

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

Maria Helena Felício Adriano

A CONSTRUÇÃO DA FEMINILIDADE NA *ENEIDA* DE VIRGÍLIO

Florianópolis

2021

Maria Helena Felício Adriano

A CONSTRUÇÃO DA FEMINILIDADE NA *ENEIDA* DE VIRGÍLIO

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina apresentado como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Letras-Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Henrique Milani Queriquelli

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Adriano, Maria Helena Felício
A construção da feminilidade na Eneida de Virgílio /
Maria Helena Felício Adriano ; orientador, Luiz Henrique
Milani Queriquelli, 2021.
56 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Letras Português. 2. Literatura Latina. 3. Eneida.
4. Mulheres na Antiguidade. 5. Feminilidade. I.
Queriquelli, Luiz Henrique Milani. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Português.
III. Título.



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Ata de Defesa de TCC do(a) aluno(a) Maria Helena Felício Adriano, realizada no dia 18 de maio de 2021, às 10h, via webconferência.

Aos dezoito dias de maio de 2021, às 10h, via webconferência, reunida a Comissão Examinadora, designada pela Portaria nº 019/DLLV/2021, de 10 de maio de 2021, constituída pelos membros Luiz Henrique Milani Queriquelli (orientador), Pedro Falleiros Heise (membro titular), Thaís Fernandes (membro titular) e Tânia Regina Oliveira Ramos (suplente) realizou-se, em sessão pública, a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do(a) acadêmico(a) Maria Helena Felício Adriano (matrícula 17101760): **“A construção da feminilidade na Eneida de Virgílio”**. Após o(a) acadêmico(a) apresentar seu trabalho, procedeu-se à arguição e à avaliação, feitas nos termos do regulamento do TCC. A Comissão Examinadora conferiu ao TCC a nota (dez). O(A) acadêmico(a) deverá apresentar à Chefia do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, cumpridas as formalidades, a versão final do TCC, em mídia digital, no prazo máximo de trinta dias, e submetê-la ao Repositório Institucional da Universidade, conforme o que está disposto na Resolução Normativa nº 126/2019/CUn, bem como no Manual do Repositório Institucional da Biblioteca Universitária. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada, dela sendo lavrada a presente ata, que é assinada pelo(a) orientador(a), pelos membros da banca examinadora e pelo(a) acadêmico(a). Florianópolis, 18 de maio de 2021.



Prof. Dr. Luiz Henrique Milani Queriquelli
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Pedro Falleiros Heise (DLLV/CCE)
Membro Titular



Profª Drª Thaís Fernandes (DLLV/CCE)
Membro Titular



Maria Helena Felício Adriano
Acadêmico(a)

Profª Drª Tânia Regina Oliveira Ramos
(DLLV/CCE)
Suplente

Dedico este trabalho à memória do professor José Ernesto de Vargas, que acompanhou e inspirou minha jornada pela literatura latina.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar as principais personagens femininas da *Eneida*, de Virgílio, conferindo em que medida seus perfis assemelham-se ou afastam-se do padrão de feminilidade da época e o que acontece com aquelas que o subvertem. De início, considera-se o contexto histórico no qual se deu a produção da obra e qual era o protótipo de feminilidade vigente. Em seguida, com base no aporte teórico selecionado, as personagens são examinadas individualmente a partir de quatro critérios fundamentais que buscam traçar o perfil comportamental de cada uma delas. Chega-se então a dois grupos que separam as personagens entre as idealmente femininas e as subversivas, restando apenas um nome que não pode ser enquadrado nessas categorias. Conclui-se, dessa forma, que parece haver de fato um sistema punitivo, que se cumpre essencialmente através de destinos malfadados, para as mulheres que recusam seu papel de passividade ou invadem áreas de domínio tipicamente masculino.

Palavras-chave: Mulheres na Antiguidade. Feminilidade. *Eneida*. Literatura latina.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the main female characters of the *Aeneid*, by Vergil, by checking the extent of which their profiles resemble or depart from the femininity standard of the time and examining what happens to those who subvert it. At first, the historical context in which the work was produced, and which was the current prototype of femininity are taken into account. Then, based on the selected theoretical contribution, the characters are examined individually from four fundamental criteria that seek to trace the behavioral profile of each one of them. Emerging from this are two groups that separate the characters between the ideally feminine and the subversive ones, with only one name remaining that cannot be classified in these categories. It is concluded, in this way, that there seems to be a punitive system, which is essentially fulfilled through ill-fated destinations, for women who refuse their passive role or invade areas typically associated with male dominance.

Keywords: Women in Antiquity. Femininity. *Aeneid*. Latin literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 TEORIA, CONTEXTUALIZAÇÃO E MÉTODO.....	12
2.1 APORTE TEÓRICO PRINCIPAL.....	12
2.2 INÍCIO DO IMPÉRIO: A VOLTA AOS PADRÕES CONSERVADORES.....	14
2.3 O MODELO DE FEMINILIDADE.....	17
3 AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA <i>ENEIDA</i>.....	23
3.1 PENTESILEIA.....	24
3.2 CASSANDRA.....	26
3.3 CREÚSA.....	29
3.4 ANDRÔMACA.....	32
3.5 DIDO.....	35
3.6 SIBILA.....	40
3.7 LAVÍNIA.....	41
3.8 AMATA.....	43
3.9 MÃE DE EURÍALO.....	46
3.10 CAMILA.....	48
4 COMPARAÇÃO.....	51
4.1 IDEALMENTE FEMININAS.....	51
4.2 SUBVERSIVAS.....	52
4.3 SIBILA.....	53
5 CONCLUSÃO.....	55
REFERÊNCIAS.....	56

1 INTRODUÇÃO

O retorno aos clássicos, mais do que garantir uma base literária sólida para o leitor, pode auxiliar na compreensão do presente e é capaz de fornecer diferentes perspectivas sobre problemáticas atuais, reconhecendo-se que parte da resolução dessas problemáticas se dá por meio do entendimento do seu passado. Nessa linha, tendo em mente os debates relativamente recentes acerca de questões de gênero, entende-se proveitoso um estudo que busque investigar o tema na Antiguidade Clássica. Por falta de etnografias propriamente ditas dessas civilizações, recorre-se à literatura para compreender, tanto quanto lhe é permitido, o ambiente cultural desses povos. Apesar da vastidão que a literatura oferece, a epopeia parece ser o gênero mais apropriado para essa função, já que costuma assumir um papel de símbolo nacional, e, com isso, demarca os principais valores de uma comunidade.

Na construção dessa identidade nacional, fazem-se presentes também discussões a respeito de gênero e sexualidade, de modo a ditar e normalizar certos comportamentos em detrimento de outros. Assim, atribuem-se determinados papéis a um gênero ou outro e perpetuam-se historicamente essas noções como parte do imaginário nacional.

A nação é composta por sujeitos sexuados cuja “performatividade” constrói não apenas sua própria identidade de gênero, mas também a identidade de toda a nação. Por meio da repetição de normas e comportamentos aceitos — controle sobre a reprodução, militarismo e heroísmo e heterossexualidade — os membros ajudam a construir a nação privilegiada; da mesma forma, a realização repetitiva desses atos em nome da nação ajuda a construir gênero e sexualidade. (MAYER, 2002, p. 5, tradução nossa)¹

Nesse sentido, uma epopeia, enquanto narrativa histórica e mitológica de um povo, legitima e efetiva a reprodução de normas comportamentais já acordadas, servindo como modelo para os leitores através da figura do herói, que as incorpora.

Pensando nisso, decidiu-se aliar as discussões atuais sobre feminilidade e o papel da mulher à Antiguidade, a fim de entender de que modo se dava a representação da figura feminina na literatura clássica, tomando, para isso, a *Eneida* como representante desse grupo. A seleção dessa obra específica deve-se, em primeiro lugar, a sua posição dentro do próprio cânone latino. Outra consideração que guiou a escolha diz respeito ao papel da epopeia como representante da identidade cultural romana, justamente pelo conteúdo fundacional do poema,

¹ No original: “The nations is comprised of sexed subjects whose ‘performativity’ constructs not only their own gender identity but the identity of the entire nation as well. Through repetition of accepted norms and behaviours — control over reproduction, militarism and heroism, and heterosexuality — members help to construct the privileged nation; equally, the repetitive performance of these acts in the name of the nation helps to construct gender and sexuality.”

que narra o que seriam as origens do povo latino. Assim, a obra parece adequar-se plenamente ao objetivo de delimitar um protótipo de feminilidade romano, uma vez que, ao traçar-se os predicados de um povo, delineando certos valores como representativos de sua cultura, definem-se também os papéis de gênero daquela sociedade.

Apesar de priorizar o estudo acerca da figura feminina dentro da *Eneida*, as bases dessa análise não se comprometem necessariamente com teorias contemporâneas feministas. Com essa preferência, procura-se evitar anacronismos ao aplicar conceitos atuais a uma obra da Idade Antiga. Contudo, é inevitável que a visão contemporânea de mundo afete a leitura da obra, o que se constata na própria escolha temática; da mesma forma que se busca situar a obra em seu contexto, é preciso reconhecer igualmente as influências do meio na elaboração desta pesquisa. O objetivo, então, é o de examinar o padrão de feminilidade vigente na época sem atribuir-lhe algum juízo de valor moderno. Virgílio, sem dúvida, reproduz um discurso ultrapassado quando lido com lentes contemporâneas, mas, como fruto de seu tempo, a literatura imita tanto as virtudes quanto as falhas do seu entorno.

Portanto, o propósito desta investigação é conferir em que medida as principais personagens femininas da *Eneida* se adequam ao padrão de feminilidade estabelecido e o que acontece com aquelas que extrapolam os limites impostos ao seu gênero. Para isso, elaborou-se um roteiro que busca abranger alguns dos pontos tomados como indispensáveis para essa discussão. Num primeiro momento, há a exposição das principais bases teóricas que fundamentam as análises. Na sequência, discute-se o contexto histórico em que Virgílio produziu sua obra, buscando relações entre história e literatura. Depois, resgatam-se os principais componentes do imaginário de feminilidade na Antiguidade e definem-se os critérios que guiarão o estudo. Assim, no capítulo seguinte, tem-se a análise individual das principais personagens femininas do poema, com base no aporte teórico selecionado e no modelo de feminilidade previamente estabelecido. Em seguida, a partir da apreciação dos perfis particulares, agrupam-se aquelas com perfis similares, com a intenção de comparar o número de mulheres que seguem o modelo ditado com o das mulheres que o pervertem. Por fim, constam as conclusões a respeito desse padrão de feminilidade e de sua representação na *Eneida*, de Virgílio.

2 TEORIA, CONTEXTUALIZAÇÃO E MÉTODO

O presente capítulo tem como intuito estabelecer as bases necessárias para um entendimento maior da obra e fundamentar o modelo de análise que se dará na sequência. Para tanto, é necessário que, antes de um estudo minucioso de cada personagem, as ideias centrais que orientam a pesquisa sejam expostas, partindo da teoria para o desenvolvimento de um método de análise. Da mesma forma, reconhecer a obra como parte de um contexto específico permite uma compreensão mais ampla de seus elementos.

2.1 APORTE TEÓRICO PRINCIPAL

A partir do artigo “Women in the Aeneid: Foreign, Female, and a Threat to Traditional Roman Society or Examples of Model Male Citizens?”, de Colleen Reilly (2015), é possível fazer uma leitura diferente a respeito dos modelos de feminilidade presentes na obra de Virgílio. A autora analisa três personagens femininas da *Eneida* — Pentesileia, Dido e Camila — e mostra como a conduta dessas mulheres destoa dos padrões de feminilidade da época e de que forma isso interfere no seu destino na narrativa. Para Reilly, elas invadem, de formas diferentes, esferas majoritariamente masculinas para o padrão romano daquele período, ameaçando a ordem social vigente e ultrapassando limites impostos ao seu gênero. A tese principal da autora é de que o fim trágico das três se dê justamente pela quebra dos padrões de feminilidade que todas cometem. Assim, um dos seus papéis dentro da obra seria uma espécie de alerta social, já que a partir delas e de seus comportamentos é dado o exemplo do que acontece com aqueles que não replicam o modelo desejado. Essas personagens funcionariam, dessa forma, como contraexemplos para os leitores da época.

Para reforçar essa ideia, Reilly retoma a pauta do papel da *Eneida* como símbolo da nação romana, a epopeia nacional, e portanto representante também dos seus principais ideais. A partir da história da sua origem, são ensinadas as virtudes louváveis para aquele povo e, igualmente, aquelas indesejáveis. Da mesma forma que Eneias serve como principal modelo a ser seguido, incorporando todos os atributos que um homem romano deveria ter, existem também modelos contrários, que ilustram condutas repreensíveis. Para Reilly, essas três personagens são exemplos disso e seu fracasso na história é o resultado do seu comportamento subversivo:

Finalmente, Virgílio usa seu poema épico como um meio para demonstrar que as mulheres que se afastam das restrições que a sociedade dominada por homens impõe sobre elas - por possuírem características admiráveis que são apenas apropriadas para homens - são condenadas ao fracasso. (2015, p. 9, tradução nossa)²

Outra autora com uma tese similar e que contribui para a discussão do papel feminino dentro da *Eneida* é Susan Georgia Nugent, que também identifica, em “Women of the Aeneid - Vanishing bodies, Lingering voices” (1999), comportamentos divergentes por parte de algumas mulheres dentro da epopeia virgiliana:

As grandes personagens femininas da Eneida, em contraste, recusam. Elas recusam, em vários sentidos, os seus papéis tradicionais de passividade, domesticidade e subordinação; elas recusam a missão de Roma; elas [se] recusam ainda a dar crédito aos pronunciamentos dos deuses. (p. 260, tradução nossa)³

Ao questionarem e recusarem o papel tradicional de passividade, essas mulheres representam uma dupla ameaça: primeiro, e de forma mais direta, à missão fundadora de Eneias — como Dido, quando implora para que o herói não deixe Cartago (Livro IV), ou até mesmo as próprias matronas troianas, que se cansam da busca interminável pelo Lácio e queimam os barcos da frota do herói (livro V); e ainda, ideologicamente, ao romperem o padrão de feminilidade estabelecido. Isso justificaria, para Nugent, a eliminação de certas personagens ao decorrer da história. Para a autora, Virgílio expõe variantes desse padrão, mas o faz indicando-as como exemplos negativos, de modo que fique claro que elas não são aceitáveis:

Isso é, a representação estratégica de Virgílio permite que ele mostre, frequentemente através de mulheres que questionam, recusam ou rejeitam os princípios ideológicos dominantes da Eneida, que modos alternativos existem. No entanto, na medida em que eles falham, eles não existem como alternativas viáveis. (NUGENT, 1999, p. 263, tradução nossa)⁴

Nugent acredita, portanto, que as atitudes subversivas dessas mulheres são responsáveis por seu desaparecimento na história, o que vai ao encontro da tese de Reilly. Nos dois casos, o infortúnio que acomete personagens mortais femininas da *Eneida* é resposta ao seu comportamento divergente. Apesar de Reilly dar mais ênfase a esse fenômeno como

² No original: “Ultimately, Vergil uses his epic poem as a means to demonstrate that women who step outside the restraints that the maledominated society has placed upon them — by possessing admirable characteristics which are only appropriate for males — are doomed to fail.”

³ No original: “The great female characters of the Aeneid, by contrast, refuse. They refuse, in various ways, their traditional roles of passivity, domesticity, and subordination; they refuse the mission of Rome; they even refuse to give credence to the pronouncements of the gods.”

⁴ No original: “That is, Vergil's representational strategy enables him to show, often through women who question, refuse, or reject dominant ideological tenets of the Aeneid, that alternative modes exist. Yet, to the extent that they fail, they do not in fact exist as viable alternatives.”

uma ferramenta ideológica, no sentido de uma doutrinação moral para aqueles que leem a obra, as duas autoras identificam nas personagens questionamentos sobre papéis de gênero, que são abafados pelo autor quando ele certifica-se de que o modelo mais conservador seja o que triunfe e, conseqüentemente, perdure.

Essa aparente preocupação com virtudes específicas e com o reforço de um modelo é justificada por Reilly, em parte, como consequência das mudanças políticas que aconteciam em Roma durante a criação da obra. A partir disso, toma-se como essencial a compreensão do contexto histórico e político para um entendimento mais abrangente da narrativa, especialmente ao se considerar os aspectos ideológicos que a atravessam. Com isso, apesar de se reconhecer a impossibilidade de uma delimitação precisa dessa influência, ainda assim é relevante a busca por esse tipo de relação, a fim de apontar de que forma a literatura pode se relacionar com seu meio e em que medida é capaz de representá-lo.

2.2 INÍCIO DO IMPÉRIO: A VOLTA AOS PADRÕES CONSERVADORES

Virgílio inicia a *Eneida* no ano de 29 a.C., pouco tempo depois da Batalha de Áccio, na qual Otaviano derrota Marco Antônio, quando assume sozinho o poder e dissipa o que restava do Segundo Triunvirato romano⁵. Logo, o autor vive e escreve em meio a uma transição política significativa: o fim da República e o início do Império Romano. O processo de criação da obra perpassa ainda esse momento inicial de mudanças e acompanha, por mais dez anos, as reformas que o agora imperador Otaviano Augusto implementa em Roma. Dentre as transformações sociais e políticas aplicadas por Augusto no início do Império tem-se a busca pelos antigos princípios morais que pregavam, no geral, um padrão de comportamentos conservadores e tradicionais.

[...] Augusto estava aparentemente engajado em um programa multifacetado de revitalização política e moral do povo romano; uma parte fundamental dessa campanha foi sua tentativa de policiar o comportamento sexual, presumivelmente para aumentar a taxa de nascimentos legítimos (isto é, cidadãos). Sua nova legislação sobre casamento e adultério [...] atesta o desejo do imperador de controlar o comportamento privado, especialmente o que era percebido por alguns como a irresponsabilidade sexual das classes altas romanas. (FANTHAM *et al.*, 1994, p. 296, tradução nossa)⁶

⁵ Esta e outras informações em relação a datas e eventos históricos que compõem este capítulo foram retiradas das apresentações que precedem o poema nas edições da Editora 34 e da Editora Clandestina, indicadas na bibliografia, de autoria de João Ângelo Oliva Neto e Pedro Falleiros Heise, respectivamente.

⁶ No original: “[...] Augustus was apparently engaged in a multifaceted program of political and moral revitalization of the Roman people; a key part of this campaign was his attempt to police sexual behavior,

Outro resultado direto da vitória de Augusto sobre Marco Antônio que auxilia na delimitação desse contexto é o fim das guerras civis e a consequente instauração do momento conhecido como *Pax Romana*. Essa prosperidade teve seus reflexos na criação literária, que passa a enaltecer o novo estado de paz. Mais um incentivo à produção eram os círculos literários, nos quais eram garantidas as condições necessárias para que os autores pudessem desenvolver seu trabalho. Assim, com um ambiente cultural ascendente, a literatura romana alcança seu auge. É compreensível então que Virgílio, autor já consagrado e membro do Círculo de Mecenas, produzisse uma obra nacionalista, exaltando Roma e conferindo-lhe um passado glorioso. O apoio de Augusto para esse tipo de literatura, portanto, é inegável, especialmente no caso da *Eneida*, que segue preceitos das suas próprias políticas enquanto garante uma identidade nacional para Roma.

Havia todos os motivos pelos quais ele deveria admirar o esplendor da conquista de Roma, e todos os motivos pelos quais ele deveria estar contente e grato pelo fim das guerras civis; também todas as razões pelas quais ele desejaria (embora com apreensão, sabemos) cumprir o dom da poesia que ele sabia possuir na forma poética que para a mente de sua época era incomparavelmente a melhor, e servir seu país ao fazê-lo, como outros serviram em outras esferas. (CAMPS, 1969, p. 2, tradução nossa)⁷

Em “Making Roman-Ness and the ‘Aeneid’” (1997), Katharine Toll também identifica no trabalho de Virgílio a tentativa de criação de uma nova identidade romana. Além de narrar a origem do povo, a obra serviria ainda como cartilha, de modo a indicar quais condutas e virtudes, incorporadas principalmente pela figura do herói, Eneias, deveriam representar sua cultura. Para Toll, Virgílio: “[...] projetou a *Eneida* estrategicamente para ajudar os romanos a meditar sobre os deveres, problemas, perigos e responsabilidades de uma nova identidade nacional.” (p. 34, tradução nossa)⁸. Uma vez que um dos papéis da épica seria o de reforçar os ideais romanos, estabelece-se uma relação com a hipótese de Reilly, que aponta a presença de reforços negativos na narrativa, ali dispostos para ilustrar exemplos contrários ao arquétipo construído. Portanto, “Virgílio molda essa identidade romana não

presumably to raise the rate of legitimate (that is, citizen) births. His new legislation on marriage and adultery [...] testifies to the emperor's desire to control private behavior, especially what was perceived by some as the sexual irresponsibility of the Roman upper classes.”

⁷ No original: “There was every reason why he should admire the splendour of Rome’s achievement, and every reason why he should be glad and grateful for the ending of the civil wars; every reason also why he should wish (though with diffidence, we know) to fulfil the gift of poetry which he knew he possessed in the poetic form which to the mind of his age was incomparably the best, and to serve his country in so doing as others served in it other spheres.”

⁸ No original: “[...] designed the Aeneid strategically to help the Romans meditate on the duties, problems, dangers, and possibilities of a new national identity.”

apenas por meio da personagem de Eneias, o protagonista do poema e *pater* de Roma, mas também pela caracterização das personagens femininas na obra e nas interações que elas têm com Eneias.” (REILLY, 2015, p. 8, tradução nossa)⁹.

Ao considerar-se a natureza ideológica inerente a essa busca pela identidade nacional, assume-se que a figura da mulher também tenha sido pauta nesse debate, principalmente pensando na imagem da família, que se torna um dos principais alvos e propaganda das novas políticas do Império. Desse modo, o debate acerca da feminilidade, especialmente na esfera matrimonial, assume caráter político, sendo esse controle justificado legalmente através de leis como a *Lex Iulia* e *Lex Papia Poppaea*.

Essas leis enviaram uma mensagem ideológica vibrante para homens e mulheres na Roma Augustana sobre as expectativas culturais em relação a sua conduta sexual, conjugal e reprodutiva. Elas obrigaram mulheres de todas as classes sociais a dar um alto valor à castidade se não fossem casadas e à fidelidade conjugal uma vez casadas, e também pressionaram-nas para que tivessem vários filhos. Essas leis também colocaram certa pressão nos homens de elite para se casarem, desde que casassem com uma mulher de classe social considerada adequada para sua posição particular. (JAMES *et al.*, 2012, p. 373, tradução nossa)¹⁰

Havia então, por parte do Império, não só a difusão de modelos idealizados, mas também uma tentativa de controlar o âmbito familiar, através de mecanismos legislativos e um sistema de recompensas para aqueles que seguissem os modelos. Por outro lado, a lei também aplicava punições para os que fugiam desse padrão, sobretudo para as mulheres, das quais valores como a castidade e comedimento eram mais exigidos. Fantham *et al.* (1994) exemplificam isso através das leis de adultério, aplicadas a qualquer mulher que cometesse essa prática, enquanto aos homens era permitido manter relações com prostitutas e escravas, sem que isso se configurasse como adultério. O incentivo a grandes proles é mais uma amostra indicada por Fantham *et al.* das tentativas de controle político que se estendiam ao privado, sendo concedida a exoneração dos tutores às mulheres que gerassem determinado número de filhos, variável de acordo com sua classe. Essa medida pode ser pensada, a princípio, com base nos índices preocupantes de natalidade da época, mas é necessário ater-se

⁹ No original: “Vergil shapes this Roman identity not only through the character of Aeneas, the protagonist of the poem and *pater* of Rome, but also through the characterization of the female characters in the work and the interactions that they have with Aeneas.”

¹⁰ No original: “These laws sent a ringing ideological message to both women and men in Augustan Rome about cultural expectations regarding their sexual, marital, and reproductive conduct. They compelled women of all social stations to place a high premium on sexual chastity if they were not married and on marital fidelity once they had wed, and also pressured them to produce multiple offspring. These laws also placed a certain amount of pressure on elite men to marry, as long as they married women of a social class deemed suitable for their particular rank.”

ainda em como isso diz respeito à imagem associada à mulher no início do Império Romano, que era, acima de tudo, reprodutiva.

A existência, portanto, de uma idealização do conceito de romanidade é verificável como parte de um projeto político, difundida por meio de leis e, como argumentam Reilly e Nugent, da literatura. Virgílio, de forma semelhante ao Império, indicaria e reforçaria o modelo de cidadão romano, enquanto eleva personagens com condutas tidas como exemplares e castiga com destino trágico as subversivas. Logo, é justificável a relação entre as políticas augustanas, como a *Lex Iulia* e *Papia Poppaea* e suas implicações, e os protótipos representados pelas personagens virgilianas. Ainda um último indício válido dessa correspondência de valores morais entre obra e tempo é sua publicação póstuma, que contraria os desejos do autor. Assume-se que uma propaganda tão enaltecida para o Império não fosse dispensável¹¹. A partir disso, fica evidente a presença de influências e reflexos do contexto histórico e político do início do Império Romano na épica de Virgílio.

2.3 O MODELO DE FEMINILIDADE

Antes de partir para a análise de cada personagem, é necessário delimitar o modelo de feminilidade ao qual elas deveriam responder, além de estabelecer critérios de comparação que facilitem esse processo, principais objetivos desta seção. Na busca por um protótipo de feminilidade, uma primeira discussão que se faz fundamental é acerca do caráter literário das representações femininas de Virgílio, além do provável caráter ideológico já apontado. Deve-se determinar, para tal fim, uma diferença entre realidade e a sua representação literária, da qual não se exige compromisso com uma verdade histórica. Mesmo ao se tomar a *Eneida* enquanto epopeia nacional, não se podem excluir o papel de poeta de Virgílio nem os elementos mitológicos da narrativa. Assim, apesar do peso documental da literatura na época,

¹¹ Por falta de evidências concretas, não fará parte do desenvolvimento do trabalho a discussão a respeito da possível encomenda da *Eneida* pelo imperador Augusto, “Sabemos que Virgílio desfrutava do patrocínio e, na verdade, da amizade do imperador e de seu ministro Mecenas, e que ele foi dotado de uma fortuna confortável por eles e outros admiradores. Também sabemos que Otaviano e Mecenas estavam preocupados em encorajar as Letras latinas como parte do renascimento cultural e moral de Roma na nova era, e que um épico latino digno de ser colocado ao lado dos poemas de Homero era especialmente desejado. Mas nada conhecido por nós autoriza a suposição de que a *Eneida* foi escrita por comando, ou que os sentimentos que a animavam não eram os do próprio Virgílio.” (CAMPS, 1969, p. 2, tradução nossa) [We do know that Virgil enjoyed the patronage, and indeed the friendship of the emperor and of his minister Maecenas, and that he was endowed with a comfortable fortune by them and other admirers. We also know that Octavian and Maecenas were concerned to encourage Latin letters as part of the cultural and moral revival of Rome in the new era, and that a Latin epic worthy to be set beside the poems of Homer was especially desired. But nothing known to us authorizes the supposition that the Aeneid was written by command, or that the sentiments animating it were not those of Virgil himself.]

ainda mais ao se considerar o número reduzido desse tipo de escrita, não significa que ela retrate de maneira fidedigna uma sociedade:

Não podemos, portanto, considerar os textos literários documentos totalmente válidos para o conhecimento de um contexto social, muito embora eles sejam produtos desse contexto. A obra literária espelha a sociedade, apresentando todos os defeitos e sofrendo todas as limitações próprias dos espelhos: deforma-a, inexoravelmente, e reduz-lhe as dimensões a um plano único. (CARDOSO *et al.*, 2014, p. 246)

Justamente por essa capacidade de alterar a realidade, é permitido à literatura que a modifique de acordo com as vontades do autor, sejam elas reais ou não. Dessa forma, a função doutrinária da *Eneida*, enquanto reforço dos padrões conservadores difundidos pelo imperador, parece ainda mais crível. E não só as representações literárias têm esse poder sobre a realidade, como os próprios modelos exaltados no início do Império são criações forjadas a partir de uma visão idealista e não correspondem necessariamente à verdade. Por isso, antes de se definir propriamente o modelo de feminilidade vigente na época, é preciso reforçar que ele não descreve a realidade cultural romana, em razão do caráter literário das personagens e também da própria qualidade de idealização do modelo, que por si só já é discutível e não obrigatoriamente fiel.

O que estamos considerando não é a sexualidade de mulheres romanas reais, se é que alguma vez poderia ser recuperada, nem as personalidades “reais” de Livia e suas parentes, mas sim **a construção ideológica dessa sexualidade por homens da elite em suas capacidades como governantes e como escritores.** (FANTHAM *et al.*, p. 313, grifos nossos, tradução nossa)¹²

Com o privilégio de suas posições então, tanto Augusto, como imperador, quanto Virgílio, na função de poeta, reproduzem uma imagem cultural que lhes convém.

Mesmo admitindo-se essa distância entre modelo e realidade — uma vez pela própria natureza de idealização, e outra pelo caráter literário das representações — ainda julga-se pertinente a delimitação de um modelo de feminilidade que facilite a análise das personagens da épica e reforce a ação doutrinária e ideológica da obra, resultado, em grande parte, do seu contexto de criação. Partindo então do caráter conservador e tradicional das políticas do início do Império Romano e da própria visão sobre a mulher na Antiguidade, já é possível traçar inicialmente um perfil dessa feminilidade idealizada. O principal papel atribuído à mulher, e fisicamente ancorado, era o de reprodução; lembrando, por exemplo, do incentivo dado àquelas que tivessem um número maior de filhos. O próprio corpo feminino era,

¹² No original: “What we have been considering is not the sexuality of real Roman women, if such could ever be recuperated, nor the ‘real’ personalities of Livia and her kinswomen, but rather the ideological construction of that sexuality by elite men in their capacities as rulers and as writers.”

portanto, uma das justificativas para inferiorizar as mulheres, desde um critério de força física até sua redução à maternidade.

Essa suposta inferioridade física serviu ainda como base para a ideia de uma inferioridade intelectual, que justificou a exclusão feminina de outras esferas sociais, como a política. Reilly menciona, a partir disso, o lar como espaço destinado às mulheres e argumenta que sua única expressão de poder, enquanto esposas e donas de casa, se dava longe do olhar da sociedade. A autora aponta que, além de uma fundamentação social para essa restrição do gênero feminino à domesticidade, havia pensamentos filosóficos que contribuíam com a propagação e permanência dessa ideia. Tem-se como exemplo a teoria de Hipócrates, que “argumentou que as diferenças físicas entre homens e mulheres resultavam diretamente na diferença de capacidade mental entre os dois gêneros.” (REILLY, 2015, p. 3). Fantham *et al.* retomam também Aristóteles, em *História dos animais*, que parte de uma explicação física para justificar o que seria uma desvantagem intelectual feminina:

A falta de calor vital significava que uma mulher não poderia exibir a forma humana perfeita na arena intelectual também. Ela não poderia performar a suprema faculdade humana da deliberação, e assim ela permaneceu naturalmente sujeita aos homens, como governado a governante [...]. (1994, p. 192, tradução nossa).¹³

As diferenças se estendem ainda ao campo moral, e, nas palavras do filósofo, as mulheres seriam “[...] mais propensas ao desânimo e menos esperançosas que o homem, mais desprovidas de vergonha, mais falsas no falar, mais enganosas [...]” (350 a.C., I, 948-49 apud FANTHAM *et al.*, 1994, p. 192, tradução nossa)¹⁴. A partir disso, surgem outras duas características que tipicamente constroem o estereótipo feminino: a emotividade exacerbada e a dissimulação. A discussão sobre emotividade será frequente na análise das personagens virgilianas, e a esse respeito Nugent diferencia, na *Eneida*, o sofrimento masculino do feminino, alegando que no caso das mulheres é sempre acompanhado de exagero. A autora reconhece o aparecimento de temperamentos emotivos por parte dos homens na narrativa, porém declara que essa expressão se dá de modo honroso, por vezes visando um propósito maior, enquanto a feminina é indecorosa e excessiva.

¹³ No original: “The lack of vital heat meant that a woman could not exhibit the perfect human form in the intellectual arena either. She could not perfect the supremely human faculty of deliberation, and so she remained naturally subject to men as ruled to ruler [...]”

¹⁴ No original: “[...] more prone to despondency and less hopeful than the man , more void of shame, more false of speech, more deceptive [...]”

Embora não sejam principalmente as mulheres que suportam dificuldades ou sofrem luto na *Eneida*, Virgílio representa as mulheres, em contraste com os homens condoídos, como sofrendo extravagantemente, sem medida, muitas vezes sem dignidade e sem sublimação para um propósito superior. (NUGENT, 1999, p. 254, tradução nossa)¹⁵

Para além do imaginário filosófico, podem ser encontrados através de cultura material, como epitáfios, outros atributos louváveis na mulher romana que ajudam a preencher o modelo de feminilidade já esboçado. Dá-se destaque ainda para a proximidade maior desse tipo de representação com uma realidade tangível, levando em conta que essas inscrições dizem respeito a mulheres reais, apesar de qualquer idealização por parte daqueles que as homenageiam. É importante chamar a atenção para a qualidade das características listadas, que parecem se ater à mulher reduzida aos papéis de esposa e mãe:

Essas normas, recomendando um modo de vida dedicado ao lar e à família, refletiam-se em inscrições funerárias para as mulheres e eram simbolizadas por seu trabalho com lã. “Ela fiava lã, era piedosa, modesta, frugal e casta; ela ficou em casa”, diz o epitáfio de Amymone, a esposa “excelente e muito bonita” de Marco (Roma, CIL 6, 11602). De maneira similar, um marido se dirigiu à esposa falecida, com quem se casou, como “uma virgem de 14 anos” que morreu aos 21 anos: “para minha esposa mais doce, mais leal, casta e fiel, que nunca quis sair em público sem mim, nem para os banhos ou para qualquer outro lugar” (Ostia, AE 1987, 179). (LOVÉN *et al.*, 2016, p. 896, tradução nossa)¹⁶

Um ponto importante a respeito dos epitáfios é sua autoria, que nos exemplos é masculina. Como na épica de Virgílio e nas leis augustanas, a visão do feminino aqui também é feita por uma lente masculina. Dessa forma, o protótipo de feminilidade que vem sendo traçado não é propriamente feminino, o que reforça a construção de um modelo idealizado antes de uma representação legítima da mulher na Antiguidade. Isso justifica, em grande medida, a presença de elementos como “fidelidade a um único marido” e “castidade” como valores louváveis em mais de um epitáfio. Chega-se então a mais um elemento do arquétipo: a pureza e integridade como principais símbolos da sexualidade feminina.

Além das características já mencionadas, é preciso diferenciar ainda o tratamento e expectativas específicos quando se considera a classe social da mulher. Tendo em mente o

¹⁵ No original: “While it is by no means primarily women who endure hardship or suffer grief in the Aeneid, yet Vergil represents women, by contrast to men in pain, as suffering extravagantly, without measure, often without dignity, and without sublimation to a higher purpose.”

¹⁶ No original: “These norms, advertising a retired way of life devoted to the home and family, were reflected in funerary inscriptions for women and were symbolized by their wool work. ‘She spun wool, was pious, modest, frugal and chaste; she stayed at home’ reads the epitaph of Amymone, the ‘excellent and very beautiful’ wife of Marcus (Rome, CIL 6, 11602). Similarly, a husband addressed his deceased wife, whom he married as ‘a virgin of 14’ and who died at 21: ‘to my sweetest wife, most loyal, chaste and faithful, who never wanted to go out in public without me, either to the baths or anywhere else’ (Ostia, AE 1987, 179).”

caráter épico da obra virgiliana e os lugares-comuns que são apropriados para esse tipo de gênero, o perfil de feminilidade que se delineia tem como foco a elite romana:

Nos “gêneros maiores”, conforme a denominação tradicional, ou seja, na epopeia e na tragédia, a figura feminina costuma apresentar-se de forma estereotipada e convencional. Pertence, comumente, a uma classe social superior, adota procedimentos específicos, tem *status* heroico e utiliza linguagem artificial. (CARDOSO *et al.*, 2014, p. 247)

Nas classes mais altas, pelo número maior de escravos e, conseqüentemente, com as atividades domésticas reduzidas, havia mais tempo para a educação formal das mulheres livres. Lovén *et al.* (2016) destacam o papel social das esposas que compunham a elite, das quais eram exigidas participações em eventos culturais, como anfitriãs, ao lado dos maridos, o que exigia certo nível de instrução. Apesar dessa formação mais culta, ao menos quando comparada com a de mulheres de classes mais baixas, não se pode desconsiderar a existência de uma preocupação para que não se extrapolassem os limites impostos ao gênero. Quando o interesse por áreas diferentes das tipicamente femininas se mostrava uma ameaça para o domínio masculino, a punição recaía também sobre a moral sexual dessas mulheres, o que indica mais uma vez o peso desse critério na construção do modelo de feminilidade.

Isso exigia não somente literatura e numeracia básicas mas também uma boa educação cultural, que era tão importante para as classes mais altas. Ao mesmo tempo, prejudicava mulheres educadas, acusando-as de licenciosidade sexual, ostentação e intromissão, forçava essas mulheres a performar um ato de balanceamento, escondendo a sua educação atrás das virtudes tradicionais femininas. (LOVÉN *et al.*, 2016, p. 897, tradução nossa)¹⁷

Com a passagem da República para o Império, essa dinâmica se intensifica ainda mais, especialmente para as mulheres da família imperial, das quais o comportamento servia como campanha política. Cardoso *et al.* (2014) ilustram essa mudança através do espaço da *domus* (casa), que antes, enquanto esfera unicamente privada, correspondia majoritariamente ao universo feminino, porém, com a transição da forma de governo, a casa assume uma natureza política e transforma-se no Palácio Imperial. Assim, estreitam-se os limites entre público e privado, fazendo com que a elite feminina tenha mais contato com assuntos declaradamente masculinos, como a política. Torna-se imprescindível então que as virtudes de gênero sejam reforçadas, para que não haja uma quebra total do modelo idealizado, apesar das transformações. A figura de Lívía, segunda esposa de Augusto, é um bom exemplo da busca do equilíbrio entre a conduta ideal feminina e a performance social exigida de um

¹⁷ No original: “This required not only basic literacy and numeracy but also a good cultural education, which was so important for the upper classes. At the same time, prejudices against educated women, accusing them of sexual licentiousness, ostentation and meddlesomeness, forced these women to perform a balancing act, hiding their education behind the traditional female virtues.”

membro da família imperial, sem que houvesse sobreposição desta sobre a outra. Lúvia torna-se, dessa forma, um importante símbolo político, já que era capaz de reproduzir o modelo pretendido.

A partir desse apanhado geral, é possível visualizar um retrato da mulher ideal na Antiguidade e definir os traços essenciais que compunham o modelo de feminilidade romano. Assim, quatro eixos foram tomados como centrais nessa representação feminina e serão a base da análise das personagens da *Eneida*: (1) o núcleo familiar de cada uma delas, com ênfase nas suas relações matrimoniais e/ou maternas — considerando a primazia da sua função reprodutiva nesse modelo. Partindo da centralidade masculina nas relações familiares, o objetivo é o de identificar o papel feminino dentro desse núcleo, através de sua interação com outros membros, especialmente homens, para que se possa conferir em que medida elas são, ou não, subjugadas, como dita o modelo. (2) As condutas dadas como vícios tipicamente femininos, como a emotividade e o exagero, ainda mais quando comparados à emotividade masculina, que, como proposto por Nugent, é elevada e mais justificável. A presença de comportamentos descomedidos, portanto, indicaria uma conduta tipicamente feminina. (3) A expressão de sua sexualidade, tendo como ponto de referência a castidade, a fidelidade matrimonial e, novamente, sua função reprodutiva. Além disso, será verificada a dimensão da objetificação do corpo feminino, que, ao mesmo tempo em que se exige casto, é altamente sexualizado. (4) Comportamentos que fujam do padrão ou invadam áreas de domínio masculino, como a dedicação à política e à guerra, ainda mais quando rivalizam com suas funções primárias de esposas ou mães, de modo a extrapolar os limites de feminilidade. Com os modelos em mente, o intuito seguinte é o de aplicá-los às personagens selecionadas e identificar em que medida se dá sua realização.

3 AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA *ENEIDA*

Neste capítulo objetiva-se traçar o perfil das principais personagens femininas da *Eneida* por meio do contexto de aparição de cada uma delas e, principalmente, dos parâmetros de feminilidade já estabelecidos. Ainda outro fator que será levado em consideração é a adequação ou não das personagens às teses de Nugent (1999) e Reilly (2015), bases fundamentais para o desenvolvimento do estudo. Para isso, a análise do destino de cada uma dessas mulheres se torna essencial, tomando as ideias do desaparecimento feminino, de Nugent, e da relação entre fins trágicos e comportamentos subversivos, de Reilly, como parâmetros. No caso de Reilly, seu objeto de pesquisa se restringe a apenas três personagens da obra, contudo, entendeu-se mais proveitoso para o propósito dessa investigação abranger o grupo a ser analisado¹⁸.

A seleção das personagens se restringiu, primeiramente, às humanas, sobretudo pela diferença ontológica entre humano e divino, reconhecendo-os como parte de contextos diferentes que respondem a regras próprias. Somado a isso, ao resgatar-se o possível caráter doutrinário da obra, da mesma forma que Eneias, um mortal, servia como ideal de masculinidade e romanidade, as personagens femininas mortais seriam os exemplos diretos, positivos ou não, de feminilidade. Ainda, a ideia de um destino malfadado como punição por comportamentos subversivos proposta por Reilly é antes aplicável às humanas, já que por vezes seu destino é a morte. Uma segunda condição pensada para a escolha das personagens foi a qualidade da sua participação ao se considerar o objetivo da pesquisa e os quatro eixos previamente definidos como guias da análise. Dessa forma, aquelas com uma aparição menos relevante¹⁹, das quais não se tem um perfil comportamental tão delimitado e capaz de contribuir significativamente com algum dos quatro critérios estabelecidos, não serão contabilizadas. Ana é uma dessas personagens, não havendo descrição de traços ou comportamentos que a individualizem ao ponto de justificar sua presença na seleção, já que

¹⁸ A autora elege as estrangeiras como foco da pesquisa, o que contribui para a tese de afastamento das personagens do modelo de romanidade. Porém, para além da origem, tomou-se aqui o comportamento feminino como cerne da questão.

¹⁹ Esse critério não diz respeito a uma valorização de certas personagens em detrimento de outras, muito menos à qualidade de escrita de Virgílio. O intuito dessa seleção é unicamente de dar ênfase à realização ou não das características tidas como femininas estabelecidas no capítulo anterior, sendo necessário para isso um perfil comportamental mais detalhado.

sua participação na história se reduz quase que exclusivamente ao contato com a irmã, Dido. Pentesileia, em contrapartida, apesar de ter uma aparição menor, nitidamente desafia o modelo de feminilidade vigente e ajuda a investigar as hipóteses levantadas, figurando, assim, na lista.

Portanto, com o intuito de encontrar nas personagens elementos que pudessem contribuir com o propósito final da pesquisa, seja como reforço dos modelos ou uma subversão a eles, chegou-se ao seguinte grupo: Pentesileia, Cassandra, Creúsa, Andrômaca, Dido, Sibila, Lavínia, Amata, mãe de Euríalo e Camila. A ordem buscou seguir a mesma em que as mulheres aparecem na narrativa, com seus episódios de maior importância como condutores da divisão. Assim, apesar de Dido ser mencionada no primeiro livro, é no Livro IV que se dá sua aparição mais notável, fazendo com que seu nome se encontre apenas depois do de Pentesileia, Cassandra e Creúsa. Feitas essas considerações, as seções seguintes darão espaço a uma análise individual de cada uma das mulheres, a partir dos critérios já traçados, para que no próximo capítulo se elabore uma divisão que as enquadre em grupos mais genéricos e abrangentes, unindo-as com base em comportamentos semelhantes.

3.1 PENTESILEIA

A primeira aparição de Pentesileia se dá de modo singular, já que não há de fato um momento em que a personagem se revele e exerça alguma ação, mas apenas uma pintura no templo cartaginês que retrata sua participação na guerra de Troia (I, v. 490-493). Apesar de concisa, a éfrase de sua imagem é potente e claramente desafia os padrões de feminilidade vigentes. É justificável, dessa forma, seu protagonismo no estudo de Reilly, no qual é tomada como um dos principais exemplos de ruptura com o arquétipo de feminilidade.

A brevidade do episódio em que figura Pentesileia impede que se faça um exame pormenorizado de cada um dos quatro eixos estabelecidos. Por conta disso, sua descrição como guerreira amazona será tomada como seu principal atributo, de modo a guiar o restante da análise. Esse traço já é um indicativo considerável do afastamento da personagem dos moldes de feminilidade, tendo em mente a cultura bélica característica desse povo. Além disso, serão indicados ainda outros termos presentes no retrato da guerreira (Livro I), exposto na sequência, que reforçam esse afastamento.

*Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens, mediisque in milibus ardet,
aurea subnectens exsertae cingula mammae*

490

bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.

As amazonas, armadas de escudos lunados, dirige-as
 Pentesileia terrível; na pugna entre as mais se distingue.
 Áureo boldrié traz por baixo da mama desnuda, elegante.
 Virgem guerreira, atrevia-se agora a lutar contra os homens.²⁰

Partindo então do primeiro critério de análise, em relação ao seu núcleo familiar, por falta de uma menção específica, toma-se as Amazonas como sua estirpe. Ao resgatar a mitologia, sabe-se que não havia homens no círculo desse grupo, não havendo então uma relação na qual uma figura masculina se encontre acima, numa escala hierárquica, de uma mulher. Portanto, as Amazonas, e conseqüentemente sua rainha, Pentesileia, não simplesmente subvertem o quadro tradicional, ao inverter posições de poder, mas o rompem. A relação do grupo com figuras masculinas é praticamente inexistente, contudo, no caso da *Eneida*, quando se concretiza, é antes de igualdade, sendo Pentesileia uma das mulheres que se atreve a enfrentar homens no campo de batalha.

Ainda pela concisão do episódio e pelo número reduzido de características apresentadas, não é possível estabelecer algum comportamento seu que seja considerado um vício tipicamente feminino, que corresponde ao segundo critério de análise. Por outro lado, a mesma falta de detalhamento impossibilita que se afirme categoricamente que esse tipo de conduta seja inexistente na personagem. Sabe-se, no entanto, que o que predomina efetivamente na sua descrição são traços tipicamente masculinos, a exemplo, sua maestria bélica. Uma vez mais, Pentesileia se afasta dos moldes de feminilidade, agora pelo que se pode inferir a respeito do seu padrão comportamental.

Já em relação aos dois últimos critérios estabelecidos, há evidências mais concretas que podem contribuir com a análise. Sobre sua sexualidade, a princípio a personagem parece se enquadrar no modelo ditado para mulheres não casadas, mantendo sua virgindade. Porém, esse traço pode ser antes associado a sua qualidade de amazona, que, como já explicitado, era um grupo que não costumava ter contato com homens²¹. Dessa maneira, o primeiro atributo que poderia ser considerado como uma virtude tipicamente feminina, sua castidade, é resultado do seu mais distintivo traço, de guerreira amazona, responsável por afastá-la categoricamente do ideal de feminilidade.

²⁰ Todos os excertos selecionados da *Eneida* são tradução de Carlos Alberto Nunes, com exceção de um, no capítulo 5.5, devidamente indicado.

²¹ Vale lembrar que o modelo de feminilidade aqui trabalhado diz respeito à Antiguidade, sendo, portanto, a heteronormatividade a regra.

Esse conjunto de afastamentos culmina no último ponto da análise, suas condutas subversivas. A própria origem da personagem e a cultura que a envolve são contrárias ao protótipo de feminilidade. A arte da guerra dominada pelas amazonas caracteriza um comportamento oposto ao de fragilidade e submissão imposto às mulheres, além de representar uma invasão de um domínio reconhecidamente masculino, sendo a guerra um dos maiores símbolos de virilidade. Mais que isso, Pentesileia não apenas batalha, como ainda lidera seu exército, assumindo uma posição de poder, algo incomum para uma mulher na época. As palavras que acompanham a descrição da personagem nos versos também auxiliam a destacar seus aspectos subversivos. Desde um termo mais explícito como *bellatrix* (guerreira), até verbos como *ducit* (conduz) e *audere* (ousar), que transmitem uma ideia de autoridade e valentia, contribuem para o retrato de Pentesileia como um soldado. Outra escolha que associa sua imagem à guerra e, por consequência, ao universo masculino é *furens* (enfurecida), utilizada também para descrever a ira de Turno, principal rival de Eneias.

São claros, portanto, os motivos pelos quais a personagem figura na tese de Reilly. Pentesileia rompe, em diversos sentidos, os limites impostos ao seu gênero, além dos limites de romanidade, como aponta a autora. Por conta da sua participação reduzida na epopeia, o fim da personagem não é narrado, porém sabe-se pela mitologia que Pentesileia tem uma morte trágica. Assim, ela confirma a hipótese proposta por Reilly a respeito de uma subversão que é castigada com um destino malfadado e pode ilustrar ainda a ideia de negação feminina, de Nugent. Por mais limitada que seja a aparição da personagem, ela nega, de diferentes formas, a passividade continuamente associada às mulheres.

3.2 CASSANDRA

Cassandra é filha do rei Príamo e ocupa o cargo de profetisa, assim como seu irmão, Heleno. A primeira menção à personagem se dá no Livro II (v. 246), quando ela insiste para que o cavalo de madeira, que escondia soldados gregos, não fosse permitido dentro da cidade. É feita, nesse momento, uma alusão à origem dos seus poderes proféticos: uma concessão do deus Apolo. À mortal não é concedido, contudo, o poder do convencimento a partir do momento em que se recusa a entregar-se sexualmente ao deus, fazendo com que suas previsões nunca sejam consideradas. O resultado dessa relação, apesar de brevemente referida, é bastante simbólico, já que Cassandra, enquanto profetisa, a princípio teria um papel de importância considerável, que no entanto é anulado com a falta de credibilidade. É

possível pensar ainda na influência política que suas previsões poderiam exercer, especialmente nesse episódio, que possivelmente teriam evitado o fim de Troia.

Em uma aparição seguinte, ainda no Livro II, é descrita a relação amorosa da personagem com Corebo, terceira associação do seu nome a uma figura masculina, depois do pai e de Apolo:

et lateri agglomerant nostro, iuuenisque Coroebus, 341
Mygdonides: illis ad Troiam forte diebus
uenerat, insano Cassandrae incensus amore,
et gener auxilium Priamo Phrygibusque ferebat,
infelix, qui non sponsae praecepta furentis
audierit!

e venerável guerreiro, do luar amparados, mais Hípanis,
o alto Dimante, seguido do jovem Corebo Migdônida,
que a Troia viera de pouco, do amor desvairado trazido
da profetisa Cassandra, a auxiliar como genro a defesa
da fortaleza de Príamo e seus contingentes da Frígia.
Infeliz moço, que ouvidos não teve de ouvir os prenúncios
da sua amada!

Uma primeira observação válida é a constante referência de Cassandra a sua função de profetisa, mesmo que nos próprios versos admita-se que suas previsões eram ignoradas, inclusive pelo amante. Seu principal referente é, portanto, de uma posição, normalmente valorizada, da qual ela não recebe nenhum tipo de reconhecimento, o que parece dar um tom sarcástico ao cargo quando assumido por ela, ainda mais ao compará-la com Heleno, adivinho prestigiado. Um outro ponto destacável ainda nesse trecho é a descrição do amor entre Cassandra e Corebo, que da parte dela é tido como insano. Como aponta Nugent, a entrega exagerada é associada à figura feminina.

Na sequência, a imagem de Cassandra ressurgue, mas, com a cidade já invadida pelo exército inimigo, sua descrição se torna mais submissa, sendo arrastada por Ájax (Livro II), que tenta violentá-la²²:

Ecce trahebatur passis Priameia uirgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Mineraue
ad caelum tendens ardentia lumina frustra, 405
lumina, nam teneras arcebant uincola palmas.

Eis que de súbito vemos a virgem Cassandra, de Príamo
filha dileta, arrastada ao templo, cabelos esparsos;

²² O episódio é referenciado em I, v. 246, porém sem menção específica ao nome de Cassandra.

os belos olhos para o alto estendia, à procura de amparo;
olhos, apenas, que as mãos delicadas os laços prendiam.

É importante atribuir parte da submissão dessa cena ao seu caráter bélico, com o lado perdedor naturalmente tomando uma posição mais servil. Apesar disso, é visível uma subordinação da personagem antes mesmo da invasão grega, como é o caso de sua relação com o deus Apolo ou sua constante associação a figuras masculinas, como o pai, nos primeiros versos. A imagem de Cassandra sendo arrastada por um homem pelos cabelos serve como uma ilustração concreta dessa submissão. Outro elemento que segue os moldes de feminilidade é a descrição da personagem como *uirgo*²³ (virgem); o termo recebe posição de destaque no extremo dos versos, enquanto ao seu próprio nome é reservada uma posição menos privilegiada, no meio do verso, mais um indicativo da importância conferida à castidade. Nesse trecho, percebe-se ainda a delicadeza das formas de Cassandra, seja em seus belos olhos (*ardentia lumina*) ou nas mãos delicadas (*teneras palmas*), descrição física tipicamente feminina.

Buscando um olhar mais pontual acerca do perfil da personagem, retomam-se os critérios fundamentais previamente definidos. Ao se pensar no seu núcleo familiar, não sendo casada, toma-se seu pai como figura central. É a partir do seu nome que faz-se referência à profetisa, o que, apesar de indicar a estirpe de Cassandra, é tomado aqui como mais uma das figuras masculinas a quem sua figura vincula-se. A respeito de comportamentos tipicamente femininos, a participação limitada da personagem não permite uma análise tão detida, porém a descrição da sua entrega romântica ou até mesmo as possíveis interpretações das suas previsões como sinais de loucura podem ser classificados dessa maneira.

Em relação à sexualidade da personagem, sua conduta casta a enquadra no estereótipo desejado, ao mesmo tempo que não impede que ela seja vista como objeto sexual pelos homens. Destaca-se ainda sua aparência física desejável e devidamente feminina, como dita o modelo. Por fim, a respeito de comportamentos divergentes, como Cassandra parece representar de forma apropriada o padrão de feminilidade, não percebem-se, na sua conduta, atos subversivos que rompam com os limites impostos ao seu gênero ou ameacem domínios masculinos.

²³ Apesar de o termo abranger outras possíveis traduções, sabe-se que a função de sacerdotisa era exercida por mulheres castas: “Uma das características marcantes de Quina, e que se assemelha às sibilas clássicas, é de permanecer virgem até sua morte. **As sacerdotisas de Apolo deveriam manter-se virgens e devotas a ele até o final de suas vidas**, caso isso não ocorresse, perderiam seus talentos.” (PEREIRA; ARAÚJO, 2019, p. 121, grifos nossos). É curioso, no entanto, que no caso de Cassandra seu castigo tenha se dado justamente por recusar sexualmente o deus.

Assim, dentre as imagens que podem ser recuperadas ao pensar-se na personagem, tem-se, primeiro, a de objeto sexual, tanto na interação com Ájax quanto com Apolo. Além de uma submissão sexual, Cassandra também assume posições passivas em outros sentidos, como seu cargo apenas simbólico de profetisa, ainda mais quando comparado ao do irmão, Heleno. Ao se considerar, então, os núcleos centrais da análise e as características apresentadas, Cassandra encaixa-se, de modo geral, no modelo idealizado de feminilidade. Contudo, resgatando a ideia de Nugent, quando Cassandra se recusa a relacionar-se sexualmente com Apolo, ao mesmo tempo que reforça o ideal de castidade, o episódio pode ser tomado como um exemplo de negação da passividade. O resultado dessa recusa é bastante simbólico, porque, a partir dela, condena Cassandra ao silenciamento, através da falta de credibilidade. Portanto, apesar de representar o padrão de feminilidade tido como ideal, especialmente enquanto figura submissa, a personagem ilustra, mesmo que minimamente, a tese de Nugent.

A respeito do destino de Cassandra, apesar de não especificado na obra, sabe-se pela mitologia ser bastante trágico. Tomando a tese de Reilly, poderia-se tentar relacioná-lo ao seu episódio isolado de subversão, porém é preciso levar em consideração antes outros dois fatores. O primeiro deles é a predominância de comportamentos correspondentes ao protótipo de feminilidade por parte da personagem, o que não justificaria então um destino trágico. O segundo, de extrema relevância, é o contexto bélico no qual Cassandra encontra-se durante sua última aparição; dessa forma, seu fim não é consequência exclusiva de suas ações, mas resultado de um conjunto de eventos que levaram à derrota troiana. A personagem, por isso, não parece enquadrar-se na ideia de Reilly, já que não apresenta um comportamento suficientemente subversivo que justificasse seu destino malfadado.

3.3 CREÚSA

Creúsa é a esposa de Eneias e mãe de Ascânio, ou Iulo. Sua aparição na história é restrita aos primeiros livros, já que durante o episódio da fuga de Troia ela não consegue escapar com o restante da família (II, v. 736-746). Creúsa se perde do grupo, e quando Eneias refaz a rota para procurá-la encontra apenas um simulacro de sua esposa, que o aconselha a seguir o seu destino (II, v. 771-789), última vez em que Creúsa aparece ativamente na narrativa.

Um dos aspectos mais desenvolvidos da personagem corresponde ao primeiro dos critérios de análise, seu núcleo familiar. A caracterização de Creúsa é feita principalmente a

partir de seu *status* de esposa e mãe, papéis que ela cumpre de forma adequada ao se considerar a idealização feminina de devoção à família. Esse é um ponto bastante relevante, já que, como esposa do herói principal, espera-se de Creúsa um comportamento tão exemplar quanto o de Eneias. Isso é verificável na sua preocupação com a família, quando roga pela vida do filho e do sogro, e ainda na sua obediência ao marido, seguindo-o na fuga, e aos deuses e ao Fado, ao aceitar o destino de Eneias e o incentivar a seguir mesmo sem sua companhia. Creúsa é, portanto, o retrato de esposa ideal, sacrificando-se em nome do futuro da família.

Ao deter-se mais no episódio da fuga, é válido observar a distribuição em que os membros da família se dispõem. Eneias é quem lidera a rota, assumindo a posição de chefe da família. Seu pai, Anquises, é carregado nas costas, o que indica cuidado pela sua figura, já idosa, e respeito à tradição familiar. Iulo, o filho do casal, caminha ao lado, de mãos dadas com o pai, o que pode ser interpretado como uma equivalência ao heroísmo paterno, sabendo-se que a ele também é prometido um futuro grandioso. Já a Creúsa é reservada uma posição mais distante; enquanto os outros acompanham Eneias, ela o segue, tão afastada da cena que se perde do grupo (Livro II):

*'Ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;
ipse subibo umeris nec me labor iste grauabit;
quo res cumque cadent, unum et commune periculum,
una salus ambobus erit. Mihi paruus Iulus* 710
sit comes, et longe seruet uestigia coniunx.

‘Vamos, paizinho! Segura-te no meu pescoço e não caias.
Vou carregar-te nos ombros; brinquedo de criança é teu peso.
Venha o que vier, correremos perigos iguais, pois para ambos
a salvação será a mesma. Ao meu lado acompanha-me Ascânio,
e pouco atrás a consorte me siga de perto, sem medo.

Nugent (1999, p. 264) vê nessa distribuição uma representação concreta da predominância masculina nas relações familiares em detrimento da figura feminina, que, apesar de perfeitamente correspondente aos moldes impostos a ela, ainda assim é marginalizada e eliminada do núcleo familiar.

Partindo para o segundo critério de análise, Creúsa, apesar de mãe e esposa ideal, incorpora comportamentos negativos presentes no imaginário de feminilidade, como a emotividade exacerbada, que supera a racionalidade. Pouco antes da fuga, Anquises discursa expressando seu desejo de morrer na pátria, ao que Eneias e Creúsa se emocionam e insistem para que o ancião os acompanhe. Porém, na sequência, o herói, comovido com as palavras do pai, acata sua decisão e decide empunhar as armas e defender Troia, enquanto Creúsa insiste para que o marido não os deixe (Livro II):

*'Si periturus abis, et nos rape in omnia tecum;
sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis,
hanc primum tutare domum. Cui paruus Iulus,
cui pater et coniunx quondam tua dicta relinquitur?'* 675
*Talia uociferans gemitu tectum omne replebat,
cum subitum dictuque oritur mirabile monstrum.* 680

‘Se à morte corres, não partas sozinho; contigo nos leva.
Mas, se ainda tens esperança na força e nos braços, nas armas
cuida primeiro da casa; a quem deixas Iulo pequeno,
teu velho pai e a quem um dia chamaste de esposa extremosa?’
Com tais queixumes enchia de dor até ao teto o aposento,
quando, tomados de espanto, a um prodígio assombroso assistimos.

Num primeiro momento, ambos são tomados pelas emoções: “Da nossa parte, banhados em lágrimas, eu e Creúsa” (*Nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa*) (II, v. 651). Contudo, Eneias, ao escolher lutar por Troia, supera o sentimentalismo, transformando-o em algo honroso. Creúsa, no entanto, se rende ainda mais às emoções, e agora “enche até o teto de queixumes” (*Talia uociferans gemitu tectum omne replebat*) (II, v. 679). Esse evento além de assinalar a presença de comportamentos tidos como viciosos e tipicamente femininos nos modos da personagem, também serve como ilustração para o argumento de Nugent a respeito da diferença entre sofrimento masculino e feminino, no qual o primeiro é sempre motivado ou honroso, ao passo em que o segundo é exagerado e sem glória.

Ao se pensar no terceiro eixo que guia a investigação, referente à conduta sexual da personagem, é preciso diferenciar, primeiro, a expressão da sexualidade de uma mulher não casada, como é o caso de Cassandra ou Pentesileia, de uma mulher comprometida. Desse modo, os principais pontos de referência que se têm para o segundo grupo, partindo do modelo idealizado, seriam a fidelidade conjugal e a geração de herdeiros. Essa é mais uma das condições que a personagem parece exercer perfeitamente. Além de fiel a Eneias, Creúsa ainda o consola e o incentiva a seguir seu destino, que implica em um segundo casamento. Igualmente na maternidade, Creúsa não apenas gera um progenitor, como dá a luz ao futuro troiano e romano.

Maternidade romana, ou paternidade, era importante em todas as classes, e a família era a instituição central na Roma antiga na qual crianças eram importantes. Crianças de *status* legítimos, especialmente filhos homens, eram o objetivo final do casamento, e eles eram vitais para a continuidade da linhagem familiar. (LOVÉN *et al.*, 2016, p. 891, tradução nossa)²⁴

²⁴ No original: “Roman motherhood, or parenthood, was important in all social classes, and the family was the central social institution in Roman antiquity in which children were important. Children of legitimate status, especially sons, were the ultimate purpose of marriage, and they were vital for the continuity of the family line.”

Tendo em mente então a reprodução como principal objetivo do casamento, Creúsa já havia cumprido seu papel de esposa. A linhagem troiana de Eneias estava garantida, o que, somado a um futuro casamento com Lavínia, justifica o fim da personagem de Creúsa na narrativa.

Com base nos breves episódios em que Creúsa aparece, não se pode afirmar que ela assuma características que não correspondam a um padrão de feminilidade ou que invadam esferas de domínio masculino. Pelo contrário, ela representa plenamente as virtudes pensadas para uma mulher na Antiguidade, inclusive seus vícios comportamentais correspondem ao estereótipo feminino, ainda que negativo. Portanto, a essa personagem nem a ideia de negação feminina e conseqüente silenciamento propostos por Nugent, nem a relação entre comportamentos divergentes e um destino trágico, de Reilly, são aplicáveis, uma vez que Creúsa não apresenta os requisitos subversivos necessários para isso.

Nugent defende, no entanto, uma noção de desaparecimento da personagem e argumenta que sua existência aproxima-se antes de uma ideia do que de um ser, “ela vem nos pensamentos de Eneias não como uma pessoa inteiramente reconhecida mas sim como um conceito, um símbolo das suas responsabilidades familiares e da casa à qual ele deve retornar” (1999, p. 266). Essa representação matrimonial que Creúsa encarna apenas reforça seu papel como modelo a ser seguido. Contudo, apesar desse desaparecimento, nas palavras da autora, “Já não mais vivendo e no entanto ainda não morta, Creúsa parece existir em algum nicho intersticial entre o humano e o divino.” (1999, p. 265, tradução nossa)²⁵. Essa imagem, aliada à última descrição da personagem, que é dita “maior” (*maior*) (II, v. 773), parece antes uma espécie de tributo do que de fato um castigo ou apagamento. João Ângelo Oliva Neto, ao comentar o episódio, diz que a personagem “[...] é como que divinizada; daí sua maior estatura, pois os deuses são maiores que os homens.” (2016, p. 187)²⁶. Creúsa, em vista disso, representaria o exato oposto das teses de Nugent e Reilly: é o modelo ideal de feminilidade, sendo recompensada por isso.

3.4 ANDRÔMACA

Andrômaca é esposa de Heitor, mas com sua morte durante a guerra de Troia, ela se torna serva do grego Pirro, ou Neoptólemo, filho de Aquiles. Quando este também morre,

²⁵ No original: “No longer living and yet not dead, Creusa seems to exist in some interstitial niche between the human and the divine.”

²⁶ Nota n° 89 da edição da *Eneida* pela Editora 34.

Na sequência, “muito tempo depois” (*longo uix tando tempore*) (III, v. 309), ela se recupera e pergunta se aquele diante dela é mesmo Eneias. A sua aflição continua e, logo após sua fala, Andrômaca cai novamente em desespero:

[...] Dixit, lacrimasque effudit et omnem
impleuit clamore locum. [...] 312

Assim dizendo, num pranto incontido explodiu, e o vizinho
bosque inundou de clamores. [...]

Andrômaca não apenas se emociona ao ver Eneias, mas seu corpo todo reage. Não só chora ao perceber que o herói vive, como inunda um bosque com seu pranto. Novamente é válida uma comparação entre Andrômaca e Heleno, agora com ênfase em suas reações. Quando surge, Heleno — acompanhado de um séquito — confere à cena certa nobreza. Na sequência, ao deparar-se com os troianos, ele os guia “entrecortando com lágrimas as expressões de amizade” (*et multum lacrimas uerba inter singula fundit*) (III, v. 348). Há também comoção por parte do adivinho, contudo sua expressão é breve e comedida, enquanto Andrômaca, nas palavras de Eneias se põe “a chorar, sem parada e proveito, / se desfazia” (*fundebat lacrimans longosque ciebat / incassum fletus*) (III, v. 344-345).

O episódio pontual em que Andrômaca aparece não abre muito espaço para uma discussão aprofundada sobre sua sexualidade, porém, como uma mulher casada, toma-se como foco a fidelidade e a função reprodutiva. Sobre esse primeiro critério, não há indícios de deslealdade ou insubordinação com nenhum dos esposos, nem mesmo com o inimigo grego. Já a respeito da maternidade, de sua união com Heitor é apenas mencionado um filho, Astíanax, que teria morrido na guerra de Troia (III, v. 489). Sua relação com Pirro permite mais observações, e a própria Andrômaca a descreve (Livro III):

stirpis Achilleae fastus iuunemque superbum, 325
seruitioenixae, tulimos; [...]

a dor sofri de parir como escrava, a serviço da imensa
brutalidade do filho de Aquiles [...]

Por ser consequência da guerra, sua relação é complexa, e ora Andrômaca é tida como a viúva de Pirro, ora diz-se sua escrava. De qualquer maneira, sua imagem é sexualizada, especialmente como escrava, e seu papel reprodutivo cumprido. Já a respeito do seu casamento com Heleno, assim como no primeiro caso, não são dadas descrições suficientes sobre a relação dos dois para que se possa inferir aspectos significativos do perfil da personagem.

Pensando-se nos infortúnios vividos por Andrômaca, não parece haver muito espaço para comportamentos subversivos de sua parte, especialmente durante a relação com Pirro,

que era, acima de tudo, servil. Além disso, fora a emotividade ao ver os troianos, outras condutas de Andrômaca não são retratadas. Assim, entende-se que, com base na descrição concisa que se tem da personagem, Andrômaca não apresenta características que fujam do padrão de feminilidade, pelo contrário, aparenta representar o modelo. Ela assume, na maior parte do tempo, uma posição submissa, cumpre seu papel reprodutivo enquanto esposa e até mesmo abarca comportamentos negativos considerados femininos, como a emotividade desmedida.

Dessa forma, Andrômaca é outro exemplo de personagem que incorpora o protótipo idealizado de feminilidade. Com isso, não é possível encaixá-la na ideia de Nugent, já que Andrômaca não nega a passividade ou se rebela contra os padrões, ou de Reilly, por não apresentar comportamentos subversivos. Em relação ao seu destino, não se pode afirmar que tenha sido totalmente feliz, tendo em mente a guerra e suas implicações, mas, quando comparado ao de outras personagens, também não pode ser dado como trágico. Contudo, a despeito da qualidade do seu destino, este não seria entendido como consequência de uma perversão de Andrômaca.

3.5 DIDO

Dido reina Cartago, onde os troianos aportam depois de sofrerem com as tempestades enviadas por Juno (IV, v. 562-579). Para garantir a segurança dos troianos, Vênus faz com que a rainha se apaixone por Eneias, o que dá início a um romance entre os dois. Porém, quando Eneias deixa Cartago em busca da Itália e de seu destino, Dido, sentindo-se traída, pragueja o povo troiano e tira a própria vida (IV, v. 651-662).

A rainha cartaginesa é apontada por Reilly como um dos principais exemplos de personagem que extrapola os limites de feminilidade, recebendo bastante destaque em sua tese. Contudo, algumas considerações a respeito de sua participação na narrativa devem ser feitas inicialmente. Devido ao seu romance com Eneias, maquinado por Vênus e Juno, faz-se necessário dividir a análise comportamental da personagem em dois momentos: antes e depois da paixão. Essa mudança na conduta da rainha afeta também o tom da própria narrativa, que ganha traços de outros estilos²⁷ que não o épico, especialmente no Livro IV, no qual Dido comete suicídio.

Nesse primeiro momento, antes de Dido apaixonar-se por Eneias, Vênus narra resumidamente seu passado, que revela o núcleo familiar da personagem (Livro I):

²⁷ Fenômeno conhecido como *uariatio*, no qual ocorre a mistura, ou variação, de diferentes estilos dentro de um mesmo gênero.

*Huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus agri
Phoenicum, et magno miserae dilectus amore,
cui pater intactam dederat, primisque iugarat
ominibus. [...]* 345

Casada foi com Siqueu, opulento fenício em domínios,
a quem amor dedicava entranhável a bela consorte.
Virgem o pai a entregara ao marido e os unira felizes
sob os primeiros auspícios. [...]

Ao considerar-se o peso das relações fraternais na delimitação de um protótipo de feminilidade, muito menor quando comparado às paternais e conjugais, o envolvimento de Dido com seus irmãos, Pigmalião e Ana, não será contabilizado. Dessa forma, por falta de descrição de uma relação da personagem com o pai, toma-se Siqueu como principal membro desse núcleo. Nesse sentido, Dido parece seguir o modelo de esposa ideal: casa-se virgem e é dedicada ao companheiro.

Na sequência da narrativa, Vênus descreve o assassinato de Siqueu por Pigmalião. Quando Dido descobre a traição do irmão, reúne um grupo e parte de Tiro, chegando a Cartago, onde funda seu reino. Dá-se destaque para a maneira como a personagem arquiteta e lidera a fuga: “A aventura por uma mulher é chefiada” (*dux femina facti*) (I, v. 364). Dido, antes mesmo de ser rainha, já assume uma posição de poder.

Quando os troianos chegam a Cartago, Eneias se impressiona com a prosperidade da cidade que está sendo construída sob o comando da rainha (I, v. 420-438). A entrada de Dido no templo onde aguardam os dardânios enfatiza sua autoridade, sendo comparada a uma deusa. É curioso notar que, apesar de sua posição de comandante, incomum para seu gênero, Dido apresenta traços, como a beleza e o porte, devidamente femininos (Livro I):

*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuuenum stipante caterua.
Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur oreades; illa pharetram
fert umero, gradiensque deas supereminet omnes,* 500

entra a rainha no templo, de forma belíssima, Dido,
acompanhada de enorme cortejo de moços da terra.
Como nas margens do Eurotas ou cume do Cinto vistoso
os coros Diana dirige na dança, seguida da turba
indescritível de Oréadas; pende-lhe a aljava dos ombros,
ao avançar; às demais divindades no garbo se exalta;

A soberania da personagem é tamanha que pode ser considerada, por um lado, maior do que a do próprio herói, já que é ela quem o acolhe. A imagem do trono totalmente atrelada a sua figura, uma rainha sem rei, é outro ponto que reforça seu poder e autonomia. Vale lembrar que uma posição social de destaque era uma das poucas ferramentas que conferia

certa influência às mulheres na Antiguidade. Esse processo, contudo, normalmente era regido por ou dizia respeito a algum homem:

Sua função mais ressaltada era a de intercessoras entre as facções masculinas, pois, como não podiam assumir cargos realmente políticos, as mulheres imperiais se viram obrigadas, na maior parte das vezes, a exercer influência por intermédio de seus filhos e maridos. (CARDOSO *et al.*, 2014, p. 329)

Assim, mesmo nesse pequeno espaço de prestígio que lhes era permitido, as mulheres ainda eram subordinadas aos homens. Dido, no entanto, quebra esse padrão uma vez, ao libertar-se do irmão tirânico e libertar seu povo, e outra, ao reinar a próspera Cartago sozinha. O cenário que se pinta ao seu redor é tão grandioso quanto ela, e termos típicos da épica retratam sua nobreza (Livro I):

saepta armis, solioque alte subnixa resedit. 506
Iura dabat legesque viris, operumque laborem
partibus aequabat iustis, aut sorte trahebat:

senta-se no sôlio excelso, rodeada do corpo da guarda,
os pleitos julga, sentenças prescreve e também compartilha
da atividade geral; as tarefas indica ou sorteia.

O trono é associado ao seu nome, a guarda está sob seu comando é ela quem dita as atividades do reino. Dido é a figura suprema em Cartago. A partir disso, Reilly vê a personagem, antes do envolvimento romântico com Eneias, como uma ameaça aos padrões de gênero. Porém, esse comportamento se altera com a intervenção de Vênus e Cupido.

A partir do banquete que a rainha oferece aos troianos, ao final do Livro I, episódio em que tem início a paixão de Dido, o que antes era uma conduta elevada, característica do gênero épico, transforma-se em um comportamento elegiacamente submisso, comum à elegia. Dido torna-se “[...] a rainha infeliz, já tocada da peste que há de abrasá-la” ([...] *infelix, pesti devota futurae*) (I, v. 712-713). Termos como *pesti* e *infelix* fazem parte do universo elegíaco, no qual o amor é visto como uma doença que governa e aflige o amante. Esse tipo de descrição, que torna-se constante nas aparições seguintes da personagem, indica, além do sofrimento amoroso, a alteração de sua postura. A função principal de Dido parece não ser mais a de rainha, e sim a de amante.

Apesar de não tomado pelos mesmos efeitos do Cupido, Eneias envolve-se com Dido. Entretanto, os termos que descrevem Eneias continuam seguindo o vocabulário épico e destacando seu heroísmo, como *uirtus* (bravura) e *honor* (honra). A rainha, por outro lado, altera de tal forma seu comportamento que afeta o tom da narrativa, tornando-a carregada de sentimentalismo. Sua imagem, antes semelhante a de divindades, passa a assemelhar-se a de um animal frágil que não reconhece ameaças (Livro IV):

*Uritur infelix Dido, totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit 70
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius; illa fuga siluas saltusque peragrat
Dictaeos; haeret lateri letalis harundo.*

Arde a rainha infeliz, vaga insana por toda a cidade,
sem rumo certo, tal como veadinha nos bosques de Creta
que o caçador transfixou com uma flecha, sem que ele consciência
então tivesse do fato. O volátil caniço ali fica;
corre a coitada, vencendo florestas do Dictre e arvoredos,
mas, sempre ao lado encravada, sentindo a fatal mensageira.

Outra comparação que pode ser feita entre os amantes diz respeito a suas responsabilidades. Quando Mercúrio, enviado por Júpiter, adverte Eneias sobre a busca pela Itália e sua missão fundadora (IV, v. 265-276), o herói coloca seu destino acima da relação com Dido. Ela, por sua vez, tão tomada por suas emoções, por conta do encanto do Cupido, negligencia as obrigações com o reino (Livro IV):

*Non coeptae assurgunt turres, non arma iuuentus 86
exercet portusue aut propugnacula bello
tuta parant; pendent opera interrupta, minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.*

Inacabadas, as torres pararam; não mais se exercitam
moços esbeltos nos jogos da guerra, na faina dos portos;
interrompidas as obras, o céu das ameaças descansa;
por acabar as ameias, merlões, toda a fábrica altiva.

Reilly (2015, p. 29) enxerga nessa vitória do sentimentalismo sobre a racionalidade um exemplo do que seria, para os padrões até então utilizados, um comportamento tipicamente feminino, que é “[...] mais fraco e inferior, sujeito à instabilidade emocional e ação precipitada [...]”. Com isso, Dido reforçaria o estereótipo da ineficácia feminina em questões políticas.

Seu comportamento na relação com Eneias também é bastante relevante para a análise, “ela fala em casamento, e com este nome esconde sua culpa.”²⁸ (*coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam.*) (IV, v. 172). Tem-se assim, na expressão de sua sexualidade, mais um ponto de desvio na sua conduta. Dido e Eneias mantêm relações apesar de não serem casados, o que destoia dos preceitos da época. Contudo, apesar de Eneias compartilhar dessa culpa, o peso moral recai especialmente sobre a rainha, que, ao listar seus arrependimentos antes de cometer suicídio, assume como um deles ter ferido a memória de Siqueu (IV, v. 552). O sentimentalismo que leva à entrega total e resulta na desonra e no suicídio é retratado como uma conduta exclusivamente feminina: “O oposto de uma mulher

²⁸ Este é o único excerto da obra no qual não se optou pela tradução de Carlos Alberto Nunes, e sim de Pedro Falleiros Heise. As duas edições consultadas constam na bibliografia.

virtuosa no Mundo Antigo era uma mulher levada pela luxúria — e embora Eneias seja igualmente culpável por se envolver nesses atos luxuriosos com Dido, mulheres são tradicionalmente as culpadas por serem dirigidas pelas paixões e emoções.” (REILLY, 2015, p. 23, tradução nossa)²⁹.

Portanto, tomando toda a trajetória da personagem, é seguro afirmar que Dido invade domínios reconhecidamente masculinos, em especial nas suas primeiras aparições, quando é exaltada por sua liderança. Mesmo que em escala menor, essa subversão se repete no segundo momento, já tomada pela paixão, ao inverter os papéis tradicionais da elegia erótica, na qual a mulher costuma ser objeto passivo do amor. Apesar desses comportamentos divergentes, a partir do momento em que Cupido atua sobre ela, manifestam-se características moralmente inferiores na sua conduta, como o desleixo com suas obrigações e a entrega total à emotividade, já apontados por Nugent como presentes no universo feminino. Assim, apesar da grandiosidade de Dido, as atitudes que levam ao seu fim se dão por conta de vícios característicos do seu gênero.

A personagem de Dido talvez seja uma das principais ilustrações das ideias defendidas por Reilly e Nugent, pois subverte o protótipo de feminilidade e recusa a passividade que lhe é imposta a tal ponto que incorpora uma das maiores formas de subjugação masculina: o poder político. Sua morte pode ser pensada, através das teses das autoras, como um castigo por extrapolar os limites de gênero, sendo, porém, simbolicamente causada por fraquezas dadas como femininas³⁰. Dido serve, então, como lembrete e reforço dos papéis tradicionais de gênero.

²⁹ No original: “The opposite of a virtuous woman in the ancient world was one who was driven by lust—and although Aeneas is equally culpable in engaging in these lustful acts with Dido, women are traditionally the ones who are blamed for being ruled by their passions and emotions.”

³⁰ Sharon L. James *et al.* (2012) também reconhecem a impossibilidade do sucesso feminino em questões políticas na Roma Antiga e a associam ao imaginário de feminilidade de descomedimento: “Como poeta e pensador, Virgílio é sutil e complexo demais para apresentar Dido como meramente irracional: como Cleópatra, ela é poderosa, atraente e perigosa, e seu poder deve ser reconhecido. Mas não é confiável. No pensamento romano, mulher e poder não podem coexistir. Contudo, por melhor que uma mulher lidere seu país, ela sempre irá se tornar presa de suas paixões, especialmente do desejo sexual.” (p. 371, tradução nossa) [As a poet and thinker, Vergil is too subtle and complex to present Dido as merely irrational: like Cleopatra she is powerful, attractive, and dangerous, and her power must be acknowledged. But it is not to be trusted. In Roman thinking, woman and power cannot coexist. However well a woman has ruled her country, she will always fall prey to her passions, especially sexual desire.]

3.6 SIBILA

A descida de Eneias ao mundo dos mortos, no Livro VI, é um dos episódios mais célebres da *Eneida*, que não seria possível sem a ajuda de Sibila. Ao chegar a Cumas, o troiano vai ao encontro da profetisa, que o guia na visita ao pai, nos inferos. É importante destacar, antes de iniciar a análise, que o perfil da personagem é bastante distinto do das demais, não sendo possível utilizar todos os critérios até então empregados, já que não são oferecidos detalhes da sua história.

A primeira descrição que acompanha seu nome é “pavorosa” (*horrendae*) (VI, v. 10), característica atípica em representações femininas. O termo muito provavelmente faz referência ao seu dom de profecia, que confere um poder excepcional à personagem. Isso fica visível no encontro entre Sibila e o herói, em que seu primeiro contato é uma ordem para Eneias:

*“Non hoc ista sibi tempus spectacula poscit;
nunc grege de intacto septem mactare iuuenos
praestiterit, totidem lectas de more bidentes.”
Talibus adfata Aenean (nec sacra morantur 40
iussa viri), Teucros vocat alta in templi sacerdos.*

“Não é o momento de vos entreterdes com tais espetáculos.
Cumpre imolar sete touros perfeitos, de acordo com os ritos,
e outras ovelhas de número igual, as mais belas do armento.”
Tendo isso a Eneias falado - cumpridas as ordens já estavam,
dadas aos seus -, convidou-os Sibila a entrarem no templo.

É interessante notar que a descida de Eneias aos inferos depende da sua obediência às condições impostas pela profetisa. Nesse momento, é ela quem assume uma posição de autoridade. Seu poder parece aumentar ainda mais quando é tomada pelo deus Apolo: “[...] Nos teucros o frio até os ossos penetra, / de puro medo. [...]” ([...] *Gelidus Teucris per dura cucurrit / ossa tremor [...]*) (VI, v. 54-55). Além de obedecida, Sibila passa a ser temida. Porém, a partir da sua relação com o deus, é possível observar certa submissão por parte de Sibila, com seu corpo e seus movimentos controlados por ele. Com isso, o resultado da dinâmica entre deus e profetisa é duplo, já que, por um lado, fortalece a autoridade de Sibila, mas o faz dominando-a.

Por conta de sua posição, a personagem parece assumir um poder incomum para o seu gênero, porém isso se deve antes ao contexto de religiosidade no qual esse poder é habitual e, ainda, às interferências de Apolo. Um outro critério que pode ser pensado com base nesse caráter religioso é sua sexualidade. Assim como em outros casos, a virgindade de Sibila é condição religiosa, e não uma escolha pensada para adequar-se a um parâmetro moral. Esse

elemento, apesar de aproximá-la do padrão de feminilidade, salienta um quesito determinante de sua personalidade, o caráter religioso.

A partir do que foi traçado, não se pode admitir que Sibila invada propriamente algum tipo de domínio masculino, tendo em mente a ocupação de profetisa como exclusivamente feminina. Também não são encontrados em Sibila atributos físicos ou comportamentos tidos como tipicamente femininos, o que pode ser consequência, em certa medida, da falta de maiores descrições da personagem. Portanto, Sibila não parece reproduzir necessariamente o protótipo de feminilidade, ao mesmo tempo em que não compete por posições usualmente masculinas. Por essa falta de adequação a esses dois polos e pelo teor religioso da sua participação, toma-se a personagem antes como entidade do que como mulher propriamente.

Considerando então, com base no pouco que se tem sobre Sibila, a inexistência de uma conduta subversiva que negue ou rompa com os limites da feminilidade idealizada e a constatação de sua atuação como ente religioso, não é viável enquadrá-la nas teses que orientam as análises. Contudo, uma contribuição importante que pode ser aproveitada de seu perfil é uma comparação com Cassandra. As duas personagens são dotadas do mesmo dom profético, porém a atuação e importância de cada uma delas é discrepante. As previsões de Cassandra, como já visto, são ignoradas e sua imagem é, mais de uma vez, sexualizada; enquanto Sibila é quem guia pelo reino dos mortos uma das passagens mais ilustres da *Eneida*. Não parece ser inocentemente que, dentre as duas, a mesma personagem que incorpora diversas das características que compõem o modelo de feminilidade, Cassandra, incorpore também a maior das repressões, o silenciamento.

3.7 LAVÍNIA

Chegando ao Lácio e reconhecendo ali a terra que futuramente seria Roma, Eneias manda um grupo para conhecer a cidade, enquanto delimita seu novo território. O rei Latino aceita os presentes dárdanos e recebe os troianos, propondo um casamento entre Eneias e sua filha Lavínia, que, segundo os oráculos, deveria casar-se com um estrangeiro (VII, v. 195-273). A princesa, no entanto, já estava prometida a Turno, de quem a rainha Amata toma partido. Com a mão de Lavínia e a permanência no reino latino em disputa, inicia-se a guerra entre troianos e rútuos, que termina com a vitória de Eneias (XII, v. 931-938).

A partir dessa breve contextualização, já é possível esboçar o perfil da personagem. Suas aparições são bastante limitadas, havendo muito mais menções ao seu nome, geralmente associado à vitória na guerra e ao casamento, do que de fato sua presença como uma

personagem atuante. Além do número restrito de participações, é curioso destacar que nos raros momentos em que Lavínia se faz presente ela não é dotada de falas diretas. A passividade parece ser, portanto, um traço característico da personagem, que será reforçado através da análise.

Em primeiro lugar, o núcleo familiar de Lavínia é bem desenvolvido no enredo, especialmente a partir da segunda metade da obra, que se dá quase inteira no Lácio, onde reina seu pai. Seu casamento é um exemplo da influência e do controle que a família tem sobre a vida de Lavínia, comum na Antiguidade, e que certamente pode ser justificável pela importância de sua posição como princesa. Latino deseja que a filha se case com Eneias, seguindo a profecia do oráculo, enquanto Amata apoia o matrimônio com Turno, a quem Lavínia já estava prometida. Justamente por essa interferência familiar ser norma, dado o contexto histórico, em especial no quesito matrimonial, tem-se um primeiro indício da obediência da personagem aos padrões vigentes. Lavínia não contraria o desejo dos pais ou expressa sua opinião a respeito dos possíveis noivos, nem mesmo buscando amenizar o conflito entre eles. Pelo contrário, o confronto atrelado ao seu casamento parece lisonjear a noiva. Em um episódio em que os cabelos de Lavínia são tomados por chamas, ela entende o incidente como um presságio de glória, ao passo que o restante dos presentes o interpreta com receio diante da possibilidade de guerras (Livro VII):

*Id uero horrendum ac uisu mirabile ferri:
namque fore inlustrem fama fatisque canebant
ipsam, sed populo magnum portendere bellum.* 80

Horror e espanto causou nos que o viram, tão grande portento.
Para Lavínia, em verdade, era indício de fama e prestígio;
mas para o povo o prodígio inculcava trabalhos e guerra.

A fim de aproveitar ainda mais a tese de Nugent, estende-se o argumento do contraste entre a aflição masculina e feminina, esta sempre mais baixa em uma escala moral, às preocupações, de forma geral, dos dois gêneros. Desse modo, a vaidade e a falta de empatia de Lavínia ao considerar preocupações vis, como seu renome, acima das sequelas de uma guerra podem ser lidas como um vício tipicamente feminino.

Partindo para o próximo tópico, ao se pensar na sexualidade da personagem, pode-se recorrer a duas descrições que adjetivam Lavínia: “com idade para casar” (*plenis nubilis annis*) (VII, v. 53) e “virgem” (*uirgo*) (XI, v. 479). Assim, ao incorporar o modelo de castidade antes do casamento, Lavínia se enquadra em mais um dos critérios da feminilidade idealizada. Outro fato relevante que se depreende dessas mesmas caracterizações é o papel de noiva de Lavínia como o mais importante que ela desempenha ao longo da narrativa. Isso vai

ao encontro ainda do fato de seu nome aparecer, na maioria das vezes, como mais um espólio de guerra, o prêmio do vencedor. Sua objetificação não se dá de maneira sexual, como no caso de algumas outras personagens, mas também ocorre, o que mais uma vez reforça um dos traços mais marcadamente femininos de Lavínia, ao tomar como base os parâmetros utilizados até então, sua passividade.

A respeito do quarto critério de análise, tendo em mente a imagem da personagem esboçada até aqui, é seguro dizer que, pelas poucas ações que Lavínia exerce, nenhuma delas parece fugir do padrão de feminilidade ou invadir alguma esfera do universo masculino. Os traços que podem ser tomados como descrições negativas da personagem, a exemplo sua futilidade ao priorizar a própria fama em detrimento da segurança do seu povo com a iminência de guerras, fazem parte do imaginário tido como feminino. Assim como a primeira esposa de Eneias, Creúsa, é interessante constatar que a segunda também não quebra o padrão de feminilidade. Resgata-se a ideia de Eneias como principal modelo de masculinidade e romanidade para os leitores da obra e de sua esposa como a personificação do ideal de feminilidade. Há uma diferença, contudo, no destino dessas duas mulheres, que no caso de Lavínia não é fatal.

Como Lavínia é um dos exemplos do protótipo de feminilidade, não haveria motivos para que, de acordo com as teses de Reilly e Nugent, ela fosse punida com um fim malfadado ou com o desaparecimento. Pelo contrário, como a personagem não apresenta comportamentos subversivos que rompam os limites impostos ao seu gênero ou negue a passividade que lhe é prescrita, ao invés de uma punição, Lavínia é recompensada ao tornar-se parte do destino glorioso do herói troiano.

3.8 AMATA

Esposa de Latino e mãe de Lavínia, Amata é a rainha do Lácio. Quando Latino oferece a mão de Lavínia a Eneias, um estrangeiro que cumpria os requisitos da profecia, Amata discorda e apoia o casamento da filha com Turno, a quem Lavínia já estava prometida. A deusa Juno, buscando motivos para provocar uma guerra e destruir os troianos, envia Alecto, uma das fúrias, para inflamar o ânimo da rainha (VII, v. 323-353). Já tomada pela fúria, Amata questiona o marido sobre o casamento da filha, e, frustrada por não obter o resultado desejado, vagueia pela cidade, onde reúne outras mães e realiza uma orgia com danças ritualísticas dedicadas a Baco (VII, v. 354-403). Ao fim da narrativa, quando a rainha pensa ter perdido Turno e a guerra, comete suicídio (XII, v. 595-603).

Antes de partir para a análise, é válido ressaltar que grande parte das descrições de Amata são feitas quando ela se encontra dominada pela fúria, o que, no entanto, apenas acentua ânimos já existentes na personagem. Outra consideração importante diz respeito ao cargo de Amata. Espera-se que numa posição de prestígio, como a de rainha, Amata demonstre um comportamento exemplar que sirva como modelo para os súditos. Contudo, vale lembrar que tais posições de poder, quando ocupadas por mulheres, não deveriam se sobrepor a de um homem ou ao seu papel conjugal. Dessa maneira, Amata é, acima de rainha do Lácio, esposa do rei Latino.

O núcleo familiar de Amata, composto pelo marido e pela filha, torna-se fundamental a partir da segunda metade da obra, quando os troianos aportam no Lácio, onde ficam até o fim da guerra. A primeira menção à personagem se dá no Livro VII (v. 56), já relacionando-a à figura de Latino — “esposa do rei” (*regia coniunx*) — sendo propriamente nomeada apenas no verso 343 do mesmo livro, primeira evidência da habitual subordinação da esposa ao marido. No entanto, no debate a respeito do matrimônio da filha, constata-se uma dinâmica distinta na relação do casal.

Desde o início, Amata apoia a união da filha com Turno. Porém, com a chegada de Eneias e a profecia sobre o casamento de Lavínia com um estrangeiro, Latino decide oferecer a mão da filha ao troiano. A discordância da rainha quebra a tradicional subordinação conjugal feminina, primeiro comportamento divergente de Amata. Ainda nesse episódio, podem-se resgatar características típicas do imaginário feminino que ajudam a definir melhor seu padrão comportamental, como a emotividade (Livro II):

*mollius et solito matrum de more locuta est,
multa super nata lacrimans Phrygiisque hymenaeis:* 358

em termos brandos, tal como costumam as mães nesses casos,
fala ao marido, a chorar, sobre as bodas futuras com o Frígio:

Enquanto argumenta, Amata complementa seu discurso com lágrimas, que podem ser entendidas como um recurso para convencer o marido, mas também, como apontam os versos, um hábito materno. Apesar de contrariar Latino, Amata assume o seu papel de mãe ao defender o que acredita ser melhor para Lavínia, adequando-se, nesse quesito, ao protótipo de feminilidade. Ocorre, apesar disso, a quebra do núcleo familiar, uma vez pelo desentendimento entre os pais e, ao fim da narrativa, com o suicídio de Amata.

Na sequência, ainda no Livro VII, tomada ainda mais pela fúria e desolada por não ser ouvida, o que antes era um choro se transforma em delírio, e Amata encontra-se fora de si:

*His ubi nequiquam dictis experta Latinum
contra stare videt penitusque in viscera lapsum*

serpentis furiale malum totamque pererrat, 375
tum vero infelix, ingentibus excita monstis,
immensam sine more furit lymphata per urbem.

vendo que tais argumentos em nada Latino abalavam,
 firme até o fim, pós haver-lhe o veneno atingido as entranhas
 e a quintessência das Fúrias da serpe danosa injetado,
 presa a infeliz de espantosas visões, do delírio tomada,
 já descomposta e sem pejo por toda a cidade vagueava.

Descomedida, sob os efeitos de Alecto, Amata “A maiores loucuras se atreve” (*maius adorta nefas maioremque*) (VII, v. 386). Esse comportamento delirante pode ser entendido como um vício feminino, uma entrega total às emoções e à perda da racionalidade. Apesar da contribuição do *furor* que toma a rainha, antes mesmo da intervenção de Alecto, Amata já exibía comportamentos tidos como femininos, como admite-se nos próprios versos: “Femíneos queixumes gemia.” (*feminae ardentem curaeque iraeque coquebant.*) (VII, v. 345).

Ainda sobre a questão do *furor*, é interessante comparar o caso de Amata com o de Turno, principal inimigo dos troianos na segunda metade da obra. O chefe dos rútuos também se deixa levar por sua ira quando invade o acampamento dos troianos (Livro IX), rendendo-se às emoções. Amata, de forma semelhante a Turno, deixa-se controlar por impulsos emocionais. Sua falta de controle é tamanha que, no ápice da irracionalidade, comete suicídio. No caso de dois personagens acometidos pela mesma condição, a mulher apresenta um desempenho inferior: Turno é morto em campo de batalha; enquanto Amata tira a própria vida, de forma indigna.

A respeito do terceiro critério de análise, não se tem muitas pistas sobre a expressão da sexualidade de Amata. Mas, pensando-se no seu estado civil e posição social, não há motivos para supor alguma subversão nesse sentido. Esse é um dos poucos critérios em que a personagem parece se enquadrar no modelo de feminilidade, ao lado de seu desempenho materno e de seus vícios comportamentais. É curioso notar que é justamente através de sua conduta temperamental que Amata poderia ser descrita como devidamente feminina.

Em contrapartida, a atuação restante da rainha, em sua maioria, é digressiva. Desde a discussão inicial com o marido, que ameaça a autoridade do patriarca, até o ritual com as outras mães e, finalmente, o suicídio, Amata quebra o padrão de passividade esperado das mulheres. Esse comportamento pode ser atribuído, como já enfatizado, em grande parte, à fúria que domina seu corpo. Porém, a respeito da escolha do noivo, por exemplo, Amata já discordava de Latino antes mesmo de ser dominada por Alecto, o que reforça a existência desse tipo de comportamento antes mesmo da interferência de elementos externos. Por fim,

A cidade de Acestes, à qual Niso se refere, é aquela construída depois do incêndio dos barcos pelas matronas troianas³¹, cansadas de continuar a busca por Roma (V, v. 709-718). Niso descreve a mãe do companheiro como a única que se manteve com eles, mesmo depois de tantos anos de viagens e da guerra iminente. A personagem é, portanto, a personificação da maternidade idealizada, na qual a mãe sacrifica-se em nome do filho.

Com a notícia da morte de Euríalo, sua mãe se faz presente na cena e sua reação serve como exemplo do descontrole emocional comumente atribuído às mulheres (Livro IX):

[...] *At subitus miserae calor ossa reliquit,
excussi manibus radii revolutaque pensa.
Evolat infelix et femineo ululatu,
scissa comam, muros amens atque agmina cursu
prima petit, non illa virum, non illa pericli
telorumque memor; caelum dehinc questibus implet:* 480

[...] Foge o calor, subitâneo, dos ossos
da desgraçada, das mãos cai-lhe o fuso, embaraça-lhe o linho.
Fora de si a gritar, arrancando os cabelos, a pobre
se dirigiu para os muros, na frente das tropas, sem nada
ver nem pensar em guerreiros, perigos nem dardos nem mortes,
os ares longe aturdindo com seus lancinantes queixumes.

Uma primeira consideração a ser feita diz respeito ao tom fúnebre do episódio, que naturalmente assume uma carga emocional maior. Contudo, para Nugent, o sofrimento da personagem é exagerado e menos nobre quando comparado ao sofrimento masculino presente em outras cenas da épica³². Esse descomedimento corresponde, assim, a um vício tipicamente feminino. A mãe de Euríalo lamenta sua morte, mas não o faz elevando o heroísmo do filho que morre pela pátria. Além disso, a própria postura de luto da personagem é indigna quando implora mais de uma vez pela morte:

[...] *o Rutuli, me primam absumite ferro:
aut tu, magne pater divom, miserere tuoque
invisum hoc detrude caput sub Tartara telo,* 495

³¹ Esse é mais um exemplo de subversão feminina presente na *Eneida*, no qual as mulheres revoltam-se, sob influência de Juno, contra o destino que lhes é imposto.

³² Nugent ilustra isso ao comparar as reações da mãe de Euríalo com as do pai de Palas, ambos recebendo a notícia da morte dos filhos: “A representação da tristeza da mãe torna-se acusatória, autopiedosa, irracional e excessiva de uma forma que é tão diretamente prejudicial à causa de Eneias que deve ser silenciada. Mas a tristeza do pai é medida, reflexiva e solidária - até mesmo apreciativa - dos laços marciais e cívicos que unem os homens e mitigam tais tristezas (mesmo que, implicitamente, também sejam causas contribuintes). O sofrimento de Evandro, longe de minar o projeto de Eneias, o apoia em todos os sentidos e até o revigora, acrescentando urgência e propósito à batalha renovada ao incluir o motivo explícito da vingança.” (1999, p. 257, tradução nossa) [The representation of the mother's sorrow renders it accusatory, self-pitying, irrational, and excessive in a way that is so directly harmful to Aeneas' cause it must be silenced. But the father's sorrow is measured, reflective, and supportive -- even appreciative -- of the martial and civic ties that bind men and mitigate such sorrows (even if, implicitly, they are also contributing causes). Evander's suffering, far from undermining Aeneas' project, is supportive of it in every way and even reinvigorates it, adding urgency and purpose to renewed battle by including the explicit motive of vengeance.]

quando aliter nequeo crudelem abrumpere uitam.”

Rútu! Eis-me como alvo do vosso rancor! Transpassai-em com vossos dardos! Seja eu a primeira a cair nessa guerra. Ou então, potente senhor do alto Olimpo, de mim tem piedade; com o teu raio no Tártaro atira a aborrida cabeça, pois de outra forma jamais poderei extinguir-me aqui embaixo.”

Apesar da participação reduzida, a personagem serve adequadamente para demonstrar dois dos critérios selecionados como partes fundamentais do protótipo de feminilidade: a mulher reduzida à maternidade e a emotividade exacerbada como característica marcante do seu comportamento. Em relação ao seu fim, não são fornecidas mais informações, porém supõe-se trágico, ao menos em parte, pela perda do filho. No entanto, como não há indicativos de sua morte ou desaparecimento, nem de uma conduta subversiva que os justificasse, a mãe de Euríalo não se encaixa nos quadros de Reilly e Nugent de personagens castigadas em decorrência do rompimento com o padrão de feminilidade.

3.10 CAMILA

Camila é a guerreira que comanda os volscos e auxilia Turno nos episódios finais da guerra, nos quais ela e o seu exército lutam na linha de frente para que o líder rútu possa defender os muros da cidade e surpreender Eneias. Durante a batalha, são elevados seus dons bélicos, listando-se todos aqueles que foram mortos pelas mãos da guerreira (XI, v. 664-698). Contudo, sua morte também se dá durante a batalha, quando, distraída pelos espólios de ouro, cai na emboscada de Arrunte e é mortalmente ferida (XI, v. 759-806).

É possível aproximar o perfil de Camila ao de Pentesileia, já que ambas são guerreiras inimigas dos troianos e ambas figuram na tese de Reilly como exemplos de subversão. Porém, diferentemente de Pentesileia, Camila é uma personagem ativa na narrativa, contando com uma participação maior e também com uma rememoração do seu passado. É a deusa Diana, a quem Camila presta culto, que narra a sua história. A partir dessa narrativa, são fornecidos detalhes a respeito da criação e do núcleo familiar de Camila (XI):

*Utque pedum primis infans vestigia plantis
institerat, iaculo palmas armavit acuto
spiculaque ex umero parvae suspendit et arcum. 575
Pro crinali auro, pro longae tegmine pallae
tigridis exuviae per dorsum a vertice pendent.
Tela manu iam tum tenera puerilia torsit
et fundam tereti circum caput egit habena
Strymoniamque gruem aut album deiecit olorem. 580*

Mal começou a menina a firmar os pezinhos no solo,
para andar só, as mãozinhas armou com um dardo pontudo

e pelos ombros passou arco e aljava, brinquedo de criança.
 Em vez de capa flutuante ou diadema nos belos cabelos,
 o espólio fero de um tigre as espáduas e o dorso lhe cobre.
 Desde pequena, com a mão delicada, jogava seus dardos,
 e a funda leve do couro torcido girava por cima,
 grou estrimônio matando ou cisne alvo de longo pescoço.

Torna-se claro, a partir dos versos, que a infância da personagem é atípica para uma menina. Quando Metabo, pai de Camila, foge dos volscos, ele roga a Diana, deusa da caça, pela proteção da criança, prometendo-lhe a filha. É justificável então que se encontrem experiências relacionadas à caça no seu cotidiano. No trecho acima, chocam-se características tipicamente masculinas, como o domínio de armas, com termos que expressam graciosidade e, para os padrões estabelecidos, feminilidade. O que prevalece, contudo, tendo em mente o futuro da personagem, são traços considerados masculinos. Outro fator que contribui para a sua infância incomum é a ausência da figura materna. Somados, esses são aspectos que resultam num núcleo familiar único, no qual não parece prevalecer uma hierarquia que limite a figura feminina a padrões específicos com base no seu gênero.

Nos versos seguintes, a questão da sexualidade se faz presente. Diana conta que muitas matronas haviam tentado casar seus filhos com a guerreira, que:

[...] *sola contenta Diana* 582
aeternum telorum et virginitatis amorem
intemerata colit. [...]

[...] Contente com ser de Diana,
 o amor conserva da caça com seus apetrechos, e o culto
 da virgindade sem manchas [...].”

Nesse sentido, por ser uma mulher não comprometida e virgem, Camila se insere no protótipo de feminilidade. Porém, assim como Pentesileia e Sibila, essa condição se dá por outro motivo que não uma preocupação moral, nesse caso por conta do culto à deusa. Destaca-se ainda que Diana, como deusa da caça, não consta entre as principais referências de feminilidade, como Vênus, deidade do amor, ou Juno, do casamento. Assim, os motivos que levam a essa primeira adequação de Camila aos padrões de gênero são excepcionais.

Um segundo elemento do imaginário de feminilidade que a personagem parece incorporar diz respeito aos seus vícios, que se revelam no momento de sua morte. Apesar do desempenho militar notável da personagem, Camila deixa-se distrair por espólios e é atingida (XI):

Hunc uirgo, siue ut templis praefigeret arma
Troïa, captiuo siue ut se ferret in auro
uenatrix, unum ex omni certamine pugnae 780
caeca sequebatur totumque incauta per agmen
femineo praedae et spoliolum ardebat amore,

A bela virgem, talvez por querer pendurar na portada
do templo as armas troianas, ou mesmo nas suas caçadas
engalanar-se com as peças cativas, em tudo excelentes,
sem nada ver nem do mais precatar-se, em desejo ardia
de apoderar-se das armas, vaidade mui própria do sexo.

A líder dos volscos morre por sua avareza, futilidade tipicamente feminina, como indicam os versos. A banalidade do seu fim é ainda maior ao pensar-se no contexto bélico em que se dá, no qual as mortes são exaltadas pela coragem e patriotismo, e não pela vaidade. É válido, mais uma vez, ampliar a ideia da diferença entre sofrimento masculino e feminino, de Nugent, para as preocupações como um todo. Ao comparar Camila e seu assassino, vê-se que antes da distração Camila era uma guerreira e líder exemplar, enquanto Arrunte a espreitava, buscando tomá-la de surpresa e evitar, com isso, um duelo direto. Contudo, os papéis se invertem: Arrunte é quem assume uma atitude nobre, pedindo a Apolo para que consiga tirar a desonra dos seus (XI, v. 788-790); ao passo que Camila se rende à vaidade. Apesar da superioridade bélica de Camila, seus vícios femininos a diminuem moralmente, sendo superada por um homem.

Pensando então na sua característica mais distintiva, de guerreira, pode-se afirmar seguramente que Camila invade domínios reconhecidamente masculinos. Isso tem início na sua criação, que se dá de forma singular, e se mantém até seu fim, no campo de batalha. Assim como Pentesileia, Camila também é uma figura de autoridade por liderar o seu grupo, mais uma vez assumindo uma posição incomum para o seu gênero. Além disso, não só os volscos são chefiados pela guerreira, como também os rútuos, confiados a ela por Turno (XI, v. 519).

De forma geral, a conduta de Camila extrapola os limites da feminilidade, apresentando comportamentos desviantes e negando a passividade tradicionalmente atribuída às mulheres, o que a adequa, portanto, às teses de Reilly e Nugent. Contudo, a respeito do seu fim, por mais que seu desaparecimento na narrativa possa ser explicado pela ameaça que sua figura representa aos papéis tradicionais de gênero, sua morte não é diretamente provocada por suas atitudes subversivas, e sim por um defeito “mui próprio do sexo”. Reilly salienta, no entanto, o quão simbólica é sua morte, que se dá pelas mãos de um homem.

4 COMPARAÇÃO

A partir das análises individuais, o intuito deste capítulo é de reunir em grupos as personagens com perfis semelhantes, a fim de se ter uma ideia mais geral a respeito do cumprimento e descumprimento do padrão de feminilidade na obra como um todo. Vale lembrar, contudo, que uma consequência desse agrupamento é a generalização de certos aspectos das personagens.

A divisão partirá de dois grupos: o primeiro, correspondente àquelas que, de forma geral, adequam-se ao modelo de feminilidade definido; e um segundo, que reúna as personagens que excedam, significativamente, os limites impostos ao seu gênero. Pensando-se ainda na tese de Reilly, que relaciona comportamentos subversivos a fins trágicos, será acrescentada uma subdivisão a esses grupos que indique quais dessas personagens sofrem com destinos infelizes, conferindo em que medida o argumento da autora se concretiza.

4.1 IDEALMENTE FEMININAS

Neste primeiro grupo encontram-se as mulheres que mais se aproximam do estereótipo e não apresentam comportamentos suficientemente subversivos a ponto de romper com o padrão de feminilidade. As personagens que cumprem esse perfil são: Cassandra, Creúsa, Andrômaca, Lavinia e a mãe de Eurialo. Porém, em relação ao destino de cada uma delas, faz-se necessária ainda outra divisão.

Na categoria de personagens idealmente femininas e afortunadas figura apenas Lavinia. A princesa representa, de modo geral, o protótipo de feminilidade, exibindo características, como a submissão, essenciais para o modelo. Até mesmo nos seus defeitos, Lavinia é tipicamente feminina, com suas preocupações banais a respeito da fama e do casamento. Em relação ao seu destino, não há dúvidas sobre sua fortuna ao ser desposada pelo herói principal da narrativa. Reforça-se, uma vez mais, a importância da conciliação dos comportamentos da consorte de Eneias aos padrões comportamentais estabelecidos; assim como ele, ela deve servir de exemplo aos leitores.

Ao restante das personagens que se enquadram no padrão de feminilidade definido, é reservado um destino menos venturoso. Apesar de não apresentarem uma conduta subversiva que justificasse um fim trágico, Cassandra, Creúsa, Andrômaca e a mãe de Eurialo enfrentam

fatalidades. Há, no entanto, um fator comum à história dessas mulheres que parece explicar seus infortúnios: todas envolvem-se, de alguma maneira, em guerras.

O caso de Creúsa é bastante singular, e, como já indicado na sua análise, sua morte é necessária para a continuidade da narrativa e não ocorre de forma indigna, como outras personagens que cometem suicídio. Pelo contrário, seu espírito, ao ser descrito como “maior” (II, v. 773), parece ser honrado. Dentre as restantes, Cassandra aparenta ser a mais malfadada, sendo arrastada por um soldado grego em sua última aparição. Já a infelicidade que compartilham Andrômaca e a mãe de Euríalo é a perda de membros da família. Ainda que não se entre em pormenores a respeito do destino das últimas três, considerando o que se sabe sobre elas a partir da epopeia, seu fado não pode ser tido como tão afortunado quanto o de Lavínia.

Mesmo desafortunadas, em alguma medida, essas personagens ainda servem como exemplo de alguns dos estereótipos atrelados à figura feminina. No caso de Cassandra e Andrômaca, um dos principais papéis desempenhados por elas é o de objeto sexual para os homens que as cercam. Sua submissão, característica do imaginário de feminilidade, dá-se na constante sexualização de suas figuras. Creúsa e a mãe de Euríalo, por outro lado, representam o ideal de maternidade, em que os filhos são colocados acima de suas próprias vidas. À Creúsa adiciona-se ainda o rótulo de esposa perfeita.

É verificável, dessa maneira, a adequação dessas mulheres ao protótipo de feminilidade, ainda que o destino que lhes é reservado não seja grandioso. Contudo, é necessário reconhecer a influência do meio bélico a que todos se submetem, o que as impede de servir à tese de Reilly. O fim dessas mulheres não é, portanto, resultado de um comportamento subversivo.

4.2 SUBVERSIVAS

O segundo grupo é composto por Pentesileia, Dido, Amata e Camila, personagens que rompem com o perfil de passividade e submissão esperado do gênero feminino. Diferentemente do grupo anterior, não é necessária uma subdivisão que separe aquelas com um fim próspero das desafortunadas, visto que todas têm uma morte trágica. A partir da leitura de Reilly, esse resultado parece bastante simbólico, como uma resposta à subversão cometida pelas personagens. Ao extrapolar os limites de feminilidade, essas mulheres estariam também ameaçando toda a tradição de dominância masculina, o que justificaria seu desaparecimento.

São possíveis ainda mais aproximações entre essas personagens. Pentesileia e Camila, por exemplo, desempenham papéis bastante similares na narrativa, sendo ambas guerreiras líderes que enfrentam o exército troiano. Assim, fica clara a negação da fragilidade comumente conferida à mulher e a invasão de um universo tradicionalmente masculino que as duas cometem. Uma reação a essa conduta abertamente subversiva é ilustrada pela morte de Camila, que se dá pelas mãos do inimigo, superando-a em virtude e também na batalha. Com Pentesileia igualmente, embora não se narre no poema, o destino é a morte.

Outro par que se assemelha é o das rainhas, Dido e Amata. A posição assumida pelas duas já é um primeiro indicativo de seu poder, incomum para mulheres, ainda que, no caso de Amata, seja subjugado ao do rei. Dido, no entanto, por não compartilhar o trono, é a figura suprema em Cartago, rompendo com a ideia de dominância masculina. Já a maior subversão de Amata se dá ao contrariar o marido e o próprio Fado. Mais uma aproximação destacável entre as personagens é na morte. Não só as duas tiram a própria vida, como o fazem sob efeito de influências externas, Cupido e a paixão, no caso de Dido, e a fúria para Amata. Vale destacar que esse é o auge da entrega das personagens à emotividade, até então tomada como característica do gênero feminino. Apesar do poder e influência dessas mulheres, sua morte indigna é causada por falhas tipicamente femininas, o que reforça a mensagem da inaptidão do gênero a certas responsabilidades.

A existência de um único grupo que englobe as personagens subversivas e as malfadadas, sem distinção, demonstra a proposição de Reilly a respeito de um silenciamento das personagens que destoassem, de alguma forma, dos padrões desejáveis de feminilidade. Uma outra conclusão possível a partir dessas personagens refere-se ao modo como se dão suas mortes. Nos três casos narrados na obra — Dido, Amata e Camila — a morte concretiza-se por meio de alguma conduta vil, seja ela emotiva ou ambiciosa, além de ser um dos únicos momentos em que as personagens apresentam atributos tidos como femininos. Entende-se, assim, que essas mulheres só seriam devidamente femininas na sua excentricidade, natural do gênero.

4.3 SIBILA

Sibila é a única das personagens selecionadas que não parece enquadrar-se em nenhum dos grupos anteriores, pois não pode ser tomada como um modelo de feminilidade, ao mesmo tempo em que não apresenta condutas excepcionalmente subversivas a ponto de extrapolar esse modelo ou competir pela posição de algum homem. O que se reforça, porém,

é o papel singular da personagem, que aparenta classificar-se além do dualismo de gênero, antes como uma entidade religiosa — o receptáculo de Apolo, a guia do mundo dos mortos.

5 CONCLUSÃO

As contribuições da *Eneida* para a literatura latina e para a consagração de uma identidade romana são inegáveis, especialmente ao considerar-se seu caráter fundacional. Pensando ainda no seu contexto de criação, com a ascensão do Império e a volta de padrões conservadores, o papel da narrativa parece estender-se ainda ao de uma cartilha comportamental, que ilustra as condutas desejáveis para o povo romano.

Dessa forma, a despeito das discussões sobre a possível encomenda da obra pelo imperador Augusto, é impossível desconsiderar as influências do contexto no qual se deu sua produção. Sobre o caráter instrutivo da obra, no sentido de que orienta o leitor a respeito das virtudes apropriadas, debates sobre gênero e feminilidade foram entendidos como parte essencial da construção desse imaginário idealizado de romanidade e tomados como ponto central da pesquisa. Contudo, reforça-se a necessidade de compreender a obra no seu próprio contexto, não buscando aplicar valores atuais a uma narrativa da Antiguidade.

Assim, a partir das análises das personagens selecionadas, as teses de Reilly e Nugent acerca da relação entre condutas subversivas e destinos malfadados e da negação da passividade e um conseqüente desaparecimento comprovam-se em vários momentos ao longo da epopeia de Virgílio. No caso do segundo grupo, que compreende as subversivas e mal-aventuradas, a ideia de uma doutrinação parece ser ainda mais sólida, já que todas as personagens com condutas tidas como inapropriadas para o seu gênero sofrem com um destino infeliz. Fica clara, portanto, a existência de um ideal de feminilidade e de um processo punitivo para as desviantes desse padrão. É essencial, no entanto, reconhecer que há diferentes noções de feminilidade, apesar de se ter optado por uma análise que partisse de sua idealização.

Uma última observação diz respeito ao destino das mulheres de forma geral na narrativa. Nugent caracteriza a participação feminina na *Eneida* como passível de desaparecimento, o que se verifica em quase todas as mulheres da história; das selecionadas, apenas Lavínia e Sibila não parecem ter um fim desafortunado. Isso abre espaço para futuras discussões que tomem como foco a figura da mulher na literatura clássica, pois expande esse sistema de silenciamento para além das subversivas, tendo como principal critério o gênero feminino.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Márcia Maria de Melo; PEREIRA, Nair Fernandes. O perfil sibilante da personagem Quina n'A Sibila de Agustina Bessa-Luís. **Coralina**, Cidade de Goiás, v. 1, n. 2, p. 119-134, jul. 2019

CAMPS, W. A. **An introduction to Virgil's Aeneid**. Londres: Oxford University Press, 1969.

CARDOSO, Zelia de Almeida *et al.* Roma. *In*: FUNARI, Pedro Paulo A. *et al.* (orgs). **Amor, desejo e poder na Antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014. p. 243-384.

FANTHAM, Elaine *et al.* Women in the roman world. *In*: FANTHAM, Elaine *et al.* (eds.). **Women in the classical world**. Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 207-394.

JAMES, Sharon L. *et al.* The beginnings of Empire. *In*: JAMES, Sharol L.; DILLON, Sheila. (eds.). **A companion to women in the ancient world**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2012. p. 367-436.

LOVÉN, Lena Larsson *et al.* Rome. *In*: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean Macintosh (eds.). **Women in antiquity**: real women across the ancient world. Londres; Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2016. p. 883-964.

MAYER, Tamar. Gender ironies of nationalism: setting the stage. *In*: MAYER, Tamar (ed.). **Gender ironies of Nationalism**: sexing the nation. Londres; Nova Iorque: Taylor & Francis Group, 2002. p. 1-24.

NUGENT, S. Georgia. The women of the Aeneid: vanishing bodies, lingering voices. *In*: PERKELL, Christine (ed.). **Reading Vergil's Aeneid**: an interpretive guide. Norman: University of Oklahoma Press, 1999. p. 255-292.

REILLY, Colleen. Women in the Aeneid. Foreign, female, and a threat to traditional Roman society or examples of model male citizens? **JCU Senior Honors Projects**, v. 60, Spring 2015.

TOLL, Katharine. Making Roman-Ness and the 'Aeneid'. **Classical antiquity**, Califórnia, v. 16, n. 1, p. 34-56, abr. 1997.

VIRGÍLIO, Públio Virgílio Maro. **Eneida**. 2. ed. Tradução: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

VIRGÍLIO, Públio Virgílio Maro. **Eneida**. Tradução: Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Clandestina, 2017.