ao que parece, Dionísio de Halicarnasso visitou esta gruta no tempo em que esteve em Roma – possivelmente, depois da restauração – oferecendo, nas *Antiguidade Romanas*, uma descrição pormenorizada do local: afirma que o bosque romúleo havia desaparecido, mas a caverna da qual jorrava uma fonte era ainda presente, edificada no declive do Palatino, perto da qual um recinto sagrado guardava uma estátua em bronze da Loba com os gêmeos (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 79.08). O historiador grego utiliza o particípio *προσωκοδομημενον* para se referir à caverna – *αντρον* – do Palatino; o particípio é derivado do verbo *προσοικοδεω*, ‘construído sobre’, composto da preposição *προσ* (‘em adição’, ou ‘para além’) +

¹⁰⁵ Tendo adquirido a antiga casa do orador Quinto Hortênsio Hortalo e alguns terrenos adjacentes - graças ao programa de confiscos e proscricões que havia aterrorizado Roma no ano de 42 a.C - o *Princeps* resolve fixar ali a sua *domus* no ano 36 a.C e, com os governantes subseqüentes, o Palatino se torna sinônimo de complexo palaciano e moradia imperial. Ao adquirir a casa de Hortensio, passa a ter o prestígio inestimável de encontrar-se diante da cabana de Rômulo e a fossa com a ara de fundação da *urbs*. Na hipótese reconstitutiva do arqueólogo Andrea Carandini, a casa de Otaviano é incorporada sobre a nova residência de Augusto, mais ampla e adjunta ao santuário do deus Apolo edificado sobre o Palatino (CARANDINI, 2010: 44-48). Carandini questiona a ideia de moradia frugal expressa pelo biógrafo Suetônio na *Vida de Augusto*, aproxima-a mais de um complexo palaciano, no sentido de um edifício privado e público coligado a um santuário, semelhante ao dos soberanos helenísticos. Segundo a proposta reconstitutiva do autor, o complexo palatino engobrava um *templum*, pórtico, *domus Publica* (com a edícula de Vesta), *domus priuata*, biblioteca e jardim, além de incorporar vários elementos da topografia fundacional em seu perímetro: como o Lupercal, a ara fundacional da Roma Quadrata e a casa de Rômulo (CARANDINI, 2010: 57). Em 2007, uma equipe de arqueólogos italianos, sob a supervisão de Irene Iacopi, anunciou para a imprensa internacional a “descoberta do Lupercal” a dezesseis metros abaixo do nível onde se encontram as ruínas da dita casa de Augusto no Palatino: um recinto abobadado com cúpula decorada com motivos geométricos e estuque. Na interpretação do arqueólogo Andrea Carandini, no livro *La casa di Augusto. Dai ‘Lupercalia’ al Natale*, o ninfeu redondo com cúpula coincide com a descrição oferecida por Dionísio de Halicarnasso e pode ter sido escavado na rocha (CARANDINI, 2010: 22-25).

οικοδομεω (verb. edificar). O mesmo parece indicar algum tipo de intervenção arquitetônica na cavidade natural rochosa, sobre a qual podemos apenas especular: ou um anexo para os preparativos da Lupercalia ou um acesso monumental, como sugere o dicionário topográfico de Platner.

Este tipo de artifício confere tangibilidade aos locais que o poeta descreve na *Eneida*, intensificando o efeito de diluição temporal que extrapola as fronteiras do épico virgiliano. Motivado pela *equifrases* poética, o interlocutor romano podia, sem muitas dificuldades, realizar um *tour* pela topografia heróica de Roma ou do Lácio. Dionísio de Halicarnasso informa que, no seu tempo (séc. I a.C), ainda era possível ver a cabana de Rômulo na encosta do Palatino, voltada para o *Circus Maximus*. O historiador acrescenta que quando alguma intempérie climática causava qualquer dano à sua estrutura, os sacerdotes reparavam-na o mais próximo possível das configurações originais (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 79.11).

Nos versos seguintes, a serenidade da gruta do Lupercal é interrompida pela ação predatória do rapto das sabinas, arrebatadas “durante os festivais circenses” – *magnis Circensibus actis* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 636). Com o adjunto adverbial de lugar, *nec procul his* – ‘não distante dali’ - o poeta marca o salto cronológico para a cena seguinte e indica sua posição no escudo, quase contígua a anterior. Caracteriza o rapto como *sine more* - ‘fora do costume’ – que pode qualificar a ação dos partidários de Rômulo como violenta e incivilizada ou apenas tornar evidente o desuso da prática entre os habitantes do Lácio (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 635). De qualquer maneira, o ato desperta a hostilidade entre os romanos e a gente de Tácio, rei de Cures.

O quadro subsequente traz os reis armados, Rômulo e Tito Tácio, diante do altar de Jove para a celebração da aliança entre os dois povos (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 639-641). O altar em questão é possivelmente aquele de Júpiter *Stator* cujo templo foi

erguido ao fim da contenda com os sabinos. Virgílio estimula o interlocutor a completar mentalmente a lacuna entre o segundo e o terceiro quadros com os acontecimentos que conduziram da guerra à paz, obtida, sobretudo, graças à intervenção ousada das sabinas.

Na visão de Emma Dench, no livro *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, o Rapto das Sabinas serve de modelo elucidativo para a recente conquista da Itália e apologia ao sangue compartilhado com os povos do Lácio (DENCH, 2005: 15). Como bem enfatiza a autora, as versões do relato abrangem da imposição dominadora à generosidade acolhedora, assim como a própria política romana no seu âmbito expansionista (DENCH, 2005: 23-24). Pelo que informa um dos fragmentos de Ênio, a história do Rapto das Sabinas é conhecida desde o Século II a.C e ganhou projeção, particularmente, durante as Guerras Sociais na Península Itálica (ÊNIO. *Anais*, fr. 99). Da incursão predatória, a ênfase muda para a percepção do parentesco compartilhado, à beira do enfrentamento fratricida, e culmina na conciliação entre os dois povos. Tito Lívio informa que as sabinas, soltando as tranças e com os vestidos em desordem, irrompem em meio à chuva de flechas, com os braços estendidos, rogando aos pais (sabinos) e aos maridos (romanos) que cessassem as hostilidades. Mandam os homens volverem as armas contra elas e dizem que ‘preferem a morte a viverem viúvas ou órfãs’. Logo, ajusta-se a paz e reúnem-se os dois povos (TITO LÍVIO. *História Romana*, I. 09).

Distante um pouco mais, Vulcano imprime a horrenda cena do esquartejamento de Mécio Fufécio revelando o destino dos que não respeitam os pactos. O apóstrofo emocional realça a natureza excepcional da traição do Ditador de Alba Longa: *a tu dictis, Albane, maneres!* - ‘Tivesses Tu, albano, mantido tuas palavras!’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 643). Aclamado Ditador de Alba com a morte do rei Caio Clúlio, Fufécio sela um pacto militar com o rei romano a fim de evitar um confronto

sangrento com a cidade irmã. Porém, uma vez tendo se mostrado dividido e indeciso sobre qual dos exércitos apoiar, o de Roma ou o de Fidene, esperando primeiro que a Fortuna pendesse para um dos lados, recebeu do vencedor, Túlio Hostilo, uma punição covalente. Em um ponto entre as cidades rivais, Mécio teve o corpo atado a duas quadrigas que avançaram em direções opostas, espalhando as vísceras do Ditador pelo caminho. A punição retratada no escudo de Enéias evoca diretamente a destruição física de Alba Longa no reinado de Túlio Hostilo com a transposição das famílias albanas para Roma sobre a qual temos notícia através de Tito Lívio. Uma vez que os romanos não movem guerra aos deuses, os santuários foram poupados e a população da cidade ancestral acolhida. Para alocar os albanos, o monte Célio foi incorporado ao tecido urbano e os mais velhos das famílias dos *Iulii*, *Serulii*, *Quintii*, *Curiazii* e *Cloelii*, foram nomeados senadores (TITO LÍVIO. *História Romana*, I. 30).

Os quadros subseqüentes retratam a cidade de Roma em situação de perigo iminente, poupada da extinção por atos de sacrifício pessoal e pela intervenção divina. Primeiramente, aparece Pórsena que força os romanos a acolherem o rei deposto, Tarquínio, o Soberbo, de volta afligindo a cidade com pesado cerco (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 646-649). Como efeito dessa diluição temporal da *equifrases* do escudo, o patronímico eneadas – *aeneadae* –, de gosto claramente homérico, é usado para se referir aos romanos que acudiam armados pela liberdade (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 648). O rei etrusco desiste do cerco diante da obstinação incorfomada dos romanos, representada no escudo por Horácio Cocles e Clélia (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 650-652). O primeiro detém a ofensiva inesperada do inimigo sobre a Ponte Sublicia cujas amarras manda destruir, se lançando com as armas em punho no Tibre. Clélia, donzela romana, levada com outros jovens para o acampamento etrusco, consegue se libertar e lidera a fuga de tantos outros reféns.

In summo – ‘no topo’, da égide de Enéias, Vulcano esculpe Marco Mânlio Capitolino, conhecido assim por debelar a invasão gaulesa do Capitólio, último reduto da resistência romana durante a ocupação da cidade em 390 a.C.¹⁰⁶ Virgílio descreve o prodígio que advertiu o Cônsul do perigo que espreitava a fortaleza.

[*Atque hic auratis volitans argenteus anser
Porticibus Gallos in limine adesse canebat*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 655-666).

[Ali esvoaçando argênteo ganso,
no pórtico dourado dava
de qu’os Galos à porta eram chegados]

Consagrado à divindade, o ganso prodigioso ocupava o precinto do templo de *Juno Moneta* no Capitólio no momento em que os gauleses, encobertos pelas sombras, haviam encontrado um caminho oculto para a fortaleza. Segundo a interpretação de Boyd, o eufemismo do verbo *cano* para a descrição do som emitido pelo ganso, remete à inspiração divina para que o animal salvasse a cidade (BOYD, 2013: 267). Os epítetos *auratis* em relação ao pórtico e *argenteus* em relação ao ganso, mais uma vez, tendem a sugerir a composição cromática do escudo do herói. A caracterização dos gauleses nos versos seguintes apenas reforça esta ideia: descritos com áureos cabelos, colares dourados pendentes nos pescoços lácteos e trajando saiotes listrados (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 659-662).

Dentre os episódios mais ásperos da história romana, a invasão gaulesa por pouco não resultou na capitulação completa da cidade uma vez que o Capitólio e seus templos - entre eles o de Júpiter *Optimus Maximus* – se salvaram da profanação inimiga.

¹⁰⁶ Cabe ressaltar que, indiretamente, a história de Mânlio remete ao funesto destino do Ditador Júlio César. Cinco anos após a invasão gaulesa, o defensor do Capitólio foi precipitado da rocha Tarpéia, condenado pelos senadores de conter aspirações monárquicas. Segundo Lívio, Marcos Mânlio foi o primeiro patrício a agir como um *popularis* criticando duramente os senadores pelos encargos extenuantes, os usurários pela crueldade e despendendo recursos pessoais para livrar os endividados da escravidão (TITO LÍVIO. *História Romana*, VI. 14-18).

O tópico da reciprocidade entre homens e deuses é reiterado na cena imediata do escudo que ilustra as atividades religiosas da *urbs*.

[*hic exsultantis Salios nudosque Lupercos
lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo
extuderat*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 663-665).

Sálíos aqui dançando, e nus Lupercos
lanígeras tiaras esculpíra
o divinal artífice, e as ancílias
caídas do alto céu.

A dança ritual dos Sálíos comemora a dádiva denominada *ancile*, um escudo em forma de oito que os romanos acreditavam ter caído dos céus nos tempos de Numa Pompílio. Reza a tradição que o rei encomendou onze cópias deste escudo ao ter ouvido a profecia de que Roma seria senhora do mundo enquanto a égide estivesse em seu domínio. Ao incorporar um escudo de procedência celestial naquele esculpido por Vulcano, o poeta constrói um vetor de proximidade entre o herói e seus descendentes, caracterizado pelo contínuo da proteção divina. Por ‘lanígeras tiaras’ - *lanigeros apices* – o poeta refere-se ao inconfundível disco de madeira com um tufo de lã que os sacerdotes sálíos traziam atados à cabeça. Aos mesmos era confiada a proteção das referidas *ancilia*, mantidas a sete chaves no templo de Marte. Por sua vez, os Lupercos eram sacerdotes de Fauno, ou Fauno Luperco¹⁰⁷, em honra do qual era celebrada a *Lupercalia* entre os dias treze e quinze de fevereiro, um festival de purificação e propiciador de fertilidade. Na *Vida de César*, Plutarco informa que durante este período, vários jovens aristocratas e magistrados corriam completamente nus pelas ruas e, às gargalhadas, fustigavam qualquer cidadão que encontrassem pela frente. Muitas mulheres com problemas para engravidar, colocavam-se no caminho, esperando que o encontro pudesse torná-las férteis (PLUTARCO. *Vida de César*, 61). A procissão tinha

¹⁰⁷ De origem obscura, *Lupercus* é um deus identificado geralmente com *Faunus* e por vezes com o culto de *Pan Lycaean* que alguns autores dizem ter sido instruído pelo grego Evandro.

como ponto de partida a caverna do *Lupercal* e o festival traduzia a importância da procriação para a renovação das famílias e a salvação dos recém-nascidos.

Das festividades religiosas da *urbs*, a descrição poética se desloca para as aterradoras prisões do Tártaro com seus condenados. O quadro é propositalmente situado na borda inferior do escudo, ou seja, na extremidade oposta à cena com os templos capitolinos. Mais uma vez na *equifrases*, o apóstrofo vocativo amplifica a indignação do poeta voltada para outro celerado: *et te, Catilina* – ‘e a, ti, ó Catilina’. A presença de Catilina no escudo exemplifica a quebra da *fides* no mais alto grau: Vulcano o representa suspenso em um rochedo do Tártaro, atemorizado pelas horripilantes fúrias (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 666-669). Na versão oficial transmitida pelas *Catilinárias*, Lúcio Sérgio Catilina ao ter perdido as eleições de 63 a.C para o Consulado, amotinou nobres e fazendeiros arruinados, numa tentativa frustrada de golpe, denunciada por Cícero no Senado. Esta cena permite ao herói - espectador em primeiro plano do escudo - visualizar as profundezas tartáreas e os condenados que, em sua incursão pelas moradas inferiores, conheceu apenas pela descrição da Sibila. Diferente de Homero, o Tártaro virgiliano recebe homens cujas faltas equiparam-se, em gravidade, às dos seres míticos. Nesse abismo, estão aqueles que ‘ímpias armas seguiram e nem temeram trair a fé de seus senhores’ - *arma secuti impia nec ueriti dominorum fallere dextras* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 612-613). Um contraste equivalente ao da justaposição Tártaro/Campos Elísios no Livro VI da *Eneida* se forma na *equifrases* no escudo: o poeta marca o lugar à parte reservado aos justos - *secretosque pios* - e nele inclui a figura de Catão, administrando a justiça. O Catão em questão é possivelmente o Uticense (95-45 a.C), conhecido por sua severidade moral e defensor ferrenho dos valores republicanos. Duro opositor de Catilina, exigiu no Senado a cabeça de todos os envolvidos na conspiração de 65 a.C.

A descrição da batalha de Ácio pouco lembra a narrativa dos historiadores e o quadro ocupa a posição central da égide heróica semelhante ao *umbo*¹⁰⁸ paramentado de alguns escudos romanos. Virgílio confere a este acontecimento um ar prodigioso e uma entonação épica que procura deixar atônito o interlocutor. Otávio não está sozinho com suas legiões e seus barcos, ao seu lado se encontram os Penates e os deuses.

[*hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,
stans celsa in puppi, geminas cui tempora flammis
laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus*] (VIRGÍLIO.
Eneida, VIII. 679-681)

[César Augusto os Ítalos guiando
Ao combate, co'os padres e co' o povo
Com os Penates e co'os grandes deuses:
A leda fronte flamas lhe respiram
Luz-lhe sobre a cabeça a pátria estrela]

Do lado oposto está Antônio, que com o apoio de mercenários traz consigo o Egito. Cleópatra e suas hostes são a própria manifestação da barbárie que se contrapõe ao ideal de ordem representado por Otávio. No lugar do cetro, a rainha brande um sistro¹⁰⁹ e sua menção pode ter o propósito de evocar o culto a Ísis, pois os adoradores da deusa eram regularmente representados com este instrumento em mãos. Indiretamente, podemos interpretá-lo como uma alusão ao *status* semidivino de Cleópatra que se fazia apresentar como encarnação terrena de Ísis.

‘Pátria Estrela’ - *Patrium Sidus* - é sem dúvida uma alusão à *Sidus Iulius*, ou seja, ao cometa que apareceu nos céus de Roma em 44 a.C e foi identificado à alma de César – *Sidus Iulius* – astro que passou a figurar na iconografia augustana. Com os deuses pátrios e os Pênates, a estrela de César anuncia-se – *aperio* - numa posição

¹⁰⁸ Peça cônica de metal afixada na parte frontal do escudo (sempre no meio) e que poderia ser utilizada para avançar contra a formação inimiga.

¹⁰⁹ Instrumento musical de percussão, geralmente feito de bronze, produzia um som agudo e prolongado apropriado para acompanhar ou ritmar o canto ritual.

orientadora, marcada no verso pelo indicador ablativo *uertice* – proveniente de *uertex* - cume, alto ou a parte mais alta da cabeça (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 145 e 2042). A batalha se desenrola também no plano divino: Vênus, Minerva e Netuno se embrenham na refrega contra as divindades egípcias, caracterizadas como variações monstruosas de toda espécie – *ominigenumque deum monstra* –, entre estas o ladrador Anubis (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 698-699). Enquanto isso, contra os aliados de Antônio que batêm em retirada – egípcios, árabes, indos e sabeus - Apolo Ácio encurva seu arco.

[*Actius haec cernens arcum intendebat Apollo*
desuper] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 704-705)

[Observando estas coisas lá de cima,
o seu arco encurvava o Ácio Apolo]

O adjunto adverbial *desuper* - ‘de cima’ - pressupõe apenas a posição elevada do deus flecheiro em relação ao plano da batalha o que expande, por sua vez, o leque de probabilidades alusivas. Em primeira instância, podemos interpretar este verso como uma possível menção ao Templo de Apolo cultuado pelos gregos como Ἄκτιακός e localizado sobre o promontório de Ácio no noroeste da Arcânia (Grécia), situado à entrada do Golfo da Ambrácia. A *equifrases* da batalha do Ácio pode ser colocada em relação à outra passagem do poema, já citada antes, que ressalta a posição da divindade como protetora da linhagem de Enéias: justamente de cima de uma nuvem, Apolo assiste a desenvoltura do jovem Iúlo com o arco, de onde resolve interferir para protegê-lo na ausência de Enéias, assumindo a forma do velho escudeiro Butes (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 639-664). A mesma passagem, em uma perspectiva intertextual, remete a Homero uma vez que, na *Iliada*, Apolo se condói com os agravos feitos ao sacerdote Troiano Crises pelo rei Agamemnon e baixa do Olímpo armado de arco e aljava

(HOMERO. *Ilíada*, I. 43-45). Os primeiros versos da *Ilíada* descrevem a pestilência – metaforizada pelas flechas - que Apolo despeja sobre o acampamento aqueu, fulminando primeiro cães e mulas e depois homens. Durante nove dias os aqueus foram fulminados pelas flechas de Apolo (HOMERO. *Ilíada*, I. 49-53).

Retomando a *equifrases* da Batalha do Ácio, ao lado de Otávio, Agripa aparece no poema comandando a esquadra de guerra e sob a têmpera leva uma coroa naval – *rostrata corona*. Este ornamento diz respeito à condecoração do general na guerra contra Sexto Pompeu e a vitória naval de Nauloco, marcando assim a experiência do combatente no mar. Para dar ao interlocutor uma dimensão da veemência do avanço dos barcos contra o inimigo, o poeta chega a sugerir, através de uma hipérbole, que o turbilhão provocado pelo choque dos remos seria capaz de deslocar as Cíclades de lugar (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 690-692). A fim de acentuar o poder destrutivo dos barcos, utiliza o epíteto ‘tridente’ para se referir os esporões de proa - *tridentibus rostribus* - em associação ao principal atributo de Netuno (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 690). Em contrapartida, Virgílio descreve a rainha egípcia em oprobiosa fuga propiciada pelos ventos e já tocada por uma palidez que prefigura sua morte.

Ao fim da batalha épica, a procissão triunfal coroa o *Princeps* de glória, como favorito dos deuses, Roma acolhe com entusiasmo o general triunfante, enquanto a cidade está em festa.

*[omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae;
ante aras terram caesi strauere iuuenci.
ipse sedens niueo candentis limine Phoebi
dona recognoscit populorum aptatque superbis
postibus]* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 718-722)

[As ruas ressoavam; de matronas
Nos templos todos em coro, aras em todos;
Touros sacrificados ante as aras
Alastravam o chão. O próprio [César]
Sobre o níveo lumiar do argênteo Febo,

Sentado, os dons dos povos revistava
E dos soberbos postes os pendura]

Era de praxe o general *triumphator* receber de representantes das populações subjugadas ‘dádivas’ que eram, em parte, revertidas para Júpiter e depositadas em seu templo no Capitólio. Como é possível perceber nas linhas citadas, o *Princeps* recebe os donativos no Templo de Febo como uma retribuição à assistência do deus na batalha do Ácio. Todavia, existe uma aparente discrepância cronológica visto que o Templo de Apolo no Palatino não havia sido dedicado até 28 a.C, ou seja, um ano depois do tríplice triunfo de Augusto. Esta informação aparece apenas em Virgílio o que impede a metodologia de confronto com outros documentos escritos e dificulta averiguar o grau de distorção dos eventos associados ao Tríplice Triunfo de Otávio.

Sobre a cena do escudo, algumas hipóteses podem ser conjecturadas: Virgílio pode estar descrevendo não o Templo de Apolo no Palatino (em fase de construção), mas o Templo de Apolo Sosiano no Circo Flamínio, estritamente coligado ao percurso triunfal. Além do que a cena do escudo não necessariamente diz respeito ao *gran finale* do Triunfo, uma vez que o poeta não propõe uma distinção precisa das etapas desta cerimônia. Para Mary Beard, no livro *The Roman Triumph*, este trecho consiste em uma recriação imaginária do Tríplice Triunfo de Otávio que possivelmente deve ter culminado no Capitólio (BEARD, 2007: 270). Para John F. Miller, no livro *Apollo, Augustus and the Poets*, trata-se de um anacronismo deliberado que pode refletir a reordenação da topografia religiosa sob o Principado, destacando a proeminência do Templo de Apolo no Palatino, com o intuito de torná-lo equivalente ou rival do ancestral Templo de Júpiter no Capitolino (MILLER, 2009: 74-75; 210). A nosso ver, quer se trate de uma livre interpretação poética da trajetória triunfal ou da compilação de eventos cronologicamente descontínuos, de qualquer maneira, Virgílio procura

deixar claro para o interlocutor a vinculação entre os espólios de guerra e a edificação de um dos templos mais suntuosos do período.

Diferente das pinturas – *pictura* – do templo de Dido que suscitam memórias doloridas e umedecem o rosto do herói – pois evocam episódios da guerra de Tróia – os quadros gravados no escudo de Vulcano impulsionam Enéias à ação (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 465).

[*Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum*] (VIRGÍLIO. *Eneida*,
VIII. 729-731)

[Tais no Vulcano escudo dons maternos
admira e com a imagem do que ignora
se alegre e folga o herói, levando aos ombros
os destinos e a fama de seu netos]

Como parte da panóplia do guerreiro, o escudo não é estritamente uma peça de defesa, mas, por vezes, utilizado como instrumento de assalto. Um paralelo interessante é o escudo da deusa Atena, fabricado pela mesma oficina dos Ciclopes, caracterizado como terrível – *horriferam* - e decorado com serpentes entrelaçadas (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII, 435-437). No lugar do *gorgoneion*, o Ignipotente representou a fama e os destinos dos descendentes na égide de Enéias, que tanto protegem o herói troiano quanto devem parecer ameaçadoras aos oponentes, especialmente a protuberância central do escudo. Por referirem-se a acontecimentos vindouros é natural que estas *imagines* resultem estranhas aos olhos do herói, todavia, são parte integrante do repertório de narrativas históricas e *exempla* amplamente conhecidos do público contemporâneo ao poeta.

Como é possível perceber nos trechos analisados da *equifrases*, a *Eneida* não descreve apenas acontecimentos de um passado insondável à memória humana. Os desdobramentos da missão troiana ancoram-se à extensão do porvir que, em várias

passagens do poema, irrompe na ação da trama. Segundo Philip Hardie, no livro *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, através do jogo de antíteses e do engajamento dos deuses no quadro central do escudo, o poeta eleva a batalha histórica do Ácio à importância de uma Gigantomaquia ou Titanomaquia (HARDIE, 1986: 120-157). Na opinião deste estudioso, se um fio cronológico perpassa as variadas cenas do escudo é justamente para criar a impressão de expansão e crescimento no sentido histórico e a nível cósmico. Através da análise exegética e comparativa, Hardie busca decodificar a mecânica intertextual da *Eneida*, partindo da recorrência da temática cósmica em várias passagens do poema: a da tempestade por Netuno, a luta entre Hércules e Caco, Enéias e Turno, Otávio e Cleópatra (HARDIE, 1986: 85-119). Para o autor, a intertextualidade com Homero e Hesíodo opera de modo abrangente no épico virgiliano, assim como a influência de Lucrécio¹¹⁰ e da filosofia natural, considerando que a linguagem e os temas cósmicos predominam nos esquemas descritivos e na configuração na maquinaria divina na *Eneida*. Todavia, é buscando combinar *cosmos* e *imperium* que Hardie torna-se mais impressivo e desafiador, isto é, questionando como a hegemonia cósmica age em complementaridade com o domínio humano na *Eneida*.

Na arquitetura temporal do épico virgiliano, a *genealogia* dos *Iulii* aparece como um desdobramento natural do *fatum* sem o peso desconcertante de uma tônica laudatória. Como já discutido a justante, a *Eneida* harmoniza tradições fundacionais distintas e, além dos troianos e ancestrais do Imperador, outros povos, famílias e figuras do passado republicano são agraciados com o elogio do poeta. Na passagem dos Campos Elíseos, através da diluição das barreiras temporais, Virgílio transforma alguns varões do passado republicano e o próprio Augusto em *exempla* emuláveis para o herói

¹¹⁰ Tito Lucrécio Caro foi poeta e filósofo romano do séc. I a.C e autor da obra *De Rerum Natura*, ou *Sobre a Natureza das Coisas*, a partir da qual propõe uma interpretação do universo e dos seres vivos à luz da teoria epicurista.

e os interlocutores do poema. Desta maneira, o poeta cria uma impressão de virtudes compartilhadas entre o *Princeps*, seu ancestral heróico e os ilustres varões da República.

2.5. A Diluição Temporal na *Eneida* e a *Prolepsis* de Anquises : Instruindo o Herói com os *Exempla* do Futuro

A narrativa do *Descensus Auerno* é uma das muitas passagens da *Eneida* em que percebemos em operação o dispositivo narrativo da ‘progressão’ ou ‘prolepsis’, que produz o efeito de imbricamento das temporalidades, que, por sua vez, se complementam no poema épico virgiliano. Apesar de o móvel da ação situar-se num momento anterior à fundação da *urbs*, a narrativa se abre em várias fendas que permitem entrever tanto o porvir de Roma quanto a época de Virgílio, que enlaça expectativas sobre um futuro, para além de Augusto e seu Principado. Passado, presente e futuro comprimem-se nas paragens dos Elísios: uma vez ultrapassadas as muralhas ciclópicas, que guardam os campos imaculados, Enéias logo encontra seus ancestrais Ilo, Dardânio e Assaraco (VIRGÍLIO, *Eneida*, VI. 648), para mais à frente conhecer sua prole divina que culminará em Marcelo, sobrinho do *Princeps* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 873-876).

Num vale distante, Anquises nomeia os “preclaros varões” que perpetuariam a fama da “geração Dardânia” e fariam a glória da futura Roma, aguardando apenas o momento de tornarem à superfície e ocuparem seus respectivos instrumentos corpóreos.¹¹¹ Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, no livro *Estudos de História da Cultura Clássica*, Virgílio nesta passagem poderia ter recorrido à enumeração exaustiva das personalidades heróicas e históricas de Roma, ao estilo “Catálogo das Naus” da *Ilíada*, mas não foi este o procedimento empregado (PEREIRA,

¹¹¹ Presente na elucidação de Anquises sobre o trânsito e o ciclo de expiação das almas, a idéia da metempsicose viabiliza nesse trecho o dispositivo da progressão que opera saltos narrativos para períodos distintos da história romana e o tempo do próprio poema, neste caso, o século I a.C.

1992). O poeta não seguiu nenhum critério seqüencial cronológico; ao contrário, retratou cenas diversas da história romana, como um pintor de afrescos. Como posteriormente sucede no Fórum de Augusto, percebemos o esforço de integrar a *gens Iulia* à memória republicana, fabricando a idealização de uma *urbs* harmoniosa e um *continuum* inquebrantável entre as gerações.

Os reis de Alba ocupam o primeiro quadro. Sívio, filho póstumo de Enéias - *tua postuma proles* -, ganha relevo na medida em que é o primeiro nascido da união dos troianos com o povo itálico, rei e pai de reis - *regem regumque parentem* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 763-765), ascendência de toda uma linhagem albana. Carrega esse nome por ter sido criado nas selvas - *silvae*.¹¹² Da enumeração de alguns reis albanos, Cápis, Sívio Enéias e Numitor - este último, avô dos gêmeos, nascidos de sua filha Ília - segue para o ‘majestoso Rômulo’, desde já favorito de Júpiter, e a fundação de Roma (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 776-778). Virgílio coloca na boca de Anquises as predições sobre a fisionomia excepcional da urbe e sua ‘sina’ de liderar as cidades do mundo.

[*En huius, nate, auspiciis illa inclita Roma
imperium terris, animos aequabit Olympo,
septemque una sibi muro circumdabit arces,
felix prole uirum*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 781-784)

[Eis ali, filho, aquela ínclita Roma
Que, sob os auspícios, há de igualar
A Terra com o império e o Olimpo com o valor.
E encerrar em seus muros sete montes:
Feliz com a sua prole de grandes homens]

¹¹² Segundo tradição registrada por Dionísio de Halicarnasso, Lavínia temendo qualquer perseguição por parte de Ascânio, sucessor de Enéias e primeiro rei de Alba, protege-se nas florestas onde tem o filho em segurança. Após a morte do meio irmão, é posteriormente aclamado rei por vontade popular (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 70).

Da fundação da cidade, a visão do poeta salta para outro ponto da história romana que sob o governo de César Augusto culmina na nova “Idade de Ouro”.¹¹³ Tal deslocamento diacrônico não é puramente aleatório, possivelmente tem o propósito de vincular ao tempo do poeta o mote da renovação, sinalizar a nova fundação de Roma, sugerida pelo verbo *condo* que pode tanto trazer o sentido de ‘restaurar algo ao seu lugar de origem’ quanto ‘instituir’ ou ‘fundar’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 792; OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 395). *Augustus Caesar, diui genus, aurea condet saecula*. O elogio da idade de Augusto parece conscientizar Enéias da importância de cumprir os desígnios dos *fata* e confirmá-lo em sua vocação, como progenitor de uma ‘linhagem ilustre’.

Os quadros de Virgílio se alternam, revelando ao interlocutor os heróis históricos que por seus feitos ‘sobre humanos’ e sua fidelidade à *res publica* alcançaram fama imorredoura. De um lado, temos os reis de Roma e, de outro, as famílias e alguns ‘célebres’ do período republicano, *exempla* de devoção à pátria e sacrifício pessoal, por exemplo, Bruto, que combateu a soberba de Tarquínio e estabeleceu o Consulado. “Pela formosa liberdade” - *pulchra pro libertate* – pôs de lado os sentimentos de pai e deu morte aos próprios filhos por terem estes tomado o partido do rei expatriado (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 819-823). Mesmo senso de dever que levou o severo Torquato¹¹⁴, da *gens Mânlia*, a disciplinar com a morte o filho, por ter abandonado o posto de batalha (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 825). Paulo Emílio e Lúcio Mumio, juntos, são ilustrados como terríveis vingadores e antagonistas de aqueus (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 836-840). O primeiro derrotou Perseu em 168 a.C, rei macedônico que se dizia

¹¹³ Das celebrações oficiais, os ansiados Jogos Seculares, realizados, finalmente, entre os dias 30 de maio e 03 de junho do ano 17 a.C marcam no imaginário religioso romano a renovação do *saeculum* e o retorno simbólico a Idade de Ouro, momento idílico de abundância e felicidade plena da humanidade, em estreita interação com as divindades. Festividades lembradas com vivacidade pelo *Carmen Saeculare* de Horácio. O Século de Ouro é também tema de um dos relevos da *Ara Pacis* que congela na narrativa imagética uma retrato da fertilidade da *aurea aetas* (HOLLIDAY, 1990: 545).

¹¹⁴ Titus Manlius Torquatus, Cônsul em 347 a.C.

descendente direto de Aquiles, e o segundo arrasou ‘exemplarmente’ Corinto em 146 a.C, capital da Confederação Aquéia que se insurgiu contra o domínio romano. A figura de Catão, o Censor, por si, evoca os atributos de frugalidade e a disciplina, tal como Atilio Régulo remete à austeridade, marcas indeléveis dos ancestrais romanos (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 841).

Vale lembrar que o sucesso militar é também uma via para a legitimação do poder em Roma. Lançar-se ao perigo é uma forma de agregar valor ao general que ao sair vitorioso pode mostrar-se *felix*, agraciado pela divindade. Exemplos de *deuotio* e *uirtus* são também extraídos das Guerras Púnicas. Três ferozes opositores de Cartago são nomeados: Cipião o Africano, que derrotou Aníbal em Zama, (201 a.C); Quinto Fábio Máximo Cuntactor ou o ‘Contemporizador’, que salvou a *urbs* depois da derrota do lago Transímene (217 a.C) e Marcos Cláudio Marcelo (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 845-855). A alusão desse último comandante romano, vencedor dos gauleses, opositor de Aníbal e último a depositar os *spolia opima* no templo de Júpiter Ferétrio, lança luz sobre seu homônimo e distante descendente, também potencial sucessor de Augusto, que morre prematuramente aos 19 anos de idade.¹¹⁵

Talvez o propósito de apresentar tal ‘galeria de celebridades’ não seria tanto salientar os feitos individuais, mas antes chamar a atenção para o conjunto, para a matriz dos ‘preclaros varões’ da cidade de Roma. Virgílio os enumera como se houvesse algo em comum entre eles, apesar das barreiras temporais que os separam, como se o cortejo dos heróis fosse a marca dessa essência imutável da cidade e todos, de Enéias a Augusto, estivessem comprometidos com esse destino romano.

Se podemos localizar a presença de motivos convencionais na configuração dessa geografia do submundo tomados, por exemplo, de Homero, Virgílio os

¹¹⁵ Stephen Harrison sugere uma aproximação de Palante com o jovem Marcelo na narrativa, pois ambos são *miserande puer* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 882 e XI. 42) ao representarem a esperança interrompida de uma carreira política e militar de sucesso (HARRISON, 2006:166).

ressignifica, tornando-os inteligíveis para o público de sua epopéia. O *Descensus Averno* pode ser entendido como parte do empreendimento que evidencia as marcas do heróico na *Eneida*. As virtudes do herói reforçam-se tanto pelo contraste com os condenados do Tártaro quanto pela aproximação moral dos *exempla* encontrados nos Campos Elísios. Trata-se de movimento de iluminação na jornada do herói que toma, então, consciência do destino que o implica como princípio e liame de uma prole divina. Esta passagem da *Eneida* que integra em um mesmo campo narrativo os varões republicanos e os antepassados troianos e albanos do Imperador pode ter inspirado a transformação do Fórum de Augusto em uma espécie de panteão cívico-familiar, com uma proposta diferente do Fórum de César que exacerbava a ligação do Ditador com a ancestral divina. Augusto retoma sob a égide da República Restaurada, *res publica restituta*, a memória dos *summi viri* (homens ilustres) e do passado republicano conciliando-os à iniciativa de divulgar sua origem distinta.

2.6. O Forum Augustum: os Iulii entre o Passado Heróico e a Res Publica

Depois da *Eneida*, o monumento que melhor sintetiza esta conciliação entre memória genealógica e passado republicano é o Fórum de Augusto. Ícone da *res publica restituta*, este novo complexo forense traduzia em pedra a devoção do *Princeps* aos deuses, ao passado republicano e, obviamente, aos membros de sua linhagem especial, conectada a Vênus através de Iúlo e Enéias. Edificado em um terreno previamente adquirido por Otávio, o fórum ocupava uma área de cento e vinte e cinco por noventa metros, margeada pelo Fórum de César a sudoeste e pelo monte Subura a noroeste. Uma razão prática que o levou a construir um novo fórum foi o aumento de demandas e julgamentos que exigiam um terceiro (além do Fórum Romano e Fórum de César). Este espaço ficou destinado aos processos de Estado e sorteio de juízes.

As ruínas ainda impressionam pela imponência e podemos imaginar o impacto que não apenas a altura vertiginosa dos edifícios causava – o templo de Marte se elevava a trinta metros do solo - mas também a impressão provocada pela policromia do conjunto. Nos flancos, os pórticos com colunas de mármore numídico - *giallo antico* – quebravam a monotonia do mármore branco que dominava toda a extensão da praça. A pavimentação dos pórticos apresentava uma composição diferenciada e a parede de fundo abria-se em nichos retangulares entremeados por colunas em *cipollino* ou *marmor carystium* de coloração musgosa (UNGARO, 2007: 122-126). Em sua *História Natural*, Plínio, o Velho menciona a nobreza das edificações do fórum que considera entre as mais belas que o mundo já presenciou (PLÍNIO. *História Natural*, XXXVI, 102). Juntamente com o Templo de Marte, a ornamentação do complexo com material importado das províncias dava concretude à noção de *publica magnificentia* ou engrandecimento do domínio público, encorajado pelo *Princeps*. Augusto, inclusive, declara nas *Res Gestae* que todo o complexo foi financiado com os espólios de guerra, sem precisar, claramente, qual delas (*Res Gestae*, 21).

Suetônio remonta à batalha de Filipos o voto de erigir um templo a Marte – *aedem Martis* –, batalha que empreendeu para consolidar a vingança parterna – *pro ultione paterna* (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*. 29.02). Uma lacuna temporal de quarenta anos se estende entre o suposto momento do voto e a dedicação oficial do Templo em 2 a.C. Neste interim, Dion Cássio informa sobre o plano de erigir um Templo a Marte *Utor* no Capitólio, a semelhança daquele de Júpiter *Feretrius*, para receber os estandartes romanos recuperados dos Partos (DION CÁSSIO. *História Romana*, XIV. 08.03). Se o local originalmente pensado para hospedar o Templo de Marte *Utor* foi de fato o Capitólio, a documentação não nos permite inferir com precisão. Ao que tudo indica, este último projeto foi abandonado em favor da

construção de uma estrutura mais imponente nos arredores do Fórum de César, onde Otávio já havia começado a adquirir terreno para a abertura de um terceiro fórum. Testemunho da *pietas* do governante, este Templo reconhecia o apoio do deus às duas vinganças bem sucedidas, a primeira contra os assassinos do *Diuus Iulius* e a segunda contra a infâmia pública, originada pela captura dos estandartes romanos.

Erguido sobre um pódio de três metros e meio de altura, o templo era formado por oito colunas de fachada e sete de comprimento, todas com fuste sobre base ática e capitéis coríntios constituídos por dois blocos sobrepostos (UNGARO, 2007:175). Em meio aos vestígios da escada é visível uma base de pedra onde, possivelmente, esteve alojado o altar para os sacrifícios (Fig. 21). Acredita-se conhecer a composição escultórica do frontão do templo graças a um relevo da *Ara Pietatis Augustae*, edificada sob o governo do Imperador Cláudio (Fig. 22). A suposta fachada do templo aparece ao fundo de uma cena de sacrifício na qual um touro é imolado na presença dos flâmines; da edificação augustana podemos distinguir, nitidamente, os frisos do frontão, os capitéis coríntios e uma das vitórias aladas posicionadas sobre os vértices da estrutura. Em uma distribuição simétrica (Fig. 23), o conjunto figurativo alude à narrativa de fundação da *urbs* sob os auspícios das deidades protetoras: Marte e Vênus. Ao centro do frontão, Marte é retratado com manto, lança e uma espada embainhada – indicando, possivelmente, a suspensão da violência. Respectivamente, à esquerda do deus da Guerra, Vênus é representada com um cupido apoiado no ombro esquerdo, seguida por uma figura masculina com veste pastoril, associada a Rômulo e uma personificação do Palatino (monte em que o fundador tomava auspícios), reclinada em relação ao vértice. Respectivamente à direita de Marte, aparece a Deusa Fortuna, segurando uma cornucópia, a *Dea Roma* sentada sobre as armas e uma divindade fluvial associada ao Tibre.



Figura 21 - Fórum de Augusto. Ruínas do Templo de Marte *Ultor* - Foto tirada pelo autor no interior da área arqueológica do Fórum de Augusto em 23/02/2014. Roma.

Em uma passagem das *Tristia*, Ovídio descreve que no templo do poderoso Marte, que ele considera uma cortesia ao deus, a estátua de Vênus aparece unida a do Vingador - *in magni templum, tua munera, Martis, stat Venus Ultori iuncta* (OVÍDIO. *Tristia*, II. 295-296). Apesar da inevitável associação com as manobras adúlteras de Afrodite, narradas na Odisséia, essas divindades juntas no Fórum de Augusto prefiguram o destino dos *Iulii* como povo favorecido e a convergência das duas narrativas de fundação da *urbs*. Na opinião de Zanker, existe uma provável intenção de elevar a dignidade de Vênus, perceptível pelas longas vestimentas da deusa no frontão do templo e no cetro que ela ostenta, ao lado de Marte (ZANKER, 1988:196). Estes versos de Ovídio são colocados em correspondência com um relevo encontrado em Algiers - antiga cidade romana de *Icosium*, situada na costa da Argélia – para se ter uma noção do grupo escultórico que habitava a *cella* do templo (Fig. 24). Neste relevo em questão, a figura de Vênus é retratada com ampla vestimenta ao lado da figura de Marte cujo escudo está em repouso e o gládio embainhado. Entre as duas divindades, um pequeno Cupido é representado entregando o gládio do Vingador à mãe enquanto na

lateral direita, destaca-se uma figura masculina, supostamente, um dos membros da *domus* imperial.

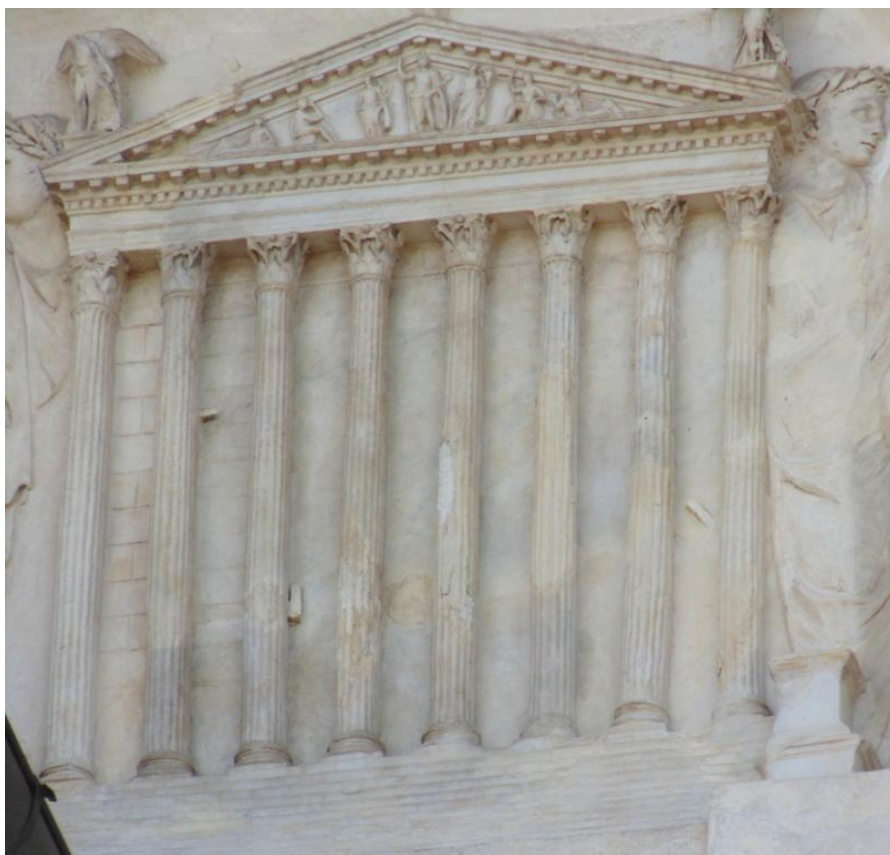


Figura 22 - Relevo da *Ara pietatis Augustae*. Mármore. Roma, Villa Medici. Foto tirada pelo autor na Villa Medici em 17/04/2014.



Figura 23 – Molde de gesso do Relevo da *Ara Pietatis Augustae* (detalhe do frontão do templo), em exposição no Museu da *Ara Pacis*. Foto tirada pelo autor em 12/06/2014.



Figura 24 - Relevo de Algiers. Mármore de Luna. Algiers, Museu Nacional de Antiguidades. Imagem disponível em <[http. www. forumancientcoins.com/numiswiki](http://www.forumancientcoins.com/numiswiki)>. Acesso em 13/05/2015.

Encontrada na região do Fórum Transitório (construído por Nerva), uma estátua couraçada de Marte *Ultor* de três metros e sessenta, datada do Período dos Antoninos, pode ter sido inspirada naquela que ocupava a *cella* do templo (Roma, Museus Capitolinos, Inv. S 58 Figs. 25-26). Por muito tempo confundida com o rei Pirro, do Épiro, estátua colossal, pertencente à coleção dos Museus Capitolinos, representa Marte com imponente elmo e volumosa barba, tal como aparece no suposto frontão do templo. Descoberta em 1535 na parte noroeste do Fórum de Nerva, a estátua é adquirida pelo Papa Clemente XII em 1735 e passa a integrar a coleção capitolina cinco anos mais tarde. A estátua que atualmente pode ser vista no átrio do Palácio Novo sofreu várias intervenções e restaurações ao longo do tempo: a cimeira do elmo, com a esfinge e os dois pégasos, é quase toda reconstruída, com exceção de algumas partes da cauda e das patas dos animais que se preservaram. Por sorte, boa parte dos detalhes da

couraça são originais como os grifos em alto relevo, a composição decorativa das lapelas - *pteryges* – e parte da cabeça de Medusa, *gorgoneion*.

Na Antiguidade, os grifos eram animais não apenas de Apolo, mas igualmente vinculados à Nêmesis, *dea ultrix*. Em nossa opinião, parece distorcida a



Figura 25 - Estátua de Marte Ultor. Mármore de Paros. Roma, Musei Capitolini, Inv. S 58. Foto tirada pelo autor nos Museus Capitolinos em 04/05/2014.

noção de que o deus tenha se tornado um guardião da *Pax Augustana* que, por sua vez, significou mais a interrupção das lutas fratricidas do que a extinção dos conflitos no Império Romano. Os motivos entalhados na lorica remetem, muito possivelmente, ao terror que as armas do deus disseminavam no campo de batalha. A lança apontada para baixo e o escudo em repouso indicam a suspensão da

violência, reforçada pela presença das cornucópias sobre os ombros da armadura. Segundo Ilaria Romeo, no texto escrito para o catálogo dos Museus Capitolinos, em comparação com outros modelos, os críticos consideram que a estátua augustana apresentasse uma fardagem menos volumosa e que no lugar das botas com peles de fera, obra das restaurações setecentistas, o deus pudesse endossar grevas e sandálias (ROMEO, 2010).

Vale recordar que a *cella* do templo servia também de repositório sagrado para os estandartes militares recuperados dos Partos e juntamente com o ancestral Templo de Jano, o Templo de Marte *Ultor* passa a desempenhar uma importante função



Figura 26 - Estátua de Marte Ultor. Detalhe da Couraça. Mármore de Paros. Roma, Musei Capitolini, Inv. S 58. Foto tirada pelo autor nos Museus Capitolinos em 04/05/2014.

nos ritos e assuntos associados à guerra. Neste recinto, o Senado passava a se reunir para deliberar a respeito da guerra e dos triunfos militares, daqui partiam os governadores militares das províncias - os denominados *legati augusti pro praetore* - colocadas diretamente sob os cuidados do *Princeps* e o templo passava a hospedar as insígnias triunfais dos generais vitoriosos (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*,

29). Suetônio ainda informa que

a pressa o levou a permitir o acesso do fórum à população antes mesmo de estar completa a construção do templo de Marte Vingador (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*, 29.01).

Um dos aspectos que mais impressiona no seu fórum e o diferencia do anterior erguido por César seriam as galerias dos *summi uiri*. Antes que um santuário dedicado aos *Iulii*, o *Princeps* cuidou para que o passado republicano e outras *gentes* ganhassem visibilidade no seu fórum. Se a galeria dos heróis partiu da escolha do *Princeps*, ou se, pessoalmente, tomou parte na redação dos textos *elogia*, pode ser que

esta escolha estivesse sujeita à influência de pessoas próximas, conselheiros e até mesmo as obras de Virgílio ou Horácio.

Entre os cultores desta interpretação que concilia a *prolepsis* de Anquises na *Eneida* e a disposição dos *summi uiri* no Fórum de Augusto, podemos mencionar: Nicholas Horsfall (1980) com o texto “Virgil, Varro’s *Imagines* and the Forum of Augustus” e Galinsky (1996), no livro *Augustan Culture*. A combinação entre os reis albanos, os *Iulii*, os reis de Roma e os heróis republicanos é altamente significativa no trecho evocado das *prolepsis* de Anquises, e pode ter servido de inspiração para a distribuição espacial das estátuas nos pórticos e êxedras do Fórum de Augusto. Na opinião de Geiger, a consciência de Augusto da necessidade de construir um rol maior, senão em uma escala vertiginosa dos heróis, diletos filhos de Roma, apresentados no poema épico, é algo que não pode ser desconsiderado (GEIGER, 2008:50-51).

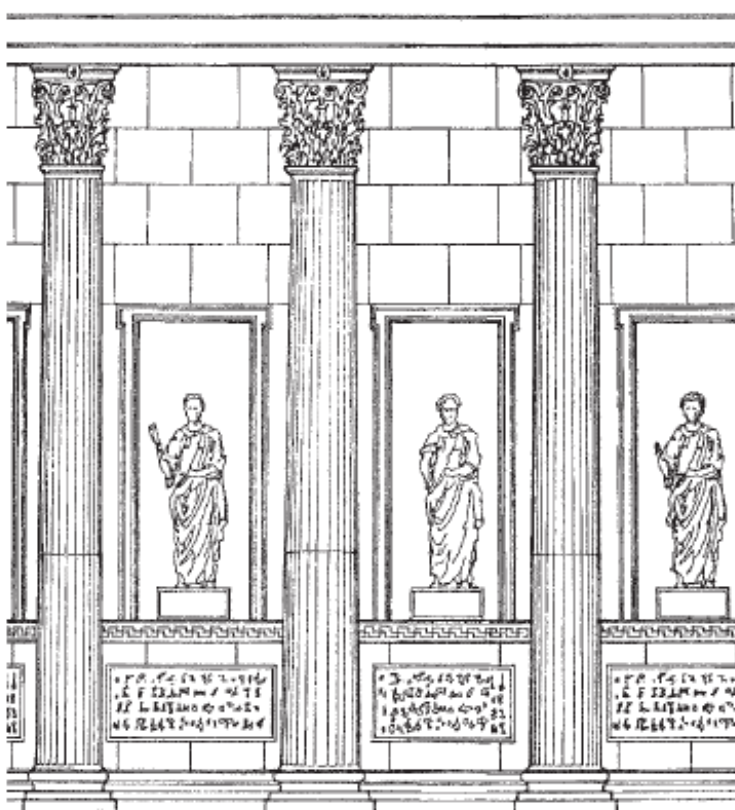


Figura 27 - Reconstrução da disposição das estátuas no Fórum de Augusto. (Galinsky 2005, fig. 42).

Esculpidas em mármore, estas estátuas estavam alojadas em nichos ou sobre bases distribuídas ao longo dos pórticos e nos salões em forma de hemicíclo. Essas galerias também contemplavam a dimensão do porvir, uma vez que providências foram tomadas para que estátuas de bronze fossem acrescentadas ao conjunto,

de acordo com Dion Cássio, “para todos os outros que receberam honras triunfais” (DION CÁSSIO. *História Romana*, LV.10.03). Cada estátua trazia um *titulus* identificando o indivíduo representado e um resumo do *cursus honorum*, logo abaixo, numa pedra separada, uma inscrição noticiava ao transeunte suas mais notáveis realizações – *elogium* (Fig.27). Se o cálculo dos especialistas procede, a galeria ultrapassava a cifra de cem estátuas entalhadas em dimensão humana natural, organizadas num arco cronológico que ia de Enéias a Druso, enteado de Augusto. Em exposição no Museu do Mercado de Trajano, encontram-se os fragmentos da base de estátua atribuída a Nero Cláudio Druso Germânico, o *titulus* além de um sumário do *cursus honorum* indica também a filiação com Tibério Cláudio Nero, Pretor em 42 a.C (Roma, Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. Inv. FA 1195, a, b, c, d, e;).

[Nero] Cl[aud]iu[s] Ti(beri) f(iilius)
 [Dru]sus Ge[r]man[ic]us / [Co(n)s(ul)]
 pr(aetor) urb(anus) q(uaestor)
 aug(ur) imp(erator) / [app]ella[t]us
 [i]n Germania (CIL VI. 8.2 40330)

Nero Cláudio Druso Germânico,
 filho de Tibério, Cônsul, Pretor,
 Questor, Águre, aclamado Imperador
 na Germânia

Morto em 9 a.C em campanha militar na Germânia, as cinzas do filho mais jovem de Lúvia Drusila foram trazidas para Roma e depositadas no Mausoléu de Augusto. Estes fragmentos da inscrição com o *titulus* foram encontrados no hemicírculo noroeste do fórum, juntamente com o dorso de uma estátua com indumentária militar (*loricata*), supostamente de Germânico. A hipótese mais amplamente aceita, formulada com base nos testemunhos literários e nos fragmentos epigráficos encontrados *in situ*, seria que os ancestrais dos *iulii*, juntamente com o grupo escultórico de Enéias e os reis

de Alba, ocupassem a êxedra do pórtico setentrional, enquanto os reis de Roma e demais *summi uiri* ocupassem o pórtico meridional.



Figura 28 - Fórum de Augusto. Êxedra Noroeste. Foto tirada pelo autor no interior da área arqueológica do Fórum de Augusto em 23/02/2014. Roma.



Figura 29 - Fórum de Augusto. Êxedra Nordeste. Foto tirada pelo autor no interior da área arqueológica do Fórum de Augusto em 23/02/2014. Roma.

A altura estimada de cada êxedra é de vinte e um metros, contendo duas fileiras sobrepostas de nichos, discute-se se os nichos da fileira superior, dada o diâmetro visivelmente menor, pudessem alojar troféus ao invés de estátuas (Figs. 28-29). A presença de estátuas menores quebraria a simetria do conjunto, além do que a posição das placas comprometeria a leitura das inscrições. Por outro lado, outras construções modeladas no Fórum de Augusto, como o *Sebasteion* em Afrodísias (datado da primeira metade do séc. I d.C), apresentam frisos e painéis no segundo e terceiro nível acima do solo (GEIGER, 2008: 118). Em síntese, o enigma da funcionalidade destes nichos superiores nas êxedras permanece, até então, sem solução aparente.¹¹⁶

Certamente que muitas estátuas, bustos e inscrições pudessem ser encontrados ao longo da cidade, o diferencial do Fórum de Augusto foi ter agrupado e sistematizado essas estátuas em um mesmo lugar, ao estilo de um panteão cívico. Como bem lembra Geiger, o empreendimento urbano levado adiante por Augusto não apenas implicou a construção de novos templos e a restauração de antigas estruturas, mas também a reorganização do espaço (GEIGER, 2008: 74-75). Suetônio informa que muitas estátuas foram deslocadas do Capitólio para o Campo de Marte, o que pode ter acontecido em outras partes da cidade (SUETÔNIO. *Vida de Calígula*, 34.01). O Fórum de Augusto introduzia uma nova proposta de exposição destas estátuas, em uma espécie de narrativa autorizada e purgada de qualquer memória inconveniente. Se esta narrativa colocava em destaque os ancestrais heróicos e históricos do *Princeps*, de forma alguma, minimizava o peso das outras *gentes* na consolidação e ampliação dos domínios de Roma.

¹¹⁶ Prospecções recentes apontam para a existência de quarto êxedras ao invés de duas: detectadas a sudoeste e sudeste do Fórum de Augusto, estas êxedras que estariam debaixo da *Via dei Fori Imperiali*, não sistematicamente escavadas, eram provavelmente de menor dimensão que aquelas localizadas na parte setentrional (LA ROCCA, 2001: 184-95).

Em uma conferência ministrada na *British School at Rome*, Amanda Claridge - autora do reconhecido *Archaeological Guide of Rome* - ressaltou alguns aspectos essenciais para a interpretação dos Fóruns Imperiais: primeiramente que não eram meras construções celebrativas da ideologia oficial, mas pensadas para atender prioridades de uma população em constante crescimento na metrópole e Império como, por exemplo, locais apropriados para a instalação dos tribunais e fixação dos



Figura 30 - Fragmento de estátua masculina em vestes sacerdotais. Dos pórticos do Fórum de Augusto. Mármore de Luna. Inv. FA 256 a. Roma, Museu dos Foruns Imperiais nos Mercados de Trajano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.

magistrados. Em segundo lugar, os pórticos e colunatas ofereciam locais adequados para acomodar troféus de guerra e as estátuas de indivíduos condecorados pelo Imperador, uma tendência que começa com Augusto e continua com os sucessores. Ao reclamar para si o privilégio sobre a concessão da honra¹¹⁷, o *Princeps* se torna também

¹¹⁷ John Lendon (1997), no livro *Empire of Honour: The Art of Government in the Roman World*, analisa esta complexa e, muitas vezes, traiçoeira moeda de troca que permeava as relações de poder, principalmente, entre o Imperador e as elites. Uma das preocupações do *Princeps* era preservar em constante coerência e equilíbrio essa economia das honras. Uma vez que era medida e regulada pela percepção dos outros, um indivíduo não honrado ou demasiadamente honrado poderia se converter em um potencial problema.

sujeito desta condição, uma vez que precisava arcar com as despesas para a confecção de estátuas, placas de bronze, mármore e locais apropriadamente dignos para a exposição dos mesmos. O que nos leva a compreender as providências tomadas por Augusto para os acréscimos futuros nas galerias.

Atualmente, a quase totalidade das estátuas dos fundadores, reis e heróis republicanos se perdeu, e as suas inscrições honoríficas sobrevivem em fragmentos, alguns destes recuperados ao longo de escavações realizadas nos foruns imperiais e outros de inscrições encontradas em edificações públicas fora de Roma, nos municípios e províncias. Tendo em vista os fragmentos de estátuas encontrados no contexto do fórum é possível imaginar que o grupo dos *summi uiri* não fosse constituído apenas de conquistadores, representados todos da mesma maneira, em garbo militar. Parte do dorso de uma estátua togada, assim como o fragmento de uma estátua masculina em hábito sacerdotal (com *capite velato*) em exposição no Museu dos Fóruns Imperiais, leva a flexibilizar a conhecida passagem de Suetônio informando que essa galeria havia sido “devotada aos chefes que souberam conquistar para o Império Romano, a princípio tão débil, a sua soberana potência” - *statuas omnium triumphali effigie* (SUETÔNIO. *Vida de Augusto*, 31. 05. Roma, Museu dos Fóruns Imperiais nos Mercados de Trajano. Inv. FA 2564. a-b; FA 256 a) (Figs. 30-33). Entre estes vestígios foram identificados o pé direito de uma estátua calçando um *mulleus* e o fragmento de uma mão masculina com anel, segurando uma *mappa*,¹¹⁸ indícios que depõem, ainda mais, sobre a diversidade desta galeria de notáveis (Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Inv. FA 2507; FA 2573a)(Figs. 31-32). Josephine Shaya, no texto “The Public

¹¹⁸ O anel - *anulus* – geralmente anel sinete - podia trazer as iniciais do indivíduo ou um símbolo pessoal, como é o caso de Pompeu cujo anel ostentava três troféus. Sua presença na estatuária é um identificador de *status* social. O *mulleus* por sua vez era um calçado fechado utilizado pelos senadores. Segundo Jane Fejfer, no livro *Roman Portraits in Context*, a *mappa* era uma peça de indumentária, semelhante a um lenço representativa dos indivíduos da ordem senatorial (FEJFER, 2008: 193-194). Um exemplar desta última peça pode ser também encontrado na dita “estátua do governador” - em exposição nos Museus Capitolinos - que sustenta o objeto na mão direita com o braço estirado.

Life of Monuments: The Summi Viri of the Forum of Augustus”, escrito para o *American Journal of Archaeology*, demonstra como essas estátuas eram parte integral da rotina dos tribunais em funcionamento no fórum e serviam como pontos de localização para as audiências entre litigantes e magistrados (SHAYA, 2013:117). Até mesmo para os indivíduos não letrados, certos aspectos fisionômicos e códigos visuais incorporados ao corpo e à vestimenta dessas estátuas poderiam facilitar o processo de identificação desses indivíduos.¹¹⁹

Fig 31-32 Fragmentos de estátuas masculinas: (direita) pé direito com *mulleus* e (página seguinte) mão com um anel e *mappa*. Mármore de Luna. Inv. Inv. FA 2507; FA 2573a. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.



¹¹⁹ Eugênio La Rocca, no texto “Il Ritrato e la Somiglianza”, escrito para a série *Ritrati: le Tante Face del Potere*, distingue duas linhas centrais na interpretação da retratística romana: uma mais ‘realista’ que percebe o retrato romano como sincero registro individualizante e outra linha mais ‘idealista’ e tipicizante que busca por esquemas formais; por fim, acaba reconhecendo que nenhuma dessas vertentes consegue esgotar a complexidade do fenômeno (LA ROCCA, 2011: 21-22). São inúmeros os casos de retratos com traços ditos realísticos (com nítidas marcas de idade, por exemplo) que são retratos de reconstrução, destinados a celebrar indivíduos que viveram séculos antes, como é o caso dos bustos de Homero fabricados em idade romana. Mesmo em uma encomenda a critério pessoal não bastava ser fiel a fisionomia o retrato em primeira instância deveria comunicar o papel social do representado. E mesmo que o alinhamento do rosto buscasse exprimir certo valor (como severidade ou constância) esse deveria ser facilmente reconhecido pelo espectador através das convenções sociais. Segundo o classicista alemão Patrick Schollmeyer, as fórmulas mímicas e posturas tinham o propósito de transmitir virtudes sopra individuais do indivíduo retratado assim como as vestes eram indicadores da dignidade: a toga – com suas várias tipologias torna-se um distintivo obrigatório do cidadão romano, a couraça ou lorica, um signo do *imperium* militar ou do triunfo; *capite velato* – indicador da dignidade sacerdotal ou da *pietas* (SCHOLLMEYER, 2007: 45-46). Eugenio La Rocca acredita que dos homens públicos conhecemos muito mais as máscaras através das quais desejavam ser reconhecidos do que propriamente seus aspectos fisionômicos. Por exemplo, depois do processo de divulgação da efigie imperial nas mais recônditas localidades do Império, eram poucos os que tinham a oportunidade de encontrar pessoalmente o Imperador e avaliar a semelhança com seus retratos (LA ROCCA, 2011: 28).

Fig 33. Fragmentos de uma estátua masculina trajando toga. Dos pórticos do Fórum de Augusto. Mármore de Luna. Inv. FA 2564. a-b. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.



Sobre as inscrições honoríficas, Andrea Degrassi publicou o que permanece deste material epigráfico em um volume intitulado *Inscriptiones Italiae* (1937), cujo trabalho de reconstrução passou por revisões e questionamentos à luz das discussões recentes sobre ideologia augustana e tradições inventadas. Géza Alföldy e L. Chioffly recentemente reeditaram as inscrições para o Volume VI (tomo oito, fascículos dois e três) do *Corpus Inscriptionum Latinarum* com discussão de M. Spannagel. Joseph Geiger, nos capítulos cinco e seis de seu livro, revisita grande parte desses fragmentos epigráficos, contendo partes dos *titula* ou *elogia* dos *summi uiri*, e expõe os desafios e incertezas no procedimento de identificação dos indivíduos (GEIGER, 2008: 117-178). Apenas a título de menção - uma vez que não é nosso objetivo passar em revista cada uma dessas inscrições - e para mencionar aquelas menos fragmentárias, essas reconstruções epigráficas sugerem que figuras como Ápio Cláudio Cego (*CIL* VI.8.3

40943), Públio Cornélio Cipião Africano (*CIL* VI.8.3 40948); Lúcio Emílio Paulo (*CIL* VI.8.3); Lúcio Licínio Lúculo (*CIL* VI.8.3); Caio Mário (*CIL* VI.8.3) e até mesmo Lúcio Cornélio Sila (*CIL* VI.8.3 40951 [31609]) tiveram espaço na galeria dos *summi uiri*.¹²⁰ Ademais, Plínio em um trecho de sua *História Natural*, registra a existência de uma estátua de Públio Cornélio Cipião Emiliano (Cônsul em 147 e 134 a.C) no Fórum de Augusto (PLÍNIO. *História Natural*, XXII. 13).

Dando vazão ao fantástico na narrativa dos *Fasti*, Ovídio descreve a inusitada situação do Vingador baixando dos céus para receber as oferendas em seu templo no Fórum de Augusto, acrescenta que “grande é o deus e grande é aquela obra” – *et deus est igens et opus* (OVÍDIO. *Fasti*, V. 551-554). O poeta acompanha o movimento do Deus saindo do Templo e contemplando o conjunto das construções e as galerias de estátuas

[*hinc videt Aenean oneratum pondere caro
et tot Iuleae nobilitatis avos;
hinc videt Iliaden umeris ducis arma ferentem,
claraque dispositis acta subesse viris*] (OVÍDIO *Fasti*, V.563-566)

[Deste lado ele vê Enéias onerado

¹²⁰ Respectivamente: Ápio Cláudio Cego (Cônsul em 307 e 296 a.C), a inscrição menciona sua influência retórica e política além das conquistas militares e da construção da Via Apia, aqueduto e templo de Bellona enquanto Censor: *In ce[nsura viam Appiam stravit e]t aq[uam] | [in] u[r]bem adduxit. Aedem Bellon[ae] fe[cit]*; Públio Cornélio Cipião Africano (Cônsul em 205 e 194 a.C), o famoso vencedor de Anibal, mas a parte remanescente do texto de seu *elogium* concerne não à vitória de Zama, mas a acusação formal por *repetundae* e sua recusa de ser sepultado em Roma. Lúcio Emílio Paulo (Cônsul em 182 e 168 a.C), a inscrição fragmentária menciona seu apontamento ao comando da Macedônia e a guerra contra o rei Perseus. Lúcio Licínio Lúculo (Cônsul em 74 a.C), o fragmento do *elogium* alude a longa campanha militar na Ásia e o triunfo (procrastinado até 63 a.C) sobre Mitridates, rei do Ponto e Triganes, rei da Armênia. Quanto a inscrição de Lúcio Cornélio Sulla (Cônsul em 88 e 80 a.C), desta restou apenas a parte relativa ao *titulus* que sumariza seu *cursus honorum* e o apontamento como Ditador, a inscrição foi encontrada na êxedra sudoeste. Caio Mário (Cônsul em 107, 104-100 e 86 a.C) um dos registros epigráficos mais completos que nos chegou (parte do *titulus* e do *elogium*) informa que foi apontado para conduzir a guerra contra Jugurtha, rei dos Numidas, e a respeito da vitória sobre os Cimbros e Teutões nos seus quarto e quinto Consulados. Além do mais, menciona que “depois do seu septuagésimo aniversário ele foi, por intervenção dos exércitos, restituído à pátria da qual havia sido repellido pelas tropas civis e, então, feito Cônsul pela sétima vez” - *Post (septuagesimum)annum patria per arma | civilia expulsus armis restitutus (septimum) | co(n)s(ul) factus est*. De acordo com Joseph Geiger, a inclusão de Mario e Sulla entre os *summi uiri* simboliza a irrelevância de um dos mais destrutivos conflitos republicanos (GEIGER, 2008: 154-156).

com seu doce fardo, e muitos ancestrais
da nobre linhagem Júlia. Do outro lado
ele vê o filho de Ília sobre os ombros as armas
de um chefe carregando, e suas ilustres empresas
abaixo dos varões ordenados]

Esta descrição poética transmite uma noção da centralidade dos dois grupos escultóricos alojados cada qual em um hemicírculo diferente, assim como do arranjo espacial das estátuas no fórum. Inclusive, os dois nichos centrais das êxedras que hospedavam as estátuas de Rômulo e Enéias encontram-se em posição simétrica axial a respeito do altar do Templo de Marte *Ultor*, situado sobre os degraus da escada (LA ROCCA, 1995: 80). O ‘doce fardo’ em menção no verso é evidentemente o pai Anquises que o herói suporta nos ombros durante a fuga de Tróia e ao do herói as estátuas representativas dos ancestrais dos *Iulii – auos Iuliae*. Pelos versos de Ovídio, é cabível imaginar que Rômulo (o filho de Ília) fosse retratado em garbo militar trazendo os *spolia opima*,¹²¹ as armas do rei Ácron, rei dos Caeninenses, derrotado em um combate singular.

Para além dessa passagem dos *Fasti*, as informações disponíveis para o estudo dos grupos escultóricos de Enéias e Rômulo, assim como o *titulus* e *elogium* pertinentes, advêm de localidades fora de Roma. As províncias hispânicas, Lusitânia, Bética e Tarraconense têm no último século municiado os estudiosos com inestimável material arqueológico direcionado, muitas vezes, para a compreensão dos elementos arquitetônicos, decorativos e escultóricos dos fóruns imperiais.

Durante escavações realizadas na Rua dos Banhos, em Mérida na Espanha, foram localizados dois fragmentos de estátuas: o flanco de uma estátua loricata e o dorso de uma estátua de ancião, com a cabeça velada (Fig. 34). Este novo material, estudado nos anos noventa por Walter Trillmich, foi posteriormente vinculado ao dorso

¹²¹ Primeiros do gênero dedicados no templo de Júpiter (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.10).

de uma estátua menor acéfala - encontrada um século antes na mesma localidade - que havia sido erroneamente identificada com “Diana Caçadora” (Fig. 35). Reunindo as evidências, Trillmich considerou que esta última pudesse ser o dorso de uma estátua pueril, representativa de Iúlo-Ascânio e que, juntamente com os novos achados, fizesse parte de um grupo escultórico maior, alojado no antigo fórum da província (Mérida, Museu Nacional de Arte Romana, Inv. DO. 33676). Situado na parte oriental do pórtico norte, esta composição escultórica representava o episódio da fuga de Tróia e a julgar pelas dimensões da estrutura e o contexto decorativo do fórum provincial, muito provavelmente, foi inspirada no grupo escultórico de Enéias do Fórum de Augusto (Fig. 37). Neste ângulo do pórtico foi encontrado um pedestal cuja fachada trazia uma lastre de mármore contendo partes do *elogium* de Enéias cotejado com o exemplar pompeiano do dito Edifício de Eumachia, datado da primeira metade do Séc I d.C (CIL X 808, 8348). Da estátua do herói, restou apenas parte do flanco inferior e das *pteryges* pertencentes à couraça, já de Anquises nos chegou a parte superior do dorso: o rosto do ancião apresenta barba e a cabeça está coberta por um fino véu cujas pontas caem pelo ombro esquerdo (Mérida, Museu Nacional de Arte Romana, respectivamente, Inv. DO 33675 e 34597) (Fig. 36).



Figura 34 Molde: fragmento de estátua com a cabeça e braço direito de Anquises. FA 2489. Resina. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.

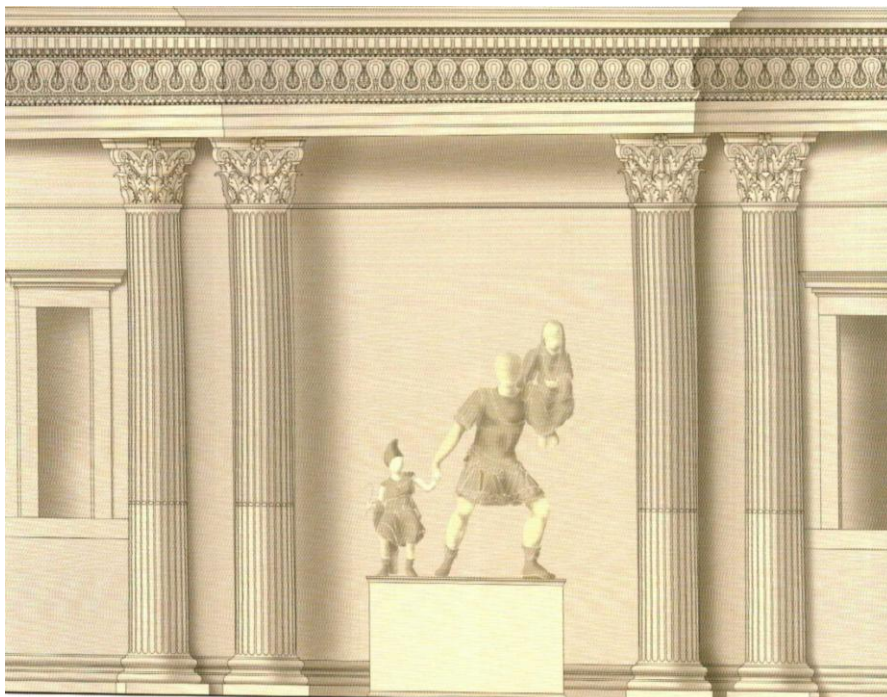


Fig. 35 (esquerda) Molde de Ascânio. Resin. FA 2488. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.



Fig. 36 (acima) Molde de fragmento de estátua, flanco de Enéias. Resina. FA 2490. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.

Fig. 37. Prospecto reconstutivo do grupo escultural de Enéias, situado no nicho central da êxedra noroeste. (Ungaro, 2007:168).



Por sua vez, em Córdoba - antiga *Colonia Patricia Corduba*, capital da Bética – foi encontrada nas vizinhanças do antigo fórum provincial o dorso de uma estátua loricata datada do período nero-claudiano. O porte da estátua (não natural), assim como os motivos decorativos da couraça e o contexto arqueológico, motivou alguns especialistas a identificarem com Rômulo triunfador e uma possível adaptação daquela alojada no Fórum de Augusto, porém não existe consenso entre os estudiosos quanto a esta vinculação (Fig. 38).¹²²

Fig. 38 Molde: fragmento de estátua couraçada atribuída a Rômulo. Resina. Roma, Museo dei Fori Imperiali Nei Mercati di Traiano. FA 2492. Foto tirada pelo autor no mesmo museu, em 29/07/2014.



¹²² Enquanto T. Nogales (2007), no texto “Culto Imperial en Augusta Emerita: Imágenes y programas urbanos”, a considera uma adaptação do Rômulo Triunfador, Walter Trilmich (1996), no texto “Los tres foros de Augusta Emerita y El caso di Corduba in Colonia Patricia Corduba”, a identifica como uma outra representação de Enéias.

As informações mais completas sobre o *titulus* e *elogium* de Éneias foram aqueles encontrados nas bases das estátuas do Edifício de Eumachia (Pompéia), este último dedicado a *Concordia Augusta*. Segundo Jean Gagé, no texto “Romulus-Augustus”, as inscrições, que datam do governo de Tibério, foram supostamente inspiradas no encômio original grafado sobre as bases das estátuas de Rômulo e Enéias, ambas localizadas no Fórum de Augusto (GAGÉ, 1930: 68). Devemos atentar para o fato de que Eumachia era membro da elite local, financiou e dedicou essa construção suntuosa à família do Imperador Tibério, filho adotivo do *Princeps* Augusto e herdeiro da *domus* imperial (COOLEY; COOLEY, 2004: 98).

Titulus:

Aen[e]a[s primus] / Latin[orum rex] / regnav[it annos III] (CIL 06, 40931)

Elogium:

Aenea[s Ven]eris / et Anchisa[e filius Troia]nos / qui capta Tr[oi]a bello s[uper]fuer[ant] in It[alia] adduxit / [bell]um suscepit --] / [3]em[3] / [6] / [3]lb[3] / [oppidum Lavinium] cond[edit] et / [ibi] regnavit an[nos] tr[e]s in / [bel]lo(?) Lauren[ti] ges[to] non con[pa]ruit appel[latus]q[ue] est Indigens / [pa]ter et in deo[rum] numero relatus] (CIL X, 808; 8348)

Titulus:

Enéias primeiro rei dos Latinos, reinou por três anos

Elogium:

Enéias, [filho] de Vênus e Anquises, conduziu até a Itália os Troianos que sobreviveram quando Tróia foi capturada [três linhas perdidas aqui]fundou [a cidade de Lavínio] e ali reinou por três anos; nas Guerras Laurentinas, subitamente desapareceu, é [nomeado] *Pai Indigens* e considerado no conjunto dos deuses

Se essa reconstituição epigráfica corresponde ou não ao *elogium* original grafado no Fórum de Augusto é uma polêmica que não tentaremos solucionar, nem sequer opinar. Mais importante, porém, seria considerar que o registro pontua, em linhas gerais, as narrativas conhecidas sobre a apoteose de Eneias e encontradas numa

miríade de autores do Principado que tratamos no capítulo seguinte desta Tese. O possível *elogium* da galeria de Eneias detém-se no súbito desaparecimento do herói nas guerras travadas em defesa dos laurentes e a transformação do troiano em deus, adorado sob o epíteto de *pater indigens*. Por outro lado, a presença desse registro na edificação pompeiana evidencia a propagação do tema da *consecratio* de Eneias no período do Principado e seus usos políticos pela *domus Iulia*.

O Edifício de Eumachia é um caso emblemático de contradição ao paradigma romanocêntrico de dominação cultural que teria orientado as leituras sobre o Império Romano nos séculos XIX e início do XX. Torna-se complicado sustentar, hoje em dia, a ideia de uma romanização que parte diretamente do centro para as províncias, de exportação deliberada de uma cultura, um *modus uiuendi*, elementos artísticos e urbanísticos (termas, anfiteatros, aquedutos), língua e indumentária. Em prol de uma compreensão mais fluida das trocas entre Roma e as regiões dominadas, novos conceitos como “negociação” e “cooptação” tornam-se critérios chave no entendimento de uma política romana voltada para a dominação que conta com a atuação das elites locais (HINGLEY, 2005: 35).

Numa lógica de dom e recompensa, ao erigir um monumento à *Concordia Augusta*, Eumachia visava, possivelmente, estreitar os laços com Roma e o Imperador, aumentando assim sua própria honra; por outro lado, colaborava para a difusão de uma narrativa heróica e de valores agregados à *domus* imperial. Desta maneira, na região de *Arretium* foram encontrados fragmentos de sete *elogia* diferentes, além do mais, os fóruns de *Augusta Emerita* e *Corduba* apresentavam um esquema de nichos similar aos das galerias do Fórum de Augusto. Na opinião de Josephine Shaya, juntamente com os potentados de Roma, estes nichos provavelmente alojavam estátuas das elites locais (e, conseqüentemente, seus ancestrais), sacerdotes, magistrados que ampliavam e

imortalizavam sua honra a partir destes espaços estruturados à semelhança de Roma (SHAYA, 2013: 103).

Um aspecto interessante para pensarmos uma provável influência e repercussão do poema de Virgílio é a reapropiação de temáticas épicas que visam a celebração da genealogia heroica dos *Iulii*. Neste recorte, podemos considerar tanto as cerimônias públicas quanto os monumentos e artefatos que se vinculam ao *Princeps* e aos membros de sua *domus*. Sabemos que os Jogos Troianos foram revividos por César nos anos de 45 e 44 a.C, mas foi justamente Otávio que tornou a celebração uma instituição permanente. Tratam-se de exercícios – *ludi* - militares de equitação muito antigos voltados para a preparação da *nobilitas* para a guerra que foram reapropriados de forma a ressaltar a sua origem troiana. Sua origem é obscura, mas como vimos, Virgílio estabelece sua gênese nos jogos fúnebres realizados em honra de Anquises, com especial destaque para *Iúlo* e seu dileto companheiro Atys. Augusto dá expressão oficial aos jogos descritos na *Eneida*, colocando seus netos, Caio César e Agripa Póstumo – ambos, filhos de Júlia – à frente das manobras de cavalaria. O primeiro evento ocorreu durante a dedicação do Teatro de Marcelo, com Caio à frente dos *Lusus Troiae* e o segundo deu destaque a Agripa Póstumo, durante a dedicação do Templo de Marte *Uitor* (DION CÁSSIO. *História Romana*, LIV. 26.01; LV.10.06). Antes deles, Tibério havia liderado os garotos mais velhos nos jogos que aconteceram durante a celebração do Tríplice Triunfo de Otávio (SUETÔNIO. *Vida de Tibério*, 06.04).

Historicamente, as imagens de Enéias, Rômulo e do *Diuus Iulius* foram incorporadas aos cerimoniais do Imperador e dos membros do círculo imperial, tal como é possível perceber nos funerais da *Domus*. Informações preciosas sobre estas exéquias podem ser extraídas dos relatos de Diôn Cássio e do historiador Tácito. Para Geoffrey Sumi, no livro *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome Between*

Republic and Empire,¹²³ o funeral de Décimo Cláudio Druso (conhecido como Germânico ou Druso Maior), irmão de Tibério, ofereceu ao *Princeps* a oportunidade de enfatizar a unidade das duas distintas famílias, *Iulia* e *Claudia*, não obstante o fato de Druso nunca ter sido formalmente adotado por Augusto (SUMI, 2008: 255). Druso havia caído doente em campanha na Germânia, para a qual a Imperador despachou Tibério que encontrou o irmão à beira da morte no ano 09 a.C. Com honras militares, o corpo foi escoltado de volta à capital, uma vez que não pôde comemorar as vitórias em vida, foi dado ao cortejo fúnebre de Druso uma aparência triunfal (DION CÁSSIO. *História Romana*, LV. 02.01). Sobre o cortejo de imagens, Tácito registra em seus *Anais* que o leito foi escoltado pelas efígies dos [ancestrais] dos Júlios e dos Cláudios - *circumfusas lecto Claudiorum Iuliorumque imagines* (TÁCITO. *Anais*, III. 05.01). Para os propósitos cerimoniais deste funeral, aquele foi tratado como um membro da família de Augusto que, do Circo Flamínio, pronunciou a primeira *laudatio funebris* - discurso fúnebre – e Tibério a segunda, especificamente, na região do Fórum (SUMI, 2008: 255). O *Princeps* em seu discurso teria exortado os netos, Caio e Lúcio, que então eram crianças e possivelmente estiveram presentes no cerimonial, a mirarem o exemplo deste general.

Jean-Claude Richard, analisando os funerais do filho de Tibério, Nero Cláudio Druso, ou Druso, o Jovem (morto em 23 d.C), no texto “Enée, Romulus, César et les Funérailles impérialles”, recorda a presença das imagens de Enéias e Rômulo entre os ancestrais diretos do filho do Imperador, possível vítima de envenenamento por

¹²³ O objeto da análise de Sumi são as cerimônias públicas que aproximam governantes e governados em Roma, nas quais o poder político coloca-se em evidência: reuniões públicas – *conciones* – nos tribunais – *questiones* – assembleias – *comitia* – entretenimento público – *ludi, munera* – festivais, funerais e triunfos. Tais espaços e ocasiões são considerados pelo autor palcos privilegiados nos quais o drama da política se desenrola em sua magnitude (SUMI, 2008: 01). Para este autor, trata-se de um desdobramento do processo dinâmico de reformulação e adaptação das instituições republicanas para fins de autopreservação e ostentação do poder político no Principado (SUMI, 2008: 221).

maquinação de Sejano, Prefeito do Pretório¹²⁴ (TÁCITO. *Anais*, IV. 09-10; RICHARD, 1967:77). O autor francês ressalta que, apesar de não figurarem com tanta relevância no cortejo de imagens do funeral, demonstram uma proposta de contiuidade da *Domus* e o vínculo de Druso aos ancestrais divinos dos Júlios. Além do mais, Richard observa que a antiguidade do culto que recebiam possibilitava que estas divindades figurassem no cortejo desse longínquo descendente, por sua vez, a ligação com o *Diuus Iulius* se estabelece de forma mais indireta, por se tratar de uma divindade recente e com uma memória delicada (RICHARD, 1967: 77-78).

A correspondência entre temas épicos e monumentos com vista à celebração da genealogia heroica dos *Iulii* não é algo restrito ao Fórum de Augusto. Esta configuração do evento histórico em uma moldura cósmica¹²⁵ que permeia o épico virgiliano encontra correspondência não somente em outros poetas, mas em monumentos, relevos e artefatos do Principado. A título de passagem, podemos mencionar os relevos da *Ara Pacis*, a *Gemma Augustea* e o ciclo de relevos de *Medinaceli*.¹²⁶ Em uma composição semelhante à *equifrases* do escudo de Enéias (Livro VIII da *Eneida*), este grupo de relevos insere acontecimentos da História Romana em uma configuração prodigiosa que extrapola o ordinário para evidenciar a cumplicidade

¹²⁴ Seguindo a narrativa dos historiadores no que concerne à morte e ao funeral de Druso, Tácito ressalta que não podia descuidar do rumor que, ainda em seu tempo, não havia silenciado: Sejano seduzindo Lívila ao crime, arquitetou com a ajuda do eunuco Lygdis, o envenenamento de Druso (TÁCITO. *Anais*, IV. 10).

¹²⁵ Com o adjetivo cósmico, do latim *cosmicos*, apropriado do grego *kosmikós*, nos referimos a um evento que pretende uma abrangência universal e ordenadora (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 452).

¹²⁶ Gema de Augusto, ou *Gemma Augustaea*, é um camafeu romano, feito de ônix árabe, que descreve a *consecratio* do Imperador Augusto e atualmente integra a coleção do Museu de História da Arte de Viena. Construído no Campo de Marte, a *Ara Pacis Augustae* é uma mistura de recinto-altar dedicado por Otávio Augusto à Paz no ano 09 a.C e um dos mais rebuscados exemplares da escultura augustana. Os relevos externos abrangem cenas de temporalidades diversas: os painéis frontais, voltados para oeste, retratam a chegada de Enéias ao Lácio e a gruta do Lupercal com a Loba e os Gêmeos, enquanto os painéis voltados para a direção leste retratam Roma e uma divindade feminina, por vezes, interpretada como a personificação da Pax. Os painéis laterais retratam uma procissão religiosa na qual é possível distinguir, (no painel sul, mais especificamente) flâmines de vários colégios, o próprio Augusto, Agripa e algumas mulheres da *domus* Imperial. A reconstrução do altar está abrigada em uma moderna estrutura projetada pelo arquiteto Richard Meier para o Museu da *Ara Pacis* em Roma. Em face da avalanche de publicações sobre este monumento e a Gema de Augusto, optamos por uma apresentação um pouco mais extensa do ciclo de relevos de Medinaceli, menos conhecido do público em geral dado o caráter disseminado da coleção.

entre poderes humanos e divinos. De datação incerta, o Ciclo de Medinaceli compreende um verdadeiro sumário de etapas do governo de Augusto: pela primeira vez reunido em uma mostra, por ocasião do bimilenário da morte de Augusto na Scuderia do Quirinal, em Roma, este ciclo de relevos é pouco notório devido à complicada história de sua coleção dispersa pela Europa. Encontrado no século XVI dentro dos domínios territoriais do Vice-Reino de Nápoles, nove painéis foram transferidos para a Espanha e hoje se dividem entre a família Acalá-Medinacelli e a coleção privada da Duquesa de Cardona. Segundo Thomas Shafer, no texto escrito para o catálogo da mostra sobre Augusto, algumas dessas placas se romperam no transporte e foram simplesmente descartadas, mas, por sorte, dois fragmentos foram recuperados pelo arqueólogo e estudioso da arte Paul Arndt no início do século XX e vendidos para o museu de Budapeste, onde hoje se encontram (SCHÄFER, 2014: 322).

A pertinência temática levou os estudiosos à hipótese de que esses relevos vieram de algum edifício de culto imperial: ou Nola, local onde Augusto faleceu em 14 d.C, ou Pozzuoli, colônia augustana. Três lastras de mármore de Luna somadas a um fragmento (de cinquenta e sete centímetros) eram parte de um grupo escultórico maior com cenas vivazes de um combate naval, bem possivelmente Ácio, presenciado por Apolo do alto de um rochedo (frag. Budapeste, Museu de Belas Artes, inv. 4817; Córdoba, coleção da Duquesa de Cardona, s. inv.) (Fig. 39a). Divididas em duas fileiras sobrepostas, as naves avançam em direções contrárias transportando soldados equipados de escudos, espadas e lanças, como preparados para um combate em terra firme e campo aberto. A maior parte das embarcações é representada com torres e esporões de ataque em forma de aríete na proa.¹²⁷

¹²⁷ Infelizmente, os relevos de Medinaceli não permitem traçar uma tipologia clara dos barcos de guerra que não se diferenciam pelo calado da embarcação, nem pelo porte, nem pelo modelo (birremes, trirremes, quadrirremes e assim sucessivamente), tão pouco parece ter sido este o objetivo da obra. O escultor [anônimo] parece ter optado por um modelo genérico de barco de guerra, com a introdução de

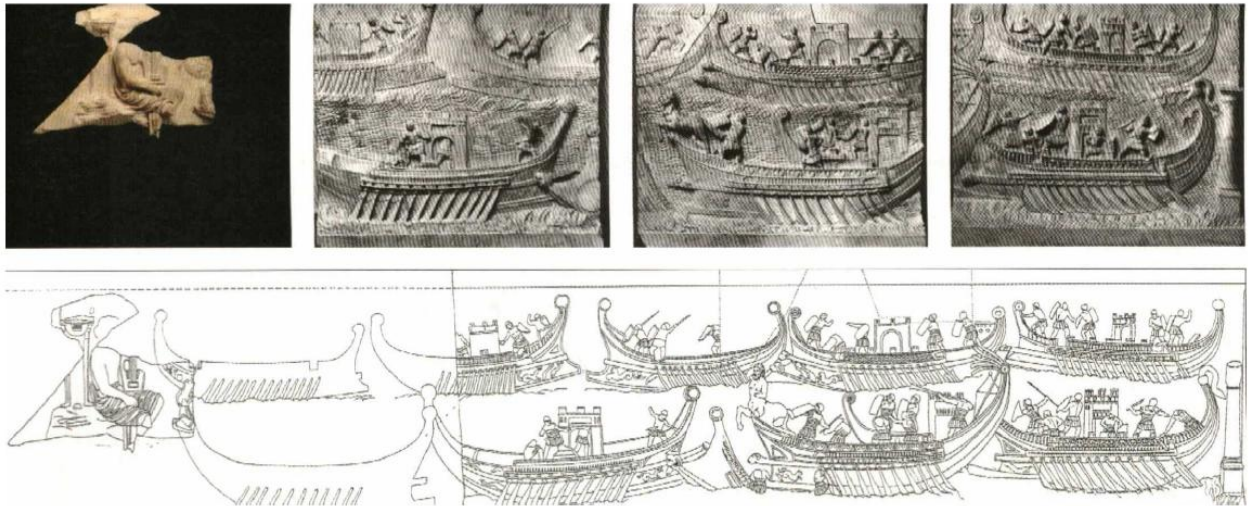


Figura 39a - Grupo de Medinaceli. Mármore de Luna. Fragmento de relevo com Apolo e as Naus (extremidade esquerda) Budapeste, Museu de Belas Artes, inv. 4817. Relevo com as naves (parte esquerda, central e direita) Córdoba, collezione della duchesa di Cardona, s. Inv. Desenho reconstrutivo, autoria de Thomas Schäfer (LA ROCCA, 2013, p.32

Exceto pela presença marcante da divindade no lado esquerdo, nada parece antecipar a vitória de um dos lados na batalha: a atmosfera geral é da própria confusão e

alguns atributos característicos como os *rostra* – aríetes em forma de cabeça de carneiro - e as torres, justamente para distinguí-los do navio mercante ou *navis oneraria*. Segundo D. B. Saddington, no texto ‘Classes. The Evolution of the Roman Imperial Fleets’, Antônio reunia uma frota com 500 navios (número estimado), em sua maioria trirremes, e barcos de enorme calado alguns com oito e dez fileiras de remadores e um efetivo terrestre de cem mil legionários (SADDINGTON, 2007: 207). Dion Cássio informa que os navios de Antônio se projetavam muito acima do nível do mar do que aqueles de seus oponentes e, sobre o convés, ainda fez edificar altas torres (DION CÁSSIO. *História Romana*, L. 23). Otávio por sua vez reunia 400 barcos (número estimado), em grande parte liburnios, embarcações menores com duas fileiras de remadores e grande poder de mobilidade e um efetivo terrestre de oitenta mil legionários. Ao que tudo indica, os dois lados esperavam um confronto terrestre e não um desfecho decisivo no mar. Desde 32 a.C o ex-legado de César concentrou sua frota na entrada do Golfo Ambrácio e sua base militar no promontório de Ácio. Antônio tinha planos de antecipar a ofensiva com um desembarque massivo na Itália, rejeitado pelo intenso patrulhamento de barcos. Segundo Plutarco, Antônio sofreu alguns reveses enquanto aguardava a chegada da frota de Otávio como uma epidemia de malária que assolou o acampamento do ex Triúviro e espalhou enorme mortandade. Na iminência de um embate naval, Antônio recrutou remadores, às pressas, junto à população da Iônia e ateou fogo aos barcos que não conseguiu aparelhar, sobretudo, os barcos egípcios (PLUTARCO. *Vida de Antônio*, 62-64). Apesar de o biógrafo subordinar os erros de julgamento do general à paixão servil pela rainha egípcia, o relato traz algumas informações interessantes sobre as diferentes táticas empregadas em função do aparato bélico naval. Plutarco também contrapõe a experiência naval de Agripa e a boa composição da armada de guerra Otávio aos barcos desmedidos de Antônio e Cleópatra. Confiando na altura e robustez de seus barcos cujos cascos eram reforçados com chapas de bronze, Antônio dá ordens para os comandantes manterem a formação a qualquer custo, por sua vez, Agripa e Otávio evitam uma colisão direta ou lateral e procuram atrair os barcos do inimigo para o mar aberto, empregando uma espécie de manobra de cerco. De acordo com Plutarco, a um dado momento, o combate transformou-se em uma batalha de infantaria ou mais precisamente o assédio de uma fortaleza (PLUTARCO. *Vida de Antônio*, 66). Segundo Dion Cássio, os barcos de Antônio foram assediados com lanças, tochas e projéteis inflamáveis lançados pelos soldados e ao fim a frota queimou até sua destruição (DION CÁSSIO. *História Romana*, L. 32-35).

incerteza do combate, com naves em rota de colisão e uma terceira que vai a pique. Especificamente, a embarcação de guerra ao centro converge com a descrição que o poeta Propércio, em uma de suas elegias, oferece dos navios de Antônio: centauricas proas com ameaçadoras pedras – ‘*prorae Centaurica saxa minantis*’ (PROPÉRCIO. *Elegia*, IV. 06, 49) (Fig. 39b). Apolo é representado com dimensões sobre humanas e está voltado para a ação que se desenrola no plano inferior. Com a lira na mão e diante de uma trípole¹²⁸ a divindade está sentada à esquerda e cumpre a função de protetora das navies de Otávio contra Antônio e Cleópatra.



Figura 39b - Grupo de Medinaceli. Mármore de Luna. Detalhe do relevo com as navies (parte esquerda, central e direita) Córdoba, coleção da Duquesa de Cardona, s. Inv. Hospedado no endereço virtual <http://www.ancientportsantiques.com/ancientships/ancient-galleys/>

Os relevos ainda retratam um exuberante triunfo – *pompa triumphalis* - em cujo desfile as divindades tomam parte: um general em uma quadriga triunfal avança guiado pela personificação da *uirtus*, precedido por tocadores de tuba, tocadores de flauta, litores e pessoal empregado no ofício de culto (Córdoba, collezione della duchesa

¹²⁸ Juntamente com a lira, a trípole era um dos símbolos de Apolo, uma espécie de banco com três pés onde a Pítia, ou profetiza de Apolo em Delfos, sentava para proferir os oráculos.

di Cardona, s. inv.). Em outras duas lastras, touros são conduzidos para o sacrifício e se identifica a figura da Vitória Alada e do deus Marte (Córdoba, coleção da Duquesa de Cardona, s. inv.). As divindades misturam-se aos mortais no cortejo e parecem expressar aprovação aos eventos humanos que ali se passam. Uma parte considerável da narrativa imagética se perdeu, o que torna temerário especular sobre as etapas faltantes ou estimar a dimensão original desta cena triunfal. Schäfer sugere identificá-la ao tríplice triunfo de Otávio em 29 a.C que comemora a Vitória do Ácio, a Conquista de Alexandria e a submissão da população dalmática (SCHÄFER, 2014: 322).

Um dos painéis que tematicamente pode-se vincular ou não à *pompa triumphalis* mostra uma *tensa* - carro utilizado para transportar a efigie dos deuses e seus atributos nos espetáculos públicos - puxada por quatro cavalos e sobre as paredes do carro aparecem cenas da fundação de Roma e dos ancestrais heróicos do *Princeps*: Enéias em fuga, com Anquises e Ascânio; o prodígio da porca com os leitões e, na outra extremidade, Rômulo regressando com os *spolia* de Ácron (Budapeste, Museu de Belas Artes, inv. 2000.24)(Fig. 39c.) Dois indivíduos togados caminham atrás do carro e um deles porta um ramo de louro nas mãos. Na interpretação de Schäfer, esses motivos

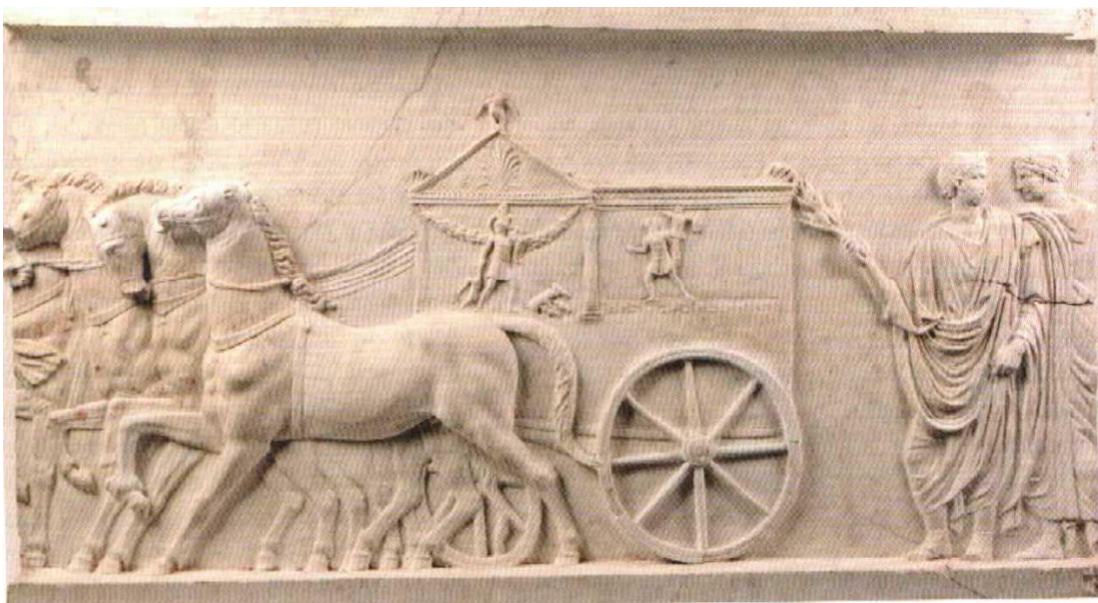


Figura 39c - Relevo com *tensa*. Grupo de Medinaceli. Mármore de Luna. Budapeste, Museu de Belas Artes. Inv. 2002,24 (LA ROCCA, 2013, p.323)

decorativos sugerem tratar-se da *tensa* do próprio Augusto, visto que as imagens dos membros divinizados da *domus* imperial recebiam honras semelhantes ao dos deuses do panteão romano e por ocasião das festividades religiosas e eram transportadas neste tipo de coche (SCHÄFER, 2014: 323). O que estabelece em 14 d.C um *terminus post quem* para a datação destes painéis. Em um esquema semelhante ao da narrativa virgiliana, a presença dos deuses parece elevar a dignidade dos acontecimentos conjugados em cena neste grupo de relevos e a presença de Enéias e de Rômulo reforça a proximidade com o passado heróico fundacional.

Nada mais expressivo sobre esta co-atuação entre poderes divinos e humanos do que os motivos estampados na couraça da conhecida estátua da *Prima Porta*. Medindo exatos dois metros e oito centímetros essa estátua de mármore encontra-se em exposição nos Museus Vaticanos. Encontrada no final do século XIX, esta estátua de Augusto em indumentária militar tem sido objeto de controvérsia e gerado abrangente produção bibliográfica nos campos da arqueologia, estudos clássicos e história da arte. Desde as primeiras intervenções e restauros com vista à exposição do artefato, colocou-se a hipótese de que se tratava de uma cópia e para a original o leque de probabilidades é amplo: imagina-se que o modelo original estivesse em algum local de circulação pública, com a possibilidade de ser contemplada em todos os lados, e chegou-se até mesmo a pensar que a *Prima Porta* fosse uma cópia da estátua de bronze que Estrabão afirma ter visto sobre o Mausoléu de Augusto.¹²⁹ Por outro lado, há quem

¹²⁹ A estátua é reconhecida como uma reprodução, visto que a parte posterior da couraça não recebeu qualquer tratamento estético. Claudio Parisi Presice no texto ‘Arte, Imprese e Propaganda. L’Augusto di Prima Porta 150 anni dopo La scoperta’, considera que o indivíduo encarregado da reprodução não executou uma mera cópia, mas realizou uma transposição e redução de elementos figurativos para esta estátua marmórea, pensada para algum nicho ou posicionada diretamente contra um muro (PRESICE, 2013: 118). A identificação com a estátua do Mausoléu foi proposta por Sandro Stucchi em uma conferência realizada no Instituto Arqueológico Alemão em Roma no ano de 1985. Zanker apenas comenta que a original é uma possível estátua de bronze, sem qualquer outra especificação (ZANKER, 1988: 188). Susan Woodford sugere que o trabalho original fosse executado por algum artista de origem grega e devotado pelo Senado a Augusto, depois de 20 a.C, para ocupar algum local público (WOODFORD, 1982).

considere irrelevante esta problemática e reconheça a estátua como um presente de Tibério César endereçado à mãe, Livia, tendo em vista que a estátua foi encontrada, em algum lugar de sua *Villa Ad Gallinas Albas* próxima à *Prima Porta* (Fig. 40).¹³⁰

A datação da estátua é outro problema, aparentemente, sem solução. Um importante *terminus post quem* é o motivo histórico da couraça e os comentadores estão de acordo em, pelo menos, reconhecer o evento da restituição dos estandartes romanos pelos Partos em 20 a.C (ZANKER, 1998: 192; MORFORD, 1995: 22; PRESICE, 2013: 122). Por sua vez, o fato de o *Princeps* não estar usando botas, ou qualquer outro tipo de calçado, é utilizado como argumento para datar a estátua após 14 d.C. Generais romanos não comparecem ao campo de batalha descalços e este aspecto traz sobre a estátua uma aura divina, mais compatível com a caracterização do Imperador enquanto *diuus*.

De acordo com Jane Feijfer, em seu livro *Roman Portraits in Context*, esta é a única estátua seguramente identificada como de Augusto em uma couraça (FEJFER, 2008: 402). Esta última, um signo inequívoco do *imperium* militar, oferece uma complexa estrutura para um evento histórico que se desenvolve em uma moldura celestial (Fig. 41). A cena se desenrola em três planos distintos: no topo está *Caelus*¹³¹ com seu manto envolvente. Uma interpretação alternativa sugere Saturno, antiga divindade e governante do Lácio, em correspondência com a temática augustana dos *aurea saecula*. Abaixo dele, Hélios cruza o espaço etéreo com um carro puxado por três

¹³⁰ Jane Clark Reeder, no texto “The Statue of Augustus from Prima Porta, the Underground Complex, and the Omen of the *Gallina Alba*”, escrito para o *American Journal of Philology*, aborda o problema do local específico onde foi encontrada a estátua e interroga sobre o posicionamento original da mesma na *Villa*, especialmente em correlação com o bosque do loureiro que ali estava (REEDER, 1997). Não obstante, de acordo com Allan Klyne e Peter Liljenstolpe, no texto “Where to Put Augustus? A Note on the Placement of the Prima Porta Statue”, não existe um consenso relativo ao exato local na villa de Livia onde a estátua foi encontrada durante as escavações (KLYNNE; LILJENSTOLPE, 2000: 121-122). Os arqueólogos sugerem que o ponto da descoberta não é relevante para inferir a disposição original da estátua uma vez que, por múltiplos fatores (terremotos, invasões, apropriações do terreno), pode ter se deslocado. Para os mesmos, uma estrutura retangular construída na porção sul do *atrium* é o local mais sugestivo para seu posicionamento inicial. Desta posição, em um local abrigado das intempéries climáticas, a estátua oferecia uma espécie de *salutation* para os visitantes oficialmente introduzidos nas dependências estruturais da vila da Imperatriz (KLYNNE; LILJENSTOLPE, 2000: 127).

¹³¹ Na religião romana *Caelus* é identificado como a divindade primordial dos céus, compreendido como uma força geradora e pai de Saturno.

cavalos. Do lado direito, Aurora é representada cavalcando uma figura feminina – possivelmente a Lua.



Figura 40. Estátua de Augusto. *Prima Porta*. Mármore de Luna. Cidade do Vaticano. Museus Vaticanos. Cat. III.3,1. (LA ROCCA, 2013, p.121).

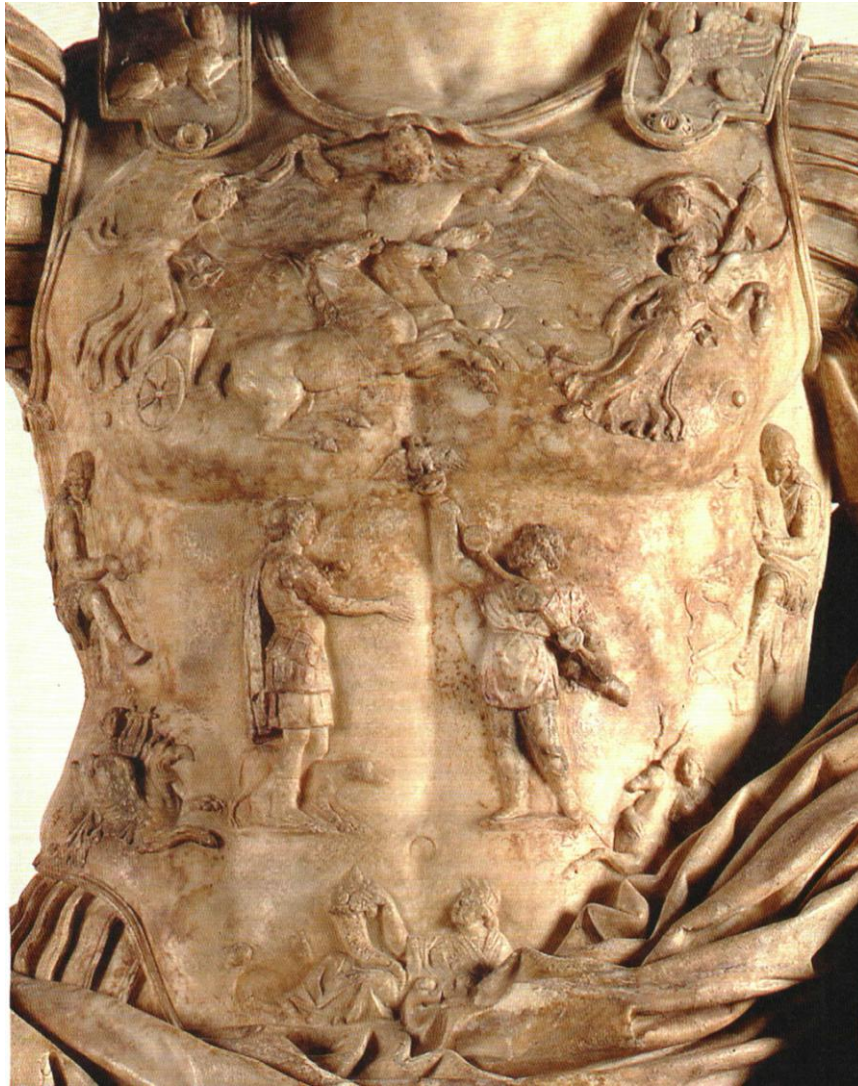


Figura 41. Estátua de Augusto. *Prima Porta*. Detalhe do Corselete. Museus Vaticanos. Cat. III.3,1. (LA ROCCA, 2013, p.123).

Segundo Zanker, no livro *The Power of Images in the Age of Augustus*, a figura alada da Aurora é quase sempre representada com um vaso nas mãos, a partir do qual derrama o orvalho e, por sua vez, *Luna* é caracterizada como lucífera através do atributo adicional da tocha (ZANKER, 1988: 191). Provavelmente, a combinação destas divindades celestiais tenha o propósito de assinalar a imutabilidade do ritmo cósmico.

Em outra extremidade, alinhada com *Caelus*, encontra-se uma Divindade Ctônica, reconhecida como *Tellus* ou Terra, segurando duas crianças e uma Cornucópia – símbolo característico da fertilidade e recorrente entre os motivos da *Pax Augusta*. Do lado esquerdo encontra-se Apolo e do lado oposto, Diana, montada em um cervo;

divindades irmãs que foram celebradas em conjunto durante os Jogos Seculares (HORÁCIO. *Carmen Saeculare*, 4.6.37-40). O plano intermediário entre o Céu e a Terra é permeado pelo mote do governo de Roma sobre os vários povos, caracterizado como vasto e brando. Mark Morford, no texto “Augustus: Images of Power”, interpreta as duas mulheres cativas dos lados opostos da couraça como alegorias das províncias romanas, mais especificamente da Gália e da Hispânia (MORFORD, 1995: 16). Além disso, a postura de submissão conformada é uma convenção pictórica na tipologia da *prouincia capta*.

Por sua vez, a restituição dos estandartes é interpretada antes como uma vitória diplomática do que uma submissão militar. No que concerne aos indivíduos do plano central da couraça, as opiniões divergem marcadamente. Tibério, que estava em campanha militar no Leste juntamente com Agripa, foi quem recebeu os estandartes diretamente das mãos dos Partos. Contudo, Augusto arroga a si mesmo nas *Res Gestae* de ter, em primeira pessoa, compelido os inimigos a retornarem as insígnias ao povo romano.

[*Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populí Romaní petere coegi*] (*Res Gestae*, 29)

[Eu forcei os Partos a restituírem os espólios e as insígnias de três exércitos e procurarem suplicantes pela amizade do povo romano]

Por *amicitia* neste caso, devemos compreender a relação de reciprocidade (simétrica ou assimétrica) entre povos ou governantes (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 117).¹³² Os estandartes foram posteriormente depositados no

¹³² Aloys Winterling (2009), em um dos capítulos do livro *Politics and Society in Imperial Rome*, se debruça sobre a complexidade das relações sociais e de poder no Principado romano a partir da reformulação dos quadros em que se assentava a tradicional relação de amizade e clientela. O autor esclarece que a palavra *amicitia* tanto pode traduzir o elo de confiança e reciprocidade cultivado entre aristocratas (ou iguais) quanto designar uma aliança firmada sob o signo da *fides* e no calor dos acontecimentos, com o propósito de obter posição e vantagens políticas. O *Princeps* torna-se o vértice das relações e os laços de clientela e amizade continuam desempenhando capital simbólico na política imperial e condição necessária para manutenção do *status* da aristocracia (WINTERLING, 2009: 39). Tornar-se *amicus* do Imperador, em geral, é motivo de orgulho para o membro da *nobilitas*. Não obstante,

Templo de Marte *Ultor* como mais um empreendimento bem sucedido obtido através da justa vingança. Em face destas informações oriundas da documentação escrita, a figura que recebe a insígnia pode ser interpretada como Augusto, Tibério, um oficial romano ou o próprio Marte *Ultor*. Por outro lado, na opinião de Claudio Parisi Presicce, autor do texto “Arte, Imprese e Propaganda. L’Augusto di Prima Porta 150 anni dopo La scoperta”, as feições faciais e o tipo de elmo utilizado pela figura – em confronto com os tipos monetários do segundo século a.C – leva a supor uma composição imagética da *Dea Roma*, escoltada por um(a) lobo(a) (PRESICCE, 2013: 120). A natureza polissêmica das informações torna impraticável embasar a interpretação em uma única hipótese, por isso nos esforçamos por apresentar aqui várias possibilidades de leitura. Talvez, mais profícuo do que especular sobre a identidade das figuras centrais do corselete, seja perceber que esta composição põe em evidência um nítido esquema de cooperação entre os poderes divinos e o Império humano na Terra e a genealogia heróica do *Princeps* enredada em uma trama histórica. Bem próximo a Augusto, a presença de Cupido cavalgando um golfinho – uma solução criativa para o necessário suporte lateral de uma estátua de mármore – é muito provavelmente uma referência à genealogia heróico-divina dos *Iulii*. Esta justaposição temporal, similar àquela encontrada no épico virgiliano, e o tema da vingança pública nos permitem avaliar melhor as condições sob as quais a genealogia divina é celebrada de maneira a não conflitar com a posição de Augusto como servidor da *res publica*.

Aloys Winterling no livro *Politics and Society in Imperial Rome* argumenta que o Imperador buscava apresentar-se como o maior dos aristocratas, como *Princeps* reservava-se o direito de ser o primeiro a falar no Senado e dependia desta instituição

a proximidade da casa imperial aumenta a visibilidade e a honra, tanto quanto amplia a margem de risco. Esse privilegiado pode atrair sobre si toda sorte de acusação, suspeita de traição, quebra da *fides* e envolvimento em conspirações palacianas, que avultam, especialmente, em momentos de transição política.

para outorgar-lhe honrarias e confirmar suas magistraturas (WINTERLING, 2009). Por outro lado, detinha certas prerrogativas que o colocavam acima das magistraturas republicanas como o *imperium proconsulare maius* e a *tribunicia potestas*. Segundo João Victor Lanna de Freitas no artigo “O historiador e o Imperador: As Imagens de Augusto na Obra Taciteana” este “era um contexto formado por ambiguidades e paradoxos, sob os quais os estatutos políticos formais da república e práticos da concentração de poderes do *princeps*, apesar de contraditórios, necessitavam um do outro para sobreviver” (FREITAS, 2014:17).

No esforço de mapear a incorporação de Enéias na genealogia dos *Iulii*, percebemos a adequação de uma abordagem pontual historicizante deste objeto. Assim, mais relevante do que a busca incessante das origens buscou-se avaliar neste capítulo, quando possível, as motivações que exigiram reformulações nesta genealogia heróico-divina e seus diferentes usos pelos atores históricos. Como anteriormente discutido, a ligação mais direta e ostensiva de César com sua ancestral divina, depois de Farsalos, buscando legitimar sua posição como conquistador *inuictus*, não foi bem recebida por uma fração da elite senatorial e este episódio não terminou bem. Como bem pontua Rebecca Langlands, no artigo ‘Roman Exempla and Situations Ethics: Valerius Maximus and Cicero de Officiis’, os exemplos precisam ser adequados tanto à pessoa que os usa quanto às circunstâncias geradas no acontecimento, uma escolha moral que é apropriada para um indivíduo em particular em determinado contexto pode não servir para outro (LANGLANDS, 2011: 120-122). Acreditamos que o princípio vale inclusive para as diferentes etapas de uma carreira política. Por mais que fosse interessante para Otávio no contexto do Triunvirato apresentar-se como vingador do pai e se ligar à imagem do César conquistador e divinizado, não era interessante emular as ações do César mortal, principalmente no delicado contexto de reorganização dos rumos políticos

após a batalha do Ácio, cuja palavra de ordem era conciliação. Neste caso, a impetuosidade de César não constituía um exemplo a ser imitado.

Se os poderes de *uates* puderam transportar Virgílio bem longe no tempo, até as jornadas de retorno – *nostoi* – dos heróis homéricos, os primórdios do destino de Roma e a dinastia de reis Albanos, não podemos perder de vista o *locus* de produção da *Eneida*, especialmente em um momento muito delicado assinalado pelo fim dos enfrentamentos civis e os anos iniciais do Principado. Virgílio buscou retratar seu próprio tempo inserido em um arranjo cósmico que conta com o apoio das divindades e o respeito às sacrossantas tradições da *urbs*. Nas *prolepsis* de Anquises, o poeta coloca em cena figuras do período republicano, a fim de salientar um efeito de *continuum* dos valores cívicos, em um ambiente que dialoga com outros edifícios e monumentos do período.

Como procuramos demonstrar, as conexões do herói com o próprio Augusto e a *domus Iulia* são construídas de maneira mais tangencial na narrativa, muitas vezes nessa oscilação entre passado heróico e futuro histórico, de forma a evitar os inconvenientes de uma focalização contundente. Todavia, o poeta não deixa de apresentar o *Princeps* e sua *Domus* sob um caráter especial que, na trilha de Enéias e César, estão destinados a integrar o panteão celeste. Para além dos limites temporais do poema épico virgiliano, buscamos avaliar o investimento na genealogia troiana e a reapropriação de temas épicos nos cerimoniais e monumentos do século I a.C. A partir de Augusto, a vinculação a Enéias se tornou uma exclusividade da *domus Iulia* assim como a *consecratio* do Imperador e seus familiares bem quistos. Como observa Andrew Erskine de forma lúcida, mesmo que outras famílias reivindicassem uma origem troiana, os *Iulii* habilmente conseguiram se projetar na árvore genealógica de Enéias transformando a si mesmos de troianos ordinários em troianos de elite (ERSKINE,

2001: 23). Se o *Princeps* evitou qualquer nomeação oficial como potestade em vida, por outro lado foi celebrado pelos poetas do Principado como semelhante aos heróis que através de sua fama foram recompensados com a apoteose no fim da vida, temática que abordamos diretamente no capítulo subsequente.

CAPÍTULO III -
ENÉIAS, AUGUSTO E A *DOMUS DIVINA*: AS PREDIÇÕES DO *FATUM* NA
***ENEIDA* E NA LITERATURA DO PRINCIPADO**

Uma vez que já rastreamos a incorporação da herança troiana à genealogia familiar dos *Iulii*, cumpre agora lidarmos mais diretamente com a proposta da apoteose heroica, tanto do ponto de vista da estratigrafia do mito quanto de sua acomodação na arquitetura temporal do épico. Neste capítulo, buscamos compreender como as divinizações heroica e histórica se coadunam na *Eneida*, para então discutirmos em quais termos o tema da divinização de Enéias foi retomado pela literatura do Principado, especialmente nas *Metamorfoses* de Ovídio (publicadas por volta do ano 8 d.C). No épico virgiliano percebemos que o poeta dialoga com duas versões que se formaram sobre o *grand finale* de Enéias: na primeira delas o herói desaparece e morre insepulto nas águas do rio Númicio; já na outra variante do mito – muito provavelmente, um desdobramento da primeira - o herói é transportado para junto dos imortais e cultuado sob o epíteto de *indiges*. Como já tivemos a oportunidade de demonstrar a respeito das narrativas de fundação de Roma, o épico virgiliano faz juz à complexidade polissêmica dos mitos e impressiona pela habilidade de coligir vertentes aparentemente díspares de um mesmo evento.

O tema da divinização de Enéias não aparece nos registros textuais antes do século II a.C e muito por influência da *Eneida* o mote reverberou nas estrofes do poeta Ovídio e assim como ganhou espaço nas investigações de historiadores e antiquários do Principado. Virgílio promete ao herói troiano e seus longínquos descendentes (César e Otávio) um tipo de elevação sideral garantida pelo *fatum* e confirmada em várias passagens do poema. Desta maneira, cria um efeito de aproximação temporal com o passado recente e projeta no horizonte de expectativa a *consecratio* do *Princeps*. Em

nossa opinião, o poeta se inspirou nos eventos que marcaram a *consecratio* de César e no precedente oferecido por Rômulo para delinear o quadro de uma divinização *ad sidera* para Enéias sem, contudo, negligenciar as narrativas que enraizaram este herói homérico no Lácio.

Ainda neste capítulo, nos debruçamos sobre as *Metamorfoses* de Ovídio no intuito de perceber como o tópico da divinização de Enéias foi reapropriado por este poeta, originário de Sulmona. Ovídio descreve o exato momento em que o herói, filho de Vênus é alçado ao firmamento. Assim, aquilo que na *Eneida* aparece como promessa de Júpiter, ganha narratividade nas linhas das *Metamorfoses*, obra que foi redigida no final do Principado de Augusto. Ovídio concilia a versão virgiliana de uma apoteose *ad sidera* com a versão de um Enéias que desaparece nas águas do Numício. Tal como no épico virgiliano, Ovídio descreve a divinização do troiano em termos semelhantes à transmutação de César em *sidus* enquanto lança bons auspícios sobre a futura *consecratio* do *Princeps*.

Na *Eneida*, a divinização heroica desponta em um plano temporal distinto daquele em que se desenrola a ação no poema. Insere-se em um ‘futuro prognosticado’, em um plano estabelecido para além da ação humana no épico romano. Mais do que superpostas, essas dimensões temporais encontram-se mescladas na trama. Como característico dessa epopéia heroico-histórica, o empreendimento troiano no Lácio está amarrado a todo o desdobramento ulterior da História Romana e ao desenvolvimento excepcional da *urbs*. Esse futuro chega ao conhecimento do interlocutor através das profecias de Júpiter e de outros expedientes narrativos caracterizados pelo uso da progressão e das equífrases, como a conhecida descrição do escudo de Enéias, por nós, já apresentado nesta Tese. Em parte, deste ‘futuro prognosticado’, o público romano poderia reconhecer sua tradição heroico-histórica, assim como poderia discernir

acontecimentos de seu próprio tempo, por vezes, recentes na memória, como a Divinização de César ou a Batalha do Ácio, o Triunfo de Augusto e os funerais de Marcelo. Para o herói Enéias, no entanto, ele se manifesta em potência, assim como um devir envolto nas brumas oraculares do qual consegue apenas lampejos. Ao contrário da infâmia sofrida na Guerra de Tróia, que provoca as lágrimas e a amargura de Enéias, esse ‘futuro prognosticado’, por vezes incompreensível, o surpreende e o entusiasma, motivando-o a agir ou depositar sua confiança nas disposições do *fatum*.

Unicamente uma parcela do porvir se abre ao conhecimento do herói que gradativamente torna-se cômico da missão fundadora que o aguarda e das provações que deve enfrentar no Lácio. O destino – *fatum* - não informa Enéias das circunstâncias excepcionais que cercarão sua morte, nem ao herói, diretamente, é prometida a imortalidade. Toda a conversa sobre a divinização do filho de Anquises e sua futura acolhida no grupo dos imortais passa-se numa dimensão distinta da humana. As duas referências detectadas na *Eneida* e que analisamos a seguir aparecem nos diálogos travados no Olímpo, mais especificamente nas revelações de Júpiter sobre o futuro do povo troiano. Posicionados nas extremidades do épico virgiliano (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 223-304; XII.791-842), os diálogos olímpicos têm em comum o ensejo, ou seja, a fúria de Juno e a persistência do rancor contra os teucros. Ambos terminam com as revelações proféticas de Júpiter e a determinação irrevoluta do Onipotente em preservar incólume o fio do destino.

No Livro I da *Eneida*, a profecia de Júpiter dirige-se às aflições de Vênus que teme pela conservação do filho e a realização das glórias que lhe reservam os fados. Inquietações que originam da tempestade que Juno, com a ajuda dos ventos, incita contra os troianos, dispersando grande parte da frota e levando a pique várias embarcações (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 80-123). Desrespeitado em sua soberania, Netuno

intervém, espantando os ventos que revolvem seu domínio aquoso (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 124-156). Aplacada a tormenta, Vênus corre ao encontro do pai, questionando a razão das adversidades que caem sobre a prole. Júpiter é nomeado aquele que ‘com eterno domínio governa o mundo dos homens e dos deuses’ – *qui res hominumque deumque aeternis regis imperiis* (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 228-230).

A deusa recorda ao soberano as antigas profecias que garantiam à linhagem de Teucro o domínio da terra e dos mares (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 234-236). Virgílio dá a entender que os pormenores destes ditames proféticos eram familiares aos moradores do Olímpo e não menos conhecidos do público de leitores/ouvintes para o qual endereçava sua obra. Possivelmente, o poeta romano faz alusão a uma conhecida passagem de Homero a respeito da conservação de Tróia pela linhagem de Enéias, uma vez que a casa de Príamo estava fadada à extinção. No canto XX da *Ilíada*, antes de subtrair o herói troiano da visão de Aquiles e poupá-lo da morte certa, Poseidon acrescenta

[μόριμον δέ οἱ ἐστ' ἀλέασθα
ῥφρα μὴ ἄσπερμος γενεὴ καὶ ἄφαντος ὄληται (...)
ἤδη γὰρ Πριάμου γενεὴν ἤχθηρε Κρονίων
νῦν δὲ δὴ Αἰνεΐαιο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.
μή πως καὶ Κρονίδης κεχολώσεται, αἶ κεν Ἀχιλλεὺς]
(HOMERO. *Ilíada*, XX. 302-303; 306-308).

[Manda a Moira que ele escape, a fim
de que, priva do sêmen não pereça a estirpe
de Danao (...)
à linhagem de Príamo o Croníade detesta
agora, sobre os Tróicos, Enéias reinará
e os seus filhos e os filhos nascituros dele]

Homero ressalta a confiança audaz do filho de Afrodite que não hesita confrontar Aquiles em batalha e para quem a Moira reserva uma continuidade pródiga, além do colapso iminente de Ílion. Contudo, a passagem homérica é bastante lacônica e o deus não menciona em que condições Enéias reinará. Tão pouco Poseidon estabelece qualquer limite geográfico ou referente temporal para este domínio. Este trecho da *Ilíada* é o ponto de origem de uma série de narrativas, ampliadas e reelaboradas por escritores gregos e latinos que conectam as peregrinações de Enéias às terras do Ocidente e à Península Itálica. Virgílio, ao inferir que da geração de Teucro surgiriam os romanos e que a eles competia o domínio das terras e mares, não apenas desdobra a profecia homérica, mas dialoga com uma tessitura de narrativas que enraízam Enéias no Lácio e o convertem em um dos ancestrais fundadores de Roma.

No épico virgiliano a ameaça do colapso de Enéias fomenta a incerteza da realização do destino de Roma e intensifica o *pathos* do diálogo olímpico. Surge a deixa para alusão a outra narrativa fundacional uma vez que Vênus contrapõe as adversidades do semi deus ao êxito do troiano Antenor, herói fundador de *Patavium* (atual Pádua) que conseguiu chegar são e salvo ao litoral itálico. Segundo a versão registrada por Virgílio, este príncipe troiano e antigo rei da Trácia conseguiu escapar da destruição de Tróia e esquivar-se dos aqueus. O mesmo circundou o golfo da Ilíria até penetrar na planície do rio Pó, onde logrou estabelecer uma cidade – *urbem Pataui locauit* - e ali fixar as armas troianas – *arma fixit Troia* (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 248-249). O estado de bonança desfrutado por Antenor é caracterizado pelo verbo *quiesco* ‘permanece’ em complemento com o ablativo descritivo *pace* ‘em paz’. À primeira vista, tenderíamos a distinguir nessas palavras uma alusão ao trespasse do fundador que então repousaria majestoso em seu túmulo ou herón. Todavia, a vinculação entre repouso e morte ou a caracterização do sono do morto como uma ‘paz serena’ são elementos mais comuns à

linguagem dos epítáfios judaicos e cristãos e não diretamente se coadunam no contexto do épico virgiliano.¹³³ É mais provável que com o verbo *quiesco*, o poeta buscasse apenas qualificar a existência tranquila de Antenor, recompensa dos perigos que enfrentou no passado e que, agora, Enéias padecia no mar. A *pax* e estabilidade desfrutadas por *Patavium* nesta temporalidade heroica podem ser encaradas como uma antevisão da prosperidade romana reservada, todavia, para um futuro distante.

Retomando o diálogo olímpico, percebemos que Vênus demanda do Onipotente não a revelação de um futuro insondável aos imortais, mas a confirmação de um conteúdo profético, aparentemente, contrariado pelas maquinações de Juno. Nesta passagem, a divinização de Enéias é pela primeira vez citada no poema

[*Nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 250).

Nós, descendência tua, a quem consentes o pináculo do céu.

No verso acima *nos* e *tua progenies* são termos covalentes e sublinham a posição de Enéias como neto de Júpiter. O emprego do verbo *adnuo* ‘consentir’, aqui na segunda pessoa do indicativo, é bastante eloquente uma vez que remete ao conhecido gesto de Júpiter de confirmar suas sentenças com um solene aceno com a cabeça. Abragendo um total de quarenta hexâmetros, a profecia do Pai dos Deuses é uma manifestação incontestada do favor divino para com a descendência de Enéias e a cidade de Roma.

[*Parce metu, Cytherea: manent immota tuorum
fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini
moenia, sublimemque feres ad sidera caeli*

¹³³ Para discussões sobre epítáfios cristãos e judaicos conferir o livro de James William Ermatinger *Dayly Life of Christians in Ancient Rome*, e o livro de Joseph S. Park *Conceptions of Afterlife in Jewish Inscriptions*.

magnanimum Aenean; neque me sententia vertit] (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 257-260)¹³⁴

[Não tenhas medo Citeréia: imotos
Os destinos dos teus se te conservam.
De Lavínio a cidade e os prometidos
Muro verás; será por ti aos astros
O magnânimo Enéias sublimado:
E deste meu propósito não mudo]

Como sugerem esses hexâmetros, Enéias destina-se ao etéreo e residência dos deuses olímpicos e não ao mundo inferior ou aos Campos Elíseos - morada dos bem aventurados, onde o herói encontra a sombra do pai Anquises no Livro Sexto da *Eneida*. Cabe ressaltar o papel de Vênus na acolhida de Enéias e sua introdução na esfera celestial. Ao tratarmos da *consecratio* de Augusto, mais adiante, retomaremos esta primeira profecia de Júpiter, compreendida como um dos trechos do poema que melhor representa a vinculação do herói à *Domus Iulia*.

No Livro XII, encontramos a repetição da mesma profecia pelo pai dos deuses. No diálogo olímpico que antecede o esperado confronto entre Enéias e Turno, Juno, desolada com o prenúncio da derrota do rútilo, seu protegido, roga ao marido que

¹³⁴ Cabe ressaltar que no hexâmetro duzentos e cinqüenta e nove, o tradutor José Victorino Barreto Feio, por razões estilísticas, opta por traduzir a expressão '*feres ad sidera*' por 'ser [Enéias] aos astros sublimado'. O verbo *fero* (transportar), que aparece na segunda pessoa do singular do presente do indicativo, encontra-se em referência ao acusativo plural *sidera* que antecedido pelo sintagma preposicionado *ad* deve ser traduzido como 'para' ou 'para junto de'. Por sua vez, *sublimem* aparece no mesmo hexâmetro como adjetivo que acompanha o nominativo singular *Aenean* e não com a função sintática de particípio, como aparece nesse tradutor. Apesar de bastante conhecida, a tradução de Carlos Alberto Nunes para esses dois hexâmetros da *Eneida* modifica completamente o sentido de divinização celeste ao considerar que o nome e não o próprio Enéias alcançará os astros:

[(verás)... até aos astros o nome elevar-se de Enéias
de alma sublime. Mudança não houve no meu pensamento] (VIRGÍLIO.
Eneida, I. 259-260.)

Neste trecho específico não existe nenhuma referência a nome ou fama do troiano alçados às estrelas. *Aenean*, como marca de acusativo singular, revela claramente quem sofre a ação na frase. Para, especificamente, os dois últimos versos do trecho citado, a tradução de H. Rushton Fairclough da coleção LOEB nos parece mais literal e atenta ao emprego dos casos em latim:

[Tu deves transportar para as alturas do céu estrelado, o sublime e magnânimo Enéias. Nenhuma opinião transformou-me] (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 259-260)

impeça o desaparecimento dos costumes latinos sob a iminência do mando troiano.¹³⁵ O Soberano divino desvela a trama dos acontecimentos futuros, garante à esposa que os ausônios (itálicos) conservarão os costumes e a língua paterna enquanto os troianos se unirão às famílias latinas, compartilhando com essas os sacrifícios e os ritos (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 834-836).¹³⁶ Jôve ressalta que de troianos e latinos virá uma estirpe de homens piedosos que a todos superará na devoção (VIRGÍLIO, *Eneida*, XII, 838-840). Antes, porém, menciona que o *indiges* Enéias alcançaria os astros.

[Bem sabes e confessas saber, que ao céu se deve o *indiges* Enéias e os fados o levantam às estrelas] (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 794-795)

[*indigetem Aenean scis ipsa et scire fateris
deberi caelo fatisque ad sidera tolli*]

Percebemos que a profecia não apenas se repete, mas é anunciada nos mesmos termos pelo filho de Saturno, ou seja, o transporte do herói à esfera sideral: *ad sidera* – dessa vez em referência aos verbos *debero* (cumprir ou dever) e *tolero* (ser carregado, ser transportado), ambos no infinitivo presente ativo (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 486). Como é perceptível nesta passagem, o poeta descreve a divinização de Enéias em termos de uma elevação celestial a qual agrega seu antigo epíteto de culto latino, *Indiges*. Por um lado, Virgílio dialoga com as narrativas que enraizaram Enéias nas práticas de culto e na topografia do Lácio, por outro, garante a divinização do herói em termos semelhantes à de César, ou seja, sua transposição para a

¹³⁵ Na *Eneida* os costumes troianos mesclados aos latinos resultarão nos romanos.

¹³⁶ Essa união é selada pelo casamento de Enéias com Lavínia, filha do rei Latino, a quem um aviso oracular destinava ao consórcio com um príncipe estrangeiro. A profecia em questão relaciona-se ao Loureiro, consagrado à Apólo, que Latino preserva nos fundo do palácio. Incomodado com os prodígios que começam a cercar essa árvore e a princesa laurentina, o rei sai em consulta dos oráculos de seu pai, Fauno (VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 60-106). Do último, uma misteriosa voz na floresta anuncia que Lavínia não podia ser entregue a um consorte latino e que ao rei cabia um genro estrangeiro. Como ressalta Richard Saller, no livro *Patriarchy, Property and Death in the Roman Family*, pela ausência de herdeiros, a filha é a única esperança de preservação da *domus* de Latino, compreendida como esse grupo estendido de parentesco (SALLER, 2004, p. 85; VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 52). Por meio do matrimônio, Enéias integra-se à *domus* de Latino, por sua vez, herdando o trono e as tradições do reino. Tanto a união das casas representa a conjunção desses povos sob um único mando e lei quanto demonstra a integração da *Domus Iulia* numa ancestralidade itálica.

esfera sideral. Por uma questão de organização cronológica e inteligibilidade, tratamos de um e de outro aspecto em tópicos separados de forma a compreender o que consiste neste arranjo virgiliano sobre a divinização de Enéias e de seus ilustres descendentes.

3.1. Um Herói Lacial: De Enéias Desaparecido a *Pater Indiges*

As profecias de Júpiter nas passagens citadas colocam em evidência o teor etiológico da narrativa: agrega a sorte do herói à dimensão de um porvir distante e ao destino do povo romano, que reconhece neste fundador o caráter piedoso. Sob o signo da *pietas* se expressa o herói virgiliano, valor que orienta suas decisões e o impele aos desafios na trama. Como bem lembra Greg Woolf, no texto *Inventing Empire in Ancient Rome*, a *pietas* de Enéias e a *deuotio* à futura pátria contribuíram para sua divinização *post mortem* (WOOLF, 2001: 318). É por subordinação à *pietas* que Enéias enfrenta a morte e seus domínios no livro sexto e através deste valor, tão caro aos romanos, seu mérito alcança o vértice do Olimpo e assegura sua imortalidade (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI).

Mas se, em vida, Eneias é reconhecido como varão insigne pela *pietas*, por que o epíteto *indiges* e não *pius* o caracteriza enquanto herói divinizado? A princípio diríamos que a *pietas*¹³⁷ é um valor peculiar ao entendimento de condição humana, ao

¹³⁷ Em síntese, a *pietas* romana remete a um vínculo e sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos e parentes). Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, em seus *Estudos de História da Cultura Clássica*, “esse vínculo afetivo entre os membros de uma família, a *pietas*, acabava alargando-se à divindade e compreendia também as suas relações com o poder” (PEREIRA, 2002, p. 340). Como contrário dessa devoção aos vínculos e obrigações, a *impietas* compreende, segundo John Scheid, no livro *La Religion des Romains*, um estado de impureza na alma. Consistia em recusar aos deuses as prestações e o lugar ao qual têm direito (SCHEID, 1998, p. 26). A quebra desse pacto que regia a relação do homem com os deuses e seus próximos, implicava em terríveis sanções morais e religiosas. Além das punições que a cidade podia infligir o ímpio, como *sacer*, era remetido aos deuses para que fizessem justiça (SCHEID, 1998, p. 26). Saller problematizando a construção de um patriarcalismo fechado no âmbito da *domus*, ressalta que a *pietas* não é um valor assimétrico exercido, tão somente, no interesse do *pater familias* ou um mascaramento da *potestas* e da submissão filial. Para esse autor os textos literários indicam que a base da *pietas* é a devoção recíproca aos membros da família. A *pietas* alimenta a obrigação dos pais para com as crianças e para com os

passo que *indiges* é o epíteto que reconhece Enéias como *diuus* e não como homem. Da mesma forma, Rômulo divinizado é lembrado e invocado sob o título de *quirinus* (TITO LÍVIO. *História Romana*, I. 1.16). No entanto, o que devemos compreender por *indiges*? Não existe uma resposta consensual para o sentido e a origem do termo, o que transparece nas próprias traduções da *Eneida* que aqui empregamos.¹³⁸

Preferimos conservar o epíteto no latim tanto pela ausência, pelo menos no português, de um correlato preciso para *indiges*, quanto pelos problemas de definição que o termo oferece. Das duas definições apresentadas pelo *Dicionário Oxford de Latim*, *indiges* diz respeito: a) a um título obscuro aplicado a certas deidades locais assinaladas em oposição às divindades estrangeiras, vindas de fora, *dei nouensides* e b) a um dos epítetos de evocação ao Sol (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 883). Por sua vez, o verbo *indigito* tem o sentido de solicitar ou invocar a divindade pelo nome de culto ou através de fórmulas (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 883). Compreendemos, a partir dessa primeira definição apresentada, a opção de H. Rushton Fairclough pela tradução do epíteto *indiges* para ‘Herói da Terra’, tendo em vista seu pertencimento ao tronco linguístico da palavra *indigena* [*indu-* + *genus*], nascido de dentro, pertencente ou habitante de um lugar (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 795. Trad. Rushton Fairclough; OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 883).

Parte dos autores da Antiguidade nos leva a pensar que este epíteto, um arcaísmo quase impossível de precisar cronologicamente, guarda alguma relação com o

velhos e todos aqueles a quem acreditavam estar ligados por vínculo natural (SALLER, 2004, p. 109-113). Embora cultural, esse dever era traduzido pelos romanos como universal e estruturador da humanidade.

¹³⁸ O tradutor José Maria da Costa e Silva opta por traduzir o adjetivo *indigitem* (aqui com o morfema de acusativo singular) como ‘indígite’ no português, ou seja, aquele que é indicado ou assinalado a dedo (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 795. Trad. José Maria da Costa e Silva). Opção que compartilha com Odorico Mendes, célebre tradutor do século XIX.

[Deve indígite Enéias, manda o fado,
sede no Olimpo ter, subir aos astros] (VIRGÍLIO. *Eneida*, XII. 794-795.
Trad. Odorico Mendes).

culto dos ancestrais ou outra potência ctônica nas tradições do Lácio. Sérvio, no *Comentário às Geórgicas*, declara que *Indigites* são “homens que foram feitos deuses” - *proprie sunt dii ex hominibus facti* (SÉRVIO. *Comentário às Geórgicas*. I, 498). Mario Torelli, historiador italiano, acredita que o termo seja um resíduo de crenças arcaicas que atribuem aos mortos certos poderes oraculares ou de tutela sobre os vivos, uma vez que o epíteto aparece também vinculado ao Sol em sua modalidade ctônica (TORELLI, 2013: 42-43). Na religião romana, *indiges* é um dos epítetos comuns de invocação ao Sol e, justamente na localidade de Lavínio, os autores fazem menção a um santuário *Lucus Solis Indigetis*, junto à foz do rio Numício (PLÍNIO. *História Natural*, III. 56). Os linguistas A. Ernout e A. Meillet chamam a atenção para a composição do étimo a partir de “endo¹³⁹ + aget” “aquele que age de dentro” ou *indiges* nome condizente com a capacidade das figuras objeto de culto designados por este adjetivo/substantivo de atuar de dentro da terra, ou seja, o Sol e os mortos ilustres reconhecidos como *Indigetes* (ERNOUT, MEILLET, 1994: 562). Esta relação funcional entre os mortos e o Sol é pensada em relação ao percurso noturno do astro de forma a reemergir no dia seguinte de uma trajetória ífera e, de acordo com Torelli, esta vinculação encontra correspondência também na Etrúria com o culto ao deus *Suris*, venerado como um Apolo Negro, cujos poderes residiam na esfera ctônica (TORELLI, 2013: 42).

Cumpra-se também para a aproximação semântica entre *Indiges* e o deus latino *Inuus*, cujo santuário foi identificado recentemente no território de Ardea na fosse do rio Incaustro (TORELLI, 2013: 42). *Inuus*, um dos epítetos de Fauno, deriva do étimo *in-j-uos* ou ‘aquele que está dentro’, remetendo tanto à potência sexual encarnada por esta divindade, quanto a sua peculiaridade oracular ctônica. O deus latino

¹³⁹ Segundo o Dicionário Oxford de Latim *endo* é um equivalente arcaico para *in* como preposição e correspondente a *indu* como prefixo (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 607). *Agit*, por sua vez, é a forma da terceira pessoa do presente indicativo do verbo *ago*, como agir, operar, atuar (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 87-88).

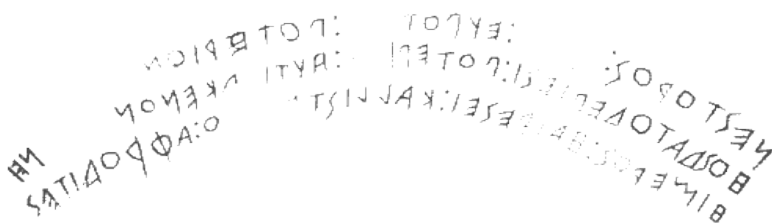
Fauno, com o qual o comentador Sêrvio busca aproximar o epíteto *Inuus* é uma potência que “fala da profundidade” (seja ela a terra ou as selvas) e possui, por isso, certos poderes oraculares desconhecidos. Na opinião de Torelli, podemos distinguir nestes dois epítetos (vinculados a divindades variadas e posteriormente ao herói divinizado Enéias) resquícios de crenças arcaicas destas populações do Lácio voltadas ao culto dos diletos ancestrais qualificados como protetores destas comunidades (TORELLI, 2013: 43).

Já a assimilação do epíteto *Indiges* ao herói troiano é uma consequência posterior da difusão do ciclo dos *nostoi*¹⁴⁰ na Península Itálica e mais especificamente na região do Lácio. O arqueólogo Ferdinando Castagnoli que presidiu as escavações no sítio de Lavínio no final dos anos 50, declara que muitos séculos antes de Lívio Andrônico tornar a poesia homérica diretamente disponível no mundo latino, este personagem já era “conhecido da região e ali continuou a criação, não por trabalhos literários, mas através da palavra falada, de um composto de lendas que uniu, com um filamento subjacente, os poemas de Homero e o épico de Virgílio” (CASTAGNOLI, 1967: 03). Sobre os poemas homéricos, sua introdução na Península Itálica pode ter ocorrido logo no princípio do Período Arcaico Grego, o que coincide em larga medida com o desenvolvimento do alfabeto grego a partir da adaptação do fenício. Um dos mais antigos registros da escrita alfabética grega é uma *kotyle* vulgarmente conhecida como Taça de Nestor com versos em hexâmetro dáctilo que remetem ao famoso personagem da *Ilíada*.¹⁴¹ Este objeto de cerâmica datado do Período Geométrico (750-700 a.C) foi

¹⁴⁰ Como parte do Ciclo Troiano, os *nostoi* ou ‘retornos’ dizem respeito às narrativas de regresso dos heróis que sobreviveram à Guerra de Tróia.

¹⁴¹ A inscrição está grafada em uma modalidade de alfabeto da Eubéia e as seguintes linhas podem ser lidas da direita para a esquerda:

escavado por Giorgio Buchner em uma tumba de Pithekoussai na ilha de Ischia, uma das mais antigas apoikias gregas na Península Itálica. A julgar também pelas estatuetas de terracota encontradas na região de Veios, figurativas de Enéias transportando Anquises nos ombros, e alguns vasos áticos de importação que retratam esta mesma cena, é plausível supor que o tema da fuga de Tróia já fosse conhecido no sul da Etrúria desde o século VI a.C. Com base nesta evidência material, Peter Mountford, pesquisador da Universidade de Melbourne, acredita que os etruscos já estivessem pelo menos familiarizados com o motivo troiano, reconhecendo a Enéias o *status* de herói peregrino e fundador (MOUNTFORD, 2011: 06). No texto “Aeneas: an Etruscan Foundation Legend”, o mesmo autor contabilizou mais de setenta vasos com o motivo da fuga de Enéias, dos quais dezessete foram encontrados no sul da Etrúria; destes os mais antigos são vasos etrusco-coríntios do século VI a.C e os mais recentes, vasos áticos de figuras vermelhas datados de 450 a.C (MOUNTFORD, 2011: 06).



Apografia da inscrição da kotyle. Imagem disponível em
 <<http://greclantiga.org/arquivo.asp?num=0605>> . Acesso em 17/11/2015.

ΝΕΣΤΟΡΟΣ:...:ΕΥΠΟΤΟΝ:ΠΟΤΕΡΙΟ[Ν]
 ΗΟΣΔΑΤΟΔΕΠ[ΙΕ]ΣΙ:ΠΟΤΕΡΙ...:ΑΥΤΙΚΑΚΕΝΟΝ
 ΗΙΜΕΡ[ΟΣ] ΗΑΙΡ[Ε]ΣΕΙ:ΚΑΛΛΙΣΤ[ΕΦΑΝ]Ο:ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ

A taça de Nestor (era) boa de beber;
 aquele que beber desta taça, no mesmo instante
 será tomado pelo desejo de Afrodite da bela coroa

Esta *kotyle*, atualmente pertence a coleção do *Museo Archeologico di Pithecusae*, Villa Arbusto, Ischia, Itália. A respeito das discussões métricas pertinentes à inscrição, assim como a problemática de datação desta taça, conferir o artigo de G. Buchner and C.F. Russo “La Coppa di Nestore e una Iscrizione Metrica da Pithecusa” (BUCHNER; RUSSO, 1955).

A partir do século IV a.C surgem as primeiras evidências textuais da aproximação entre Lavínio e a saga troiana. Timeu de Tauromênio, nascido por volta de 350 a.C nesta cidade da Sicília, faz menção aos templos e habitantes de Lavínio. É possível que tenha tratado o assunto com maior amplitude em seu relato histórico, porém, o que conhecemos é um trecho citado por Dionísio de Halicarnasso a propósito dos Penates:

[σχήματος δὲ καὶ μορφῆς αὐτῶν περὶ Τίμαιος μὲν ὁ συγγραφεὺς ὧδε ἀποφαίνεται: κηρύκια σιδηρᾶ καὶ χαλκᾶ καὶ κέραμον Τρωικὸν εἶναι τὰ ἐν τοῖς ἀδύτοις τοῖς ἐν Λαουινίῳ κείμενα ἱερά, πυθέσθαι δὲ αὐτὸς ταῦτα παρὰ τῶν ἐπιχωρίων] (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 67. 04).

A respeito de sua figura e de seu aspecto, Timeu, o historiador assegura que as coisas sagradas custodiadas no santuário de Lavínio são caduceus de bronze e vasilhames troianos e que isto aprendeu com os habitantes do lugar

Cumpra admitir que o trecho citado de Timeu não remete diretamente aos Penates que os romanos vinculam ao desembarque de Enéias no Lácio, mas a objetos sagrados de procedência troiana que eram mantidos em um santuário local. Uma vez que Dionísio afirma desconhecer a forma dos Penates, pois seu acesso era limitado por interditos religiosos, identifica na passagem de Timeu relativa aos caduceus de bronze e vasilhames troianos os objetos trazidos pelo herói e venerados em Lavínio. Se o fragmento deste autor do século IV a.C não pode ser tomado como um testemunho do culto de Enéias como fundador de Lavínio, pelo menos depõe sobre a existência de objetos sagrados com os quais os habitantes estabeleciam uma relação de ancestralidade e se vinculavam ao passado troiano.

Por sua vez, uma inscrição encontrada em Tor Tignosa auxilia na composição deste quadro cronológico sobre a assimilação do mito troiano em Lavínio

principalmente no que concerne à esfera religiosa. Um *cippus*¹⁴² de base quadrada em peperino, que hoje está abrigado no Museu Nacional das Termas de Diocleciano, traz a seguinte inscrição que se lê da direita para a esquerda:

[*Lare Aenia d(onom)*] (CIL, I, 2843. Roma, *Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano*, inv. 135847)
Uma Dádiva ao Lar Enéias

Este *cippus* foi dedicado em um santuário em Tor Tignosa, a meia distância entre Lavínio e Alba Longa, e provavelmente era utilizado como altar. Com base no tipo de escrita, os paleógrafos dataram-no entre a segunda metade do século IV e os primeiros decênios do século III a.C. O latim apresenta traços de arcaísmos como o morfema do dativo flexionado com a desinência *a* (de *Aenia*) que, segundo o editor M Guarducci, se trata de uma característica do período médio republicano (GUARDUCCI, 1971: 73). Quanto aos Lares, não existe um consenso sobre o seu significado, em geral, são categorizados como divindades domésticas que recebem culto no *Lararium* da casa juntos aos Penates e ao fogo de Vesta (OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 2012: 793-794). Por vezes, aparecem como guardiões das vias ou como protetores das propriedades agrícolas denominados *Lares Rurales*. Assim como os *Penates*, na religião romana, os *Lares* possuem também sua expressão pública ligada aos ritos da cidade como *Lares Praestites* ou os “Lares que estão a postos”.

Alguns estudiosos, como Guarducci e mais recentemente Gianluca De Sanctis, reconhecem nesta inscrição uma evidência direta do culto ou santuário dedicado a Enéias divinizado já no século IV a.C (GUARDUCCI, 1971: 73; DE SANCTIS, 2007:). Estes autores se ligam a uma corrente interpretativa que remonta ao

¹⁴² Pequeno pilar com inscrição, utilizado para vários propósitos: oferenda votiva, para indicar a distância de um lugar a outro, demarcar os limites de uma propriedade ou, até mesmo, como marco funerário.

alemão E. Samter e que percebe no culto aos deuses *Lares* uma expressão persistente na religião doméstica e cívica do culto aos ancestrais (SAMTER, 1901). De Sanctis aproxima o culto sugerido pela dedicação ao *Lar Enéias* ao dos heróis gregos ou fundadores divinizados cujo culto se assemelhava ao das divindades ctônicas e nesse sentido Enéias cumpria para aquela comunidade o papel de ancestral mítico e protetor. Já na opinião de Geneviève Moyaers, no artigo ‘Énée et Lavinium: a la lumière des découvertes archéologiques récentes’, é abusivo dizer que este testemunho provém do sítio de Lavínio uma vez que o santuário no qual a pedra foi encontrada encontra-se na interseção de três cidades concernentes à lenda de Enéias: Alba, Ardea e Lavínio e possivelmente remete a um culto público no qual o herói é celebrado como ancestral do povo latino (MOYAERS, 1977: 35-36). Por outro lado, o *Lar Enéias* em questão pode ser apenas a manifestação pública da divindade protetora ligada à casa do herói fundador, assim como os *Lares Augusti*¹⁴³ do período Imperial. Se na inscrição de Tor Tignosa *Lar* aparece como um epíteto para Enéias divinizado, foi *Indiges* que encontrou repercussão entre os autores latinos ao retratarem a apoteose deste herói.

Bernadette Liou-Gille, no livro *Cultes Héroïques Romains: Les Fondateurs*, defende que *indiges* era o título que Enéias compartilhava com uma remota divindade local, cultuada como *Pater Indiges* em Lavínio (LIOU-GILLE, 1980: 121). Venerada na região de *Pratica di Mare*, essa divindade foi, *a posteriori*, assimilada a Enéias, quando a lenda, supostamente popularizada pelos poemas homéricos, foi introduzida pelo sul da Etrúria. Liou-Gille acredita ter sido a Etrúria mais permeável à cultura helênica que o Lácio e assim tomado a iniciativa da introdução da lenda em Lavínio e em Roma (LIOU-GILLE, 1980: 133). Para a estudiosa francesa, é possível que Roma tenha reivindicado essa filiação genealógica posteriormente, por sugestão e influência

¹⁴³ Expressão pública dos *Lares* da *domus* augustana e dos demais Imperadores. O culto oficial aos *Lares Augusti* permanece como instituição até o séc. IV.

dos mitógrafos (LIOU-GILLE, 1980: 134). Através do epíteto, a memória dessa assimilação conservou-se e foi resgatada por influência dos autores latinos.

O epíteto *indiges* vinculado a Enéias não encontra registro na literatura latina antes da segunda metade do século II a.C, o que cronologicamente, também, coincide com a já referida aparição dos *Iulii Caesares* no cenário político romano. A versão de um Enéias divinizado e cultuado sob o epíteto de *Indiges* vem conferir ao herói, filho de Vênus, um final mais louvável do que a simples queda em batalha. Segundo Angelo Brelich, no livro *Gli eroi greci: Un problema Storico-Religioso*, até na morte, “como qualquer outro momento da biografia heroica, há quase sempre um relevo particular, acompanhada ou seguida de eventos extraordinários, com possibilidades diversas seja de ascensão ao Olimpo, ao Céu, ao Walhalla” (BRELICH, 2010: 82). De um ponto de vista histórico, podemos identificar o tema da divinização heroica designada pelo epíteto *Indiges* como um estrato incorporado ao mito de Enéias em sua vertente latina. Como tratamos adiante, Virgílio opta por dar visibilidade à promessa de um Enéias alçado às estrelas sem, contudo, deixar de referir-se à outra versão do relato na qual o herói desaparece no calor da batalha, em meio às águas do rio Núncio.

O épico de Ênio (239 a.C-169 a.C) é a primeira menção a Enéias como um dos heróis que recebeu a apoteose, todavia não sabemos se o episódio, efetivamente, fazia parte da narrativa poética ou se era uma simples alusão ao portentoso. Sérvio em seu *Comentário a Eneida*, apenas declara que “segundo Ênio, ele (Rômulo) será reconhecido com Enéias entre os deuses” – *Secundum Ennium, referetur (Romulus) inter deos cum Aeneas* (SÉRVIO. *Comentário à Eneida*, VI. 777. ÊNIO. *Anais*, fr. 31). Ao que tudo indica, o escoliasta da *Eneida* está citando uma passagem dos *Anais* que descreve a transformação de Rômulo no Deus Quirino tal como ocorre nos fragmentos

114 e 116. Enéias, na referida citação, aparece como um precedente divino para Rômulo de quem é avô e pai de Ilia (Rea Silvia) na narrativa dos *Anais* de Ênio. Por mais vaga que seja a referência, ela nos permite estabelecer um limite a partir dos autores conhecidos. Em segundo lugar, cabe dizer que esta aproximação entre os dois relatos de apoteose - de Enéias e Rômulo - que já é constatada no épico republicano, encontra continuidade na literatura subsequente, principalmente em Ovídio, como desenvolvemos mais à frente.

Catão, o antigo (234 a.C – 149 a.C) não faz qualquer menção a fenômenos insólitos, deificação ou culto heroico ao descrever os acontecimentos que cercaram a morte de Enéias. Mais uma vez, a referência do fragmento é de Sérvio:

[*Cato dicit iuxta Laurolavinium cum Aeneae socii praedas agerent, proelium commissum, in quo Latinus occisus est, fugit Turnus: et Mezentii auxilio comparato renovavit proelium, quo ipse quidem uictus est ab Aenea; Aeneas autem in ipso proelium non comparuit. Ascanius uero postea Mezentium interemit*] (CATÃO. *Origens*, fr. 7a; SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, IV. 620.)

Catão disse que quando os companheiros de Enéias estavam engajados em pilhagens, uma batalha foi travada próxima a Laurolavínio na qual Latino foi morto. Turno fugiu e, tendo obtido a ajuda de Mezêncio, recomeçou a batalha na qual ele mesmo foi vencido por Enéias; Enéias, contudo, desapareceu no curso da batalha. Mas Ascânio depois assassinou Mezêncio.

O topônimo Laurolavínio que resulta da fusão de Laurento, antiga capital dos latinos, com Lavínio, cidade fundada por Enéias, desinga o território compartilhado entre troianos e latinos. Este topônimo não é utilizado por nenhum dos autores do Principado apesar de registro no comentário de Sérvio à *Eneida*. A negativa do verbo *compareo*, utilizado na terceira pessoa do indicativo perfeito, tem a simples função de indicar que o herói perdeu-se de vista. O mesmo verbo se repete em outra citação de

Sérvio da obra de Catão: *postea Aeneas non comparuit* “depois disso, Enéias desapareceu” (CATÃO. *Origens*, fr. 7b. SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, IX. 745-746.). Aparentemente, nosso ilustre Censor optou por registrar uma versão mais austera da morte de Enéias, desprovida de portentos e da intervenção do maravilhoso. Opção que não pode derivar de um suposto ceticismo do autor ou escolha deliberada por excluir das *Origens* eventos desta natureza. Por ocasião da fundação de Lavínio, Catão registra, tanto o prodígio da porca branca com os trinta leitõezinhos, quanto o sonho de Enéias com os Penates que o motivam a dar continuidade aos trabalhos de edificação da cidade (CATÃO. *Origens*, fr. 10). Por outro lado, na versão das *Origens*, nada de espantoso cerca a morte do herói troiano. Toda a explicação seguinte sobre o cadáver do herói que, misteriosamente, nunca foi encontrado, e os sacrifícios que os mortais começaram a relizar às margens do rio Núbico, o escoliasta Sérvio imputou à autoridade de outros – *alii dicunt* – e não mais a de Catão (SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, IV. 620). É interessante notar que *non comparuit* é justamente a expressão que aparece no *elogium* da galeria de Enéias no Fórum de Augusto, porém acrescido dos desdobramentos do mito que descrevem sua acolhida no panteão divino e seu reconhecimento como *Pater Indiges*.

Entre as fontes conhecidas, *Indiges* aparece pela primeira vez como epíteto de Enéias na obra do analista Cássio Hemina (escrita por volta de 146 a.C) que nos chegou também em fragmentos. Seu trabalho, que representa uma das primeiras obras latinas em prosa, é intitulado *Annales* dos quais conhecemos os trechos de quatro livros. Silvia Stucchi, em seu *Commento ad Alcuni Frammenti sulle Istituzioni Civili e Sul Culto Religioso*, afirma que o único dado certo sobre a vida de Hemina é aquele acerca do ano em que aconteceram os jogos seculares (em sua quarta edição), isto é no ano 605 da fundação de Roma (146 a.C) (STUCCHI, 2012: 13). A edição do *Fragments of The*

Roman Historian propõe a seguinte sistematização para a obra de Cássio Hemina: A fuga de Tróia e o período dos Reis Albanos eram assunto do Livro I, assim como o assentamento de *Palanteum* por Evandro, as andanças de Hércules e as várias cidades latinas fundadas antes de Roma. Rômulo e Remo são assunto do Livro II que parece compreender o período que vai da fundação da *urbs* até a chegada de Pirro na Península Itálica. O Livro III abrange o período que antecede as Guerras contra Anibal e o Livro IV, por sua vez, parece tratar do período que vai da Segunda a Terceira Guerra Púnica. De acordo J. Briscoe, o editor do texto de Hemina para o *Fragments of The Roman Historians*, como Catão, ele se ocupou das origens não apenas das cidades, mas também dos ritos religiosos, do calendário, da formação do exército e dos nomes das instituições (BRISCOE, 2013: 222). Apesar da relativa proximidade cronológica dos *Anais* com as *Origens*, Hemina descreve a morte do herói troiano em termos bem diferentes de Catão,

[*Nec omissum sit Aenean aestate ab Ilio capto secunda Italicis litoribus adpulsum, ut Hemina tradit, sociis non amplius sescentis, in agro Laurenti posuisse castra: ubi dum simulacrum, quod secum ex Sicilia advexerat, dedicat Veneri matri quae Frutis dicitur, a Diomede Palladium suscepit, tribusque mox annis cum Latino regnavit sociali potestate, quingentis iugeribus ab eo acceptis: quo defuncto summam biennium adeptus apud Numicium parere desiit anno septimo. Patris Indigetis ei nomen datum.*] (CÁSSIO HEMINA. *Anais*, fr. 08).

Também não se esqueça que Enéias, no segundo verão, uma vez que Ilion foi capturada, tal como declara Hemina, desembarca nas praias itálicas com não mais de seiscentos companheiros e estabelece acampamento no território de Laurento: onde, no momento em que dedicara a mãe Vênus a estátua que havia portado da Sicília que é denominada *Frutis*, recebe de Diomede o Paládio, por três anos reinou em mando compartilhado com Latino, tendo recebido do mesmo quinhentas jeiras de terra; e quando morreu, no sétimo ano da partida de Tróia, dois anos depois de obtido o sumo poder, desapareceu junto do Numício. A ele foi dado o nome de *Pater Indiges*.

O fragmento é uma síntese de toda a gesta heroica de Enéias, desde a fuga de Ílion, o desembarque no litoral itálico, o mando compartilhado com o rei Latino até o desfecho com o desaparecimento do troiano nas águas do Numício. Três elementos se coadunam na narrativa de Cássio Hemina que encontrarão correspondência na literatura subsequente sobre a morte de Enéias: 01 – o desaparecimento do herói; 02 - o rio Numício; 03 – o epíteto *Indiges*. Em Catão, encontramos exclusivamente o primeiro elemento, sem qualquer prolongamento da história que leve a sugerir a existência de um culto a Enéias no Lácio. No fragmento de Hemina, o verbo *desiit* ‘deixou’ (terceira pessoa do perfeito ativo) seguido de *parere* ‘mostrar-se’ (infinitivo ativo de *pareo*) expressa bem a ideia do súbito desaparecimento do herói, que desvaneceu não em meio a uma batalha, mas nas águas do rio Numício. Associado com o rio Torto, o Numício cortava o território de Lavínio e Ardea. Este rio é mencionado muitas vezes em referência às proezas de Enéias no Lácio e foi em suas marges que Dionísio de Halicarnasso afirmou ter visto o *heroon* do troiano (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I. 64). O Numício está também associado à divindade latina ou ninfa tutelar deste curso d’água conhecida como Anna Perena, para a qual os autores da Antiguidade buscaram um repertório variado de filiações (Luna, Io e até mesmo a Ninfa que cuidou de Jove na infância). Ovídio nos *Fasti* registra uma versão interessante da história, possivelmente tardia e ocasionada por influência da *Eneida*, que associa a divindade com a irmã da falecida Dido, Anna, que migrou para a Itália em busca do herói. Depois de ter sido acolhida no palácio do troiano, se jogou no rio Numício por ciúmes de Lavínia, sendo posteriormente cultuada como ninfa do local e denominada Perenna (OVÍDIO. *Fasti*, III. 647).

No fragmento de Hemina, o epíteto *Indiges*, no sentido de ‘herói da terra’, conclui a triade do processo que indica a existência de um culto vinculado a um

referente geográfico, neste caso, o rio de Lavínio. *Pater*, associado ao epíteto de culto, faz sentido como título de veneração, mas também de ancestral comum de uma localidade. O fragmento atesta não apenas o culto ao herói divinizado no século II a.C, mas o quanto Enéias, assim como Hércules, um herói mediterrânico, estava absorvido nas práticas religiosas do Lácio. Segundo Silvia Struchi, os assuntos pertinentes às práticas de culto estão entre os interesses principais da narrativa de Hemina (STUCCHI, 2012: 26).

Outros dois componentes do mito, que encontram desdobramentos diferentes nos autores do Principado e, principalmente, no épico virgiliano, estão expostos no fragmento citado. Me refiro a dois outros cultos de Lavínio que Cássio Hemina vincula também a Enéias: *Venus Frutis* e Minerva. Primeiramente, o fragmento informa que o herói trouxe consigo uma estátua de Vênus da Sicília, a qual dedicou um templo com epíteto *Frutis*. Muito possivelmente, Hemina está se referindo ao santuário de Vênus Erice no extremo oeste da ilha. Estrabão admite a existência de um santuário federado de Vênus em Lavínio, respeitado por todas as cidades latinas e Festo acrescenta que ali havia um templo dedicado a Vênus Frutis (FESTO. *Do Significado das Palavras*, 80. ESTRABÃO. *Geografia*, V. 03.05 *apud* WEINSTOCK, 1972: 15-16). Hemina, ao que parece, buscou traçar uma ascendência para o santuário lacial de Vênus em Érice, na Sicília, usando como pretexto as peregrinações de Enéias. Virgílio, por sua vez, narra no Livro V que Enéias construiu para a mãe um templo nesta localidade de fundação troiana e o comentador Sérvio menciona que o herói levou consigo uma cópia da estátua de culto para a Itália (VIRGÍLIO. *Eneida*, V. 759; SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, I. 720).

O Paládio no fragmento em questão consiste na estátua de madeira da deusa Palas Atena, conservada na cidadela de Tróia e furtada por Diomedes e Odisseu.

Quando do colapso de Ilion, o herói grego portou consigo a estatueta que aparece como um *topos* de algumas representações de Diomedes em vasos e estátuas de mármore. Em uma das versões do mito, a estatueta de Palas Atena termina em Argos e depois em Esparta, já numa versão tardia, Enéias consegue recuperar o Paládio e o leva para a Itália. Por sua vez, o fragmento de Hemina é um dos primeiros registros literários da versão latina do mito que situa o artefato na cidade fundada por Enéias. Sérvio, no *Comentário a Eneida*, remete à mesma tradição, acrescentando que Diomedes, compelido por um oráculo, partiu em busca de Enéias com o intuito de restituir a estatueta roubada e pôr um fim ao seu sofrimento (SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, II. 166; III. 407; IV.427; V.81).

Dionísio de Halicarnasso, registra uma versão mais intrépida e autosuficiente da história. Nas *Antiguidades Romanas* argumenta que os gregos roubaram um simulacro da verdadeira estátua que foi corajosamente recuperada por Enéias durante o saque de Tróia e transportada em segurança até a Itália. Acrescenta ainda que a estátua era guardada com zelo pelas virgens vestais junto ao fogo eterno de Vesta (DIONÍSIO DE HALICARNASSO, I. 69.02). O Paládio também aparece associado à genealogia familiar dos *Iulii*. É supostamente um episódio de bravura que César buscou retratar em seu denário, analisado no segundo capítulo da Tese, no qual Enéias aparece em posição triunfal segurando o Paládio na mão direita (RRC, 458 Fig. 11).

Virgílio, no Livro II da *Eneida*, descreve o furto da estátua seguido de portentos nefastos para os gregos, mas em nenhuma parte do poema refere-se à recuperação do objeto por parte dos troianos. Por outro lado, a descrição que o poeta mantuanense oferece do Paládio corresponde em grande medida com a estátua de terracota encontrada no depósito votivo do Santuário Oriental de Lavínio, nas escavações

conduzidas em 1977 em Pratica di Mare. A missão empreendida pelo Instituto de Topografia Antiga trouxe à luz as fundações de um edifício arcaico provido de um pórtico, salas amplas e pátios internos dotados de poços. Porém, o que mais chamou a atenção dos pesquisadores foi um depósito de material votivo acumulado em uma depressão natural do terreno, rente ao muro da estrutura. A parte mais consistente do depósito era constituída de estátuas votivas, por volta de cem delas, entre as quais foram encontradas várias estátuas de Minerva de tamanhos e períodos variados. O número expressivo de estátuas desta deusa (algumas com mais de um metro de altura) levou os arqueólogos a questionar se não estavam diante do santuário de Atena Ilíaca de Lavínio, mencionado pelo geógrafo grego Estrabão (*Geografia*, VI. 1.14). Numerosas são também as estatuetas representativas de bebês recém-nascidos, crianças, figuras maternas sentadas com crianças no colo, grupos familiares e representações de úteros e bustos. Segundo Maria Fenelli, no texto ‘Santuario Orientale’ escrito para o catálogo *Enea nel Lazio. Archaeologia e Mito*, o contexto votivo levou os estudiosos a indagar se a Minerva de Lavínio não era apenas uma divindade guerreira, mas também protetora do matrimônio e do nascimento, ou que, pelo menos, estivesse associada a alguma deusa da fertilidade em seu santuário (FENELLI, 1981: 188). Na opinião da pesquisadora italiana Gloria Galante, é possível reconhecer elementos na Minerva de Lavínio que reconduzem ao significado mais antigo da deusa na qualidade de guerreira, ctônica e *kourotrophos*, isto é, em sua potencialidade como protetora de jovens e crianças indefesas (GALANTE, 2013: 328). A análise estilística das estátuas e da cerâmica encontradas no santuário permitiu estabelecer um arco cronológico para o depósito votivo que vai do séc. V ao séc. II a.C.

Uma estátua em terracota de Minerva Tritonia de 1,96 m se destaca entre os demais achados do local. De acordo com R. Ross Holloway, no livro *The Archaeology*

of Early Rome and Latium, é supostamente, uma estátua de culto representativa da deusa do santuário (HOLLOWAY, 1994: 139). Esta estátua datada do século V a.C, juntamente com a estátua de Minerva como Paládio, integra a coleção do Museo Cívico Arqueológico *Lavinium* da comunidade de Pomezia e foi exibida na mostra *Apoteosi Da Uomini a Dei: Il Mausoleo di Adriano*, realizado no ano de 2014 no Castel Sant'Angelo, no qual a temática foi a apoteose na Antiguidade. A deusa de rosto alongado e grandes olhos porta um elmo ático com cimeira e indossa sobre quítion uma espécie de proteção (corpete) em escamas no qual sobressai um *gorgoneion* no peito e serpentes na borda. A mão direita empunha verticalmente uma espada (da qual restou apenas o cabo) e a mão esquerda um escudo em forma oval com pequenas serpentes nas bordas. Esta égide repousa sobre a cabeça de um Tritão de traços semiferinos no qual a parte inferior do corpo é constituída por escamas e um rabo de peixe (Museu Cívico Arqueológico *Lavinium*, Pomezia, inv. 47576, peça de ref. 09 no catálogo da mostra *Apoteosi Da Uomini a Dei. Il Mausoleo di Adriano*; GALANTE, 2014: 328-329). O Tritão parece cumprir uma função estática como sustentáculo para o escudo da divindade. Este elemento iconográfico remete ao epíteto *τριτογένεια* e à variante beócia do mito de Atena que, segundo o *Greek English Lexicon*, descreve como a deusa, depois de gerada, foi criada por um deus fluvial Tritão junto ao rio de mesmo nome na região da Beócia (Grécia) (LIDDELL; SCOTT, 1940. *τριτογένεια*). Inclusive, na região de Alacomene, também na Beócia, é constatada a existência de um antigo santuário da Deusa Tritogênia.

Coincidência, ou não, Virgílio no Livro II da *Eneida* descreve a efígie de Palas como Tritonia acrescentando que a deusa manifestou terríveis sinais de sua cólera – *signa dedit Tritonia monstris* - ao ser expropriada de seu santuário em Tróia pelas mãos impuras dos gregos (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 171). Mais à frente, no episódio de

Laocoonte¹⁴⁴, o mantuano narra que as serpentes que saíram do mar para estrangular os filhos do sacerdote troiano rastejaram até o templo da feroz Tritonide – *saeuaque Tritonidis* - pousando sob o escudo da deusa (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 226). Minerva recebe este epíteto em várias outras passagens do épico, como no Livro XI, em que a deusa é interpelada pelas matronas como “Armipotente árbitra da guerra, virgem Tritônia” – *Armipotens, praeses belli, Tritonia uirgo* (VIRGÍLIO. *Eneida*, XI. 483). Ao caracterizar principalmente a estatueta de Palas como Tritônia, é possível que o poeta estivesse aludindo ao culto desta divindade em Lavínio e a já referida vertente latina do mito do Paládio, que atribui a Enéias a introdução deste objeto no Lácio. Por sua vez, podemos identificar também uma alusão ao epíteto beócio da divindade que é recorrente tanto na *Ilíada* de Homero quanto na *Teogonia* de Hesíodo (HOMERO. *Ilíada*, IV. 515; VIII. 39; HESÍODO. *Teogonia*, 895.)

Retomando o fragmento de Cássio Hemina, podemos perceber que a associação do herói divinizado com o deus *Indiges* não é um caso isolado, pois o excerto também testemunha a vinculação (difícil de precisar cronologicamente) de outros cultos itálicos ao ciclo troiano, de forma a arraigar Enéias no Lácio. Bem antes de se tornar o dileto ancestral da família do Imperador, com um lugar privilegiado no Fórum de Augusto, Enéias foi convertido, primeiramente, em herói local sem desconsiderar também que várias cidades e santuários eram vestígios de sua devoção aos deuses pátrios e à mãe divina de sua passagem pelo Mediterrâneo.

Proveniente da Ásia Menor, Dionísio de Halicarnasso, historiador grego que teria vivido sob o governo de Augusto, fornece no Primeiro Livro de suas *Antiguidades Romanas* algumas pistas interessantes sobre a divinização de Enéias, sua vinculação ao

¹⁴⁴ Laocoonte, sacerdote do deus Netuno, admoestou os outros chefes troianos contra os perigos de confiar na dádiva dos gregos, brandiu e atirou uma lança contra o dorso do imenso cavalo de madeira arrancando gemidos dos gregos que estavam ali dentro. O ataque das serpentes marinhas persuadiu os troianos de que o ato do sacerdote, irmão de Príamo, foi um ultraje aos deuses, exemplarmente punido.

santuário e à cidade de Lavínio e o epíteto *indiges*. O principal trabalho de Dionísio de Halicarnasso, historiador e mestre de retórica, cobre desde os tempos míticos dos ciclos de viagens e fundações heroicas até o começo da Primeira Guerra Púnica. A obra deste historiador helênico, redigida em prosa grega, na segunda metade do sec. I a.C, encontra-se dividida em vinte livros dos quais apenas os nove primeiros nos chegaram completos. Nesta pesquisa, focamos mais diretamente no Livro I das *Antiguidades Romanas*, que sistematiza as várias tradições de fundação e as linhagens dos heróis fundadores: Hércules, Enéias, Evandro e Rômulo.

A cronologia estabelecida por Dionísio para o fim da Guerra de Tróia e os acontecimentos passados no Lácio é marcadamente distinta daquela que encontramos na *Eneida* de Virgílio. Nunca é demasiado pontuar que o historiador da Ásia Menor se esforça por comprovar as origens gregas de Tróia e da estirpe a qual pertence Enéias e, por sua vez, defende a predominância do elemento grego na fundação de Roma.¹⁴⁵ A peregrinação dos troianos pelo mar parece bem menor para Dionísio de Halicarnasso, que situa a fundação de Lavínio no fim do segundo ano após a queda de Ílion (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 63.01-02).

Três anos após a partida de *Ilion*, Enéias finalmente governou sobre os troianos e no próximo, com a morte de Latino, sucedeu o sogro, regendo também os laurentes. Por sua vez, no quarto ano de seu estabelecimento em solo itálico, morreu

¹⁴⁵ Através da genealogia, Dionísio argumenta que Ílion é uma cidade grega como todas as outras e inicialmente seu fundador, Dardânio, proveniente do Peloponeso. Dardânio constrói uma cidade sobre a região chamada Troade, obtida pelas mãos de Teucro, seu rei. Na versão de Dionísio, o outro ancestral de Enéias, Teucro teria vindo da Ática para a Ásia, antes chefe de um demos chamado Xypeté. Segundo Dionísio, Teucro que antes governava um vasto território com parca população obteve satisfação em ver Dardânio chegar com tão grande contingente de imigrantes que poderiam lhe ser úteis na defesa do território contra os bárbaros (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 61.05). Percebe-se que tanto pela ancestralidade quanto pela descrição do exército troiano em ordem de combate, Dionísio procura demonstrar que Tróia era uma cidade grega entre outras e que, por isso, uma cidade majestosa como Roma só poderia ter origens helênicas. Tal proposição está igualmente sugerida nas palavras endereçadas por Enéias ao rei Latino. “Éramos nativos de Tróia, não a menos famosa das cidades gregas (...)” (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 58. 02).

Enéias. Segundo o relato presente nas *Antiguidades Romanas*, os rútuos, liderados por Mezêncio, marcharam com toda a força sobre o rival troiano. Uma batalha severa tomou lugar, não muito longe de Lavínio, e de ambos os lados, muitas baixas foram sentidas. Como Heródoto, o escritor das *Antiguidades Romanas* não impõe ao leitor uma explicação única para o evento ou ocorrência, mas dispõe no relato as várias versões recolhidas ao longo da investigação. Dionísio relata que com o chegar da noite, Enéias não foi mais visto em lugar nenhum; enquanto alguns concluíram que ele foi transportado para junto dos deuses, outros acharam que o herói, tendo perecido, caiu nas águas do rio Númico, ao lado do qual a batalha havia sido travada (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 64.04). Os latinos construíram para ele um santuário heróico com a seguinte inscrição:

Para o pai e deus deste local, que preside sobre as águas do rio Númico -
πατρὸς θεοῦ χθονίου, ὃς ποταμοῦ Νομικίου ῥεῦμα διέπει. (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 64.05).

Para alguns, o santuário foi erigido por Enéias em honra de Anquises, que teria morrido um ano antes dessa guerra acontecer (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 64.05). Em nota, afirma o editor das *Antiguidades Romanas* que Dionísio usa χθονίος para traduzir do latim para o grego a palavra *indiges*. Por sua vez, χθονίος é um dos epítetos de Júpiter, em referência ao Deus do Submundo, Hades-Plutão. O que nos leva a deduzir que a divindade adorada em Lavínio e posteriormente assimilada ao herói troiano e seu *heroon*, provavelmente, pertencesse ao domínio ctônico como o já referido *Sol Indiges*. Tito Lívio, por sua vez, se refere a Eneias divinizado como Júpiter *indiges* (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.02).

Sobre a lenda troiana e a divinização de Enéias, Tito Lívio dedica pouco espaço em sua narrativa, tendo em vista a monumentalidade da obra intitulada *História Romana*. Tito Lívio, historiador romano natural de Pádua – *Patauium* - possivelmente viveu entre 59-19 a.C e é autor da colossal obra intitulada *Ab Urbe Condita Libri* traduzida muitas vezes como *História Romana*. Narra desde as origens míticas de Roma até o século de Augusto. No prefácio de sua *História Romana*, justifica este trabalho hercúleo pelo intuito de preservar os feitos das proeminentes nações do mundo, obviamente destacando a particularidade da *urbs* e o destino manifesto de Roma. Esta obra foi originalmente constituída por cento e quarenta e dois livros, mas somente trinta e cinco são conhecidos hoje. Um epítome, ou resumo de todos os livros, foi compilado por Lúcio Aeneo Floro (74-130 d.C), conhecido também como *Periochae*, possibilita aos estudiosos contemporâneos inferir a dimensão do todo e a distribuição do conteúdo pelos livros. Como já comentamos no primeiro capítulo da Tese, um epítome dos livros XXXVII-XL e XLVIII-LV de Tito Lívio foi, também, localizado entre os papiros de Oxirrinco (P. Oxy 0668). O Livro I da *História Romana* que descreve os episódios anteriores à fundação de Roma como a chegada de Enéias ao Lácio, o encontro com os laurentes, a divinização do herói troiano, a fundação de Alba Longa, até o reinado de Rômulo e os dois primeiros séculos da expansão romana, terminando com a nomeação dos Cônsules L. Júnio Bruto e L. Tarquínio Colatino em 502 a.C.

Suscintamente, o historiador romano noticia o desembarque dos troianos no Lácio, a busca por botim e o confronto com o rei “Latino, seguido dos habitantes da Terra (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.01). Depois de ser derrotado, Latino ajustou com Enéias a paz e se aliou ao herói troiano. Afirma Tito Lívio que “Latino viu os troianos tão dispostos à Guerra quanto à Paz” (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.01). Firmada pelas bodas matrimoniais, a aliança entre os dois povos foi celebrada junto do

altar com os deuses Penates. Da união entre a princesa latina e o varão troiano nasceu um filho de nome Ascânio (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.01). Em alguns pontos a narrativa de Tito Lívio converge com a epopéia de Virgílio: Turno, rei dos rútuos, se viu traído, entrando em confronto com os latinos e os troianos. Os latinos saíram vencedores, todavia, perderam seu rei em combate. Por sua vez, Turno e os rútuos aliaram-se à florescente confederação dos etruscos e a seu líder Mezêncio, que havia estabelecido seu trono e império em Cerea (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.02.).

Sob o comando do varão troiano, os latinos enfrentaram os etruscos em guerras constantes das quais saíram vitoriosos, porém, informa Tito Lívio, no curso da peleja perderam seu líder que tombou às margens do rio Numicio.

Secundum inde proelium Latinis, Aeneae etiam ultimum operum mortalium fuit. Situs est, quemcumque eum dici ius fasque est super Numicum flumen: Iovem indigetem appellant (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.02)

A batalha resultou em favor dos latinos, mas foi a última façanha mortal de Enéias. Seu sepulcro, se é permitido ou correto chamá-lo assim, está localizado nas margens do Númicus: donde chamam-no, Júpiter *indiges*.

É bem possível, como afirma Liou-Gille, que Lavínio fosse uma cidade-santuário e que preservasse, ainda no tempo de Dionísio, Tito Lívio e Virgílio, a memória de uma ancestralidade, assim como Alba Longa (LIOU-GILLE, 1980: 124-126). Aos olhos dos romanos, um dos cultos mais importantes de Lavínio era aquele associado aos Penates, trazidos por Enéias à Península Itálica. Ali se fixaram definitivamente, não permitindo seu deslocamento para qualquer outra localidade. Todas as tentativas de transplantá-los para Alba longa ou Roma malograram, pois prodigiosamente acabaram voltando para o santuário original, segundo informa Dionísio de Halicarnasso (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*,

I, 67.01-02). Em Roma, todos os anos, Pontífices e Cônsules dirigiam-se a Lavínio para render sacrifícios no santuário de *Aeneas Indiges* (LIOU-GILLE, 1980: 125). Dessa referência é difícil imaginar que tal cerimônia acontecesse sem o mínimo de fausto ou que essa viagem se realizasse sem qualquer solenidade. Essa cerimônia da posse dos Cônsules e o investimento do *imperium* em suas respectivas magistraturas seria uma maneira de revestir o cargo de uma dignidade não só religiosa, mas também ancestral. Estava ali contida a memória da própria divinização de Enéias, identificado a um santuário nas margens do rio Numício.

O interesse pela cidade não decai com o fim do Principado de Augusto. De acordo com Caiorli Fulvio Giuliani, no texto ‘Lavinium’, ao longo da Idade Imperial a cidade oferece diversos testemunhos de monumentos e inscrições epigráficas, inclusive de dedicações aos Imperadores, além da recordação de uma visita de Marco Aurélio ao local, possivelmente, para sacrificar aos Penates (GIULIANI, 1981: 162). Lavínio entrou em um período de ostracismo até que o interesse pela cidade ressurgiu no século IV d.C quando Constantino restaurou os edifícios termais e inscrições foram dedicadas aos Imperadores Constâncio e Galério (GIULIANI, 1981: 162). No Medievo, a cidade deu origem ao burgo de *Pratica*, recordado na bula de Gregório VII (Século XI) como uma *ciuitas* junto a Igreja de São Lorenço que existia no local. Segundo o arqueólogo italiano Ferdinando Castagnoli, a vinculação entre as duas cidades não se perdeu por completo (ou foi restabelecido pelo interesse antiquário do Renascimento) uma vez que Pirro Ligorio, célebre arquiteto da *Villa d’Este* em Tivoli comenta sobre a antiga *Lavinium* na área correspondente a Pratica di Mare (CASTAGNOLI, 1967: 03-04).

Somente na década de 1950 que a região de Pratica di Mare - uma fração da comunidade de Pomezia na região do Lácio - foi submetida a uma campanha sistemática de escavação pelo Instituto de Topografia Antiga da Universidade de Roma

no intuito de trazer à luz a antiga cidade lacial fundada por Enéias. Os primeiros trabalhos de prospecção do terreno expuseram os vestígios de um acanhado assentamento urbano cuja fundação remota ao início da Idade do Ferro. Quanto à cronologia de ocupação, os traços de uma muralha construída com lascas de *cappellaccio*¹⁴⁶ indicam que a cidade já era fortificada no século VII a.C e os santuários extra urbanos, assim como, o material encontrado nas sepulturas sugerem algum desenvolvimento econômico depois do século VI a.C.

Na parte sudoeste, fora da cinta amuralhada, as escavações revelaram uma necrópole com aproximadamente setenta tumbas, algumas do início da Idade do Ferro. Porém, o que mais chamou a atenção da comunidade científica foi a descoberta de um grande santuário contíguo a uma fileira de treze altares, localizados a trezentos metros ao sul da muralha de Lavínio. Alinhados no sentido Norte-Sul, os mais antigos destes altares datam de meados do séc VI e os mais recentes do séc II a.C. Outra curiosidade diz respeito à localização do santuário, construído rente ao Fosso de Pratica di Mare, um riacho em parte subterrâneo identificado ao rio Numicio descrito pelas fontes. Segundo a arqueóloga italiana Stefania Panella, novas campanhas de escavação entre 2005-2009 revelaram um novo altar (a décima quarta ara), as fundações de uma câmara de combustão e um depósito de objetos, ambos ligados ao edifício e possivelmente relacionados às atividades econômicas do santuário (PANELLA, 2014: 326). Muitas dúvidas permanecem no que diz respeito à funcionalidade do edifício, dos altares e ao tipo de culto que ali se realizava. Nenhuma fonte literária menciona estes altares dispostos em fileira e apenas uma única inscrição encontrada rente ao Altar VIII permitiu os estudiosos associá-lo às divindades Castor e Pólux (HOLLOWAY, 1994: 130). Chegou-se a cogitar a hipótese de que os altares e o santuário correspondessem à

¹⁴⁶ Por *cappellaccio* também se define um tipo de tufa fibrosa e cinzentada utilizada, sobretudo nas construções em pedra da Roma arcaica.

posição de Lavínio enquanto sede da Liga Latina e que cada altar atendia ao sacrifício de uma divindade específica. Mas e quanto ao edifício? Presidia algum culto ligado à água ou divindade fluvial? E qual a sua relação com o *heroon* encontrado nas proximidades?

Curiosamente, um pequeno túmulo/*heroon* foi descoberto acerca de cem metros a leste destes treze altares e se tornou depois conhecido como Túmulo de Enéias por coincidir, em alguns aspectos, com a descrição oferecida por Dionísio de Halicarnasso. Muito pouco da estrutura original foi preservada e esta construção foi quase reduzida aos alicerces. Como podemos conferir no esboço reconstrutivo, a tumba propriamente dita do século VII a.C (Letra C na Fig. 41) foi construída com blocos laterais de *cappellaccio* e coberta com lastras da mesma pedra constituindo, desta maneira, uma tumba em forma de caixa (do italiano *tomba a cassa*). Seu antigo ocupante parece ter pertencido à elite guerreira a julgar pelo contexto da deposição e os pertences do morto: um anel de bronze parte de uma fíbula zooforme, fragmentos de uma couraça e de armas cortantes (PANELLA, 2014: 325). Além disso, alguns objetos de metal encontrados foram identificados como partes de um carro de combate sepultado junto como o morto. Vestígios de ossos humanos foram também localizados durante a escavação da tumba, mas tão deteriorados a ponto de impedir uma análise mais apurada da paleoantropologia¹⁴⁷ (GALINSKY, 1974: 05). A tumba e os pertences foram cuidadosamente encobertos por um monte de terra batida circundada por um anel murário de contenção formado por blocos irregulares de *capellacio*.

¹⁴⁷ Com base na qualidade da evidência, os paleoantropólogos conseguem inferir a partir dos esqueletos analisados a faixa etária, altura, sexo, constituição física do morto, obter informações a respeito de algumas doenças degenerativas ou desgaste físico e alguns casos deduzir a própria *causa mortis*. Sobre este tipo de análise, conferir o instigante trabalho de Estelle Lazer a respeito das vítimas de Pompéia, *Ressurrecting Pompeii* (LAZER, 2009).

A cronologia do sepulcro é bem complexa visto que a tumba principesca foi reconsagrada e uma fachada monumental incorporada ao edifício no Séc. IV a.C. Deste período em diante é detectado no monumento um outro tipo de evidência arqueológica

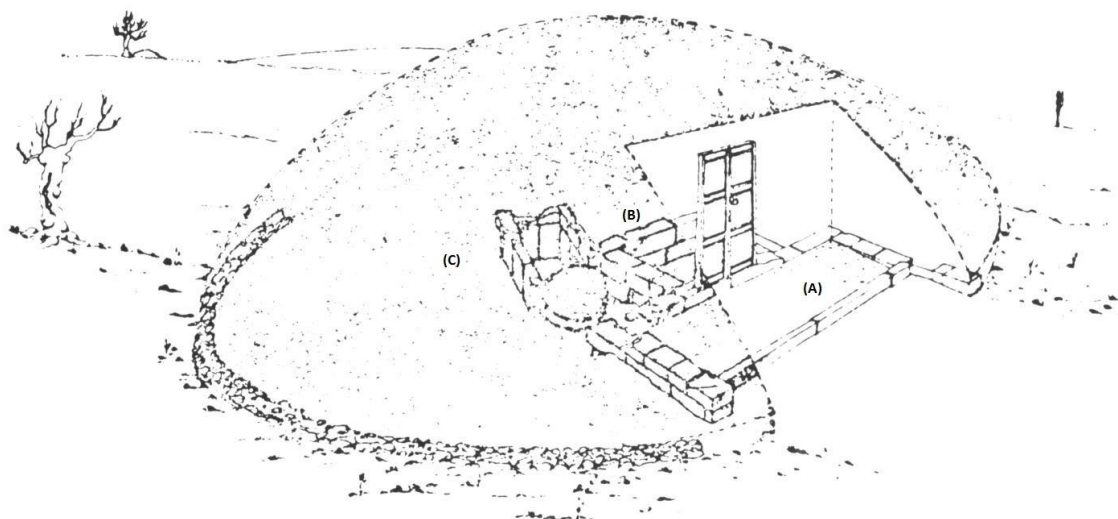


Figura 42 – Plano Reconstutivo do *Heroon* de Enéias em Lavínio. In: (GALINSKY, 1974: 09)

relacionada a contexto votivo, o que sugere o início de culto heroico com a deposição de oferendas regulares no túmulo (GIULIANI, 1981: 172; PANELLA, 2014: 325). Na parte mais recente foram encontrados numerosos vasos de pequeno tamanho (enócoas e cálices de cerâmica miniaturizados e revestidos com verniz negro) e alguns fragmentos de crateras em forma de sino datados entre o séc. IV e o séc III a.C (TORTORICI, 1981: 185-186).¹⁴⁸ Os vestígios remanescentes da intervenção construtiva incluem (Letra A na Fig. 42) um *pronaos* ou vestíbulo que mede cinco metros de largura por dois metros de comprimento ladeado por duas *antae* e uma pequena *cella* quadrada (Letra B) de aproximadamente dois metros de largura por dois metros de comprimento, as duas partes construídas com blocos de tufa (Fig. 41.) (GALINSKY, 1974: 03). Enquanto o vestíbulo ficava a céu aberto, a *cella* permanecia inacessível aos visitantes, pois estava

¹⁴⁸ Para a tipologia dos artefatos de cerâmica encontrados neste depósito votivo do *heroon*, conferir a descrição de Edoardo Tortorici para o catálogo da mostra *Enea Nel Lazio, Archeologia e Mito* (TORTORICI, 1981: 185-186).

conectada à porção exterior do monumento por uma porta falsa. Por sorte, uma generosa parte desta porta de tufa, modelada a partir de um protótipo de madeira e ferro, sobreviveu inclusive com o delicado simulacro do puxador talhado na pedra. A porta que hoje se encontra no *Museo Archeologico Lavinium* da comunidade de Pomezia, mede dois mestros de altura e foi parcialmente restaurada (Fig. 42). A partir da conjugação destes elementos, os estudiosos propõem o seguinte esboço reconstrutivo do monumento.

Além da porta esculpida na pedra, a inacessibilidade da *cella* do *heroon* é indicada pela ausência de qualquer tipo de revestimento no piso que foi rebaixado de forma a ficar no



Figura 43 – Porta modelada em tufa do dito *heroon* de Enéias. Fotografia cedida por Gloria Galante, diretora do *Museo Archeologico Lavinium* em 27/10/2015.

mesmo nível da antiga sepultura do séc VII. Já o piso do vestíbulo é ligeiramente inclinado para permitir o escoamento da água da chuva e o que leva também a sugerir a ausência de qualquer tipo de cobertura nesta parte do monumento.

Mais do que o tamanho, este túmulo chama a atenção pela sua localização singular: afastado da necrópole, próximo ao curso d'água e vizinho à área sacra dos Treze Altares.

Em comparação com outros monumentos funerários conhecidos da Antiguidade como o Túmulo de Atreu em Micenas, o Mausoléu de Augusto ou o Sepulcro dos Antoninos, o *heroon* de Lavínio teria dimensões bem comedidas. Porém, em comparação com as tumbas encontradas na

necrópole sudoeste da cidade, o dito *heroon* ganha destaque pela dimensão incomum e pelo formato circular. Possivelmente oferecia aos transeuntes a impressão de um monumento construído pelos homens de outrora, cravado em um passado imemorial para hospedar ou celebrar alguém ilustre.

A hipótese mais difundida entre os estudiosos com base na datação da evidência arqueológica é a da ressignificação deste edifício, ou seja, uma tumba principesca foi convertida em espaço de culto a partir da incorporação de uma fachada monumental ao túmulo. O período desta intervenção coincide com início do depósito votivo e a vinculação entre Lavínio e o Ciclo Troiano na documentação textual (Timeu de Tauromênio) e epigráfica (inscrição de Tor Tignosa). Data também do séc. IV uma fase de ampliação e prosperidade do Santuário dos Treze Altares. Estas correspondências cronológicas levaram os estudiosos a datar de meados do séc. IV a.C, o processo de assimilação entre a tumba e o início de um culto ao fundador local. É também possível que a população de Lavínio já reivindicasse esta posição para o herói troiano Enéias. Não apenas a localização, mas também o formato do túmulo encontrado na década de 50 guarda alguma semelhança com a descrição oferecida por Dionísio de Halicarnasso para o *heroon* de Enéias em Lavínio. O historiador grego especifica que o santuário-heroon possui o formato de um túmulo arredondado e de pequeno porte (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 64.05). Como bem lembra Galinsky, Dionísio enfatiza o tamanho comedido da construção através do diminutivo *chomation* e reforça isso através da frase *ou mega* (GALINSKY, 1974: 06). O mesmo o descreve entre uma fileira de árvores e bem próximo ao curso do rio Numício (DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Antiguidades Romanas*, I, 64.05).

Se este túmulo convertido em *heroon* era de fato associado pelos habitantes do Lácio ao fundador Enéias não é possível saber, mas

chamaria possivelmente a atenção de qualquer indivíduo que visitasse os santuários da cidade e que ali distinguiria um edifício de notável antiguidade. Ainda no campo da factibilidade, é pertinente supor que um monumento como este - tal como a Cabana de Rômulo no Palatino que era reconstruída a cada intempérie climática – propiciasse materialidade visual ao passado heroico que os poetas tentavam reavivar através dos seus versos.

Buscamos demonstrar a propósito do rastreamento semântico e histórico do termo *indiges* que Virgílio, ao prometer a divinização de *Enéias* através da profecia de Júpiter no Livro XII da *Eneida*, opta por incorporar um epíteto que guarda uma relação remota com o culto do herói em Lavínio, testemunhado pela documentação literária e sugerido pela evidência arqueológica. De forma indireta, mas não pouco evidente, alude à versão do desaparecimento do herói nas águas do rio Numício. No Livro IV da *Eneida*, o poeta coloca na boca da rainha Dido, determinada a morrer em virtude do abandono do herói, uma maldição. A rainha cartaginesa invoca Hécate e Juno como testemunhas e chama sobre Enéias a inimizade dos povos itálicos e a matança sobre seus companheiros. Estas palavras, ela lança ainda deitada na pira funerária

[(...) *complexu avulsus Iuli
auxilium imploret videatque indigna suorum
funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena*] (VIRGÍLIO.
Eneida, IV. 616-620).

Foragido e dos braços arrancado
do seu Ascânio, auxílio implora e veja
dos seus indignas mortes; e nem, quando
se curve às condições de paz iníqua,
do reino goze, nem da cara vida,
mas caia antes de tempo e
jaza insepulto em arenosa praia

Parte da maldição é uma antecipação (*prolepsis*) dos acontecimentos contidos no poema e tem o sentido de preparar o leitor/ouvinte para a temática das guerras que predomina nos seis últimos livros do poema. Dido antecipa o egresso de Enéias do acampamento troiano para requisitar o auxílio de Evandro, fundador de *Palanteum*. Neste meio tempo, entre a partida e o regresso do herói, Iúlio se encontra em dificuldades, defendendo o acampamento troiano do assalto de Turno e dos chefes itálicos. Por outro lado, parte da maldição de Dido contempla acontecimentos que não estão contidos no tempo da ação poética, mas fazem parte dos desenvolvimentos da história de Enéias a partir da fundação de Lavínio. Podemos inferir que estes eventos eram familiares ao público interlocutor do poema, do contrário não estariam em alusão neste trecho da maldição de Dido. Primeiramente, a rainha refere-se ao curtíssimo tempo de reinado e de vida – *ante diem cadat* - que serão desfrutados pelo herói depois da paz selada com os latinos. Paz que a rainha desqualifica como iníqua devido à discórdia e às mortes que a ocasionarão. Nesta mesma passagem, o poeta traz ambiguidade à narrativa ao aludir à versão menos glamourosa e obscura da morte do herói, ou seja, o seu desaparecimento nas águas do rio Numício e a ausência de um corpo para sepultar. Como Catão nas *Origens* - citado a propósito deste verso pelo escoliasta Sérvio – Virgílio parece não oferecer nesta passagem qualquer perspectiva quanto à divinização do herói (CATÃO. *Origens*, fr. 7a. SÉRVIO. *Comentário a Eneida*, IV. 620). Como já argumentamos a respeito de outras passagens do poema, porquanto característica de estilo, o mantuano busca em alguns trechos gerar o efeito de ambiguidade e, como consequência, evita esgotar a complexidade dos mitos amalgamando duas ou mais versões de uma mesma história.

A maldição de Dido que promete um final infame para Enéias parece gerar ambivalência em vista das profecias de Júpiter que prometem a acolhida do troiano no

panteão celeste. O sumiço deste nas águas do Numício, assim como o desaparecimento de Rômulo em meio a uma tempestade misteriosa, gerou interpretações plurais. O desvanecimento do herói parece ser uma etapa importante no processo de transição destes semideuses para um estatuto divino que se completa com a instituição de um culto e sacrifícios por parte dos mortais. Todavia, esta transição não está imune de controvérsias e ruídos. Tio Lívio informa, na *História Romana*, em uma passagem que retomaremos mais à frente, que enquanto alguns concluíram que Rômulo foi alçado ao Olimpo, outros começaram a olhar com desconfiança para os senadores (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.16). Virgílio acrescenta à versão do Enéias desaparecido, assimilado a um santuário-*heroon* e cultuado como *Indiges*, a noção de uma divinização sideral muito semelhante àquela reconhecida a César e que é prometida também a Otávio nas *Geórgicas* e na *Eneida*.

3.2. A Fama do Herói alcança as Estrelas: a Divinização Sideral na Poesia Virgiliana.

A nosso ver, a repetição da fórmula *ad sidera* nos dois pronunciamentos de Júpiter sugere o quanto Virgílio busca aproximar a divinização de Enéias do modelo representado pela *consecratio* de César, evento que pelo caráter insólito e significado político deixou registro nas obras mais representativas da produção poética virgiliana. Vale a pena uma breve incursão pelos escritos que precederam a composição da *Eneida*, para avaliarmos a reverberação do culto ao *Diuus Iulius* na poesia virgiliana.

Como já mencionamos no tópico dedicado aos aspectos biográficos do mantuano, foi através das *Bucólicas* que Virgílio ganhou notoriedade no mundo da poesia latina. Teria se inspirado nas composições do poeta helenístico Teócrito de Siracusa, denominadas *Idílios* (do grego εἰδύλλιον ou ‘poema curto’) dos quais apenas

um terço se caracterizam tematicamente como bucólicos. Segundo Pablo Ingberg, em sua introdução para a edição bilíngue da Editora Losada, *bucólica* é a transcrição latina de *boukoliká*, adjetivo neutro plural substantivado de *boukólos*, ‘pastor de gado’, e significa literalmente ‘coisas de pastores’ ou ‘cantos pastoris’. Divididas em breves poemas compostos em hexâmetro dáctilo (em média noventa versos), as *Bucólicas* apresentam pastores em conversações e disputas poéticas sobre temas amorosos, mitológicos e a faina dos rebanhos.

Como na comédia latina, os personagens preservam os nomes gregos, porém Virgílio transcribia a forma e os temas da poesia pastoril, tornando-a palatável para o público romano. Nas *Bucólicas* virgilianas, sobejam referências à topografia itálica aos mitos e deuses latinos. Estes diálogos não ocorrem em mundo idealizado ou uma imperturbável paisagem idílica, vez ou outra, são permeados com alusões às mazelas das Guerras Civis e confiscos de propriedades. Charles Martindale, no texto ‘Green politics: the Ecogles’ escrito para o *Companion to Virgil*, sugere que é um lugar comum entre os estudiosos admitir que Virgílio politiza o espaço pastoril, permitindo que elementos de uma realidade mais ampla nele adentressem (MARTINDALE, 1997 :109).

Já na Antiguidade, os escoliastas virgilianos depuraram das *Bucólicas* supostos indícios biográficos do mantuano e buscaram no cenário de pastores poetas alusões pontuais ou alegóricas ao período de sua composição. De acordo com Suetônio, em sua *Vita Vergili*, o formoso Alexis por quem o pastor Córídon arde de amores na *Segunda Bucólica* não é nenhum outro que Alexandre, um escravo por quem Virgílio se enamorou e quis imortalizar no poema (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 09. VIRGÍLIO. *Bucólicas*, II. 01-05). Segundo o mesmo biógrafo, através dos versos de Mopso que lamentam a morte do jovem Dáfnis na *Quinta Bucólica*, Virgílio expressou a dor que sentia pela perda de um irmão (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 14). Não é de se

estranhar que o tão comentado confisco de propriedades na região da Gália Cisalpina, que afetou diretamente a vida do poeta, seja uma chave de leitura para as imprecizações de Lícias contra o estranho que se apossou de suas terras (VIRGÍLIO. *Bucólica*, IX. 02-06). Ao compor este breve insulto em hexâmetro dáctilo, talvez, o mantuano tivesse em mente o veterano com quem entrou em litígio por suas terras, todavia, isto jamais poderemos aferir com precisão.

Não apenas os importunos mais sensíveis da política dos Triúmviros, mas os acontecimentos associados à *consecratio* de César, direta ou indiretamente, reverberaram na poesia pastoril. A propósito dos versos de Mopso na *Quinta Bucólica*, o comentador Sérvio Honorato informa que a morte de Dáfnis foi interpretada como uma possível alusão ao assassinato do Ditador Júlio César por Cássio e Bruto no Senado (SÉRVIO. *Comentário às Bucólicas*, V. 20). Celebrado também pela poesia de Teócrito, o jovem pastor é fruto da união de Hermes com uma Ninfa que o concebeu em um bosque de loureiros. Daí o nome Δάφνις ser derivado do grego δάφνη que significa ‘loureiro’. Em pleno frescor da juventude, Dáfnis era o preferido de uma Náíade (ninfa aquática) por quem era também enamorado. A mesma que o puniu com a cegueira ao saber que o rapaz havia se deitado com uma princesa humana. Segundo William Smith, em seu *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, apesar de ser um tema caro à poesia pastoril, não existe uma tradição consolidada sobre o fim trágico de Dafnis: ora ele aparece caindo de um penhasco enquanto vaga na escuridão, ora se lança do abismo amargurado com a própria condição e numa versão distinta é transformado em pedra pela Ninfa enciumada (SMITH, 1850). A Dáfnis é atribuída uma beleza pujante e qualidade superior na música e na caça, mas nenhuma virtude marcial ou temperamento parece ligá-lo mais diretamente ao gênio de César. No que dá a entender o escoliasta Sérvio, esta aproximação se faz pela morte cruel e forte comoção

desencadeada, seguida da ascensão do jovem pastor ao Olimpo (SÉRVIO. *Comentário às Bucólicas*, V. 20). Escapa de nossa competência reforçar qualquer tipo de vinculação alegórica no texto virgiliano, no máximo pretendemos sugerir que a apoteose descrita na *Quinta Bucólica* utiliza de uma terminologia retomada na *Eneida* para anunciar a divinização de Enéias e sua prole.

O lamento de Mopso se estende por vinte e quatro versos seguidos, um pouco adiante, da réplica do companheiro Menalcas que descreve a deificação de Dáfnis em vinte e cinco versos. Em linhas gerais, o quadro evolui da estagnação pervasiva para a instituição da concórdia no domínio natural. Para aproximar o interlocutor do desarranjo provocado pela morte do pastor, Virgílio descreve que naquele dia ninguém levou os bois para pastar, nem qualquer animal tomou água corrente (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 24-26). A escala da desordem é ampliada nos versos seguintes que sugerem a quebra da *pax deorum*: Palas e Apolo abandonam os campos e apenas o joio cresce nos sulcos (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 34-37). Toda tentativa de devolver a fertilidade ao solo é inútil antes que as honras fúnebres sejam prestadas ao rapaz. Como uma obrigação que se impõe moralmente aos outros pastores, para ele urge construir um túmulo ao qual se acrescentam estes versos:

[*Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus
Formosi pectoris custos, formosior ipse*] (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 43-44.)

[Dos bosques às estrelas conhecido, aquele Dáfnis sou,
guardião de formosa grei, mais que belo eu mesmo]

Indiretamente, a inscrição incorporada ao túmulo antecipa a apoteose de Dáfnis narrada por Menalcas nos versos seguintes. A fama que em vida alcança as estrelas surge como pré-condição para a elevação sideral *post mortem*. É interessante notar que Virgílio opera com duas concepções de imortalidade que são intercambiáveis

e amalgamadas no colóquio poético. Antes de recitar sua composição destinada ao jovem Dafnis, Menalcas anuncia:

[*Daphnique tuum tollemus ad astra;
Daphnin ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis*] (VIRGÍLIO.
Bucólicas, V. 51-52).

[Ao teu Daphnis levaremos aos astros;
Aos astros conduziremos Daphnis que igualmente nos amou]

Ao que parece, os versos do poeta são caracterizados como veículo da própria fama e facultadores de imortalidade. Menalcas aparentemente se expressa em nome dos pastores/poetas, o que dá a entender da desinência do verbo *tollo* e *fero* na primeira pessoa do plural no futuro imperfeito. Não delega a um deus ou às Musas a tarefa de alçar o jovem às estrelas, mas arroga a si mesmo e por tabela aos outros poetas o poder de conferir a imortalidade através das palavras. Por outro lado, a ambiguidade do trecho parece proposital, nos fazendo pensar que ao invés de um gesto de autoafirmação da atividade poética, Menalcas está apenas antecipando a temática de sua composição: a apotese propriamente dita. Quatro versos à frente, ele traduz o momento preciso da introdução de Dáfnis no espaço etéreo

[*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis*] (VIRGÍLIO.
Bucólicas, V. 56-57).

[Radiante do umbral incomum do Olimpo,
Dáfnis se admira e sob os pés vê nuvens e estrelas]

Mais que a mera transladação do rapaz à esfera sideral (metaforizada pela referência ao Olimpo), a nomenclatura empregada pelo poeta indica sua integração com as propriedades características daquele espaço. No vernáculo poético, *candidus* é um adjetivo geralmente associado a estrelas ou fontes de luz, mas também utilizado para designar a elevada pureza de uma pessoa ou objeto no campo semântico religioso, como

uma toga ou manto sacerdotal (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 264-265). *Candidus* remete diretamente ao verbo *candeo*, ‘brilhar’ ou ‘inflamar’, e muito se adequa para expressar, no verso seguinte, a ideia do deslocamento do jovem pelo ar. Por sua vez, com o adjetivo *insuetus*, ‘inusual’, ‘incomum’, o poeta sugere o quanto aquela situação resulta extraordinária para o jovem recém-alçado ao Olimpo.

Para os mortais, a ascensão de Dáfnis a uma nova condição, significa a plena fruição do *otium* cujo sentido no texto é de existência pacífica, ausência de conflito ou tranquilidade generalizada (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 61; OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 1278). Com esta mesma conotação o poeta emprega o termo *otium/otia* na *Eneida* para resumir o estado de tranquilidade da pátria interrompido pela ascensão do rei Tulio Hostilio: *otia qui rumpet patriae* - ‘que põe fim à tranquilidade da pátria’ (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 813). Na composição de Menalcas este sentido é reiterado pela interrupção das hostilidades no próprio mundo selvagem, pois segundo o mesmo, ‘o lobo não pensa em armar ciladas ao gado nem o cervo a rede vai prender’ – *nec lupus insidias pecoris, nec retia cervis* (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 60). Tal estado de *concordia* natural instaurado pela divinização de Dáfnis evoca de perto o retorno da Idade de Ouro preconizada pela *Quarta Écloga*, quando também os rebanhos não temerão mais os leões - *metuent armenta leones* (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, IV. 60). Aos mortais que colhem os benefícios deste *otium* impõem-se a obrigação de honrar o novo deus.

Virgílio traz indicações precisas dos procedimentos de culto à nova potestade. Como fazem regularmente a Baco e a Ceres (antigas divindades latinas), os lavradores – *agricolae* – a cada ano – *quotannis* - farão seus votos a Dáfnis. A ele se erguerão preces e libações e sua benevolência será conclamada nos seguintes termos: *Sis bonus o felix tuis!* (VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 65). Segundo Pablo Ingberg, como

divindade dos bosques, no entanto, não compete a Dáfnis nenhuma vítima de sangue e sim libações regulares de leite fresco na primavera e azeite no outono (INGBERG, 2004: 121; VIRGÍLIO. *Bucólicas*, V. 65). Aqui não tem lugar o banquete, tão comum nos sacrifícios olímpicos ou o holocausto no qual as vítimas são queimadas por completo e devotadas às divindades ctônicas.¹⁴⁹ Desta maneira, Dáfnis passa a pertencer à mesma circunscrição das Ninfas e do deus Pã para quem Teócrito, no seu Quinto *Idílio*, prescreve libações de leite, mel e azeite de oliva (TEÓCRITO. *Idílios*, V. 53-54 *apud* INGBERG, 2004: 121). Numa espécie de *crescendo*, a composição de Menalcas resume o processo da divinização em planos diametralmente opostos: aquilo que se passa bem longe da ação humana e o que espontaneamente se desenvolve entre os mortais para assegurar a benevolência divina: o rito.

É plausível supor que o evento da *consecratio* de César e sua relativa proximidade da composição das *Bucólicas* tenham criado o ensejo para anunciar a divinização de Dáfnis nos termos de uma ascensão sideral. Como demonstramos mais adiante neste capítulo, esta terminologia encontra repercussão na poesia virgiliana e permite ao poeta esboçar sua própria versão da apoteose de Enéias. A passagem do *sidus iulium* não passou despercebida ao mantuano: na *Nona Bucólica*, Virgílio faz uma breve alusão ao cometa que brilhou nos céus de Roma durante a realização dos Jogos à Vitória de César – *Ludi Victoriae Caesaris* - em 44 a.C. Lícias, um dos pastores poetas das *Bucólicas*, recorda uma curta composição de seu colega Méris

[*Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?
Ecce Dionaei processit Caesaris astrum,
astrum quo segetes gauderent frugibus et quo
duceret apricis in collibus uua colorem*] (VIRGÍLIO. *Bucólica*, IX.
46-49)

¹⁴⁹ Para esta distinção ritual entre deidades ctônicas e olímpicas, conferir o texto de John Scheid, 'Sacrifices for Gods and Ancestors', escrito para o *Companion to Roman Religion* (SCHEID, 2007: 265-268).

[Por que motivo, Dáfnis, o nascer dos astros olhas?
Já a cesárea estrela apareceu, aquela que, de Dione provindo
à pradaria dá a funda alegria das colheitas
e traz a cor aos cachos sumarentos nas colinas banhadas pelo sol]

Considerado um dos primeiros registros textuais do cometa, o trecho acima vislumbra este novo *astrum casesaris* exercendo benéfica influência sobre a terra. Dione (Διώνη) é uma das deusas da primeira geração, filha de Urano e Tétis, por vezes citada como mãe de Afrodite e com ela confundida (GRIMAL, 1986: 128). Com *Dionaei processit*, Virgílio remete à genealogia familiar dos *Iulii* e à vinculação mais direta de César com Vênus a partir da Batalha de Farsalos. O otimismo subjacente ao portento da estrela de César contrasta nitidamente com as desesperançosas queixas de Lícias, no início da *Nona Bucólica*, a respeito das mazelas e confiscos da Guerra Civil. Deve o agricultor esperar abundância e um novo tempo prometido pela passagem do astro.

A propósito da passagem citada, o comentador Sérvio recorda que a manifestação do astro no ano de 44 a.C foi também interpretada como um sinal da transição do nono para o décimo *saeculum* (SÉRVIO. *Comentário às Bucólicas*, IX. 47). Esta versão é imputada a um arúspice¹⁵⁰ de nome Vulcanio que a divulgou em assembleia (*contione*) quando da aparição da estrela. O sacerdote acrescentou que morreria por revelar, contra a vontade dos deuses, assuntos que deveriam permanecer encobertos. Vulcanio caiu morto na mesma assembleia antes mesmo de terminar suas preces (SÉRVIO. *Comentário às Bucólicas*, IX. 47). Para além da vinculação politicamente auspiciosa do astro com o Ditador assassinado (e depois divinizado), o escoliasta detectou nesta passagem das *Bucólicas* o resíduo de uma explicação alternativa do portento astronômico. Sem ignorá-la, o poeta parece tê-la incorporado à

¹⁵⁰ Os romanos atribuíam aos etruscos o ensinamento da aruspícia que consistia na interpretação da vontade dos deuses a partir das entranhas dos animais. Extraíam especialmente do fígado informações importantes. Os arúspices se encarregavam também de toda sorte de fenômenos que perturbavam a ordem natural das coisas.

composição de Méris que deposita no devir a expectativa de abundância e estabilidade, representado pelo advento de um novo *saeculum*. De acordo com Stefan Weinstock, no livro *Divus Iulius*, a passagem de outro cometa no ano de 17 a.C, em correspondência com os *Jogos Seculares*, criou o ensejo favorável para interpretar a profecia de Vulcanio em novos termos: anunciando para este momento a definitiva transição do *saeculum* (WEINSTOCK, 1978: 379).¹⁵¹

Tal como nas *Bucólicas*, o poeta opera com duas noções de imortalidade que são intercambiáveis na *Eneida*. Primeiramente, a ideia de uma imortalidade resultado da boa fama que é cantada pelos versos do poeta e elevada às estrelas e, em segundo lugar, a perspectiva de imortalidade por meio da ascensão sideral, semelhante ao movimento de um catasterismo. No léxico grego do período helenístico, entende-se por καταστερισμός a transformação de um mortal, semi-deus ou objeto em constelação ou estrela (LIDDELL; SCOTT, 1940. καταστερ-ισμός). Καταστερισμοί (no plural) é também o título dado a um tratado pseudoepigráfico de Erastótenes, mas cuja autoria é imputada a Hiparco que descreve a origem mítica das estrelas e constelações. Na *Eneida*, Júpiter não promete diretamente a transformação de Enéias em *sidus* ou constelação, mas sim uma transladação do herói para a esfera sideral - *ad sidera* – que é a dimensão exclusiva dos deuses na qual transitam e coabitam.

¹⁵¹ Digno de nota, o acontecimento foi registrado no *Livro dos Prodígios* de Júlio Obsequens, um relato cronístico dos portentos que foram constatados em Roma entre o ano 249 a.C e 12 a.C (OBSEQUENS. *Livro dos Prodígios*, 71 apud WEINSTOCK, 1978: 379). O cometa figura nas emissões do moedeiro M. Sanquinius em comemoração aos Jogos Seculares (RIC, 340). Um dos denários traz no anverso o arauto dos jogos segurando um caduceu na mão direita e um escudo redondo na mão esquerda. Em sentido anti-horário aparece a inscrição AVGVST DIVI F LVDOS SAE – ‘Augusto Filho de um Divinizado [promoveu] os Jogos Seculares’. No reverso da moeda aparece a efígie laureada do *Divus Iulius* em cujo topo da cabeça desponta um cometa de seis raios e cauda. Em sentido horário figura a inscrição M SANQVINIVS III VIR – ‘M Sanquinius Triúnviro Moedeiro’ (RIC, 340). Um outro denário do mesmo moedeiro traz no anverso a efígie de Augusto, ladeada pela inscrição AVGVSTVS DIVI.F – ‘Augusto Filho de um Divinizado’. O reverso revela o mesmo tipo do denário anterior com a inscrição SANQVINIVS III VIR – ‘M Sanquinius Triúnviro Moedeiro’ (RIC, 338).

No épico virgiliano, a forma astral é uma das manifestações mais constantes das divindades para os mortais. A aparição de Vênus no Livro II da *Eneida* dissuade o herói a insistir em sua luta por Tróia. Enéias descreve a mãe divina como “nunca antes aos olhos tão brilhante” - *non ante oculis tam clara* – e “com puríssima luz no meio da noite” - *pura per noctem in luce refulsit* (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 589-590). Propositadamente, o poeta a caracteriza de forma a confundir o referente sideral com o aspecto antropomórfico da deusa, uma vez que nos versos seguintes, ela estende a mão direita – *dextra* - para o filho e pronuncia exortações através de sua boca rosada – *roseo ore* (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 593-594). Esta é a segunda advertência que o troiano recebe sobre sua missão; a deusa apela para a *pietas* que caracteriza o herói tanto em suas obrigações para com a família quanto à aceitação da vontade dos deuses que se dispuseram a destruir a cidade de Príamo, mas garantiam a salvação de Enéias e sua prole. Ainda neste mesmo Livro, a confirmação do favor dos deuses solicitada pelo velho Anquises acontece na forma de um trovão seguido de uma estrela que se manifesta à esquerda – *laeuum* - dos observadores e cruza os céus até desaparecer na vegetação do Monte Ida (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 692-695). Segundo Nandini Pandey, no artigo ‘Caesar’s Comet, the Julian Star and the Invention of Augustus’, podemos interpretar este meteoro descrito como *stella facem ducens* em vinculação com o prodígio das chamas que irrompem por sobre a cabeça de Ascânio como um eco do cometa de César (PANDEY, 2013: 428).

Sérvio sugere que o curso desta estrela fugaz é interpretado como um portentoso favorável – *prosperum* - justamente por vir da esquerda, tendo em vista a ciência augural na qual Anquises era instruído (SÉRVIO. *Comentário à Eneida*, II. 693). Desde Nêvio, esta competência é reconhecida ao ancião, pai de Enéias (NÉVIO. *Guerra Púnica*, fr. 02-04). A respeito desta mesma passagem, em nota Alicia Schniebs

esclarece que os romanos se voltavam para o Sul ao realizar o mapeamento dos céus e assim proceder qualquer consulta aos deuses (SCHNIEBS, 2004: 91). Esta mesma estrela é celebrada pelo ancião como *sanctus sidus* que se dispõe a seguir Enéias para onde quer que fosse (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 700). O curso do portentoso astral indica aos troianos que deveriam se reunir no Monte Ida para assim darem início à peregrinação pelo mar até o litoral itálico. A armada de Enéias é construída em um povoado denominado Antandro com a madeira sagrada deste monte que hospeda os cultos de Cibele (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 06-08).

Bobby Xinyue, em um artigo intitulado “Stars and arrows: Vergil’s *Aeneid* and the divinity of the *gens Iulia*” atenta para a ligação existente entre as chamas que emanam da cabeça de Otávio, durante a batalha do Ácio e aquelas que surgem sobre a cabeça do jovem Ascânio no Livro II, portentoso divino que leva Enéias e Anquises a confiarem nas disposições do *fatum* e deixarem Tróia em busca de uma nova *urbs* (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 687-93). Este autor chama a atenção para as implicações político-genealógicas da aparição do cometa na descrição do escudo de Enéias e a batalha do Ácio representada no escudo (XINYUE, 2011: 01-02). Tanto a *flama* de Iúlo quanto o *sidus* recebem o adjetivo *sanctus*, que remete a predestinação da *Gens Iulia* no âmbito de um favorecimento do destino e da missão divina que a assinala. Xinyue argumenta que as várias alusões ao *sidus Iulium* no poema constituem uma parte importante da caracterização que o poeta oferece da potencial divindade de Augusto (XINYUE, 2011: 01).

Semelhante ao portentoso do Livro II que indica o caminho que os troianos devem seguir, os astros são referidos na *Eneida* como indicadores do *fatum* para alguns indivíduos aptos a interpretá-lo. Inclusive, a ciência augural e a leitura das estrelas são colocadas em proximidade. Heleno, filho de Príamo e interprete dos deuses é reconhecido pela habilidade de descobrir a vontade de Apolo - *numina Phoebi* - nas

trípodes, nas estrelas, no canto e no vôo das aves (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 360-361). Na relação dos combatentes itálicos que comparecem em auxílio de Enéias e Evandro no Livro X da *Eneida*, Asilas é outro reconhecido como intérprete dos deuses – *diumm interpres*. Em uma apóstrofe, o poeta ressalta que aos imortais obedecem as entranhas das vítimas, as estrelas dos céus, a língua das aves e os presságios dos raios (VIRGÍLIO. *Eneida*, X. 175-178). Estes indivíduos no poema épico parecem incorporar competências que em Roma estavam delegadas a colégios sacerdotais distintos. Primeiramente os *haruspices* que além da leitura das entranhas das vítimas lidavam com prodígios de toda sorte, nascimentos monstruosos, aparições incomuns nos céus (BEARD; NORTH; PRICE, 1996: 19-20). De acordo com o livro *Religions of Rome*, os áugures eram especializados em outras matérias que não apenas o vôo dos pássaros, lidando também com a interpretação de trovões e raios (BEARD; NORTH; PRICE, 1996: 21-22). Estes sacerdotes demarcavam com o *lituus* um espaço retangular nos céus, denominado *templum*, a partir do qual definiam esquerda, direita, frente e verso, por sua vez, a interpretação do auspício dependia de sua relação espacial com estes quatro pontos definidos pelo áugure.

Por ser justamente o domínio dos deuses, é para as estrelas que os mortais dirigem suas súplicas ou elevam suas preces. Este gesto se repete em inúmeras passagens da *Eneida* com vários indivíduos. Enéias, tomado por um calafrio com a proximidade da tormenta provocada por Juno, levanta as palmas para as estrelas - *duplicis tendens ad sidera palmas* - e roga auxílio aos deuses (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 94). No Livro II da *Eneida*, Virgílio descreve que o sacerdote troiano Laocoonte ao ser alcançado pelos dragões que saem do mar eleva aos astros horrendos clamores (VIRGÍLIO. *Eneida*, II. 222). Da mesma forma, o companheiro de Ulisses roga clemência à tripulação de Enéias ao pedir para ser resgatado da malfadada terra dos

Ciclopes. Chorando, implora “pelos astros, pelos deuses acima e pelo ar luminoso que todos respiramos” - *per sidera testor/ per superos atque hoc caeli spirabile lumen*¹⁵² (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 599-600). Observe que os deuses neste hexâmetro são referidos pela antonomásia *superos* no sentido de celícolas ou divindades do firmamento (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 1880).

No épico virgiliano é comum os mortais interpelarem as divindades e os astros em conjunto ao realizarem um juramento. No Livro IV, a rainha cartaginesa determinada a morrer apresenta aos altares sua piedosa oferenda e toma por testemunha as divindades e as estrelas, sabedoras do seu destino - *deos et conscia fati sidera* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 519). Dido fez isto depois de invocar três vezes os cem deuses infernais e depositar na pira funerária as vestes, a espada e uma imagem de seu amado, Enéias (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 504-516). Junto da alma de Dido, no Averno, o herói também jura pelos astros, pelas divindades celestiais - *per sidera iuro et per superos* - e aquelas do submundo que não foi sem pesar que abandonou as terras cartaginesas (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 458-459).

Não apenas as súplicas, preces e clamores dos homens chegam às regiões celestiais. Virgílio em várias passagens da *Eneida* descreve a fama como uma figura alada que eleva o nome dos mortais às estrelas. Cumpre ressaltar, no entanto, que a caracterização da fama nem sempre é positiva e por vezes é representada como um gênio voluntarioso que distorce, aumenta e espalha inverdades com extrema rapidez. Neste sentido, o poeta a aproxima do rumor, cujos desdobramentos eram sensíveis na

¹⁵² A respeito desta mesma linha existe uma variação codicológica. Enquanto o *Codex Palatinus* (P) e *Codex Mediceus* (M) trazem a leitura *numen* para o final do verso, os corretores destes mesmos códices indicados nas edições críticas como P2 e M2, trazem a leitura *lumen*. A vulgata da Loeb aceita a indicação dos corretores incorporando a leitura *lumen*, já a vulgata italiana baseada na edição crítica de Remigius Sabbadini opta por preservar a leitura do escriba. *Numen* alteraria o sentido da frase para a “sagrada natureza que respiramos”.

competição política de seu tempo. No Livro IV, Virgílio oferece uma genealogia muito peculiar da fama, que vale a pena reproduzir na íntegra,

*[illam Terra parens ira inritata deorum
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicibus alis
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris
nocte volat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno;
luce sedet custos aut summi culmine tecti
turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti praviue tenax quam nuntia veri.]* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 178-188).

[Contra a ira dos deuses irritada,
Dizem a produzira a madre Terra
De Encélado e de Céos irmã mais nova,
De pez veloz e de ligeiras asas.
Horrendo, ingente monstro a quem no corpo
Tantas pernas são (prodígio incrível)
Tantos olhos por baixo tem abertos,
Por tantas bocas, tantas línguas troa
Tantas orelhas ergue a ouvir atentas
De noite pelas trevas estridente
Voa entre o céu e terra, a meio espaço,
Sem jamais pregar olho: enquanto é dia,
Está de sentinela sobre o cume
Do mais alto edifício, ou torre excelsa,
E aterra os grandes povos; pregoeira
Tão tenaz do que é mau e do que é falso
Como do que é honesto e verdadeiro.]

Na genealogia virgiliana, a fama pertence à mesma geração dos gigantes filhos da Terra: Encélado e Céos. O primeiro foi derrotado por Minerva na Gigantomaquia que o aprisionou dentro do monte Etna e o segundo é o deus titânico representativo do intelecto (VIRÍLIO. *Eneida*, III. 578; GRIMAL, 1986: 104). Em tamanho e poder se iguala a uma das bestialidades titânicas e corporifica

mitologicamente a circulação através da palavra falada. Sua profusão corresponde às várias bocas, olhos, ouvidos e pés que a constituem. O poeta ressalta a leveza deste tipo de comunicação ao descrever a fama com atributos de uma monstruosidade incontrolável e alada, coberta de plumas e com pés ligeiros. Com facilidade ela se desloca no espaço e no tempo e as duas perspectivas, que retomamos mais adiante, aparecem ao longo do épico: tanto a fama que propaga o nome do herói até os confins do mundo conhecido, quanto a fama virtuosa que é adjetivada como imorredoura. As várias apropriações e usos da fama nas construções poéticas da *Eneida* impedem que isolemos um conceito que dê conta de explicar suas várias manifestações ao longo da obra. No épico, ela quase sempre vem acompanhada de um predicado que sinaliza para o emprego semântico intencionado. Assim sendo, os adjetivos variam desde a noção de uma “infâmia” ou “ímpia fama” - *impia fama* – até a ideia de uma fama imorredoura - *fama perennis* – que se aproxima da fama ilustre – *incluta fama* – ou da boa fama – *fama melior* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 298; IX. 79; II. 83; IV.221). No trecho em destaque, Virgílio já assinala a versatilidade desta potência ao apresentá-la como mensageira – *nuntia* - daquilo que é fictício – *fictus* – e deformado – *prauus* – quanto daquilo que é verdadeiro – *uerus* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 188). Ao mesmo tempo em que caracteriza a fama como um gênio alado que remonta ao firmamento, o poeta a define como algo essencialmente humano no sentido do falar sobre.

A fama aciona importantes peripécias no relato e não é por acaso que Virgílio escolhe justamente esta parte do Livro IV para apresentar ao interlocutor sua genealogia da fama. O trecho em evidência sucede o episódio da caçada de Enéias e Dido que surpreendidos por uma tempestade buscam abrigo em uma caverna (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 129-172). Em consequência, a fama difunde entre povos de variadas nações que o troiano e a rainha haviam passado o inverno entre prazeres e

esquecido de seus reinos. Sobrepõe-se aqui uma interpretação negativa da conduta dos amantes que se entregam aos excessos do prazer, como indica o termo latino *luxus* e descuidam dos interesses públicos. Na cosmovisão romana, este envolvimento é considerado desmedido uma vez que Dido descuida de seu pudor e Enéias do *fatum* a ser cumprido. Desta maneira, os amantes são acusados de terem descuidado de sua melhor fama – *famae melioris* – exigindo de Júpiter uma intervenção reordenadora que envia Mercúrio (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 221).

Extraímos do Livro IV da *Eneida* exemplos bem claros dos dois efeitos: uma fama que macula e uma fama que é elevada às estrelas e ecoa na eternidade. Dido acusa o herói de abandoná-la desamparada, por tê-la levado a sacrificar seu pudor e ter, assim, perdido sua primeira fama. Nas palavras da rainha cartaginesa,

[(...) *te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior (...)*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 321-323)

[Por ti sacrifiquei meu pudor, oh hospede,
e perdi minha primeira fama, único bem que
me remontava aos astros.]

No trecho em evidência, esta primeira fama – *fama prior* – vinculada ao pudor e que aproximava Dido dos astros foi perdida para uma fama nociva, da desmesura e do abandono. O verbo *adeo* ‘remontar’, ‘aproximar’ na primeira pessoa do imperfeito no tema do *infectum* tem o propósito de reforçar a ideia de reputação perdida (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 38). Esta infâmia da qual ela culpa o herói, compromete não apenas a posição de Dido na eternidade, mas a imagem pública da rainha perante os súditos e as nações aliadas. Pelo envolvimento com o herói a importunam as nações da Líbia, o rei dos Numidas, Jarbas, e os tírios (cartagineses) tornaram-se seus inimigos – *infensi* (VIRGÍLIO. *Eneida*, IV. 320-321). Fica evidente na

passagem a contraposição entre a melhor fama ou primeira fama que ganha os astros e a infâmia que compromete a reputação da rainha e pode eternizá-la de maneira negativa.

Neste mesmo sentido de rumor que provoca reviravoltas, podemos destacar outros exemplos no poema. É a própria fama (divindade) que “voa pelas cidades ausônias” – *uolitans iam Fama per urbes Ausonias* - e divulga a chegada da esquadra troiana ao litoral da Itália (VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 104-106). A potestade também espalha entre as matronas do Lácio a notícia de que Amata é contrária à resolução do rei Latino de oferecer a mão da filha, Lavínia, ao príncipe troiano (VIRGÍLIO. *Eneida*, VII. 392). O poeta compara a rainha a uma mênade furiosa que blande um tirso e conduz o coro das matronas, cantando as bodas de Lavínia e Turno, seu protegido.

No intuito de aproximar a fama da noção de rumor, o poeta quase sempre indica o meio pelo qual ela se propaga, neste caso, as cidades - *per urbes* ou *per urbem* - e as populações urbanas que rapidamente difundem as notícias. No Livro VIII, Virgílio descreve a rapidez com que se espalha pela pequena Palanteum a notícia – *fama* – de que a cavalaria árcade estava a caminho do litoral Tirreno e que a guerra era um fato iminente. O fato acaba espalhando o medo e encoraja as matronas a reforçar os votos nos santuários (VIRGÍLIO. *Eneida*, VIII. 555). Em outra passagem, que já tivemos a oportunidade de mencionar a respeito da Tabuleta de Vindolanda, o poeta descreve a fama como um ser alado – *pennata* - esvoaçando pela cidade atemorizada – *per pauidam urbem* - e propalando a morte dos jovens Níso e Eurílo (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 473). Estes rumores transportados nas asas da fama, para a qual não existe limite espacial, nem sempre são recebidos sem desconfiança, como é o caso da notícia de que Heleno, filho de Príamo, reinava sobre cidades gregas. No Livro III, Enéias declara que: “ali tomou os nossos ouvidos uma notícia de acontecimentos inacreditáveis” - *hic incredibilis rerum fama occupat auris* (VIRGÍLIO. *Eneida*, III. 294).

Sobre a fama do indivíduo que o poeta aproxima da ideia de boa reputação ou glória, existem várias referências no épico. No Livro I da *Eneida*, o herói recém-desembarcado no litoral de Cartago apresenta-se à donzela tília (que é na verdade a deusa Vênus, transmutada em humana) como o “piedoso Enéias cuja fama chega ao firmamento” - *Sum pius Aeneas (...) fama super aethera notus* (VIRGÍLIO. I. 378-379). Por *aether* (do grego αἰθήρ) compreende-se o elemento característico das regiões superiores, sinônimo de firmamento no qual habitam as divindades do Olimpo (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 74). Sínon, o grego capturado pelos troianos, no Livro II da *Eneida*, apresenta-se como discípulo de Palamedes, da linhagem de Belo, considerado como homem de “íclita fama e glória” - *incluta et fama gloria* (VIRGÍLIO. II. 82-83). No sentido romano do termo, a única possibilidade legítima para a glória é aquela que parte do reconhecimento dos iguais, diferente de uma glória que é autoatribuída, produto da vaidade e da autoestima elevada (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 767); o que no português chamamos de vanglória. A menos quando autoconferida, a glória geralmente não comporta um sentido depreciativo como pode acontecer com a fama. No latim, o adjetivo *inglorius/ingloria* possui mais propriamente o sentido de obscuridade ou falta de renome (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 807). A fama, por sua vez, pode aparecer como arauto da glória dando expansão a esta no sentido geográfico e temporal do termo.

Bem diferente da concepção de celebridade instantânea no mundo contemporâneo, Virgílio opera com uma noção de fama que perdura no tempo, assim como no espaço. Esta fama imorredoura tem como suporte os monumentos ou procede daqueles feitos dignos de ecoar nas alturas e que são comentados por deuses e gerações de homens. No primeiro caso, podemos citar o túmulo de Caieta, cujos ossos sepultados no litoral itálico dão nome ao local e perpetuam a fama da diletta ama de Enéias,

[*Tu quoque litoribus nostris, Aeneia nutrix,
aeternam moriens famam, Caieta, dedisti;
et nunc servat honos sedem tuus, ossaque nomen
Hesperia in magna, si qua est ea gloria, signat*] (VIRGÍLIO. *Eneida*,
VII. 01-04)

[Tu, morrendo também, ama d'Enéias
fama eterna, ó Caieta, às nossas praias
deste; e inda o teu jazigo se respeita;
E teu nome, se gloria alguma é esta,
Na grande Hespéria os ossos te assinalam.]

Eneias realiza as exéquias da ama, Caieta, que o acompanhou durante a longa travessia até a Pensínsula Itálica e para a mesma erige um túmulo de terra. Percebe-se nesta passagem o emprego da apóstrofe emocional pela forma do verbo *do* na segunda pessoa do indicativo perfeito e pelo uso do vocativo *Aeneia nutrix*. A fama de Caieta perdura através de um monumento que da materialidade visual ao topônimo e a uma narrativa que remete ao passado heroico. Na Antiguidade Romana *Portus Caieta* era uma enseada no território de *Formiae*, localidade onde Cícero possuía vilas rurais e ficava a meio caminho entre Roma e *Neapolis*. Mesmo pela ausência de inscrição cujo intuito é fixar a narrativa, o nome da *nutrix* de Enéias passa a se confundir com o local e era invocado todas as vezes que os homens nomeavam esta praia. Desta maneira, Virgílio adjetiva a fama de Caieta como eterna e a vincula a uma glória reconhecida, no sentido de distinção ou elogio que parte de um consentimento geral (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 767). Miseno é outro dos companheiros de Enéias cuja morte e sepulcro se relacionam à toponímia do litoral itálico. Para o companheiro de armas, Enéias constrói um soberbo cenotáfio ao pé de um monte que “convenga pelos séculos eternamente seu nome” - *aeternumque tenet per saecula nomen* (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 235).

Os versos são considerados também veículo desta fama, capazes de conferir longevidade àqueles que são elogiados pelo poeta. Aos jovens Niso e Eurílo que rompem o cerco inimigo ao acampamento troiano e são capturados pelos rútuos, o poeta promete eternizá-los na memória. Niso, ansioso por concretizar um fato insigne e digno de menção futura, recomenda ao companheiro, Euríalo, que resgate seu cadáver nem que seja a peso de ouro (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 208). “A mim basta a fama que há de resultar desta empresa” - *nam mihi facti fama sat est* – é com esta frase que convence o amigo, Eurílo, a participar do plano. Este último também confessa desprezar a luz em espera das honras vindouras (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 205-206). A guerra aparece como a fonte por excelência de glória e de fama e os dois mancebos são o que melhor expressam o ideal de ousadia e sacrifício heroico. Depois de descrever a morte atroz dos guerreiros, o poeta promete louvá-los com seus versos,

[*Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,
nulla dies unquam memori vos eximet aevo,
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
accolet imperiumque pater Romanus habebit*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, IX. 446-449).

[Felizes ambos! Viverão na memória
sempre, se tanto aos versos meus é dado,
enquanto habite a geração de Enéias
do Capitólio a inabalável rocha
e o pai de Roma o império goze.]

Tal como na passagem sobre Caieta, percebemos a recorrência da mesma apóstrofe emocional com o uso do vocativo - *Fortunati Ambo* - que coloca a narrativa em suspensão e traz uma cesura prolongada para o verso. Percebe-se no emprego deste recurso a expressão de uma empatia do poeta para com os personagens interpelados. Virgílio condiciona o renome dos jovens Niso e Eurílo à longevidade que anseia para os

próprios cantos/poemas¹⁵³ – *mea carmina* – que espera perdurarem enquanto a *domus* de Enéias dominar o Capitolino. Por “casa de Enéias” - *domus Aeneae* - o poeta se refere à prole do herói e mais diretamente aos *Iulii* numa alusão ao domínio sustentado por Roma. Como já tivemos a oportunidade de mencionar, o Capitólio abriga o templo de Júpiter *Opmitus Maximus* e o único lugar que não foi violado durante a invasão gaulesa da cidade. Pelo epíteto *Pater Romanus* é bem possível que o poeta esteja fazendo alusão ao próprio Jove cujo templo dominava a fortaleza capitolina. Assim como o Império de Roma está condicionado à inviolabilidade desta rocha, a fama daqueles que são agraciados pelo elogio do poeta depende da longevidade de seus versos.

Outra passagem interessante para pensarmos a perspectiva desta fama imorredoura na *Eneida* diz respeito às palavras que Júpiter dirige a Alcides (Hércules) no Livro X na iminência da morte de Palante. O jovem roga ao herói, que a esta altura já havia sido alçado ao Olimpo, para que o amparasse na luta mortal com o poderoso Turno, rei dos rútuos. Hércules é impedido de intervir pelo Onipotente que consola o filho com a seguinte observação,

[*stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus
omnibus est vitae; sed famam extendere factis,
hoc virtutis opus. Troiae sub moenibus altis
tot gnati cecidere deum, quin occidit una
Sarpedon, mea progenies (...)*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, X. 467-470).

[A cada um seu dia está marcado,
A todos breve e irreparável tempo
De viver cabe, obra da virtude
É fama granjear com grandes feitos.
Quantos filho de Deuses pereceram
Junto dos muros da Ílion soberba!
Lá prole minha terminou, Sarpédon]

¹⁵³ Não existe no latim uma distinção clara entre *carmen* enquanto poema e *carmen* enquanto canto, por isso optamos por preservar as duas formas.

Júpiter relembra a sorte do filho Sarpedón com a mortal Laodâmia, filha de Belerofonte, se considerarmos a genealogia oferecida por Homero. Virgílio se remete aqui ao conhecido episódio da *Iliada* no qual este herói, semi-deus, sucumbiu pelas mãos de Pátroclo, companheiro de Aquiles (HOMERO. *Iliada*, XVI. 447-505). Uma violenta disputa acontece em torno do corpo de Sarpédon na qual Zeus intervém e envia Apólo para regatá-lo e conduzi-lo em segurança para a Lícia, sua terra de origem (HOMERO. *Iliada*, XVI. 667-684). Como é possível inferir do pronunciamento de Júpiter, a apoteose não é uma sorte que cabe a todos os filhos de Deuses – *gnati deum* - e diferente de Hércules, que foi alçado ao Olimpo ao fim dos penosos trabalhos, Sarpédon alcança um outro tipo de imortalidade. Ao tempo dos mortais, qualificado como breve e irreparável, Júpiter acena com a perspectiva da legítima fama que é cultivada pelos feitos - *factis* - e obra da *uirtus*. Compreende-se pela *uirtus* neste contexto a ideia de excelência marcial revelada diante dos pares na guerra e em outras contendas (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 2073). Note que tanto a *uirtus* como a *gloria* que resultam na boa fama são construídas e dependem do reconhecimento dos pares. Júpiter ao mencionar os heróis, nascidos de deuses, que sucumbiram nos muros de Tróia, mas sobreviveram pela boa fama, oferece a Palante esta mesma perspectiva de imortalidade. Desta maneira, estes feitos que derivam da excelência marcial são levados aos deuses pelas asas da fama e são temas, por excelência, da poesia heroica.

Em um trecho já analisado no início do capítulo anterior, Virgílio concilia a genealogia familiar dos *Iulii* à promessa de divinização que é conciliada à perspectiva de fama imorredoura. No Livro IX, o poeta descreve a primeira grande proeza de Ascânio- Iúlo que é derrubar o prepotente Rêmulo com uma flechada certa disparada do seu arco. A façanha desperta nos troianos uma grande celeuma que, descreve

Virgílio, eleva os ânimos às estrelas – *ad sidera* (VIGÍLIO. *Eneida*, IX. 637). Este clamor que sobe do acampamento troiano, chega até Apolo que das etéreas alturas – *aetheria* – elogia Iúlo neste termos,

[*macte nova virtute, puer, sic itur ad astra,
dis genite et geniture deos. iure omnia bella
gente sub Assaraci fato ventura resident,
nec te Troia capit*] (VIGÍLIO. *Eneida*, IX. 641-644)

[Menino, em novo esforço cresce,
cresce que assim se abre caminho aos astros;
prole de Deuses e pai de Deuses
todas as guerras que hão de vir por fado
serão devidamente apaziguadas
sob a casa de Assáraco! Nem Tróia
te pode em si conter!]

Primeiramente, *Macte uirtute* é a adaptação de uma fórmula propiciatória, *macte uirtute esto* - “devas ser crescente em excelência” - e claramente demonstra o favor do deus para com a prole de Ascânio. Esta fórmula de origem arcaica seguida do verbo *esto* - o verbo *sum* no imperativo futuro - era pronunciada em hinos e sacrifícios nos quais o nome da divindade era convencionalmente omitido, ou porque em tempos remotos era usada para divindades sem nome (JONKERS, 1949: 63). Ainda em um contexto religioso, *macte* isoladamente no vocativo era usada como forma de saudação da divindade no sentido de ‘sejas honrado’ (BEARD; NORTH; PRICE, 1996: 153). Ao dizer que “desta forma se abre caminho aos astros” - *sic itur ad astra* - Apolo alude ao ato de bravura do jovem, filho de Enéias e futuro fundador de Alba Longa. *Itur* é a desinência do verbo *eo*, ‘abrir caminho’, ‘proceder’, ‘avançar’, na terceira pessoa do presente passivo (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 611). Com isso, o poeta se refere à fama de Ascânio que já chega ao firmamento e abre o caminho de sua prole às estrelas.

No verso seguinte, a posição de Iúlo como fundador da *Gens Iulia* é recordada e Apolo se refere a ele como prole de deuses – *genite dis* – e pai de deuses – *geniture deos*. Uma tradução mais literal para *geniture* (vocativo singular) *deos* (acusativo plural) poderia ser “aquele que irá gerar deuses” visto que *geniturus* é a forma derivada do particípio futuro de *gigno*, ‘gerar’ (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 764). H. R. Faircough na edição da Loeb para o inglês traduz *geniture deos* como “ancestral de deuses a ser” e Vittorio Sermonti na tradução para o italiano oferece a opção “semente de deuses” derivada possivelmente de *genitura*, ou geração (FAIRCLOUGH, 1916; SERMONTI, 2007). Como prole de deuses (lembrando que Iúlo descende de Júpiter e Vênus), Apolo remete também aos deuses em gestação, descendentes de *Iulo*: Rômulo, César e Augusto. Estes aparecem na dimensão do futuro prognosticado, compreendido como temporalidade narrativa da *Eneida* que se abre em várias fendas no tempo da ação do poema. Como já tivemos a oportunidade de argumentar, este é um trecho de deliberada ambiguidade - muito apropriado para uma profecia vinda de Apolo – e, dependendo da interpretação adotada, ou o poeta está anunciando guerras que irão cessar sob a descendência de Assáraco (que compreende Enéias, Iúlo, César e Augusto) ou guerras que acontecerão sob a descendência de Assáraco.¹⁵⁴

Buscamos evidenciar através das passagens selecionadas que o poeta tanto opera com a noção de ascensão celestial *post mortem* quanto com a perspectiva de sobrevivência através da fama. Por um lado, a apoteose de Enéias traz à tona o episódio da *consecratio/katasterismo* de César e de outros heróis que foram alçados ao Olimpo, por outro lado o poeta se reapropria de um motivo marcadamente épico, ou seja, o desejo do herói de obter imortalidade através de seus feitos. Quando Júpiter profetiza a

¹⁵⁴ Conferir discussão no Primeiro Capítulo desta Tese.

elevação de Enéias *ad sidera*, o herói já conta com uma reputação que o imortaliza entre os homens e uma fama que o torna conhecido no firmamento - *super aethera notus* (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 379). Mais que a concretização de uma profecia ou determinação do *fatum* inexorável, o poeta procura destacar a apoteose de Enéias como resultado do mérito resumido na boa fama do herói. Esta fama legítima, que vai *ad sidera* ou *ad astra*, resulta de uma construção e caminha sempre a par da excelência – *uirtus* - e da glória. À tradição de um Enéias desaparecido e cultuado sob o epíteto *Indiges* em Lavínio, a *Eneida* acrescenta a perspectiva de um herói que vai às estrelas, primeiramente, através da fama para então ser arrebatado para o firmamento. Esta temática, como demonstraemos no tópico seguinte, é retomada por Ovídio nas *Metamorfoses*, que descreve o momento da transformação de Enéias em *Pater Indiges*. Ovídio, basicamente, se propõe a completar o que na *Eneida* aparece como parcela do futuro prognosticado sobre o herói. Este poeta do final do Principado de Augusto, mas razoavelmente influenciado por Virgílio, concilia a ideia de um Enéias desaparecido nas águas do Numício à perspectiva do arrebatamento celestial do herói, própria da *Eneida*.

3.3. As *Metamorfoses* de Ovídio: Algumas Considerações Formais e Históricas da Obra.

Considerada sua *opus magnus*, as *Metamorfoses* de Ovídio constituem-se de 15 livros escritos em hexâmetro dactílico com cerca de 250 narrativas em doze mil versos compostos em latim. Mistura a extensão narrativa do épico ao modelo de cosmogonia representado por Hesíodo; o mote consiste no incessante movimento de transmutação que acomete homens e deuses. O texto, em si mesmo, está sujeito à transformação que o autor anuncia ser o próprio objeto que persegue: cada metamorfose individual narrada abre possibilidades para respostas contrastantes: humor, terror, indignação. O aspecto metamorfo ou polimorfo da narrativa e o estilo singular desta

obra de arte dificultam a comparação e impossibilitam qualquer tipo de categorização hermética do ponto de vista poético. Mesmo empregando o metro consagrado pelos autores épicos para narrar feitos grandiosos e sublimes, ou abordando temáticas dos ciclos heroicos – Hércules, Jasão, Guerra de Tróia, Enéias -, Ovídio rompe com a estrutura e a cadência do épico que o crítico e poeta Calímaco¹⁵⁵, no Período Helenístico, denunciou como extensa e enfadonha.

Carmen Perpetuum, aqui traduzido como poema contínuo e inquebrantável, o texto das *Metamorfoses* traz ao ouvinte/leitor um conjunto de curtas narrativas agrupadas pelo mote da transformação, mas perpassadas por um fio narrativo, cronológico que se mostra pouco claro ou dificilmente previsível. Segundo Andrew Feldherr, no texto ‘Metamorphosis in the *Metamorphoses*’, em que discute as características narrativas e formais da obra sob a perspectiva do metamorfismo, nenhum leitor pode trazer a acusação de monotonia ou obviedade a Ovídio, uma vez que experimenta a tensão entre a arquitetura épica do poema e os engenhosos episódios que o constituem (FELDHEERR, 2006: 166). Diríamos que as *Metamorfoses* combinam a gradiosidade da extensão narrativa à brevidade do *epyllion*, forma adotada por Catullo,¹⁵⁶ ou a coletânea de curtas e alusivas histórias, tal como sugerido pela crítica de

¹⁵⁵ Poeta, crítico e bibliotecário de Alexandria, nascido em Cirene, na Líbia no século III a.C, reconhecido pelas suas elegias e epigramas. Incita os poetas de seu tempo a se enveredarem por paragens não exploradas ao invés de seguirem a trilha de volta a Homero. Idealiza uma forma de poesia que fosse breve, sutil, metafórica, bem formada e pouco fastidiosa. Cabe ressaltar que Calímaco já pertence a um tempo de desenvolvimento da escrita e sua divulgação nos círculos poéticos, o que interfere nas próprias técnicas de composição. Calímaco, cujos escritos tinham ampla circulação em Roma a partir do século I a.C, influenciou toda uma geração de elegistas e escritores romanos como Propércio, Catullo e Ovídio, processo de recepção e resignificação estudado cuidadosamente por Richard Hunter no livro *The Shadow of Callimachus* (HUNTER, 2006: 01-26).

¹⁵⁶ O *epillyon* também conhecido como ‘épico em miniatura’, consiste num poema curto em hexâmetro dactilo que traz como temática central o flerte ou envolvimento amoroso de personagens e figuras conhecidas da tradição épica, geralmente é emoldurado por outro conto que lhe dá ênfase, realce. Segundo Elaine Fentaham, estudiosa de literatura em língua latina, esta forma inspirou Catulo em sua narrativa das bodas de Peleu e Thetis que ornamenta a história do abandono e resgate de Ariadne (FENTAHAM, 2004: 06). Caio Valério Catulo nasceu no início do séc. I a.C em uma distinta família equestre de Verona, na Gália Cisalpina. Em Roma, ganhou destaque com suas elegias eróticas e seus *epillyons*. É um dos chamados neotéricos, abertos às influências de tema e estilo dos poetas alexandrinos, como Calímaco e Apolônio de Rodes.

Calímaco, resultando em uma forma poética insólita e dinâmica que resiste a comparação taxonômica proposta pelos modelos literários.

É comum que os leitores, em contato com o universo de mutabilidade representado pela obra ovidiana, se perguntem, a todo o momento, que tipo de trabalho estão lendo. No épico, a voz do aedo/*uates* se eleva para celebrar os feitos ou jornada de um herói ou povo, e assim colocá-los sob a proteção da memória. Da tradição latina, conhece-se o modelo de ‘épico histórico’, que pode ser definido por um evento recente de grande envergadura como *A Guerra Púnica - Bellum Punicum* - de Névio com incursões retrospectivas ao passado heróico, fundacional ou ao tempo dos reis. Já Ênio opta por um modelo cronológico sequencial; seus *Anais - Annales* - se estendem das viagens de Enéias, do reinado de Rômulo às Guerras contemporâneas contra os etólios. Virgílio ressignifica o épico grego de origem homérica narrando a travessia de Enéias à Itália e a luta pelo estabelecimento da hegemonia no Lácio, a narrativa se desloca, vez ou outra, para o presente do poeta representado com as cores do prodigioso, como um tempo triunfal de plena abundância. Ovídio se compromete com o que não permanece idêntico ou igual a si mesmo. Na introdução do Livro I, declara que seu espírito se inclina a escrever as metamorfoses de formas em outros corpos e pede inspiração aos deuses para que conduzam este poema da origem do mundo ao seu tempo.

*[In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen]* (OVÍDIO.
Metamorfozes, I. 01-04).

[Minha alma é inclinada a cantar as formas transformadas
em novos corpos. Ô Deuses Imortais, inspirem minha tarefa,
pois haveis mudado também. Conduzam este poema,
sem interrupção, desde a origem do mundo aos meus tempos]

O tipo de metamorfose que anuncia perseguir prepara o leitor/ouvinte para as mudanças de tonalidade, de tópico e as sinuosidades narrativas que envolvem as numerosas histórias que compõem a totalidade da obra. Feldeher chama a atenção para o sentido da palavra ‘nova’, no primeiro hexâmetro da proposição, que em latim pode significar ‘novos’ mas também ‘ estranhos’, ou ‘ não confirmados’ em sugestão ao caráter miraculoso das narrativas que se seguem e ao esquema cronológico que engloba a obra (FELDEHER, 2006:166). ‘*Mea tempora*’ assinalam a envergadura do arco temporal que antes de limitar as transformações a um passado mítico indiferenciado, traz o maravilhoso ao mundo do poeta e de seus leitores/ouvintes, por sua vez, integrando às *Metamorfoses* uma temporalidade que pode ser reconhecida, mais prontamente, como histórica. Ovídio, no Livro XV das *Metamorfoses*, remete a uma transformação atual, tão maravilhosa como as do passado mitológico, presenciada pelos contemporâneos, recente na memória, pela qual o governante se tornava uma divindade. Não se tratava de um acontecimento sobrenatural relegado a um passado longínquo, mas de um portento maravilhoso, que manifestou aos olhos dos cidadãos a transformação de César em estrela e, doravante, a instituição de um culto. Por outro lado, uma obra por mais mirabolante que pareça pode trazer elementos que permitam compreender uma época e, do ponto de vista histórico, testemunham sobre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa do autor e meio que a geraram.

No que informa Peter Knox, no texto escrito para o *Companion to Ovid*, as *Metamorfoses* são um de seus poemas inconclusos, por volta do ano 02 a.C. Ao término do seu *Remédios para o Amor - Remedia Amoris* - Ovídio já estava envolvido na composição de seus dois poemas em larga escala: *Fastos – Fasti* - e as *Metamorfoses* foram a principal ocupação do poeta nos anos que precederam seu exílio em 08 a.C (KNOX, 2009: 06).

Supostamente, o poeta de Sulmona já contava com algum reconhecimento na ocasião em que o decreto de banimento do Imperador Augusto mudou drasticamente sua sorte. Segundo Elaine Fentaham, no livro *Ovid's Metamorphoses*, ele angariou essa fama com suas elegias sobre o amor: *Amores* – poemas em forma narrativa que ilustravam suas próprias aventuras e idealizações amorosas - depois com as *Epistolae Heroidum*, uma coleção de cartas que traziam em forma versificada as mensagens das heroínas abandonadas, entre elas Dido, Medéia, Helena, para seus amados e, finalmente, com as elegias intituladas *Remedia Amoris*, um livro de curas para aqueles que foram alvejados, se encontravam mortalmente feridos ou desatinados pelas traquinagens de Cupido (FENTAHAM, 2001: 03). Observa que existia em Roma um considerável público consumidor para esse tipo de literatura, Ovídio fazia sucesso entre os jovens e as jovens de importantes famílias de quem se esperava certo decoro e moderação, até mesmo dos cônjuges. Não podemos saber com exatidão os motivos que originaram o decreto imperial, pois os mesmos são objeto de polêmica e especulação entre os estudiosos da obra ovidiana (FENTAHAN, 2001: 03-04). Já se disse de tudo um pouco: que o poeta teria incomodado o Imperador com suas críticas acerbas, incitado a desobediência, encorajado certos vícios e desregramento sexual, exercendo ‘má influência’ com seus escritos e suspeitou-se, até mesmo, de envolvimento no círculo da *Domus Imperial* com as princesas acusadas de licenciosidade e adultério

Tomando por parâmetro a quantidade de versos da *Eneida*, um poema da magnitude das *Metamorfoses* teria levado anos para ser escrito. Não podemos datar com precisão o ano de publicação da obra – ou seja a circulação do texto na forma de manuscrito nem a ordem exata em que os volumes vieram a público. Do exílio em Tomis, roga aqueles que teriam adquirido seus ‘quinze volumes sobre as

transformações’, que acrescentassem essas seis linhas explanatórias no princípio do texto:

[*orba parente suo quicumque volumina tangis,
his saltern vestra detur in urbe locus
quoque magis faveas, haec non sunt edita ab ipso,
sed quasi de doinini funere rapta sui.
quicquid in his igitur vitii rude carmen habebit,
emendaturus, si licuisset, eram*] (OVÍDIO. *Tristia*, I. 07.35-40)

[A todos aqueles que tocaram esses volumes, agora órfãos de seu pai poético, ao menos, a eles garantam um lugar em sua cidade. Para vencer seu favor, eles não tinham vindo a público pelo poeta mesmo, mas, tinham sido subtraídos da pira funerária de seu mestre. Quais faltas que este poema rude tenha, ele as teria corrigido, se para tal lhe houvessem permitido]

Se podemos entendê-los como um *mea culpa* ou um lamento diante do destino ignóbil, o fato é que esses versos reportam a um público conhecedor do poema que ganhava vida independente de seu ‘mestre’. Na alusão à própria pira funerária, no trecho citado das *Tristia*, Ovídio parece remeter ao conhecido gesto de Virgílio que em testamento relegou os livros da *Eneida* à destruição por considerá-los inacabados. Esses versos produzem um efeito irônico, uma vez que o mesmo homem que salvou o épico virgiliano da extinção e levou adiante sua divulgação, por outro lado, decretou o banimento de Nasão para as longínquas costas do Mar Negro. Certa dose de orgulho poético transparece nessas palavras, pois nem o decreto imperial, nem o distanciamento do poeta dos ambientes romanos, sequer a ausência criada pelo exílio – que James Ker, estudioso dos escritos senequianos, considera uma figuração da morte¹⁵⁷ - impediram

¹⁵⁷ Na perspectiva deste autor, o exílio é metáfora da morte, diferindo-se desta, apenas, na medida em que surge como uma remoção espacial que se pretende temporária e não definitiva. A imagem do exílio de Sêneca deriva em grande parte de dois trabalhos *Ad Helvian* e *Ad Polybium*, na perspectiva de Ker, esse tipo de consolação serve como ‘dramatização pública de um processo terapêutico’; no âmbito de uma tradição romana atende ao propósito de construção de um perfil público (KER, 2009: 97). Na *epistola* que dirige para a mãe, Sêneca busca caracterizar seu distanciamento como provação tanto para quem consola quanto para quem é consolado. Sêneca busca aplacar o sofrimento da matriarca convidando-a a não

que seus escritos fossem conhecidos e vencessem o favor do público (KER, 2009: 97). Essa estrofe das *Tristia* ganha sentido quando voltamos os olhos para as palavras finais das *Metamorfoses*. Logo depois da passagem que prenuncia a imortalidade de Augusto, por meio da *consecratio*, e a transformação de César em astro, Ovídio prevê a própria eternidade através da fama, como um resultado da excelência de seu poema. A isso acrescenta que no dia em que não mais tiver o domínio sobre o próprio corpo, seu nome se fará perene como os astros do céu.

[*parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum*] (OVÍDIO.
Metamorfoses, XV. 875-876)

[na parte mais nobre de minha pessoa, alcançarei a alta região dos astros e o meu nome se tornará indelével].

No epílogo do Livro XV declara que nem a cólera de Júpiter – *Iouis Ira* - nem o fogo, o ferro ou o tempo voraz seriam capazes de destruir sua obra – *opus* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 871-872)

[*quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*,
XV. 876-878)

[Por onde quer que apareça o domínio de Roma pelas terras, serei recitado pelos lábios dos povos e por todos os séculos, se algo de verdadeiro existe no pressentimento dos poetas, viverei em fama].

ruminar por mais tempo a dor sofrida e se fortalecer através do exercício constante da virtude intelectual. Representa o exílio, sobretudo, como provação para o fortalecimento do sábio estoico. Por outro lado a consolatória dirigida ao liberto e secretário do Imperador Cláudio, retoma a imagem do exílio ovídiano. *Ad Polybium*, desenvolve-se por outra dinâmica, contradiz o auto-retrato que constrói do exílio para a mãe Hélvia e assume um tom bajulatório, uma vez que perpassa o texto, a invocação do retorno. Pretende, em última instância, que o consolado perceba o valor do consolador, que longe da pátria e das letras latinas, corre o risco de não mais poder confortar. Na opinião de Ker, o apelo de Sêneca remete ao exílio de Ovídio que confessa ao bibliotecário Higinus sua vontade de retornar ao coração da vida literária em Roma (KER, 2009: 101).

O fato de ter arrematado o trabalho com a própria apoteose deve ser interpretado como uma franca provocação política? Teria roubando a cena do poderoso Augusto, confirmando, de uma vez por todas, o renome de ‘rebelde’ ou ‘dissidente’, atribuído por alguns acadêmicos da contemporaneidade? Ovídio estaria idealizando uma obra indestrutível, colocada além do alcance da ira divina - como alguém que teria desafiado a soberania de Júpiter e esperava sair mortalmente ferido, tal como o gigante Lícon (OVÍDIO. *Metamorfoses*, I. 163-252), ou sofrer a inveja dos deuses, como a Aracne das *Metamorfoses*, penalizada pela própria arte (OVÍDIO. *Metamorfoses*, VI. 01-145)?

A princípio, diríamos que o tipo de imortalidade que o poeta almeja pra si difere significativamente daquela que reconhece para César e Augusto através da divinização. Semelhante àquela que possuía Homero ou começava a obter Virgílio, a desejada perenidade de Ovídio estaria ancorada na poesia e no ofício de *uates*, uma dádiva facultada por seus leitores/ouvintes, renovados através dos séculos, pelos domínios de Roma. Ovídio não prevê sua transformação em *diuus* ou se imagina recebendo qualquer tipo de sacrifício, oferenda ou súplica dos mortais, condição que, por outro lado, prevê para Augusto que deve, algum dia, ganhar os céus como divindade.¹⁵⁸ Segundo Genevieve Liveley, no *Reader's Guide to Ovid's Metamorphoses*, quando Ovídio prenuncia: ‘serei recitado pelos lábios do povo’ - *ore legar populi* - evoca, simplesmente, a metamorfose final, ou seja, a transformação do poeta em sua própria poesia (LIVELEY, 2011: 153; OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 877). Desta

¹⁵⁸[*tarda sit illa dies et nostro senior aevo,
qua caput Augustum, quem temperat, orbe relicto
accedat caelo faveatque precantibus absens*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 868-870)

[Bem distante esteja o dia, além de nosso tempo
quando Augusto, abandonando o mundo que agora governa,
subirá aos céus, lá e (daqui) ausente, favorecerá nossas súplicas]

maneira, a finitude deixa de ser uma limitação para o poeta que confia sobreviver através dos seus escritos e renome.

Não existe um consenso sobre a atitude ou as atitudes de Ovídio em relação a Augusto. As interpretações variam de um conformismo otimista com o regime à rebeldia obstinada na forma de um ‘anti-augustanismo’, seja ele exaltado ou velado. Katharine Volk, no volume *Ovid*, escrito para a *Blackwell Introductions to The Classical World*, demonstra o quanto esses termos são simplistas e redutores e acabam gerando interpretações forçadas e distorcidas no âmbito da Literatura do Principado (VOLK, 2010: 96-97). Para essa autora, a relação de Ovídio com o Imperador variou ao longo do tempo. Na opinião de Volk, críticas mais ácidas podem ser detectadas nas elegias amorosas - principalmente quando interpretadas à luz do programa de moralização e das leis matrimoniais de Augusto – em contraste, as menções ao *Princeps* e membros da sua *Domus* podem assumir um ar mais celebratório nos poemas tardios (*Fasti*, *Metamorfoses* e os poemas do exílio) o que não impede Ovídio de assumir uma posição vacilante ou ambivalente nas passagens em que retrata o *Princeps*. Segundo Gareth D. Williams, no texto *The Metamorphoses: Politics and Narrative*, a imagem multifacetada e ambivalente de Augusto entra em sintonia com o caráter polimorfo da narrativa ovidiana: em compasso com os movimentos e alusões oficiais no poema, paira um subtexto que gera dissonâncias, como por exemplo, nas múltiplas passagens em que a justiça divina aparece como parcial, entregue às paixões humanizadas das potestades (WILLIAMS, 2009: 164-165). Ainda na perspectiva desse autor, as associações recorrentes de Augusto com a *potestas* e a justiça de Júpiter acabam produzindo implicações desconcertantes, tendo em vista as facetas que o soberano Olímpico assume ao longo da narrativa .

Num sentido cronológico, Ovídio pode ser considerado um dos mais augustanos dos poetas. Cabe lembrar que contava apenas com doze anos quando Otávio derrotou Marco Antônio na Batalha do Ácio (31 a.C) e não mais de dezesseis quando o primeiro restaurou a República tomando o título honorífico de Augusto (27 a.C). Diferente de Propércio, Horácio e principalmente Virgílio, que sofreu diretamente as amarguras da Guerra Civil, com seus confiscos e proscricões, a relativa estabilidade interna trazida pelo governo de Augusto não foi para Ovídio um novo *state of affairs*. Segundo Katharine Volk, Ovídio pertencia a uma geração para quem a memória de Augusto e a Roma que havia criado eram intrinsecamente normais (VOLK, 2010: 97). Os primeiros escritos de Ovídio coincidem com os anos de estabilização do poder do *Princeps* e fim dos enfrentamentos, ao menos na Península Itálica.

Fergus Millar, no texto *Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen From Tomoi*, declara que Ovídio não é somente augustano num sentido cronológico, mas também representa um pessoal cometimento ao novo regime ‘A poesia do exílio não expressa a voz do dissidente subversivo, mas do ultrajado legalista que o regime rejeita e nunca mais vai aceitar de volta’ (MILLAR, 2002: 322). Na visão desse estudioso, quase todos os trabalhos de Ovídio procuram incorporar reflexões apropriadas dos principais monumentos e acontecimento do regime num sentido que não foi característico dos poetas da geração precedente. Para o historiador, não devemos ver na genialidade literária de Ovídio algo como uma independência política, preservada a alguma distância do regime, um rebelde que em última instância foi punido. Como Veléio Patérculo, Ovídio dá repetida ênfase ao seu lugar de origem, no caso, Sulmona, e no *status* de equestre garantido pelo nascimento. Na década de vinte, já assumia cargos dentro da cidade e parecia disposto à carreira das honras para rejeitá-la em favor da poesia (MILLAR, 2002: 331).

Cabe ressaltar que a análise de Millar centra, sobretudo, na produção poética do exílio - *Epistolae ex Ponto* e *Tristia* - na qual percebe um misto de ansiedade, frustração e um certo legalismo arrependido, considerações que não podem ser generalizadas à produção ovidiana como um todo. Entretanto, o historiador inglês ressalta a proficiência da literatura ovidiana para o estudo dos arranjos políticos no âmbito da *Domus Iulia* e a problemática concernente à sucessão imperial. Tais escritos poéticos trazem preciosas evidências sobre os acontecimentos em Roma, informações que, de alguma maneira, atravessaram o Mediterrâneo e chegaram até Ovídio (sejam através de mensageiros, viajantes ou cartas). Tanto as *Tristia* quanto as *Epistolae ex Ponto* compõem-se de um conjunto de evocações poéticas a pessoas influentes de Roma - todas próximas da figura do *Princeps* - na esperança de um retorno saudável à capital. Segundo Millar, as recriações poéticas dos distantes eventos aconteciam em um contexto urbano e intensamente familiar. Explica que Ovídio é obrigado a reimaginar o que estava ocorrendo em Roma o que, num modo geral, confere elevada significância ao trabalho poético colocando-o acima de um simples escrito informativo (MILLAR, 2002: 337-338). O que permanece dos poemas do exílio? Na perspectiva de Millar, uma intensificação da proeminência da *Domus Iulia* nos escritos ovidianos, cerimoniais e festividades cívicas, uma repetida evocação das flutuações de poder, tanto o que poderia acontecer quanto o que possivelmente aconteceu. Por fim, nas *Epistolae ex Ponto*, a representação da posição de Augusto e de Tibério quanto aos sucessivos detentores do Consulado, do Senado e do povo de Roma (MILLAR, 2002: 336).

Projeções ideais, como a vitória sobre a Gêrmania e o triunfo alcançado naquelas paragens, são registradas no Poema IV das *Tristia*. Ovídio lança maravilhosas expectativas sobre o retorno abençoado dos Césares,¹⁵⁹ triunfos em comemoração,

¹⁵⁹ Em nota, o tradutor das *Tristia* declara que Tibério encontrava-se em campo e Ovídio antecipa seu retorno e triunfo, já ‘os jovens que crescem sob o nome de Césares’ - qui *Caesareo iuvenes sub nomine*

incensos e libações vertidas, cidades capturadas, botins e reis agrilhoados, arrastados diante da população de Roma (OVÍDIO. *Tristia*, IV. 02. 1-26). Utiliza-se de uma técnica similar a de Políbio em sua *História* que é uma descrição imaginada da cena oferecida por um espectador a outro, como uma forma de dar sentido e verossimilhança ao evento narrado. Como bem ressalta Millar, a imaginação poética, plena, vasta e ilimitada, tem sempre um motivador histórico e um propósito determinado (MILLAR, 2002: 340).

Como tratamos a seguir, as *Metamorfoses* - que ao que tudo indica, precedem o exílio - trazem também indicações sobre o processo de sucessão imperial, assim como projetam a divinização de Augusto para um horizonte de expectativa não muito distante. Cuidamos para não nos render aos rótulos prontos e pouco nos dispomos a resolver antigos problemas, como o do dúbio posicionamento político de Ovídio ou mensurar o grau de otimismo e rebeldia condensados numa obra como as *Metamorfoses*. Além do mais, a complexidade e polissemia poética desencorajam qualquer tipo de resposta definitiva ou sectarismo acadêmico. No que respeita ao tema da divinização tentamos problematizar como as apoteoses de *Enéias*, *Rômulo*, *César* e *Augusto* se coadunam na trama de Ovídio, levando em conta a apropriação do mito troiano/romano na dinâmica interna das *Metamorfoses* e o *locus* histórico de referências compartilhado pelo poeta e seu público alvo.

3.4. De Enéias a *Indiges* e de Rômulo a *Quirinus*: as Metamorfoses dos Heróis Fundadores

A saga do herói troiano é pontuada nos Livros XIII e XIV das *Metamorfoses*, mas cabe, sobretudo, como fio condutor para várias histórias de

crescunt - em referência no poema, são possivelmente Germânico e o Jovem Druso (WHELEER, 1939: 166).

transformações que se agrupam nesses dois livros. Algumas destas histórias remetem aos poemas homéricos e aparecem na forma de digressão como a história de Polífemo e do palácio de Circe, narradas por Macário, companheiro de Odisseu resgatado por Enéias nas praias da Eubéia (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 154-22; 223-319); outras, pertencem a um contexto mais propriamente latino com a lenda de Pico e Canente (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 320-440) e a história da Sibila de Cumas (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 101-153). Os labores enfrentados e os caminhos percorridos pelo herói são brevemente mencionados por Ovídio como indicadores para seus leitores/ouvintes: a fuga de Tróia com o filho Ascânio e o pai Anquises, transportado nos ombros do herói - cena representativa da *pietas* de Enéias (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIII. 624-627); o desembarque na Trácia e o encontro com o fantasma de Polidoro (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIII. 628-630); a tentativa de assentar nova urbe no solo de Creta (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIII. 705-708); a passagem por Butroto e as profecias de Heleno (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIII. 719-723); os ventos que conduzem a frota ao litoral da Líbia e a acolhida no palácio de Dido em Cartago (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 77-81); o desembarque na Sicília e a visita à cidade de Erix (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 82-85); o encontro com Latino e o matrimônio com Lavínia (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 445-455); o incêndio da frota troiana e a transformação das naves em ninfas marinhas (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 527-565); as guerras no Lácio, a derrota de Turno e a destruição de Ardea (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 566-580). Como aponta Fentahan, Enéias quase não é mostrado em ação heroica, já que seus feitos são tratados como conhecidos do público a quem o poema se dirige, para concentrar-se em sua transformação em divindade (FENTAHAN, 2001: 100).

Três estrofes das *Metamorfoses*, no Livro XIV, descrevem a transformação do herói, filho de Vênus, em *diuus* e sua acolhida no Olimpo. O mérito do troiano chega

ao conhecimento dos deuses, levando até a própria Juno a dispensar seu ódio pelo herói. Tal como acontecerá posteriormente a Rômulo, o herói chega a um momento da vida em que está preparado para ser acolhido junto aos deuses, ou seja, aos céus ascender (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 581-584). Pela intercessão de Vênus, Júpiter consente ao neto um lugar entre os deuses. Vênus o solicita, ainda que modesto ou pequeno - *quamvis parvum des*. Os argumentos da deusa para justificar a recompensa são bastante curiosos. Primeiramente, tenta convencer Júpiter de que o herói a ele se liga por linhagem materna. E depois acrescenta,

[*satis est inamabile regnum
adspexisse semel, Stygios semel isse per amnes*] (OVÍDIO.
Metamorfoses, XIV. 586-591)

Já basta uma vez ter (Enéias) contemplado o inamável reino e
uma vez, ter cruzado as correntes estígias

‘Inamável reino’ e ‘correntes estígias’ são referências inequívocas ao reino dos mortos, Orco ou Averno, que o herói teria visitado em busca da sombra do pai Anquises. Indicações sobre a jornada do herói ao reino dos mortos aparecem na narrativa sobre a aquisição da desconcertante longevidade da Sibila de Cumas, dom aprisionador, rendido à virgem sacerdotisa pelo deus Febo Apolo (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 103-153). O movimento do *descensus*, vinculado ao mito de Enéias, aparece de forma singela para dar maior relevo à história da transformação da donzela de Cumas na vetusta profetiza que conduz o troiano pelos domínios de Plutão. Não podemos assegurar que Ovídio dirigia-se a um público conhecedor do épico virgiliano, porém as *Metamorfoses* remetem brevemente às etapas da descida heroica contada, em pormenores, no Livro VI da *Eneida*: a revelação do ramo de ouro nos bosques da Juno Infernal (Proserpina), a visita aos Campos Elíseos, o encontro com os

ancestrais troianos e a sombra de Anquises, a revelação dos destinos, como as guerras e perigos que o herói encontraria no Lácio (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 110-121).

Retomando o episódio da divinização de Enéias, os dois hexâmetros citados colocam em relação o movimento do *descensus*, descida aos reinos infernais, e a divinização heróica aqui compreendida como a superação da própria mortalidade. Inferimos do argumento da mãe imortal que o herói – *heros* –, tendo dado suficientes provas de superação de sua condição mortal e a própria morte vencido, Enéias encontra-se preparado para a transformação final. Não merecendo trilhar o caminho das almas comuns que descem ao Orco, seu curso é o etéreo. Rapidamente, em seu carro conduzido por pombas ligeiras, Vênus atinge o território dos laurentes. A deusa solicita ao rio Núbico que suas águas retirem de Enéias todas as partes do herói que estão sujeitas à morte e as leve para bem longe, despejando-as nos domínios de Netuno, ou seja, o Mar. Com uma divina essência purifica o corpo do filho e reveste o rosto com uma mistura de ambrosia e doce néctar, fazendo de Enéias um deus - *fecitque deum*, que o povo de Quirino, nesse caso, os romanos, chamam *indiges*, ao qual é erigido templo e altares – *temploque arisque recepit* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 605-608).

[*Lustratum genetrix divino corpus odore
unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta
contigit os fecitque deum, quem turba Quirini
nuncupat Indigetem temploque arisque recepit*]
(OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 605-608)

[E ela (Genetrix) o ungiu, assim purificado,
Com celestial essência e tocou seu rosto
Com dulcíssimo néctar e ambrosia misturada,
Desse modo transformando-o em um deus.
Por último chamado pela turba de Quirino
Indiges honrando-o com templo e altares]

Essa contraposição entre uma parte mortal que deve ser superada, descartada e a porção divina, imortal que merece ser preservada encontra ressonância nos versos acima. Essa dualidade é uma das características mais próprias do herói, estendida por sua vez aos Imperadores da posteridade. Como nos próprios funerais imperiais, nem tudo do indivíduo é preservado, aproveitado ou recebe a marca da imortalidade, mas tão somente dele, uma parte, justamente aquela que ganha os céus, geralmente, na forma de uma águia. Dos imperadores sobram as cinzas, os ossos que são depositados em majestoso sepulcro que se torna uma espécie de santuário, ou *heroon*.

Qual a importância de Ascânio, Iúlo, que aparece no hexâmetro quinhentos e oitenta e três? ‘Bem constituído’, ‘firme em sua posição’, são os adjetivos que o acompanham no verso, o filho de Enéias é a própria garantia da continuação, da perseverança da ‘linhagem divina’ que culminará em César. Nas *Metamorfoses*, Vênus, em cooperação com o deus Marte, procura velar sobre a prole ilustre, proveniente de Anquises e Enéias, a qual está selada a concretização do domínio universal de Roma. Protege o filho Enéias das investidas de Diomedes e da perseguição de Juno; retarda o assalto dos invasores sabinos introduzidos por Tarpéia na cidadela de Rômulo (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 772-804); tenta interferir no assassinato de César, envolvendo-o em uma nuvem e o subtraindo da fúria dos conspiradores, ação que é impedida por Júpiter, pois ameaça as disposições do *fatum* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 803-806).

Mais adiante na narrativa, Ovídio descreve a transformação do fundador, Rômulo, no deus cultuado sob o nome de Quirino. Marte, como progenitor, intercede e efetiva a introdução do herói no panteão celeste. Recorre nessa cena o motivo do colóquio olímpico e espera-se de Júpiter, como árbitro supremo, o cumpra-se para que

tenha andamento a metamorfose de Rômulo. Semelhante à fala de Vênus, o argumento do deus da Guerra divide-se em duas partes: por um lado ressalta os méritos do herói, seu filho e neto do Onipotente, para depois recordar que a inexorabilidade do *fatum* demanda a divinização. Dando lei aos dois povos, romanos e sabinos, e fixando os fundamentos da *urbs*, o rei teria concretizado sua missão, não mais justificando sua permanência entre os mortais.

[*Tempus adest, genitor, quoniam fundamine magno
res Romana valet et praeside pendet ab uno*] (OVÍDIO.
Metamorfoses, XIV. 808-809)

[Há tempo, pai, que o poderío romano repousa em sólido fundamento
e não mais depende de um só]

Segundo Elaine Fentaham, esse trecho do diálogo olímpico busca uma intertextualidade direta com os *Anais* de Ênio. Ovídio reproduz o verso exato do épico histórico que, infelizmente, nos chegou apenas através de fragmentos (FENTAHAM, 2004: 100). Marte apela para a antiga promessa – *promissa* – feita e anunciada por Júpiter diante dos outros deuses reunidos - *concilio quondam praesente deorum* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 810-813).

[*unus erit, quem tu tolles in caerula caeli*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*,
XIV. 814)

[Um haverá, tu quem deverás transportar para as vastidões azuladas
do céu]

Entre as acepções do verbo *tolleo* no verso aparece não apenas a noção de ‘transportar’, ‘carregar’; mas ‘elevar em magnitude’, que seguido do acusativo plural neutro *in caerula* ‘para as vastidões azuladas’ exprime melhor a ideia de uma ascensão celestial seguida da divinização (OXFORD LATIN DICTIONARY, 1968: 1947). Essa promessa que Marte retém, claramente, na memória é recordada no momento oportuno

ao Onipotente que consente, com um aceno de cabeça, na elevação do neto. Mais uma vez, os feitos do herói são dados como conhecidos pelo público a quem Ovídio direciona seu poema, visto que o foco da narrativa parece privilegiar o ato da transformação em si. No momento em que negras nuvens preencheram o espaço, turvando a visão e o discernimento dos mortais, o pai Gradivo precipitou-se do Olímpo em seu carro de combate ensanguentado, detendo-se nos bosques que coroam o monte Palatino. O fundador é arrebatado para os céus no exato momento em que administrava a justiça aos quirites.

[*corpus mortale per auras
dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda
missa solet medio glans intabescere caelo*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*,
XIV. 824-826)

[Seu corpo mortal desvanece ao atravessar
as primeiras capas de ar, como uma bala de
chumbo que arremessada por larga funda
se dissolve em meio as nuvens]

A velocidade com que o corpo do herói atravessa o espaço é traduzida pelo recurso do símile narrativo - muito comum na poesia épica - que a compara a um projétil lançado por um artefato bélico, a funda.¹⁶⁰ Submetido a um processo semelhante de purificação que livrou Enéias de seu fardo mortal, o corpo de Rômulo desvanece – *dilapsum* - no etéreo para dar lugar à ‘forma de Quirino trabeado’ – *trabeati forma Quirini* - a representação do deus tal como era encontrada nos recintos de culto da Roma de Ovídio, ou seja, revestido com uma trábea, capa branca fimbriada de púrpura. Nas palavras do poeta, tal forma se fazia ‘digna aos mais elevados leitos’ – *puluinaribus altis dignor* [est] (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XIV. 827), lembrando que algumas estátuas de deuses romanos eram trazidas em leitos, diante dos quais eram feitas as libações e depositadas as dádivas dos sacrificantes (SCHEID, 2007: 266-267).

¹⁶⁰ Arma confeccionada com uma tira de couro que arremessa projéteis.

Enquanto componente condutor da transformação do mito de Enéias, o Númico remete à memória do santuário do deus *Indiges*, localizado às margens deste rio, por sua vez, a chuva torrencial torna-se o indicativo para a ação de Marte. Ovídio transforma, poeticamente, a incógnita desapareição vinculada ao mito de Quirino num estimulante arrebatamento celeste. Verifica-se no relato de Tito Lívio a mesma chuva misteriosa, a partir da qual, o desaparecimento do rei é constatado pelos presentes, todavia, a descrição do fantástico com as delirantes manobras dos deuses na trama são propriedades da narrativa de Ovídio, muitas delas importadas da poesia épica (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.16).

Ao narrar entre os capítulos sete e quinze de sua *História Romana* os incidentes relativos à fundação de Roma, à instituição do Asilo e os recorrentes conflitos com os vizinhos, sabinos, Tito Lívio conclui com estes dizeres sobre Rômulo: ‘Estes foram os acontecimentos militares e políticos que marcaram o reinado de Rômulo, nos quais não se encontra nada incompatível com a crença em sua origem divina e sua admissão à divindade depois da morte’. - *Haec ferme Romulo regnante domi militiaeque gesta, quorum nihil absonum fidei divinae originis divinitatisque post mortem creditae fuit* (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.15). Por sua vez, tudo que cerca o mito da apoteose de Rômulo no relato de Tito Lívio parece ambíguo e velado; mais que o elemento miraculoso, o relato historiográfico privilegia as impressões despertadas, as suspeitas e discussões levantadas pelo sumiço do rei e as manobras políticas do Senado para o reconhecimento da divinização do fundador.

[*his immortalibus editis operibus cum ad exercitum recensendum contionem in campo ad Caprae paludem haberet, subito coorta tempestatas cum magno fragore tonitribusque tam denso regem operuit nimbo, ut conspectum eius contioni abstulerit; nec deinde in terris Romulus fuit*] (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.16)

[Realizadas todas essas manobras imortais, enquanto procedia o censo do Exército, em uma Assembleia, ao lago da laguna da Cabra, formou-se subitamente uma tempestade com muitos relâmpagos e trovões que envolveu o rei em densas nuvens e arrebatou-o aos olhos de todos; desde então Rômulo não mais foi (visto) sobre a terra]

Inicialmente não se sabe o que passou durante a tempestade na medida em que a visão de todos esteve ofuscada pela misteriosa nuvem de raios e trovões. Somente quando do pavor seguiu-se ‘a luz do dia serena e tranquila’ - *die serena et tranquilla lux rediit* – é que começou-se a especular sobre o acontecido, constatando-se o vazio da sela real (TITO LÍVIO. *História Romana*, I.16). Enquanto alguns dirigiam aos céus altas aclamações saudando Rômulo como um deus, outros desconfiavam dos próprios senadores. No relato de Tito Lívio, a divinização de Rômulo não gerou reconhecimento imediato ou univocidade de entendimento. As opiniões sobre o destino do fundador após a morte esteve dividida entre os que acreditavam numa ascensão e os que dirigiam suas desconfianças ao Senado. O testemunho de Júnio Prócul senador que jura ter interagido com a alma do fundador, serve para acalmar os ânimos e dissipar os temores de uma cidade que se inquietava, assim como para oficializar a divinização.

A divinização de Rômulo como descrita por Tito Lívio, Ovídio e outros autores, foi utilizada como um referente mitológico para os acontecimentos narrados sobre a *consecratio* de Augusto.¹⁶¹ É sabido que este evitou títulos e nomeações que o

¹⁶¹ Rômulo, por exemplo, apresenta-se no cortejo que seguiu o corpo de Augusto, como informa o historiador Dion Cássio (DION CÁSSIO. *História Romana*, LVI. 34. 03). A *imago* do ancestral divino no cortejo do *Princeps* não pode ser encarada como um dado puramente ilustrativo, dirá aleatório; a divinização de Augusto encaixa-se numa moldura cerimonial e narrativa semelhante a do relato da apoteose de Rômulo. Suetônio indica que um magistrado jurou ver a imagem de Augusto subir aos céus durante a cremação [do corpo] - *Nec defuit uir praetorius, qui se effigiem cremati euntem in caelum vidisse iuraret* – (SUETÔNIO, *Vida de Augusto*, 100.4) Já na *História Romana* de Dion Cassio, uma águia se elevou da pira, carregando a alma do Imperador Otávio Augusto aos céus. Mais adiante, acrescenta que um tal Numerius Atticus, ex Pretor e Senador, teria recebido das mãos de Lívía um milhão de sestércios para confirmar o evento perante os senadores - semelhante ao Júnio Prócul do relato de Tito Lívio (DION CÁSSIO, *História Romana*, LVI. 42.3 – 46.2). A *consecratio* de Augusto veio logo após seu funeral. Declarado imortal, delegaram a ele sacerdotes e ritos. Lívía foi feita sua primeira sacerdotisa, até mesmo um *lictor* foi providenciado para acompanhá-la no exercício das funções sacerdotais. Dion Cassio fornece alguns indícios sobre o estabelecimento do culto imperial, com um santuário votado pelo Senado e construído por Lívía e Tibério em Roma e outros templos erigidos nos demais centros urbanos

aproximassem de forma comprometedoras das divindades ou que sugerissem qualquer pretensão de ser cultuado em vida pelos romanos. Os heróis, semi-deuses que integravam o panteão após a morte, eram um campo mais seguro de aproximação. Ainda em vida, era um tópico comum entre os poetas referirem-se a Otávio como um *diuus* em potência que ascenderia aos céus no momento oportuno. Como tratamos no item seguinte, estas alusões aparecem nos poemas virgilianos e são retomadas por Ovídio nas *Metamorfoses* que, por sua vez, coincidem com outra etapa da vida do governo de Augusto.

3.5. O Futuro Prognosticado e as Promessas de Divinização do *Princeps*

No momento em que a *Eneida* foi composta, entre os anos 29 e 19 a.C, a memória da divinização de César se fazia presente, lançando também a expectativa sobre a promoção celestial de Otávio, ele próprio filho de um divinizado – *filius diui* e membro de uma *domus* que se pretendia ligada ao passado heroico. Antes mesmo da composição do épico, essa possibilidade já aparece anunciada nas *Geórgicas*, poema de exaltação aos trabalhos do campo, dos quais Virgílio acreditava depender a revitalização da Península Itálica, dilacerada por anos intermitentes de Guerra Civil. Com base nas informações disponíveis na biografia do poeta, ao cabo de sete anos de composição, teve a oportunidade de recitá-lo na íntegra para Otávio, durante sua estadia na cidade de Atela. Retornado da batalha de Ácio, ali teria estacionado com as tropas para tratar de uma infecção. O recital durou quatro dias seguidos, até o esgotamento vocal do poeta, quando foi substituído, na leitura, por Mecenas (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 27). No prólogo, depois de dedicar o poema a Mecenas, prossegue com a invocação às divindades, muitas delas itálicas, como Liber, Ceres, Minerva, Netuno e Silvano, ao

do Império, por iniciativa das comunidades e elites locais ou por imposição (DION CASSIO, *História Romana*, LVI. 46. 01-03).

fim, nomeia César, cuja posição nos conselhos divinos era ainda indeterminada, assim como sua circunscrição funcional.¹⁶²

[*tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
concilia, incertum est, urbisne invisere, Caesar,
terrarumque velis curam et te maximus orbis
auctorem frugum tempestatumque potentem
accipiat, cingens materna tempora myrto,*] (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 24-28)

[E tu, César, quem não sabemos qual dos conselhos dos deuses deve acolher-te pronto; caso escolhas pelas cidades zelar e cuidar de nossas terras, então o dilatado orbe a ti deve receber como propiciador dos crescimentos e senhor das estações, cingindo-te as fronteiras com materno mirto.]

O mirto, acompanhado do adjetivo ‘materno’ no verso, é a árvore consagrada a Vênus, mãe de Enéias e, por conseguinte, de toda a *Gens Iulia*; seus galhos deveriam adornar as fronteiras – *tempora* – (entende-se, das imagens) da nova deidade, certamente, nos locais dedicados ao culto. Mais adiante, Virgílio ressalta que um espaço entre Erígone (a constelação da Virgem) e as Pinças se expande para acolher César no etéreo (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 32-35). Acrescenta que este não tem por destino reinar sobre o Tártaro, nem mesmo os Campos Elíseos, ainda que estas moradas fossem apreciadas pelos gregos (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 36-38). Essas paragens aparecem integradas à geografia subterrânea do Averno, mesmo que iluminadas e verdejantes, representam o domínio da morte ao qual não pode pertencer o novo *diuus*.¹⁶³

¹⁶² Segundo Michael Lipka, toda divindade romana se ligava a um referente funcional, espacial e temporal através do sacrifício, elementos que eram igualmente perceptíveis no processo de deificação. Uma vez profano, o objeto, noção ou indivíduo deificado, passavam a receber um aspecto divino. Para esse autor, todas as deificações em Roma eram parciais, com um novo aspecto divino sendo agregado ao até então profano, antes que substituindo-o definitivamente (LIPKA, 2009, p. 127).

¹⁶³ Lugar bem aventurado, os Campos Elísios são descritos na *Eneida* como a morada das almas felizes, com luz brilhante e um sol próprio com estrelas próprias. Quem está ali? Os que tombaram na guerra em defesa da pátria, sacerdotes de vida virtuosa, cantores piedosos que recitaram poemas em honra de Apolo, inventores das artes graciosas e os que vivem, por mérito próprio, no meio dos homens. Aos bem

Não sabemos ao certo se o César nomeado no verso é, de fato, Caio Júlio César, assassinado em 44 a.C, ou Otávio, cuja divinização era projetada para os tempos vindouros, além do que a polissemia poética desencoraja qualquer afirmação categórica. Tendo em vista a primeira hipótese, o decreto que oficializou a divindade de César, situação inédita do ponto de vista histórico (com precedentes localizados apenas no passado mítico de Roma), criou possivelmente uma atmosfera de dúvida no que concerne ao lugar desse novo *diuus* no panteão romano, aos procedimentos de culto e atribuições; hesitação que parece repercutir nesse trecho das *Geórgicas*. Por outro lado, a apoteose de César e a ostentação do título *filius diui* por Otávio, nas nomeações oficiais e emissões monetárias, reforçam a marca de uma origem distinta e a esperança de um destino – *fatum* – venturoso para o herdeiro.

Como antítese de Antônio, acusado de trilhar o caminho para a monarquia oriental, Otávio procurou rejeitar juntamente com os atributos da realeza qualquer nomeação, em vida, como divindade. Era esperado que, algum dia, integrasse o concílio dos deuses, porém só depois que abandonasse o convívio dos mortais. Nas *Geórgicas*, Virgílio refere-se a Otávio como humano, mas que desperta o interesse do Olimpo em acolhê-lo; ao fim do primeiro livro declara que, há tempo, os céus se sentiam invejosos e lamentavam as paixões humanas deste governante, no caso os triunfos (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 503-504). No livro quarto, volta a referir-se a César - neste caso Otávio - como vencedor do Eufrates, que dava leis aos povos submissos e franqueava o caminho para o Olimpo (VIRGÍLIO. *Geórgicas*, I. 560-562).

Na *Eneida*, a promessa da *consecratio* de Augusto se faz presente na mesma profecia em que Júpiter promete a Vênus a acolhida de seu filho entre os imortais.

aventurados foi permitido que cultivassem as atividades que lhes apraziam em vida. Alguns dançam em coro e entoam versos enquanto outros exercitam o corpo nas verdejantes palestras; aos guerreiros, o tão prazeroso ofício das armas exercem e cuidam dos carros e apascentam os cavalos (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 637-641; 660-665).

Podemos perceber não somente o imbricamento do tempo mítico ao histórico, mas a projeção do ‘horizonte de expectativa do poeta’ nesse ‘futuro prognosticado’ pela boca do soberano olímpico.

[*Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
imperium oceano, famam qui terminet astris,—
Iulius, a magno demissum nomen Iúlo.
Hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum,¹⁶⁴
accipies securo; vocabitur hic quoque votis
Aspera tum positis mitescent saecula bellis;
cana Fides, et Vesta, Remo cum fratre Quirinus,
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis
claudentur Belli portae*] (VIRGÍLIO. *Eneida*, I. 286-294)

[Troiano desta pulcra origem César
Nascerá, que só tenha por limites
Ao império o oceano, à fama os astros:
Júlio, do grande Iúlo herdando o nome.
No céu o acolherás segura um dia
De despojos do Oriente carregado
E invocado será também com votos.
Então, compostas bélicas contendidas,
Se abrandará dos tempos a aspereza.
Vesta e Cândida Fé, Quirino e Remo
Irmão seu, ditarão as leis aos povos.
Da guerra fechar-se-ão as diras portas
Com travessas de ferro bem pregadas.]

Em primeiro lugar, no hexâmetro duzentos e oitenta e seis, o César em questão é Caio Júlio César Otaviano, que passou a chamar-se assim através da adoção testamentária de Júlio César. Podemos inferi-lo a partir de duas referências: a primeira que enfatiza os ‘despojos do Oriente’ - *spoliis Orientis* - em menção ao Tríplice Triunfo de Otávio no ano de 29 a.C, que comemora a vitória sobre o Egito e o Oriente, representado por Cleópatra e Antônio, e a transformação deste reino cliente em

¹⁶⁴ O escoliasta Sérvio oferece a leitura *honestum* no sentido de ‘repleto de honras’ no lugar de *onustum*, carregado tal como aparece nos *codices antiquiores*.

*prouvincia romana*¹⁶⁵ cujos rendimentos passaram a fluir, diretamente, para a *res priuata* do *Princeps*. Também, em 29 a.C, Otávio atribuiu ao fechamento do Templo de Jano¹⁶⁶ um importante significado político, simbolicamente representando a suspensão de toda hostilidade no âmago do Império, o fim das Guerras Civis e o advento da Paz – *Pax* - seguida da abundância - *Cornucopia*. Tal evento teria ocorrido apenas duas vezes antes na História Romana: sob o Rei Numa Pompílio e depois da Primeira Guerra Púnica. O fechamento das ‘Portas da Guerra’ - *Belli Portae* - e o ‘fim das asperezas’ anunciadas neste trecho da *Eneida* aludem de perto a tal acontecimento e ao ideal de *Pax* concernente à política augustana. Augusto anuncia nas *Res Gestae* sua intenção de mantê-las fechadas “enquanto as vitórias assegurarem a paz, por terra e mar, em todo o Império do Povo Romano” – “*cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parva uictoriis pax*” (*Res Gestae*, 13).

Em nota, Alicia Schniebs sugere que a presença de Remo junto a Quirino (Rômulo) no trecho analisado da *Eneida* pode também indicar o fim das hostilidades internas, a partir da figura de superação do fratricídio originário, vinculado ao ato de

¹⁶⁵ O *Princeps* torna-se, a partir de então, detentor de copiosos rendimentos que eram revertidos para seu cofre privado – *patrimonium caesarum* – e não para o tesouro público – *aerarium saturni*, gerido pelo Senado. O que permitia ao *Princeps* assumir o encargo de certos serviços públicos em momentos difíceis, como a construção de estradas e o aprovisionamento da *annona* (abastecimento de Roma). Partia de um costume já consagrado pela tradição, dos generais triunfadores, devotarem parte de seu botim à população de Roma e os *munera*, uma das obrigações que o costume impunha aos magistrados. John Richardson, no livro *The Language of Empire*, defende que junto à ordenação espacial dos domínios romanos no período de Augusto, a palavra *prouvincia* se abriu para novos usos e possibilidades semânticas. De um sentido originalmente vinculado à ‘poder’ e ‘delegação’ passa a exprimir, também, uma entidade territorial em formação, como é o caso do Egito. Esse momento é crucial do ponto de vista da reorganização territorial dos vastos domínios de Roma, principalmente no que tange à organização administrativa das províncias. Para Richardson, áreas enormes do mundo foram arranjadas numa forma ou disposição que pudessem ser adequadamente gerenciadas (RICHARDSON, 2008, p. 145). Não é por acaso que o principal tópico da reunião do Senado em 27 a.C foi a divisão das *prouvinciae* entre aquelas administradas diretamente pelos *legati augusti pro praetore* e as *prouvinciae populi* ou *publicae prouvinciae*, equivocadamente denominadas províncias senatoriais. Criou-se para o Egito uma prefeitura especial cujos ocupantes do cargo partiam da indicação pessoal do *Princeps*.

¹⁶⁶ Michel Meslin, em um capítulo do livro *L’Homme Romain*, dedicado às percepções do tempo na Antiguidade Romana, afirma que Jano era conhecido como deus dos recomeços que regulava o tempo do calendário, presidia os nascimentos e inaugurações, sua dupla visão permitia contemplar passado e futuro simultaneamente (MESLIN, 2010, p. 56-57). Porém, o deus do recomeço revelava sua face letal quando convocado para comparecer com as legiões romanas. O outro epíteto que o acompanhava era o de ‘porta lança’, a abertura das portas de seu templo indicava o estado de guerra e ritualmente autorizava o uso da violência contra os inimigos de Roma.

fundação da *urbs* (SCHNIEBS, 2004: 35). Interpretação que se reforça pela presença da Cândida Fé – *Cana Fides* – no mesmo verso. *Fides* era ao mesmo tempo uma virtude e divindade cultuada em Roma, representada como uma anciã de alvos cabelos, que velava pelo respeito aos pactos selados e aos vínculos fraternos.

Como indício de algo esperado, mas ainda não experimentado – tendo em vista o público contemporâneo ao poeta, uma vez que na condição de leitores modernos conhecemos o curso dos acontecimentos - Júpiter promete a acolhida do *Princeps* nos céus e sua entrada no Olimpo. O Omnipotente incumbe ninguém menos que a filha, Vênus, desta tarefa grandiosa se considerarmos o emprego do verbo *accipio* (receber, acolher) na segunda pessoa do singular (VIRGÍLIO, *Eneida*, I. 290). Filho de um divinizado – *filius diui* - e importante elo dessa linhagem troiana é esperado que Otávio trilhasse o caminho das estrelas e o deixasse aberto aos futuros *diui* de sua *domus*. Antes disso, cabe chamar a atenção para a referência à fama do *Princeps* no hexâmetro duzentos e oitenta e sete do excerto em evidência. Tendo em vista os usos semânticos da fama na *Eneida*, *Qui terminet astris* é um forte indicativo de que a reputação de Otávio é cara aos deuses, o que justifica sua futura acolhida no Olimpo. O verbo *termino* no futuro imperfeito, seguido do ablativo de lugar *astris* traz o sentido de ‘culminará’ ou ‘terá limite’ nos astros. Deste mesmo verbo dependem o acusativo *imperium* e o ablativo de lugar *oceanus*, dispostos no início do hexâmetro. Assim, a sentença *imperio [qui terminet] oceanus* traz o sentido de o ‘Império que culminará’ ou ‘terá limite no oceano’. *Imperium* e *fama*, como objeto direto, correspondem sintaticamente no verso, assim como *astris* e *oceanus*, que são adjuntos adverbiais de lugar. Ao que parece, o poeta busca aproximar a fama do *Princeps* que vai aos astros, com este Império numa acepção territorial que deriva da força das armas. Mais que um desdobramento do destino manifesto, Virgílio apresenta a divinização de Augusto como uma recompensa

que procede da excelência militar – evidenciada no triunfo sobre os inimigos de Roma - e da boa fama que o torna conhecido entre deuses e homens.

Iúlo e Ilia – *Iliá* (Rheia Sílvia) mãe dos gêmeos Rômulo e Remo – são o nexó desta sequência narrativa que liga Tróia à futura Roma, considerando tanto a cidade primordial, quanto aquela do tempo do poeta. Essa herança mítica ganha consistência na fala de Jove que conecta o passado heróico à alegada grandiosidade da *Domus Iulia* no presente e sua perspectiva de perpetuação no futuro.

Milagrosamente recuperado de uma doença que o havia levado à beira da morte em 23 a.C, somado ao rumor de sublevação do colega de Consulado Terêncio Varrão Muerna, o problema da sucessão de Augusto se tornou uma preocupação cada vez mais premente e se projeta, timidamente, nos versos de *Eneida*. Lembra Andrew Lintott, no livro *The Romans in the Age of Augustus*, que a principal preocupação do *Princeps* era que a sucessão ocorresse no âmbito da *domus* (LINTOTT, 2010: 80-81). Cabia assegurar ao herdeiro político e futuro *Princeps* uma posição firme enquanto *dominus*, garantindo a ele as condições financeiras e patrimoniais e as alianças necessárias para reivindicar qualquer posição no interior da *res publica*. Nos anos em que a *Eneida* foi composta, o potencial sucessor surgiu na figura do sobrinho de Augusto, Caio Cláudio Marcelo,¹⁶⁷ com quem Augusto casou sua filha Júlia. Porém, vítima de uma epidemia, o jovem sobrinho e designado sucessor morreu bruscamente em Baías. Os lamentos pungentes de Anquises, no Livro sexto da *Eneida*, revelam as inquietações e expectativas quanto à preservação da *domus* que de Enéias se liga a Otávio Augusto

[*uel quae, Tiberine, uidebis
funera, cum tumulum praeterlabere recentem!
nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos*

¹⁶⁷ Caio Cláudio Marcelo é filho de Otávia, irmã de Augusto, e seu primeiro esposo, o senador Caio Marcelo. Este último, membro de uma família nobiliárquica que descende em linha direta de Marcos Cláudio Marcelo, general da Segunda Guerra Púnica.

in tantum spe tollet auos] (VIRGÍLIO. *Eneida*, VI. 873-876)

[Que tristeza verás, que luto ó Tibre,
Ao passar pelo túmulo recente!
Moço jamais da Ilíaca prosápia
Aos latinos avós, tanta esperança deu de si]

Segundo a biografia tardo antiga que nos chegou do poeta, Otávia, irmã de Augusto, teria desmaiado ao ouvir o elogio do filho recitado pelos lábios do próprio Virgílio (SUETÔNIO. *Vida de Virgílio*, 32). O túmulo recente – *tumulum recentem* - em referência no verso é, sem dúvida, o Mausoléu dos *Iuli* construído no Campo de Marte, bem às margens do rio Tibre. As cinzas do jovem Marcelo foram as primeiras a ganhar morada no túmulo descomunal. Quanto aos fundamentos da construção, foram lançados em 32 a.C e veiculavam uma mensagem política, tendo em vista o contexto de complicações diplomáticas entre os ex-Triúnviros: Otávio pretendia realçar sua devoção a Roma enquanto anunciava a intenção de Antônio, expressa em testamento, de se fazer sepultar em Alexandria, junto aos ancestrais de Cleópatra. Segundo Lintott, o monumento funerário é o principal símbolo das pretensões dinásticas do *Princeps* cujas relíquias podem ser avistadas até nos dias de hoje (LINTOTT, 2010: 81). Como é insustentável essa associação entre monarquia e Principado, diríamos que, construído à maneira de um *heroon*, com plano circular, cercado por um bosque de árvores frondosas, o Mausoléu marcava de forma definitiva no espaço urbano a vinculação da *domus* de Augusto aos tempos da *Primordia Urbis*. Vinculação mítica que é ressaltada, inclusive, nos funerais dos membros dessa *domus*.

Em outra etapa do governo do *Princeps*, Ovídio retoma este mote da promessa de apoteose de Otávio em suas *Metamorfoses* a propósito da descrição da ascensão sideral do Ditador. Em cento e vinte cinco versos do último Livro das *Metamorfoses*, Ovídio representa com cores dramáticas e incursão do maravilhoso, a morte e transformação de Júlio César em estrela - *sidus*. Os sinais – *omina* - que

pressagiam o fim do Ditador intensificam a atmosfera lúgubre agravando as aflições da mãe divina: a palidez do sol, as gotas de sangue que caíam com a chuva, o grito da coruja estígia, as lágrimas vertidas por estátuas, as entranhas dilaceradas de animais, o ulular dos cães e tremores sentidos em toda a cidade de Roma (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 783-798). Ao estilo das predições oraculares da *Eneida*, Júpiter desvela a trama dos acontecimentos futuros, dirigindo-se à filha na segunda pessoa do indicativo, observa que Citeréia não pode demover os decretos de ferro das venerandas irmãs, as Parcas. ‘Em obra descomunal encontrarás o destino de tua geração gravado em sólido ferro’ - *Invenies illic incisa adamante perenni fata tui generis* - anuncia o pai dos homens e dos deuses (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 813).

Nas *Metamorfoses*, esse destino é expressão de uma ordem que nunca é idêntica a si mesma, mas dinâmica como a própria narrativa ovidiana e que justifica a morte e a transformação como necessárias. Enéias, Rômulo, César e Augusto devem morrer em sua condição humana para renascerem no status de divindades, assim como Hércules, Hersilia, mulher de Rômulo e Esculápio, deus patrono da medicina em Roma. A morte aparece como etapa crucial do processo de metamorfose ao término do qual César ganha os céus para ser, como *diius*, adorado nos templos e seu filho possa brilhar em toda sua hegemonia. Como consolação – *solacia* - elenca para a desolada Vênus que em sinal de luto golpeia o peito com as mãos, as façanhas prometidas ao herdeiro de seu nome - *qui nominis heres impositum feret* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 813). Júpiter enaltece a *uirtus* militar de Augusto, nas variadas contendas que sai vitorioso – Módena, Filipos, a submissão do filho de Pompeu, o triunfo sobre o Egito e a batalha do Ácio – para reiterar o motivo da Paz e da Justiça que prosperaram sob o esmero desse governante. Este que estabelecerá leis e regulará os costumes com o seu exemplo. Por

fim, o Pai dos Deuses e dos Homens, vaticina a ascensão de Augusto como movimento inevitável com a ressalva de que se efetivará em avançada idade.

[*nec nisi cum senior Pylios aequaverit annos,
aetherias sedes cognataque sidera tanget.*] (OVÍDIO.
Metamorfoses, XV. 838-839)

[Somente depois de haver se igualado aos anos do ancião de Pilos
Alcançará as etéreas moradas em meio às estrelas de sua família.]

Por ancião de Pílos, Ovídio refere-se a Nestor, célebre por sua sabedoria e eloquência, vai a Guerra de Tróia acompanhado do filho Trasímedo. Símbolo de sensatez na *Ilíada* de Homero, é ele quem aconselha Aquiles e Agamemnon a firmarem as pazes. A comparação faz sentido se consideramos que Augusto já era um septagenário durante a composição das *Metamorfoses* e Tibério aparece nomeado nos versos anteriores como prole da virtuosa esposa.

[*futuri temporis aetatem venturorumque nepotum
prospiciens prolem sancta de coniuge natam
ferre simul nomenque suum curasque iubebit,*] (OVÍDIO.
Metamorfoses, XV. 835-837)

[Mirando os tempos futuros e os netos de seu povo,
Ordenará que a prole da virtuosa esposa leve seu nome
E a carga do governo.]

Os versos parecem aludir ao processo de adoção pelo qual, Tibério, filho de Tibério Cláudio Nero e da esposa de Augusto, Lívia Drusa, recebeu formalmente o nome de Tibério Cláudio Nero César no ano 04 d.C, sendo integrado à *Domus* e ao Poder Tribunício. Uma vez extinta a possibilidade de sucessão pela prole direta do Imperador cumpria à prole de Lívia - *prolem sancta de conniuge natam* - garantir a perpetuação do nome e legado do padrasto de Tibério. Com a morte de Agripa (12 a.C) e dos netos de Augusto, Caio (02 d.C) e Lúcio (04 d.C), Lívia percebe a oportunidade para franca projeção do filho e a garantia de sucessão pela via da adoção.

Na opinião de David Shotter, no livro *Caesar Augustus*, uma das principais rupturas com o ideal de *libertas* foi o desenvolvimento de uma política dinástica desde os primeiros tempos do Principado de Augusto. Este autor defende que durante o Principado, Augusto procurou arejar novas instituições e tradições e inclusive, através destas, garantir a continuação de sua família. A busca de um sucessor dentro da própria família, em parte, é compreendida como uma intensificação da dominação do *Princeps*, portanto, a ênfase nas virtudes do herdeiro político era uma forma de amenizar essa contradição, aparando as arestas geradas pelo processo de concentração e transmissão do poder (SHOTTER, 2005: 92-93). Cumpria dignificá-lo aos olhos dos contemporâneos para assumir a posição de potencial supervisor da *res publica*, tornando-o um desejável *primus inter pares*.

A sucessão do herdeiro imperial não era um processo precedido ou regulado por uma Constituição, com regras fortes e precisas. José Antonio Mellado Rivera, na introdução do seu livro *Princeps Inuuentutis: La Imagen Monetaria del Herdeiro en La Época Julio-Claudiana*, explica que uma das estratégias seguidas pelos Imperadores do período Júlio-Claudio, a vinculação do herdeiro político às funções e magistraturas - como colaborador, *collega* ou *adiutor* - não visava à pura divisão das tarefas, mas também à projeção pública do herdeiro, à construção e divulgação de sua imagem (RIVERA, 2003: 22-25). Como a proposta de uma continuação dinástica atritava com os valores republicanos, era fundamental que fosse cuidadosamente divulgada, de preferência, com referentes claros num passado compartilhado pelos romanos. Como estabelece Rivera, muitas vezes o poder e a continuidade baseavam-se em justificativas de caráter sobrenatural; implicadas, por exemplo, na noção de *providentia* que certifica o Imperador como escolhido e intermediário dos deuses, assegurado pela previsão e clarividência de Júpiter; ou no mito que estabelece a origem divina da *gens* à qual

pertence o governante (RIVERA, 2003: 28-30). Junto à imagem do divino César, construída a partir da institucionalização de seu culto, divulgava-se a origem da *Gens Iulia*, em torno das figuras de Enéias e Vênus.

No trecho analisado, Ovídio deixa bem claro que César não obtém sua condição divina tão somente como recompensa da glória conquistada em vida, pois seu filho, Augusto, desempenha um papel fundamental no reconhecimento desse novo *status*. Mais que a expressão da vontade olímpica, a divinização de César é o produto da conciliação dos esforços divino e humano.

[*quem Marte togaque
praecipuum non bella magis finita triumphis
resque domi gestae properataque gloria rerum
in sidus vertere novum stellamque comantem,
quam sua progenies*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 746- 750)

[Ilustre nos trabalhos de Marte e sob a toga [vitorioso]
não deve tanto às guerras triunfalmente encerradas, nem aos feitos
civis, ou tanto à glória velozmente conquistada,
ter se tornado novo corpo celeste, astro flamejante,
quanto à sua progênie]

Se Ovídio representa a mãe de Enéias alçando ao etéreo a alma do Ditador, remete também ao esforço empreendido pelo herdeiro para a oficialização do culto ao *Diuus Iulius* e indiretamente à auréola de prestígio que a nomeação de *Filius Diui* traz para Otávio. Em menção a essa passagem, Fergus Millar ressalta a distorção que ela produz nos eventos: somem aqui os Triúnviros e também o povo romano que sancionou, em comício, a lei de 42. a.C, para destacar Otávio como autor legítimo e incontestado do *status* divino de César (MILLAR, 2002: 345-356).

Apesar de a *pietas* de Augusto impedir que seus feitos suplantassem a memória do pai, a *fama* o leva acima, no mesmo movimento que a glória de Atreu cede diante de Agamemnon, Teseu supera Egeu e Aquiles ao pai Peleu. Como se não

bastasse arrolar exemplos humanos de sucessão dinástica e superação, Ovídio remete a hegemonia de Júpiter, que prevalece sobre a de Saturno. Em referência ao Omnipotente, acrescenta,

[*terra sub Augusto est; pater est et rector uterque*] (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 860)

[A terra está submetida a Augusto, cada um dos dois é pai e governante]

Se a imagem de Júpiter como governante – *rector* e pai – *pater* – repousa sobre a concepção de hegemonia, também remete a um violento processo de usurpação, no qual o pai Titã é subjugado e precipitado no Tártaro, como menciona Ovídio no Livro I das *Metarmorfoses* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, I. 113). A polissemia poética permite várias inferências, inclusive a de uma crítica velada ao *Princeps*, uma vez que Augusto é comparado a personagens poderosos, mas marcadamente excessivos como Aquiles e Agamemnon. Por sua vez, a comparação ao soberano olímpico, vai também de encontro com a visão da Idade de Augusto como renovação dos Séculos de Ouro, pois o domínio de Júpiter, na narrativa do Livro Primeiro das *Metamorfoses*, coincide com as Idades Subsequentes, Prata, Bronze e inclusive a de Ferro, caracterizada pelas penas e trabalhos impostos aos homens (OVÍDIO. *Metamorfoses*, I. 89-150). Se existe uma intenção de acidez oculta nessas analogias, ela é temperada pela exaltação da *pietas* do filho que honra a memória e o nome de César, institui seu culto e, como vingador, persegue os ‘algozes’ que tiraram sua vida no Senado.

Ao trilhar o caminho das estrelas, a alma recente – *recentem animam caelestibus intulit astris* - do Ditador pode fitar os feitos – *facta* - do herdeiro e se regozija por haver sido vencido por ele - *et vinci gaudet ab illo* (OVÍDIO. *Metamorfoses*, XV. 850-851). O jovem e inexperiente Otávio, que na ocasião da morte do tio completava seus estudos em Apolônia, é convertido no poderoso Augusto, *Pater*

Patriae, do tempo de Ovídio. Da posição que passa a ocupar no etéreo, César pode contemplar a profecia de Júpiter em sua completude, não mais como esperado, mas como efeito concretizado. A transformação de César em *sidus* nas *Metamorfoses* evoca de perto a transmutação do ancestral troiano em *Pater Indiges* sem dizer que Ovídio oferece uma solução poética plausível para as diferentes versões que se coadunam neste mito: de um Enéias desaparecido – *lapsus* – a um Enéias conduzido às estrelas, ao gosto virgiliano.

Tentamos demonstrar neste capítulo, como a divinização de *Enéias* é o aspecto de um mito com vários estratos temporais sem termos noção do quão profundo teríamos que cavar para encontrar as camadas mais antigas. Primeiramente, esbarramos na dificuldade de datar o processo de incorporação deste herói homérico no meio local do qual os primeiros registros remontam ao século IV, mas nada nos impede de conjecturar que tenha acontecido antes. Através do testemunho de Cássio Hemina e mais especificamente de Dionísio de Halicarnasso e de Tito Lívio, conhecemos que o filho de Vênus e Anquises recebia em Lavínio um tipo de culto específico que o aproximava das divindades ctônicas e o ligava a um possível *heroon*/cenotáfio. Por maiores que sejam os problemas de definição relativos ao epíteto *Indiges* – que o herói compartilhava com outras divindades locais – a ideia de uma potência que age e fala do interior permanece como núcleo semântico comum das hipóteses linguísticas já apresentadas. Virgílio, por sua vez, é o primeiro autor da literatura latina a descrever a divinização de Enéias nos termos de uma elevação sideral. Mesmo não ignorando a vertente da tradição que reconhece o *Pater Indiges* como divindade local de Lavínio, este poeta reforça a marca do herói como ancestral dos *Iulii*, aproximando sua apoteose da de César. Tendo em vista o exposto, os poemas virgilianos, especialmente as *Bucólicas*, são um dos primeiros registros literários do fatídico cometa identificado à

anima do Ditador e que passou a figurar ostensivamente nas emissões de Otávio. No épico virgiliano, a noção de elevação sideral é harmonizada à ideia de sobrevivência pela fama que se expande entre os mortais e ganha o firmamento. Assim como os feitos de Enéias, Virgílio apresenta a divinização de Otávio como uma recompensa proveniente da boa fama e da *uirtus*, valores que evidenciam sua porção divina em detrimento da parte humana. A promessa da apoteose do *Princeps* em pleno gozo da juventude é algo que figura como auspicioso na *Eneida* principalmente ao ser colocada na boca de Júpiter. Tal como na linguagem formular religiosa, a passagem em questão faz juz ao poder das palavras do *uates* (com o duplo sentido de vaticinador e poeta) de fazer acontecer.

Este mote foi retomado por Ovídio em outro contexto. Tendo em perspectiva o público para quem Ovídio direcionou sua *opus magnum*, a transmutação de Otávio Augusto em *diuus*, na trilha do próprio César, aparece como um dado mais evidente ou esperado. Como filho do divino Júlio - *filius diui* - não herdou apenas um nome, mas uma *Domus Diuina* vinculada, aos tempos míticos de Roma. Porém, de uma alusão mais velada na *Eneida* – cabível numa circunstância política mais delicada – e posicionada num horizonte de expectativa mais recuado, a *consecratio* de Augusto passa a figurar de maneira ostensiva nas *Metamorfoses* de Ovídio, provavelmente, por estar mais próximo ao dilema concernente à sucessão imperial com um Augusto envelhecido e desprovido de herdeiros varões diretos. Igualmente, o mote da sucessão e a ênfase na integridade da *Domus Diuina*, sugeridos na *Eneida*, aparecem de forma mais nítida e premente nas *Metamorfoses* de Ovídio, na qual Augusto aparece revestido com a dignidade de um ancião. Visão que destoa da representação heroica e juvenil que Virgílio imprime de Augusto no centro do escudo de Enéias. No mundo das transformações de Ovídio, que divergem do eterno heroico do épico virgiliano, a

sucessão e a transmissão do poder aparecem como movimento iminente e necessário. Paralelo ao elogio da *uirtus* e a celebridade dos feitos do *Princeps*, Ovídio anuncia a finitude de sua porção humana; a mensagem é bem clara: para receber no Olímpo a súplica dos mortais, Augusto deve um dia deixar o convívio dos homens. O estabelecimento de um culto e a transformação do Imperador morto em *diuus* autorizam o beneficiado a transcender a posição de simples mortal, reservando para si e para alguns membros do círculo imperial, um certo distanciamento dos outros aristocratas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto epopéia heroico-histórica, compreendemos a *Eneida* como um documento de inesgotável complexidade para o estudo de Roma e do tempo de Virgílio. Assim, tendo em vista o risco de nos extraviarmos nesse universo polissêmico e de infinitas possibilidades da poesia épica, traçamos um recorte pouco usual, porém instigante: um estudo das promessas de divinização em vista da acomodação da genealogia familiar dos *Iulii* na *Eneida*.

Foi uma de nossas preocupações problematizar o ensejo gerado para a criação de uma epopeia em língua latina no período entre 29-19 a.C, os meandros de composição da *Eneida* de Virgílio e seu valor como documento histórico. No cruzamento de várias tradições, a *Eneida* se mostra uma epopeia com características singulares, mais que uma mera reprodução da *Ilíada* e da *Odisséia*, o épico virgiliano repensa o heroico nos seus próprios termos e valores, além do que, traz o tempo e a experiência do poeta amalgamados ao passado heroico pré-fundacional de Roma. Entre as muitas possibilidades metodológicas para o estudo de um épico, buscamos defender a pertinência de uma abordagem histórica que problematiza a acomodação dos motivos convencionais, estilo e formas do épico, no sentido de perceber as singularidades históricas desta obra enquanto produto das escolhas de um autor inserido em seu tempo. Nesta perspectiva, percebemos Virgílio como emulador de várias tradições poéticas – homérica, alexandrina e romano-republicana – mas também como um reformulador/construtor de tradição. Como parte do esforço de pensar historicamente o épico, percebemos a pertinência de uma história do documento de forma a problematizar o processo de edição, os caminhos de difusão dos poemas virgilianos, sua apropriação escolar e a evidência material dos códices para a elaboração das vulgatas modernas.

Para dar inteligibilidade ao conceito de épico heroico-historico, delimitamos quatro diferentes temporalidades narrativas: ‘o passado’, o ‘tempo da ação’, o ‘futuro prognosticado’; através das várias *prolepsis*, e dentro deste último, a intromissão de um ‘horizonte de expectativa do poeta’. Cabe ressaltar, porém, que estas temporalidades narrativas não estão dispostas em um quadro cronológico coeso ou qualquer coisa que se assemelhe ao modelo dos anais romanos. São construções para uso didático e que resultam do nosso próprio esforço hermenêutico, em uma delimitação que vai no sentido contrário ao do poeta que busca gerar neste épico o efeito de uma diluição temporal. Virgílio, em alguns trechos da *Eneida*, coloca o herói na posição de observador e aprendiz dos homens que estão ainda por vir, mas cujo renome antecipa o próprio nascimento.

A *Eneida* remete ao conjunto de narrativas que introduziram a cidade de Lavínio, ancestral de Roma, como trajeto final do circuito de viagens empreendidas por este semideus até a Itália. Em grego, estas narrativas são designadas pelo nominativo plural *nostoi* e compreendem as travessias de retorno daqueles heróis que sobreviveram à prolongada guerra de Tróia, que opôs Troianos e Aqueus. Na Antiguidade, as bases formais do Épico estabeleceram-se em várias tradições mediterrânicas. Muito mais que trocas comerciais, o Mediterrâneo possibilitou a circulação de grupos, línguas, ideias, narrativas e formas artísticas. É igualmente o cenário em que se desdobram os empreendimentos de heróis, como Odisseu, Jasão e Enéias, recordados em narrativas poéticas, lembrados pelos espaços de culto, representados em cerâmicas e tumbas etruscas. Enéias é mais um dos heróis que enfrentou vários perigos no mar e peregrinou por muitas terras. No épico virgiliano, incorpora, porém, um diferencial: é um herói prenhe de futuro, sua missão compartilhada com o filho Ascânio/Iúlo é permitir a realização de Roma e da prole dos *Iulii*. Na *Eneida*, outros heróis do ciclo troiano são

mencionados como importantes fundadores de cidades e que puderam descansar suas armas, como é o caso de Antenor, fundador de *Patavium*, Heleno e Diomedes. A História de Roma e o próprio tempo do poeta são retroprojetados no futuro de Enéias que é apenas parcialmente visível e cognoscível ao herói, mas que faz todo sentido para os leitores/ouvintes do épico.

Corremos o risco de retroprojetar uma posição que Virgílio alcançou ao longo dos séculos como cânone de excelência poética e referencial na educação latina no momento. Não podemos negligenciar que antes de Enéias ser conhecido como ancestral do Imperador - em grande parte, graças à aceitação da *Eneida* entre poetas, críticos e comentadores da Antiguidade - este foi divulgado como antepassado de um grupo que começou a ganhar proeminência entre as famílias de Roma. Como vimos, os *Iulii Caesares* foram os que investiram mais diretamente nesta herança troiana a partir de Iúlo como etinômio e de forma a dar destaque à figura de Vênus nas cunhagens.

Virgílio procura, sempre que possível, reforçar esta marca de Enéias como fundador, mas também dá destaque semelhante à posição de ancestral heroico dos *Iulii* a partir de Ascânio e do Reis Albanos. Não se trata de uma invenção arbitrária do poeta fabricada *ex nihilo*. Nosso recuo temporal na Tese teve como propósito demonstrar que esta pretensão genealógica dos *Iulii* aparece na documentação desde o séc II a.C. Esta genealogia troiana encontra registro nos autores republicanos como Catão, o Censor (CATÃO. *Origens*, fr. 11) e Lúcio César (SÉRVIO. *Comentário à Eneida*. 1,267) , assim como nas emissões dos *monetales* Sexto Júlio César (RRC, 258) e Lúcio Júlio César (RRC, 323), que estamparam a efigie de Vênus em seus denários. Na primeira metade do Séc I a.C encontramos , inclusive, os *Iulii Caesares* estendendo benefícios fiscais à cidade de *Ílion*, na Ásia Menor, de forma a preservar com seus habitantes laços de *amicitia*.

Por outro lado, nos preocupamos em demonstrar que a busca por vínculos com a idade heroica era uma prática convencional entre as famílias romanas, principalmente de grupos que se nobilitavam (alguns advindos de outras regiões do Lácio e da Península Itálica) e despontavam no cenário político ostentando antigos nomes gentílicos. Estas genealogias heroicas, tal como acontece com o mito de Enéias, apareciam aclimatadas na geografia e amalgamadas nas narrativas fundacionais latinas e itálicas. Este é o caso dos *Mamilii* que se pretendiam descendentes de Ulisses através de Telegono, fundador heroico de Túsculo e dos *Antii* que se declaravam descendentes de Hércules, através de Antíades. Antônio se dizia um legítimo filho de Alcides, com quem buscava se assemelhar no jeito e na aparência. Assim, o que foi usado pelo Triúmviro, para conseguir popularidade com os soldados, foi depois distorcido por Otávio para ressaltar os excessos e fraquezas do rival.

Como vimos, esta tradição genealógica é um espaço em disputa, aberto a toda sorte de interpretação e reformulação, mas que tem em comum a aspiração de antiguidade. Deste modo, os *Iulii* não exerceram qualquer tipo de monopólio sobre a herança troiana, visto que outras famílias também se diziam descendentes dos teucros, como as *gentes Memmia, Sergia e Cluentia* que, na própria *Eneida*, são recordadas como prole dos heróis epônimos, Mnesteu, Sergesto e Cloanto. Os *Aemilii* aparecem também reivindicando uma conexão com Ascânio por meio de Aemylos, ou, em outra versão explicativa para o *nomen* gentílico, com Enéias por intermédio de Aemilia, uma das filhas do herói com Lavínia.

Insistimos ao longo da Tese na pertinência de uma abordagem contextual desta genealogia familiar, problematizando as motivações inerentes ao seu uso circunstancial pelos atores históricos. Desta maneira, constatamos que o investimento de Júlio César na genealogia troiana ocorreu em um momento bem pontual de sua

carreira política, tendo em vista que a vinculação com Enéias e Vênus tornou-se mais evidente na documentação monetária e textual depois da derrota de Pompeu em Farsália (48 a.C). Esta genealogia divino/heroica também adquiriu expressão monumental com a construção do Templo de Vênus *Genetrix* no *Forum Iulium* e acabou sendo mal recebida por parte dos senadores. Basta recordarmos a este respeito o episódio da *Vida de César* no qual o Ditador acolheu uma delegação do Senado permanecendo sentado diante do templo de Vênus *Genetrix*. O gesto acabou reforçando a convicção dos opositores que enxergaram em várias ações de César o intento de se divinizar em vida, na mesma trilha dos soberanos ptolomaicos-helenísticos, com o risco de exigir veneração dos próprios romanos.

Foi uma de nossas preocupações problematizar as escolhas de Virgílio na acomodação da genealogia familiar dos *Iulii* ao épico, tendo em vista as características formais, motivos convencionais e dispositivos narrativos deste tipo de obra. Em várias passagens da *Eneida*, principalmente nas profecias de Júpiter, os *Iulii* aparecem como peça-chave do destino manifesto e integrados à história de Roma. Como resultado desta diluição temporal, o herói é transformado em espectador do futuro e motivado à ação tanto pelos *exempla* que conhece na descida ao Averno quanto pelas cenas gravadas no escudo de batalha. Apesar do peso que confere à *gens Iulia*, outros povos, famílias e principalmente os varões ilustres da República são objetos de exaltação do poeta e igualmente dignos de ecoar na eternidade.

Esta genealogia divino/heroica dos *Iulii* foi objeto de nossa investigação em um recorte cronológico um pouco mais dilatado do que o período de composição do poema, situado entre os anos 29 e 19 a.C. Buscamos demonstrar a partir da evidência papirológica que os textos virgilianos conheceram uma rápida difusão nos quadros do Império, inclusive a partir do uso escolar dos poemas. Desta forma, para além da

Eneida, percebemos em alguns cerimoniais e monumentos do séc. I a.C pertinentes à *Domus* Imperial, possíveis influências e reapropriações de temáticas do épico. Começamos sugerindo que a organização das galerias dos *summi uiri* no *Forum Augustum* podem ter sido inspiradas na célebre passagem do Livro VI conhecida como o 'desfile dos heróis' – *Heldenschau* - no qual Anquises nomeia cada um dos ilustres varões que estariam por nascer, oferecendo a Enéias e aos interlocutores do épico, um breve resumo de suas façanhas, tal como a proposta do *titulus* e do *elogium* incorporados ao pedestal das estátuas. Em um arranjo similar ao cortejo dos heróis na *Eneida*, o Fórum de Augusto acomoda em uma mesma espacialidade os ancestrais troianos e albanos do *Princeps*, os fundadores Enéias e Rômulo, e os *summi uiri* da República, como Ápio Cláudio Cego, Cipião Africano, Lúcio Emílio Paulo, Caio Mário e Lúcio Cornélio Sila, sobre os quais a epigrafia pertinente ao fórum oferece testemunho. Enéias e Rômulo, no entanto, ocupavam lugar de destaque nas êxedras do Fórum e suas estátuas esculpidas em proporções sobre humanas se tomarmos por base as réplicas encontradas no Fórum Provincial de Augusta Emerita.

Demonstramos também como Augusto deu visibilidade aos herdeiros políticos (Tibério, Caio e Agripa Póstumo) através dos *ludi troiani* de forma a rememorar os exercícios equestres introduzidos por seus ancestrais na Península Itálica. Sobre estes mesmos *ludi*, Virgílio constrói uma etiologia detalhada no Livro V da *Eneida* ao narrar as competições atléticas promovidas no aniversário da morte de Anquises. Esta ancestralidade troiana foi igualmente rememorada pelo escultor da estátua de Augusto da *Prima Porta*, que retratou o Imperador em garbo militar e provavelmente depois de se tornar *diuus Augustus* por meio da *consecratio*. Os pés descalços da estátua são um *topos* escultórico que aproxima o indivíduo retratado das divindades e semideuses, enquanto o suporte lateral em forma de Cupido recorda a

ancestralidade divina do *Princeps*. Na lorica do Imperador, em uma configuração similar à narrativa do épico heroico-histórico, o escultor retratou uma vitória diplomático-militar, recordada inclusive no testamento político de Augusto: a devolução dos estandartes capturados pelos Partos e a consolidação da justa vingança (20 a.C). Não por acaso, estes mesmos estandartes foram depositados como dádiva no Templo de Marte *Uitor* no Fórum Augustano. Este acontecimento histórico, que estabelece um *terminus post quem* para a datação da estátua, está inserido em uma espécie de moldura cósmica atemporal, sugerindo a cooperação dos deuses para com o evento humano representado no centro da couraça. O conceito de maquinaria divina desenvolvido por Phillippe Hardie foi de grande ajuda no propósito de decodificar este tipo de configuração comum ao épico virgiliano e apropriado por algumas composições escultóricas. Ao traduzir o evento nestes termos, o escultor eleva este acontecimento histórico ao patamar dos grandes eventos ordenadores, como a Titanomaquia ou Gigantomaquia.

Constatamos a reapropriação deste motivo em um grupo de painéis escultóricos datado do período Júlio Cláudio do qual uma de suas lastras assemelha-se ao quadro central do escudo de Enéias, que o poeta “faz ver” através da técnica da *equifrases*. Reunidos pela primeira vez por ocasião do bimilenário da morte de Augusto em Roma, estes painéis ficaram conhecidos pelo termo genérico de ciclo de Medinaceli. Trabalhamos mais detidamente com dois painéis da coleção; o primeiro que retrata um confronto naval e o segundo que retrata um cortejo triunfal com uma *tensa*. De forma semelhante a Virgílio, o escultor coloca Apolo em cena que observa do alto de um rochedo o confronto naval que se desenrola no plano inferior. Esta batalha teve lugar no ano 31 a.C e opôs as forças de Otávio e Agripa contra as de Marco Antônio e Cleópatra. Como vimos, esta batalha chegou a inspirar a composição de um outro poema épico que

foi resgatado em fragmentos entre os papiros da Vila de Herculano. Em outro painel do ciclo de Medinaceli, Enéias e Rômulo aparecem retratados nas paredes laterais de um carro utilizado para transportar as efígies dos deuses nos espetáculos públicos, possivelmente a própria *tensa* do *diuus Augustus*, e tem o propósito de rememorar a ancestralidade heroica dos *Iulii*.

A nosso ver, a apoteose Imperial deve ser compreendida na aproximação do Imperador com os heróis filhos de deuses e não com as potestades olímpicas. O *Princeps* é retratado a semelhança de um semideus que, em vida, se divide entre uma parcela humana e outra divina, mas que, ao abandonar o convívio dos homens, é autorizado a superar sua limitante mortal. Nos funerais imperiais, a parte divina não perece pela chama, mas se liberta em direção ao firmamento, para ocupar um espaço que de antemão já lhe era reservado. Desta maneira, nos poemas virgilianos e nas *Metarmorfoses* de Ovídio, Otávio é mencionado como um *diuus* em potência, com um lugar reservado no panteão romano. Mais do que uma determinação do *fatum*, Virgílio apresenta esta perspectiva de ascensão sideral fundamentada no mérito, representado tanto pela fama quanto pela *uirtus* que são construídas em vida pelo indivíduo.

Como já ressaltamos algumas vezes, as promessas de divinização de Otávio são aproximadas às de Enéias na *Eneida*. Virgílio é o primeiro autor da poesia latina a prometer a apoteose do troiano nos termos de uma ascensão sideral sem desconsiderar, contudo, a tradição que reconhece a existência de um culto deste herói em Lavínio, em um santuário próximo ao rio Numício. Buscamos delimitar as várias etapas deste mito, de um herói celebrado pelos poemas homéricos e destinado a reinar sobre os troianos, Enéias ganhou contornos de um herói fundador e ao mesmo tempo mediterrânico. Como Hércules e Odisseu, edificou cidades e instituiu cultos. Esta faceta de herói viajante é inclusive recordada no épico virgiliano a partir das fundações que estabeleceu

e dos santuários que construiu ao longo de sua peregrinação pelo mar (Livros III e V da *Eneida*). Bem antes do Mantuano, datam do século IV a.C os primeiros indícios textuais e arqueológicos do processo de acomodação de Enéias na topografia e nas narrativas mitológicas do Lácio, especialmente no que diz respeito a Lavínio. Esta cidade que, antes de Roma se tornar hegemônica na região, esteve à frente da Liga Latina e, mesmo com a perda de sua autonomia política, conservou seu prestígio como cidade ancestral e sede de importantes santuários laciais.

Em vida, este herói é reconhecido como *pius Aeneas* especialmente através da devoção ao pai Anquises que transporta nos ombros durante a fuga de Tróia. Esta cena é praticamente um motivo iconográfico em estátuas, moedas, relevos e afrescos que retratam este herói. *Pius*, porém, não é o mesmo epíteto que acompanha Enéias divinizado, mas *Indiges*. Na profecia do Livro XII da *Eneida*, Jove ressalta que o *Indiges* Enéias alcançaria as estrelas. Foi uma de nossas preocupações mapear o campo semântico e as apropriações históricas deste epíteto arcaico, aplicado a algumas divindades do Lácio e problematizar sua vinculação ao filho de Vênus. Como epíteto de culto, evoca o aspecto ctônico de certas divindades, como o Sol e Júpiter, traduzindo a ideia de uma potência que age ou fala do interior. Como hipótese de trabalho, sugerimos que a assimilação deste epíteto a Enéias remete ao processo de divulgação do ciclo dos *nostoi* homéricos na região do Lácio e da inserção de Lavínio no percurso de viagens deste semideus troiano. Ao que parece, bem antes dos *Iulii Caesares* se inserirem na árvore genealógica deste herói a partir de Ascânio/Iulo, vários indícios sugerem a existência de um culto a Enéias como fundador de Lavínio. Timeu de Tauromênio (séc. IV a.C) é o testemunho mais antigo da aproximação entre Lavínio e a saga troiana. Já os relatos posteriores associam o desembarque de Enéias ao santuário dos Penates em Lavínio por terem sido resgatados de Tróia e trazidos em segurança até a Península

Itálica pelo herói. A inscrição encontrada em Tor Tignosa, dedicada ao *Lar Enéias*, e o dito *heroon* escavado em Lavínio, no final da década de 1950, são utilizadas por alguns estudiosos como evidências de um culto ao herói fundador já no séc IV. Por outro lado, o epíteto *Indiges* aplicado a Enéias não encontra registro nos autores latinos, pelo menos, até o final do séc. II a.C. Nos *Anais*, o poeta Ênio situa Rômulo e Enéias entre os deuses – *inter deos* – mas pouco conhecemos sobre o assunto nesta obra (SÉRVIO. *Comentário à Eneida*, VI. 777. ÊNIO. *Anais*, fr. 31). Catão, o Censor, apesar de dedicar espaço nas *Origens* ao desembarque e às guerras enfrentadas por Enéias no Lácio, não registra qualquer fenômeno insólito no que concerne à morte do herói. Este autor tão somente indica que o herói perdeu-se de vista no curso de uma batalha. Por sua vez, Cássio Hemina é o autor mais antigo conhecido que faz menção a Enéias como *Pater Indiges*.

Três elementos que se conjugam no relato de Hemina aparecem com recorrência nas narrativas posteriores sobre a apoteose do troiano: primeiramente, o desaparecimento insólito de Enéias; em segundo lugar, o rio Numício; e, por fim, o epíteto de culto *Indiges* pelo qual os mortais passaram a venerar o herói divinizado. Apesar de prometer o transporte do herói à esfera sideral, Virgílio oferece pistas ao interlocutor de ter conhecimento sobre esta versão de Enéias como desaparecido - *lapsus* - e a incorpora em uma espécie de segundo plano da narrativa. Em vista da versão virgiliana da apoteose heroica, descrita de forma a aproximar-se do *katasterismos/consecratio* de César, pensamos por bem analisar a recorrência do *Sidus Iulius* nos poemas do Mantuano. Encontramos nas *Bucólicas* um dos mais antigos registros do cometa de César – *Caesaris Astrum* - descrito pelo poeta como exercendo uma influência benéfica sobre os campos (VIRGÍLIO. *Bucólica*, IX. 46-49). Por sua vez, o poeta descreve a divinização do pastor Dáfnis em uma terminologia muito

semelhante a que é retomada na *Eneida* para descrever a divinização de Enéias e de seus ilustres descendentes (VIRGÍLIO. Bucólicas, V. 43-44; 51-52) . Constatamos que já na poesia pastoril e a propósito dos versos que descrevem a transformação de Dáfnis em divindade, o poeta opera com duas noções de imortalidade que são intercambiáveis na linguagem poética: a primeira que decorre da própria fama, da qual os versos do poeta são um importante veículo de propagação, e a imortalidade que advém da elevação sideral. Percebemos, a partir do mapeamento dos usos contextuais e semânticos de *sidus/sidera* no épico, que o poeta trabalha com uma noção de fama que vai às estrelas em correspondência com a própria ideia de divinização. A primeira se torna uma espécie de pré-condição da segunda. Deste modo, a dimensão sideral corresponde à circunscrição dos deuses e suas vias se abrem, excepcionalmente, para alguns diletos mortais (em geral filhos de deuses) que pela sua excelência e fama alcançaram o reconhecimento do Olimpo.

Constatamos também que Virgílio emprega o termo fama em seu amplo espectro de usos e sentidos, portanto, a fama pode aproximar-se, por um lado, da noção de rumor político ou boato que se espalha e, por outro, designar o bom renome do indivíduo que, apoiado na glória e na *uirtus*, alcança as estrelas. Em várias passagens que já tivemos a oportunidade de analisar, o poeta descreve a fama como um ser alado que porta tanto o que existe de bom, quanto àquilo que acontece de ruim; para este gênio não existe limitantes de espaço ou de tempo. Imorredoura, a fama encontra suporte em monumentos ou naqueles feitos dignos de ecoar nas alturas e que são comentados por deuses e homens. Ao prometer o arrebatamento de Enéias *ad sidera*, o poeta reforça a proximidade deste herói com a recente apoteose de César dando ênfase à genealogia familiar dos *Iulii* na trama da *Eneida*. Por sua vez, apresenta a divinização

como o coroamento de uma excelência e renome que são construídos ainda em vida pelo indivíduo.

Buscamos nos autores augustanos, principalmente em Ovídio, a repercussão desta temática da apoteose heroica de Enéias. Percebemos que nas *Metamorfoses* o poeta de Sulmona confere narratividade àquilo que na *Eneida* surge apenas como parte do futuro prognosticado. Com maestria, Ovídio consegue conciliar a tradição de Enéias *Indiges*, desaparecido em meio às águas do Numício, com a versão virgiliana de uma divinização sideral, na qual o herói é transportado para o firmamento nos braços de Vênus. Nas *Metamorfoses*, Ovídio transforma a divina ancestral dos *Iulii* em protagonista das manobras que resultam nas apoteoses de César e de Augusto, que existe como promessa do *fatum*. Em razão do contexto de produção das *Metamorfoses*, o tema da sucessão imperial e da integridade da *Domus* aparece de forma mais premente nas linhas ovidianas. Junto à exaltação da *uirtus* de Augusto, Ovídio insere na boca de Júpiter o vaticínio da ascensão deste governante em avançada idade. Tal como em Virgílio, não se tratar de desejar ou antecipar a morte do *Princeps*. Assim bem como na linguagem das fórmulas religiosa, estes poetas pressagiaram ao Imperador um destino auspicioso com a plena realização de sua condição divina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A – Documentos Textuais:

APOLLODORUS. *The Library*. Trad. Sir James George Frazer. London: William Heineman, 1921. (The Loeb Classical Library)

APOLLONIO RODIO. *Le Argonautiche*. Trad. Guido Paduano. Milano: Bur Rizzoli, 2013.

APPIAN. *Roman History*. Trad. Horace White. Harvard: University Press, 2013.

CATO. *Origines*. In: CORNELL, T.J. (g.e); BISPHAM, E.H. ; RICH, J.W. ; SMITH, C.J. (eds.) [et al.] *The fragments of the Roman historians*. Oxford University Press, 2013.

DIO CASSIUS. *Dio's Roman History*. Trad. Earnest Cary. Harvard: University Press, 1924. (The Loeb Classical Library)

DIODORO SICULO. *Biblioteca Storica*. Trad. Giuseppe Cordiano e Marta Zorat. Milano: Bur, 2014.

DIONE CASSIO. *Storia Romana*. Trad. Giuseppe Norcio. Milano: Bur Rizzoli, 2012. Volume Terzo.

DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Roman Antiquities*. Trad. Earnest Carry. London: William Heinemann, 1960. (The Loeb Classical Library)

Epopéia de Gilgamesh. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Epic of Gilgamesh. Translation with an introduction by Andrew George. London: Penguin, 1999.

EMINA. *I frammenti di L. Cassio Emina*. Trad. Santini. Pisa: Testi e Studi di Cultura Classica, 1995.

ENNIUS. *Annals*. Trad. Ed. E.H. Warmington. Harvard: University Press, 2006 (The Loeb Classical Library). Vol 1.

GELLIUS. *Attic Nights*. Trad. John C. Rolfe. Harvard: University Press, 1927 (The Loeb Classical Library).

HEMINA. *Annals*. Trad. J. Briscoe. In: CORNELL, T.J. (g.e); BISPHAM, E.H. ; RICH, J.W. ; SMITH, C.J. (eds.) [et al.] *The fragments of the Roman historians*. Oxford University Press, 2013.

HESIOD. *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Trad. Glenn W. Most. Harvard: University Press, 2006. (The Loeb Classical Library)

HESIOD. *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Trad. Glenn W. Most. Harvard: University Press, 2006. (The Loeb Classical Library)

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

HOMERO. *Odisséia I – Telemaquia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007

- HOMERO. *Odisséia II – Ítaca*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007.
- HOMERO. *Odisséia II – Regresso*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L & PM, 2007
- HORACE. *Odes*. Trad. Niall Rudd. Harvard: University Press, 1927.
- MARTIAL. *Epigrams*. Trad. D.R. Shackleton Bailey. Harvard: University Press, 1993. (The Loeb Classical Library)
- NAEVIUS. *The Punic War*. Trad.Ed. E.H. Warmington. Harvard: University Press, 2006 (The Loeb Classical Library). Vol 2.
- OVID. *Fasti*. Trad James George Frazer. Harvard: University Press, 1989.
- OVID. *Metamorphoses*. Trad. Hugo Magnus. Boston: Brookes More & Cornhill Publishing, 1922.
- OVID. *Tristia*. Trad. Arthur Leslie Wheeler. London: William Heinemann, 1939. (The Loeb Classical Library)
- OVIDIO. *I Fasti*. Trad. Luca Canali. Milano: Bur Rizzoli, 2011.
- OVIDIO. *Las Metamorfosis*. Trad. Vicente López Soto. Barcelona: Juventud, 2003.
- OVÍDIO. *Tristezas – Ponticas*. Trad. Eulogio Baeza Ângulo. Madrid: Akal, 2010.
- PERSIUS. *Satires*. G.G. Ramsay. Harvard: University Press, 1918. (The Loeb Classical Library)
- PLAUTUS. *Miles Gloriosus*. Trad. Mason Hammond. Harvard: University Press, 1997. (The Loeb Classical Library)
- PLINY. *Natural History*. Trad. W.H.S. Jones London: William Heinemann, 1961. (The Loeb Classical Library)
- PLUTARCH. ‘The Life of Antony’. In: PLUTARCH. *The Parallel Lives*. Trad. Bernadotte Perrin. London: William Heinemann, 1919. (The Loeb Classical Library)
- PLUTARCH. ‘The Life of Julius Caesar’. In: PLUTARCH. *The Parallel Lives*. . Bernadotte Perrin. London: William Heinemann, 1919. (The Loeb Classical Library)
- PLUTARCO. *Antonio*. Trad. Rita Scuderi. Milano: Bur Rizzoli, 1999.
- POLYBIUS. *History*. Trad. W. R. Paton. Harvard: University Press, 1927. (The Loeb Classical Library)
- PROPERTIUS. *Elegies*. Trad. G. P. Gold. Harvard: University Press, 1990. (The Loeb Classical Library)
- QUINTILIAN. *The Orator’s Education*. Trad. Donald A. Russel. Harvard: University Press, 2001. (The Loeb Classical Library)
- Scoli Veronesi a Virgilio*. Ed. Claudio Baschera. Verona: Casa Editrice Mazziana, 1999.
- SENECA. *Epistles*. Trad. Richard M. Gummere. Harvard: University Press, 1925. (The Loeb Classical Library)
- SERVIUS HONORATUS, MAURUS. *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Ed. Georgius Thilo and Hermannus Hagen. Leipzig: Teubner, 1881.

- STATIUS. *Silvae*. Trad. D.R. Bailey. Harvard: University Press, 2003. (The Loeb Classical Library)
- SUETONIO. *Vida de los Césares*. Trad. Eugenio López y Betiana Marinoni. Buenos Aires: Malke, 2009.
- SUETONIO. *Vite dei Cesari*. Trad. Felici Dessì. Milano: Bur Rizzoli, 2009.
- SUETONIUS. 'Life of Augustus' In: SUETONIUS. *Lives of the Caesars*. Trad. J. C. Rolfe. London: William Heinemann, 1914. (The Loeb Classical Library)
- SUETONIUS. 'Life of Julius Caesar' In: SUETONIUS. *Lives of Famous Men*. Trad. J. C. Rolfe. London: William Heinemann, 1914. (The Loeb Classical Library)
- SUETONIUS. 'Life of Vergil' In: SUETONIUS. *Lives of Famous Men*. Trad. J. C. Rolfe. London: William Heinemann, 1914. (The Loeb Classical Library)
- TACITUS. *The Annals*. Trad. J. Jackson. Harvard: University Press, 1925. (The Loeb Classical Library)
- TIBULO. *Elegías*. Trad. Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.
- TITO LÍVIO. *Historia Romana. Primera Década*. Trad. Francisco Montes de Oca. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2006.
- TITO LIVIO. *Storia di Roma. Dalla sua Fondazione*. Volume Primo (Libri I-II). Trad. Mario Scàndola. Milano: Bur Rizzoli, 2010.
- TITO LIVIO. *Storia di Roma. Dalla sua Fondazione*. Volume Terzo (Libri V-VII). Trad. Claudio Moreschini. Milano: Fabbri Editori, 2004
- TITUS LIVIUS. *History of Rome*. Trad. Canon Roberts. London: Everyman's Library Classical, 1905.
- VELLEIUS PATERCULUS. *Roman History*. Trad. Frederick W. Shipley. Harvard: University Press, 1966. (The Loeb Classical Library)
- VERGILIUS. *Opera. Vol II. Aeneis*. Ed. Remigius Sabbadini. Roma: Typis Regiae Officinae Polygraphicae, 1930.
- VIRGIL. *Aeneid*. Trad. Rushton Fairclough. London: William Heineman, 1916. (The Loeb Classical Library)
- VIRGILIO. *Bucólicas*. Trad. Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada, 2004.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Brasília: Ed. UnB, 1983.
- VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Losada, 2004.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (Livros IX – XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Ed. Unicamp, 2005.
- VIRGILIO. *Eneide*. Trad. Vittorio Sermonetti. Milano: Bur Rizzoli, 2007.
- VIRGILIO. *Geórgicas*. Trad. Alejandro Bekes. Buenos Aires, Losada, 2007.
- VIRGÍLIO. Trad. João Franco Barreto. *Eneida Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981.

B – Documentos Epigráficos:

Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. Pars. VIII. Fasc. II. *Titulos imperatorum domusque eorum thesauro schedarum imaginumque ampliato*. Edidit G. ALFÖLDY adiuvantibus A. KOLB, TH. KRUSE, V. ROSENBERGER, A. SCHEITHAUER, G. WESCH-KLEIN itemque I. DI STEFANO MANZELLA, M. SPANNAGEL. J.-U. KRAUSE. (impr. iter. 1996)

Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol. VI. Pars. VIII. Fasc. III *Inscriptiones urbis Romae Latinae. Titulos magistratuum populi Romani ordinum senatorii equestrisque thesauro schedarum imaginumque ampliato* edidit G. ALFÖLDY et L. CHIOFFI. (impr. iter. 2000)

Corpus Inscriptionum Latinarum. Vol X. *Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae Latinae*. Edidit Th. Mommsen. 1883 (impr. iter. 1963)

Res Gestae Divi Augusti. Trad. Frederick W. Shipley. London: Harvard: University Press, 1961. (The Loeb Classical Library)

C – Corpus Papirológico:

PMassada II - COTTON, H.M.; GEIGER, J. (eds.) *Masada II: The Yigael Yadin Excavations 1963–65: Final Reports: The Latin and Greek Documents* (Jerusalem, 1989).

TVind - BOWMAN, Alan; THOMAS, David (eds.) *The Vindolanda writing-tablets. (1994b) (Tabulae Vindolandenses II)*, British Museum Press, 1994.

POxy I - GRENFELL, B. P; HUNT, A. *The Oxyrhynchus Papyri*. Eds. Vol I. London: Egypt Exploration Fund, 1898.

POxy VIII - A. S. HUNT (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri*, VIII, Nos. 1073-1165, London 1911 (Egypt Exploration Society. Graeco-Roman Memoirs, 11)

POxy L - A. K. BOWMAN-H. M. COCKLE-W. E. H. COCKLE (et alii) (eds.). *The Oxyrhynchus Papyri*. L. Nos. 3522-3600. London 1983 (Egypt Exploration Society. Graeco-Roman Memoirs, 70)

PHawara - W. M. FLINDERS PETRIE (ed.), *Hawara, Biahmu and Arsinoe*, London 1889

PSI - G. VITELLI-M. NORSA (edd.), *Papiri della societa italiana*, I. Firenze, 1912

D – Catálogos de Moedas:

CRAWFORD, Michael. *Roman Republican Coinage*. Cambridge: University Press, 1971.

CLACKSON, James. *A Companion to The Latin Language*. Oxford: University Press, 2011.

GRUEBER, H.A. *Coins of the Roman Republic in the British Museum*. London : British Museum, 1970.

SEABY, H. A. *Roman Silver Coins*. London: Seaby Publications, 1978. v.5

SUTHERLAND, C.H.V. *The Roman Imperial Coinage*. London: Spink and Son Limited, 1984. v.1 (The Loeb Classical Library)

E - Dicionários e Edições Comentadas

ERNOUT-MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck, 1994.

CONINGTON, John; NETTLESHIP, Henry. *P. Vergili Maronis Opera. With a Comentary. Vols. I, II e III*. Cambridge: University Press, 2009.

Enciclopedia Virgiliana. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991.

HORSFALL, Nicholas. *Virgil Aeneid 7. a comentary*. Leiden: Brill, 2000.

_____. *Virgil Aeneid 2: a comentary*. Leiden: Brill, 2008.

Oxford Latin Dictionary. Oxford: University Press, 1968.

Oxford Classical Dictionary. Oxford: University Press, 2012.

MACLARDY, Archibald. *Parsed Vergil. Completely Scanned-Parsed Virgil's Aeneid Book I*. Princeton: University Press, 1901;

PATNER, Samuel Ball. *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London: Oxford University Press, 1929.

HORSFALL, Nicholas. *Virgil Aeneid 7. a comentary*. Leiden: Brill, 2000.

_____. *Virgil Aeneid 2: a comentary*. Leiden: Brill, 2008.

RIBBECK, Otto. *P. Vergili Maronis Opera*. B.G. Leipzig: Teubner, 1874.

RICHARDSON, L. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London : Johns Hopkins University Press, 1992.

SMITH, William (ed.) *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. London: J. Murray, 1850.

F – OBRAS GERAIS

ABBONDANZA, Letizia; COARELLI, Filippo. *Apoteosi da Uomini a Dei. Il Mausoleo di Adriano. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*. Roma: Munus, 2014.

ALFÖLDI, André. 'La Divinisation de César dans la Politique d'Antoine et d'Octavien entre 44 et 40 avant J.-C.' *Revue Numismatique*. Paris, v.15, p. 99-128, 1973.

AMMIRATI, Serena. *Bibliologia e Codicologia del Libro Latino*. Università degli Studi Roma Ter, 2009.

ANDERSON, R.D.; PARSONS, P.J.; NISBET, R.G.M. 'Elegiacs by Gallus from Qaşr Ibrîm'. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 69, pp. 125-155, 1979.

BADIAN, Ernst. 'From the Iulii to Caesar.' In: Griffin, Miriam. *A Companion to Julius Caesar*. Oxford: Blackwell, 2009. p.11-22.

BARELLO, Frederico. *Archeologia della Moneta. Produzione e Utilizzo nell'a Antichità*. Roma: Caroci Editore, 2014.

- BEARD, Mary. "The Emperor's New Body. Ascension From Rome". In: WYKE, Maria. *Parchments of gender : deciphering the bodies of antiquity*. Oxford : Clarendon Press, 1998.
- BEARD, Mary. *The Roman Triumph*. Harvard: University Press, 2007.
- BEARD, Mary; NORTH, John; PRICE, Simon. *Religions of Rome. A History. Volume I*. Cambridge: University Press, 1996.
- BEHNER, Karl. *Virgilio il poeta dei romani*. Brescia : Paideia, 1986.
- BENARIO, Hebert. "The Carmen de Bello Actiaco" and Early Imperial Epic. *ANRW Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Boston, v. 2, n. 30, p .1656-1662, 1983.
- BERRY, Joanne. *The Complete Pompeii*. London: Thames and Hudson, 2007.
- BERTOLETTI, Marina. *Sculture di Roma antica : collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*. Milano: Electa, 1999.
- BETTI, Fabio. *Mausoleo di Augusto. Demolizioni e Scavi. Fotografie 1928/1941*. Roma: Electa, 2011.
- BETTINI, Maurizio; LENTANO, Mario. *Il mito di Enea. Immagini e Racconti dalla Grecia a Oggi*. Torino: Giulio Einaudi, 2013.
- BEYE, Charles Rowan. *Ancient epic poetry : Homer, Apollonius, Virgil*. Ithaca : Cornell University Press, 1993.
- BICKERMAN, Elias. 'Consecratio'. In: *Le Culte des Souverains dans L'Empire Romain*. Genève: Fondation Hardt, 1972. t. 19, p. 03-25.
- BIRLEY, Robin. *Vindolanda: Extraordinary Records of Daily Life on the Northern Frontier*. London: Roman Army Museum Publications, 2005.
- BISCHOFF, Bernhard. *Latin Paleography. Antiquity and Middle Ages*. Transl. Daíbhí o Cróiní and David Ganz. Cambridge: University Press, 1990.
- BLOCK, Elizabeth. *The effects of divine manifestation on the reader's perspective in Vergil's Aeneid*. New York : Arno Press, 1981, c1977.
- BLOIS, Lukas de... [et al.] (ed.) *The representation and perception of Roman imperial power : proceedings of the Third Workshop of the International Network Impact of Empire (Roman Empire, c. 200 B.C. - A.D. 476)*. Netherlands Institute in Rome, March 20-23, 2002.
- BOAS, Henriëtte. *Aeneas' arrival in Latium : observations on legends, history, religion, topography and related subjects in Vergil, Aeneid VII, 1-135*. Amsterdam : N.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1938.
- BOURDIN, Stéphane. *Ardée et les Rutules : réflexions sur l'émergence et le maintien des identités ethniques des populations du Latium péromain*. Roma : Ecole française de Rome, 2005.
- BOYD, Barbara Weiden. *Vergil's Aeneid. Expanded Collection*. Illinois: Bolchazy-Carduci, 2013.
- BRELICH, Angelo. *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*. Milano: Adelphi, 2010.
- BREMMER, J.N. HORSFALL, N (eds). *Roman Myth and Mythography*. London : University of London, 1987.

- CANDAU, Joël. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAIRNS, Francis. *Virgil's Augustan epic*. Cambridge [Cambridgeshire] ; New York: Cambridge University Press, 1989.
- CARANDINI, Andrea; BRUNO, Daniela. *La casa di Augusto. Dai "Lupercalia" al Natale*. Roma: Laterza, 2010.
- CASTAGNOLI, Ferdinando. 'Lavinium and the Aeneas Legend'. *Vergilius*. Vergilian Society, Bacoli (Napoli), n. 13, p. 01-08, 1967.
- CHINI, Paola. *Il Mausoleo di Augusto*. Roma : Editorial Service System, 2000.
- CITRONI, M. ; CONSOLINO, F.E ; LABATE, M. ; NARDUCCI, E. (orgs.) *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CLARIDGE, Amanda. *Rome. An Oxford Archaeological Guide*. Oxford: University Press, 2010.
- CLAUSE, Wendell. *Virgil's Aeneid and the tradition of Hellenistic poetry*. Berkeley : University of California Press, 1987.
- COARELLI, Filippo. *Il Foro Romano. Periodo Repubblicano e Augusteo*. Roma : Quasar, 1992.
- COARELLI, Filippo. *Le Origini di Roma. La Cultura Artistica Dalle Origini al III Secolo*. A.C. Milano : Jaca Book, 2011.
- COARELLI, Filippo. *Roma. Guida Archeologica*. Bari: Laterza, 2008.
- CONTE, Biagio Gian. *The Poetry of Pathos: Studies in Vergilian Epic*. Oxford: University Press, 2007.
- CONTE, Biagio Gian. *Virgilio l'epica del sentimento*. Torino : Einaudi. 2002.
- COOLEY, Alison E; COOLEY, M.G.L. *Pompeii a Sourcebook*. London: Routledge, 2004.
- COSTA E SILVA, José Maria da. 'Notas' In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva (Livros IX – XII). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DASEN, Véronique and SPATH, Thomas (eds.) *Children, memory, and family identity in Roman culture*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
- DAVIES, Penelope. *Death and the emperor : Roman imperial funerary monuments from Augustus to Marcus Aurelius*. Austin : University of Texas Press, 2004.
- DE SANCTIS, Gianluca. 'Lari'. *Lares*, Firenze, v. 73, n. 03, p. 477-527, 2007,
- DENCH, Emma. *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*. Oxford: University Press, 2005.
- DUCKWORTH, George E. *Vergil and the Classical Hexameter Poetry. A study in Metrical Variety*. Michigan: University Press, 1969.

- EDLUND, Ingrid E. M. *The archaeology of Rome and Latium in Vergil's Aeneid*. [S.l.] : The Vergilian Society, 1981.
- ERMATINGER, James William. *Daily Life of Christians in Ancient Rome*. New York: Greenwood Press, 2007.
- ERSKINE, Andrew. *Troy between Greece and Rome. Local tradition and Imperial Power*. Oxford: University Press, 2001.
- EVANS, Jane DeRose. *The legends of early Rome used as political propaganda in the Roman Republican and Augustan periods*. 1985.
- FARNEY, Garry D. *Ethnic Identity and Aristocratic Competition in Republican Rome*. Cambridge: University Press, 2007.
- FARREL, Joseph (ed.). *Augustan poetry and the Roman Republic*. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- FARREL, Joseph; PUTNAM, Michael C.J. (eds.) *A Companion to Aeneid and Its Tradition*. Oxford: Blackwell, 2010.
- FEENEY, D.C. *The gods in Epic : Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford : Clarendon Press, 1993.
- FENELLI, Maria. ‘Santuario Orientale’. In: CASTAGNOLI, Ferdinando; COZZA, Lucos; GIULIANI, Cairoli Fulvio (et alli. orgs.) *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito. Catalogo della Mostra*. Roma: Fratelli Palombi, 1981. p. 187-190.
- FISHWICK, Duncan. *The imperial cult in the Latin West : studies in the ruler cult of the western provinces of the Roman Empire*. Leiden ; Boston : Brill, 1987.
- FLOWER, Harriet. *Roman republics*. Princeton : Princeton University Press, 2010
- FLOWER, Harriet. *The art of forgetting : disgrace and oblivion in Roman political culture*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2006
- FOWLER, Don. ‘Story-Telling’. In: MARTINDALE, Charles (org.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: University Press, 1997. p. 259-271.
- FRANCISCO BAUZÁ, H. *Virgilio y su Tiempo*. Madrid: Akal, 2008.
- FRANCISCO BAUZÁ. *El Mito del Héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE, 1998.
- FREITAS, João Victor Lanna de. ‘O Historiador e o Imperador: as Imagens de Augusto na Obra Taciteana’. *Nearco*. Rio de Janeiro, vol.VII, n. II, p. 01-26 , 2014.
- GAGÉ, Jean. “Romulus-Augustus”. *Mélanges d’archéologie et d’histoire*. Paris, v. 47, p. 138-181, 1930.
- GALANTE, Gloria. ‘Statua di Minerva come Palladio e Statua di Minerva Tritonia’. In: ABBONDANZA, Letizia; COARELLI, Filippo. *Apoteosi da Uomini a Dei. Il Mausoleo di Adriano. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo*. Roma: Munus, 2014. p. 328-329.
- GALANTE, Gloria. *Il Museo Civico Archeologico Lavinium : Guida Tascabile*. Roma : Gangemi, 2013
- GALINSKY, Karl G. *Aeneas, Sicily and Rome*. Princeton: University Press, 1969.

- GALINSKY, Karl. *Augustan Culture*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- GALINSKY, Karl. *Augustus : Introduction to the Life of an Emperor*. Cambridge University Press, 2012.
- GAMBERALE. 'Codici' *Enciclopedia Virgiliana*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991.p. 296-302
- GARCIA, Juan-José Marcos. *Fuentes para Paleografía Latina*. Plasencia, 2014
- GEIGER, Joseph. *The First Hall of Fame. A Study of the Statues in the Forum of Augustus*. Boston: Brill, 2008.
- GEYMONAT, Mario. 'La Problematica Ecdotica del Testo'. *Enciclopedia Virgiliana*. Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991. p. 286-296.
- GIULIANI, Cairol Fulvio. 'Lavinium'. In: CASTAGNOLI, Ferdinando; COZZA, Lucos; GIULIANI, Cairol Fulvio (*et alli.* orgs.) *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito. Catalogo della Mostra*. Roma: Fratelli Palombi, 1981. p. 162- 166.
- GIULIANI, Cairol Fulvio. 'Santuario Delle Tredici Are e Heroon di Enea'. In: CASTAGNOLI, Ferdinando; COZZA, Lucos; GIULIANI, Cairol Fulvio (*et alli.* orgs.) *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito. Catalogo della Mostra*. Roma: Fratelli Palombi, 1981. p. 169- 177.
- GOLDBERG, Sander M. 'Early Republican Epic'. In: FOLEY, John Miles. *Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 429-440.
- GOLDBERG. *Epic in Republican Rome*. Oxford: University Press, 1995.
- GOOLD, G. P. "Servius and the Helen Episode". In: HARRISSON, S. J., ed. *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*. Oxford: University Press, 1990. p. 60-126.
- GRANDAZZI, Alexandre. *Alba Longa, histoire d'une legende recherches sur l'archeologie, la religion, les traditions de l'ancien Latium*. Rome: Ecole Française de Rome. 2008.
- GRIFFIN, Jasper. 'Augustan Poetry and Augustanism' In: GALINSKY, K. *The Age of Augustus*. Cambridge: University Press, 2005. p. 306-320.
- GRIMAL, Pierre. *Virgilio ou o segundo nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GRUEN, Erich S. 'The Making of Trojan Legend' In: _____. *Culture and National Identity in Republican Rome*. Nova York: Cornell University Press, 1994. p. 06-51.
- GRUEN, Erich S. *Imperialism in the Roman Republic*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- GUARDUCCI, M. 'Enea e Vesta'. *RM*, Roma, n. 78, p. 73-118, 1971.
- HARDIE, Philip R. *Virgil's Cosmos and Imperium*. Oxford: Claredon Press, 1986.
- HARDIE, Philip. *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford : Oxford University Press, 2009
- HARDIE, Philip. *The last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid*. London: I.B. Tauris, 2014.
- HARDIE, Philip. *Virgil's Aeneid: Comos and Imperium*. Oxford: University Press, 1986.

- HARRISSON, Stephen. *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell, 2005.
- HAVELOCK, Eric. A. *A Musa Aprende a Escrever. Reflexões sobre Oralidade e Literacia da Antiguidade ao Presente*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- HINGLEY, Robert. *Globalizing Roman Culture: Unity, Diversity and Empire*. London: Routledge, 2005.
- HOLLOWAY, R. Ross. *The Archaeology of Early Rome and Latium*. New York: Routledge, 1994.
- HOPKINS, Keith. *Conquistadores y Esclavos*. Barcelona: Península, 1978.
- HORNSBY, Roger A. *Patterns of action in the Aeneid; an interpretation of Vergil's epic similes*. Iowa City: University of Iowa Press, 1970.
- HORSFALL, Nicholas. 1980. 'Virgil, Varro's *Imagines* and the Forum of Augustus', *Anc. Soc.* (Macquarie) 10, 20–3.
- HORSFALL, Nicholas. *A Companion to the Study of Virgil*. Leiden: Brill, 2000.
- HOUSTON, George. *Inside Roman Libraries. Book Collections and Their Management in Antiquity*. North Carolina: University Press, 2014.
- HUNTER, Richard. *The Shadow of Callimachus. The Studies in The Reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: University Press, 2006.
- JENSEN, Minna Skafte. 'Performance' In: FOLEY, John Miles. *Companion to Ancient Epic*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 45-55
- JOHNSON, John Robert. *Augustan Propaganda: Actium, Mark Antony's Will, the Fasti Capitolini Consulares, and Early Imperial Historiography*. Ann Arbor, University Microfilms International [1985]
- JOHNSON, William A. *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford: University Press, 2009.
- JOHNSON, William A. *Readers and reading culture in the high Roman Empire : a study of elite communities*. Oxford University Press, 2010.
- _____. "The Ancient Book." In: BAGNALL, Roger S. (ed.) *Oxford Handbook of Papyrology*. Oxford, University Press, 2009. p. 256- 281.
- JONES, C. P. *New Heroes in Antiquity*. Harvard: University Press, 2010.
- JONKERS, E. J. 'Macte Virtute Esto'. *Mnemosyne*. Leiden, Vol. 02, Fasc. 01, p. 63-67, 1949.
- KALLENDORF, Craig. *The Other Virgil. Pessimistic Reading of the Aeneid in Early Modern Culture*. Oxford: University Press, 2007.
- KALLENDORF, Craig. *The Protean Virgil. Material, Form and the Reception of the Classics*. Oxford: University Press, 2015.
- KAster, Robert A. "Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education in Rome" In: TOO, Yun Lee. *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden: Brill, 2001. p. 317-338.

- KENYON, Frederic. *Books and Reading in Ancient Greek and Rome*. Oxford: Claredon Press, 1951.
- KLEBERG, Tönner. 'Comercio Libraryo y Actividad Editorial en el Mundo Antiguo'. In: CAVALLO, Guglielmo (org.) *Libros, Editores y Público en el Mundo Antiguo*. Madrid: Alianza, 1995.
- KLYNNE, Allan; LILJENSTOLPE, Peter. "Where to Put Augustus? A Note on the Placement of the Prima Porta Statue." *American Journal of Philology* 121.1 (2000) 121-128.
- KNOX, Peter. 'Poet's Life' In: _____. *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio: Ed. Puc, 2006.
- KOORTBOJIAN, Michael. *The Divinization of Caesar and Augustus. Precedents, Consequences, Implications*. Princeton: University Press, 2013.
- LA ROCCA, Eugênio. 'Il Ritrato e la Somiglianza' In: LA ROCCA, Eugênio (cur.). *Ritratti : le Tante Facce del Potere*. Roma : Musei Capitolini : MondoMostre, 2011. p.21-29.
- LA ROCCA, Eugênio. Il programma figurative del Foro d'Augusto. In: LA ROCCA, Eugênio; UNGARO, Lucrezia; MENEGHINI, Roberto (orgs). *Il luoghi del consenso imperiali. Il Foro di Augusto, Il Foro di Traiano*. Roma: Progetti Museali Editore, 1995.
- LA ROCCA, Eugenio; PRESICCE, Claudio Parisi; LO MONACO, Annalisa (cur.) *Augusto. Catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale*. Roma: Electa, 2013.
- LANGLANDS, Rebecca. 'Roman Exempla and Situations Ethics: Valerius Maximus and Cicero de *Oficiis*'. *Journal of Roman Studies*. The Society of the Promotion of Roman Studies, n. 101, p. 100-122, 2011.
- LAZER, Estelle. *Resurrecting Pompeii*. London: Routledge, 2009.
- LONDON, John E. *Empire of Honour: The Art of Government in the Roman World*. Oxford: University Press, 1997.
- LEVICK, Barbara. *Augustus : Image and Substance*. Harlow, England ; New York : Longman, 2010.
- LIPKA, Michael. *Roman Gods. A Conceptual Approach*. Leiden: Brill, 2009.
- LIVELEY, Genevieve. *Ovid's Metamorphoses. Reader's Guides*. London: Continuum, 2011.
- LYNE, Roam. *Words and the Poet: Characteristic Techniques of Style in Vergil's Aeneid*. Oxford: University Press, 1989.
- MANDERS, Erika. *Coining images of power : patterns in the representation of Roman emperors on imperial coinage, A.D. 193-284*. Leiden. Boston : Brill, 2012.
- MCKAY, Alexander G. "The Vergil Portrait. *Vergilius*. Vergilian Society, Bacoli (Napoli), p. 01-09, 1984.
- MENEGHINI, Roberto. *I Fori Imperiali : gli scavi del Comune di Roma (1991-2007)*. Roma : Viviani, 2007

- MENEGHINI, Roberto. *I Fori Imperiali e I Mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli studi e scavi recenti*. Roma: Libreria dello Stato, 2009.
- MENEGHINI, Roberto. *Scavi dei Fori Imperiali : il Foro di Augusto : l'area centrale*. Roma : "Erma" di Bretschneider, 2010.
- MILELLA, Marina. 'Il foro di Cesare'. In: UNGARO, Lucrezia. *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Roma: Electa/Sovrintendenza ai Beni Culturali, 2007. p. 94-117
- MILLAR, Fergus. 'Ovid and the Domus Augusta: Rome Seen from Tomoi' In: _____. *Rome, The Greek World and the East. Vol. 1. The Roman Republic and the Augustan Revolution*. North Carolina: University Press, 2002. p.321-349.
- MILLER, John F. *Apollo, Augustus and the Poets*. Cambridge: University Press, 2009.
- MILNOR, Kristina. 'Literary Literacy in Roman Pompeii: the Case of Virgil's Aeneid' In: JOHNSON, William A.; PARKER, Holt. N. (eds.). *Ancient Literacies. The culture of Reading in Greece and Rome*. Oxford: University Press, 2009. p. 288-319.
- MILNOR, Kristina. *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*. Oxford University Press, 2014.
- MORGAN, Junius S. 'The History of the Text of Virgil'. In: MORGAN, Junius; MCKENZIE, Kenneth; OSGOOD, Charles G. *The Tradition of Virgil. Three Papers of the History and Influence of the Poet*. p. 01-10.
- MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. *Do Descensus à Consecratio: Analisando os Funerais Heróicos na Eneida de Virgílio (Séc. I a.C)*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Departamento de Pós Graduação em História da UFG, 2012.
- MOUNTFORD, Peter. 'Aeneas: An Etruscan Foundation Legend'. *Australian Society for Classical Studies*. Melbourne, n. 32, p. 01-08, 2011.
- MOYAERS, Geneviève. "Énée et Lavinium. A la lumière des découvertes archéologiques Recentes." *Revue belge de philologie et d'histoire*. Oudheid, tom. 55, fasc. 01, p. 21-50, 1977.
- NAGY, G. 'The Epic Hero' In: FOLEY, J.M. *A Companion to Ancient Epic*. Blackwell: Oxford, 2005.
- NOGALES, T. Culto Imperial en Augusta Emerita: Imágenes y programas urbanos. In: NOGALES, T. *Culto Imperial: Política y Poder*. Gonzáles: Roma, 2007.
- NOREÑA, Carlos F. *Imperial ideals in the Roman West : representation, circulation, power* . Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2011.
- O'HARA, James. 'Vergil's Style'. In: In: MARTINDALE, Charles (org.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: University Press, 1997. p.241-258.
- PANDEY, Nandini B. 'Caesar's Comet, The Julian Star and the Invention of Augustus'. *Transactions of the American Philological Association*. Maryland, n. 143, p. 405-449, 2013.
- PANELLA, Stefania. 'Lavinio. Enea Ritrovato' In: ABBONDANZA, Letizia; COARELLI, Filippo. *Apoteosi da Uomini a Dei. Il Mausoleo di Adriano. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*. Roma: Munus, 2014. p. 325-227.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

- PARK, Joseph. S. *Conceptions of Afterlife in Jewish Inscriptions*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.
- PARRY, Adam. 'The Two Voices of Virgil's Aeneid'. *Arion: a Journal of Humanities and the Classics*, Boston, vol. 02, no. 04, p. 66-80, 1963.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. v.2.
- PERRET, Jacques. *Les origines de la légende troyenne de Rome (281-31)*. Paris : Les Belles Lettres, 1942.
- PICARD, Charles. *Les Trophées Romains. Contribution à L, Histoire de La Religion et de l'Art Triomphal de Rome*. Paris : E. de Boccard, 1957.
- POWELL, Anton (ed.) *Roman poetry and propaganda in the age of Augustus*. London : Bristol Classical Press, 1992.
- POWELL, Jonathan; WOODMAN, Tony. *Author and audience in Latin literature*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
- PRESICCE, Claudio Parisi. "Arte, Imprese e Propaganda. L'Augusto di Prima Porta 150 anni dopo La scoperta". In: LA ROCCA, Eugenio; PRESICCE, Claudio Parisi; LO MONACO, Annalisa (cur.) *Augusto. Catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale*. Roma: Electa, 2013. ps. 118-129.
- PUTNAN, Michael C. J. *The Poetry of the Aeneid: Four Studies in Imaginative Unity and Design*. Harvard: University Press, 1965.
- PUTNAN. *The Humanness of Heroes: Studies in the Conclusion of Virgil's Aeneid. The Amsterdam Vergil lectures, 1*. Amsterdam: University Press, 2011.
- RAWSON, Beryl (ed.). *The Roman family in Italy : Status, Sentiment, Space*. Canberra : Humanities Research Centre, 1997.
- REEDER, Jane Clark. "The Statue of Augustus from Prima Porta, the Underground Complex, and the Omen of the *Gallina Alba*." *American Journal of Philology* 118.1 (1997) 89-118.
- REVELL, Louise. *Roman Imperialism and Local Identities*. Cambridge: University Press, 2009.
- RHÜPKE, Jörg. *Religion in Republican Rome : rationalization and ritual change*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2012.
- RICHARD, Jean Claude. 'Tombeaux des Empereurs et Temples des Divi.' *Revue de l'Histoire des Religions*. Paris, v. 85, p. 127-142, 1967.
- RICHARD. 'Enée, Romulus, César et les Funérailles Impériales.' *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. Paris, v. 78, p. 67-78, 1966.
- RICHARD. 'Les Aspects Militaires des Funérailles Impériales.' *Mélanges de l'École Française de Rome*. Paris, v. 78, p. 313-325, 1966.
- RIVERA, José Antonio Mellado. *Princeps Inuuentutis: La Imagen Monetaria del Herdeiro en La Época Julio-Claudiana*. Universidad de Alicante: Publicación Universitaria, 2003.

- ROMEO, Ilaria. “Statua Colossale di Marte Ultore” In: LA ROCCA, Eugenio; PRESICCE, Claudio Parisi. *Musei Capitolini : le sculture del Palazzo Nuovo*. Milano: Electa, 2010.
- ROSA, Cláudia Beltrão da. “Diuus Iulius: Cícero e a Divinização de Júlio César (Phillipica 2)” Conferência proferida no XXIV Ciclo de Debates em História Antiga Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- ROSE, Charles Brian. *Dynastic commemoration and Imperial portraiture in the Julio-Claudian period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ROSE, Charles Brian. *Ilion in the Early Empire*. Leuven : Peeters, 2002.
- ROSE, Charles Brian. *The Archaeology of Greek and Roman Troy*. Cambridge: University Press, 2014.
- ROSENTHAL, Erwin. *The Illuminations of the Vergilius Romanus. A Stylistic and Iconographic Analysis*. Zürich 1972
- RÜSEN, Jorg. *Reconstrução do Passado*. Brasília: Ed. Unb, 2010.
- SADDINGTON, D.B. ‘The Evolution of the Roman Imperial Fleets’. In: ERDKAMP, Paul. *A Companion to Roman Army*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 201-217.
- SAMTER, E. *Familienfest der Griechen und Römer*. Berlin: Druck und Verlag Georg Reimer, 1901.
- SAVIO, Adriano. *Monete Romane*. Roma: Jouvence, 2001. American Journal of Archaeology, Vol. 117, N. 01, 2013, pp. 83-110
- SAYCE, H.P. ‘The Papyri’ In: PETRIE, Flinders W. M. London: Field and Tuer – The Leader Hall Press, 1889. p. 24-37.
- SCHÄFER , Thomas. ‘Ciclo di Rileivi Medinaceli’ In: LA ROCCA, Eugenio; PRESICCE, Claudio Parisi; LO MONACO, Annalisa (cur.) *Augusto. Catalogo della mostra presso le Scuderie del Quirinale*. Roma: Electa, 2013. p. 321-323.
- SCHEID, John. ‘Sacrifices for gods and ancestors.’ In: RUPKE, Jörk.(org) *A companion to roman religion*. Oxford: Blackwell, 2007. p.263-271.
- SCHEID. *La Religion Des Romains*. Paris: Armand Colin, 1998.
- SCHILLING, Robert. *La Religion Romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*. Paris: Editions E. de Boccard, 1982.
- SCHOLLMEYER, Patrick. *La Scultura Romana*. Roma: Apeiron, 2007.
- SEVERY, Beth. *Augustus and the family at the birth of the Roman Empire*. New York ; London : Routledge, 2003.
- SHAYA, Josephine. *The Public Life of Monuments: The Summi Viri of the Forum of Augustus*. American Journal of Archaeology, Vol. 117, No. 1, pp. 83-110, 2013.
- SHOTTER, David. *Augustus Caesar*. London: Routledge, 2005.
- SLOANE, Kelly. *Epic Illustrations: Vergil's Aeneid in The Vergilius Vaticanus*. Pennsylvania: University Press, 2006.
- SMITH, John Christopher. ‘Caesar and the history of the Early Rome’. In: URSO, Gianpaolo (Cur.). *Cesare : precursore o visionario? : Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 17-19 settembre 2009*. Pisa, 2010.

- SMITH, John Christopher. *The Roman Clan: the Gens from Ancient Ideology to Modern Anthropology*. Cambridge: University Press, 2006.
- SOUZA, Marcelo Miguel de. Os aspectos poético-musicais nas obras de Homero: métrica, ritmo e performance (Séc. VIII a.C). Dissertação de Mestrado. Goiânia: Departamento de Pós Graduação em História da UFG, 2012.
- STRONG, Arthur. *Apotheosis and after life : three lectures on certain phases of art and religion in the Roman Empire*. London : Constable, 1915.
- STRONG, Eugenie Sellers. *Roman Sculpture: From Augustus to Constantine*. New York : Arno Press, 1969.
- STUCCHI, Silvia. *Casio Emina: Uno Storico Razionalista nella Roma Antica?* Università Ca' Foscari – Venezia, 2012.
- SUMI, Geoffrey S. *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome Between Republic and Empire*. Michigan: University Press, 2008.
- SUMI, Geoffrey S. *Ceremony and Power. Performing Politics in Rome Between Republic and Empire*. Michigan: University Press, 2005.
- SYME, Ronald. *History in Ovid*. Oxford: University Press, 1959.
- TANNUS, Carlos Antônio Kalil. 'A Eneida' In: APPEL, M.B; GOETTEMES, M.B. *As Formas do Épico: da Epopeia Sânscrita à Telenovela*. Porto Alegre: Movimento/SBEC, 1992. p. 72-82.
- TARRANT, Joseph. 'Poetry and Power: Virgi's Poetry in Contemporary Context'. In: MARTINDALE, Charles (org.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: University Press, 2003. p. 259-271.
- THALMANN, William G. *Conventions of form and thought in early Greek Epic poetry*. Baltimore, Md : Johns Hopkins University Press, c1984.
- THAMOS, Márcio. 'A Expressão Figurativa do Mito de Roma (numa passagem da Eneida)'. In: VIEIRA, Bruno G.V; THAMOS, Márcio (Orgs.) *Permanência Clássica. Visões Contemporâneas da Antiguidade Greco-Romana*. São Paulo: Escrituras Editora, 2011. p. 187-102.
- THOMAS, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: University Press, 1992.
- TORELLI, Mario. 'Gli acroteri di S. Omobono e l'apoteosi trionfale in Roma Arcaica.' In: ABBONDANZA, Letizia; COARELLI, Filippo. *Apoteosi da Uomini a Dei. Il Mausoleo di Adriano. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo*. Roma: Munus, 2014. p. 39-49.
- TORTORICI, Edoardo. 'Heron di Enea' In: In: CASTAGNOLI, Ferdinando; COZZA, Lucos; GIULIANI, Cairol Fulvio (et alli. orgs.) *Enea nel Lazio. Archeologia e Mito. Catalogo della Mostra*. Roma: Fratelli Palombi, 1981. p. 185-186.
- TRILMICH, W. 'Los tres foros de Augusta Emerita y El caso di Corduba in Colonia Patricia Corduba. In: LEÓN, P. (org) *Una reflexión arqueológica*. Sevilla, 1996.
- ULRICH, Roger Bradley. *The Temple of Venus Genetrix in the Forum of Caesar in Rome: the Topography, History, Architecture, and Sculptural Program of the Monument*. University Press: Yale, 1984.

- UNGARO, Lucrezia. "Il Foro di Augusto". In: UNGARO, Lucrezia. *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Roma: Electa/Sovrintendenza ai Beni Culturali, 2007. p. 118-129.
- UNGARO, Lucrezia. *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Roma: Electa, 2007.
- VANOTTI, Gabriella. *L'altro Enea la testimonianza di Dionigi di Alicarnasso*. Roma : L'Erma di Bretschneider. 1995.
- VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças*. Lisboa: Gradiva: 1989.
- VOLK. *Ovid. Blackwell Introductions to Classical World*. London: Blackwell, 2010.
- Wallace-Hadrill, Andrew. *Augustan Rome*. London : Bristol Classical Press, c1993.
- WATKIN, David. *The Roman Forum*. London: Profile Books, 2011.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. London: Ashgate, 2009.
- WEINSTOCK, Stephan. *Divus Iulius*. Oxford : Clarendon Press, 1971.
- WHEELER, Arthur Leslie. 'Notes'. In: OVID. *Tristia*. Trad. Arthur Leslie Wheeler. London: William Heinemann, 1939. (The Loeb Classical Library)
- WILLIAMS, Gareth. 'The Metamorphoses: Politics and Narrative' In: KNOX, Peter (org.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009. p. 154-169.
- WILLIAMS, Gordon. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: University Press, 1968
- WILSON-OKAMURA, David Scott. *Virgil in the Renaissance*. Cambridge: University Press, 2010.
- WINGO, Otha Elvis. *Latin Punctuation in the Classical Age*. Amsterdam: De Gruyter, 1972.
- WINTERLING, Aloys. 'Friendship and Patron Client Relations'. In: _____. *Politics and Society in Imperial Rome*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. p. 34-35.
- WINTERLING, Aloys. *Caligula. A Biography*. California: University Press, 2011.
- WOODFORD, Susan. *The Art of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University, 1982.
- WRIGHT, David H. 'From Compy to Facsimile: A Millenium of Studying the Vatican Vergil'. *The Eletronic British Library Journal*. London, p. 12-35, 1991.
- WRIGHT, David H. *The Vatican Vergil, a Masterpiece of Late Antique Art*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- ZANKER, Paul. *Arte Romana*. Roma: Laterza, 2012.
- ZANKER, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Michigan: University Press, 1988.
- ZARATTINI, Annalisa. *L'Area Archeologica di Pratica di Mare*. Roma : Soprintendenza archeologica per il Lazio, 1995.
- ZIOLKOWSKI, Jan. M.; PUTNAM, Michael C. *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*. Yale: University Press, 2008.

F – Endereços Virtuais:

The Latin Library. Disponível em < <http://www.thelatinlibrary.com> > Acesso em 21 de Março de 2012.

Perseus Digital Library. Disponível em <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> Acesso em 21 de Março de 2012.

Lacus Curtius: Into the Roman World. Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/home.html>> Acesso em 21 de Março de 2012.

Hexametrica. Disponível em <<http://www.skidmore.edu/academics/classics/courses/metrica/>> Acesso em 21 de Março de 2012.

Digital Roman Forum –m UCLA <Disponível em <http://dlib.etc.ucla.edu/projects/Forum>