UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAYRYNNE DE FARIA COUTINHO

O *EPOS* HISTÓRICO DA *FARSÁLIA*, DE LUCANO: SULA E MÁRIO COMO *EXEMPLA*

VITÓRIA
2024

THAYRYNNE DE FARIA COUTINHO

O *EPOS* HISTÓRICO DA *FARSÁLIA*, DE LUCANO: SULA E MÁRIO COMO *EXEMPLA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite.

VITÓRIA
2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Coutinho, Thayrynne de Faria, 1997-
C871e O epos histórico da Farsália, de Lucano : Sula e Mário como exempla / Thayrynne de Faria Coutinho. - 2024.
181 p.

Orientadora: Leni Ribeiro Leite.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Poesia épica. 2. Literatura clássica. 3. Historiografia. 4. Retórica. 5. Guerra Civil. I. Leite, Leni Ribeiro. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Thayrynne de Faria Coutinho

“O EPOS HISTÓRICO DA FARSÁLIA, DE LUCANO: SULA E MÁRIO COMO EXEMPLA”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de abril de 2024.

Comissão Examinadora:

Profª Drª Leni Ribeiro Leite (UFES)
Orientadora e Presidente da Comissão

Prof Dr Gilson Charles dos Santos (Unb)
Examinador Externo

Prof Dr Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP)
Examinador Externo

Documento assinado eletronicamente nos moldes do art. 10 da MP 2200/01 e Lei 14063/20
[Hash SHA256] 212a17683c691db87926995629ceb8d9c57bf0c67ed1b4b843a0594c66bd19dc

Datas e horários baseados em Brasília, Brasil
Sincronizado com o NTP.br e Observatório Nacional (ON) em 30/04/2024 às 16:20:09

ficha de aprovação

Data e Hora de Criação: 29/04/2024 às 19:13:21

Documentos que originaram esse envelope:
- Ficha de aprovação - thayrunne.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)

Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 212a17683c691db87926995629ceb8d9c57bf0c67ed1b4b843a0594c66bd19dc
[SHA512]: ecf3b01c11c97b7e453c7fdf5716927d93cec62990ea5919bc326a26c7afe9a6ee94513263bc24b9f2330e47c9aa4f69f9a113603d55c7a8f32d5a8f6dc9e1a1

Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope

ASSINADO - brunno.vg.vieira@unesp.br (brunno.vg.vieira@unesp.br)
Data/Hora: 30/04/2024 - 16:19:28, IP: 177.62.107.109, Geolocalização: [-22.287828, -48.568769]
[SHA256]: ff64ecd7760467a5608a83c95670ff4bdac437d6b312544964f1396ed68f13b2

ASSINADO - gcharles@unb.br (gcharles@unb.br)
Data/Hora: 30/04/2024 - 16:20:09, IP: 179.214.113.138, Geolocalização: [-15.787622, -47.870771]
[SHA256]: 7881f88b7cc6da6a04621772f0b17fc027730295eee1c53838f7456848d3378b

ASSINADO - leni.ribeiro@gmail.com (leni.ribeiro@gmail.com)
Data/Hora: 30/04/2024 - 16:19:54, IP: 69.135.58.83
[SHA256]: 80b6376156a3cfea3103e4c83504f499f5f98517ae424de15b92f8cdf3218aee

Histórico de eventos registrados neste envelope

30/04/2024 16:20:09 - Envelope finalizado por gcharles@unb.br, IP 179.214.113.138
30/04/2024 16:20:09 - Assinatura realizada por gcharles@unb.br, IP 179.214.113.138
30/04/2024 16:20:06 - Envelope visualizado por gcharles@unb.br, IP 179.214.113.138
30/04/2024 16:19:54 - Assinatura realizada por leni.ribeiro@gmail.com, IP 69.135.58.83
30/04/2024 16:19:28 - Assinatura realizada por brunno.vg.vieira@unesp.br, IP 177.62.107.109
30/04/2024 16:19:02 - Envelope visualizado por brunno.vg.vieira@unesp.br, IP 177.62.107.109
30/04/2024 14:00:51 - Envelope registrado na Blockchain por notificacao@astenassinatura.com.br
30/04/2024 14:00:50 - Envelope encaminhado para assinaturas por notificacao@astenassinatura.com.br
29/04/2024 19:13:21 - Envelope criado por helder.silva@ufes.br, IP 200.137.65.108

Documento em conformidade com o padrão de assinatura digital ICP-Brasil e validado de acordo com o Instituto Nacional de Tecnologia da Informação

Os registros de assinatura presentes nesse documento pertencem única e exclusivamente a esse envelope.
Documento final gerado e certificado por **Universidade Federal do Espírito Santo**

AGRADECIMENTOS

Decerto que um trabalho dessa magnitude nunca é escrito sozinho e a dissertação apresentada aqui não poderia ser diferente. Por isso, tomo a liberdade de agradecer, neste espaço que me é permitido, a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para que o longo percurso trilhado durante a produção desta pesquisa tenha sido menos tortuoso.

Agradeço à professora Dra. Leni Ribeiro Leite, minha orientadora, pelo companheirismo, assim como pela leitura sempre muito paciente e atenciosa que tornaram a escrita um processo menos angustiante. Agradeço, também, por ter me lembrado, sempre que foi necessário, da confiança depositada em mim. Sem os seus comentários e correções, este trabalho não seria o mesmo.

Aos professores Dr. Gilson Charles Santos e Dr. Leandro Dorval Cardoso por terem aceitado compor minha banca de qualificação, pela leitura atenciosa e pelas contribuições valiosas feitas. Ratifico os meus agradecimentos, mais uma vez, ao professor Dr. Gilson Charles Santos não só por ter aceitado compor a banca da defesa, mas, também, por ter gentilmente concordado em ministrar a disciplina de Estudos Especiais. Nossas conversas e discussões foram fundamentais para construção do pensamento desenvolvido ao longo destas páginas. Agradeço muitíssimo, além disso, ao professor Brunno Vieira, por aceitar participar da minha defesa, assim como aos professores Dr. Leandro Dorval e Dr. Wilberth Salgueiro por compor a banca na posição de suplentes.

Aos meus colegas de núcleo capixaba do grupo de pesquisa Limes - Fronteiras Interdisciplinares da Antiguidade e suas Representações, agradeço pela companhia nas disciplinas e pelo acolhimento. Vocês são provas de que o ambiente acadêmico pode ser leve e menos solitário. Espero ter sido de ajuda, assim como vocês foram para mim. Estendo meus agradecimentos, em especial, à Ruth, Isadora, Isabella e ao Dreykon, amigos que fiz desde o período da graduação e que me acompanharam também nessa jornada maluca que é a pós-graduação. Obrigada por ouvirem meus longos áudios e por serem a calmaria no meio das tempestades e turbulências que enfrentei. Compartilhar essa caminhada com vocês, ainda que cada um estivesse em etapas diferentes da pesquisa, foi um imenso privilégio.

Aos meus familiares, por entenderem as minhas ausências nos eventos de família e por acreditarem incondicionalmente no meu potencial, mesmo quando nada parecia certo. Em especial, aos meus pais, Nely e Manoel, pelas palavras de incentivo, pela compreensão e pelos abraços acolhedores. Obrigada por possibilitarem que eu priorizasse os estudos, um privilégio

pelo qual sou muito grata; e aos meus irmãos, Thwodhas, Thwan e Thayron, pelo companheirismo e pelas risadas compartilhadas.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), pelo fomento desde os estágios iniciais desta pesquisa. Sem o apoio financeiro oferecido, a escrita deste trabalho não seria possível.

RESUMO

A Guerra Civil, ou *Farsália*, de Lucano, é uma epopeia que narra um evento histórico: o conflito civil entre César e Pompeu. Como já haviam feito Ênio, nos *Anais*, e Névio, na *Guerra Púnica*, o poeta adequa a matéria histórica, isto é, os feitos em guerra dos generais romanos, nos versos da epopeia e, ao fazê-lo, se filia à tradição do *epos* histórico romano. As fronteiras contemporâneas que distinguem a escrita historiográfica da poética são historicamente determinadas, o que significa que as características tidas como pertencentes a determinado campo nem sempre foram lidas como índices intrínsecos desses gêneros. Como gêneros que se ocupam em registrar os feitos em batalha dos generais ilustres, entendemos que as produções historiográficas e as epopeias romanas possuem uma relação estreita. Assim, o presente trabalho se propõe a discutir a maneira como o poeta Lucano compõe o *epos* histórico da *Farsália* por meio de uma tessitura narrativa que incorpora determinados procedimentos retóricos-discursivos caros ao discurso historiográfico. Visamos, portanto, discutir poeticamente a obra histórica de Lucano e identificar a presença de procedimentos recorrentes nas produções de historiadores considerados modelares, como Tito Lívio, Salústio e Tácito. Entendemos que esses procedimentos operam na *Farsália* e contribuem para a criação de uma narrativa que aproxima os versos lucanianos de uma escrita do gênero histórico. Em prol de aprofundar essa discussão, ancorados no que estabelecem os manuais retóricos e no que discutem Roller (2018; 2015), Langlands (2018) e Chaplin (2001), investigamos a maneira pela qual o poeta constrói o relato da Primeira Guerra Civil (88 AEC), contenda cujos agentes principais são Cornélio Sula e Caio Mário, como uma narrativa exemplar, e como esse relato é incorporado na sua epopeia nos mesmos moldes que os historiadores ao reportarem-se a um evento passado para estabelecer parâmetro para as atitudes dos generais Júlio César e Pompeu. Desse modo, verificamos que Lucano vale-se de técnicas utilizadas por historiadores, principalmente Tito Lívio, para inserir o relato da Primeira Guerra Civil em sua epopeia.

Palavras-chave: Lucano. Épica Histórica. *Exempla*. Guerra Civil.

ABSTRACT

Lucan's epic, *Civil War* or *Pharsalia*, narrates the Civil War between Julius Caesar and Pompey. As did Ennius in his *Annals* and Nevius in his *Punic War*, Lucan sings in his epic about a historical event, the military deeds in war, and in doing so, he aligns his poem with the tradition of Roman historical epic. The boundaries that distinguish a historiography composition from a poetic one are historically determined, which means that the characteristics attributed to a certain field were not always read as inherent indices of these works. As a genre concerned with recording the deeds of the illustrious Romans generals in battle, we understand that historiography works and poetic ones share a close relationship. Therefore, we aim to discuss how the poet Lucan wrote his historical epic through a narrative that incorporates rhetorical-discursive techniques that are dear to the historiography discourse. Thus, we analyze the relationship between *Pharsalia* and other epics and historiography works in order to discuss Lucan's historical epic poetically and also historically as we also aim to identify in Lucan's epic the presence of recurring historical procedures in historians considered models, such as Livy, Sallust, and Tacitus. We understand that these procedures featuring in *Pharsalia* contribute to create a narrative texture that brings lucanian verses closer to a historiography work. To deepen this discussion, we investigate how the poet constructs the account of the First Civil War (88 BCE), whose main characters are Cornelius Sulla and Gaius Marius, as exemplary narrative and how this account is incorporated in his epic according to how the historians report on a past event to establish a benchmark for the deeds of the generals Julius Caesar and Pompey. We verify that Lucan employs techniques used by historians, primarily Livy, to build his account of the First Civil as a sign for the war between Julius Caesar and Pompey.

Keywords: Lucan. Roman epic. Historiography discourse. *Exemplum*. Civil War.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**
1. *FARSÁLIA*, DE LUCANO: UMA EPOPEIA HISTÓRICA **21**
1.1 *FARSÁLIA* FRENTE AO *EPOS* NA ANTIGUIDADE 22
1.2 *FARSÁLIA* FRENTE ÀS TRADIÇÕES ÉPICAS MITOLÓGICA E HISTÓRICA 36
1.3 *FARSÁLIA* FRENTE ÀS EPOPEIAS HISTÓRICAS 49
2. A TESSITURA NARRATIVA DA *FARSÁLIA*, DE LUCANO **60**
2.1 AUTORIDADE E NARRADOR 64
2.2 AMPLIFICAÇÃO 84
2.3 DIGRESSÃO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE VELEIO PATÉRCULO E LUCANO 92
2.4 UTILIDADE E EXEMPLARIDADE 98
3. O *EXEMPLUM* COMO COMPONENTE ESSENCIAL DA NARRATIVA LUCANIANA **108**
3.1 *EXEMPLA*: UM PROCEDIMENTO RETÓRICO-DISCURSIVO DO DISCURSO HISTORIOGRÁFICO 110
3.2 PRIMEIRA GUERRA CIVIL 121
3.3 SULA E MÁRIO COMO EXEMPLA 127
3.3.1 AÇÃO: CONFLITO CIVIL 134
3.3.2 APRECIAÇÃO: A CONSTRUÇÃO TIRÂNICA DE CORNÉLIO SULA E CAIO MÁRIO 139
3.3.3 NORMALIZAÇÃO: A GUERRA CIVIL COMO *EXEMPLUM* NA NARRATIVA 152
CONSIDERAÇÕES FINAIS **161**
REFERÊNCIAS **166**

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa possui como motivação o interesse em torno da escrita poética e historiográfica na Antiguidade, principalmente nos pontos de contato compartilhados entre elas. Diferente da posição quase antagônica que ambas assumem contemporaneamente, em vista da construção da História como disciplina, o mesmo não pode ser dito na Antiguidade, uma vez que os parâmetros que regiam esses dois discursos eram outros[1]. Por isso, a *Farsália*, ou *Guerra Civil*, de Lucano, uma epopeia que narra um evento histórico de conflito civil protagonizado pelos generais Júlio César e Pompeu em I AEC, é o foco de nossa análise. Os dez cantos do poema[2] abrangem os acontecimentos referentes ao conflito que transcorre desde a travessia de César e suas tropas do Rubicão e captura da cidade de Armínio até a viagem dele ao Egito, já tendo vencido o embate com Pompeu. O nosso objeto de investigação reside na aproximação entre a epopeia lucaniana e a escrita historiográfica, ou seja, a maneira como o poeta incorpora em sua epopeia, isto é, uma obra poética, recursos e estruturas que, por fazerem parte de uma certa tradição historiográfica, permitem o entrelaçamento entre o gênero épico e a história. A fim de nos atermos a uma estrutura específica para aprofundar as discussões propostas, elegemos o *exemplum,* elemento intrínseco à concepção antiga do fazer historiográfico e recorrente na composição épica, pois o consideramos um dos pontos em comum entre os dois campos, visto que tanto a epopeia quanto às obras do gênero histórico possuem como premissa o registro dos grandes feitos de pessoas ilustres. Assim, a hipótese que sustenta essa pesquisa é a de que Lucano vale-se de elementos próprios do discurso histográfico, especialmente o *exemplum*, para construir uma tessitura narrativa da sua epopeia que, por sua vez, contribui para a vinculação da obra ao *epos* histórico. Em suma, as discussões apresentadas nesta dissertação investigam a forma como Lucano se utiliza do

[1] Sobre isso, Leite (2010, p. 3) afirma que "o historiador do século XIX vê o passado como uma coleção de documentos que ele deve examinar racionalmente como as peças de um quebra-cabeças, mantendo níveis adequados de assepsia, evitando a contaminação com o julgamento pessoal, os sentimentos, as paixões, o historiador antigo ignora tal concepção de verdade histórica, de trabalho com fontes, de impessoalidade". Em síntese, recorremos a Funari (1992, p. 91), para quem "a historiografia científica, surgida no século XIX, construiu sua identidade na oposição entre dois gêneros radicalmente diversos: a ciência histórica, descrição de verdades passadas, contraposta à História e à *memoria rerum gestarum*, gênero literário de gregos e romanos".

[2] Há um longevo debate acerca da arquitetura poética lucaniana no que diz respeito à quantidade de cantos que comporiam a *Farsália*. Essa discussão ancora-se, principalmente, no tamanho do décimo canto, composto de apenas 546 versos, e no seu aparente final abrupto. Dentre os pesquisadores que defendem a ideia da completude do poema de Lucano, podemos citar Masters (1992), que encontra na narrativa de Júlio César sobre os conflitos civis, *Guerra Civil*, uma possível explicação para extensão da épica lucaniana: assim como o relato de César, a narrativa de Lucano terminaria nos eventos que transcorrem em Alexandria. Semelhante posicionamento é o de Tracy (2011). Em relação àqueles que se opõem à ideia da completude da epopeia, podemos citar Marti (1970) e Carvalho (1999), para os quais a *Farsália* comportaria 16 livros, uma vez que a epopeia narraria a morte dos principais agentes da contenda. Para uma elucidação mais profunda sobre essa discussão, ver Carvalho (1999) e Tracy (2011), no que este último atualiza as questões já postas anteriormente por Carvalho.

caráter exemplar, um elemento tão caro aos discursos historiográfico e poético, para compor a narração sobre a Primeira Guerra Civil, visto que esse evento oferece parâmetros nos quais as ações de César e Pompeu podem ser comparadas e dimensionadas.

As inquietações a partir das quais esta dissertação é elaborada surgem na leitura de obras e trabalhos que, assim como pretendemos aqui, procuraram discutir e analisar a narrativa da épica lucaniana, seja por uma ótica que considera o diálogo com textos poéticos — a tradição da épica histórica — , seja por outra que se ocupa da relação com textos historiográficos. Dentre elas, destacamos aquelas apresentadas por Bartsch (2011), Leite (2010; 2019) e Vieira (2007a; 2013), sobre as quais discorreremos nas páginas seguintes.

Bartsch (2011) propõe uma discussão a respeito do narrador da epopeia lucaniana, que, frequentemente, emerge na narrativa para condenar as ações das personagens, em especial as atitudes de Júlio César. Para mediar essa análise, a pesquisadora recorre ao *tópos* da imparcialidade[3], um procedimento-discursivo próprio do discurso historiográfico, que consiste na construção do historiador como alguém capacitado para julgar os eventos narrados, sem que transpareça os seus anseios em relação àquilo que relata. Segundo a pesquisadora, diferente de Tácito que define a premissa de narrar sem ódio ou ira, *sine odio et ira*, a voz narrativa da epopeia lucaniana se colocaria nos versos de maneira *ardens* e *concitatus*, segundo a terminologia de Quintiliano (*Inst. Or.* 10.1.90). Essa proposta evoca questões, levantadas pela própria Bartsch (2011, p. 308-309), que nos instigaram: por um lado, deve-se considerar que a obra de Lucano é uma composição poética na qual a dedicatória e o elogio a outro indivíduo não são incomuns, o que impediria certa imparcialidade; por outro, certos aspectos da epopeia, como a ausência de deuses e da musa como ordenadora da narrativa, indicariam uma aproximação com procedimentos realizados nas obras historiográficas. Sem encontrar lastro desse tipo de narrador em outras épicas, Bartsch (2011, p. 314) indica que esse mesmo procedimento pode ser visto na produção de Veleio Patérculo, por exemplo. De certo modo, esse foi um dos primeiros trabalhos lidos por nós que nos levaram a refletir sobre a *Farsália* a partir de uma leitura que considerasse outros aspectos aliados à construção poética.

A disposição a um olhar para epopeia lucaniana que contemplasse uma leitura que reconhecesse, também, outras influências na construção da obra foi intensificada com o trabalho de Leite (2010), que discute os meandros da narrativa historiográfica antiga. Para

[3] Esse procedimento é discutido no segundo capítulo, principalmente na nossa digressão feita em relação a esse tópico específico entre Veleio Patérculo e Lucano. Essa tópica reforça a autoridade do historiador, haja vista que reitera a *fides,* negociada com o seu leitor.

isso, a pesquisadora parte da noção de tessitura, elaborada pelos historiadores Velcheru Rao, David Shulman e Sanjay Subrahmanyam (2006), para refletir sobre a escrita de textos considerados históricos e não-históricos. Essa concepção de tessitura, também adotada por nós[4], configura-se como uma série de elementos relacionados à sintaxe, ao léxico e a ausência ou presença de estruturas que, juntos, contribuem para que determinada produção seja lida como pertencente a dado gênero (Rao; Shulman; Subrahmanyam, 2006, p. 4). Assim como um tecido cuja superfície é construída a partir da ordenação e costura de linhos, as produções textuais, sejam elas poéticas ou historiográficas, também servem-se de certos procedimentos para compor suas narrativas[5]. Esses procedimentos, no entanto, não são fixos e rígidos, mas modificam-se a depender do momento e do reconhecimento dos leitores, de modo que aquilo que é considerado histórico em um certo período não necessariamente será em outro (Leite, 2010, p. 1). Ao considerar que as produções são elaboradas a partir da correlação e da presença ou ausência de determinadas estruturas e de que isso é responsável por criar uma camada textual que as conecta com esse ou aquele gênero, entendemos que essa percepção de tessitura é frutífera para o trabalho pretendido nesta dissertação, uma vez que nos permite pensar nos procedimentos e recursos utilizados por Lucano para compor sua epopeia que, já antes, tinha o seu estatuto como poeta colocado em questão. Lembremos, por exemplo, do comentário de Sérvio, para quem Lucano parecia ter escrito uma obra historiográfica: *Lucanus uidetur historiam composuisse, non poema* ("Lucano parece ter composto história, não um poema", *ad Aen*. 1.382).

A produção de Leite (2019), da qual este trabalho é extremamente devedor, posiciona a *Farsália* como objeto de análise e promove discussões a respeito da tessitura narrativa historiográfica a partir de índices presentes em algumas obras do gênero história e o texto poético de Lucano, em uma clara continuação das proposições de 2010[6]. As observações feitas pela pesquisadora (Leite, 2019, p. 64) visam identificar, na tessitura do texto, marcas que não apenas a distinguiam das epopeias que lidavam com a matéria mitológica, mas, também, que evidenciam a proximidade com as narrativas que abarcavam os acontecimentos históricos, isto é, aqueles de cunho factual. As similaridades entre as dedicatórias de Lucano e

[4] Assim, quando, ao longo desta dissertação, nos referimos à "tessitura narrativa" ou à "tessitura historiográfica", tomamos como base a noção de Rao, Shulman e Subrahmanyam (2006).

[5] Essa tessitura é o que permite, a título do exemplo fornecido pelos autores, que nós, leitores modernos, reconheçamos a diferença entre um romance totalmente ficcional, um romance histórico e uma obra historiográfica, mesmo que a materialidade dessas produções seja transmitida da mesma forma: todas são escritas em prosa e possuem capítulos, por exemplo (Leite, 2019, p. 63).

[6] Nesse artigo, intitulado *Texturas do discurso histórico – apontamentos para um estudo da linguagem dos textos historiográficos latinos*, Leite (2010) discute aspectos sintáticos do texto de Tito Lívio em comparação a outras duas produções: o *Breviário*, de Eutrópio, e um trecho dos *Fastos*, de Ovídio.

Plínio, o Velho, e o modo de narrar as histórias antiquíssimas provindas da tradição oral de Lívio e do poeta são alguns dos pontos mencionados pela autora (Leite, 2019, p. 65-71).

Em suma, são as ideias propostas por Bartsch (2011) e Leite (2010; 2019) que nos instigaram a refletir, também, sobre a tessitura histórica construída na *Farsália*, de Lucano. Assim como Ahl (1976, p. 71), compreendemos que a matéria histórica serve como substância primordial para o poema lucaniano da mesma forma que a mitológica serve a Vergílio. Importa-nos, por isso, as formas como o poeta articula determinados recursos em prol de edificar uma tessitura narrativa vizinha à elaborada pelos historiadores. Essa premissa não significa, necessariamente, questionar a posição de Lucano enquanto um poeta ou mesmo deslegitimar o caráter poético da epopeia, mas contribuir com as discussões em torno da obra, para além do já delimitado por Vieira (2013).

Nessa análise de Vieira (2013), por exemplo, o poema de Lucano é examinado considerando a tradição épica romana que continuou a ter obras produzidas, a despeito do estado fragmentado com que chegou até nós (Conte, 1994, p. 429). Ao longo da análise de trechos de obras como os *Anais*, de Ênio, os *Assuntos Romanos,* de Cornélio Severo, e *Sobre a navegação de Germânico*, de Albinovano Pedão[7], o pesquisador indica e discute pontos de contato entre a obra lucaniana e a tradição da qual ele faz parte. Esse percurso é desenvolvido, inicialmente, no capítulo da sua tese, especificamente no tópico acerca do enquadramento genérico da epopeia (Vieira, 2007a, p. 25-64). Próximas a essa percepção estão, também, as contribuições de Carvalho (2005) a respeito da dinâmica estabelecida entre a *Farsália* e a *Eneida*, de Vergílio. Assim, o que propomos é uma discussão adicional que contempla o aspecto da obra lucaniana e que abarca o campo historiográfico, já que, como Hardie (2013, p. 255), entendemos que a épica de Lucano articula engenhosamente os aspectos poéticos e os historiográficos. Outras produções abordaram temáticas similares ao que pretendemos aqui. Dentre elas, podemos citar Mira Seo (2011), cujo capítulo da obra voltada para o discurso exemplar em Roma também aborda a configuração da personagem de Catão como um *exemplum*, bem como Leigh (1997) em sua célebre obra sobre a figura de Ceva. Além disso, podemos mencionar, também, uma série de estudos datados de 1970 e que foram elaborados por autores como Marti e Grimal, que compõem uma obra que se aventura a analisar a epopeia lucaniana a partir da relação do poema com temáticas como a escrita da história, da religião e da filosofia antiga, por exemplo[8].

[7]Nossa contribuição em relação a essa discussão pode ser vista no tópico 1.3 do primeiro capítulo. Nesse seguimento, debatemos a relação entre a *Farsália* e os fragmentos supérstites dos poemas de Severo e Pedão.

[8] Essa obra, nomeada *Lucain: sept exposes suivis de discussions* (1970), é uma reunião das apresentações realizadas na *Entretiens de la Fondation de Hardt* pelos pesquisadores Berthe Marti, Pierre Grimal, Frédéric

De certa forma, esta dissertação possui como objetivo geral discutir os elementos relacionados à construção do discurso poético e historiográfico e os pontos de contato que ambas essas formas de escrita possuem, considerando a construção do poema de Lucano. Nesse processo, importa-nos discutir a elaboração da tessitura poética ligada ao *epos* à qual a epopeia está vinculada, a fim de investigar como o poeta edifica essa tessitura com base em procedimentos presentes nos campo poético e historiográfico. Assim, elegemos o discurso exemplar, ou seja, o *exemplum*, como recurso a partir do qual mediaremos nossas considerações a respeito da *Farsália*.

Desse modo, para compreender de que maneira Lucano lida com o *exemplum*, um expediente recorrente e, de certa forma, constituinte do discurso historiográfico, escolhemos o episódio presente no segundo canto da epopeia. Nele, um ancião, sobrevivente do conflito, relembra a Primeira Guerra Civil, de modo a apresentar para a nova geração as consequências de um embate civil como aquele pretendido por Júlio César e Pompeu. Nesse relato, destacam-se a figura de Mário e Sula, protagonistas dessa guerra. Essa narrativa divide-se em duas partes: a primeira, que toma dos versos 70 a 138, aborda a fuga de Mário em direção à África, onde fica exilado, e o seu retorno quando é restituído à República por Lúcio Cornélio Cina em 87. A segunda parte corresponde aos versos 139 a 222, que narram o regresso de Sula de maneira definitiva em 83, após a vitória em Palestrina e o embate contra as tropas sumnitas favoráveis a Mário. Nessa parte, há, também, a descrição da retaliação aos opositores de Sula por meio das proscrições e do massacre no Campo de Marte. Além disso, selecionamos passagens em que essas mesmas personagens aparecem como indícios da Primeira Guerra Civil, pois entendemos que elas auxiliam a nossa compreensão em relação à construção do relato do ancião como uma narrativa exemplar. Isso ocorre porque essas aparições surgem em momentos que consideramos cruciais na épica lucaniana: exortação às tropas feita por César logo após a transgressão às margens do Rubicão (1.299-351); exortação às tropas feita por Pompeu antes da fuga de Roma (2.531-595); a apóstrofe do narrador a Curião (4.799-824) e, por fim, o discurso fúnebre de Pompeu realizado por Catão (9.190-216).

Para fins de análise e com o intuito de responder às perguntas-problema que movem essa pesquisa, abordamos, inicialmente, as delimitações a respeito do gênero registradas na *Poética*, de Aristóteles, assim como na *Arte Poética*, de Horácio e na *Instituição Oratória*, de Quintiliano, especificamente no décimo livro. Entendemos que essas produções possibilitam

Bastet, Henri Le Bonneic, Otto Steen Due, Werner Rutz e Michael von Albrecht. Essas apresentações foram mediadas por Marcel Durry.

verificar como os próprios antigos pensavam a epopeia, visando discutir o poema de Lucano enquanto uma. Além disso, recorremos às considerações modernas sobre o gênero levadas por Oliva Neto (2013), Vasconcellos (2014) e Leite (2016).

Na *Poética*, de Aristóteles, a epopeia caracteriza-se a partir da matéria da *mímesis* e possui como objeto de imitação os indivíduos virtuosos (Arist. *Poet*. 1448a, 27). Ela se caracteriza, também, na construção da verossimilhança, uma vez que caberia ao poeta narrar aquilo que poderia acontecer e ao historiador os feitos realizados (Arist. *Poet*. 1448a, 27). Ao passo que essa delimitação registrada por Aristóteles estabelece uma premissa ética e não métrica[9] no que diz respeito da característica distintiva do que é lido como poesia, já que se preconiza o que é considerado vício e o que é virtuoso como elemento constituinte do gênero (Leite, 2016, p. 16), ela restringe a concepção do gênero. Embora seja possível ler a obra lucaniana como uma epopeia a partir dos pressupostos aristotélicos, o mesmo não pode ser dito por uma multiplicidade de obras que não abordam em seus versos as realizações de indivíduos superiores, como as *Astronômicas*, de Manílio, por exemplo (Oliva Neto, p. 2013, p. 46). Mesmo essa delimitação aristotélica não é suficiente para lidar de maneira satisfatória com a *Farsália*, já que, ao usar o conflito entre duas figuras históricas, o poeta narra, de certa forma, aquilo que aconteceu e não o que aconteceria.

Por isso, considerando o cenário romano de produção, encontramos nas delimitações da *Arte Poética*, de Horácio, e o décimo livro da *Instituição Oratória*, de Quintiliano, percepções sobre o gênero que contribuem para as nossas discussões acerca das configurações do poema épico, porque dilatam as fronteiras do gênero. Horácio registra duas formas da epopeia em Roma: a de caráter mitológico, que narra as ações de personagens míticas e que possui Homero como parâmetro, e a de caráter histórico, que narra os feitos de personagens históricos do povo romano. Sendo assim, ele evidencia ao menos a convivência de duas tradições épicas. Já Quintiliano, ao listar uma série de obras modelos que deveriam ser imitadas por aqueles que buscavam ser bons oradores, junta em uma mesma categoria diversas obras cujo critério reside no metro. Partindo dessas perspectivas, por exemplo, a *Farsália* não seria menos épica do que a *Tebaida*, de Estácio, para Horácio, ao passo que, para Quintiliano, os poemas de Lucano e Estácio estariam no mesmo conjunto de produções que as *Argonáuticas*, de Valério Flaco, e os *Trabalhos e Dias,* de Heródoto.

[9] Aristóteles (*Poet*. 1459b) menciona o metro hexamétrico como apropriado para a poesia épica, mas afirma que ele não seria suficiente para distinção do gênero, uma vez que outras obras também possuíram esse metro, sem serem epopeias.

Esses pressupostos presentes em Horácio e Quintiliano permitem que consideremos que, como argumenta Leite (2016, p. 14), a escolha métrica e certos aspectos formais estejam necessariamente vinculados a determinadas práticas sociais, temáticas e situacionais de obras que partilham entre si esses elementos, de modo que utilizar *epos* para se referir às produções hexamétricas que possuem essas semelhanças parece-nos um viés mais frutífero para lidar com o gênero épico na Antiguidade. Assim, adequar-se a uma tradição épica específica significa valer-se de procedimentos discursivos e lexicais e estruturas que aproximem a obra de outras que fazem parte desse mesmo *epos* (Vasconcellos, 2001, p. 41). Em um cenário multifacetado como esse, Cesila (2013, p. 11) argumenta que a seleção de um certo modelo em detrimento de outro e da associação a determinadas obras constituem um fazer poético que se pauta, essencialmente, na imitação. Longe do ideal romântico de originalidade, as produções da Antiguidade eram construídas conforme as balizas de parâmetros e autores estabelecidos pelos próprios poetas, como registrado por Horácio na *Arte Poética* (119-122). Dessa forma, refletir sobre a *Farsália*, de Lucano, é, necessariamente, analisar de que maneira o poeta dialoga com os modelos genéricos da epopeia e de que forma ele se alinha à determinada tradição ao adequar-se a uma certa maneira de compor uma épica. Tendo como objetivo desenvolver essa reflexão, partimos do argumento de Hardie (1993, p. 12), para quem as epopeias produzidas após a *Eneida*, de Vergílio, tiveram de lidar com a sombra imposta pelo poeta, haja vista a posição paradigmática da obra. Consideramos, também, os escritos de Goldberg (1995; 2005) a respeito da epopeia de Ênio, modelo do *epos* histórico, mas não somente: as similaridades entre o poema de Lucano e outras obras que pertencem à mesma tradição, como Albinovano Pedão, Cornélio Severo e Sílio Itálico, nos permitem entender a épica do poeta frente a essa tradição.

Entendemos, ainda, que investigar a tessitura narrativa da *Farsália*, de Lucano, no que concerne à construção do *epos* histórico na obra, nos direciona a refletir igualmente a respeito das possíveis relações construídas entre a obra lucaniana e o discurso historiográfico, uma vez que defendemos que o poeta insere em seus versos estruturas e procedimentos que avizinham sua epopeia a obras do gênero história. Diferente da distinção quase antagônica das premissas que regem a escrita poética e historiográfica moderna, o mesmo não acontece na Antiguidade. Para Chiappetta (1996, p. 15), esses dois campos elaboram narrativas que se organizam de maneira semelhante por pertencerem a um mesmo círculo letrado que, como afirma Marincola (1997, p. 13), ordena-se por meio de uma lógica retórica de ordenação de matéria e de estruturas. Em virtude da ausência de manuais antigos que abarquem uma reflexão sobre a

escrita da história enquanto gênero, recorremos ao que os próprios historiadores dizem sobre suas produções. Assim, como espaço programático de apresentação da obra, os prefácios e exórdios são partes das produções que fornecem informações cruciais para o entendimento da arquitetura das produções e das pretensões do historiador (Hartog, 2001, p. 10). Da mesma forma que fazem os poetas, os historiadores também se utilizam de estruturas e procedimentos discursivo-retóricos que possibilitam que não apenas suas obras sejam lidas como produções vinculadas ao gênero histórico, como, também, pertencentes a determinadas tradições. É, de certa forma, a inserção desses elementos que contribuem para a construção de uma tessitura narrativa própria do discurso historiográfico, o que permite que Lucano construa o *epos* histórico de sua epopeia por meio de tessitura histográfica, valendo-se desses procedimentos que encontramos, também, nas obras de Tito Lívio, Salústio, Tácito e, até mesmo, de Veleio Patérculo. A autoridade do narrador, amplificação, exemplaridade, apóstrofe e os *exempla* são os recursos sobre os quais nos debruçamos.

Em relação à autoridade do narrador, Marincola (1997, p. 6) argumenta que a autoridade do historiador enquanto alguém apto a narrar sobre os feitos do passado é construída na e pela narrativa, por meio da elaboração da plausibilidade (verossimilhança) e confiabilidade (*fides*). Assim, a *auctoritas* configura-se como a capacidade e o conhecimento retórico que permitem que o historiador elabore um relato ordenado em prol de negociar a *fides* com a audiência (Scatolin, 2018, p. 105; Ambrósio, 2002, p. 24). É o que faz Cícero ao eleger Luceio como uma figura apta a narrar os eventos acerca da participação do orador na conspiração de Catilina (Cic. *Fam*., 5. 12, 7). Essa reflexão serviu-nos para identificar a aproximação entre os versos de Lucano e os registros de Tito Lívio.

Aliada à construção dessa autoridade, também está a escolha da matéria a ser desenvolvida pelo historiador. Marincola (1997, p. 34) argumenta que, quando os escritores optam por uma determinada temática, o procedimento recorrente é a utilização da amplificação, de modo a justificar a relevância do evento selecionado e, ao fazê-lo, captar a benevolência da audiência. No compasso do que estabelece Hartog (2001, p. 184), quanto mais importante a temática, maior será a fama do historiador. Ao propor uma relação entre esse recurso e a epopeia de Lucano, consideramos, por exemplo, a tradição de epopeias históricas que, como evidencia a lista elaborada por Hollis (2007), privilegiam temáticas voltadas para acontecimentos de cunho bélico. Permitimo-nos, também, uma pequena digressão a respeito das semelhanças entre o uso da apóstrofe na *Farsália* e na *História Romana*, de Veleio Patérculo, assim como fizeram antes Leite (2019) e Bartsch (2011), para

compreender de que maneira esse recurso, que possui lastro no discurso épico, também pode ser lido como elemento que compõe a tessitura narrativa de Lucano, na medida em que o aproxima do expediente de um historiador próximo temporalmente do poeta. Para agregar na discussão proposta pelas pesquisadoras, recorremos às ponderações de Moura (2008) acerca do narrador lucaniano.

Para lidar com a exemplaridade ligada à tópica da utilidade da obra historiográfica, recorremos às análises de Hartog (2001), Funari e Garraffoni (2016) acerca dos *tópoi* presentes nas produções salustianas que evidenciam a noção da construção de modelos exemplares, de Sebastiani (2014b) a respeito de Tito Lívio, assim como às de Marques (2018b) a respeito de Tito Lívio e de Tácito. Além disso, retornamos aos manuais retóricos já citados anteriormente, bem como às ponderações modernas sobre esses recursos por meio de Roller (2009, 2015, 2018) e Langlands (2018), a fim de abordar as três dimensões que constituem o *exemplum*: o aspecto retórico, o moral e o historiográfico.

No que registra Aristóteles, na *Retórica*, o *exemplum* é uma indução retórica feita por meio da comparação entre duas situações ou mesmo de um episódio de semelhante natureza, uma vez que não se aplica aos casos em que a relação entre duas ações é construída do todo pelo todo ou do particular para o universal, mas, sim, da parte pela parte (Arist. *Rh*. 1357b. 25-31). Isso significa que, valendo-nos desses parâmetros, o *exemplum* configura-se como uma comparação entre o relato de primeira situação que, por ser semelhante a algo que acontece no presente da enunciação, permite que o orador construa uma relação entre elas. Diferente das situações criadas pelo próprio narrador, o *exemplum* histórico possui como agentes principais das narrativas as figuras históricas (Arist. *Rh*. 1392b). Assim, os eventos referentes à Primeira Guerra Civil são relembrados pelo ancião justamente por fazerem parte de um momento histórico que comporta acontecimentos nos quais as ações de Júlio César e Pompeu podem ser dimensionadas.

Nessa lógica, se a contenda entre Mário e Sula foi tão nefasta quanto descreve o ancião, isso significa que o conflito entre os protagonistas da Segunda Guerra Civil será tão terrível quanto ou mesmo pior. Na *Retórica a Herênio*, de autor desconhecido, o *exemplum* é um relato sobre uma situação do passado que adquire relevância e importância em virtude da *auctoritas* do indivíduo que narra. Esse recurso é visto como uma ferramenta persuasiva, uma vez que possibilita que as coisas ditas pelo orador coloquem-se diante dos olhos do ouvinte de maneira a ilustrar a situação narrada (*Rhet. Her.* 4.49). Semelhante a essa percepção, Quintiliano (*Inst. Or.* 5.11.6) também descreve o *exemplum* como um elemento persuasivo,

mas que serve como uma prova cujo objetivo é convencer a audiência de algo. Assim, no contexto em que surge, o relato do ancião ao mesmo tempo em que estabelece um paralelo entre os dois acontecimentos, também torna de forma clara e nítida para as gerações mais novas aquilo que aconteceu no passado.

Em linhas gerais, no que concerne a dimensão moral e histórica, Langlands (2018) discute que os *exempla* são relatos perpetuados ou mesmo construídos pela tradição e interpretados por meio de uma noção moral ancorada no *mos maiorum*, ou seja, nos costumes e valores dos ancestrais. Para Roller (2009, p. 214), os *exempla* são uma prática intrínseca ao fazer histórico antigo, em que o passado é compreendido como território fértil de atos e valores que servem como padrões ou ideais do que deve ser seguido ou rejeitado pelas gerações futuras, segundo orientações ancoradas em determinado momento. Enquanto narrativa organizada no discurso historiográfico, o *exemplum*, para o pesquisador, configura-se por meio de quatro aspectos: ação, apreciação, rememoração e normalização (Roller, 2018, p. 4). Ao passo que a categoria ação refere-se ao ato narrado, a apreciação corresponde ao julgamento ou interpretação de uma determinada audiência em relação ao que foi relatado. Já a rememoração, como o próprio nome sugere, abarca a forma como esse evento é lido por indivíduos que não são a audiência primeira da narração e a maneira como essa segunda percepção pode modificar os significados atribuídos. No que tange ao monumento, Roller (2019, p. 18) argumenta ser a junção desses outros aspectos que fazem com que o relato seja tido como um instrumento de perpetuação de feitos. Ainda que nem toda narrativa exemplar possua todos esses elementos, investigamos de que maneira esses aspectos podem ser vistos na construção do enunciado do ancião, a fim de enquadrá-lo sob o guarda-chuva da definição de *exemplum*.

Para analisar a construção da tessitura narrativa da *Farsália*, utilizamos como metodologia a observação e identificação de determinadas estruturas que evidenciam os dispositivos e recursos empregados pelo poeta na construção do *epos* histórico de sua obra. No âmbito do campo poético, nos ocupamos de investigar essa construção a partir das reflexões teóricas feitas pelos próprios antigos e pelos próprios poetas, em especial nas épicas elaboradas por eles. Já no campo historiográfico, recorremos às obras dos historiadores romanos escritas em latim. Essa investigação tem como norte identificar, em primeiro momento, quais eram os modelos épicos paradigmáticos do poeta e quais recursos, sejam eles lexicais ou estruturais, afirmam o pertencimento da obra a um determinado *epos*. Partindo dessa primeira análise, na qual verificamos a filiação genérica da epopeia às obras

pertencentes ao *epos* histórico, direcionamos a nossa análise para o campo historiográfico. Em segundo momento, portanto, investigaremos quais procedimentos utilizados pelos historiadores servem como elementos constituintes do texto do gênero para, depois, analisarmos como o *exemplum* opera na narrativa historiográfica. Por fim, verificaremos como se configura o *exemplum* na epopeia de Lucano. Assim, partiremos dessas informações para entender de que modo o poeta constrói a tessitura narrativa de sua epopeia e de que forma essa tessitura avizinha a *Farsália* de uma obra historiográfica.

Desse modo, com o intuito de realizar os objetivos estabelecidos, esta dissertação apresenta três capítulos. O primeiro capítulo discute a forma como o gênero épico é concebido na antiguidade, em especial em Roma. Esse gênero, longe de ser monolítico e rígido, possui uma diversidade de obras, o que evidencia que, já na Antiguidade, não havia uma delimitação fixa dos limites genéricos desses poemas (Toohey, 1992, p. 16). Em meio a um cenário de produção essencialmente imitativo (Cesila, 2013, p. 23), as fronteiras das epopeias são elaboradas por meio da eleição de determinadas obras como parâmetro e modelos (Hardie, 2019, p. 16). Por isso a importância do pertencimento genérico vinculado às ponderações metateóricas que os próprios autores fazem de suas obras. Na *Farsália*, Lucano dialoga com Vergílio, parâmetro do gênero em Roma, mas, também, com Névio e Ênio, modelos da tradição da épica histórica. Por aproximar-se desse paradigma, há, também, uma relação da epopeia lucaniana e as produções dessa tradição que chega até nós de maneira fragmentária (Vieira, 2013, p. 25). Embora não se distancie do que fez Vergílio, o poeta constrói sua obra vinculado à epopeia de caráter histórico. Portanto, no primeiro capítulo, se discute conceitualmente o gênero épico e suas múltiplas facetas na Antiguidade, para, depois, analisar a inserção da epopeia de Lucano na tradição de caráter histórico.

O segundo capítulo é dedicado à relação entre o discurso poético, especificamente o épico e o historiográfico. Embora haja particularidades intrínsecas a cada discurso, os parâmetros modernos que colocam esses dois campos em lados antagônicos não são os mesmos da Antiguidade. Enquanto produções que se organizam por meio de uma narrativa retoricamente ordenada (Chiappetta, 1996, p. 15), há determinados elementos partilhados entre uma obra historiográfica e um poema épico. Nas obras do gênero história, há determinados procedimentos discursivos que permitem que essas produções sejam identificadas como obras historiográficas. Por isso, o segundo capítulo aborda e debate a tessitura historiográfica na *Farsália*, construída a partir da presença desses procedimentos discursivos também nos versos lucanianos.

O terceiro capítulo, ancorado na discussão do segundo capítulo, aborda um elemento retórico-discurso fundamental na composição tanto do discurso poético quanto do historiográfico: o *exemplum*. A escolha desse recurso em detrimento de outros pauta-se na ideia de que ambos os discursos podem ser vistos como *monumentum*. Analisamos de que maneira o episódio referente à narração da Primeira Guerra Civil, protagonizada por Sula e Mário, pode ser lido como um *exemplum* e, em vista desse enquadramento, como essas personagens servem de parâmetro para as ações de Júlio César e Pompeu Magno, figuras principais da Segunda Guerra Civil. Assim, em um primeiro momento, apresentamos o conceito de *exemplum* com base na sua dimensão retórica, moral e historiográfica (Roller, 2018, p. 1). Antes de investigar o episódio acerca da contenda dos generais, elucidamos os meandros do conflito e dos indivíduos que participam dessa guerra com objetivo de nos auxiliar na leitura do próprio trecho selecionado. Por fim, examinamos o modo como o conflito de Mário e Sula opera na narrativa lucaniana de forma similar a como Tito Lívio compõe os *exempla* de sua obra. Isso considerado, discutimos como esse elemento opera ao longo de toda a narrativa do poema lucaniano, contribuindo para a composição da tessitura historiográfica da epopeia do autor.

Para leitura e análise pretendida nas páginas que sucedem, utilizamos como base o texto latino da *Farsália*, de Lucano, estabelecido pela Bibliotheca Teubneriana, na edição de David Shackleton Bailey (1997), em cotejo com a edição de Alfred Housman (1970), da Oxford. Foram duas as traduções em língua portuguesa usadas ao longo desta dissertação: a primeira, citada com mais proeminência em virtude da extensão, foi a tradução integral do texto latino, coordenada por Cerqueira (2020) e publicada pela editora Relógio D'água; a segunda, mencionada em menor frequência, foi a tradução dos cinco primeiros cantos da epopeia feita por Vieira (2011) e com o selo da editora da Unicamp. A alternância de tradução está devidamente sinalizada no trabalho por meio das notas, assim como as alterações feitas na tradução a propósito das discussões desenvolvidas[10]. Em relação aos trechos das obras clássicas citadas, os autores das traduções estão indicados no corpo do texto, caso apareçam com menos frequências; já os que recorremos com mais regularidade estão devidamente

[10]A escolha de duas traduções diferentes da obra, além das parcas alterações realizadas por mim ao longo deste trabalho, foi movida pela necessidade de uma tradução que comportasse a maior parte do texto, para que a leitura e cortejamento por parte do leitor fosse possível e acessível e que caminhasse mais próximo do original latino. Por isso, utilizamos a tradução portuguesa do Relógio D'água. A virtuosíssima tradução de Brunno Vieira, a quem recorremos em alguns momentos, possui como premissa soar poética, o que implica, por vezes, a utilização de termos e expressões que não estão necessariamente presentes no latim, já que busca-se mais o efeito poético do que a precisão. Em vista disso, as modificações realizadas foram feitas a fim de que as discussões propostas em relação a palavras, vocábulos e versos ficassem compreensíveis para leitor que desconhece a língua latina.

sinalizados em nota de rodapé a primeira vez em que aparecem na dissertação. As traduções de nossa autoria estão, também, sinalizadas. As produções dos autores da Antiguidade seguem a norma de abreviaturas da Oxford Classical Dictionary.

1. *FARSÁLIA*, DE LUCANO: UMA EPOPEIA HISTÓRICA

Neste capítulo, investigaremos a relação da *Farsália*, de Lucano, com a tradição da epopeia no campo poético romano, buscando índices que aproximam ou afastam o poema em questão de suas antecessoras, com o intuito de discutir os aspectos que fazem a obra pertencer à tradição épica. Para tanto, nossas primeiras discussões são direcionadas às questões genéricas que permeiam a obra, passando, inicialmente, pela discussão feita pelos próprios autores antigos sobre os limites da epopeia. Consideramos, também, a maneira como essas reflexões contribuem para entender a própria *Farsália*. Depois, examinaremos a produção do poeta neroniano com base nas obras que são parâmetro para as duas tradições do gênero em Roma: a épica histórica, que possui os *Anais*, de Ênio, como representante principal, e a épica mitológica, que possui a *Eneida*, de Virgílio, como modelo e guia. Por fim, nos deteremos em outros testemunhos fragmentários que nos restaram da tradição da epopeia histórica a fim de verificar de que forma podemos compreender os elementos da *Farsália* como mecanismos que a tornam parte dessa linhagem de obras.

Os gêneros da produção letrada, integrantes das relações sociais, são historicamente determinados por sua condição de produção e pelo conhecimento prévio do leitor e, muitas vezes, os limites que distinguem um gênero de outro nem sempre são estanques e bem delimitados (Leite, 2016, p. 13). Dessa forma, nossa compreensão das características e dos limites genéricos, percebidos durante uma determinada temporalidade em virtude dos conhecimentos historicamente construídos, não será a mesma percepção dos traços presentes nas produções clássicas cujas condições de produção e de circulação eram outras. Os parâmetros contemporâneos que separam as obras elaboradas no campo poético e no historiográfico, por exemplo, não são os mesmos parâmetros da Antiguidade, uma vez que a distinção entre o literário e não-literário, entendido a partir de uma ideia de verdade histórica, não existia (Leite, 2019, p. 63). Logo, de acordo com essa premissa, esses dois campos discursivos na Antiguidade são necessariamente constructos narrativos e retóricos — não poderia ser diferente, tendo em vista que o cenário de produção desses escritos é regido pelos preceitos retóricos, responsáveis por organizar e estruturar os enunciados. Dessa forma, acreditamos que, na malha discursiva desses textos, há elementos que demarcam o pertencimento de uma obra a determinado campo em detrimento de outro. Isso não exclui, no entanto, o diálogo e a aproximação entre as produções épicas e as do gênero história. Leite (2010, p. 1) defende que, em semelhança ao que acontece em outras culturas, há algumas marcas composicionais partilhadas de ordem lexical e estrutural entre as obras que, embora

tenham sido consideradas legitimamente históricas no momento de sua produção, já não são classificadas dessa forma frente aos parâmetros hoje estabelecidos.

A *Farsália*, de Lucano, foco de nossa análise, por ser uma epopeia romana cuja temática é voltada para a guerra civil entre dois generais, César e Pompeu, encontra-se em um lugar particularmente singular dentro dessa discussão. Hardie (2013, p. 225), por exemplo, indica essa instância ao apontar o diálogo estabelecido entre os versos lucanianos e a narrativa historiográfica como uma complexa relação entre os limites dos acontecimentos históricos e a construção poética. Acreditamos que essa fricção entre o texto poético e historiográfico mencionada pelo pesquisador deve-se não apenas ao gênero escolhido pelo poeta, a epopeia, mas, também, à tradição à qual o poeta se filia, isto é, à da épica histórica. A vizinhança entre a poesia épica e a historiografia que, como salienta Santos (2007, p. 6), comungam das mesmas personagens virtuosas e do mesmo assunto, nos permite estabelecer pontos de contato.

Assim, como uma produção romana de cunho histórico, entendemos, na esteira da proposição de Hardie (2013, p. 225), que o poema de Lucano apresenta, em sua tessitura narrativa, procedimentos retórico-poéticos que o aproximam da narrativa elaborada sob os parâmetros de produção do campo historiográfico. Dessa forma, propomos primeiro pensar a narrativa da *Farsália*, de Lucano, sob a égide da tradição épica, com intuito de investigar de que maneira ela apresenta em seus versos elementos próprios do gênero e, portanto, do campo poético. Já em um segundo momento, pensaremos essa mesma produção frente ao discurso historiográfico, para investigarmos, então, os pontos de fricção entre ambos.

1.1 *Farsália* frente ao *epos* na Antiguidade

Nem mesmo o gênero épico foi capaz de se manter imune aos questionamentos em relação às suas características primárias, pois, ainda que os contornos sejam erigidos pela magnitude das façanhas de Aquiles e da jornada de Odisseu na *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, assim como dos feitos do pio Eneias na *Eneida*, de Vergílio, já havia, como bem adverte Peter Toohey (1992, p. 1), variadas maneiras de conceber o gênero mesmo na Antiguidade. Assim, interessa-nos discutir os aspectos genéricos da épica, debate legado a nós pelos próprios antigos, dentre eles Aristóteles, na *Poética*, Horácio, na *Arte Poética*, e Quintiliano, na *Instituição Oratória*, em face da obra empreendida por Lucano e do posicionamento do autor

dentro desse espaço poético. Além disso, buscamos investigar a forma como esses parâmetros nos permitem pensar nas particularidades da narrativa e nos procedimentos poéticos da epopeia de caráter bélico com a qual o poema lucaniano dialoga, mas não somente: importa, também, analisar a maneira como esse modelo se configurou em Roma e a relação estabelecida entre a tessitura narrativa de Lucano e outras vertentes. Para isso, concordes com Hardie (2019, p. 16), entendemos que as fronteiras genéricas das epopeias são estabelecidas por meio da prática dos próprios autores que as elaboram e, por isso, utilizaremos para nossa reflexão acerca do gênero as ponderações metateóricas que os escritores fizeram de suas obras. Em vista disso, nos apoiaremos, principalmente, nas ponderações de Oliva Neto (2013), Vasconcellos (2014) e Leite (2016) a respeito dessas produções.

De certa forma, somos herdeiros dos preceitos poéticos propostos por Aristóteles, os quais também são compartilhados por Horácio, na medida em que foram eles os que construíram e balizaram uma longa tradição que os tornou canônicos e incontornáveis quanto à delimitação do gênero épico. Na *Poética*, Aristóteles enquadra a epopeia como produção imitativa, da mesma forma que o faz com a tragédia: *ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* ("Assim a epopeia e a poesia trágica, também a cômica, a composição ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, tomadas em seu conjunto, produções miméticas", Arist. *Poet*. 1447a, 13-16)[11], mas o poema épico difere em relação às outras obras em virtude do que o filósofo entende como instâncias da *mímesis*: do meio, do objeto e do modo.

Logo, os poemas distinguem-se pelo *meio* ao utilizarem determinadas maneiras de expressão, como ritmo, linguagem e melodia. Diferenciam-se, também, pelo *objeto* ao representarem personagens melhores, piores ou iguais aos homens, assim como pelo *modo* ao apresentarem uma narração, uma imitação das ações ou uma junção dessas duas formas. No que concerne ao gênero épico, o filósofo grego parte das produções homéricas, a *Ilíada* e a *Odisseia,* tomadas como parâmetros, para a delimitação das características que ele considera como próprias da epopeia: *Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν* ("Homero é digno de ser elogiado por muitos motivos, sobretudo por ser o único dos poetas que não ignora o que deve fazer", Arist. *Poet*. 1459b, 6-8). Nesse contexto, a poesia épica é aquela cujo *objeto* imitativo são os homens virtuosos (Arist. *Poet*. 1448a, 27), na qual a delimitação proposta, ao invés de métrica, é de

[11] Todas as traduções da *Poética*, de Aristóteles, são de Paulo Pinheiro (2017).

cunho ético, já que se ancora naquilo que é considerado vício e do que é tido como virtuoso (Leite, 2016, p. 16).

Ainda que ele não se furte de estabelecer o metro heroico, isto é, o hexâmetro, como adequado à poesia épica, no trecho *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν* ("quanto à métrica, o verso heroico {hexâmetro} revelou-se, pela experiência, o mais apto", Arist. *Poet*. 1459b), Oliva Neto (2004, p. 114) esclarece que, a despeito daqueles que julgam ser esse o elemento o suficiente para classificação do gênero, o metro, embora seja relevante, não é o suficiente, pois mesmo que a metrificação seja a mesma, em nada os versos épicos de Homero têm a ver com os de Empédocles, um filósofo grego que escreveu a respeito das causas medicinais, visto que este versa sobre a natureza, aquele sobre os efeitos dos homens. No que diz respeito ao *modo*, conforme Vasconcellos (2014, p. 15), Aristóteles afirma que a epopeia é uma narrativa longa composta pela junção entre narração e discursos diretos na medida em que a descrição do que acontece tem como suporte também as falas das personagens.

Em relação a essa delimitação apresenta por Aristóteles, Pinheiro (2017, p. 10) enfatiza que a *Poética* é, sobretudo, um tratado acerca da poesia mimética que sistematiza uma longa tradição que o antecede e, por isso, para o filósofo grego, não estariam em pauta os meandros específicos das obras, suas características e suas ligações com outras produções do gênero épico, pois, antes, a finalidade do tratado é discutir o caráter essencialmente imitativo dos seres humanos e a relação desse elemento com a poesia, como esclarece Cesila (2013, p. 11):

> O poeta, portanto, imita a vida humana, o que excluiria outros tipos de "poetas" [...] que produzem obras que, a despeito de serem verificadas, tratam de temas como a física e a medicina, que não são, na ótica aristotélica, temas imitativos, na medida em que não constituem imitação de ações de agentes humanos (Cesila, 2013, p. 11).

Ora, ao destacar o caráter como elemento determinante da matéria poética, sobrepondo-o a outras características, Aristóteles expurga da categoria épica obras como *Teogonia e Trabalhos e Dias,* de Hesíodo, *Geórgicas* e *Bucólicas*, de Vergílio, *Astronômicas*, de Manílio e *Da Natureza das Coisas*, de Lucrécio, haja vista que, assim como salienta Oliva Neto (2013, p. 46), apesar de serem escritas em metro heroico, ou seja, hexâmetro, essas obras não seriam lidas como poemas épicos ou ao menos consideradas enquanto poesia, pois tais textos não imitam ações, tampouco homens superiores. No que se refere ao poema elaborado por Lucano, podemos considerar que o pertencimento dos versos do poeta se assemelha aos pressupostos aristotélicos no que concerne principalmente ao objeto da imitação e ao modo, porque não são menos grandiosos os feitos de César e Pompeu. Dessa forma, as realizações

das personagens endossam a magnitude dos eventos narrados, que, embora sejam nefastos, estão entranhados na própria natureza bélica do confronto. No entanto, esse mesmo pertencimento é colocado em dúvida a partir do critério utilizado pelo filósofo grego para descrever as ações: *φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* ("também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é o de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade", Arist. *Poet*. 1451a. 36-37). Em outras palavras, nem a *Farsália*, um poema que versa sobre a guerra entre dois generais de cunho factual, seria entendida como epopeia, assim como nem Lucano seria compreendido como poeta, mas como historiador:

> *ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν. εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων:* ***ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο***
>
> Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por servirem ou não dos recursos da metrificação), **mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido** (Arist. *Poet*. 1451b. 1-4, grifo nosso).

Portanto, embora *objeto, meio* e *modo* da epopeia lucaniana sejam, em parte, aqueles delimitados por Aristóteles ao narrar as realizações de homens grandiosos, Lucano se alinha ao outro modelo quando decide direcionar o seu canto para os eventos da história romana, privilegiando aquilo que *já* aconteceu e não o que *poderia* acontecer.

Próximo do que Aristóteles delimita acerca do gênero épico, Horácio, em sua *Arte Poética*, estabelece Homero como modelo do gênero a ser seguido: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella/ quo scribi possent numero, monstrauit Homerus* ("Feitos dos reis e seus generais e tristes batalhas/ com seu metro certo de escrita mostrou-nos Homero", Hor. *Ars P*. 73-74)[12]. Desse modo, o poeta caracteriza os assuntos bélicos (*tristia bela*) como a matéria épica, ou seja, as epopeias são, assim, os poemas que abordam os feitos heroicos em guerra e, de maneira aristotélica, as realizações dos homens virtuosos (Oliva Neto, 2013, p. 46). Não nos parece arbitrário que, ao lado das gestas de reis, referentes à matéria versada por Homero, estejam, também, aquelas gestas feitas pelos generais. A despeito dos reis da *Ilíada* também serem líderes de seus povos, os *duces* mencionados pelo poeta são aqueles presentes nas epopeias que possuem eventos históricos como matéria do canto (Oliva Neto, 2013, p.

[12] Todas as traduções da *Arte Poética*, de Horácio, são de autoria de Guilherme Gontijo Flores (2020).

49). Os *Anais*, de Ênio, que narram os feitos de guerra dos generais romanos, é um exemplo dessa tradição (Oliva Neto, 2013, p. 49). Essa menção à epopeia eniana e à tradição vinculada a ela pode ser vista, também, na utilização do termo *res*, que, como Vieira indica (2013, p. 28), ecoa os seguintes versos dos *Anais*: [...] *latos / (per) populos res atque poemata nostra cluebunt / clara*[13] ("entre povos de longe/, os feitos e poemas/ nossos, ilustres, vão se nomear", Enn. *Ann*. Fr. 12), na medida em que translitera o termo que antes aparece como *poemata* em Ênio.

Em relação ao outro termo relacionado ao objetivo da poesia épica, podemos inferir, assim como fez Oliva Neto (2013, p. 49), que os *reges* mencionados por Horácio sejam as epopeias homéricas que, contemporaneamente, chamamos de mitológicas. Assim, mesmo que os *reges* referidos pelo poeta fossem igualmente *duces*, eles eram generais apenas nos mitos, ao passo que os generais, ainda que construídos sob uma mística mitológica, eram, antes, personagens históricas. Dessa forma, Horácio registra, ao mesmo tempo, esses dois modelos épicos que circulavam em Roma, isto é, o de cunho mitológico e o de cunho histórico.

Horácio (*Ars P*. 73-74) demarca, ainda nesse trecho, o teor do canto épico e os modelos do gênero e, quando o faz, é por meio do metro empregado ("[...] *quo scribi possent numero, monstrauit Homerus*"), o que, invariavelmente, pressupõe que a epopeia é aquela em hexâmetro datílico. Portanto, desconsidera-se, conforme os preceitos horacianos, a *Odisseia* em latim, de Lívio Andronico, e a *Guerra Púnica,* de Névio, tidas como precursoras do gênero em Roma, mas escritas em versos satúrnios, metro sobre o qual restam mais dúvidas do que certezas (Vasconcellos, p. 2014, p. 13-14). À vista disso, nota-se que os modelos estimados por Horácio são o de Homero, na tradição grega, e o de Ênio, na tradição latina. Ao mencionar essas duas maneiras de fazer épica, considerando os modelos homérico e eniano, assim como pela utilização dos termos "*ducum*" e "*regum*", o poeta augustano registra a tradição da epopeia romana em hexâmetro, já que esta rememora as conquistas militares romanas advindas das batalhas dos comandantes (Oliva Neto, 2013, p. 49).

Horácio amplia os parâmetros aristotélicos fazendo com que não sejam menos poetas Lucano ou Albinovano Pedão, que narra sobre a expedição marítima no Mar do Norte, do que Estácio, que, em sua *Tebaida*, versa sobre um tema essencialmente mitológico: o embate entre os filhos de Édipo, Etéocles e Polinices. Assim, seguindo Horácio, podemos associar os versos lucanianos à tradição épica que se ocupa em narrar os feitos de guerra tanto pelo

[13] Em sua maioria, as traduções dos trechos dos *Anais*, de Ênio, são de autoria de Natividade (2009). Nesse trecho em específico, adotou-se a tradução de Vieira (2013, p. 28) em virtude do trecho estabelecido por Skutsch (1985). A ordenação dos fragmentos segue essa mesma edição crítica de Skutsch (1985).

acréscimo dos agentes (*duces*) quanto pela matéria do canto (*res gestae*), visto que os termos aludem, na mesma medida, às narrações históricas de cunho factual (Vasconcellos, 2014, p. 16). Dessa forma, Horácio demarca uma mudança sensível em relação ao proposto por Aristóteles em relação ao assunto de que se ocupa o poeta e o historiador. No cenário de produção de escrita romana, os feitos registrados pelos poetas poderiam ser os mesmos de um indivíduo que opta por escrever obras do gênero historiográfico. Em outras palavras, ambos, o poeta e historiador, compartilham a mesma matéria.

Além disso, a despeito da brevidade desse tema na epístola, os parâmetros utilizados pelo poeta para delimitação genérica recaem sobre a matéria e o metro (Oliva Neto, 2004, p. 115). O vínculo entre esses dois elementos é mencionado por Horácio quando este demarca o decoro da utilização de determinados temas a certos metros: *uersibus exponi tragicis res comica non uult;/ indignatur item priuatis ac prope socco/ dignis carminibus narrari cena Thyestae./ Singula quaeque locum teneant sortita decentem* ("Tema cômico não se presta a trágicos versos;/ é uma afronta também em cantos de foro privado/ feitas para o tamanco narrar o jantar de Tiestes:/ cada coisa sortida demanda um lugar adequado", Hor. *Ars P.,* 89-92). Há, assim, conforme o registro de Horácio, uma relação mais próxima entre o metro e o assunto do que antes aludido por Aristóteles, uma vez que a escolha do metro e do conteúdo não apenas reforça aspectos formais, como também acarreta, necessariamente, em uma ligação temática, social e situacional entre os poemas que compartilham esse mesmo elemento (Leite, 2016, p. 14).

Na esteira de Aristóteles e Horácio, Quintiliano, em sua *Instituição Oratória*, ao mesmo tempo em que expõe uma lista de autores de poemas épicos, partindo dos escritores gregos para os latinos, os julga mediante critérios que os balizam em virtude dos que devem ser imitados pelos que procuram se tornar bons oradores e peritos na arte de dizer, porquanto é esse o critério que respalda suas escolhas em detrimento das possíveis obras não mencionadas[14]. Ao propor esse catálogo de escritores, Quintiliano estabelece, assim, uma lista de autores criteriosamente selecionados que servem como parâmetro a partir do qual outras obras e poetas seriam comparados, julgados e avaliados e, ao fazê-lo, indica, também, os limites do gênero (Oliva Neto, p. 2013, p. 54).

[14]*Fateor enim pluris legendos esse quam qui nominabuntur. Sed nunc genera ipsa lectionum, quae praecipue conuenire intendentibus ut oratores fiant existimem, persequor* ("Confesso serem muito mais numerosos os que devam ser lidos, além desses que serão relacionados. Neste momento, porém, persigo os próprios gêneros das leituras que eu julgue especialmente convenientes àqueles que se pretendem tornar oradores", *Inst. Or.* 10. 1.45). As traduções de Quintiliano presentes neste capítulo são de Antônio Martinez de Rezende (2009).

Entre os gregos, Quintiliano elege Homero como aquele que superou todos os escritores e, por isso, é o modelo máximo dentre os poetas, colocando o verso homérico e bélico como autoridade: *hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in paruis proprietate superauerit* ("A este ninguém superou, seja pela sublimidade nas coisas grandiosas, seja pela propriedade nas coisas simples", Quint. *Inst. Or*. 10. 46). Dentre os autores latinos, é Vergílio que toma a posição de paradigma, pois é aquele que mais se aproxima dos versos homéricos: *Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Uergilius auspicatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus.* [...] ***Ceteri omnes longe sequentur*** ("E assim, tal como entre eles Homero, entre nós, Virgílio terá dado o começo, o mais auspicioso. Sem sombra de dúvida, dentre todos os poetas gregos e romanos que escreveram este gênero de poesia, ele é o mais próximo de Homero. [...] **Todos os demais poetas o seguem, mas de longe**", Quint. *Inst. Or.* 10. 85-86, grifo nosso). A exemplo dos versos homéricos, portanto, Vergílio é posto como o modelo a se seguir e os outros autores que são por ele mencionados fazem isso, ainda que de longe. De certa forma, a produção vergiliana assume uma posição central entre os poemas dos autores citados por Quintiliano. Isso evidencia que, mesmo em Roma, o paradigma épico também possui a forma bélica como referência, já que as outras obras são lidas em alguma medida entre as balizas estabelecidas por Vergílio.

A seleção dos poemas elencados pelo retor, porém, como reitera Vasconcellos (2014, p. 12), são daqueles produzidos em versos heroicos (*Inst. Or.* 10.88), ou seja, Quintiliano toma como base o metro para agrupar dentro das mesmas margens o que entende como *epos:* os poemas de Macro e Lucrécio, que são tomados como poesia didática e bucólica contemporaneamente, e os de Ênio e Valério Flaco sobre os quais a alcunha de epopeia é pouco questionada. Como afirma Oliva Neto (2013, p. 54), para quem a citação e reconhecimento desses poetas dentro de uma lista de modelos épicos evidenciaria o caráter multiforme do gênero, poderíamos inferir que Quintiliano não teria excluído dessa forma *Trabalhos e Dias,* de Heródoto*, Os Fenômenos,* de Arato de Solos, e *Os Idílios,* de Teócrito de Siracusa. Nesse contexto, Oliva Neto (2014, p. 43) argumenta que o enquadramento das outras produções citadas por Quintiliano estaria sempre em oposição à *épica bélica*, que seria, em outras palavras, *a* épica propriamente dita, a de caráter bélico. Dessa forma, por um lado, temos Horácio como um exemplo de expansão do escopo proposto por Aristóteles ao incluir os poemas épicos da tradição desenvolvida em Roma. Por outro, Quintiliano, ainda que embora conserve o papel central do poema vergiliano no cenário poético entre as composições

romanas, registra uma percepção do gênero que dilata ainda mais fronteiras ao admitir obras cujos conteúdos não estariam dentro daqueles delimitados por Aristóteles e Horácio.

Conforme Toohey (1992, p. 2) e Oliva Neto (2013, p. 58), há outro registro que, presente no segundo canto das *Astronômicas*, de Manílio, um poema direcionado aos comportamentos dos astros, apresenta uma percepção do gênero épico que enquadra poemas que, contemporaneamente, não seriam vistos como parte do *epos*. Nesse poema, o poeta remete às tradições do *epos* de maneira ampla, mais próxima da lista estabelecida por Quintiliano do que da erigida por Aristóteles e Horácio. Manílio reverencia, nos primeiros versos (*Astr*. 1-3), Homero como *maximus uates*[15] ("o maior dos poetas") e o estabelece como modelo, de maneira semelhante ao que Vergílio fez. Novamente, temos a reafirmação da épica bélica, aquela que possui como matéria *certamina illicae gentis* ("as lutas da nação ilíaca") e *erroremque ducis totidem, quot uicerat, annis/ infestum experti dominum maris atque renato* ("e o error de anos tantos quanto os de vitória do chefe que sofreu a inimizade do senhor do mar"), a *Ilíada* e *Odisseia*, como paradigma do gênero. Logo depois, Hesíodo sucede a Homero (*Astr*. 11-23) com alusões à *Teogonia* em virtude dos versos [...] *memorat diuos diuumque parentes/ et chaos enixum terras* ("[Hesíodo] memora os divos e os pais dos divos; e os caos que pariu a terra"); e *Trabalhos e Dias* no trecho [...] *etiam ruris cultus legesque notauit/ militiamque soli* ("falou do cultivo do campo, das suas leis, da milícia do solo"). Manílio indica, também, Nicandro, Vergílio, Teócrito e, para além da menção a esses autores que se configuram como autoridades no gênero, o poeta não se furta de posicionar-se frente aos que optaram, assim como ele, por versar sobre os astros, quando cita a obra composta por Arato de Solos, os *Fenômenos,* tida como modelo grego a ser seguido. Ao vincular todos esses autores e produções em um mesmo fazer poético, o poeta nos autoriza a pensar no *epos* como algo mais abrangente. Assim, a despeito da posição central da épica bélica no campo poético latino, o panorama genérico montado por Quintiliano e composto por Manílio mostra-se mais amplo, uma vez que as obras tidas como participantes do *epos* compartilham semelhanças, embora suas propostas sejam diferentes e mesmo que elas não estejam nos limites estabelecido por Aristóteles e Horácio (Oliva Neto, 2013, p. 54).

Em vista disso, a utilização da terminologia *epos* abarca as produções em hexâmetro datílico que compartilham entre si não apenas o metro, mas, também, determinadas maneiras enunciativas, de fórmulas e de princípios que, por serem comuns às obras presentes nesse espectro mais amplo da poesia épica, se tornam próprias dessa ou daquela vertente

[15] As traduções dos trechos das *Astronômicas*, de Manílio, são de Marcelo Fernandes (2006).

(Vasconcellos, p. 2001, p. 42). Essa amplificação do espectro de possíveis obras pertencentes a esse campo nos auxilia a compreender as fronteiras do gênero frente às interações realizadas pelos poetas, isto é, nos permite entender o que Lucano e Vergílio, este último no que se refere às *Geórgicas* e *Eneida,* possuem em comum e no que se diferenciam, bem como quais são os modelos por eles estabelecidos e os parâmetros a partir dos quais suas obras devem ser lidas, sob pena de que seus projetos poéticos não sejam compreendidos.

Quanto a isso, somos concordes com Leite (2016, p. 14), para quem rejeitar as características que as obras possuidoras de mesmo metro partilham, advogando em favor de uma definição genérica enrijecida, é desconsiderar o diálogo construído entre a obra e as outras que pertencem ao mesmo campo poético, mesmo as que fazem parte de tradições diferentes. Dessa forma, pensar nas produções épicas a partir da noção do *epos* nos permite refletir de que maneira Lucano constrói a tessitura narrativa da *Farsália* mediante o vínculo com paradigmas épicos, tais como Vergílio e Ênio, mas não somente: ao fazer parte desse campo discursivo no qual estão presentes igualmente Lucrécio e Valério Flaco, Lucano propõe um diálogo também com produções que pertencem ao *epos* de forma ampla.

A título de exemplo, vejamos, brevemente, como a tessitura narrativa do proêmio da epopeia apresenta elementos que a conectam a outros. Para isso, examinaremos traços poéticos, ou seja, os elementos lexicais e estruturais presentes na *Farsália* que remetem poemas que fazem parte desse campo discursivo:

> *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos*
> *Iusque datum sceleri canimus, populumque potentem*
> *in sua uictrici conuersum uiscera dextra*
> *cognatasque acies et, rupto foedere regni,*
> *certatum totis concussi uiribus orbis*
> *in commune nefas, infestisque obuia signis*
> *signa, pares aquilas et pila minantia pilis.*
>
> [...] guerras mais do que civis pelos plainos da Emátia cantamos,
> a legalidade conferida ao crime, um povo poderoso que se voltou
> contra as suas próprias entranhas com uma dextra vitoriosa,
> exércitos do mesmo sangue, a luta do orbe violentamente abalado,
> e, quebrado o pacto do poder, num sacrilégio de ambas as partes,
> estandartes romanos em confronto com estandartes romanos hostis,
> águias semelhantes, lanças romanas a ameaçar lanças romanas (Luc. 1.1-7)[16]

Emanuele Narducci (2007, p. 389) argumenta que a construção da guerra civil feita no proêmio do poema lucaniano, no verso *bella per Emathios plus quam ciuilia campos* (“guerras mais do que civis pelos plainos da Emátia”, Luc. 1.1), se remete ao mesmo

[16] Em sua maioria, as traduções dos trechos da *Farsália* são parte da obra organizada por Luís Manuel Gaspar Cerqueira (2020). Os casos em que usamos a tradução de Brunno Vieira (2011) estão sinalizados.

procedimento feito por Vergílio, nas *Geórgicas.* Ao discorrer sobre os aspectos vaticinais do sol, o poeta faz uma pequena digressão a respeito dos presságios do assassinato de Júlio César: *ergo inter sese paribus concurrere telis/ Romanas acies iterum uidere Philippi;/ nec fuit indignum superis bis sanguine nostro/ Emathiam et latos Haemi pinguescere campos* ("Por consequência, viu novamente Filipos o encontro/ das legiões Romanas, a luta de armas fraternas;/ nem se indignou aos supernos nosso sangue empapando/ duas vezes, a Emátia e as largas campinas do Hemo", Verg. *G.* 1. 489-92, tradução de Santos [2020]). Como assinala Vieira (2007a, p. 162), o lugar em que ocorre o embate entre Júlio César e Pompeu é na região da Tessália, em Farsalos, e não nos campos macedônios, como referido pelo poeta ao identificar o local como *campos Emathios*. Ao aludir aos campos da Emátia em referência ao que ocorre em Farsalos, Lucano evoca o mesmo cenário antes mencionado por Vergílio. Assim, a associação é feita entre dois conflitos que transcorreram em lugares geograficamente distantes, mas próximos poeticamente.

Como Vieira (2018, p. 18), podemos, de maneira semelhante, relacionar os versos seguintes da mesma abertura da epopeia lucaniana, a saber *populumque potentem/ in sua uictrici conuersum uiscera dextra* ("um povo poderoso que se voltou contra as suas próprias entranhas com uma destra vitoriosa", Luc. 1. 2-3), que se refere à natureza da guerra civil e à maneira como esse mesmo conflito se apresenta na *Eneida*. No episódio da catábase, no qual Eneias adentra o mundo dos mortos, Anquises, pai do herói, apresenta as almas das grandes personalidades romanas e rechaça o conflito que aconteceria entre Pompeu e César. Esse embate é descrito a partir da imagem de uma espada voltando-se contra o próprio portador do instrumento, portanto, nos mesmos moldes escolhidos por Lucano:

> *Aggeribus socer Alpinis atque arce Monoeci*
> *descendens, gener aduersis instructus Eois.*
> ***Ne, pueri, ne tanta animis assuescite bella,***
> ***neu patriae ualidas in uiscera uertite uires;***
> *tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo*
> *proice tela manu, sanguis meus!*
>
> O sogro desce dos Alpes, dos altos de Môneco altiva,
> vindo em socorro do genro amestrados adeptos do Oriente.
> **Não habitueis, caros filhos, os ânimos a essas discórdias,**
> **nem contra o seio da pátria encostai vossa espada homicida.**
> E tu, meu sangue, que trazes do Olimpo a ascendência divina,
> atira longe essas armas! (Verg. *Aen*. 6. 829-835)[17]

Conforme Lynette Thompson e Richard Bruère (2010, p. 108) argumentam, a alusão realizada por Lucano nesse episódio vergiliano implica conjecturar que a prece feita por

[17] As traduções da *Eneida*, de Vegílio, são de Carlos Alberto Nunes (2021).

Anquises não foi atendida, subvertendo, assim, a fala dele, em vista do histórico de conflitos civis enfrentados por Roma. Assim, ao mesmo tempo em que a menção aos campos da Emátia evoca, poeticamente, as *Geórgicas*, um poema que se ocupa das técnicas vinculadas ao cultivo do campo, a utilização da imagem da espada como metáfora da natureza da guerra civil igualmente indica um diálogo com a *Eneida*, uma epopeia mitológica e bélica. Fazer parte de um determinado *epos*, portanto, não é impeditivo para que também se interaja com o tipo didático e se utilize dessa relação para construir o espaço do poema em meio a outras obras que também participam desse mesmo campo.

Em outro trecho do proêmio, no excerto: [...] *infestisque obuia* ***signis/ signa*** *pares aquilas et* ***pila*** *minantia* ***pilis***" ("**estandartes** romanos em confronto com **estandartes** romanos hostis,/ águias semelhantes, **lanças** romanas a ameaçar **lanças** romanas", Luc. 1. 6-7, grifos nossos), o poeta descreve o embate entre soldados do mesmo povo por meio da ordenação dos termos *signis/ signa; pila… pilis* e, ao fazê-lo, evoca, por meio da figura de linguagem denominada poliptoto, os *Anais*, de Ênio, e a *Eneida*, de Vergílio. Essa figura é descrita por Lausberg (2004, p. 180) como "[....] alteração flexional do corpo da palavra, a qual se distingue da alteração referente à criação de palavras pelo facto de não provocar uma alteração do significado próprio das palavras, mas tão-só uma alteração de perspectiva sintáctica". No que concerne à utilização feita por Lucano, Vieira (2018, p. 11) argumenta que o poliptoto materializa no âmbito do conteúdo, por meio da ordenação das palavras, a ideia da guerra nefasta construída ao longo do proêmio por Lucano, pois coloca em um mesmo plano instrumentos que metonimicamente se referem ao exército romano em posições opostas. Assim, segundo Vieira (2018, p. 10), essa passagem da epopeia lucaniana evoca os versos supérstites da epopeia histórica de Ênio: ***pila*** *retunduntur uenientibus obuia* ***pilis*** ("por que abatemos legiões com o ferro?/ Os dardos que fazem frente são repelidos pelos dardos que vêm", Enn. *Ann*. Fr. 582, grifos nossos).

No poema vergiliano, esse recurso emerge durante o quarto livro da epopeia que se ocupa de narrar o malfadado romance entre Eneias, o herói da épica, e Dido, rainha de Cartago. Mediante a possibilidade da permanência da personagem na corte de Cartago, Júpiter envia Mercúrio para lembrar a Eneias o seu destino de fundar a cidade que, futuramente, seria Roma. Ao ser lembrado dos desígnios dos deuses, o herói é levado a abandonar Dido, que, rejeitada, sucumbe em virtude da impossibilidade da realização amorosa. Essa é a situação narrativa que antecede o lamento de Dido, logo após ela perceber haver sido abandonada por Eneias. Nesse discurso, a relação histórica de inimizade entre romanos e cartagineses, ou seja,

o certame entre os dois povos, é feita justamente por meio do uso do poliptoto: *nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires/* ***Litora litoribus*** *contraria, fluctibus undas/ imprecor,* ***arma armis****; pugnent ipsique nepotesque* ("Hoje, amanhã, no momento mais certo em que o acaso os ajunte,/ e força houver, briguem praias com praias e as ondas entre elas,/ armas de guerra por tudo, até os últimos netos com forças!", Verg. *Aen*. 4. 627-629, grifo nosso). Essa imagem construída de praias que se chocam uma com as outras corrobora a grandiosidade do conflito, uma vez que a fúria dos partícipes do evento reverbera, também, nos elementos da natureza (Viera, 2018, p. 11). Essas três utilizações do poliptoto emergem nas respectivas narrativas durante situações de batalha, ou seja, em contextos similares[18]. Assim, um mesmo recurso permite que o poeta sirva-se de produções que, se não fazem parte de um determinado *epos*, participam do campo poético de maneira ampla, o que nos permite pensar que Lucano recorre a obras que partilham semelhanças genéricas para compor a tessitura narrativa da *Farsália*.

Em se tratando do proêmio da epopeia lucaniana, concordamos com Narducci (2007, p. 390), que afirma que, cumprindo sua função programática de definir os parâmetros e a matéria versada ao longo dos versos, o início da obra indica, por meio de determinadas estruturas e vocábulos, a conexão com os textos de Vergílio e Ênio, demarcando, assim, o pertencimento poético do texto como integrante do *epos* de matéria bélica. Além disso, também sinaliza, por meio da temática histórica, um vínculo com a proposta de poema realizada por Ênio, mas não somente, haja vista que o diálogo apresentado por Lucano, que não é uma exclusividade da *Farsália,* se ancora em outras produções além das do paradigma do qual sua epopeia faz parte.

Como nos lembra Cesila (2013, p. 13), no cenário de produção grego e romano, a imitação, ou seja, a criação artística a partir da eleição de modelos provindos da tradição, era o pressuposto para a produção artística. Retornemos, ainda que brevemente, a Horácio, que, em sua *Arte Poética*, delimita dois procedimentos para a composição poética: no primeiro, aquele que ousar (*audere*) imitar a natureza sem intermédio de outros aparatos necessita fazê-lo com diligência, pois a personagem deve ser consistente e coerente com o que foi

[18] O fato de que essa figura de linguagem encontra-se também na obra *Desde a fundação da cidade*, de Tito Lívio, em um contexto similar, a saber, a descrição de um conflito entre povos que pertencem a um mesmo grupo, não parece arbitrário. No oitavo livro, na passagem: *nec uexilla cum uexillis tantum, uniuersi hastati cum hastatis, principes cum principibus, sed centurio quoque cum centurione* ("não só estandartes contra estandartes, todas as hastes contra as hastes, príncipes contra príncipes, mas também centurião contra centurião", Liv. 8. 8. 15), o historiador utiliza desse recurso para descrever a batalha entre os romanos e os latinos (Vieira, 2018, p. 12). Esse confronto, em virtude da semelhança na língua e nos costumes, não se diferencia entre si e, portanto, configura o embate entre eles como uma guerra civil.

apresentado ao longo dos versos: *Si quid inexpertum scaenae committis et audes/ personam formare nouam, seruetur ad imum/ qualis ab incepto processerit et sibi constet* ("Se na cena inserir o inaudito com toda coragem/ para formar personagens, conserve até o desfecho/ como vinda do início e fiquem de pé, coerentes", Hor. *Ars P.* 125-127). No segundo, por sua vez, o poeta advoga por uma prática na qual a imitação parte de outras produções, isto é, a imitação da natureza humana é feita por intermédio de textos de outros autores: *Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge/ scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,/ impiger, iracundus, inexorabilis, acer/ iura neget sibi nata, nihil non arroget armis* ("Siga a fama firmada ou forje um papel coerente,/ caro escritor. Que honrado seja em feitura um Aquiles/ infatigável, inexorável, iroso e amargo,/ negue as leis pra si e apenas aposte nas armas", Hor. *Ars P.* 119-122). Assim, nessa segunda opção, sobre a qual recai o favorecimento do poeta, Horácio aconselha que a tradição seja seguida de perto e, desse modo, ao se optar por versar sobre Aquiles, por exemplo, é preciso que ele seja impetuoso, incansável, irado e adverso às leis, pois é esse o Aquiles da tradição.

Tal movimento, no entanto, não corresponde a um fazer poético servil, como deixa claro Horácio ao dizer:

> *Publica materies priuati iuris erit, si*
> *non circa uilem patulumque moraberis orbem,*
> *nec uerbo uerbum curabis reddere fidus*
> *interpres, nec desilies imitator in artum,*
> *unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex*
>
> Público assunto assim será de júri privado,
> se você não tarda em via larga e batida,
> nem procura trocar palavra a palavra que nem um
> fiel intérprete ou quer imitar num círculo estreito,
> onde o pudor e a lei da obra impedem seus passos (Hor. *Ars P.* 131-135)

De acordo com Cesila (2013, p. 13), o bom poeta, para Horácio, é aquele que, munido do conhecimento sobre os importantes modelos do passado, é capaz de elaborar poeticamente algo com base neles e, partindo das mesmas premissas criativas, objetiva ele, também, se tornar parte desse grupo seleto de escritores. O movimento de afastamento e aproximação do paradigma era feito em função da superação dos modelos considerados melhores e, paradoxalmente, essa dinâmica corroborava a manutenção desses modelos enquanto paradigmas. Assim, determinadas obras eram elevadas à posição de referência por aqueles que reivindicavam um lugar para si de reconhecimento. Em um campo literário cujo pilar reside no diálogo com a tradição, a eleição de modelos a serem seguidos através das nomeações e qualificação dos próprios escritos e das obras estabelecidas como parâmetro, nos permite compará-los em busca de suas semelhanças genéricas (Leite, 2016, p. 14), ou seja, no

que há de similar entre elas. Em suma, a prática na qual os poetas romanos estão inseridos tem como premissa a experimentação dentro dos limites dos gêneros, possibilitando, assim, a elaboração de novas obras que, conscientemente, jogam com as regras dispostas pela tradição. Imitam-se, portanto, as obras consideradas parâmetros para determinada vertente e, assim, os poetas as estabelecem como as normas sobre as quais a composição deveria ser julgada, erigindo a criação de uma tradição para as invenções de vindouros poetas (Oliva Neto, 2013, p. 55), pois "[...] o território genérico é arena da disputa diacrônica entre *auctores*, bem entendido, entre as autoridades reconhecidas daquele gênero, e em qualquer disputa a excelência, a areté, a palma, como diz Quintiliano, está necessariamente em jogo" (Oliva Neto, 2013, p. 55-56).

Lucano faz o mesmo com a tradição que o antecede ao elaborar um poema épico, pois é esta a condição da produção poética que rege o cenário literário romano. Essa premissa impõe, como afirma Vasconcellos (2001, p. 41), que o poeta se filie a uma tradição pertencente ao gênero, o que, de forma invariável, acarreta na seleção de obras que servem de modelo. Para Hardie (1993, p. 12), a posição central ocupada pela *Eneida*, de Vergílio, fez com que, em alguma medida, todas as epopeias posteriores tivessem que lidar com os parâmetros erigidos pelos versos vergilianos. Entendemos que o poeta neroniano constrói para si um espaço dentre as produções do gênero quando opta por cantar os feitos heroicos de pessoas ilustres em diálogo com os paradigmas erigidos pela *Eneida*, mas partindo da tradição estabelecida pela epopeia histórica, de Ênio, a mesma que se ocupa de eventos pertencentes à história romana. Essa tradição, segundo Vieira (2013, p. 25), possuía como matéria os feitos autóctones e era o paradigma em Roma antes de ser eclipsada anos depois pela *Eneida*. Sendo assim, Lucano precisou lidar, ao mesmo tempo, com o modelo bélico e mitológico homérico, do qual Vergílio é o exemplar, e com a tradição épica romana, da qual Névio e Ênio são os principais expoentes. Para fazê-lo, Lucano tece na malha poética que sustenta sua epopeia elementos e procedimentos que aludem aos mesmos mecanismos utilizados pelas obras que elege como modelo, para que seja reconhecido, assim, como participante dessa tradição. Dessa forma, compreender a relação estabelecida entre aquilo que o poeta constrói em face da extensa produção épica romana é, de certo modo, verificar e investigar de que modo esses índices aparecem no *constructo* poético de Lucano.

O horizonte de análise tem como perspectiva a tradição da epopeia histórica à qual o poeta pertence, como os poemas que, produzidos na esteira dos versos enianos, desenvolvem temas direcionados às conquistas autóctones (Vieira, 2007a, p. 35). Pela natureza dos eventos,

há, na tessitura narrativa dessas obras, direções geográficas e culturais e adequação da matéria mítica como adorno. Não esqueçamos que, como afirma Marincola (1997, p. 26), uma das primeiras composições historiográficas foi uma obra épica sobre a Segunda Guerra Púnica, composta por uma testemunha ocular dos eventos, Névio, e, nessa mesma esteira, os *Anais*, um poema épico histórico que cobre os acontecimentos da fundação da cidade até a metade do segundo século, escritos por Ênio. Essas produções são indícios de interlocução contínua entre o discurso historiográfico e o discurso poético.

Logo, nos interessa compreender de que maneira Lucano, em um movimento como aquele preconizado por Horácio de imitação e superação do modelo, lida com os poemas anteriores e propõe uma maneira diferente de escrever um poema atrelado ao *epos* histórico. Para tanto, buscaremos analisar as similitudes e dissimilitudes entre a *Farsália* e a *Eneida*, bem como entre a tradição histórica à qual Lucano se vinculou e da qual fazem parte não apenas Ênio, mas também Albinovano Pedão, Cornélio Severo e Sílio Itálico.

1.2 *Farsália* frente às tradições épicas mitológica e histórica

Dentro desse campo poético composto entre a épica de caráter mitológico e a de caráter histórico, Leite (2016, p. 21) sinaliza que pensar nesses poemas é, necessariamente, refletir sobre a forma como os poetas lidam com esses dois jeitos de conceber o *epos* voltado aos assuntos bélicos no campo de produção da Antiguidade. Por isso, voltaremos nossa atenção para as épicas *Guerra Púnica*, de Névio, e *Anais*, de Ênio, duas das primeiras expressões do gênero em Roma de que temos conhecimento. Neste tópico, nos interessa observar de que maneira Lucano interage com a tradição da epopeia histórica erigida por Névio e Ênio ao mesmo tempo em que dialoga com Vergílio, paradigma do gênero, com base em procedimentos retórico-poéticos partilhados entre as produções e que nos possibilitam investigar a constituição da tessitura narrativa lucaniana no campo poético do qual ela faz parte.

A *Guerra Púnica*, de Névio, aborda os eventos acerca da guerra entre romanos e cartagineses, da qual o poeta teria participado. Na edição crítica do texto latino de Blänsdorf, utilizada por nós, os fragmentos supérstites estão distribuídos ao longo de sete livros (Vieira, 2013, p. 27). Em que pese a dificuldade de delimitação do conteúdo arrolado pelo poeta em sua epopeia devido aos exíguos versos sobreviventes, pouco mais de sessenta, podemos inferir que os acontecimentos cobririam os conflitos da guerra, mas não apenas, como nos

mostra o fragmento 20, *blande et docte percontat, Aenea quo pacto/ Troiam urbem liquerit* ("Suave e habilmente narra Enéas de que modo/ a cidade de Troia deixou…", Naev. Fr. 20, tradução de Vasconcellos [2001]), em que Eneias é convidado a rememorar os eventos que o levaram a deixar a cidade de Troia. Essa passagem evidencia que o poema alude, ainda, ao passado mítico a respeito da fundação de Roma[19], pois estabelece na figura de Eneias o vínculo entre a queda de Troia e a origem da descendência romana (Vieira, 2013, p. 26).

No palco estabelecido por Andronico, com sua tradução da *Odisseia*, Névio sinaliza os alicerces do seu pertencimento poético quando opta por introduzir os feitos bélicos romanos por meio do verso utilizado por seu antecessor, o saturnino, e quando invoca as filhas de Júpiter, as *Camenae,* antes convocadas para cantar as aventuras do astucioso herói Ulisses em metro itálico. No fragmento considerado pertencente aos versos iniciais do poema, *nouem Iouis concordes filiae sorores* ("as nove filhas de Júpiter, irmãs concordes", Naev. Fr. 1, tradução de Natividade [2009]), Névio convida as Musas autóctones da mesma forma que principia Andronico no trecho *uirum mihi, Camena, insece uersutum* ("Canta-me, Camena, o homem versátil", Liv. Andron. *Od*. 1[Blänsdorf], tradução de Natividade [2009]). Esse movimento feito por Névio, o de substituição das musas gregas pelas itálicas, demarca igualmente a transposição e adequação do canto homérico e grego ao cenário romano (Goldberg, 1995, p. 22).

O poeta, no entanto, também diverge do seu predecessor ao desenvolver um tema tipicamente romano em detrimento de uma temática mítica, já que, enquanto Andronico reconta as façanhas anteriormente versadas por Homero, Névio narra os feitos romanos em guerra. Não parece haver, segundo Goldberg (1995, p. 55), qualquer indício da presença de uma personagem principal cujas ações movem o desenrolar da narrativa, como posteriormente veremos, principalmente nas epopeias pertencentes ao *epos* histórico, como *Anais* e na *Farsália.* Ainda que haja mais dúvidas do que certezas em relação à extensão da matéria mitológica presente na *Guerra Púnica*, na esteira do que compreende Toohey (1992, p. 94), é possível depreender que a utilização do episódio referente à Guerra de Troia estabelece a origem para o embate, ou seja, assim como Vergílio fez posteriormente, o poeta demarca o atrito entre Eneias e Dido como o responsável pelos desentendimentos entre romanos e cartagineses.

[19] No sexto fragmento, o poeta descreve a partida dos troianos remanescentes da guerra de Troia: *eorum sectam sequuntur multi mortales,/ multi alii e Troia strenui uiri, ubi foras cum auro illic exibant* ("Muitos mortais seu caminho/ trilham, de Troia provindos/ muitos outros varões fortes/ com ouro de lá partiam", Naev. Fr. 6, tradução de Vieira [2013, p. 27].

Toohey (1992, p. 94-95) considera que, embora a temática da Guerra Púnica fosse um assunto próprio da prosa, há nela a crença da continuidade da história romana no sentido de que Eneias e os reis do passado, assim como seus dilemas, servem como paradigmas para os líderes contemporâneos. Esse índice, que não é apenas restrito a Névio ou mesmo a Ênio, também faz parte do projeto poético de outros autores como Vergílio, Ovídio, Valério Flaco e Lucano. Segundo Goldschmidt (2013, p. 150), no contexto da República Romana, embora não seja algo exclusivo, os exemplos do passado possuíam influência importante na constituição da sociedade romana, uma vez que as efígies dos antepassados aos monumentos compunham a forma de entender e compreender o passado.

Dentro do campo composto por Névio e, de certa forma, também por Andronico, Quinto Ênio concebe os *Anais,* uma epopeia em hexâmetro datílico que discorre sobre os eventos ocorridos desde a queda de Troia até o tempo presente do poeta, o que corresponde a um corte temporal de aproximadamente mil anos (Vieira, 2013, p. 28). Conforme a edição crítica de Skutsch (1985), os seiscentos versos supérstites da épica estão distribuídos ao longo de dezoito cantos, dentre os quais os três últimos são considerados acréscimos posteriores feitos pelo próprio poeta. Há, também, um apêndice com fragmentos de disposição imprecisa (Natividade, 2007, p. 85-86). O título da obra remonta à tradição analítica dos registros históricos romanos que, realizados por intermédio dos sumos pontífices (*pontifices maximi*), reportava os feitos dos cônsules a cada ano (*fasti consulares*) e os lamentos fúnebres (*laudationes funebres),* que consistiam nos encômios dos falecidos e dos demais antepassados (Funari; Garraffoni, 2016, p. 33). Nesses registros, de acordo com Toohey (1992, p. 97), em semelhança aos fragmentos remanescentes dos *Anais*, são relatados os eventos como a transferência de *imperium*, prodígios, crises, decisões provindas das práticas religiosas, detalhes relacionados ao calendário, importantes funerais, estabelecimento de colônias, acercamento de alianças e declarações de guerra.[20]

Ao sinalizar por meio do próprio nome da obra uma ligação com os relatos históricos, Ênio evidencia a adequação do modelo homérico no cenário romano que, com base no que restou para nós dos versos dos *Anais*, possuía como componente indissociável o registro das

[20] A título de exemplo, na passagem 114 e 116, Ênio enumera as modificações realizadas por Numa Pompílio durante o seu governo: *mensas constituit idemque ancilia/ libaque, fictores, Argeos et tutulatos* (“e ele mesmo instituiu as mesas, os escudos/ e bolos sagrados, seus cozinheiros, os Argivos e os sacerdotes flâmines”) e *Uolturnalem, Palatualem, Furinalem,/ Floralemque, Falacrem<que> et Pomonalem fecit hic idem* (“e o vulturnal, o palatual, o furinal,/ o floral, o falacre e o pomonal ele mesmo institui”). No fragmento 137-138, há uma descrição da passagem do governo entre Anco Márcio e Lúcio Tarquínio Prisco: *postquam lumina sis oculis bonus Ancus reliquit,/ Tarquinio dedit imperium simul et sola regni* (“depois que o bondoso Anco se privou da luz dos seus olhos, / deu a Tarquínio, a um só tempo, o domínio e os territórios do reino”).

realizações dos generais (Dominik, 1993, p. 38). Essa hipótese é construída a partir dos fragmentos do primeiro canto em que o poeta advoga para si a alcunha de Homero quando este aparece em um sonho para escolhê-lo como sucessor, nos trechos [...] *somno leni placidoque reuinctus* (“preso num doce e plácido sono”, Enn. *Ann*. Fr. 2) e [...] *uisus Homerus adesse poeta* (“pareceu aproximar-se o poeta Homero”, Enn. *Ann*. Fr. 3). Sobre esse episódio, William Dominik (1993, p. 41) conjectura que as passagens 8 e 11, *oua parire solet genus pennis condecoratum/ non animam; [et] post inde uenit diuinitus pullis/ ipsa anima* (“o gênero adornado de penas costuma produzir ovos, não a alma; logo depois, como que por divina obra, vem para os filhotes a própria alma”, Enn. *Ann*. Fr. 8) e [...] *memini me fiere pauom* (“lembro ter-me tornado pavão”, Enn. *Ann*. Fr. 11), respectivamente, são as descrições da narração feita por Homero dentro do sonho de Ênio. Nelas, o poeta grego explica, por meio da analogia do ovo, os meandros da transmigração das almas que acarretou a migração do espírito de um para outro. Assim, o poeta romano não é apenas um representante responsável por introduzir os versos homéricos em Roma, como fez Andronico na sua *Odisseia*, mas a reencarnação do próprio Homero em solo romano (Goldberg, 1995, p. 89).

No fragmento de abertura da epopeia, *Musae, quae pedibus pulsatis magnum Olumpum* (“Musas, que com os pés fazeis vibrar o grandioso Olimpo”, Enn. *Ann*. Fr. 1), as musas invocadas por Ênio não são as *Camenae* de seus antecessores, mas aquelas convocadas nos versos homéricos a revelarem para o poeta as causas da ira de Aquiles e os percalços da viagem do engenhoso Odisseu. Ao fazê-lo, o poeta coloca-se em lugar oposto a Andronico e faz para si um lugar no campo poético (Toohey, 1992, p. 97). Abdica-se do metro propriamente romano, o saturnino, em favor do ritmo próximo do grego, o hexâmetro datílico, e abdica-se, também, das Musas itálicas em prol das homéricas, como afirma Vieira (2013, p. 28): “[...] adota-se o metro peregrino, atualiza-se o assunto autóctone”. Logo, o poeta constrói a legitimidade do seu arroubo poético através das Musas, mas, também, por meio da incorporação do espírito homérico, que o torna capaz de desenvolver de maneira sublime os feitos romanos que não se restringem a um momento específico, como a *Guerra Púnica*, de Névio, mas eventos que se estendem ao longo dos anos. Concordamos, portanto, com Dominik (1993, p. 41), que entende que o poeta forja os *Anais* não apenas como uma imitação e emulação do paradigma épico, mas como manifestação dos versos de Homero em uma epopeia propriamente romana.

Convocar as musas, sejam elas as itálicas ou as homéricas, evidencia a presença do aparato divino na obra, principalmente nos episódios relacionados aos mitos de fundação,

como podemos ver na passagem 12: *doctusque Ancisa, Venus quem pulcerrima dia/ fata docet fari, diuinum ut pectus haberet* ("e o douto Anquises, a quem a belíssima deusa Vênus/ ensina a prever o futuro, para que tivesse o dom da profecia"[21], Enn. *Ann*. Fr. 15). Para Vieira (2013, p. 29), as ações divinas atuam em segundo plano, pois não são elas as agentes responsáveis pelas ações das personagens que, por sua vez, são movidas por sentimentos humanos como força, violência e desejo de glória. Há, portanto, a fusão das tradições grega e romana. Segundo Dominik (1993, p. 43), o poeta segue os passos de seu predecessor romano na maneira como aborda os acontecimentos e interliga aspectos mitológicos aos históricos, glorifica figuras romanas importantes e, também, dissolve a centralidade em múltiplas personagens em detrimento de um único herói.

A dinâmica estabelecida pela epopeia eniana em face de Homero e Andronico evidencia-se no trecho *Insece, Musa, manu Romanorum induperator/ quod quisque in bello gessit cum rege Pilippo* ("Conta, ó Musa, o que, com seu exército, cada comandante/ dos romanos realizou na guerra contra o rei Filipe", Enn. *Ann*. Fr. 322). Nele, o poeta novamente convoca as Musas para que elas cantem através dele os feitos dos comandantes romanos no embate contra o rei Filipe V, da Macedônia. Dentro desse contexto, a escolha do verbo *insece* (contar) para descrever as ações das divindades, assim como fez Andronico ao convocar as *Camenae*, o conecta com seus antecessores. Essa opção de sintagma, como nos lembra Vasconcellos (2001, p. 73), remete ao exercício feito por Andronico para se aproximar do modelo homérico: "Ênio usa o verbo raro *inseque/insece*, equivalente ao homérico *énnepe*, mas, ao invés de invocar a Camena rústica, apela à Musa, reproduzindo, na sequência *inseque*, *Musa* a ordem homérica *ἔννεπε, μοῦσα*" (Vasconcellos, 2001, p. 73).

O poeta se posiciona em campo poético sem se abster do diálogo com a *Guerra Púnica*, de Névio*: [...] scripsere alii rem/ uorsubus, quos olim Faunei uatesque canebant* ("outros escrevam algo,/ com os versos que outrora os Faunos e os vates cantavam", Enn. *Ann*. Fr. 206). Com base nesse trecho, no qual Ênio supostamente desmerece Névio e até mesmo Andronico por escreverem sobre a matéria bélica utilizando o metro nos quais *Faunos* e *uates* cantavam, Vieira (2013, p. 28) argumenta que esse movimento não impede que Ênio reconheça a autoridade de Névio e coloque o seu poema como continuação de uma tradição estabelecida anteriormente, haja vista que o poeta opta por não abordar os acontecimentos referentes à guerra contra Cartago previamente narrada.

[21] Versão do trecho sugerida por Natividade (2009). Já Skutsch (1985) registra: *doctusque Anchisesque Uenus quem pulcra dearum / Fari donauit, diuinum pectus habere.*

De maneira semelhante ao que faz Névio e, principalmente, devido à natureza do procedimento analítico ao qual Ênio se alinha, podemos considerar, sob o ponto de vista retórico, a obra eniana como um extenso louvor às personagens históricas, pois suas realizações servem, ao mesmo tempo, para construir a grandeza do povo romano e estabelecer os parâmetros a serem seguidos por aqueles que se consideram pertencentes a esse grupo (Natividade, 2009, p. 11). Tal instância aparece no fragmento em que os valores romanos são enaltecidos como os responsáveis pela manutenção da República: *moribus antiquis res stat Romana uirisque* ("é pelos costumes antigos e pelos varões que se mantém a república romana", Enn. *Ann*. Fr. 156). Sobre esse trecho, Dominik (1993, p. 48-49) defende que, embora o contexto seja incerto[22], ele serve como representante do ideal incorporado ao longo da obra de Ênio: as glórias do povo romano são sustentadas mediante o respeito à tradição legada pelos antepassados, às façanhas e aos sacrifícios individuais. Enquanto Agamêmnon, Ajax, Heitor e Aquiles são figuras heroicas representantes de uma sociedade helênica, as personagens históricas, como Fábio Máximo, Cipião e Públio Décio, são os pilares que sustentam as realizações e a construção do passado romano. Desse modo, quando atribui aos generais romanos o mesmo tratamento dos heróis homéricos, o poeta constrói uma epopeia que concebe o presente intermediado pelo passado e costura nas suas personagens históricas as qualidades reconhecidamente romanas (Dominik, 1993, p. 48). Esse movimento simultaneamente reafirma Homero como autoridade do gênero e respalda o novo *epos* de caráter histórico e de matéria romana, ou seja, torna adequada aos cantos homéricos a índole romana, da qual o *mos maiorum*[23] é o pilar de sustentação: "[...] a fonte homérica (no tema e, agora, na forma) confluía para a nova formatação romana do gênero que viria a expressar no tratamento da história recente e no tom realista dela proveniente" (Vieira, 2013, p. 29).

No célebre trecho em que Públio Décio Mure, general que participou da batalha de Áusculo (279 AEC), realiza um ritual de *deuotio* antes de avançar contra os soldados adversários: [...] *diui hoc audite parumper/ ut pro Romano populo prognariter armis/ certando prudens animam de corpore mitto* ("isto, ó deuses, escutai por um momento:/

[22] Goldschmidt (2013, p. 161) relaciona esse fragmento, com base na hipótese feita por Skutsch (1968, p. 51-53), com uma passagem presente no oitavo livro da obra de Tito Lívio. Nela, o filho de Manlio Torquato, desobedecendo o pai em busca da aprovação paterna, enfrenta, em um combate individual, o comandante do exército inimigo. Ao perceber a violação cometida, Manlio sentencia o próprio filho à morte: *disciplinam militarem, qua stetit ad hanc diem Romana res, soluisti* ("você transgrediu a norma militar, a partir da qual sistema romano [República] se manteve até hoje", Liv. 8. 7. 16, tradução nossa).

[23] O *mos maiorum* é um conjunto de costumes e valores dos ancestrais cultivados pelos romanos. Sobre isso, Silva (2018, p. 67) argumenta que esses valores não são rígidos e estanques, uma vez que são apropriados e modificados conforme as necessidades de cada período e geração. Dessa forma, a própria construção do *mos maiorum* opera nos discursos como uma estratégia discursiva de construção de *auctoritas*.

enquanto eu, em favor do povo romano, que luta/ com armas, com presciência e consciência, lanço a alma do corpo", Enn. *Ann*. Fr. 191), é possível saber que esse rito consiste, assim como descreve Natividade (2009, p. 31), em uma prática na qual o general se oferece como sacrifício aos deuses e roga pela vitória dos seus exércitos e a morte dos inimigos. Esse episódio constitui um protótipo *exemplum* do ideal de virtude republicana na medida em que o sacrifício individual é realizado em prol do povo romano e da República. Além disso, a atitude de Públio Décio possui como antecedente as ações realizadas por seus antepassados, se considerarmos o registro feito por Tito Lívio (8. 9) em que eles também executam *deuotio* (Goldschmidt, 2013, p. 157). Goldschmidt (2013, p. 157) considera esse episódio como modelar, haja vista que a mesma ação, perpetuada por meio de três gerações diferentes, representa os valores relativos à glória individual e coletiva sobre a qual a República é edificada. Dessa forma, ainda que tenhamos poucos resquícios da totalidade dos *Anais*, o poema de Ênio parece ser impulsionado pelas figuras heroicas ilustríssimas, porquanto são as ações delas que colaboram para edificação das glórias romanas (Toohey, 1992, p. 99-98). Nesse contexto, a opção por narrar os eventos seguindo registro analítico contribuiria com a percepção da história romana em um *continuum*.

Embora ancore os alicerces de sua epopeia no modelo homérico, Vergílio não difere totalmente da tradição estabelecida pelos *Anais* e pela *Guerra Púnica*. O mito da fundação da cidade centrada na figura do pio Eneias evoca o passado mítico de Roma e estabelece, entre a jornada do herói e a instituição de Roma, uma continuidade dos eventos seguintes à queda de Troia. Verificamos essa dimensão quando Eneias, antes de ir ao encontro de Turno, aconselha a Iulo a aprender (*disce*) com a virtude e com os feitos que seriam realizados por ele em embate: *Disce, puer, uirtutem ex me uerumque laborem* ("Comigo aprende, meu filho, o valor e a constância dos fortes", Ver. *Aen.* 12. 435). Conforme comenta Goldschmidt (2013, p. 150), o pio herói lembra ao filho a estirpe à qual eles pertencem e direciona os modelos que Iulo deve seguir: *Tu facito, mox cum matura adoleuerit aetas,/ sis memor, et te animo repetentem exempla tuorum/ et pater Aeneas et auunculus excitet Hector* ("Quando alcançares a idade madura, recorda-te disto,/ para à memória evocar os exemplos dos teus ascendentes/ por seres filho de Eneias e teres a Heitor como tio", Ver. *Aen.* 12. 438-440). Dessa forma, como nos poemas de Névio e Ênio, o herói é o que conecta a estirpe do povo romano à cidade troiana, entrelaçando, ao fazê-lo, o passado histórico de Roma à narrativa homérica. Ao lembrar o jovem Iulo de que ele, assim como o próprio Eneias, possui ligação com Heitor, o herói vergiliano adverte o leitor que não se esqueça que os troianos foram escolhidos como

ancestrais dos romanos porque eram, também, gregos. Os romanos são, portanto, continuação da linhagem heroica registrada nas epopeias de Homero.

Nesse sentido, como indica Goldberg (1995, p. 84), tanto Ênio quanto Vergílio fazem o mesmo movimento: ambos buscam no modelo homérico o necessário para compor suas épicas e, à sua própria maneira, se colocam como sucessores de Homero em Roma, mas se Ênio é aquele que se metamorfoseia no Homero latino, o herói vergiliano, anteriormente grego, transforma-se em romano. De acordo com Ahl (1976, p. 65), Vergílio constrói no seu poema épico, a *Eneida*, as paliçadas sobre as quais os valores romanos foram edificados por meio do entrelaçamento entre eventos passados, mito e a história contemporânea, a partir dos quais Eneias, um homem escolhido e movido pelo destino, é igualmente o fundador da cidade e o ancestral da *gens Iulia* da qual fazem parte César e Augusto. Hardie (1993, p. 2) afirma, ainda, que esse procedimento feito por Vergílio é utilizado em prol do convencimento de que a história romana chega a seu ápice por meio da figura do imperador.

No *continuum* em que a matéria histórica e mítica se fundem, Eneias é o modelo para Augusto tanto quanto este é para aquele, ou, nas palavras de Oliva Neto (2021, p. 15): "[...] toda gesta de Eneias, que é figura mítica, culmina em Augusto, e que retrospectivamente toda gestão de Augusto, que é figura histórica, radicada em Eneias". Vergílio, de uma só vez, alude ao mesmo tempo, à tradição de cunho mitológico e homérico, ao versar sobre a jornada do pio herói guiado pelo Fado *(fatum*) para estabelecer o porvir do império romano, no qual a presença dos deuses intermedeia a experiência dele com mundo, e a de cunho histórico e militar ao abordar os feitos bélicos realizados pela personagem (Toohey, 1992, p. 126). Vieira (2013, p. 26) argumenta que, dentro do cenário literário romano, portanto, a *Eneida* propôs uma mudança no paradigma épico, uma vez que alçou os aparatos divinos e mitológicos como elementos centrais ao invés de adornos, mas manteve, ao longo da narrativa, episódios que relacionavam os desafios enfrentados por Eneias a acontecimentos da história romana.

A título de exemplo, retomemos o episódio da catábase, presente no sexto livro da *Eneida*, em que Anquises expõe um breve catálogo dos heróis descendentes da linhagem dardania e, assim, ele inicia: *Nunc ege, Dardaniam prolem quae deinde sequatur/ gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,/ illustres animas nostrumque in nomen ituras,/ expediam dictis, et te tua Fata docebo* ("Ora pretendo mostrar-te o que a prole de Dárdano espera;/ que descendentes teremos no solo bendito da Itália,/ almas ilustres que o nome dos nossos projetem na história; / vou revelar-te sem falta e do Fado de todos instruir-te", Verg. *Aen.* 6. 756-759). Nesse trecho, o propósito de Anquises, como esperado de um *paterfamilias,* é

instruir a prole, assim como a audiência de seu poema, nos valores dos antepassados. O discurso dele possui como objetivo, ao apresentar figuras históricas importantes, enaltecer as personagens, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação entre o passado e o presente a partir desses feitos. Dessa forma, o andar da história romana é construído por meio da constante metempsicose, ou seja, da passagem da alma de um herói para outros entre as gerações e, também, da perpetuação das conquistas realizadas por eles (Toohey, 1992, p. 127-128).

Em virtude do tópico da transmigração dos corpos presente na fala de Anquises que o autoriza a construir a ideia da continuidade dos feitos da *gens Iulia*, Hardie (1986, p. 77) argumenta que esse artifício ressoa o mesmo procedimento empregado por Ênio quando este, assim como já discutimos, se apresenta como sendo o próprio Homero em solo romano. Assim, Vergílio, através do discurso da personagem, constrói uma narrativa de caráter analítico semelhante ao poema eniano, ou seja, o poeta augustano elabora, em uma proporção menor e breve dos feitos de personagens da história romana em ordem cronológica, uma versão dos *Anais* (Goldschmidt, 2013, 167).

Tal movimento emerge, por exemplo, por meio da presença em ambos os poemas da figura de Quinto Fábio Máximo, o Contemporizador, general na Segunda Guerra Púnica, como aquele cujas façanhas militares contribuíram para a vitória romana no confronto contra os cartagineses. No fragmento 363 e 365, Ênio elogia Fábio Máximo: ***unus homo nobis cunctando restituit rem.****/ Noenum rumores ponebat ante salutem./ Ergo postque magisque uiri nunc gloria claret* ("**um só homem, contemporizando, restituiu-nos a situação**:/ não punha rumores diante da segurança:/ por isso, em seguida e cada vez mais, brilha a glória do varão", Enn. *Ann*. Fr. 363-365, grifo nosso). Essa passagem evidencia o caráter modelar da personagem, haja vista que destaca a posição de Fábio Máximo enquanto um único indivíduo (*unus homo*) que conquistou os louros em função do sacrifício em benefício do povo romano, um dos principais elementos que configuram os *exempla virtutis* republicanos (Goldschmidt, 2013, p. 180). De maneira semelhante, Vergílio apresenta Fábio Máximo: *Quo fessum rapitis, Fabii? Tu Maximus ille es,/* ***unus qui nobis cunctando restituis rem*** ("Aonde arrastais-me sem fôlego, Fábios? **Sozinho - és o Máximo,/ ganhando tempo, tu salvas, quase perdida, a República"**, Verg. *Aen.* 6. 845-846, grifo nosso). O poeta inclui esse trecho quase *ipsis litteris* como quem alude e indica ao leitor o diálogo estabelecido com o predecessor. Assim como Hardie (1986, p. 78), compreendemos que o poeta augustano coloca a figura de Anquises próxima ao *status* atribuído a Ênio através do epíteto *pater*. Da mesma forma como o poeta

republicano arrola em seu poema épico as glórias do povo romano por meio de suas figuras históricas ilustríssimas, Anquises, cuja função é a de guiar e ensinar o filho, apresenta os feitos e realizações dos ancestrais da gente romana futura.

Dentre as personagens históricas mencionadas por Anquises (Verg. *Aen.* 6.756-855), aparecem Sílvio Eneias, conhecido pela habilidade na guerra e igualmente pela devoção aos costumes *pariter pietate uel armis/ egregius* ("famoso nas armas e assim na piedade", Verg. *Aen.* 6. 769-770); Númitor e Cápis, reis de Alba Longa, responsáveis por fundar as cidades do Lácio, enaltecidos por portarem força sem igual (Verg. *Aen.* 6. 767-768); Rômulo, filho de Ília e Marte, primeiro rei da cidade de Roma. Estão presentes nessa lista os sucessores como Numa Pompílio, descrito como aquele que primeiro instituiu as leis (*primus qui legibus urbem fundabit,* Verg. *Aen.* 6. 810-811), além de Tulo Hostílio e Anco Márcio, encarregados de expandirem as fronteiras da cidade.

Em meio a figuras históricas do passado, não menos significativa é a presença de Júlio César e Augusto, personagens contemporâneas ao poeta. Enquanto a primeira é descrita como pertencente à linhagem de Iulo e, portanto, descendente direto de Eneias através de Rômulo, a segunda é retratada como um herói prometido de origem também divina, responsável por fazer vigorar novamente o tempo de Saturno. Tal imagem remete à ideia do Século de Ouro, no qual o mundo terreno era incólume, sem rastros das guerras civis. Oliva Neto (2021, p. 18), em suas considerações sobre a figura do herói, afirma que

> Canta-se o grande Eneias, cuja grandeza também reside no rebento que produzirá Augusto, e canta-se a paz, que já não vem designada em viés político pela mera ausência de guerras, mas é equiparada em perspectiva mítica, supratemporal, à era de Saturno, ao Século de Ouro, anterior a todo mal, inclusive a guerra. (Oliva Neto, 2021, p. 18).

Diante disso, a cena elaborada por Vergílio comporta, por meio da descrição das contribuições das suas personagens históricas, os efeitos do passado no futuro da personagem, mas que se configura como tempo presente para o público leitor em relação ao qual a epopeia foi escrita. Ainda que não esteja no mesmo plano dessas figuras históricas, Eneias também faz parte dessa lógica, pois ele, enquanto personagem mítica, é o prenúncio do que Augusto viria a ser.

Em função da lógica na qual a *Guerra Púnica*, de Névio, os *Anais*, de Ênio, e a *Eneida*, de Vergílio, estão organizadas, na qual as realizações romanas são louvadas e fazem parte de um conjunto de acontecimentos que consolidam o presente igualmente glorificado, a chave de leitura da epopeia lucaniana é justamente a oposta. Enquanto nelas o passado é o responsável pela consolidação de um presente glorioso, Carvalho (2005, p. 247) argumenta que, na

Farsália, esse mesmo passado é visto como a origem do declínio do poderio romano. Ahl (1976, p. 67) interpreta que, na *Farsália*, em oposição a uma das possibilidades de leitura da Eneida que diz respeito a solidificação de Roma, a temática nefasta da guerra civil torna-se ponto central da narrativa, já que é por meio dela que o passado glorificado por Vergílio é reescrito. Os triunfos provindos de uma guerra civil, os quais o *decorum* impede que sejam celebrados, são colocados em suspensão, visto que são eles os responsáveis pela degeneração da república e do povo romano.

Por isso, contrasta significativamente a jornada da catábase vergiliana com a passagem presente no nono canto da épica de Lucano, em que, após a vitória no campo Emátio, César segue no encalço de Pompeu, o que o leva a cruzar caminho com as ruínas da cidade troiana (Luc. 9. 964-979). Como comenta Leite (2016, p. 58), desconhecedor do passado e das realizações das pessoas ilustres eternizadas nos versos homéricos, o general romano, incapaz de reconhecer a importância do lugar, atravessa a região conhecida e familiar ao público. Diferente de César, os leitores reconhecem aquela ruína quando era o cenário dos mitos fundadores da cidade romana, mas que igualmente fazem parte da tradição literária na qual tanto Vergílio quanto Lucano dialogam: *Inscius in sicco serpentem puluere riuum/ transierat, qui Xanthus erat. Securus in alto/ gramine ponebat gressus: Phryx incola manes/ Hectoreos calcare uetat* ("Sem se dar por isso, tinha atravessado um ribeiro/ que serpenteava por seca poeira: era o Xanto./ Sem prestar atenção, punha os pés sobre um monte de erva:/ um lavrador frígio impede-o de calcar os manes de Heitor", Luc. 9. 974-977). Segundo Leite (2016, p. 58), a personagem pisoteia, ao mesmo tempo, no mito e na origem do povo, uma vez que os feitos da gente troiana evocam as conquistas romanas na obra de Vergílio. Ao contrário de Eneias, a quem coube rememorar os grandes feitos dos anciões e carregar consigo os Penates vencidos, César menospreza os lugares sagrados e rejeita a magnitude das façanhas dos seus predecessores, elemento basilar na constituição da sociedade romana. Entendemos, assim como Reed (2011, p. 27), que esse episódio reduz Troia às cinzas e, ao fazê-lo, alude de uma vez só ao destino fúnebre dos ancestrais de César, dos quais o porvir resultou no esquecimento. No trecho pertencente ao sétimo canto da epopeia, Lucano descreve as consequências da guerra travada entre César e Pompeu e desorganiza as premissas estabelecidas por Vergílio:

> [...] *Gentes Mars iste futuras*
> *obruet et populos aeui uenientis in orbem*
> *erepto natale feret. Tunc omne Latinum*
> *fabula nomen erit; Gabios Veiosque Coramque*
> *puluere uix tectae poterunt monstrare ruinae*
> *Albanosque lares Laurentinosque penates.*

> Esta batalha destruirá as gentes vindouras,
> eliminará a geração prestes a vir para o mundo,
> privando-os do seu nascimento. Então todos os nomes do Lácio
> serão apenas uma lenda: só as ruínas, cobertas de pó, poderão mostrar
> Gábios, Veios e Cora, os Lares Albanos e os Penates Laurentinos. (Luc. 7. 389-394)

Em um cenário adverso àquele montado por Vergílio, em que Anquises prenuncia os futuros heróis romanos que antecederiam Eneias, o vaticínio presente no trecho mencionado reporta a esse episódio em chave oposta, quase antagônica. Enquanto os feitos do pio herói seriam responsáveis por pavimentar um futuro glorioso e uma linhagem ilustre, a guerra realizada por Júlio César e Pompeu seria a causa da interrupção dessa longa cadeia de glórias. Isso evidencia-se por meio das cidades referidas por Anquises no episódio da catábase:

> *Hi tibi Nomentum et Gabios urbemque Fidenam*
> *Hi Collatinas imponent montibus arces*
> *Pometios Castrumque Inui Bolamque Coramque.*
> *Haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae.*
>
> Esses [...] te fundarão as cidades de Gábios. Nomento e Fidenas
> como nos montes também te erguerão colatinos alcáceres
> de Castro Ínuo seguidas, Pomécia e também Bola e Cora,
> sem esses nomes até hoje, porém no porvir conhecidas. (Verg. *Aen.* 6. 773-776)

Essas cidades do Lácio mencionadas por Anquises, que seriam, naquele momento, fundadas pelos descendentes da linhagem de Eneias, se tornariam apenas vestígios do que antes foram. Vieira (2007a, p. 58) argumenta essa alusão ao proferir que Anquises evidencia-se na inversão do sentido dos versos vergilianos, a saber *Haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae* ("sem esses nomes até hoje, porém no porvir conhecidas", Verg. *Aen*. 6. 775-776), em relação ao que o narrador lucaniano vaticina o que acontecerá*: tunc omne Latinum fabula nomen erit* ("Então todos os nomes do Lácio serão apenas uma lenda", Luc. 7. 391-392). Diante dessa percepção do futuro, Roma teria o mesmo destino daquelas ruínas esquecidas que antes César maculou. Assim, Lucano estabelece o diálogo com as epopeias históricas predecessoras e, também, com o poema vergiliano.

No que é possível associar entre o proposto por Névio e o feito por Lucano, a escolha de um evento específico, a guerra civil, ao invés de uma temática que abarcasse o desenrolar da história romana, de caráter analítico, indica uma ligação poética com a epopeia neviana. Na *Farsália*, assim como na *Guerra Púnica*, de Névio, o passado mítico romano é lido a partir das consequências do presente da narrativa. O embate entre César e Pompeu enquanto fenômeno singular tem como origem primeva o mito da fundação da cidade por Rômulo e Remo, que pode ser visto nos versos: *fraterno primi maduerunt sanguine muri* ("tingiram-se já de sangue fraterno os primeiros muros", Luc. 1. 95). Esse acontecimento institui o

assassinato de Remo como crime que gerou uma sucessão de eventos que culminam na guerra civil narrada; assim, a discórdia entre os dois generais é fruto da impossibilidade de Roma se manter em pé por muito tempo: *in se magna ruunt: laetis hunc numina rebus/ crescendi posuere modum* [...] ("A grandeza sobre si própria sucumbe/ Os deuses estabeleceram este limite ao crescimento do que é próspero", Luc. 1. 81-82). Lucano propõe uma leitura do passado romano oposta ao modelo: o que está em negociação na epopeia lucaniana é a posição do passado como a terra governada por Saturno, haja vista que mesmo a fundação de Roma foi marcada pelo derramamento de sangue. Nesse sentido, ainda que as conquistas notáveis sejam as responsáveis por sustentar os valores e a formação do império romano, também são elas as causadoras das inúmeras guerras civis enfrentadas por Roma.

Da mesma forma, Lucano não se distancia do que foi proposto por Ênio. Enquanto este ordena a narrativa de sua epopeia de maneira cronológica, o poeta neroniano também o faz na medida em que os eventos narrados, ao contrário da esperada narração *in medias res* empregada por Vergílio e Homero, possuem como acontecimento catalisador a transgressão de César ao cruzar o Rubicão com seus exércitos, narrada no livro primeiro (Toohey, 1992, p. 169).

Como já vimos, por vezes Ênio coloca-se como parte integrante de sua própria epopeia, seja quando se insere ao se metamorfosear em Homero na narrativa ou quando nomeia seus versos com a alcunha de *poemata* em contraposição aos *carmina,* de Névio e de Andronico, e proclama que sua obra será eternizada. Esse movimento é compreendido por Reed (2011, p. 38) como uma das principais características da obra eniana e que, por sua vez, também é identificada como um elemento presente na *Farsália*. O poeta neroniano igualmente denomina os seus versos como *carmina romana* e, assim, os qualifica enquanto uma produção voltada aos assuntos romanos que, em sua maioria, abordam conquistas bélicas e a demarcação do ser romano, distanciando-se do *epos* mitológico do qual Vergílio fez parte (Reed, 2011, p. 23).

Em oposição a uma voz neutra adotada por Homero e Vergílio, longe de ser apenas um transmissor dos acontecimentos narrados, o *aedo* de Lucano, assim como aponta Moura (2008), constrói-se como uma personagem que demonstra suas emoções e opinião sobre as ações das outras personagens, as elogiando ou condenando, e, assim, integrando e participando da narrativa. No que pese a pouca amostragem desse mesmo recurso em Ênio, Lucano não se distancia do feito pelo poeta republicano quando, logo após narrar a transgressão de César ao caminhar pelas ruínas troianas, o narrador exorta o trabalho

empreendido pelo poeta, pois ele, enquanto aquele que registra as realizações dignas de serem lembradas, é capaz de subverter a morte e conceder aos heróis a imortalidade: *o sacer et magnus uatum labor! omnia fato/ eripis et populis donas mortalibus aeuum* ("Ó sagrado e sublime labor dos poetas!/ Tudo subtraís à morte e concedeis aos povos mortais a eternidade!", Luc. 9. 980-981). Diferente do que aconteceu com as ruínas troianas, na apóstrofe feita a César, Lucano alude à perenidade dele mesmo e do embate protagonizado por César e Pompeu. Ainda que nefastas, suas palavras serão lembradas enquanto for perpétuo o canto do poeta de Esmirna, ou seja, de Homero:

> *inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;*
> *nam, siquid Latiis fas est promittere Musis,*
> *quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,*
> *uenturi me teque legent; Pharsalia nostra*
> *uiuet, et a nullo tenebris damnabimur aeuo.*
>
> Não te deixes tocar, ó César, pela inveja da fama consagrada,
> pois se é lícito fazer uma promessa às Musas latinas,
> quanto perdurarem as honras do Poeta de Esmirna,
> tanto os vindouros me hão-de ler a mim e a ti, a nossa Farsália, viverá, e não seremos condenados às trevas por nenhum século. (Luc. 9. 982-986)

Entender, então, os aspectos relativos à obra que a inserem ou afastam de determinada tradição poética nos possibilita pensá-la enquanto parte de um diálogo literário constante. As características distintivas da *Farsália* são reconhecidas e fazem sentido na medida em que os elementos dela possuem precedentes nas suas antecessoras, em especial nos paradigmas que possuem Vergílio e Ênio como representantes. Demonstrado o diálogo essencial da *Farsália* com os *Anais* e a *Eneida*, acreditamos ser igualmente frutífero analisar a epopeia do poeta neroniano a partir das produções que elegeram, assim como Lucano, os versos enianos como modelo épico. Dentre as obras fragmentadas que nos foram legadas, discutiremos a relação estabelecida entre as épicas históricas produzidas durante a égide do império e o *magnus opus* de Lucano, tendo como base as obras de Albinovano Pedão, Cornélio Severo e Sílio Itálico.

1.3 *Farsália* frente às epopeias históricas

As produções ancoradas na epopeia eniana, isto é, as épicas históricas, continuaram a ser escritas durante o período entre os *Anais*, de Ênio, e a *Farsália*, de Lucano, ainda que não tenhamos mais do que alguns fragmentos de possíveis títulos de obras e nomes de prováveis poetas que teriam escrito acerca dos feitos romanos em versos (Conte, 1994, p. 429). Dessa tradição poética, a *Farsália* é o único exemplar que nos foi legado em maior extensão. No

entanto, como exemplo da permanência da história romana como matéria épica, citamos, a partir da coletânea de Hollis (2007, p. 5), os *Anais da Guerra da Gália*, de Furio Báculo, e a *Guerra de Sequânica*, de Varrão Ataciano, obras que desenvolvem eventos históricos recentes ao narrarem as campanhas de César na Gália. Além disso, há a *Guerra da Sicília*, de Cornélio Severo, que se acredita ter abordado o embate entre Otaviano e Sexto Pompeu e os *Assuntos Romanos*, cujo excerto supérstite corresponde a um discurso fúnebre direcionado à morte de Cícero; a *Sobre a navegação de Germânico*, de Albinovano Pedão, cujo único fragmento restante contém uma descrição de uma tempestade, e *Guerra do Actio*, de Rabírio.

Os vestígios dessas produções impõem desafios na compreensão dos aspectos próprios da epopeia histórica, tendo em vista que aquilo que sabemos dessa ramificação do *epos* advém do que nos resta delas. Em prol de estabelecer os pontos de contato e diálogo entre a tradição do *epos* histórico, optamos por direcionar nossa análise para as passagens dos poemas de Albinovano Pedão e Cornélio Severo, ambos sabidamente produzidos ao longo do período do principado de Augusto e Tibério e de que temos um número considerável de versos conservados. Não nos furtaremos de discutir, também, as *Guerras Púnicas*, de Sílio Itálico, escritas posteriormente a Lucano. Entendemos que, ainda que o modelo épico seja vergiliano, como único exemplar do gênero que nos foi legada integralmente, as *Púnicas*, por abordar um evento histórico muito caro às produções do gênero e por ter sido produzida pouco tempo depois do poema de Lucano, nos permite pensar a continuação da tradição épica a qual Lucano se filia.

Temos cerca de vinte e três versos supérstites da epopeia *Sobre a navegação de Germânico*, de Pedão. Acredita-se que, à semelhança do que fez Névio ao narrar em sua obra um evento que presenciou, o poeta tenha feito o mesmo (Albrecht, 1999, p. 210)[24]. Esse exíguo trecho, legado a nós por Sêneca, o rétor, na *Suasória* 1.15, está em meio a outros trechos pertencentes à seção denominada *Deliberat Alexander, an Oceanum nauiget* ("Alexandre delibera sobre se navegará no Oceano", [Winterbottom, 1974]), cuja temática abarca textos relacionados às razões pelas quais o general deveria ou não velejar para o além mar. A passagem é apresentada pelo retor como modelo: *Latini declamatores in descriptione Oceani non nimis uiguerunt, nam aut tumi(de) descripserunt aut curiose. nemo illorum potuit tanto spiritu dicere quanto PEDO, qui (in) nauigante Germanico dicit"* ("Os declamadores

[24] Essa conjetura baseia-se na possibilidade desse Albinovano Pedão ser o mesmo que a figura mencionada por Tácito como participante na narração da expedição liderada por Germânico, no trecho: *equitem Pedo praefectus finibus Frisiorum ducit. Ipse impositas nauibus quattuor legiones per lacus uexit: simulque pedes eques classis apud praedictum amnem conuenere* ("O [comandante] Pedão conduziu a cavalaria pelas fronteiras dos Frísios e, ele embarcando nos lagos com quatro legiões, ordena que a infantaria, a cavalaria e a esquadra se reúnam junto do rio mencionado", Tac. *Ann*. 1. 60. 2, tradução de José de Carvalho [2022]).

latinos, na descrição do Oceano não foram de muito vigor; pois descreveram ou pouco ou muito curiosamente. Nenhum deles foi capaz de dizer tão espirituosamente quanto Pedão, que, na navegação de Germânico, diz", [Sen. *Suas*. 15], tradução de Artur Costrino [2011]).

Nos versos de Pedão, há um marinheiro que exorta contra a peleja enfrentada por aqueles que insanamente decidem desafiar os limites do mundo ao se aventurarem nos perigos impostos pelo mar (Conte, 1994, p. 430). Esse episódio é desenvolvido como uma situação limite na qual os tripulantes, tendo abandonado o dia e o sol (*[...] post terga diem solemque relictum,* FRP[25]. 228. 1), adentram em um território desconhecido, hostil e alheio ao conforto das rotas familiares a eles. Para Albrecht (1999, p. 210), esse episódio é um nítido construto hiperbólico na medida em que os marinheiros anônimos velejam *extra sidera*, ou seja, para além do mundo conhecido. Essa instância é corroborada com o trecho seguinte: [...] *notis extorres finibus orbis,/ per non concessas audaces ire tenebras/ ad rerum metas extremaque litora mundi* ("já fora dos confins do mundo conhecido,/ ousados, passam pelas trevas proibidas,/ rumo à praia final, baliza do universo", FRP. 228. 2-4)[26].

Irrompe nesse cenário perturbador uma figura anônima que se dirige aos companheiros condenando a transgressão feita ao navegarem em direção às fronteiras do universo. O mote de abertura do fragmento, lembremos (*[...] post terga diem solemque relictum,* FRP. 228. 1), apresenta-se como um reforço da hostilidade e estranheza daquele novo pedaço desconhecido do mundo, pois, nele, dia e Natureza estão ausentes: [...] *fugit ipse dies, orbemque relictum/ ultima perpetuis claudit natura tenebris* ("Foge o dia e a Natureza,/ *in extremis*, deitou treva ao mundo deixado", FRP. 228. 16-17). A busca por novas terras, que impulsiona a empreitada, é questionada, uma vez que infringe os limites estabelecidos pelos deuses e desvela aquilo que é somente permitido às divindades saber.

Do pouco que podemos inferir em relação ao diálogo estabelecido entre Pedão e Lucano, Vieira (2007a, p. 37), destacamos a preferência de uma descrição atrelada ao maravilhoso humano, evocando fenômenos da natureza como fonte de terror, em oposição ao maravilhoso divino, da ordem dos desejos dos deuses. Se antes, no modelo eniano, essas manifestações possuem os deuses como agentes, tal qual o fragmento *Iuppiter hic risit tempestatesque serenae/ riserunt omnes risu Iouis omnipotentis* ("Então Júpiter riu-se e as tempestades, serenadas,/ se acalmaram todas com o riso de Júpiter onipotente", Enn. *Ann*. Fr. 446), na epopeia de Pedão, como em [...] *ilium, pigris immania monstra sub undis/ qui ferat, Oceanum, qui saeuas undique pristis/ aequoreosque canes, ratibus consurgere prensis* ("vêem

[25] Esses versos possuem como base a edição crítica de Hollis (2009).
[26] As traduções dos trechos da obra de Pedão são de autoria de Vieira (2007a, p. 312).

o que em morosas ondas-monstros,/ leva, o Oceano, cheio de atrozes baleias/ e de leões marinhos, crescer sobre as naus", FRP. 228. 5-7), a personificação do Oceano e dos Ventos, segundo analisa Albrecht (1999, p. 212), os coloca no mesmo nível dos monstros. Assim, longe de serem os deuses os responsáveis pelos infortúnios que recaem sobre eles, é paradoxalmente o movimento do oceano que avança sobre o barco, com suas baleias e leões marinhos, e a ausência de vento que os coloca em uma situação da qual não há escapatória: [...] *Iam sidere limo/ nauigia et rapido desertam flamine classem* ("[...] Já crêem que se encalha/ a frota que as correntes de vento lhes fogem", FRP. 228. 8-9).

Este cenário de tempestades marítimas é um dos mais recorrentes na tradição épica e não se abstém Lucano de semelhante narração. Vejamos como o poeta neroniano descreve, em um episódio parecido ao elaborado por Pedão, a tempestade enfrentada por César ao rumar em direção à Hespéria. Vieira (2007a, p. 37) menciona que o mesmo procedimento, o de atribuir o maravilhoso aos elementos da natureza, aparece na tessitura do poema quando o capitão da pequena embarcação detalha a situação dos mares: *tum rector trepidae fatur ratis 'aspice saeuum/ quanta paret pelagus: Zephyros intendat an Austros/ incertum est; puppem dubius ferit undique pontus.* ("Então o piloto da trémula barca diz:/ Vê o que nos prepara o cruel mar: não se preocupe/ se vai desencadear os Zéfiros ou os Austros./ O pélago, indeciso, bate a proa por todos os lados", Luc. 5. 568-70). Em outra passagem desse mesmo episódio, o narrador faz uma apóstrofe direcionada aos ventos e, durante essa pequena intervenção na narrativa, descreve os ventos como responsáveis por arrastar e colocar em perigo a tripulação:

> *sed Scythici uicit rabies Aquilonis et undas*
> *torsit et abstrusas penitus uada fecit harenas.*
> *Nec perfert pontum Boreas ad saxa, suumque*
> *in fluctus Cori frangit mare, motaque possunt*
> *aequora subductis etiam concurrere uentis*
>
> Mas vence a raiva o Cítico Aquilão e arrasta as ondas
> e forma baixos com as areias escondidas nas profundezas.
> Boreas não leva o mar até as rochas
> e quebra o pélago que fez seu contra as ondas do Coro.
> As águas agitadas poderiam chocar uma contra as outras,
> ainda que os ventos se retirassem. (Luc. 5. 603-608)

Outro aspecto presente no fragmento da epopeia de Pedão e que se manifesta no poema lucaniano é o caráter hiperbólico e declamatório da obra (Vieira, 2007a, p. 36). Frontão, por exemplo, pois adverso ao estilo de Sêneca e, por consequência, também ao estilo de Lucano, considera a escrita da epopeia imoderada e incontida. O retor, segundo Vieira (2009, p. 31), desaprova a utilização da amplificação no proêmio de abertura da *Farsália*, trecho no qual os versos que se seguem a partir do sintagma "*bella plus quam ciuilia*" nada mais seriam que

repetição, uma paráfrase, da ideia inicial estabelecida. Para Narducci (2007, p. 389), ao reduzir os versos lucanianos a uma simples série de *sententiae,* a crítica feita por Frontão subtrai do poema de Lucano a negociação estabelecida pelo poeta com seus antecessores, ou seja, a tradição. De maneira semelhante, essas características encontram lastro nos versos de Pedão. Com base na abertura do discurso, "*quo ferimur?*" ("onde nos levam?", FRP. 228. 16), é lícito atrelar ao enunciado do marinheiro não apenas a tradição das práticas declamatórias da qual temos registro de fragmentos de Papírio Fabiano, preservados por Sêneca em suas *Controvérsias* (2. 1. 10), *quae tanta uos pestis, cum una stirps idemque sanguis sitis, quaeue furiae in mutuum sanguinem egere?* ("que tamanha desgraça, quais fúrias moveram vocês contra o sangue um do outro, quando vocês são de uma só linhagem, de um mesmo sangue?", tradução nossa). Esse trecho de Fabiano é tido por Bonner (2010, p. 71-72) como eco do caráter declamatório presente na apóstrofe feita por Lucano no final do proêmio, *quis furor, o cives? quae tanta licentia ferri* ("Que loucura, ó cidadãos, que licença tamanha dada ao ferro", Luc. 1. 8).

Também por intermédio das *Suasórias* (6. 26), de Sêneca, chegaram até nós os vinte e cinco versos do que teria sido uma epopeia escrita por Cornélio Severo, intitulada *Assuntos Romanos.* Denominada *Deliberat Cicero an Antonium deprecetur* (*Delibera-se se Cícero deveria suplicar a Antônio,* [Winterbottom, 1974]), a seção à qual a passagem de Severo pertence reúne um conjunto de textos que, assim como esclarece o título, possui como temática as razões pelas quais Marco Antônio deveria ou não ter perdoado Cícero. Assim como elogia o excerto de Pedão, o retor classifica a passagem da epopeia de Severo como uma produção modelar sobre o tópico: *nemo tamen ex tot disertissimis uiris melius Ciceronis mortem deplorauit quam Seuerus Cornelius* ("Entretanto, ninguém de todos os homens mais disertos lamentou melhor a morte de Cícero que Cornélio Severo", Sen. *Suas*. 6. 26, tradução de Artur Costrino (2011)).

A passagem fúnebre é iniciada com a imagem da decapitação de Cícero. Dentre as várias cabeças de outros magistrados, de ilustríssimos homens (*magnanimum uirorum,* FRP. 219.1)*,* o semblante dele (*Ciceronis imago,* FRP. 219. 3) faz com que os rostos de todos os outros sejam esquecidos. Como posteriormente fará Lucano ao iniciar a narração dos acontecimentos referentes à guerra civil, *fert animus causas tantarum expromere rerum* ("O espírito leva-me a expor as causas de coisas tamanhas"*,* Luc. 1. 67), o poeta principia, por causa das feições de Cícero, a relembrar (*tunc redeunt animis*) àqueles que, porventura, esqueceram os grandes feitos: as ações do cônsul realizadas (*consulis acta)*. Em especial, a conjuração de Catilina

quando, então, Cícero descobriu a conspiração *(foedera noxae*) e extinguiu o crime parricida, ou, como o termo parece ressaltar, um crime cometido pelos patrícios (*nefas patriciumque*), classe da qual não apenas Catilina, mas também Cornélio Lêntulo e Cornélio Cetego faziam parte, ainda que Severo mencione apenas este: [...] *poena Cethegi/ deiectusque redit uotis Catilina nefandis*" ("[...] de Cétego a pena/ torna, e de Catilina o fim por tanta infâmia", FRP. 219. 6-7)[27]. Embora sejam grandiosas as ações de Cícero, não foram o suficiente para impedir que sua vida se acabasse: *quid favor aut coetus, pleni quid honoribus anni/ profuerant, sacris exculta quid artibus aetas*? ("De que valeu o aplauso, a peleja, um mandato/ glorioso? Um ano pio de que valeu?" FRP. 219. 8-9). Essa construção anafórica, feita a partir da repetição do *quid,* ao mesmo tempo que enfatiza os feitos de Cícero ao enumerá-los, também dá dimensão da importância e do esforço dele para com a República, e, assim, indica o tom elogioso que acompanha todo o fragmento.

Esse excerto de Severo assemelha-se ao episódio da descrição da morte de Pompeu, narrado no oitavo canto da *Farsália*. Ao ser derrotado pelas tropas de César em Farsalos, o general foge do campo de batalha e, aconselhado pelos seus poucos aliados remanescentes que possuem a figura de Lêntulo como representante, ruma em direção ao Egito em busca do auxílio do rei Ptolomeu. No entanto, o Ptolomeu é persuadido a rechaçar o acordo proposto por Pompeu e, sob suas ordens, ordena que ele seja morto. No trecho anterior ao assassinato do general, o narrador lamenta o fato de que, como ironia da Fortuna que permitira a guerra civil, Pompeu seria morto não por mãos estrangeiras, mas pelos dardos romanos. É Septímio, um antigo companheiro de acampamento e que fez parte do grupo que combateu a armada cesarista, o responsável por cometer o vil crime. Eis a descrição da versão do episódio segundo o que diz Septímio:

> *At, Magni cum terga sonent et pectora ferro,*
> *permansisse decus sacrae uenerabile formae*
> *placatamque deis faciem, nil ultima mortis*
> *ex habitu uultuque uiri mutasse fatentur*
> *qui lacerum uidere caput. Nam saeuus in ipso*
> *Septimius sceleris maius scelus inuenit actu,*
> *ac retegit sacros scisso uelamine uultus*
> *semianimis Magni spirantiaque occupat ora*
> *collaque in obliquo ponit languentia transtro.*
>
> Quando as costas de Magno e o seu peito ressoaram com o ferro,
> manteve-se o decoro venerável da sua sagrada figura
> e a face plácida para com os deuses. O último momento da morte
> em nada alterou o seu aspecto ou o seu rosto, afirmam os que viram
> a cabeça dilacerada de Magno. Cruel, Séptimio inventara,
> no próprio acto do crime, um crime maior:

[27] As traduções do excerto da obra *Assuntos Romanos*, de Cornélio Severo, são de autoria de Vieira (2007a p. 313).

> tendo rasgado a toga, expôs as sagradas faces
> de Magno, moribundo. Apoderou-se do rosto que ainda respirava
> e colocou num barco, atravessando, o débil pescoço. (Luc. 8. 663-671)

Na passagem, quando Septímio, após a execução, decide levar consigo o crânio como prova do crime cometido, a descrição das feições de Pompeu *spirantia ora* ("rosto que ainda respirava", Luc. 8. 670) remonta à mesma escolha vocabular empregada por Severo nos versos de abertura do fragmento: *oraque magnanimum spirantia paene uirorum/ in rostris iacuere suis, sed enim abstulit omnis,/ tamquam sola foret, rapti Ciceronis imago* ("Dos varões as cabeças [que ainda respirava][28],/ tiveram por jazigo a tribuna rostral,/ ofuscou todas elas, porém, qual fosse único,/ o semblante de Cícero decapitado", FRP. 219. 1-3). Nesse trecho, o poeta detalha as expressões dos rostos que jazem amontoadas como *spirantia paene*, assim como Lucano o fez posteriormente.

Assim, o diálogo é estabelecido a partir da escolha vocabular feita pelo poeta neroniano. Nos versos [...] *ille senatus/ uindex, ille fori, legum ritusque togaeque/ publica uox saeuis aeternum obmutuit armis* ("[...] da pátria/ o eterno capitão e defensor do foro,/ do senado, das leis, dos costumes, da toga,/ voz pública que nunca ante as armas calou-se", FRP. 219. 13-15), Albrecht (1999, p. 220) escreve que Severo constrói um Cícero como defensor fervoroso da República, sendo aquele que é o porta-voz das leis, dos costumes, da toga *legum ritusque togaeque* (FRP. 219. 14). Em suma, um genuíno representante da República romana. No que pese as críticas proferidas nos primeiros cantos, Lucano edifica a personagem Pompeu sobre os mesmos parâmetros eleitos por Severo. Na reunião extraordinária do Senado, composta por aqueles magistrados que fugiram das investidas de César, Pompeu é eleito cônsul e é atribuída a ele a responsabilidade de derrotar as tropas cesaristas em prol da manutenção do *status quo*, como nos versos [...] *laeto nomen clamore senatus/ excipit et Magno fatum patriaeque suumque/ imposuit* ("O senado acolheu o nome com alegre aclamação/ e colocou sobre os ombros de Magno os Fados da pátria e os seus", Luc. 5. 47-48). Nesse sentido, a derrota de Pompeu é como a derrota de Cícero, assim como nos versos de Severo, a derrota de Cícero significa a derrota da República.

Em consonância com esse momento, surge, na obra de ambos os poetas, a figura que narra e se posiciona frente aos eventos referidos (Vieira, 2007a, p. 38). Na mesma medida em que há no fragmento de *Assuntos Romanos*, de Severo, a presença dessa voz que se alinha a Cícero e que, portanto, rechaça Marco Antônio, na *Farsália*, de Lucano, há, também, a

[28]Acréscimo nosso. Pequena modificação da tradução de Vieira (2007a): "Dos varões as cabeças recém-degoladas".

manifestação do narrador que, ao colocar-se do lado oposto a César, lamenta os infortúnios sofridos por Pompeu. Como vimos em Ênio, a presença de uma voz narrativa emerge na tessitura narrativa a partir da inserção do próprio poeta em sua epopeia. Já em Severo e Lucano, são os próprios narradores que se manifestam no poema. Enquanto o primeiro poeta decreta que Marco Antônio não seria perdoado pelo crime que cometeu *nullo luet hoc Antonius aeuo* ("Antônio não vai se livrar disso em nenhum momento", FRP. 219. 20), o poeta neroniano anuncia que, ainda que perdida a batalha contra César, ao fim e ao cabo, seria o vencedor: *attonitique omnes ueluti uenientia fata,/ non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt.* ("todos, atônitos, os lerão como destinos por chegar, ainda não passados,/ e então ainda, ó Magno, tomarão o seu partido", Luc. 7. 212-3).

Malgrado as motivações da perpetuação desses fragmentos estarem atreladas ao caráter retórico e declamatório na medida em que foram selecionados por Sêneca, o Velho, por serem modelos de composição acerca dos temas que desenvolvem, as semelhanças entre *Sobre a navegação de Germânico,* de Pedão, *Assuntos Romanos*, de Severo, e o que posteriormente foi produzido por Lucano, nos permitem entender que as características da *Farsália*, tidas como diferentes em comparação com o modelo vergiliano, contribuem para construir uma certa tessitura narrativa do *epos* histórico semelhante às épicas de Pedão e Severo, exemplos legados a nós. Assim, do que podemos afirmar com base nos poucos versos sobreviventes dessa tradição, o poema lucaniano adequa-se a essa tradição na medida em que usa dos mesmos procedimentos.

A dinâmica estabelecida entre *Farsália*, de Lucano, e as *Púnicas*, de Sílio Itálico, é diferente das duas épicas fragmentadas discutidas neste tópico, uma vez que a epopeia de Sílio é posterior à produção de Lucano. Composta por dezessete livros, a obra, como o próprio título sugere, possui como matéria poética os acontecimentos referentes à Segunda Guerra Púnica, abordados também por Ênio e por Névio. Embora a escolha do tema aproxime os versos do poeta às epopeias históricas que possuem o poema eniano como paradigma, o empreendimento feito por Sílio é o de produzir uma épica que fosse a continuação da *Eneida*, de Vergílio, assim como este o fez ao utilizar Eneias para se conectar a Homero (Toohey, 1992, p. 204). Os versos iniciais das *Púnicas* se relacionam diretamente com a jornada de Eneias:

> *Ordior arma, quibus caelo se gloria tollit*
> *Aeneadum patiturque ferox Oenotria iura*
> *Carthago. Da, musa, decus memorare laborum*
> *antiquae Hesperiae, quantosque ad bella crearit*
> *et quot Roma uiros, sacri cum perfida pacti*
> *gens Cadmea super regno certamina mouit.*

> Urdo a trama das armas, pelas quais elevou-se a glória
> dos descendentes de Eneias, e as leis enótrias suporta a soberba
> Cartago. Dá-me, Musa, a honra de relatar os labores
> da antiga Hespéria e quantos e quão grandes varões
> Roma criou para a guerra, quando do sagrado pacto a pérfida
> nação cadmeia levantou as armas pelo poder. (Sil. *Pun*. 1. 1-6, tradução Natividade [2005]).

A presença dos termos *arma*, em referência ao *arma uirumque cano* de Vergílio, e *Aenaedum* e *uiros*, em oposição à ausência de *uir* no singular, indica não apenas alinhamento ao poema vergiliano, mas à tradição das épicas históricas romanas, pois rejeita a figura de um herói e se propõe a cantar sobre os feitos de um povo, assim como as épicas históricas de que temos conhecimento (Leite, 2016, p. 28). Diferente de Lucano, que opta por abolir o aparato divino, há, na narrativa das *Púnicas*, a presença do maravilhoso divino representado pela participação ativa dos deuses como força motora em detrimento de ações desencadeadas apenas pelo impulso das personagens. É o ódio de Juno, uma velha conhecida dos leitores do gênero, o responsável pela ocorrência da guerra. Em outras palavras, é a interpretação mitológica da desavença entre os romanos e cartagineses que regem a epopeia de Sílio Itálico, como no trecho:

> *Uerum ubi magnanimis Romam caput urbibus alte*
> *exerere ac missas etiam trans aequora classes*
> *totum signa uidet uictricia ferre per orbem,*
> *iam propius metuens bellandi corda furore*
> *Phoenicum extimulat [...]*

> Mas, quando Juno vê, sobre magnânimas cidades, Roma
> levantar alto a cabeça e também as esquadras enviadas ao outro lado do mar
> por toda a terra levar os estandartes vitoriosos,
> então, teme a proximidade e, com o fervor da guerra, os corações
> dos púnicos ela excita. (Sil. *Pun*. 1. 29-33, tradução Natividade [2005])

Dessa forma, o ódio da deusa como impulso para a narrativa das *Púnicas* torna-se, assim como ocorre na *Eneida*, o mito mediador dos acontecimentos históricos, já que os desdobramentos mitológicos influenciam e contribuem para a construção desses eventos que moldam o passado histórico romano (Leigh, 2007, p. 490). Manuwald (2022, p. 32) argumenta que esses acontecimentos, para os quais Sílio toma como base os escritos de Tito Lívio, operam na obra de acordo com o modelo vergiliano e o aproximam desse paradigma, mas, ao mesmo tempo, dialogam com a tradição estabelecida a partir de Ênio, pois, também nas *Púnicas*, a matéria poética envolve uma temática tipicamente romana ao tratar dos seus heróis e das glórias provindas que sustentam a magnitude do povo romano. O diálogo

constante com a *Eneida* e, principalmente, a presença do aparato divino, fez com que não recaísse sobre a epopeia de Sílio Itálico quaisquer dúvidas sobre o seu pertencimento poético.

Como discutimos ao longo do capítulo, é arenoso considerar os aspectos próprios da epopeia histórica devido aos poucos exemplos legados até nós dessa tradição e, principalmente, do campo poético diverso e multifacetado. Embora não seja possível declarar que o trabalho poético de Lucano revoluciona o campo literário romano regido pela *Eneida*, podemos considerar que, ao responder a Vergílio assim como este responde às influências homéricas e às do campo épico até então, Lucano propõe uma outra forma de epopeia, assim como outros poetas fizeram. Para fazê-lo, o poeta retoma a tradição estabelecida por Névio e Ênio. Considerar a *Eneida*, de Vergílio, os *Anais*, de Ênio, e a *Guerra Púnica*, de Névio, além de os *Assuntos Romanos*, de Cornélio Severo, a *Sobre a navegação de Germânico*, de Albinovano Pedão e as *Púnicas*, de Sílio Itálico, nos auxiliam a refletir sobre como o poeta neroniano lidou com os dois paradigmas épicos no cenário romano e com os modelos eleitos por ele. Por isso, observar essa mesma dinâmica com os resquícios da tradição da épica histórica imperial nos permite pensar nos aspectos próprios dessas outras concepções do *epos* e a forma como Lucano comungou com características próximas a ela. Dentro desse cenário, em que pesem os poucos exemplos de épicas históricas, Sílio Itálico parece construir nas *Púnicas* uma antítese do proposto por Lucano: a matéria é propriamente romana, a guerra é entre romanos e cartagineses, mas os mecanismos são vergilianos.

Embora tenham suas diferenças, elas possuem o mesmo assunto catalisador da narrativa: Névio, Ênio e Sílio, mesmo que de maneiras diferentes, abordam em suas obras a temática da Guerra Púnica, um tema já abordado na historiografia. Tito Lívio, por exemplo, em sua obra *Desde a fundação da Cidade*, se ocupa desse assunto ao longo do décimo primeiro até o trigésimo livro. Albinovano Pedão igualmente versa sobre uma temática abordada brevemente por Tácito no primeiro livro dos *Anais*. Todas essas produções lidam com matéria própria da história em verso. Decerto, Lucano segue essa tradição ao se propor também narrar os eventos referentes à Guerra Civil no gênero épico. Apoiamo-nos na hipótese de que Lucano, ao lidar com o *epos* histórico, se posiciona poeticamente em relação às produções épicas quando estabelece uma relação mais estreita com o discurso historiográfico.

Podemos considerar, assim como argumenta Esposito (2022, p. 37), que as fronteiras do gênero história não são rígidas, ao passo que, embora o nosso olhar contemporâneo tente estabelecer esses limites, mesmo na Antiguidade não havia uma demarcação nítida entre as construções poéticas e históricas, pois todas essas produções eram intimamente imbricadas

em uma prática educacional retórica que condiciona sua elaboração. Há, portanto, similaridades entre esses dois pólos. Ainda que se diferenciem na maneira como a verossimilhança opera em cada campo, somos concordes com Marincola (1997, p. 6), que discute a aproximação da escrita da epopeia com o discurso historiográfico quando caracteriza ambas as produções como narrativas em terceira pessoa que objetivam cantar os feitos, acontecimentos e a costurar nesses eventos uma discussão de causa e efeito que elege modelos de conduta a serem seguidos ou rejeitados. Dentro dessa mesma perspectiva, Esposito (2022, p. 38-39) acrescenta que a poesia épica e a história romana são duas maneiras diferentes de registrar, e construir, o passado.

De certa forma, a própria natureza da épica histórica, ao incorporar como matéria poética um evento factual, evidencia a semelhança entre os dois campos, a despeito do que discutimos em relação ao proposto por Aristóteles. A sensação de uma ordenação cronológica dos acontecimentos em detrimento de uma narrativa *in medias res*, a temática, a máquina maravilhosa como adorno e a presença de um narrador que se posiciona em relação ao que é narrado são alguns dos elementos de que encontramos lastro na tradição épica romana, mas cuja presença igualmente podemos verificar no discurso historiográfico. Assim, enquanto este capítulo teve como objetivo discutir elementos presentes na tessitura narrativa da *Farsália*, de Lucano, em face das outras produções épicas, ou seja, como um poema pertencente ao campo poético da epopeia, buscaremos compreender, no capítulo segundo, de que modo esses mesmos elementos podem ser lidos a partir da tradição historiográfica como procedimentos retóricos-discursos que juntos contribuem para a construção de uma certa tessitura que se assemelha às obras do gênero história.

2. A TESSITURA NARRATIVA DA *FARSÁLIA*, DE LUCANO

No primeiro capítulo, objetivamos discutir a relação estabelecida entre as variadas expressões do *epos* em Roma e a maneira como Lucano se vincula a uma determinada tradição épica, a epopeia histórica, ao apresentar elementos e estruturas, na *Farsália*, que conectam a obra com outras produções pertencentes a esse mesmo campo poético. Esses procedimentos podem ser verificados e percebidos a partir de uma noção de tradição, como descreve Vasconcellos (2001, p. 42), provinda da escolha de fórmulas, modos de enunciação, expressões lexicais e sintáticas relacionadas a determinados tipos de textos. Isso significa necessariamente "a filiação a uma tradição, um gênero, que compreende, em última instância, uma série de textos modelares" (Vasconcellos, 2001, p. 41). Ao fazer essas escolhas, o poeta propõe um diálogo entre sua epopeia e outras obras que comungam das mesmas características e linguagem, o que permite que a reconheçamos enquanto pertencente a esse ou àquele gênero.

A escrita historiográfica não difere desse modo de produção. Lembra-nos Marincola (1997, p. 13) de que, em meio a um campo discursivo essencialmente retórico, a escrita da história é construída, também, por uma determinada disposição dos elementos de linguagem e de ordenação da matéria. Há, ainda, outros índices que, em conjunto, contribuem para legitimar a historicidade da obra que, embora possa ser tangível para uma certa audiência, não é perceptível para uma recepção posterior ou pertencente a outro contexto cultural (Leite, 2010, p. 2). Além disso, partimos da premissa de que o campo poético épico e o historiográfico antigo se aproximam pelo fato de que ambos se realizam por meio de uma narrativa. Como afirma Chiappetta (1996, p. 15),

> [...] a narrativa tem uma maneira própria de se organizar, e esta é comum à história e à ficção. Como construção acabada, a narrativa sempre aponta para uma certa demonstração cujo princípio formal é a consistência, trabalhada a partir da articulação das relações de causa e efeito.

Assim, a escrita da história, enquanto um campo letrado próximo das produções poéticas, está subordinada às regras do *decorum* do bem dizer que organizam as manifestações letradas romanas (Leite, 2010, p. 6). Como argumenta Santos (2007, p. 6), quer seja o registro feito por um poeta, quer seja um elaborado por um historiador, ambos precisam organizá-lo em uma narrativa, possibilitando a esses dois campos discursivos partilharem de certos procedimentos que possuem a mesma lógica de construção. Não ignoramos as diferenças entre a escrita poética e a histórica, mas, para a análise pretendida neste capítulo, importa-nos

os pontos de contato entre essas duas formas de registrar os eventos históricos, uma vez que são esses aspectos comuns ao que argumentamos serem os responsáveis por construírem uma certa fricção entre a narrativa de uma produção historiográfica e a narrativa da *Farsália*, uma epopeia.

Esse ponto de contato entre os gêneros historiográfico e épico é possível por meio de procedimentos discursivos compartilhados entre essas duas formas de composição. Entendemos como procedimentos determinados protocolos retóricos-discursivos que, empregados pelos historiadores e pelos poetas na construção de suas obras, contribuem para a formação de uma tessitura narrativa própria das produções do gênero. A manutenção e a perpetuação de tais recursos nos textos historiográficos colaboram para a constituição de uma certa tradição historiográfica. Isso nos permite verificar de que maneira esses mecanismos utilizados pelos historiadores, que servem para legitimar o seu próprio fazer histórico, constroem uma tessitura que autoriza que suas obras sejam reconhecidas enquanto produções integrantes dos gêneros constituintes do campo discursivo pertencente à história.

Dos elementos observados, destacamos: a) a construção do narrador e de sua autoridade, ou seja, a maneira como o historiador fabrica uma *persona* confiável que valida aquilo que é narrado através da figura daquele que narra; b) a amplificação, recurso utilizado igualmente para reforçar a relevância da matéria escolhida perante as suas antecessoras e sua inserção na tradição e, por fim, c) a exemplaridade, procedimento vinculado à noção da escrita da história como algo útil. Esses procedimentos foram selecionados, pois os entendemos como expedientes recorrentes e protocolares que nos permitem verificar o pertencimento ou não de determinado texto ao campo historiográfico. As discussões pretendidas neste capítulo foram feitas com base nas discussões desenvolvidas por Marincola (1997), Hartog (2001), Marques (2008a; 2008b) e Sebastiani (2002; 2006).

Defendemos que Lucano, ao desenvolver a temática da guerra civil referente ao embate de César e Pompeu, serve-se de mecanismos presentes nas obras historiográficas para construir sua epopeia histórica. A recepção da *Farsália* nos dá indício do diálogo entre esses dois campos discursivos, como em Floro, que, em sua obra intitulada *Resumo da história romana,* vale-se dos versos lucanianos e do que dizem Apiano e Dion Cássio (Vieira, 2007, p. 31), historiadores gregos que não são questionados quanto ao pertencimento genérico de suas obras, para descrever os acontecimentos da guerra civil entre César e Pompeu. Conforme nos informa Santos (2007, p. 13), sabem-se poucas informações sobre Floro, mas alguns manuscritos datam a escrita da sua obra no século III EC. Os eventos correspondentes à

guerra entre César e Pompeu, que consistem na explicação das causas dos conflitos, as principais batalhas e o destino de cada um dos agentes da batalha, ocupam todo o décimo terceiro capítulo do segundo livro da obra (Santos, 2007, p. 13).

Dentre os trechos do *Resumo da história romana* em que podemos verificar a utilização feita por Floro dos versos lucanianos, citamos aqueles destacados por Santos (2007, p. 149) no que concerne aos seguintes pontos: a) caracterização da guerra, uma vez que Floro descreve o conflito entre César e Pompeu como *plus quam bellum* (Flor. *Ep*. 2. 13. 4) em função do verso inicial da epopeia de Lucano, em *bella [...] plus quam ciuilia* (Luc. 1. 1); b) o retrato das personagens centrais da epopeia, que evidencia a *ambitio* partilhada entre os dois generais, no excerto *nec ille ferebat parem, nec hic superiorem* ("Nem aquele suportava alguém igual, nem esse alguém superior", Flor. Ep. 2. 13. 14, tradução nossa), que alude à descrição elaborada por Lucano dessas mesmas figuras: *nec quemquam iam ferre potest Caesar priorem/ Pompeiusue parem* ("César já não é capaz de admitir alguém superior a si, nem Pompeio alguém a si igual", Luc. 1. 125-126). Outro exemplo, mencionado por Leigh (2007, p. 492), é o eco produzido pelo episódio presente no quarto canto da *Farsália,* em que Vulteio, líder de uma das tropas de César, em uma situação extrema, exorta os companheiros a cometerem suicídio para evitar que sejam derrotados pelo exército inimigo. Em dado momento do discurso, Vulteio encoraja a tropa com o argumento de que aquele momento lhes daria a oportunidade de serem transformados em exemplos para serem seguidos pela posteridade, na passagem: *nescio quod nostris magnum et memorabile fatis/ exemplum, Fortuna, paras.* ("Não sei que exemplo grandioso e memorável, ó Fortuna, / estás a preparar para os nossos Fados", Luc. 4. 496-497). Em seu *Resumo*, Floro registra esse acontecimento como um evento que, de fato, transformou o soldado em um exemplo para posteridade: *Uulteius in uadis haesit memorandumque posteris exemplum dedit* ("Vulteio ficou preso nas águas e forneceu um exemplo digno de ser lembrado à geração posterior", Flor. *Ep*. 2. 13. 33, tradução nossa). Dessa forma, aquilo narrado em Lucano se concretiza na produção de Floro como um evento. Entendemos, assim como Leigh (2007, p. 492), que há, portanto, algo na tessitura narrativa da *Farsália* que fez com que Floro, séculos depois, entendesse a epopeia de Lucano enquanto uma obra pertencente ao campo historiográfico, uma possível fonte para seus escritos[29].

[29] Conforme discute brevemente Lintott (2010, p. 248), há pontos de vista divergentes em relação à utilização da *Farsália* por parte de Floro. Similar construção pode ser vista, também, na *Guerra Civil*, de César, na passagem presente no primeiro livro na qual César enumera os seus opositores e as motivações que levam-nos a se oporem a sua candidatura ao consulado, estando ausente de Roma: *ipse Pompeius ab inimicis Caesaris incitatus et* ***quod neminem dignitate secum exaequari uolebat*** ("O próprio Pompeu influenciado pelos inimigos de César e **por não querer ter alguém com poder igual ao seu**", *BC*. 1. 4. 1, grifo nosso, tradução de Antônio Mendonça,

Na mesma esteira que Floro está Sérvio no célebre comentário à *Eneida*, sob uma perspectiva aristotélica da história, para quem a história é qualquer narração que seja de acordo com natureza, quer tenha acontecido ou não (*Historia est quidquid secundum naturam dicitur, siue factum siue non factum*, *ad Aen*. 1. 235). Como menciona Bartsch[30] (2005, p. 494), Sérvio destitui Lucano da posição de poeta por compreender que ele teria escrito história e não poesia: *Lucanus uidetur historiam composuisse, non poema* ("Lucano parece ter composto história, não um poema", *ad Aen*. 1. 382). De acordo com essa ideia, a *Farsália* seguiria o paradigma de elaboração que rege a composição historiográfica na medida em que trata, em seus versos, de um evento factual, ou seja, que aconteceu, e no qual ações são movidas pelas ambições das figuras do cenário político romano, sem interferência de qualquer elemento mítico (Santos, 2007, p. 16).

Dessa forma, pretendemos examinar o campo historiográfico latino no que se refere aos parâmetros utilizados para a elaboração dessas obras com objetivo de identificar a relação textual presente entre a *Farsália* e as outras pertencentes ao gênero história. A ausência de tratados teóricos e manuais dos próprios antigos que se ocupam de definir as fronteiras e as especificidades do discurso historiográfico nos impõe limites em relação a uma delimitação tangível da história enquanto campo discursivo na Antiguidade. Mesmo a definição de Aristóteles (*Poet*. 1451a. 36-37), discutida no primeiro capítulo, de que as produções históricas são aquelas que se preocupam com aquilo que já aconteceu, não é suficiente para lidar com a variedade de obras históricas produzidas. Para compreender as premissas utilizadas para a elaboração de tais trabalhos, convém, então, voltar-nos aos historiadores, àquilo que narram e, também, ao que dizem sobre o próprio fazer historiográfico.

Para que seja possível realizar uma reflexão acerca desse campo de escrita, selecionamos obras modelares da tradição historiográfica latina que, no processo de superação dos autores antecessores, serviram de parâmetro para os historiadores posteriores e sobre as quais não há dúvidas em relação ao pertencimento delas ao campo da escrita da história. Em virtude do

---

2019). Veleio Patérculo também utiliza a mesma construção: ***nam neque Pompeius**, ut primum ad rem publicam adgressus est, **quemquam (aequo) animo parem tulit**, et in quibus rebus primus esse debebat, solus esse cupiebat* ("pois, assim que primeiro ingressou na vida pública, **Pompeu não suportou ninguém similar a ele em igual vontade**, e nos assuntos nos quais ele deveria ser o primeiro, ele desejava ser o único", Vell. 2. 33. 3, grifo e tradução nossa). Decerto, se, por um lado, há lastro desse tipo de construção em outras produções historiográficas, o que pode confrontar a premissa de que Floro baseia-se em Lucano; por outro, é justamente a retomada das mesmas construções frasais o que endossa a percepção de que Floro apresenta índices que o aproxima das produções citadas, algo que Lucano também fez, o que os avizinha, ou, ainda, o poeta vale-se de procedimentos articulados em obras do gênero história que são perpetuados e retomados por outras obras quando o assunto é a guerra entre César e Pompeu.

[30] Essa questão também é retomada por Vieira (2007, p. 31-41) que, através das próprias ponderações de Sérvio e da fortuna crítica do poema, entende que Lucano alinha-se à história por meio da tradição da épica romana.

trabalho pretendido aqui, optamos pelas produções elaboradas no mundo romano e escritas em latim, nos distanciando de produções como *Antiguidades Romanas*, de Dionísio de Halicarnasso, e *Histórias Romanas*, de Apiano de Alexandria. Entendemos que, embora essas obras narrem eventos da história romana, por serem escritas em grego, elas foram concebidas para uma audiência essencialmente grega. Por isso, direcionamos nossos olhares a essas obras e não a outras, também, movidos pela maneira como Lucano refere-se a sua própria epopeia como um poema voltado para os assuntos romanos (*Romana carmina*, Luc. 1. 66). Destacamos, portanto, os anais de Tito Lívio, isto é, a composição *Desde a fundação da Cidade*, que se propõe a narrar as façanhas do povo romano desde o início; as monografias de Salústio, *Conjuração de Catilina* e *Guerra de Jugurta*, que se desenvolvem ao redor de uma temática específica, em especial, os eventos aos quais os títulos das obras fazem referência; e a narrativa ligeira de Veleio Patérculo, a *História Romana*, que se dispõe a catalogar os acontecimentos referentes às realizações militares. Não excluiremos desse diálogo os *Anais* de Tácito*,* que arrolam os eventos compreendidos entre a morte de Augusto e Nero; e as *Histórias,* legadas a nós apenas em fragmentos que cobriram os eventos ocorridos durante os anos de 69 a 96 EC. Ainda que essas últimas obras sejam posteriores a Lucano, elas servem como exemplos da continuação dessa tradição historiográfica romana, ou seja, da permanência desses mesmos mecanismos. Não ignoramos, ainda, os autores gregos, como Tucídides e Heródoto, uma vez que, mesmo no campo discursivo romano, eles eram tidos como historiadores modelares imitados.

2.1 Autoridade e narrador

Entendemos autoridade como uma elaboração retórico-discursiva que, construída por meio de uma persona discursiva persuasiva e confiável, configura o historiador como alguém apto a narrar e discursar sobre o passado (Marincola, 1997, p. 1). Para Marincola (1997, p. 1), os historiadores antigos edificaram um narrador fiável ao usarem mecanismos textuais que chamaremos, aqui, de procedimentos textuais retórico-narrativos. Esses elementos contribuem para a validação dos acontecimentos narrados e, por conseguinte, para a credibilidade do próprio historiador. Nos termos de Marincola (1997, p. 6), a plausibilidade do que é narrado advém, também, da percepção da audiência em relação ao caráter do historiador. Assim, acreditar no registro histórico é, necessariamente, acreditar naquele que narra ou registra os acontecimentos. Dessa forma, essa autoridade está intimamente conectada e relacionada em igual medida com a confiabilidade do narrador, tendo em vista que ela é um elemento

intrinsecamente estabelecido na e pela narrativa. Nessa dinâmica, argumentamos que, na *Farsália*, Lucano serve-se de alguns procedimentos para construir a autoridade de um narrador que se assemelha àquele de um texto historiográfico, ao empregar tais elementos em conjunto, ou seja, pelo contexto em que são inseridos e integrados no poema.

Vejamos, inicialmente, como a autoridade do discurso historiográfico grego é fabricada, pois acreditamos que esse movimento propõe a construção de procedimentos de escrita e de elaboração da narração que posteriormente seriam empregados ou recusados pelos autores latinos, já que os historiadores gregos, especialmente Heródoto e Tucídides, eram tomados como modelos. No prefácio de sua obra, Heródoto define o seu projeto literário a partir da sua pretensa utilidade, visto que se coloca no papel de impedir que os feitos dos homens sejam esquecidos. Assim, no momento em que o historiador identifica o seu labor como *ἱστορίης ἀπόδεξις*, "exposição das coisas pesquisadas" (Hdt. 1. 1), Heródoto delimita seu método de pesquisa como uma operação subordinada à experiência pessoal, o que significa que os eventos selecionados e narrados possuem como fonte principal o conhecimento empírico do historiador. Essa autoridade, *auctoritas,* é descrita por Scatolin (2018, p. 105) como a capacidade e o conhecimento aprendido que permite ao historiador descrever aquilo que é experienciado e vivido. Essa concepção do termo pode ser compreendida a partir daquilo que faz Cícero na conhecida epístola a Luceio (Cic. *Fam*., 5. 12, 7), quando o orador atribui a Luceio as qualidades necessárias para ter sido ele o selecionado para a confecção de uma obra sobre as realizações ciceronianas durante o conflito contra Catilina, no excerto:

> [...] *sed etiam* ***auctoritas clarissimi et spectatissimi uiri*** *et in rei publicae maximis grauissimisque causis cogniti atque in primis probati, ut mihi non solum praeconium, quod, cum in Sigeum uenisset, Alexander ab Homero Achilli tributum esse dixit, sed etiam graue testimonium impertitum clari hominis magnique uideatur.*
>
> [...] senão também **a autoridade de um homem muitíssimo ilustre e distinto**, reconhecido e mais que todos aprovados nas causas mais importantes e sérias da República, de modo que parecerá ter-me sido conferido não apenas o panegírico que, ao chegar ao Sigeu, Alexandre disse ter Homero atribuído a Aquiles, mas também o testemunho grave de um ilustre e grande homem (Cic. *Fam*., 5. 12, 7, grifos nossos, tradução de Scatolin, 2019).

Na passagem selecionada, Cícero elogia o historiador e confere a ele qualidades referentes ao esperado de um homem público notável, ao enfatizar não só os aspectos relacionados ao caráter de Luceio por meio dos termos *clarissimus* e *spectatissimus*, como, também, destaca o conhecimento técnico dele nos assuntos que dizem respeito aos meandros do exercício da magistratura na República. A recusa feita por Cícero em escrever um relato dos próprios feitos pauta-se na diluição da autoridade em função de ser ele, Cícero, o

responsável por narrar a própria história, na passagem [...] *et uerecundius ipsi de sese scribant necesse est, si quid est laudandum, et praetereant, si quid reprendendum est. Accedit etiam ut minor sit fides, minor auctoritas* ("[...] é forçoso que escrevam a respeito de si mesmos com muito pudor, se houver algum motivo de elogio, e que façam omissões, se houver algo censurável. Soma-se ainda o fato de que é menor a credibilidade, menor a autoridade", *Fam*., 5. 12, 8, tradução de Scatolin, 2019).

Assim, é a relação estabelecida entre a experiência empírica do historiador e a sabedoria técnica que configura Luceio como apto a narrar os feitos ciceronianos. Dessa forma, como argumenta Sebastiani (2006, p. 300): "a importância do autor da narrativa é avaliada em termos de quão bem ele é capaz de espelhar a realidade sob forma discursiva, viabilizando seu fundamento na realidade da presença cognitiva", isto é, a autoridade outorgada ao historiador apoia-se na sua capacidade de construir um relato verossímil de maneira a angariar a credibilidade do leitor. É por isso que, para Ambrósio (2002, p. 24), a história, enquanto gênero, se organiza necessariamente por meio de uma narrativa que negocia a todo instante a *fides* com a audiência. A *fides*, nesses termos, assim como a *auctoritas*, diz respeito à credibilidade fabricada pelo historiador no e pelo relato. Desse modo, é a vivência de Heródoto que autoriza a narrativa, ou seja, sua posição enquanto testemunha que confere credibilidade: *Μέχρι μὲν τούτου ὄψις τε ἐμὴ καὶ γνώμη καὶ ἱστορίη ταῦτα λέγουσα ἐστί, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦδε Αἰγυπτίους ἔρχομαι λόγους ἐρέων κατὰ τὰ ἤκουον· προσέσται δὲ αὐτοῖσί τι καὶ τῆς ἐμῆς ὄψιος* ("Até aqui disse o que eu vi, refleti e averiguei por mim mesmo, a partir de agora direi o que contam os egípcios, como ouvi, ainda que acrescente algo do que vi", Hdt., 2. 99, tradução de Funari [2008]). Dessa forma, como afirma Sebastiani (2006, p. 268), a história composta por Heródoto ancora-se nas suas próprias ponderações em relação aos eventos observados por ele, portanto, sua autoridade é respaldada, principalmente, pela experiência.

Na mesma esteira de Heródoto, pois aponta este como seu antecessor, Tucídides coloca-se como alguém habilitado não apenas em coletar as informações dos eventos dos quais não foi testemunha, mas, também, como alguém capaz de julgá-las da maneira que acredita ser adequada: *τὰ δ' ἔργα τῶν πραχθέντων ἐν τῷ πολέμῳ οὐκ ἐκ τοῦ παρατυχόντος πυνθανόμενος ἠξίωσα γράφειν, οὐδ' ὡς ἐμοὶ ἐδόκει, ἀλλ' οἷς τε αὐτὸς παρῆν καὶ παρὰ τῶν ἄλλων ὅσον δυνατὸν ἀκριβείᾳ περὶ ἑκάστου ἐπεξελθών* ("considerei meu dever relatá-los, não como apurados através de algum informante casual nem como me parecia provável, mas somente após investigar cada detalhe com maior rigor possível"[31], Thuc. 1. 22. 2). Em relação

[31] A tradução de todos os trechos de Tucídides é de autoria de Mário da Gama Kury (2001).

ao que delimita Tucídides, como argumenta Sebastiani (2014a, p. 246), a simples presença do historiador não basta como alicerce para a credibilidade de sua narrativa. É, na verdade, a habilidade analítica do historiador, o olhar, que garante a fidedignidade daquilo que é narrado, o que contribui para a manutenção e construção de sua autoridade. Na narrativa tucidideana é rara, mas presente, a manifestação do narrador em primeira pessoa para reafirmar o trabalho de verificação e pesquisa da qual sua obra é fruto. Diferente, portanto, do que fazem os poetas que encontram na figura metafísica da Musa a autoridade do canto, a dos historiadores é estabelecida pelo método.

No cenário romano, Salústio desenvolveu temáticas que abarcam tanto os acontecimentos em que ele possuía experiência, a *Conjuração de Catilina*, quanto os eventos anteriores a ele, a *Guerra de Jugurta*. Como salienta Sebastiani (2006, p. 301), embora não tenha apoio da vivência do período no qual os conflitos com Jugurta aconteceram, Salústio possuía, por outro lado, conhecimento dos meandros do ambiente senatorial do qual participou até se afastar para se dedicar à escrita do gênero histórico[32].

Nesse contexto, com base no que apresenta Salústio, podemos evidenciar que a construção da autoridade pretendida pelo historiador é fabricada a partir da junção entre o conhecimento retórico-discursivo daquele que narra em consonância com sua experiência política, o que permite delimitar que a autoridade construída nos parâmetros salustianos é em igual medida política e literária (Sebastiani, 2006, p. 302). Em outros termos, a escrita historiográfica nesses moldes fundamenta-se como uma prática que atribuía a função da escrita da história aos indivíduos capacitados, ou seja, indivíduos munidos de habilidades para comporem uma narrativa de maneira a assegurar a plausibilidade da narração. No que diz respeito a Salústio é, de certo modo, sua vivência no ambiente senatorial, aliada à sua perícia na arte do bem dizer, que institui a sua autoridade e, logo, a veracidade do conflito narrado.

Entre os elementos que endossam a confiabilidade da narrativa historiográfica e, por conseguinte, a autoridade do historiador, destacamos a subtração do maravilhoso da tessitura das obras historiográficas como explicação das causas dos acontecimentos. Isso não quer dizer que esses textos antigos não apresentassem índices, como fala de personagens e a presença de lendas, que, contemporaneamente, são lidos e compreendidos como mecanismos pertencentes mais ao campo poético do que ao factual (Leite, 2019, p. 62). Esses elementos

[32] Como menciona o historiador no proêmio da *Conjuração de Catilina*: *igitur, ubi animus ex multis miseriis atque periculis requieuit et mihi relicuam aetatem a re publica procul habendam decreui*, ou, na tradução de Scatolin (2018): "então, quando meu ânimo teve descanso das muitas misérias e perigos e decidi manter o restante de minha vida longe da vida pública" (Sall. *Cat*. 4. 1). Essa tradução, assim como todas da *Conjuração de Catilina*, são de autoria de Scatolin (2018).

ocupam uma posição periférica na narrativa, servindo como adorno (Vieira, 2007, p. 26-27). Assim, a fiabilidade historiográfica reside na forma como a narrativa fabular é construída. Em relação ao que podemos entender como *fabula*, recorremos a Quintiliano, que a descreve como um dos tipos de narração no excerto: *et quia narrationum, excepta qua in causis utimur, tres accepimus species, fabulam, quae uersatur modo sed etiam a forma ueritatis remota; [...] historiam in qua est gestae rei expositio*" ("e segundo aprendemos, existem três tipos de narração, deixando de lado aquele que usamos nos processos: a fábula, empregada nas tragédias e nos poemas, distante não só da veracidade como também da aparência da verdade; [...] e a história, em que se faz a exposição de fatos consumados, *Inst. Or.* 2. 4. 2, tradução de Bruno Basseto [2015]). Assim, a matéria da fábula corresponde aos eventos que estão distantes de uma aparência de verdade e que, por isso, pertencem à seara poética. Essa mesma distinção aparece na *Retórica a Herênio*: *Fabula est quae neque ueras neque ueri similes continet res, ut eae sunt quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota* ("A fábula contém ações que não são nem verdadeiras, nem verossímeis, como as relatadas na tragédia. A história são as ações realmente empreendidas, mas em época distante de nossa lembrança, *Rhet. Her.* 1. 13)[33].

Essa maneira de lidar com a matéria relacionada à *fabula* no que concerne ao discurso historiográfico pauta-se, em certa medida, pela razoabilidade da escrita conferida pela verdade. Essa verdade, longe do ideal iluminista, refere-se à *ueritas,* que é entendida, nesses parâmetros, pela noção que Cícero relaciona à *fides,* na qual a verossimilhança do texto historiográfico é estabelecida por meio da fé e da credibilidade daquilo que é narrado (Chiappetta, 1996, p. 18). Dentro desse contexto, a construção dessa *ueritas* deixa de ser um procedimento calcado na apreensão do historiador da realidade para ser um elemento estabelecido por meio da *fides*, uma vez que é isto que confere à narrativa credibilidade: "enquanto construção retórica, a verdade se situa no plano da plausibilidade que o leitor encontra no relato, e não necessariamente na exata correspondência entre realidade e discurso" (Sebastiani, 2006, p. 302). Nesses termos, a *ueritas* é estabelecida, principalmente, pelo caráter persuasivo da narrativa (Chiappetta, 1996, p. 18).

Sebastiani (2006, p. 299) ressalta, ainda, que tanto Heródoto quanto Tucídides precisavam recorrer a outros métodos indiretos de apreensão quando se defrontavam com eventos ainda mais remotos em relação aos quais não possuíam experiência empírica que os respaldassem. Tucídides menciona essa instância logo no início de sua obra, no trecho: *τὰ γὰρ*

[33] A tradução dos trechos citados da *Retórica a Herênio* são de autoria de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria (2005).

πρὸ αὐτῶν καὶ τὰ ἔτι παλαίτερα σαφῶς μὲν εὑρεῖν διὰ χρόνου πλῆθος ἀδύνατα ἦν ("na verdade, quanto aos eventos anteriores e principalmente aos mais antigos, seria impossível obter informações claras devido ao lapso de tempo", Thuc. 1. 3). Por isso, houve a necessidade de Tucídides reportar os acontecimentos da Guerra de Troia a partir de Homero para fundamentar as razões pelas quais a guerra escolhida, a Guerra do Peloponeso, era de fato a maior e mais importante batalha travada até aquele momento. Mesmo que o historiador julgue que o acontecimento narrado por Homero seja floreado excessivamente, conforme o esperado de um poeta[34]. Sobre essa adequação da matéria da *fabula* ao discurso historiográfico, Santos (2007, p. 11) argumenta que: "trata-se, bem entendido, de deixar para os poetas a invenção de eventos que contrariam as leis da natureza, sem no entanto renegar aqueles que, mesmo sem evidências, sejam passíveis de ter ocorrido" (2007, p. 11). Dessa forma, a *ueritas* construída pelos historiadores configura-se, como argumenta Santos (2007, p. 11), na percepção de que:

> A verdade tanto possui o estatuto de comprovação do factual do que oferece a realidade, como constitui-se também verossimilhança, entendida como aquilo em que todos podem acreditar porque se situa as ações no âmbito humano, na temporalidade. (Santos, 2007, p. 11)

Assim, quando os historiadores instituem a investigação como premissa para a escrita, colocando-se como centro desse processo, e elegem as ações humanas como matéria da narrativa, eles estabelecem as balizas que organizam o relato. Nesse processo, é instaurada a impossibilidade de averiguação de tudo aquilo que não advém do homem. Dessa forma, todos os eventos alheios à compreensão do homem não poderiam servir como explicação para o historiador, visto que não seriam passíveis de verificação (Santos, 2007, p. 11).

Em termos do que sobreviveu dessa reflexão por parte dos historiadores, temos, no prefácio de Tito Lívio, uma discussão profícua sobre a diferença entre a *fabula*, própria do território do poético, e as *res gestae*, próprias do relato histórico. No trecho selecionado, o autor descreve a maneira como a interface da *fabula* se faz presente em sua obra:

> *Quae ante conditam condendamue urbem* ***poeticis*** *magis decora* ***fabulis*** *quam* ***incorruptis rerum gestarum monumentis*** *traduntur, ea nec adfirmare nec refellere in animo est. Datur haec uenia antiquitati ut miscendo humana diuinis primordia urbium augustiora faciat.*
>
> No que se refere aos acontecimentos que precederam ou acompanharam a fundação de Roma, a essas tradições mais ilustradas por **lendas poéticas** do que apoiadas no **testemunho irrecusável da história**, não pretendo afirmá-las nem contestá-las.

[34] No trecho: *τῇ Ὁμήρου αὖ ποιήσει εἴ τι χρὴ κἀνταῦθα πιστεύειν, ἣν εἰκὸς ἐπὶ τὸ μεῖζον μὲν ποιητὴν ὄντα κοσμῆσαι* (Thuc. 1.10.3). Na tradução de Gama Kury (2001): "se aqui novamente se pode dar crédito à poesia de Homero. Com efeito, sendo natural supor que ele, como poeta, tenha adornado e amplificado a expedição".

> Concede-se aos antigos a permissão de introduzir a interferência divina nas ações humanas, para tornar mais veneráveis as origens das cidades[35] (Liv, *Praef*, 6-7)

Podemos verificar essa distinção entre essas duas instâncias, a *fabula* e as *res gestae*, com base nos termos destacados no excerto acima. Concordamos com Antiqueira (2009, p. 152), para quem, no contexto discursivo do historiador, a *fabula* de que fala Tito Lívio corresponde à matéria própria do campo poético por se relacionar intrinsecamente com elementos míticos e lendários oriundos dos conhecimentos perpetuados oralmente pela tradição e dos quais não seria possível qualquer tipo de verificação. Para Moles (1994, p. 148), a concepção desse termo em Tito Lívio retoma a delimitação realizada por Tucídides no que diz respeito à distinção entre mito/fábula e o relato historiográfico:

> *ἐκ δὲ τῶν εἰρημένων τεκμηρίων ὅμως τοιαῦτα ἄν τις νομίζων μάλιστα ἃ διῆλθον οὐχ ἁμαρτάνοι, καὶ οὔτε ὡς ποιηταὶ ὑμνήκασι περὶ αὐτῶν ἐπὶ τὸ μεῖζον κοσμοῦντες μᾶλλον πιστεύων, οὔτε ὡς λογογράφοι ξυνέθεσαν ἐπὶ τὸ προσαγωγότερον τῇ ἀκροάσει ἢ ἀληθέστερον, ὄντα ἀνεξέλεγκτα καὶ τὰ πολλὰ ὑπὸ χρόνου αὐτῶν ἀπίστως ἐπὶ τὸ μυθῶδες ἐκνενικηκότα, ηὑρῆσθαι δὲ ἡγησάμενος ἐκ τῶν ἐπιφανεστάτων σημείων ὡς παλαιὰ εἶναι ἀποχρώντως.*
>
> À luz da evidência apresentada até agora, todavia, ninguém erraria se mantivesse o ponto de vista de que os fatos na antiguidade foram muito próximos de como os descrevi, não dando muito crédito, de um lado, às versões que os poetas cantaram, adornando e amplificando os seus temas, e de outro considerando que os logógrafos compuseram as suas obras mais com a intenção de agradar aos ouvidos que de dizer a verdade uma vez que suas estórias não podem ser verificadas, e eles em sua maioria enveredaram, com o passar do tempo, para a região da fábula, perdendo, assim, a credibilidade. Deve-se olhar os fatos como estabelecidos com precisão suficiente, à base de informações mais nítidas, embora considerando que ocorreram em épocas mais remotas (Thuc. 1.21.1-2).

No trecho selecionado, Tucídides diferencia o seu registro, elaborado por meio da pesquisa, método selecionado por ele, daquela narrativa construída por poetas, extremamente adornada, e por logógrafos[36], excessivamente agradável, que, ao passar do tempo, seriam fábulas, pois a não possibilidade de verificação tornariam essas narrativas inverossímeis dentro da concepção de verossimilhança que a escrita da histórica preconiza. Assim, como descrito, cabe ao historiador encarar esses acontecimentos longínquos com precisão, ou seja, sob mediação de um determinado método, para atribuir a essas narrativas a *fides* esperada do discurso historiográfico. Em outras palavras, o viés de aceitabilidade ligado à construção do discurso historiográfico ancora-se não apenas na probabilidade do acontecimento, mas, também, na verificação por parte do historiador. De certo modo, conforme afirma Sebastiani

[35] Na maior parte das citações de Tito Lívio, as traduções são de autoria de Paulo Matos Peixoto (1989). Os trechos em que a autoria é outra estão devidamente sinalizados.

[36] Termo utilizado para se referir aos indivíduos que escrevem textos historiográficos. No contexto em que Tucídides utiliza, há implícita uma carga pejorativa, uma vez que o logógrafo é descrito como um historiador que escreve no intuito de deleitar e agradar, não de ensinar ou ser útil.

(2002, p. 28), essa relação entre lendas poéticas (*poeticis fabulis)* e testemunho da história (*monumentis rerum gestarum*) emerge na obra justamente como uma forma protocolar de sinalizar os leitores de que maneira o historiador lidaria com eventos antigos, já que o próprio Tito Lívio anuncia que sua produção abordaria os acontecimentos ocorridos desde a fundação da cidade, nos quais há a presença de relatos mais próximos dos feitos pelos poetas.

Não haveria incongruência entre a presença das lendas e dos mitos na primeira parte da obra de Tito Lívio, uma vez que a retomada ao passado mítico de Roma justifica-se devido à abundância de exemplos fornecidos pelos feitos desse período (Sebastiani, 2002, p. 30). Assim, a construção da autoridade narrativa de Tito Lívio também é edificada mediante a sua capacidade de elaborar um relato mais preciso, para usar os termos de Tucídides, sobre os eventos afastados temporalmente do historiador. Conforme argumenta Moles (1994, p. 148), com quem concordamos, quando Tito Lívio assevera que não afirmará nem contestará essas histórias (*nec adfirmare nec refellere*, Liv, *Praef*, 6), o historiador aproxima-se da maneira com que Heródoto lidou com a *fabula*. Essa maneira de lidar com essa matéria é reafirmada por Tito Lívio no episódio referente ao cerco promovido por Marco Fúrio Camilo durante a guerra contra a cidade de Veios, presente no quinto livro da obra. O historiador introduz uma das versões de como o episódio transcorre como *fabula*: *inseritur huic loco fabula* ("Aqui se insere uma história", Liv. 5. 21. 8, nossa tradução). Ao se propor a discorrer sobre essa tomada da cidade por parte dos romanos, Tito Lívio alerta para o fato de que a versão dos acontecimentos nos quais os soldados romanos teriam levado as entranhas do rei de Veios para Camilo, após ouvirem um arúspice dizer que a vitória estaria garantida para aqueles que matassem o rei, seria um relato inverossímil (Liv. 5. 21. 8-9). No entanto, ainda que essa versão fosse própria das encenações trágicas, ou seja, coloque o episódio sob dúvida, o historiador alude ao que ele mesmo propõe no prefácio: não caberia a ele nem afirmá-las nem contestá-la, como se lê na passagem a seguir:

> *Sed in rebus tam antiquis si quae similia ueris sint pro ueris accipiantur, satis habeam; haec ad ostentationem scenae gaudentis miraculis aptiora quam ad fidem* ***neque adfirmare neque refellere est operae pretium****.*
>
> Contudo, tratando-se de fatos tão remotos, eu me daria por satisfeito se o verossímil pudesse passar por verdadeiro. Mas histórias dessa natureza, mais adequadas à encenação teatral que se compraz mais com a apresentação do maravilhoso do que com a verdade histórica**, não vale a pena afirmá-las nem contestá-las.** (Liv. 5. 21. 9)

A título de exemplo e em comparação a essa passagem da narrativa de Tito Lívio, recorremos ao excerto em que, após mencionar as razões que causaram o conflito entre os persas e os fenícios, Heródoto pondera sobre os relatos registrados por ele: *ταῦτα μέν νυν*

Πέρσαι τε καὶ Φοίνικες λέγουσι: ἐγὼ δὲ περὶ μὲν τούτων οὐκ ἔρχομαι ἐρέων ὡς οὕτω ἢ ἄλλως κως ταῦτα ἐγένετο ("São essas as versões dos persas e dos fenícios. Quanto a mim, não direi a respeito dessas coisas que elas aconteceram de uma maneira ou da outra", Hdt. 1.5, tradução de Mário Gama Kury, [2001]). Conforme argumenta Condilo (2018, p. 21), essa maneira de lidar com a *fabula* não impediu que o historiador narrasse os relatos das formigas gigantes que eram responsáveis por coletar ouro (Hdt. 3. 102) ou mesmo as serpentes aladas que protegiam as árvores na Arábia (Hdt. 3. 107), ou seja, que adequasse essa matéria a sua narrativa. Assim, para a pesquisadora: "Heródoto tenta compensar a ausência de evidências em seus argumentos ao apelar para uma apresentação realística de conjecturas como prova de sua honestidade intelectual e comprometimento com a pesquisa" (Candilo, 2018, p. 21)

Podemos, assim como Sebastiani (2002, p. 30), compreender que os métodos livianos de composição da narrativa historiográfica, no que se refere ao tratamento da *fabula*, aproximam-se, em alguma medida, dos parâmetros tucidideanas e herodotianos[37]. Quando, então, se propõe a narrar os eventos relacionados à fundação da cidade, Tito Lívio não se furta de iniciar com a chegada de Eneias à Itália e estabelecer a Guerra de Troia como motivo pelo qual os troianos foram obrigados a deixarem suas terras e realizarem uma viagem em busca de novo lugar. Em dado momento desse episódio, o historiador (Liv. 1. 1. 5) menciona duas possibilidades, *duplex inde fama est*, para explicar a permanência de Eneias e seus companheiros nas terras do rei Latino: a primeira diz respeito a uma suposta derrota de Latino, resultante na união dos dois povos por meio do casamento. A segunda corresponde à mudança de opinião do rei quando sabe da origem de Eneias, filho de Anquises com a deusa Vênus. Em outro momento, Tito Lívio reitera seu posicionamento quanto aos eventos dos quais não pode verificar a veracidade. Isso ocorre quando menciona não poder afirmar de maneira categórica sobre uma informação tão antiga, as supostas origens atribuídas a Ascânio, no trecho *quis enim rem tam ueterem pro certo affirmet?* ("e quem poderia fazer afirmações

[37] Ainda que, de acordo com Moles (1994, p. 148) os dois historiadores, Tucídides e Tito Lívio, apresentem semelhanças ao tratar dos assuntos relacionados à *fabula*, há, também, um aspecto contrastante. Vejamos o trecho: *καὶ ἐς μὲν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶν ἀτερπέστερον φανεῖται: ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἕξει. κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται,* ou, na tradução: "Pode acontecer que a ausência do fabuloso em minha narrativa pareça menos agradável ao ouvido, mas quem quer que deseje ter uma ideia clara tanto dos eventos ocorridos quanto daqueles que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes em consequência de seu conteúdo humano, julgará a minha história útil e isto me bastará. Na verdade, ela foi feita para ser um patrimônio sempre útil, e não uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio" (Thuc. 1. 22. 4). De certo modo, ainda que o objetivo seja o mesmo, ou seja, a construção da noção de utilidade da obra, enquanto a ausência da *fabula* serve a Tucídides como procedimento para manutenção da *fides* da sua narrativa historiográfica, a presença desse mesmo recurso, em Tito Lívio, é o que assegura também o caráter útil da obra. Discutiremos a ideia de utilidade atrelada ao discurso historiográfico no tópico 4 deste capítulo.

categóricas sobre o fato tão antigo", Liv. 1. 3. 2). Embora alegue, "com certeza", que ele é filho de Eneias (*certe natum Aenea constat,* Liv. 1. 3. 3), não se pode dizer o mesmo sobre o fato de que a tradição atrela a figura dessa personagem ao filho de Creusa que, conhecido como Iulo por ter nascido em Ílio, teria acompanhado o pai na fuga e, posteriormente, originado a família Júlia. Assim, ao invés de suprimir a versão que não considera a mais próxima do que aconteceu ou determinar categoricamente sobre algo do passado ao qual não é possível aplicar os mesmos procedimentos utilizados nos eventos recentes, Tito Lívio registra as duas possibilidades, conforme o anunciado programaticamente no prefácio da obra (Wiseman, 2002, p. 333).

Essa maneira de lidar e codificar as ações sobrenaturais é similar à maneira como Lucano adequa a *fabula* na tessitura da *Farsália*. Na épica, o narrador lucaniano, como um indivíduo desconhecedor dos desígnios dos deuses, interpreta os acontecimentos de forma a desconsiderar as possíveis causas sobrenaturais, isto é, as intervenções divinas, como explicações dos eventos, em favor de uma descrição com base nos fenômenos naturais, evidenciando um desprezo em relação ao aparato maravilhoso ordenado pelos deuses, tão caro à épica mitológica. Podemos verificar essa instância no trecho em que a voz poética questiona as razões pelas quais o mar estava turbulento:

> *Uentus ab extremo pelagus sic axe uolutet*
> *destituatque ferens, an sidere mota secundo*
> *Tethyos unda uagae lunaribus aestuet horis,*
> *flammiger an Titan, ut alentes hauriat undas,*
> *erigat Oceanum fluctusque ad sidera ducat,*
> *quaerite, quos agitat mundi labor;* ***at mihi semper***
> ***tu, quaecumque moues tam crebros causa meatus,***
> ***ut superi uoluere, late****.*
>
> Será um vento vindo dos confins do mundo que assim
> ergue as águas para em seguida as abandonar?
> Ou porventura fervilha a água da errante Tétis
> movida por um astro favorável, nas fases da Lua?
> Ou será o Titã flamejante que, para haurir as águas que o alimentam,
> ergue o Oceano e soergue as ondas até os astros?
> Indagai vós, a quem inquieta o funcionamento do mundo.
> **Mas para mim, sejas tu qual fores, ó causa que provocas movimentos tão frequentes, permanece escondida, conforme os deuses o quiseram**. (Luc. 1. 412-419)

Não é, portanto, a ira de Juno que move as águas nem mesmo as ordens de Netuno, mas algo fora do plano interpretativo do narrador. Os deuses aparecem nas súplicas feitas pelo narrador quando roga e direciona-se a eles que, por sua vez, não respondem. Não há, portanto, a mimese de personagens divinos (Feeney, 1997, p. 270). Mesmo as personificações da Fortuna, de Roma, e da República, que poderiam cumprir com o papel designado aos deuses,

não interferem no sentido de influenciar as ações das personagens, que são os únicos responsáveis por seus atos e por seus próprios desejos. Em outras palavras, não são essas personificações ou os deuses que movem e impulsionam a máquina narrativa de Lucano. Do pouco que nos foi legado pela tradição, mesmos os poetas republicanos Névio e Ênio, tidos por Lucano como modelares, invocam para seus poemas não apenas as Musas que outrora foram convocadas por Homero, mas utilizam do aparato divino como adorno, ainda que seja difícil precisar o quanto esse procedimento influenciava a narrativa em virtude do estado fragmentado das obras (Vieira, 2013, p. 25-26). Guiado pela distinção feita no prefácio de Tito Lívio, Vieira (2013. p. 26) considera que, assim como nas obras historiográficas, as epopeias de caráter histórico, diferentes das épicas mitológicas, posicionam as realizações romanas como centro da narrativa e deslocam os mitos para um posto secundário. Isso explicaria, por exemplo, os motivos pelos quais um evento recente, como a guerra civil entre César e Pompeu, afastaria a necessidade de expedientes sobrenaturais, enquanto um acontecimento temporalmente distante, por consequência, favoreceria a necessidade de explicação que provém das lendas e, muitas vezes, do divino.

Embora não desconsideremos o que sugere Vieira (2013), propomos que a racionalização dos fenômenos sobrenaturais feita por Lucano, que se realiza desde a ausência dos deuses como figuras condutoras das ações das personagens até a compreensão dos acontecimentos narrados em mediação com uma interpretação racional, contribui para a fabricação de uma determinada autoridade histórica do narrador lucaniano e, ao fazê-lo, constrói a tessitura historiográfica da *Farsália*. Como Leite (2019, p. 67), advogamos que a recusa da *fabula*, com base nas discussões promovidas neste tópico, é um procedimento que, simultaneamente, aproxima o poema lucaniano da tessitura narrativa de Tito Lívio, mas, igualmente, avizinha Lucano do que fazem os historiadores, Tácito e Salústio. Dessa maneira, concordes com Leite (2019, p. 67), compreendemos que esse procedimento, considerado particularidade e peculiaridade da epopeia lucaniana é, de certa forma, um recurso apropriado à textura das obras historiográficas.

Para além do já discutido episódio do mito de fundação de Roma no primeiro livro da obra *Desde a fundação da cidade*, verificamos, também, essa correlação entre essas duas formas narrativas, a de Tito Lívio e a de Lucano, no episódio do escudo de Numa Pompílio. Em Tito Lívio, há uma breve descrição do escudo, os *ancilia,* como parte da indumentária e componente essencial dos afazeres dos sálios, sacerdotes responsáveis por conduzir o culto em honra de Marte Gradivo: *Caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem*

ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit ("Ordenou-lhes que usassem também escudos caídos do céu chamados *ancilia* e saíssem pela cidade cantando hinos acompanhados dos saltos ritmados e danças sacras", Liv. 1. 20. 4). Essa descrição concisa e breve sobre os *ancilia* pode ser vista a partir do que Leite (2019, p. 68) argumenta ser uma das características da forma como a narrativa liviana lida com os mitos e as lendas. A título de exemplo, Leite (2019, p. 68) menciona que, antes da descrição dos ritos referentes aos *ancilia,* o historiador apresenta a razão pela qual Numa utilizava de elementos relacionados aos âmbitos religioso e místico: [...] *omnium primum, rem ad multitudinem imperitam et illis saeculis rudem efficacissimam,* ***deorum metum*** *iniciendum ratus est* ("[...] achou que o meio mais eficaz seria infundir no espírito daquela multidão ignorante e ainda rude o sentimento de temor aos deuses", Liv. 1. 19. 4, grifo nosso). Conforme Levene (1993, p. 136), Tito Lívio enfatiza o propósito de Numa ao explicar que os prodígios eram instrumentos utilizados para disseminar o medo no coração das pessoas, no trecho: *Qui cum descendere ad animos sine aliquo commento miraculi non posset*, ***simulat*** *sibi cum dea Egeria congressus nocturnos esse* ("E como era impossível fazê-lo penetrar nos corações sem o auxílio de algum prodígio, simulou ter entrevistas noturnas com a deusa Egéria", Liv. 1. 19. 5, grifo do autor). Assim como os ritos e os cultos sacros estabelecidos por Numa Pompílio são lidos por Tito Lívio como uma maneira de cultivar o medo nos corações dos soldados, objetivando incutir no povo uma determinada maneira de agir, os *ancilia* são compreendidos, igualmente, como instrumentos para controle social por disseminarem o medo dos deuses[38]. Em outras palavras, como discute Levene (1993, p. 136), a fim de estabelecer os ímpetos de guerra cidadãos, Numa articula a substituição entre o *metus hostium*, temor em relação aos inimigos, e o *metus deorum*, isto é, medo das ações divinas.

Esse medo que aparece em Tito Lívio como motivador da interpretação do escudo de Numa apresenta-se na narrativa lucaniana como uma das possíveis explicações para a mesma lenda. Na *Farsália*, a menção aos escudos acontece no nono canto da epopeia, durante a tempestade de areia enfrentada pelas tropas pompeanas lideradas por Catão, no decorrer da ousada travessia do deserto da Líbia na região de Sirtes. O narrador descreve as tempestades de areia geradas pelo vento sul como o obstáculo mais perigoso do que qualquer outro naquele local, uma vez que os redemoinhos causados pela força dos ventos do sul levantam as

[38] Levene (1993, p. 18-19) argumenta que a maneira como Tito Lívio interpreta as ações de Numa Pompílio nesse episódio também é a forma como ele entende a utilização que Cipião Africano faz das supostas visões tidas por ele. Assim, para Levene (1993, p. 19), Tito Lívio apresenta duas possibilidades de interpretação em relação às atitudes de Cipião: a primeira diz respeito à chance do general realmente acreditar nas visões; a segunda, indica que essas supostas visões possuíam como objetivo fazer com que os soldados seguissem as ordens de Cipião prontamente, sem qualquer hesitação.

areias com a mesma força com que erguem as casas e o telhado delas, no excerto: *Regna uidet pauper Nasamon errantia uento/ discussasque domos, uolitantque a culmine raptae/ detecto Garamante casae* ("O pobre Nasamão vê os seus reinos serem levados pelo vento/ e as suas casas destruídas, as choupanas volteiam nos ares/ arrancadas pelo telhado, e os Garamantes ficam sem abrigo", Luc. 9. 458-460). Nem mesmo o fogo poderia fazer tamanho estrago, na passagem: *Non altius ignis/ rapta uehit; quantumque licet consurgere fumo/ et uiolare diem, tantus tenet aera puluis* ("O fogo não eleva mais alto as fagúlhas que arranca, tanto/ quanto uma nuvem de fumo pode erguer-se e cobrir o céu,/ tanto aquela poeira se apodera dos ares", Luc. 9. 460-462).

Essa informação de como os vendavais se comportam serve de paralelo para a descrição feita pelo narrador quando ele menciona a tempestade enfrentada pelas tropas de Catão: da mesma forma que as casas são lançadas aos céus ao serem atingidas pela força dos ventos e pelos redemoinhos, as indumentárias dos soldados também são, como se lê no trecho: *galeas et scuta uirorum/ pilaque contorsit uiolento spiritus actu/ intentusque tulit magni per inania caeli* ("o vento arrebata com seu violento impulso/ os capacetes e escudos dos soldados, as lanças pesadas/ e as suas intensas rajadas levam-nos pelos vazios do imenso céu", Luc. 9. 471-473). Esse acontecimento serve de estímulo para que o narrador faça uma reflexão sobre o mito de Numa, presente nos seguintes versos:

> *Illud in extrema **forsan** longeque remota*
> *prodigium tellure fuit, delapsaque caelo*
> *arma timent gentes hominumque erepta lacertis*
> *a superis demissa putant. Sic illa **profecto***
> *sacrifico cecidere Numae, quae lecta iuuentus*
> *patricia ceruice mouet: spoliauerat Auster*
> *aut Boreas populos ancilia nostra ferentes.*
>
> Foi esta, **porventura**, a causa do prodígio
> numa terra muitíssimo distante, nos confins do mundo:
> os povos temeram as armas que caíram do céu
> e julgam que elas, que foram arrancadas aos braços dos homens,
> foram enviadas pelos deuses supernos.
> Assim, **de facto**, caíram aqueles escudos juntos de Numa,
> quando sacrificava, aqueles escudos que uma juventude escolhida
> transporta nos seus ombros patrícios. Foram o Austro e o Bóreas
> que espoliaram dos nossos escudos rituais os povos que os usavam. (Luc. 9. 474-480)

Assim, antes de terem sido os deuses os responsáveis pelo aparecimento dos escudos, o narrador parece sugerir que essa interpretação perpetuada pela tradição romana por gerações tenha se originado no medo de um povo que, não sabendo codificar as ações da natureza, atribuiu tal ação aos deuses (Asso, 2011, p. 393). Sobre a ponderação do narrador quanto à

influência dos ventos na lenda trazida pela tradição romana dos escudos de Numa, Leite (2019, p. 69) argumenta que a utilização do termo *forsan* (talvez, porventura), na introdução de outra possível explicação para o fenômeno descrito, demarca a racionalização do mito por parte do narrador, no sentido de que as lendas são lidas como interpretações errôneas de fenômenos meteorológicos, sobrepostas a uma explicação de caráter natural:

> Ele sugere que a sabedoria mítica tradicionalmente passada de geração em geração, que a própria memória do passado sagrado de Roma pode ser apenas uma interpretação errônea de um fenômeno meteorológico, minimizando ou legando ao descrédito as explicações sobrenaturais. (Leite, 2019, p. 68)

Dessa forma, o narrador lucaniano, assim como Tito Lívio, fornece as duas possibilidades, a mitológica/lendária e a racional, para explicar o mesmo evento. No entanto, ele demarca a predileção por uma das explicações textualmente por meio da utilização do advérbio *perfecto* (de fato, certamente) para sinalizar a versão considerada apropriada (Asso, 2011, p. 394). Tal procedimento pode ser visto já na descrição das Sirtes antes da empreitada dos soldados de Catão. Descrito como um obstáculo imposto pela Natureza, o território de Sirtes configura-se como um lugar de difícil deslocamento devido ao terreno que se confunde paradoxalmente com o oceano e a terra firme (*in dubio pelagi terraeque*, Luc. 9. 304). Se, antes, a demarcação textual que evidencia a possibilidade de outra versão dos acontecimentos é feita pelo advérbio *forsan* na descrição do que ocorre com os soldados na tempestade de areia (Leite, 2019, p. 69), aqui essa delimitação acontece por meio da correlação formada através do uso da conjunção *uel*.

> *Syrtes **uel**, primam mundo natura figuram*
> *cum daret, in dubio pelagi terraeque relinquit*
> *nam neque subsedit penitus, quo stagna profundi*
> *acciperet, nec se defendit ab aequore tellus,*
> *ambigua sed lege loci iacet inuia sedes*
>
> **[Ou]** As Sirtes, quando a Natureza dava ao mundo
> sua primeira forma, foram deixadas em uma situação ambígua,
> entre mar e terra: com efeito, nem a terra funda muito,
> de forma a receber as águas paradas do mar profundo,
> nem está livre do mar, mas, devido a ambígua natureza do lugar,
> esta é uma região inacessível (Luc. 9. 305-307, grifo nosso);
>
> [...] ***uel** plenior alto*
> *olim Syrtis erat pelago penitusque natabat,*
> *sed rapidus Titan ponto sua lumina pascens*
> *aequora subduxit zonae uicina perustae*
> *et nunc pontus adhuc Phoebo siccante repugnat*
>
> **ou** então em tempos as Sirtes estavam mais cheias de mar alto
> e encontravam-se em águas profundas,
> mas o causticante Titã, apascentando os seus raios no mar,
> fez desaparecer as extensões de águas vizinhas da zona tórrida

> e ainda hoje o pélago luta contra a acção de Febo, que o seca. (Luc. 9. 311-315, grifo nosso)

No que entendemos como uma pequena digressão geográfica, o narrador apresenta duas razões que julga servirem de explicação em relação à característica ambígua do lugar: na primeira opção, a natureza, por algum motivo, deixou deliberadamente o lugar inacabado. Na segunda, o sol resseca, progressivamente, o território que, no fim, ficará árido, como se vê nos trechos acima. Lembra-nos Asso (2011, p. 387) de que a segunda explicação citada pelo narrador, de que os raios do sol são nutridos pelas águas do mar, é uma teoria estóica para explicar os regimes de cheias do rio. Desse modo, entendemos que essa prática de fornecer mais de uma explicação em relação a um mesmo evento contribui para a construção do narrador enquanto uma figura douta qualificada em escrever sobre o assunto escolhido, reforçando o *labor* próprio do historiador.

Outro aspecto que corrobora a descrição dos acontecimentos da narrativa que prioriza explicações a partir do conhecimento físico-natural do universo é a ausência da Musa, tão cara à poesia épica e sobre a qual discorremos no primeiro capítulo. O poeta, em vez de invocar as conhecidas Musas que, antes, serviram de força motora de Vergílio e Ênio e tantos outros, anuncia que o imperador é a única figura necessária para assegurar a realização da sua epopeia, nos versos: *Sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates/ accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem/ sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa:/ tu satis ad uires Romana in carmina dandas* (“Mas já me és nume. E se te encarno, nem quisera/ eu vate, que o inquieto deus sondasse arcanos/ Cirreus, nem mesmo Baco deslocar de Nisa:/ p’ra dar arroubo a carmes romanos tu basta”, Luc.1. 63-66, tradução de Brunno Vieira [2011]). Dessa forma, ao invés de um canto ordenado pela Musa, é o próprio narrador, seu espírito, que conduz a narrativa, no trecho: *Fert animus causas tantarum expromere rerum* (“O espírito leva-me a expor as causas de coisas tamanhas”, Luc. 1. 67). Quando observado dessa perspectiva, o narrador lucaniano, ainda que inspirado por Nero, diverge de um canto épico guiado por essa figura metafísica, tendo em vista que a Musa não é responsável por relembrá-lo das causas políticas e morais que motivaram os embates travados entre César e Pompeu. Nesse sentido, Nero aparece como uma figura que engrandece o seu canto e endossa a potência dos versos de caráter romano pretendido pelo narrador, mas não é a fonte de seu conhecimento.

Leite (2019, p. 67) sugere que Lucano estabelece uma possibilidade de leitura que remete ao que faz Tito Lívio ao final do prefácio quando roga por bons presságios aos deuses e deusas, a fim de que sua obra seja bem quista: “se também fosse para nós o hábito, como para

os poetas" (*precationibus deorum dearumque, se, ut poetis, nobis quoque mos esset,* Liv, *Praef*, 13)[39]. Se, por um lado, postular Nero como arroubo poético para sua epopeia cumpre programaticamente com o esperado de um poema épico onde o *uates* é inspirado por uma entidade, por outro, é o que autoriza de certo modo a recusa do maravilhoso: por não estar ancorado em qualquer conhecimento metafísico fora do plano terrestre, cabe ao narrador interpretar as ações com base em uma perspectiva do possível humano.

O artifício mitológico, quando aparece, toma contornos de lenda antiquíssima provinda do conhecimento popular. Nas duas digressões mitológicas presentes na epopeia lucaniana, o confronto de Hércules e Anteu (4. 589-665) e o conflito entre Perseu e Medusa (9. 619-699), há a presença de personagens secundárias, muitas vezes sem nome, que se colocam como narradores dessas histórias. Em relação à narração acerca do confronto entre Hércules e Anteu, quando descobre as perversidades praticadas por Anteu, prole da titânica Terra, na região da Líbia, Hércules decide desafiá-lo em uma batalha que se torna uma tarefa dificílima, dado que, por conta de sua origem, o adversário curava-se ao ter contato com a terra. No final, o herói descobre uma maneira de matá-lo e o faz ao erguê-lo sobre os ombros. Na passagem referente ao episódio de Hércules, quem discorre sobre o embate é um *rudis incola*, rude lavrador: *nominis antiqui cupientem noscere causas/ cognita per multos docuit rudis incola patres* ("um rude lavrador explicou ao que queria saber as causas/ deste nome antigo os factos conhecidos ao longo de muitas gerações", Luc. 4. 591-592). Para Vieira (2007b, p. 53), por exemplo, o adjetivo *rudis* é atribuído ao habitante para conferir legitimidade a quem fala, uma vez que a lenda provém do conhecimento passado entre as gerações (*cognitas per multos patres*). Essa instância é endossada no final da fala do narrador quando este nomeia o seu relato por meio do termo *famosa uetustas*, no trecho:

> *Hinc, aeui ueteris custos,* ***famosa uetustas****,*
> *miratrixque sui, signauit nomine terras.*
> *Sed maiora dedit cognomina collibus istis*
> *Poenum qui Latiis reuocauit ab arcibus hostem,*
> *Scipio; nam sedes Libyca tellure potito haec fuit*
>
> Depois, **a antiguidade cheia de fábula**,
> guardiã das lendas de tempos antigos, e admiradora de si mesma, atribuiu a esta terra
> o nome de Anteu; me deu um nome
> ainda mais àquela colina o nome daquele que fez sair
> o inimigo cartaginês das cidadelas latinas, Cipião, pois foi esta

[39] Esse movimento feito por Lucano, ao postular Nero como portador de arroubo o suficiente para os seus versos romanos, é realizado por Plínio, o Velho, em uma obra da qual ninguém negaria o valor factual: a *História Natural,* dedicada a Tito. Ao recusar os deuses e postular Nero como deus-guia, o poeta, segundo Leite (2019, p. 67), "[...] se recusa a começar sua obra com as preces aos deuses e deusas, porque sua obra, um carme romano, não precisa disso; sua obra é um *carmen togatum*, é uma obra de cunho factual". Quando opta por utilizar o termo *iucundissime*, próximo ao termo *iucundus*, apropriado para as divindades, em referência ao imperador, Plínio refere-se a Tito, o futuro imperador, por meio de um procedimento atrelado ao aparato divino.

a sua sede quando se apoderou do território líbio. (Luc. 4. 654-659)

Vieira (2007b, p. 55) ressalta, novamente, que a nomeação *uetustas* feita para caracterizar a narração também pode significar antiguidade. Esse termo aparece com frequência na narrativa de Tito Lívio para aludir contextos nos quais "diante da obscuridade da origem de um topônimo ou de um costume, o autor reputa à tradição, o que muitas vezes equivale à tautologia de algo como "sempre foi assim" (Vieira, 2007b, p. 55), o que pode lhe dar o *status* de um linguajar do discurso histórico.

O mesmo movimento é feito em relação à contenda entre Perseu e Medusa, mas, dessa vez, em vez de outro indivíduo como porta-voz, é o próprio narrador que reporta esse conflito mitológico. Esse episódio, que antecede ao longo do catálogo de serpentes, surge na narrativa no nono canto na forma de uma pequena digressão realizada por parte do narrador para explicar razões pelas quais o deserto da Líbia conseguiria alojar tantas espécies de serpentes. Segundo a história vinculada àquele lugar, Perseu parte em uma jornada para enfrentar a Medusa sob as ordens de Atena, que demanda que o herói leve até ela a cabeça da Górgona. Portando o escudo e as asas, recebidos de Atena e Hermes, respectivamente, o herói cumpre o prometido e derrota a Medusa. Conforme o narrador, são três os fatores que contribuem para o seguimento das serpentes naquele lugar: o sangue da cabeça decapitada da Górgona, carregada por Perseu ao longo da Líbia; o veneno gotejante do peçonhento cabelo de Medusa, e o calor da região (Luc. 9. 696-700). Em relação a esse episódio, interessa-nos a maneira como essa narrativa é introduzida no canto e a característica que o narrador atribui a essa fábula:

Cur Libycus tantis exundet pestibus aer
fertilis in mortes, aut quid secreta nocenti
miscuerit natura solo, ***non cura laborque***
noster scire ualet*, nisi quod uulgata per orbem*
fabula *pro uera* ***decepit*** *saecula causa.*

Por que razão o clima da Líbia abunda em alimárias tão funestas
e é tão fértil em variedades de mortes? Por que misturou
a Natureza misteriosa tais germes a este solo daninho?
A nossa preocupação e nosso labor não permitem saber
senão o que conta uma **história**, espalhada pelo mundo,
e que **enganou** os séculos, como se fosse a verdadeira causa. (Luc. 9. 619-623, grifo nosso)

Conforme discorre Fantham (1992c, p. 97), não há, na abertura do episódio, a presença das Musas como origem do conhecimento nem sequer uma protocolar invocação a fim de que

o relato seja inspirado por elas, ou seja, respaldado por um saber que é alheio ao narrador[40]. Em outros momentos na narrativa, o desconhecimento sobre algum tópico é posto em questão, como o mencionado no episódio da agitação das ondas, anteriormente comentado, ou quando o próprio narrador fornece múltiplas possibilidades de interpretação do mesmo evento, o que ocorre no episódio referente à região de Sirtes. Aqui, no trecho destacado, o processo de pesquisa é colocado em uma posição privilegiada em relação à explicação de ordem mítica (Fantham, 1992c, p. 98). Semelhante ao episódio em Tito Lívio em que o historiador justifica narrar a história da nomeação do lago de Cúrcio[41] com base na lenda perpetuada pela tradição do ato heroico de Marco Cúrcio, uma vez que não haveria outra fonte que fornecesse outra versão desse mesmo acontecimento, no trecho: *Cura non deesset, si qua ad uerum uia inquirentem ferret: nunc fama rerum standum est, ubi certam derogat uetustas fidem* ("Eu não teria poupado esforços, se houvesse outro caminho ao pesquisador para encontrar a verdade. Mas foi preciso ater-me à tradição, uma vez que a antiguidade do fato não permite comprovar sua autenticidade", Liv. 7. 6. 6). Assim, resta a Tito Lívio narrar a única versão de que ele tem conhecimento. Na *Farsália*, a indignação do narrador em relação à narrativa etiológica que investiga a origem da presença das cobras na Líbia se deve ao fato de que mesmo a investigação realizada a fim de depreender os motivos verossímeis para a existência de tamanha variedade de cobras não oferece ao narrador qualquer explicação aceitável sobre o fenômeno: *non cura laborque nostre scire ualet* ("A nossa preocupação e nosso labor não permitem saber", Luc. 9. 621-622). Assim, resta ao narrador discorrer sobre a suposta única história sobre as serpentes que, por ser uma lenda provinda da mitologia, é, de certa forma, menosprezada: *nisi quod uulgata per orbem/ fabula pro uera* ***decepit*** *saecula causa* ("senão o que conta uma história, espalhada pelo mundo,/ e que **enganou** os séculos, como se fosse a verdadeira causa", Luc. 9. 622-623). Defendemos que esse trecho nos fornece um índice a partir do qual entendemos a maneira como o caráter do mito é inserido na epopeia em vista da

[40] Em uma passagem que também aborda eventos que ocorrem na Líbia, Fantham (1992c, p. 97) argumenta que esse procedimento, isto é, a recusa das Musas, distancia Lucano do que faz, por exemplo, Apolônio de Rodes, na *Argonáutica*, quando este aborda a viagem da tripulação de Argos de Sirtes, na Líbia, até o lago Trítonos, na qual os tripulantes carregaram o barco nas mãos ao longo de todo o deserto em direção ao destino, nos versos: *Μουσάων ὅδε μῦθος, ἐγὼ δ› ὑπακουὸς ἀείδω/ Πιερίδων, καὶ τήν δε πανατρεκὲς ἔκλυον ὀμφήν* ("Este é um relato das Musas, eu canto obediente/ às Piérides e ouvi com toda exatidão essa história", *Arg*. 4. 1381-82, tradução de Fernando Rodrigues Júnior [2020]). De acordo com Fernando Rodrigues Júnior (2020, p. 112), ainda que essa história seja considerada inverossímil por parte do narrador, esse relato continua sendo uma história provindo das Musas e, por isso, é responsabilidade do *aedo*, poeta inspirado, reportar aquilo que foi dito por elas.

[41] No episódio narrado, conta-se que um enorme buraco abriu-se no meio do Fórum. Os esforços dos cidadãos em tentar preencher o abismo com terra não surtiam efeito. Os vates, então, vaticinaram que para o buraco ser selado, seria preciso preenchê-lo com aquilo que era a principal força do povo romano. O jovem Marco Cúrio afirma que o poder da cidade reside na coragem e nas armas. Então, em prol de solucionar o problema, Cúrcio se oferece como sacrifício ao deus e, cavalgando, vai ao encontro do abismo. O nome dado ao lago seria Cúrcio por causa dele.

narração do poeta que, como argumentamos, aproxima-se do que fazem os historiadores em suas obras. O verbo *decepit* (*decipio, decipere*), que interpreta o relato como uma mentira ou mesmo um engano, reforça a ideia negativa em relação a essas histórias derivados da tradição oral.

Por fim, recorremos a Levene (1993) para discutir outro aspecto que acreditamos aproximar a tessitura narrativa da obra de Tito Lívio, uma produção historiográfica, à da *Farsália*, de Lucano. O pesquisador (1993, p. 19) argumenta que uma das técnicas utilizadas por Tito Lívio para a inserção dessas narrativas é a incorporação de termos como *dicitur*, *ut ferunt*, *traditur* e *fama est* antes dos relatos provindos da tradição, o que contribui para a construção da tessitura da obra. Dessa forma, quando, novamente, Tito Lívio direciona o seu relato para os mitos de fundação de Roma, ele descreve a versão do conflito entre Remo e Rômulo a partir da história veiculada pela tradição, na passagem acerca do mito de fundação de Roma, ***Uolgatior fama est*** *ludibrio fratris Remum nouos transiluisse muros* ("**Segundo uma tradição mais difundida**, Remo, para zombar de Rômulo, teria franqueado de um salto as novas muralhas", Liv. 1. 7. 2, grifo nosso); ou quando, logo depois, o historiador narrar a respeito da edificação do templo de Júpiter por Tarquínio, Soberbo. Antes que a estrutura fosse construída, ele ordenou que as construções, que antes estavam lá, fossem destruídas para que o templo de Júpiter fosse a única edificação no local. No entanto, o santuário do Término, deus romano das fronteiras, foi o único que não tombou, o que foi sinal interpretado como um presságio. O trecho selecionado, no qual a estrutura discutida apresenta-se, corresponde à narração do sinal: *Inter principia condendi huius operis mouisse numen ad indicandam tanti imperii molem* ***traditur*** *deos; nam cum omnium sacellorum exaugurationes admitterent aues, in Termini fano non addixere* ("No início dos trabalhos da construção do templo, **conta-se** que os deuses deram um sinal para anunciar a grandeza deste imenso império. As aves permitiram a profanação de todas as capelas, com exceção do santuário do deus Término", Liv. 1. 55. 3-4). Em outro momento, conforme indica Levene (1993, p. 19), essa mesma construção pode ser vista na descrição do sonho de Aníbal que o impulsiona a continuar a marcha em direção à Itália, no trecho: *Ibi* ***fama est*** *in quiete uisum ab eo iuuenem diuina specie qui se ab Iove diceret ducem in Italiam Hannibali missum; proinde sequeretur neque usquam a se deflecteret oculos* ("**Conta-se** que então, em sonhos, apareceu-lhe um jovem de aspecto divino dizendo-se enviado por Júpiter a fim de conduzi-lo à Itália: devia Aníbal segui-lo sem jamais apartar os olhos dele", Liv. 21. 22. 6).

Essa mesma técnica para inserção de informações sobre determinados acontecimentos apresenta-se na tessitura narrativa da *Farsália* por meio do sintagma *ut fama*. Em virtude do contexto em que aparece, durante as digressões mitológicas, compreendemos que o uso dessa construção serve para demarcar o registro mítico. Isso acontece em algumas passagens no nono canto, nas quais o poeta descreve, geograficamente, a região da Líbia. Assim, para explicar sobre o nome do lago Titônis, o narrador recorre ao episódio mítico envolvendo o amor da deusa Atena pelo lugar:

> *Hanc, **ut fama**, deus quem toto litore pontus*
> *audit uentosa perflantem marmora concha*
> *hanc et Pallas amat, patrio quae uertice nata*
> *terrarum primam Libyen **(nam proxima caelo est,***
> ***ut probat ipse calor)** tetigit, stagnique quieta*
> *uoltus uidit aqua posuitque in margine plantas*
> *et se dilecta Tritonida dixit ab unda.*
>
> Este lago, **ao que se diz**, é amado pelos deuses
> que se faz ouvir pelo mar em todos os litorais, ao soprar
> com a concha ventosa, pela superfície do mar liso como o mármore
> Ama-a também Palas, que, tendo nascido da cabeça do pai,
> tocou a Líbia antes de todas as outras terras **(na verdade,**
> **é a que está mais perto do céu, como prova o próprio calor)**
> e contemplou o reflexo do seu rosto de tranquila água do lago,
> pousou os pés na margem e passou a chamar-se Tritónida
> a partir desta água que tanto lhe agradou. (Luc. 9. 348- 354, grifo nosso)

No trecho destacado, não apenas verificamos a utilização da estrutura *ut fama* como um sinal que indica a inserção de uma narração mítica a respeito do lago, como, também, uma explicação por parte do poeta a respeito do motivo de ter sido a Líbia o primeiro local tocado pela deusa: isso acontece, justifica ele, com base no fato de que a região é considerada mais quente em virtude da proximidade do céu, tornando razoável a associação entre o local e o contato com a deusa. Em outra digressão, desta vez do rio Letes, que se situa nas redondezas do Titônis, o narrador atrela o rio às Hespérides, local em que antes esteve Hércules para completar o décimo segundo trabalho. Para introduzir esse registro mítico, o poeta usa a mesma estrutura da digressão anterior: *quam iuxta Lethon tacitus praelabitur amnis,/ infernis, **ut fama**, trahens obliuia uenis,/ atque, insopiti quondam tutela draconis,/ Hesperidum pauper spoliatis frondibus hortus* ("Junto a este lago corre o silencioso rio Letes/ que, **ao que se conta**, tira a sua capacidade de olvido/ das fontes do mundo inferior e, outrora, à guarda de um dragão/ que não dormia, o jardim das Hespérides,/ pobre depois de ter sido espoliado das suas ramagens", Luc. 9. 355-358, grifo nosso). Assim, de acordo com Leite (2019, p. 69), com quem concordamos, Lucano desmistifica os lugares considerados lendários ao tratá-los como narrativas míticas, adequando o caráter mitológico ao teor dos seus versos.

Em suma, ao tratar os eventos mitológicos como algo similar às lendas provindas da tradição e utilizar determinadas técnicas, entendemos que, em seus versos, Lucano fabrica uma tessitura narrativa próxima ao que fez Tito Lívio. Longe do respaldo das Musas, o narrador lucaniano constrói sua autoridade não apenas ao abdicar do conhecimento onipresente e, consequentemente, apoiar-se em percepção cética dos eventos, mas, também, por emular uma doxa semelhante ao da escrita do gênero história.

2.2 Amplificação

Os prefácios das obras, componentes essenciais na disposição do discurso, apresentavam-se como momentos férteis para os próprios autores discutirem as suas obras e, ao fazê-lo, estabeleciam os limites para seus projetos historiográficos. Neles, os historiadores apresentam o tema de suas obras, diferenciando do que foi feito pelos seus antecessores, cativando a benevolência da audiência ao demonstrar o caminho árduo atrelado ao seu *labor* e, por fim, argumentando em prol da utilidade de sua obra. Seguimos, dessa forma, a percepção de Hartog (2001), que enxerga os prefácios como um segmento das produções históricas que, em virtude do seu caráter programático de apresentação, servem como importante elemento de compreensão da arquitetura da obra e das pretensões erigidas pelos escritores em face das outras produções dos historiadores que os antecedem. A esse respeito, o autor afirma que nos prefácios "[...] se pode apreender um projeto historiográfico singular, configurações do saber, conjunturas intelectuais e política" (Hartog, 2001, p. 10).

Nesse contexto, um elemento recorrente na composição dos prefácios historiográficos e constituinte deles é a amplificação. Marincola (1997, p. 34) a identifica como o processo de construção de autoridade ligado diretamente ao caráter utilitário da obra historiográfica. Isso ocorre nos momentos em que os historiadores, ao optarem por uma determinada temática, justificam, em seus discursos, as razões que os levaram a escrever sobre aquele evento específico e não qualquer outro.

Em outras palavras, eles esclarecem o que os diferenciam dos seus antecessores. Para Hartog (2001, p. 184), a necessidade de confecção de uma temática grandiosa também reverbera na construção do historiador: "[...] fazendo brilhar a glória de seu objeto, o historiador aumenta, no mesmo movimento, sua própria reputação (fama). [...]. Quanto melhor o objeto e mais talentoso o historiador, mais imortal será a obra". Esse movimento é

também previsto nos manuais de retórica. Dentre eles, pode ser citada a *Retórica a Herênio*, segundo o qual esse procedimento é concebido como um dispositivo para captar a benevolência (*captatio beneuolentiae*) e o afeto dos leitores/ouvintes: *Adtentos habebimus, si pollicebimur nos de rebus magnis, nouis, inusitatis uerba facturos, aut iis quae ad rem publicam pertineant, aut ad eos ipsos qui audient, aut ad deorum immortalium religionem* ("[...] Teremos ouvintes atentos se prometermos falar de matéria importante, nova e extraordinária ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes, ou ao culto dos deuses imortais", *Rhet. Her.* 1. 7). Dessa forma, de acordo com Marincola (1997, p. 34), esse procedimento é a maneira pela qual os historiadores se utilizam da amplificação para justificarem suas escolhas de temas como quem busca a benevolência e o afeto.

Na definição aristotélica, como assinala Rodolpho (2010, p. 21), a amplificação é entendida como um artifício próprio do discurso demonstrativo, ou epidítico, que se encarrega do elogio ou vitupério, na medida em que opera tanto com aquilo que é mais belo quanto com o que é mais feio: *πίπτει δ' εὐλόγως ἡ αὔξησις εἰς τοὺς ἐπαίνους: ἐν ὑπεροχῇ γάρ ἐστιν, ἡ δ' ὑπεροχὴ τῶν καλῶν: διὸ κἂν μὴ πρὸς τοὺς ἐνδόξους* ("[...] a amplificação enquadra-se logicamente nas formas de elogio, pois consiste em superioridade, e a superioridade é uma das coisas belas", Arist. *Rh.* 1368a. 39). Dentro dessa lógica, quando se destacam as façanhas realizadas pelo indivíduo, como Aristóteles menciona, ressaltam-se as qualidades particulares do sujeito capaz de empreender tamanho trabalho: *οἷον εἰ μόνος ἢ πρῶτος ἢ μετ' ὀλίγων ἢ καὶ ὃ μάλιστα πεποίηκεν: ἅπαντα γὰρ ταῦτα καλά. καὶ τῷ ἐκ τῶν χρόνων καὶ τῶν καιρῶν: τούτῳ δ' εἰ παρὰ τὸ προσῆκον* ("se um homem agiu só, ou em primeiro lugar, ou com poucas pessoas, ou se teve a parte mais relevante na acção; pois todas estas circunstâncias são belas", Arist. *Rh.* 1368a. 38). Como descreve Rodolpho (2010, p. 21), é preciso descrever as circunstâncias que colaboram com a construção da grandiosidade do indivíduo, desde as ocasiões nas quais ele provou ser virtuoso até se recebeu honrarias. Se assim não for possível, pode-se, também, comparar a pessoa elogiada com alguma figura conhecida, a fim de transportar para o indivíduo as qualidades do outro. Desse modo, Aristóteles demarca que, quando não for possível fazê-lo por esses termos, enfatiza-se em igual medida o momento e as circunstâncias que foram responsáveis pela concretização desses feitos. O mesmo se houver alguém que fez algo digno igualmente de ser enaltecido com quem estabelece uma escala de grandeza. Nesses termos, a amplificação é entendida como recurso pelo qual é possível revisitar as coisas de maneira grandiosa e bela.

Apresenta-se, em Cícero, por exemplo, a amplificação como recurso capaz de construir a gravidade ou a grandiosidade do assunto: *Est igitur amplificatio grauior quaedam affirmatio quae motu animum conciliet in dicendo fides* ("Pois a amplificação é certa afirmação mais grave que é capaz de conciliar a credibilidade no discurso com o movimento dos ânimos", Cic. *Part. or.* 53, tradução de Rodolpho [2010]). Assim, Rodolpho (2010, p. 27), em vista das descrições da *amplificatio* presentes nas obras de Cícero, argumenta que

> A amplificação aparece como um procedimento que ornamenta (*amplificare rem ornando*), por meio do qual o tema pode ser elevado ou rebaixado e é muito eficiente para persuadir o público, tanto quando se explica algo (*docere*) como para mover os ânimos (*mouere*). (Rodolpho, 2010, p. 27)

Lembremos, igualmente, da definição de Lausberg (2004, p. 104) que comunga de similar definição em relação às presentes em Aristóteles, Quintiliano e Cícero: "a *amplificatio* [...] é um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza", no qual "a função principal da amplificação é o aumento (vertical). A execução deste aumento (vertical) pode dar como resultado um alargamento (horizontal) da expressão". Destacamos, dentre os métodos possíveis para elaboração da amplificação, o que Lausberg (2004, p. 216) delimita como repetição idêntica do pensamento, na qual há a presença de palavras do mesmo campo semântico ou reiteração do pensamento unicamente sem que haja o uso das mesmas palavras.

Ainda que nosso foco de análise esteja nas obras romanas e essa tradição tenha se desenvolvido de maneira distinta, visto que as produções e os parâmetros das produções gregas influenciaram o cenário romano, retomaremos, brevemente, Heródoto e Tucídides, para verificar de que modo esse procedimento aparece na narrativa historiográfica grega. Posteriormente, verificaremos de que forma tal processo também se manifesta nos textos latinos. Quando, lembra-nos Marincola (1997, p. 34-35), descreve as campanhas de Xerxes contra a Grécia, Heródoto usa de superlativos para construir a magnitude do evento em relação a tantos outros, a fim de argumentar em favor da escolha feita por ele. Ele conta "as grandes e maravilhosas façanhas" (*ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά*, Hdt. 1. 1), realizadas tanto por gregos quanto por bárbaros. Narra-se, portanto, aquilo que é considerado grandioso e digno de ser lembrado para que, como propõe Heródoto, não sejam esquecidos "os feitos dos homens" (*γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων*, Hdt. 1. 1). Marques (2008b, p. 5) argumenta que tal procedimento, isto é, o de afirmar como projeto literário uma narrativa encarregada de preservar a memória, é uma característica que os sucessores de Heródoto também usaram para definir as balizas que regem suas produções e as proposições do que é e para que serve a escrita da história.

Não adverso dessa prática, Tucídides reafirma sua escolha pela Guerra do Peloponeso em detrimento de outro assunto por ser ela "grande e mais importante que todas as anteriores" (*μέγαν καὶ ἀξιολογώτατον* [...] *μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων*, Thuc. 1. 1), pois "tratava-se do maior movimento jamais realizado pelos helenos, estendendo-se também a alguns povos bárbaros" ([...] *μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων*, Thuc. 1. 1). Ao afirmar a importância da matéria escolhida com base na comparação com os assuntos que já haviam sido narrados, Tucídides aponta Heródoto como seu antecessor e se insere na mesma tradição, uma vez que assim fizeram os autores posteriores como uma forma de estabelecer os parâmetros pelos quais suas produções deveriam ser lidas. Como afirma Marques (2008b, p. 5): "se Heródoto - ou ainda mais, Homero - foi grande e cumpriu com maestria o seu intento, cada autor seguinte deverá alegar que sua obra é tão ou principalmente mais importante, grandiosa, completa, verdadeira e bem escrita [...]".

Embora distinto da tradição grega, esse mesmo procedimento apresenta vestígios nas obras historiográficas romanas em relação à necessidade de dimensionar a importância da matéria escolhida, tanto pelo reforço do tópico da utilidade, ao se narrar o que é bom e útil para a comunidade, quanto pela afirmação da obra perante os antecessores (Marincola, 1997, p. 34). Dentre elas, podemos citar Tito Lívio, que respalda sua obra de larga extensão na grandiosidade e nas inúmeras conquistas de Roma quando classifica o assunto de sua composição como as realizações romanas desde a origem da cidade (*a primordio Urbis*, Liv. *Praef.* 1) do povo mais importante do mundo: *Utcumque erit, iuuabit tamen rerum gestarum memoriae principis terrarum populi pro uirili parte et ipsum consuluisse* ("seja como for, eu me sentiria feliz em dar minha contribuição pessoal para a celebração dos altos feitos do maior povo do mundo", Liv. *Praef*. 3).

Dessa forma, o historiador justifica a extensão de sua obra devido à magnitude dos eventos narrados tanto em relação ao período selecionado, que se inicia com as histórias de fundação da *Urbs*, quanto pela grandiosidade das realizações romanas: *res est praeterea et immensi opetis, ut quae supra septingentesimum annum repetatur et quae ab exiguis profecta initiis eo creuerit ut iam magnitudine laboret sua* ("O assunto requer além disso uma obra extensa, pois a história remonta a mais de setecentos anos, e, após seus modestos começos, o império cresceu de tal modo que hoje se inclina diante de sua própria grandeza", Liv. *Praef*. 1. 4). Para Sebastiani (2002, p. 25), a amplificação executada pelo historiador romano pauta-se na ênfase da vastidão e da variedade de acontecimentos que uma temporalidade contínua

assim possibilita: “quanto maior, melhor; quanto maior o número de eventos narrados, tanto maior a variedade de experiências humanas e façanhas que podem ser transmitidas ao leitor” (Sebastiani, 2002, p. 25). Demanda-se uma grande obra, proporcional a um grande assunto. Esse mesmo movimento pode ser visto, ainda, em Tito Lívio, no considerado o segundo prefácio da obra, que introduz os eventos da Segunda Guerra Púnica:

> *In parte operis mei licet mihi praefari, quod in principio summae totius professi plerique sunt rerum scriptores, bellum maxime omnium memorabile quae unquam gesta sint me scripturum, quod Hannibale duce Carthaginienses cum populo Romano gessere.*
>
> Ao encetar esta parte da minha obra, seja-me permitido dizer o que a grande maioria dos historiadores coloca ao começar suas obras: que passo a narrar a mais memorável de todas as guerras jamais conhecidas, a que, sob o comando de Aníbal, os cartagineses moveram ao povo romano. (Liv. 21. 1. 1)

Em virtude do escopo da produção que, como comentado anteriormente, abarca a longeva história dos feitos das pessoas ilustres romanas, Sebastiani (2014b, p. 90-91) enfatiza o aspecto programático desse novo prefácio, haja vista que Tito Lívio reitera a relevância da guerra descrita na medida em que a caracteriza como um momento particular e significativo da história romana por se referir a ela como *memorabile*, como fizera Heródoto. Em igual medida, ele também remete ao procedimento feito por Tucídides quando menciona a grandiosidade do combate como resultado da comoção entre dois povos: enquanto este destaca os conflitos entre os helenos e os bárbaros, o historiador romano ressalta os romanos e os cartagineses como participantes da contenda (Sebastiani, 2014b, p. 90-91). Essa grandiosidade também é reforçada com base nos recursos levantados por ambos os exércitos e nas consequências causadas pelo enfrentamento dos dois povos: *Nam neque ualidiores opibus ullae inter se ciuitates gentesque contulerunt arma neque his ipsis tantum unquam uirium aut roboris fuit* (“Pois nenhum povo ou indivíduos, os mais poderosos em recursos entre si, confrontavam e portavam armas, nem nunca havia neles mesmo tamanho, vigor e dureza”, Liv. 21. 1. 2). De certa forma, entendemos que a amplificação elaborada por Tito Lívio apresenta-se em igual medida na própria construção do evento e na posição ocupada pelo prefácio na malha narrativa da obra, uma vez que o historiador diferencia, por meio do início do prefácio, a guerra abarcada no vigésimo primeiro livro em relação aos eventos narrados até então (Sebastiani, 2014b, p. 90-91). Dessa maneira, Tito Lívio demonstra saber os paradigmas e procedimentos realizados pelos antecessores, como quem afirma um conhecimento técnico da narrativa que se propõe a construir, assim:

> [...] o historiador não apenas propõe uma “ética do comando político-militar”, mas por meio da alusão reconhecível aos paradigmas em que se baseia, uma “ética

> historiográfica" em duplo sentido, seja demonstrando suficiente erudição que o qualifica como historiador competente, seja fornecendo, sem precisar dizê-lo textualmente, um paradigma a ser seguido por outros historiadores. (Sebastiani, 2014b, p. 90-91)

Na *Conjuração de Catilina,* seguindo o mesmo *tópos* de Tito Lívio*,* Salústio menciona que a escrita da história demanda que os feitos grandiosos sejam materializados nas obras de maneira isomórfica, ou seja, que a magnitude do evento seja compatível com a grandiloquência do historiador: *facta dicits exaequanda sunt* ("[...] porque se devem igualar feitos e ditos", Sall. *Cat*. 3. 2). Assim como comenta Fernandes (2008, p. 266): "se aquilo que se narra é por natureza grandioso e complexo, então o discurso da história há de ser, também ele, grandioso e, sobretudo, complexo". Salústio demarca a matéria da obra com relação à novidade e ao perigo, no trecho *nam id facinus in primis ego memorabile existumo sceleris atque periculi nouitate* ("pois considero tal feito sobremaneira memorável pela novidade do crime e do perigo", Sall. *Cat*. 4. 4), e a distingue em relação à temática dos seus antecessores. Para Scatolin (2018, p. 110), a distinção estabelecida pela expressão "novidade do crime" pode se referir tanto ao movimento dos cidadãos da nobreza de lutarem contra a República quanto ao fato de Catilina, sem ocupar magistratura pública, ter comandado um exército particular.

Além disso, a dimensão do que se propôs a narrar é estabelecida quando, durante a descrição do plano de Catilina, Salústio conjectura o que poderia ter acontecido, caso o plano dos conspiradores tivesse sido concretizado: [...] *eo die post conditam urbem Romam pessumum facinus patratum foret* ("naquele dia teria sido perpetrado o crime mais terrível desde a fundação da cidade de Roma", Sall. *Cat*. 18. 8). Dessa forma, narra-se a conspiração de Catilina em detrimento de outras, se não apenas pela novidade do perigo, porque teria sido o crime mais terrível, amplificando o tema. Já em *Guerra de Jugurta*, o historiador reivindica a importância da matéria escolhida pela grandiosidade e pelo impacto que ela teve em outros acontecimentos:

> *Primum quia magnum et atrox uariaque uictoria fuit, dehinc quia tunc primum superbiae nobilitatis obuiam itum est. Quae contentio diuina et humana cuncta permiscuit, eoque uecordiae processit ut studiis ciuilibus bellum atque uastitas Italiae finem faceret.*
>
> Em primeiro lugar por tratar-se de uma guerra importante, atroz e de vitórias alternadas, e depois porque pela primeira vez foi afrontada a soberba da nobreza. Esta luta, onde se confundiram todas as coisas divinas e humanas, atingiu tal aberração que só a guerra e devastação da Itália viriam colocar um termo à discórdia civil. (Sall. *Iug*. 5. 1-2)[42]

[42] Todas as citações de *Guerra de Jugurta*, de Salústio, são de autoria de Funari (2002).

Outro exemplo é a maneira como Tácito apresenta os assuntos abordados nos *Anais,* na parte considerada segundo prefácio da obra: *Non tamen sine usu fuerit introspicere illa primo aspectu leuia, ex quis magnarum saepe rerum motus oriuntur* ("[...] Entretanto, não seria desprovido de proveito examinar essas coisas, à primeira vista sem importância, nas quais está a origem do movimento que leva a fatos muitas vezes essenciais"[43], Tac. *Ann*. 4. 32. 2). Podemos examinar o procedimento realizado por Tácito com base no que Lausberg (2004, p. 105) menciona ser uma das formas de elaboração da amplificação: "a amplificação tem, por conseguinte, duas direcções partidárias: a do aumento e a da diminuição, ou seja, o seu inverso, a minoração". Dessa forma, ainda que divirja do que fez Heródoto, cuja premissa da escrita é necessariamente a grandiosidade do tema, para Belchior (2012, p. 107), Tácito consegue instigar e cativar a atenção da audiência ao definir os eventos como pequenos e o ato de narrá-los como se fossem acontecimentos relevantes, uma vez que esses episódios, inicialmente tidos como menores, seriam os responsáveis por estabelecer "a origem do movimento que leva a fatos muitas vezes essenciais" (Tac. *Ann*. 4. 32. 2). Para Marques (2008a, p. 147), essa pretensa inferioridade empregada por Tácito no que diz respeito à natureza modesta dos eventos escolhidos por ele para fazer parte da narrativa espelha o que faz Tito Lívio quando este pondera sobre a necessidade de narrar a história do povo romano desde o início, haja visto que muitos outros historiadores já o fizeram (Liv. *Praef*. 1). Assim, Marques (2008a, p. 147) conclui que essa diminuição quase programática da matéria serve para o historiador afirmar a importância e a relevância do próprio trabalho em relação aos dos seus antecessores: os relatos apresentados são úteis, uma vez que a pequinês dos eventos é inversamente proporcional a importância deles. Em outras palavras, como argumenta Marques (2008a, p. 147), o trabalho de Tácito "[...] é ainda maior e mais importante do que o dos seus antecessores, pois, superando um tema a princípio vil, sua obra pretende ser mais merecedora ainda de valor ao deleitar e ao instruir".

Já na *Farsália*, de Lucano, verificamos a presença da amplificação na construção do proêmio quando o poeta estabelece a matéria de seu canto:

> *Bella per Emathios plus quam ciuilia campos*
> *Ius**que** datum sceleri canimus, populum**que** potentem*
> *in sua uictrici conuersum uiscera dextra*
> *cognatas**que** acies **et**, rupto foedere regni,*
> *certatum totis concussi uiribus orbis*
> *in commune nefas, infestis**que** obuia signis*
> *signa, pares aquilas **et** pila minantia pilis.*
>
> [...] guerras mais do que civis pelos plainos da Emátia cantamos

[43] Em sua maioria, os trechos dos *Anais*, de Tácito, são de autoria de José Liberato Freire de Carvalho (2022).

> a legalidade conferida ao crime, um povo poderoso que se voltou
> contra as suas próprias entranhas com uma dextra vitoriosa,
> exércitos do mesmo sangue, a luta do orbe violentamente abalado,
> e, quebrado o pacto do poder, num sacrilégio de ambas as partes,
> estandartes romanos em confronto com estandartes romanos hostis,
> águias semelhantes, lanças romanas a ameaçar lanças romanas. (Luc. 1. 1-7, grifos nossos)

Vieira (2014, p. 131), com quem concordamos, salienta que esse excerto organiza-se de maneira que a sequência de frases serve como expansão dos objetos diretos do *canimus* que, como já comentado, é a guerra civil: (i) *iusque datum sceleri* ("a legalidade conferida ao crime"), (ii) *populumque potentem/ in sua uictrici conuersum uiscera dextra* ("um povo poderoso que se voltou/ contra as suas próprias entranhas com uma dextra vitoriosa"), (iii) *cognatasque acies* ("exércitos do mesmo sangue"), (iv) *infestisque obuia signis/ signa, pares aquilas et pila minantia pilis* ("estandartes romanos em confronto com estandartes romanos hostis,/ águias semelhantes, lanças romanas a ameaçar lanças romanas"). Dessa forma, as ideias de crime ou pacto quebrado de um exército em combate com outro exército que brande os mesmos estandartes e da mão que se volta para o próprio corpo ratificam a premissa do verso de abertura do poema. Nesse sentido, as ideias construídas são reiterações que modificam, ao mesmo tempo que explicam, as razões pelas quais a guerra civil escolhida se sobressai em relação às outras. Conte (2010, p. 49), por exemplo, entende que a amplificação é construída pelo artifício paratático do emprego nas sentenças coordenadas pela alternância das conjunções *et* e *que*. A utilização delas no início das frases contribui para a construção progressiva de imagens, que endossa a ideia central do *plus quam ciuilia*, uma vez que são, em si, cenários que enfatizam a ideia de mundo abalado e de uma guerra antinatural, contribuindo para estabelecer um conflito sem precedentes.

Como argumentamos, o comparativo de superioridade *plus quam* é utilizado como recurso para amplificar a gravidade e importância do tema. Igualmente, pode ser considerada a própria repetição das conjunções aditivas com base no que a *Retórica a Herênio* descreve como reduplicação (*conduplicatio, epanálepsis*), que consiste na reiteração de palavras em vista de amplificação ou comiseração, como descrito: *Vehementer auditorem comouet eiusdem redintegratio uerbi et uulnus maius efficit in contrario causae, quasi aliquod telum saepius perueniat in eandem corporis partem* ("A reiteração da palavra comove fortemente os ouvintes e fere sobremaneira a parte contrária, como se um punhal perfurasse diversas vezes a mesma parte do corpo", *Rhet. Her. 4. 38*). Ainda sobre o excerto mencionado, Roche (2009, p. 96) identifica a justaposição entre os termos *Emathios… campos* (campos Emátios, v. 1),

populumque potentem (povo poderoso, v. 2) e *totis uiribus orbis* (orbe violentamente abalado, v. 4) como uma gradação da narrativa dos cenários e dos agentes envolvidos na contenda.

Dessa maneira, quando Lucano define cantar as guerras mais que civis, o poeta diferencia a matéria de outras pela amplificação, assim como fizeram os historiadores. Se, por um lado, o comparativo de superioridade *plus quam* pode se referir ao parentesco compartilhado por César e Pompeu, agentes principais da contenda, por outro, dimensiona e distingue essa guerra em relação a todas as outras narradas. Por meio dessa amplificação, Lucano indica não haver embates civis quaisquer que sejam que se comparem com o combate escolhido e, também, reafirma a importância da matéria selecionada frente às outras epopeias que comungam dos mesmos assuntos bélicos. Relembramos, por exemplo, dentre as obras presentes na recolha de Hollis (2007), dos fragmentos pertencentes aos poemas épicos anteriores a Lucano, destacamos os *Anais da Guerra da Gália*, de Furio Báculo, e *Guerra de Sequânica*, de Varão Ataciano, como textos que desenvolvem eventos históricos recentes ao narrarem as campanhas de César na Gália. Sublinhamos, ainda, a Guerra da Sicília, de Cornélio Severo, que se acredita ter abordado o embate entre Otaviano e Sexto Pompeu. Os títulos e os assuntos dessas obras evidenciam uma certa preferência por temáticas direcionadas às guerras travadas pelos generais romanos, o que nos permite aproximá-las ao que foi proposto por Lucano e argumentar a favor da utilização da amplificação para demarcar o posicionamento frente a essas produções, assim como fazem os historiadores.

Compreendemos que essa utilização é essencial no projeto literário de Lucano, já que a dupla correspondência desses procedimentos que ora podem ser vistos como próprios do discurso historiográfico, ora como partícipes do gênero poético, contribuem para a construção do *epos* histórico da *Farsália*, na medida em que aproximam a obra à escrita do passado. Como Leite (2016, p. 54), defendemos que Lucano lida com a matéria histórica e poética mediante uma justa medida e que há, portanto, sempre uma imbricação entre essas duas formas de registrar os eventos pretéritos.

2.3 Digressão sobre a relação entre Veleio Patérculo e Lucano

Há outro elemento destacado por Leite (2019, p. 70) como um aspecto da tessitura narrativa da *Farsália*: a construção da voz do narrador lucaniano. Este apresenta-se nos versos da epopeia por meio das observações que faz dos eventos abordados nos dez cantos do poema. Como descreve Reed (2011, p. 23), o narrador da epopeia lucaniana, descrita por Quintiliano (*Inst. Or.* 10.1.90) como *ardens* e *concitatus*, é mais inflamado e crítico do que

aquele presente nos versos homéricos e vergilianos. Notamos esse arroubo apaixonado quando, no quarto canto, as tropas cesaristas defrontam-se com aquelas regidas pelos comandantes de Pompeu. Nesse momento, o narrador condena as atitudes dos exércitos ao decidirem prosseguir com a guerra, acusando-os de permanecerem e compactuarem com o fratricídio: [...] *quid pectora pulsas?/ quid, uaesane, gemis? fletus quid fundis inanis/ nec te sponte tua sceleri parere fateris?* ("Por que feres o peito?/ Por que gemes, insensato? Por que derramas lágrimas fúteis/ e não reconheces a tua obediência a um crime, por tua própria vontade?", Luc. 4. 182-184). No trecho, para além da transmissão dos acontecimentos, assim como já comentamos, o narrador coloca-se como parte integrante da narrativa e participa da narrativa (Moura, 2008, p. 108). Para fazê-lo, o poeta serve-se da apóstrofe como mecanismo para moldar e corporificar a figura do narrador.

A apóstrofe é uma figura de linguagem que se configura como interrupção da narrativa em que se direciona o enunciado a algo ou a alguém. Na descrição da *Retórica a Herênio*, de autor anônimo, a apóstrofe, *exclamatio*, é definida como *exclamatio est quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem* ("exclamação forja a expressão de dor ou indignação de alguém na invocação de um homem, de uma cidade, de um lugar ou do que aprouver", *Rhet. Her*. 4. 22). Para Asso (2008, p. 163), na epopeia lucaniana, esse recurso é utilizado como um elemento patético, visto que possui um efeito de mover os sentimentos da audiência, próximo ao que é descrito na *Retórica a Herênio*: *Hac exclamatione si loco utemur, raro, et cum rei magnitudo postulare uidebitur, ad quam uolemus indignationem animum auditoris adducemus* ("Induziremos o ouvinte à indignação que queremos, se usarmos tais exclamações raramente, onde e quando a importância da matéria exigir", *Rhet. Her*. 4. 22). Para além dos fins patéticos, Moura (2008, p. 108) defende que esse artifício se manifesta no poema como um índice da interação e do engajamento do narrador com o discurso e a postura das personagens. Isso o consolida como personagem no mesmo plano que as figuras de César, Pompeu e Catão; assim, por meio da apóstrofe, o narrador "[...] demarca uma perspectiva individual justamente em momentos de grande polêmica, quase sempre numa sequência em que falas de personagens estão também envolvidas e são contrastadas com o discurso do narrador" (Moura, 2008, p. 108).

Na *Farsália*, Moura (2008, p. 102) enfatiza a inserção desse procedimento no episódio de Dirráquio, em que a voz narrativa, embora contrária à guerra, censura a chance perdida por parte de Pompeu quando ele recua frente à retirada de César da batalha, ao invés de prosseguir

e terminar ali mesmo o conflito. Pode-se averiguá-lo no trecho: *ultimus esse dies potuit tibi, Roma, malorum/ exire e mediis potuit Pharsalia fatis* ("Poderia ter sido, ó Roma, o último dia dos teus males,/ e Farsália poderia ter saído do centro dos Fados", Luc. 6. 312-313). Ainda que condene a guerra travada entre os dois generais, o lamento do narrador lucaniano evidencia um posicionamento em conformidade com Pompeu e contrário a César, uma vez que manifesta concordância com a própria brutalidade entre companheiros de mesmo sangue, a qual ele tanto repudia, conseguiria impedir consequências de uma vitória cesarista (Moura, 2008, p. 102). Não obstante, com o objetivo de construir uma imagem positiva de Magno, ou, nas palavras de Moura (2008, p. 102), rebater as acusações de César de que Pompeu possui semelhanças com Sula, a voz poética de Lucano lastima justamente o fato de que um não é o outro, no fragmento: *Felix ac libera regum/ Roma, fores iurisque tui, uicisset in illo/ si tibi Sulla loco*" ("Serias feliz e livre de rei, Roma, e soberana, se fosse Sula/ que, para teu bem, tivesse vencido naquele lugar", Luc. 6. 301-303). Desse modo, a indignação em relação à nefasta guerra civil dá lugar à revolta pelo que poderia ter acontecido e pelos incontáveis embates que poderiam ter sido evitados. Nesse excerto, portanto, o narrador alinha-se a Pompeu e opõe-se a César. Essa posição é reiterada, por exemplo, no célebre trecho presente no sétimo canto, que abarca os acontecimentos ocorridos em Farsalos devido ao encontro final entre os dois generais. O recurso da apóstrofe é utilizado novamente para afirmar que as gerações vindouras, assim como ele, o narrador, alinhar-se-ão a Pompeu: *attonitique omnes ueluti uenientia fata/ non transmissa, legent et adhuc tibi, Magne, fauebunt* ("Todos, atônitos, os lerão como destinos por chegar, ainda que não passados/ e então, ainda, ó Magno, tomarão o teu partido!", Luc. 7. 212-213). Ao passo que tal mecanismo move e inflama as paixões, ele também conecta a obra de Lucano com o discurso historiográfico de Veleio Patérculo.

Embora não seja um elemento recorrente nos textos historiográficos, há um lastro do emprego dessa figura de linguagem em uma obra historiográfica, a *História Romana*, de Veleio Patérculo, próxima temporalmente de Lucano. Sobre a obra, escrita durante o século I EC e composta de dois livros, Barret (2011, p. 7) indica que os acontecimentos narrados são os que ocorreram desde a fundação da cidade de Roma até o principado de Tibério. A ausência do início do primeiro livro impede-nos de ter uma visão ampla da arquitetura da obra. Em que pese o caráter fragmentário e lacunar da *História Romana*, nome atribuído posteriormente[44], o conteúdo de maior substância legado aos nossos dias encontra-se no

[44] Barret (2011), no prefácio da tradução para a língua inglesa da obra, menciona que não havia título no manuscrito de Murbach, cópia do texto transmitido a nós e publicado por Rhenanus em 1520. Barret (2011) afirma isso com base nos fragmentos da primeira parte do primeiro livro, em que há trechos que se referem a

segundo livro, no qual há os feitos dos generais romanos. Assim, ao contrário de uma forma única, a escrita do passado é multiforme e a própria permanência de determinadas obras como parâmetro em relação a outras é um dado significativo, haja vista que foram elas as utilizadas para determinar, sob a ótica moderna, o que é o discurso historiográfico. Em vista disso, argumentamos que desconsiderar trabalhos como a *História Romana*, de Veleio Patérculo, ou mesmo a *Epítome*, de Floro, que não foram alçados ao mesmo patamar de relevância que outros, interditam, necessariamente, as discussões igualmente frutíferas que essas produções podem fomentar. Considerar a presença da apóstrofe em uma obra por vezes esquecida não torna esse elemento menos importante quando analisamos os recursos que confluem para a elaboração de uma tessitura historiográfica. Então, a propósito de discutir as semelhanças e diferenças entre a utilização da apóstrofe proposta por Lucano e Veleio, destacamos, na *Farsália*, o episódio em que o narrador condena as ações de Pompeu, quando este se retira da guerra frente ao recuo de César e, na *História Romana*, em que o narrador reprova as ações de Marco Antônio em virtude da morte de Cícero.

Assim como Lucano, Patérculo também se reporta a personagens mortos como se estivessem vivos e deixa transparecer os sentimentos do narrador (Bartsch, 2011, p. 314), que se posiciona em relação aos acontecimentos retratados. Ao defrontar-se com os episódios referentes ao confronto entre César e Pompeu, Veleio expressa a dificuldade em relatar eventos nefastos: *huius totius temporis fortunam ne deflere quidem quisquam satis digne potuit, adeo nemo exprimere uerbis potest* ("Nem pode, de fato, alguém lamentar de maneira apropriada o infortúnio de todo aquele tempo, de fato ninguém pode dizê-lo com palavras", Vell. Pat. 2. 67. 1, tradução nossa)[45]. De maneira semelhante, no derradeiro confronto entre César e Pompeu, Lucano abstém-se de narrar as ações ocorridas no embate entre os dois generais: *Hanc fuge, mens, partem belli tenebrisque relinque,/ nullaque tantorum discat me uate malorum,/ quam multum bellis liceat ciuilibus, aetas* ("Foge desta parte da guerra, ó minha mente, e abandona-a na escuridão, / e que nenhuma geração fique a saber por mim, cantor de tantos males, tudo quanto é permitido às guerras civis", Luc. 7. 552-554). Em outro

eventos relacionados à história grega. É atribuído o título *História Romana* em virtude do conteúdo majoritário da obra que arrola os eventos e realizações romanas.

[45] Esse recurso retórico de recusa de narrar determinados feitos não é estranho às obras sobre as quais não recaem qualquer dúvida sobre o enquadramento enquanto discurso historiográfico. Na *Guerra de Jugurta*, Salústio ausenta-se de contar os feitos de Sula: *nam postea quae fecerit, incertum habeo pudeat an pigeat magis disserere* ("[...] Quanto ao que fez posteriormente, não sei se me envergonharia ou desgostaria mais escrever", Sall. *Jug*. 95. 4). Ainda que diferente, pois o recurso está vinculado a indicação por parte do historiador da tradição historiográfica à qual obra pertence, ou seja, não se escreve sobre os feitos de Sula fora do recorte pretendido por Salústio, já que alguém já o fizera antes, entendemos que o procedimento em si é semelhante. Assim, é possível argumentar que o lamento de Veleio nada mais é do que inserção desse *tópos* na tessitura narrativa da obra.

momento, diante da morte de Cícero, o narrador emerge para repreender as ações de Marco Antônio, clamando a impossibilidade de permanecer em silêncio em virtude do acontecido[46]:

> *Nihil tamen egisti, M. Antoni, (cogit enim excedere propositi formam operis erumpens animo ac pectore indignatio) nihil, inquam, egisti mercedem caelestissimi oris et clarissimi capitis abscisi numerando auctoramentoque funebri ad conseruatoris quondam rei publicae tantique consulis inritando necem*.
>
> Nada de fato conseguiste, Marco Antônio – pois a indignação que me irrompe da alma e do peito me força a exceder o formato proposto à minha obra – nada, eu digo, conseguiste transformando em mercadoria esta boca diviníssima e esta famosíssima cabeça decapitada, e, com uma recompensa em dinheiro, instigando a morte de tão importante cônsul e daquele que foi um dia o salvador da república. (Vell. Pat. 2. 66. 3-5, tradução de Leite [2019])

Sobre o trecho, Leite (2019, p. 71) aponta que o historiador, ao defender Cícero, posiciona-se contra Marco Antônio e, em função disso, a favor de Otávio, assim como Lucano coloca-se favorável a Pompeu e dissidente quanto a César. Ao mesmo tempo que se aproxima de Lucano, ao apresentar um narrador igualmente parcial e participativo durante a narração, Veleio distancia-se do tópico da imparcialidade recorrente nas produções historiográficas.

Esse procedimento programático de sinalização de neutralidade emerge nos prefácios das obras do gênero história em oposição a uma escrita enviesada em função daquele que escreve (Luce, 1989, p. 17). No entanto, a completa ausência do narrador como mediador dos relatos narrados aliena a própria função do historiador enquanto indivíduo que se propõe a escrever uma obra historiográfica, já que, como discutimos ao longo do capítulo, a autoridade do historiador constitui-se na sua própria habilidade como alguém apto a analisar e jogar os eventos do passado a fim de legar às gerações futuras uma narrativa que seja útil (Marincola, 1997, p. 158). Por isso, Marincola (1997, p. 164) argumenta que, nos moldes de como se configura a historiografia antiga, profissão de isenção na narrativa diz respeito ao mesmo tempo ao método, isto é, à maneira como a obra composta, e à autoridade do narrador, no que concerne à credibilidade reivindicada por aquele que relata os acontecimentos passados. Difere-se da forma como entendemos neutralidade contemporaneamente, haja vista que a nossa concepção do fenômeno é estabelecida em oposição a uma escrita enviesada e tendenciosa e, por isso, falsa.

[46] Nos comentários feitos sobre esse trecho, Woodman (2004) argumenta que essa passagem da obra de Veleio Patérculo destaca-se em relação às obras da tradição historiográfica sobreviventes. Em uma tentativa de compreender esse excerto, Woodman (2004, p. 145) indica dois procedimentos que poderia servir de antecedentes: a primeira encontra-se em Tito Lívio (9. 17-19) na digressão a respeita de Alexandre, o Grande, em que o historiador pondera sobre as possibilidades de Alexandre derrotar os romanos; e a segunda apresenta-se em Tácito (*Ann*. 6. 22).

Os historiadores incorporam esse *tópos* de diferentes maneiras em suas obras, como argumenta Luce (1989, p. 27). Dentre as obras legadas a nós, as produções que demarcam a proposição de uma escrita isenta eram as que abordam temáticas ou eventos próximos temporalmente ao historiador. Salústio, na *Conjuração de Catilina*, postula seu afastamento como índice de neutralidade, no excerto *eo magis quod mihi a spe, metu, partibus rei publicae animus liber erat. Igitur de Catilinae coniuratione, quam uerissume potero, paucis absoluam* ("[...] tanto mais que meu ânimo estava livre das expectativas, receios, facções da política. Assim, concisamente, descreverei a conjuração de Catilina da maneira mais verídica possível", Sall. *Cat*. 4. 2-3). Essa necessidade de pontuar o afastamento da vida pública romana deve-se ao fato de que ele participou ativamente da vida senatorial, como já comentamos, e de que o assunto escolhido é um acontecimento que ocorreu durante o período republicano. Esse procedimento corrobora a construção da credibilidade narrativa: escreve-se com o objetivo de que a obra historiográfica sirva a um bem coletivo e não individual (Leite, 2019, p. 71). Podemos citar outra obra que também apresenta essa mesma tópica e a adequa ao assunto selecionado pelo historiador. No proêmio das *Histórias*, Tácito define o recorte temporal de sua obra a partir do consulado de Sévio Galba, cônsul pela segunda vez, e Tito Vínio (Tac. *Hist*. 1. 1). A premissa que respalda a imparcialidade reivindicada pelo historiador ancora-se na noção de que o pós-batalha de Ácio impede uma escrita eloquente e livre como a dos moldes dos antigos escritores. As razões para isso são delimitadas por Tácito: mudança na maneira como se organiza os assuntos relacionados ao governo romano que passou a se centrar nas mãos alheias (*inscitia rei publicae ut alienae*), a inclinação da escrita em função daquilo que seria agradável aos ouvidos dos que detinham poder (*libido adsentandi)*, ou ao ódio aos dominantes (*odium aduersus dominantes*) (Luce, 1989, p. 18). É esse o panorama que cerca a profissão de imparcialidade do historiador no proêmio das *Histórias*:

> *mihi Galba Otho Vitellius nec beneficio nec iniuria cogniti. Dignitatem nostram a Vespasiano inchoatam, a Tito auctam, a Domitiano longius prouectam non abnuerim: sed incorruptam fidem professis neque* ***amore*** *quisquam* ***et sine odio*** *dicendus est.*
>
> Por mim, Galba, Oto Vitélio não são conhecidos graças a favores ou injustiça. Nossa carreira política deveu seu início a Vespasiano, seu progresso a Tito, seu impulso mais arrojado a Domiciano, não poderei negar; mas os que professam credibilidade inalterável devem falar de quem que seja **sem amor e sem ódio**. (Tac. *Hist*. 1. 1. 3)

Ao contrário do que escreveram antes dele, Tácito indica que o momento no qual ele escreve propicia uma escrita ***sine amore et odio***. Não teria, portanto, qualquer motivo para escrever algo falso, uma vez que não havia conhecido nenhum dos generais que ele cita na passagem. Dessa forma, Tácito seria mais apto para escrever sobre o período, já que o

favorecimento a um ou a outro agente da história não poderia afetar a composição da narrativa dos acontecimentos. Nos *Anais*, esse procedimento também é verificado em Tácito, quando usa a expressão "sem ira e interesse" (*sine studio et ira*, Tac. *Ann.* 1. 3) para descrever a forma como comporá sua obra. Conforme os parâmetros de historiador, Lucano desenvolveria seus versos com *odium* e *inuidia,* em total oposição à maneira de Tácito de registrar o passado (Bartsch, 2011, p. 303).

Mas, Tito Lívio, por exemplo, não expressa essa mesma preocupação programática. Ao optar por narrar os feitos romanos desde o primórdio, o historiador afirma que a recompensa por enfrentar tamanho desafio seria se afastar dos males que assolaram as épocas mais próximas a ele, como evidencia o trecho:

> *Ego contra hoc quoque laboris praemium petam, ut me a conspectu malorum quae nostra tot per annos uidit aetas, tantis per certe dum prisca illa tota mento repeto, auertam, omnis expers curae quae scribentis animum, etsi non flectere a uero, sollicitum tamen efficere posset.*
>
> Quanto a mim, ao contrário, uma das recompensas que busco em meu trabalho é encontrar nele, pelo menos enquanto estiver escrevendo sobre a antiguidade, um esquecimento dos males que durante tantos anos infligiram nossa época, e não ser obrigado àquelas precauções que costumam perturbar de certo modo o espírito do escritor, embora não o afastem da verdade. (Liv. *Praef*. 5)

Decerto que, como aponta Marincola (1997, p. 171), a parcialidade em favor da própria pátria não era condenada. Para Sebastiani (2002, p. 31) a parcialidade proposta por Tito Lívio opera na narrativa como garantia do empenho do historiador ao compor sua obra, uma vez que, como o próprio Lívio afirma, discorrer sobre eventos do passado romano tão distante no tempo com base no recorte temporal proposto não seria uma tarefa simples, como na passagem: *Ceterum aut me amor negotii suscepti fallit, aut nulla unquam res publica nec maior nec sanctior nec bonis exemplis ditior fuit* [...] ("Aliás, se minha paixão por este empreendimento não me engana, nenhuma outra nação foi maior, mais religiosa e mais rica em bons exemplos [...]", Liv. *Praef*. 11). Por isso, para o pesquisador: "[Tito Lívio] procurará desenvolver seu trabalho com o máximo de seriedade, pois o aprecia e o vê como necessário" (Sebastiani, 2002, p. 31).

Em meio uma multiplicidade de forma de lidar com esse *tópos* mesmo nos autores modelares e em que pese a ausência do prefácio da obra de Veleio a respeito dessa tópica, entendemos que a maneira como ele incorpora esse procedimento à narrativa nos possibilita conjecturar ao menos uma possível aproximação entre a *Farsália* e *História Romana* ou

mesmo uma certa tradição da qual a obra de Veleio faz parte e que não chegou até nós[47]. Nesses termos, a apóstrofe como meio de interpolação historiográfica, como intitula Leite (2019, p. 70), é um procedimento partilhado entre a poesia de Lucano e uma produção do gênero história, elaborada temporalmente próxima ao poeta, podendo ser vista como outro recurso retórico-narrativo que contribui para a construção da tessitura narrativa da epopeia lucaniana.

2.4 Utilidade e exemplaridade

Intrinsecamente ligada ao procedimento de amplificar a matéria escolhida, a fim de distingui-la entre as outras obras da tradição, está a tópica da utilidade, muito cara ao discurso historiográfico. Essa tópica consiste, assim como o próprio nome sugere, na construção programática do caráter útil da obra em função daquilo que a audiência pode aprender com base no que é narrado. Assim, relembram-se os eventos passados não apenas pela grandiosidade dos feitos, mas, também, por aquilo que é possível se depreender deles.

Retomemos, brevemente, o que dizem os historiadores sobre esse aspecto. No prefácio de *Guerra de Catilina*, Salústio justifica o seu distanciamento da vida pública romana, na passagem:

> *Igitur, ubi animus ex multis miseriis atque periculis requieuit et mihi relicuam aetatem a re publica procul habendam decreui, non fui consilium socordia atque desidia bonum otium conterere, neque uero agrum colundo aut eruando, seruilibus officis, intentum aetatem agere;*
>
> Então, quando o meu ânimo teve descanso das muitas misérias e perigos e decidi manter o restante de minha vida pública, não quis exaurir meu ócio na apatia e na indolência, ou mesmo passar a vida voltando ao cultivo ou à caça, tarefas de escravos (Sall. *Cat*. 4. 1).

Para Hartog (2001, p. 183-184), essa defesa feita por Salústio do seu labor, do *otium*, em relação ao *negotium* da vida pública, se sustenta no argumento de que o mesmo efeito do desejo de emulação e imitação impulsionado pelas imagens de homens ilustres, como Fábio Cunctário e Cipião Africano, por exemplo, é provocado pela recordação materializada no

[47] Dadas as diferenças possíveis, dado o pertencimento de cada obra a um campo discurso distintos, Bartsch (2011, p. 306) e Leite (2019, p. 72), por exemplo, ponderam, também, sobre o que fez Flávio Josefo na *Guerra dos Judeus* (Bj. 1. 12). Flávio Josefo expressa, ao longo da obra, empatia pelo sofrimento dos judeus enquanto se desculpa pela inadequação desses sentimentos no tipo de narrativa escolhida por ele. "Descreverei os fatos com precisão e imparcialidade. Ao mesmo tempo, a linguagem em que registro os acontecimentos refletirá meus próprios sentimentos e emoções" (*Bj*. *Praef*. 4, tradução de Funari [1992]) Para Marincola (1997, p. 168), essas interpolações históricas que ocorrem ao longo da obra servem como uma espécie de *captatio beneuolentiae* que permite que o historiador faça comentários patéticos em relação aos assuntos narrados, ao mesmo tempo que enfatizam o conhecimento do escritor acerca das convenções genéricas.

relato da magnitude dos seus generais. Nesse sentido, a história enquanto monumento cumpriria a mesma função que, antes, os retratos dos antepassados exerciam. Esse mesmo procedimento aparece no exórdio da *Guerra de Jugurta*, quando o historiador reforça programaticamente o seu *negotium* como um esforço útil por se tratar da ação de registar as realizações romanas: *Ceterum ex aliis negotiis quae ingenio exercentur, in primis magno usui est memoria rerum gestarum* ("Dentre as outras atividades exercidas pelo espírito, em primeiro lugar é útil relatar os acontecimentos passados", Sall. *Iug*. 4. 1). Ainda nesse trecho do exórdio, Salústio traz o que dizem os homens ilustres como respaldo para uma das características fundamentais da sua obra e, que, em alguma medida, reforçam o caráter utilitário das suas produções: a construção de modelos de conduta. O historiador menciona, então, que esses homens afirmam que se sentem compelidos em direção à virtude ao contemplarem as imagens de cera dos ancestrais (Sall. *Iug*. 4. 6):

> *Scilicet non ceram illam neque figuram tantam uim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis uiris in pectore crescere neque prius sedari quam uirtus eorum famam atque floriam adaequauerit.*
>
> É de se supor que nem a cera nem os retratos tivessem em si mesmos tantas forças, mas que, ao contrário, o relato dos feitos passados fizesse crescer no peito dos homens egrégios esta chama que não se extinguiria senão ao igualarem sua virtude à fama e à glória daqueles (Sall. *Iug*. 4. 6).

Assim, podemos inferir que, assim como essas imagens dos ancestrais acendem no peito a vontade daquilo que é virtuoso, as produções historiográficas, ao se voltarem para as realizações das figuras importantes do passado, promoveriam semelhante sentimento.

Dessa forma, assim como Funari (2018, p. 600), compreendemos que, para Salústio, o registro do passado possuía uma função pragmática, uma vez que impulsiona os homens a se comportarem de uma determinada maneira em busca daquilo que é considerado virtuoso. A problemática está, no entanto, no fato de que, segundo o historiador, os indivíduos procuram rivalizar com os modelos do passado não em "probidade" (*probitate*) e "zelo" (*industria*), mas em "riqueza" (*diuitiis*) e "fausto" (*sumptibus*). Assim, ao estabelecer seu posicionamento frente aos acontecimentos relatados, Salústio evidencia que o viés ordenador de sua obra é a mudança, ou mesmo a degradação, da *uirtus* em *ambitio* que acontece na maioria das personagens de suas obras, como Jugurta e Mário, por exemplo (Funari, 2018, p. 600; Funari, 1992, p. 94).

Os assuntos trabalhados por Salústio sugerem que os modelos erigidos possuem uma chave de leitura norteada pelas vicissitudes e pelo que não deve ser seguido, em contraste com figuras que apresentam valores que devem ser emulados. Assim como Funari e Garraffoni

(2016, p. 45), compreendemos que o fio condutor de todas as obras de Salústio é a crítica e condenação das atividades políticas e das ambições de membros da elite romana, consideradas as causadoras da decadência moral, política e social. Esse declínio acontece em virtude da ausência do *metus hostilis*, ou seja, do medo das ameaças externas; assim, como afirma Costa (2018, p. 115), o argumento organizador da obra *Guerra de Jugurta* reside no fato de que a partir do momento em que, durante o período da República Romana, a *Urbs* encontrou-se sem inimigos que conseguissem rivalizar com o seu poderio militar, a aristocracia direcionou seus esforços às disputas internas de poder:

> *Nam ante Carthaginem deletam populus et senatus Romanus placide modesteque inter se rem publicam tractabant, neque gloriae neque dominationis certamen inter ciuis erat: metus hostilis in bonis artibus ciuitatem retinebat. Sed ubi illa formido mentibus decessit, scilicet ea quae res secundae amant, lasciuia atque superbia, incessere*.
>
> Pois antes da destruição de Cartago, o povo e o senado romano administravam a República entre si com placidez e moderação. A glória e o poder não eram causas de disputas entre os concidadãos. A ameaça inimiga mantinha o Estado bem dirigido. Mas quando essa ameaça desapareceu da memória, a lascívia e a ostentação, consequências da tranquilidade, vieram à plena luz. (Sall. *Iug*. 41. 2-3)

No trecho destacado, Salústio sugere que os desdobramentos da Guerra Púnica são os responsáveis pela desordem romana, sendo os principais causadores da degradação dos valores. Podemos verificar esse mesmo argumento no trecho presente na *Conjuração de Catilina* em que novamente os conflitos referentes à contenda com os cartagineses são eleitos por Salústio como a origem do declínio da *Urbs*:

> *Sed ubi labore atque iustitia res publica creuit, reges magni bello domiti, nationes ferae et populi ingentes ui subacti, Carthago, aemula imperi Romani, ab stirpe interiit, cuncta maria terraeque patebant, saeuire fortuna ac miscere omnia coepit.*
>
> [...] Mas quando a República cresceu com o labor e a justiça, grandes reis foram tomados pela guerra, gentes feras e povos poderosos foram submetidos à força, Cartago, rival do poderio romano, foi aniquilada pela raiz, todos os mares e terras estavam abertos, a Fortuna passou a se enfurecer e a pôr tudo em desordem (Sall. *Cat*. 10. 1).

Já Tito Lívio, quando define que sua obra se ocuparia das realizações do povo romano, a fim de captar a benevolência da audiência, declara que a escrita da história permite que ele se afaste das mazelas do seu tempo (Hartog, 2001, p. 220). Funari (2018, p. 601) argumenta que o historiador demonstra que a causa dos infortúnios que recaíram sobre os romanos seria fruto da consolidação do poderio romano sobre o Mediterrâneo. Assim, o historiador ancora a utilização da obra na percepção de que o passado, mais virtuoso e glorioso, é um lugar a partir do qual é possível selecionar parâmetros morais de comportamento, em vista de um momento

presente em que se vive a decadência dos costumes: *nuper diuitiae auaritiam et abundantes uoluptates desiderium per luxum atque libidinem pereundi perdendique omnia inuexere* ("em nossos dias, com a riqueza veio a cobiça e com a afluência dos prazeres, o desejo de perder tudo e perder-se a si mesmo nos excessos do luxo e do deboche", Liv, *Praef*. 12). Em consonância com essa perspectiva, Omena e Silva (2020) argumentam que "Tito Lívio concentrou-se em produzir uma leitura do passado sob as estratégias retóricas, que permitiriam, a partir de uma elaboração textual, construir imagens de condutas que, adjetivadas pelo caráter, poderiam ou não ruir a *Res Publica*" (Omena; Silva, 2020, p. 119).

Sobre o mesmo prefácio, Marques (2008b, p. 33) observa uma concepção recorrente no texto liviano: a de que a expansão e a prosperidade do império são as responsáveis pela ruína da *Urbs*. Por isso, sendo o passado um espaço fecundo em modelos, cabe a Tito Lívio selecionar e construir as personagens históricas e suas ações louváveis e deploráveis para que, assim, a audiência possa saber aquilo que possa ser seguido e o que deve ser evitado, como na passagem *hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in inlustri posita monumento intueri;* ***inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod uites*** ("o que é sobremodo salutar e producente, no conhecimento da história, são os exemplos instrutivos de toda espécie que se descobrem à luz da obra. **Nela se encontram, para o teu benefício e o de teu país, modelos dignos de imitação assim como ações vergonhosas, cujas causas e consequências é preciso evitar**", Liv, *Praef*. 10, grifo nosso). Dessa forma, as questões morais são as condutoras da narrativa liviana na medida em que as ações das personagens estão entrelaçadas, de modo que os feitos das figuras históricas são monumentalizados, a fim de que possa ser legado às gerações posteriores um determinado conjunto de maneiras de interpretar o passado (Antiqueira, 2008, p. 15). Isso demarca, de certa maneira, uma preocupação pedagógica, já que essa narrativa organiza-se de modo a oferecer ao leitor paradigmas a imitar, rejeitar ou, do contrário, apenas fruir (Sebastiani, 2014b, p. 90), mas não se restringe apenas a essa função, uma vez que, como argumenta Sebastiani (2002, p. 39), os *exempla* são o fio condutor que guia a interpretação dele da história romana.

Para Marques (2008b, p. 15), ao delimitar as realizações exemplares, Tito Lívio constrói a utilidade do seu discurso com base no registro das virtudes romanas, como *pietas*, *fides*, *grauitas*, nas figuras históricas ilustres do passado e, dessa forma, para a pesquisadora, a obra dele é uma reunião dos feitos individuais das personagens a partir do que essas realizações podem influenciar e determinar as ações coletivas dos romanos (Marques, 2008b, p. 15). Com

objetivo de atrelar importância às ações dessas célebres figuras, o historiador amplifica a grandeza da própria cidade de Roma, pois não houve outro povo cuja história pudesse prover tamanhos exemplos: *nulla unquam res publica nec maior nec sanctior nec bonis exemplis ditior fuit* ("[...] jamais nenhum estado foi maior, mais venerável, mais rico em bons exemplos [...]", Liv, *Praef*. 11, tradução de Jacyntho Brandão, 2001). Isso, por um lado, evidencia a função da obra enquanto algo que deleita ao narrar os acontecimentos de um passado notável, por outro, reforça o dever da produção estabelecer e eleger parâmetros de conduta.

Tácito, nas *Histórias* e nos *Anais,* quando descreve a matéria de sua obra, demarca sua percepção sobre os assuntos arrolados nas suas produções: [...] *opimum casibus, atrox proeliis, discors seditionibus, ipsa etiam pace saeuum* ("rica em desventuras, atroz por seus combates, dividida por sedições, selvagem mesmo na própria paz", Tac. *Hist.* 2. 1), na primeira; e *nos saeua iussa, continuas accusationes, fallaces amicitias, perniciem innocentium et easdem exitii causas coniungimus* ("nós, ordens cruéis, acusações contínuas, amizades enganosas, ruína de inocentes e sempre as mesmas causas de morte atrelamos umas às outras", Tac. *Ann*. 4. 33. 3), na segunda, respectivamente. Dessa forma, Tácito distancia-se de temáticas direcionadas aos acontecimentos provindos desde a fundação da cidade e às realizações do povo, assuntos que o historiador, em sua falsa modéstia, argumenta serem o que retém e revive a audiência. Ao contrário da narração dos eventos gloriosos, profícua em comportamento virtuoso, o passado é visto como um lugar em que é possível investigar os modelos que não devem ser seguidos.

Como argumenta Marincola (1997, p. 267-268), a construção desse passado ilustre é, necessariamente, uma fabricação discursiva do historiador, na medida em que é ele, enquanto pessoa autorizada a relatar as realizações do passado, quem atribui um determinado significado às ações das personagens, interpretando igualmente com o que já foi dito frente ao perpetuado pela tradição. Podemos verificar isso quando, nos *Anais*, Tácito coloca-se no papel da figura responsável, enquanto historiador, de discernir e avaliar os acontecimentos de maneira adequada, conforme descreve em: [...] *quia pauci prudentia honesta ab deterioribus, utilia ab noxiis discernunt, plures aliorum euentis docentur.* ("[...] há sempre poucos que sejam capazes de distinguir por si mesmos o que é bom do que é mau, ou o que é útil do que é prejudicial, e a maior parte da gente precisa para se instruir de exemplos alheios" (Tac. *Ann*. 4. 33. 2). Como argumenta Hartog (2001, p. 221), não escapa da noção de utilidade atribuída à história fornecer, igualmente, os exemplos negativos que devem ser rejeitados. Como afirma Dias (2023, p. 96), a produção é útil na medida em que as pessoas com pouco discernimento

(*pauci prudentia*) não seriam capazes de distinguir as atitudes honradas e úteis das covardes e nocivas. Assim, seria incumbência do historiador fazer essa distinção e selecionar as personagens históricas exemplares que serviriam para serem emuladas ou evitadas. Essa finalidade de mostrar as condutas negativas e positivas a fim de que as gerações futuras possam ter um parâmetro de comportamento pode ser vista, também, em outra passagem dos *Anais* (3. 65. 1). No excerto em questão, Tácito reafirma que seu papel como um indivíduo capacitado para discernir e concatenar os *exempla* fornecidos pelas ações das personagens, ao mesmo tempo em que enfatiza o objetivo de sua obra, evidencia as grandes virtudes e os vergonhosos vícios:

> *Exsequi sententias haud institui nisi insignes per honestum aut notabili dedecore, quod praecipuum munus annalium reor, ne uirtutes sileantur utque prauis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit.*
>
> Não é meu intento referir senão as opiniões que se fizeram mais notáveis, ou pela sua decência ou pela sua insigne baixeza, porque creio ser o principal objecto dos anais pôr em evidência as grandes virtudes, assim como revelar todos os discursos e acções vergonhosas, para que, ao menos, o receio da posteridade acautele os outros de caírem nas mesmas infâmias. (Tac. *Ann*. 3. 65. 1)

Em outras palavras, Tácito insere a tópica da utilidade por meio da percepção do passado enquanto um lugar provedor de modelos, tornando-a condutora da narrativa. Desse modo, como vimos, em Salústio, Tito Lívio e Tácito, essa visão direcionada à decadência dos costumes, vinculada a uma ideia de que a expansão do império é a responsável por sua própria ruína, no qual a degeneração dos valores é inevitável, longe de ser um assunto específico da obra, constitui, também, um dos alicerces da historiografia latina legada a nós pela tradição.

Em face das temáticas que orientam a narrativa das obras analisadas, argumentamos que Lucano se aproxima dessas produções por se valer desses mesmos lugares-comuns, como a tópica de declínio dos costumes, e por entendemos que o poeta também constrói, principalmente em suas personagens principais, César e Pompeu, modelos de conduta negativos. Se, para Salústio, o princípio da desordem é a vitória sobre Cartago e se, para Tácito, esse princípio é a batalha de Ácio, para Lucano o assassinato de Remo cometido por Rômulo é a transgressão original responsável pela sucessão de violações que culminam na guerra civil, conforme o verso: *fraterno primi maduerunt sanguine muri* ("tingiram-se já de sangue fraterno os primeiros muros", Luc. 1. 95).

De acordo com Lintott (2010, p. 248), a concatenação dos eventos que levaram ao embate principal da epopeia respeita uma lógica de ordenação que avizinha o feito às obras historiográficas: inicia-se com o *tópos* da grandiosidade da própria Roma, ou seja, expansão

excessiva dos territórios, como um dos motivos da ruína e do que gera um ciclo, na passagem: *inuida fatorum series summisque negatum/ stare diu nimioque graues sub pondere lapsus/ nec se Roma ferens* ("uma odiosa sucessão de fados e a impossibilidade/ de as coisas elevadas se manterem de pé por muito tempo,/ pesadas quedas sob um peso excessivo, Roma não pôde consigo própria", Luc. 1. 70-72). Esse trecho evoca a descrição feita por Tito Lívio no prefácio quando este caracteriza os acontecimentos temporais próximos a ele: *haec noua quibus iam pridem praeualentis populi uires se ipsae conficiunt* ("hoje se inclina diante de sua própria grandeza", Liv. *Praef*. 4). Assim, da maneira como se configura na *Farsália*, a guerra entre os dois generais é fruto da impossibilidade de Roma manter-se em pé por muito tempo: *in se magna ruunt: laetis hunc numina rebus/ crescendi posuere modum* ("a grandeza sobre si própria sucumbe/ os deuses estabeleceram este limite ao crescimento do que é próspero", Luc. 1. 81-82).

Depois, aponta a causa política que motiva a causa de tantos males infligidos à Roma: é a incapacidade dos três generais, César, Pompeu e Crasso, de aceitarem compartilhar o poder, no trecho: *tu causa malorum/ facta tribus dominis communis, Roma* (Tu, ó Roma, partilhada por três soberanos,/ é que és a causa dos teus males, Luc. 1. 84-85) (Lintott, 2010, p. 248). Esse mesmo *tópos* presente em Salústio aparece como uma das causas da contenda civil: sem inimigos, os generais romanos direcionaram seus esforços para as disputas de poder internas, como no trecho: *Igitur, primo pecuniae, deinde imperi cupido creuit; ea quasi materies omnium malorum fuere* ("então, primeiro cresceu o desejo de dinheiro, depois, o do poder: estes foram como que a substância de todos os males", Sall. *Cat*. 10.3)[48]. Sobre esse aspecto, Souza (2020, p. 38), apoiada no que argumenta Earl (1961), destaca que a *ambitio*, provinda da vitória sobre Cartago, a *auaritia*, oriunda da atuação dos irmãos Gracos, aliada à manifestação da *luxuria*, proveniente da ditadura sulana, contribuiria com a degradação da moral e da República. Esses vícios surgem em virtude de um comportamento que se distancia daquele estabelecido pelos antepassados, como se lê no trecho: *Huc accedebat quod L. Sulla exercitum quem in Asia ductauerat, quo sibi fidum faceret,* ***contra morem maiorum*** *luxuriose nimisque liberaliter habuerat* ("Somava-se a isso o fato de Lúcio Sula, **contra os costumes ancestrais**, manter o exército que comandara na Ásia em meio ao luxo e à excessiva libertinagem, a fim de garantir sua lealdade", Sall. *Cat*. 11.5, grifo nosso).

[48] Essa mesma percepção sobre o declínio dos valores romanos aparece no sétimo fragmento da obra *Histórias*, do autor: *nobis primae dissensiones uitio humani ingenii euenere, quodinquites atque indomitum sempre inter certamina libertatis aut gloriae aut dominationis agit* ("As primeiras dissensões ocorreram por um vício do gênio humano, sempre inquieto e indômito em sua luta pela liberdade, pela glória ou pelo poder", Sall. *Hist*. Frag. 7, tradução Funari e Garraffoni, 2016).

Por último, o poeta descreve as causas morais: a opulência gerada pelos espólios de guerras contribui para que os vícios aflorem na sociedade romana.

> *Namque, ut opes nimias mundo Fortuna subacto*
> *intulit et rebus mores cessere secundis*
> *praedaque et hostiles luxum suasere rapinae*
> *non auro tectisue modus, mensasque priores*
> *aspernata fames; cultus gestare decoros*
> *uix nuribus rapuere mares; fecunda uirorum*
> *paupertas fugitur totoque accersitur orbe*
> *quo gens quaeque perit [...]*
>
> Na verdade, quando a Fortuna, subjugado o mundo, trouxe
> riquezas desmesuradas, os costumes decaíram por causa da prosperidade,
> o saque e as pilhagens aos inimigos levaram ao luxo,
> deixou de haver limites para o ouro ou para construções,
> a fome desdenhou das mesas de antigamente,
> os homens apoderaram-se de maneiras de vestir
> que a custo seriam decorosas para as mulheres.
> A pobreza que gera os heróis é afugentada e, por todo o orbe
> é demando aquilo que leva a qualquer povo à ruína [...]. (Luc. 1. 160-167)

O poeta constrói um panorama moral da época que permite com que os cidadãos ajam de maneira viciosa, dessa forma, a luta pelo poder entre César e Pompeu é tanto a causa como a consequência, na medida em que as atitudes deles são frutos do contexto torpe, produzido pelas conquistas romanas, e que eles, movidos pela *ambitio*, são, também, responsáveis por intensificar esse cenário ao promoverem um conflito nefasto. Lintott (2010, p. 253-255) argumenta que a ideia de que crise apresentada por Lucano é essencialmente uma crise moral, de forma que o poeta aborda a temática da queda da república por meio de lugares-comuns presentes na tradição historiográfica romana. Nesse cenário, conforme Carvalho (2001, p. 99), as guerras, ao invés de reafirmar o poderio e a grandeza de Roma, pronunciam os infortúnios e, principalmente, a degradação e a ruína da *Urbs*. Por isso, defendemos que as personagens principais, César e Pompeu, são construídas como modelos de generais nos moldes da historiografia antiga. Não de maneira diferente, Salústio constrói o cenário que propiciou o surgimento de um indivíduo como Catalina, nas passagens: *ibi primum insueuit exercitus populi Romani amare, potare, signa, tabulas pictas, uasa caelata mirari, ea priuatim et publique rapere, delibra spoliare, sacra profanaque omnia polluere* ("ali, pela primeira vez, o exército do povo romano costumou-se a fornicar, beber, admirar estátuas, pinturas, vasos entalhados, saqueá-los privada ou publicamente, espoliar os santuários, macular tudo o que é sacro ou profano", Sall. *Cat*. 11. 6). Assim, na passagem, Salústio apresenta Catilina igualmente como um sintoma dos tempos torpes descritos e o pivô dessa mesma torpeza:

> *Sed lubido stupri, ganeae ceterique cultus non minor incesserat: uiri muliebria pati, mulieres pudicitiam in propatulo habere; uescendi causa terra marique omnia*

> *exquirere, dormire prius quam somni cupido esset, non famem aut sitim, neque frigus neque lassitudinem opperiri, sed ea omnia luxu antecapere.*
>
> Ora, espalhava-se um desejo não menor de adultério, orgias e demais dissipações: os homens comportam-se como mulheres, estas põem à venda a castidade; tudo examinam em terra e mar em busca de diferentes iguarias; dormem antes de ter sono; não guardam fome ou sede, nem frio ou cansaço, mas antecipam-nos todos pelos excessos. (Sall. *Cat*. 13. 3)

Em relação ao caráter útil atrelado à produção historiográfica, assim como Salústio, Tito Lívio e Tácito, o narrador menciona e adequa esse *tópos* no sétimo canto da *Farsália*, durante o embate final entre César e Pompeu em Farsalos, a perenidade de sua obra, a glória que recairá sobre os seus escritos e, principalmente, a maneira como a audiência posterior receberá os acontecimentos narrados, no trecho:

> *Haec et apud seras gentes populosque nepotum*
> *siue sua tantum uenient in saecula fama*
> *siue aliquid magnis nostri quoque cura laboris*
> *nominibus* ***prodesse*** *potest, cum bella legentur,*
> *spesque metusque simul perituraque uota mouebunt,*
> *attonitique omnes ueluti uenientia fata,*
> *non transmissa, legent [...]*
>
> Estes acontecimentos, perante os povos vindouros e a multidão
> dos nossos descendentes, alcançarão a imortalidade, e não só
> pela fama, mas também graças ao cuidado do nosso trabalho
> podem ser de alguma utilidade a estes grandes nomes,
> quando estes combates forem lidos, e provocarão ao mesmo tempo
> esperança e medo, suscitaram votos que se não hão-de realizar [...]. (Luc.7. 207-213)

Sem se desvincular da fruição própria do discurso poético, a quem compete o ato de deleitar (*delectare*), a utilização do verbo *prosum* (ser útil ou servir de benefício a alguém) favorece a uma interpretação da obra (*nostri cura laboris)*, em vista do seu caráter utilitário (Vieira, 2007a, p. 51). Esse propósito utilitário, por exemplo, é igualmente reivindicado pelos historiadores mencionados anteriormente. Logo, podemos entender, assim como Vieira (2007a, p. 51), que o poema lucaniano "é um poema com propósitos instrutivos. A luta intestina serve como um grande **exemplum** tanto das virtudes, quanto dos vícios humanos" (Vieira, 2007a, p. 51, grifo do autor).

Assim, compreendemos que pensar nessa relação proposta por Lucano é, também, refletir sobre outro do aspecto compartilhado entre os campos discursivos épico e historiográfico: a construção de modelos de personagens que, por meio de seus feitos, servem como fontes de valores a serem preservados e seguidos ou evitados. Em meio a uma tessitura narrativa que, como observamos, comporta em si procedimentos presentes nas obras historiográficas romanas, argumentamos que o *exemplum* desempenha função importante na máquina poética lucaniana e, em igual medida, reforça a proximidade entre o campo poético e o histórico.

Propomos, então, no próximo capítulo, discutir a articulação entre a noção de exemplaridade intrínseca ao fazer histórico romano e a *Farsália* por meio do conceito de *exempla*, tomando como base na construção das personagens históricas Sula e Mário, bem como o seu espelhamento em César e Pompeu.

3 O *EXEMPLUM* COMO COMPONENTE ESSENCIAL DA NARRATIVA LUCANIANA

No capítulo anterior, a fim de estabelecer pontos de contato entre a narrativa da *Farsália* e as produções dos historiadores romanos, analisamos os procedimentos retórico-narrativos presentes nas obras historiográficas consideradas modelares e na epopeia lucaniana, com o objetivo de compreender de que maneira o poeta se serviu desses expedientes para compor e criar uma espécie de tessitura narrativa semelhante à que os historiadores constroem em suas produções. Essa aproximação possui como fio condutor o pressuposto de que, sem uma teorização sobre o campo historiográfico romano nos mesmos moldes do que nos foi legado do campo poético e em meio a um cenário discursivo de composição que pressupõe superação de modelos por meio da imitação e emulação, a perpetuação de determinadas estratégias discursivas nos permite identificar os limites genéricos das obras e a adequação delas frente à tradição na qual esses textos estão inseridos. Para tanto, investigamos aspectos relacionados à construção da autoridade do historiador, a noção de utilidade das obras historiográficas e o emprego da amplificação como procedimentos que, como argumentamos, nos possibilitam aproximar os versos da epopeia lucaniana àquilo que os historiadores fazem em seus textos.

Neste capítulo, propomos aprofundar as discussões em torno desses procedimentos retórico-narrativos, tendo como objeto de análise principal a maneira como o *exemplum* constitui-se e opera na *Farsália.* Objetivamos verificar de que forma esse procedimento, aliado aos já mencionados no capítulo anterior, avizinha a epopeia lucaniana do discurso historiográfico. Entendemos que, conforme a maneira como o gênero história configurou-se em Roma, a noção de exemplaridade é essencial à escolha da matéria e confecção da narrativa das obras históricas romanas e, por isso, se torna pilar essencial daquelas produções.

Entendemos que o discurso poético e historiográfico são *monumenta,* como sinalizam Horácio (*Od*. 3. 30), para quem seu construto poético é mais perene que o bronze *(monumentum aere perennius*), e Tito Lívio (*Praef.* 10*)*, para quem o registro que cabe ao campo da historiografia é como monumentos dos feitos históricos (*rerum gestarum monumentis)*. Quando atribuímos a essas produções o nome de *monumentum*, assim como Antiqueira (2008, p. 31), nos referimos ao caráter intrínseco dessas obras como mecanismos de perpetuação e fabricação de memória e de valores similares aos das construções arquitetônicas e estatuárias, uma vez que partilham de uma mesma força discursiva de retomada do passado. Isso significa que, em alguma medida, os dois campos, o poético e o histórico, se constituem como discursos norteados pela ideia de perenidade e de glória,

atrelada à própria construção discursiva. Assim como argumenta Hartog (2001, p. 184), "a história, memória *rerum gestarum,* endereça-se à posteridade, como promessa de imortalidade: ela se encarrega do desejo de permanência. [...]. Esse é o contrato da história em Roma, que nisso conserva algo do antigo contrato épico". Logo, a profusão de procedimentos retórico-narrativos próprios do modo de composição dos textos historiográficos na epopeia lucaniana nos permite interpretar o *exemplum*, para além do que já foi discutido no primeiro capítulo, como expediente historiográfico, dentre os vários utilizados pelo poeta, constituinte da tessitura histórica da narrativa de sua epopeia.

Os *exempla* permeiam o discurso historiográfico romano na medida em que podem ser considerados instrumentos de orientação, cujo objetivo é construir e organizar determinados comportamentos sociais aristocráticos (Omena; Silva, 2020, p. 117). Como reitera Hartog (2001, p. 181), a célebre definição legada por Cícero de que a história é mestra da vida (*Historia magistrae vitae,* Cic. *De or.* 2.36) corrobora a difusão desse ideal no cenário de composição romano. Quintiliano, no décimo livro de sua *Instituição Oratória*, comenta como a eleição e construção de figuras exemplares do passado de Roma possuem um certo teor pedagógico: eles, enquanto personagens ilustres, demonstram quais são as atitudes virtuosas a serem imitadas:

> [...] *sed magis etiam quae sunt tradita antiquitus dicta ac facta praeclare et nosse et animo semper agitare conueniet. Quae profecto nusquam plura maioraque quam in nostrae ciuitatis monumentis reperientur. An fortitudinem, iustitiam, fidem, continentiam, frugalitatem, contemptum doloris ac mortis melius alii docebunt quam Fabricii, Curii, Reguli, Decii, Mucii aliique innumerabiles? quantum enim Graeci praeceptis ualent, tantum Romani, quod est maius, exemplis.*
>
> Mas, ainda, será mais apropriado que tanto conheçamos quanto encorajemos sempre os dizeres e os feitos importantes, os que são transmitidos dos antigos. Essas coisas, de fato, não serão encontradas em nenhum outro lugar em maior quantidade ou maiores do que as presentes nos monumentos do nosso povo. Que outros ensinarão melhor sobre a bravura, a retidão, a lealdade, temperança, parcimônia e sobre não temer os sofrimentos e a morte do que os Fabrícios, os Cúrios, os Régulos, os Décios, os Múcios e tantos outros incontáveis? Pois, tanto os gregos têm valor pelos ensinamentos, quanto os romanos pelos exemplos, o que é mais significativo. (*Inst. Or*. 12. 2. 29-30, tradução nossa)

A análise aqui pretendida está divida em três momentos: no primeiro, nos direcionamos a uma discussão ampla sobre o *exemplum* e a adequação do episódio referente aos conflitos da contenda protagonizada pelos generais Sula e Mário, conhecida como Primeira Guerra Civil, nos parâmetros do que é o *exemplum*, considerando as noções presentes nos manuais de retórica. Por isso, servir-nos-emos das descrições registradas na *Retórica*, de Aristóteles, na *Retórica a Herênio*, de autor anônimo e na *Instituição Oratória*, de Quintiliano, para delimitar de que maneira esse elemento é constituído. No segundo momento, discorremos sobre os

acontecimentos referente à Primeira Guerra Civil, intencionando delinear os principais eventos aludidos ao longo do episódio do conflito entre os generais. No terceiro momento, munidos do aparato teórico necessário oriundo da primeira parte da discussão e a fim de averiguar a capilaridade do *exemplum* no poema lucaniano, propomos uma discussão em relação à maneira como a narrativa das ações de Sula e Mário, que servem de parâmetro para César e Pompeu, opera na epopeia lucaniana de forma similar ao modo com que os historiadores lidam com esse procedimento. Importa-nos, assim, investigar de que forma esse procedimento retórico adequa-se ao discurso historiográfico romano, para que possamos traçar paralelos entre esse campo discursivo e o poético no que compete às nossas reflexões sobre a obra de Lucano. Diante do que pretendemos neste capítulo, recorremos, principalmente, às considerações de Roller (2009; 2015; 2018), Chaplin (2001; 2014) e Langlands (2018) acerca desse recurso na historiografia romana.

3.1 *Exempla*: um procedimento retórico-discursivo do discurso historiográfico

No que concerne ao *exemplum*, Roller (2018, p. 1) argumenta que esse procedimento constitui-se por meio de uma dimensão retórica em função da sua capacidade persuasiva, mas, também, por uma dimensão moral, em razão do estabelecimento de virtudes e vicissitudes que, compartilhadas pela audiência e associadas aos comportamentos de personagens históricas, endossam determinadas condutas que devem ser rejeitadas ou imitadas. Além disso, para que esses dois aspectos funcionem, isto é, retórica e moral, o pesquisador enfatiza a existência de outro elemento constituinte dos *exempla*: a função histórica ou historiográfica. Esse terceiro aspecto consiste na articulação entre o caráter persuasivo e moral do *exemplum* e a vinculação estabelecida entre passado e presente, na qual os acontecimentos do passado passam a ser interpretados com base nos eventos que ocorrem no presente.

Partimos do pressuposto, assim como Dias (2023, p. 97), de que a exemplaridade no discurso historiográfico romano configura-se como um componente partícipe dos domínios retóricos, ou seja, o *exemplum* é tido, nesse cenário, como um artifício de persuasão. Na *Retórica*, o *exemplum*, assim como o entimema, apresenta-se como elemento capaz de gerar provas no que diz respeito à persuasão por meio do *lógos.* Assim, o exemplo e o entimema aparecem como as duas principais estratégias de argumentação: indução e silogismo, como registrado no excerto *ἔστιν γὰρ τὸ μὲν παράδειγμα ἐπαγωγή, τὸ δ' ἐνθύμημα συλλογισμός, τὸ δὲ φαινόμενον ἐνθύμημα φαινόμενος συλλογισμός. καλῶ δ' ἐνθύμημαμὲν ῥητορικὸν συλλογισμόν, παράδειγμα δὲ ἐπαγωγὴν ῥητορικήν* ("pois o exemplo é uma indução, o entimema é um

silogismo, e o entimema aparente é um silogismo aparente. Chamo entimema ao silogismo retórico e exemplo à indução retórica", Arist. *Rh*. 1356b. 4-5). Aristóteles caracteriza o recurso como uma comparação realizada entre situações proporcionais: *ἔστι δὲ οὔτε ὡς μέρος πρὸς ὅλον οὔθ' ὡς ὅλον πρὸς μέρος οὔθ' ὡς ὅλον πρὸς ὅλον, ἀλλ' ὡς μέρος πρὸς μέρος, ὅμοιον πρὸς ὅμοιον ὅταν ἄμφω μὲν ᾖ ὑπὸ τὸ αὐτὸ γένος, γνωριμώτερονδὲ θάτερον ᾖ θατέρου, παράδειγμά ἐστιν* ("o exemplo não apresenta relações de parte para o todo, nem do todo para a parte, nem do todo para o todo, mas apenas da parte para a parte, do semelhante pelo semelhante. Quando os dois termos são do mesmo gênero, mas um é mais conhecido do que o outro, então há um exemplo", Arist. *Rh*. 1357b. 25-31). Dessa forma, a descrição aristotélica esboça o *exemplum* como uma comparação entre duas ações equivalentes em que se pode fazer uma certa relação entre uma e outra, como argumenta Santos (2014, p. 35): "diferentemente do argumento indutivo, o exemplo retórico não procede de todos, nem de muitos casos particulares para o conceito universal, mas parte do particular e conclui no particular". Essa lógica pauta-se na ideia de que a primeira situação, acontecida no passado, serve como princípio norteador para explicar a segunda, que transcorre no presente da narrativa:

> *οἷον ὅτι ἐπεβούλευε τυραννίδι Διονύσιος αἰτῶν τὴν φυλακήν: καὶ γὰρ Πεισίστρατος πρότερον ἐπιβουλεύων ᾔτει φυλακὴν καὶ λαβὼν ἐτυράννησε, καὶ Θεαγένης ἐν Μεγάροις: καὶ ἄλλοι ὅσους ἴσασι, παράδειγμα πάντες γίγνονται τοῦ Διονυσίου, ὃν οὐκ ἴσασίνπω εἰ διὰ τοῦτο αἰτεῖ.*
>
> [...] como quando se afirma que Dionísio tenta a tirania porque pede um guarda; pois também antes Pisístrato, ao intentá-lá, pediu um guarda e converteu-se em tirano mal a conseguiu, e Teágenes fez o mesmo em Mégara; estes e outros que se conhecem, todos servem de exemplo para Dionísio, de quem ainda não se sabe se é essa a razão porque a pede. (Arist. *Rh*. 1357b. 32-39)

Na passagem, a associação construída é estabelecida por meio da atitude de Dionísio em comparação a outras realizadas no passado. Essa atitude oferece um índice interpretativo sobre a ação realizada no presente da enunciação. Dessa forma, aquilo feito por Pisístrato e Teágenes serve como parâmetro para o que, tempos depois, faria Dionísio. As ações de Dionísio podem ser compreendidas a partir de um acontecimento particular que, como descrito por Aristóteles, possui como base de comparação um acontecimento também particular e, portanto, semelhante: *πάντα δὲ ταῦτα ὑπὸ τὸ αὐτὸ καθόλου, ὅτι ὁ ἐπιβουλεύων τυραννίδι φυλακὴν αἰτεῖ* ("Todos esses casos particulares se enquadram na mesma noção geral de que quem aspira à tirania pede uma guarda pessoal", Arist. *Rh*. 1393b. 41) (Demoen, 1997, p. 134).

Distingue-se, também, o *exemplum* entre aquele que reporta a acontecimentos anteriores e o que se compõe por meio da invenção do próprio orador (Arist. *Rh*. 1392b). A situação oferecida para explicar esse primeiro tipo remete à necessidade de fazer preparativos frente à possibilidade do rei da Pérsia dominar o Egito, visto que isso impediria que o rei progredisse e invadisse a Grécia. Para reafirmar essa ideia, são selecionadas situações anteriores em que Dario e Xerxes precisaram dominar o Egito antes de prosseguir para a cidade grega (Arist. *Rh*. 1393b). Com base na situação programática fornecida por Aristóteles, podemos considerar que os exemplos históricos fazem parte da primeira opção, que se refere aos eventos ocorridos, já que os agentes do *exemplum* são figuras históricas. Em resumo, nas definições aristotélicas, o *exemplum* é um relato sobre um acontecimento passado e realizado por agentes históricos, a partir dos quais é possível construir uma interpretação lógica capaz de persuadir a audiência de que o cenário oferecido pelo orador contribui para a explicação de um evento presente. Não se desvincula dessa proposição o papel ativo do orador no estabelecimento dessa conexão.

Já a *Retórica a Herênio*, de autor anônimo, apresenta o *exemplum* como um elemento pertencente ao domínio da elocução[49], haja vista que o descreve em meio a figuras de linguagens, como prosopopeia, hipérbole e paronomásia (Trevizam, 2012, p. 146). Esse recurso é edificado por meio de um relato situado no passado e possui como porta-voz um indivíduo imbuído de *auctoritas*: *Exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine propositio* ("O exemplo é o relato de algo feito ou dito no passado com a segurança do nome do autor", *Rhet. Her*. 4. 49. 62). Esse procedimento, de acordo com essa preceptiva, configura-se como um instrumento discursivo que permite que determinadas situações ou ideias construídas pelo orador sejam colocadas frente aos olhos dos espectadores, de maneira a tornar o cenário elaborado mais ornamentado, mais claro e mais provável, como se os eventos narrados acontecessem diante dos ouvintes (Viana; Costrino, 2020, p. 102). No excerto:

> *Rem **ornatiorem** facit cum nullius rei nisi dignitatis causa sumitur; **apertiorem**, cum id quod sit obscurius magis dilucidum reddit; **probabiliorem**, cum magis ueri similem facit; ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue ut res prope dicam manu temptari possit.*
>
> [...] Torna as coisas **mais ornadas** quando é empregado apenas em razão da dignidade; **mais claras**, quando ilumina aquilo que parecia obscuro; **mais prováveis**, quando as faz mais verossímeis; coloca-as diante dos olhos, quando

[49] Na descrição de Hansen (2013, p. 26), a parte da elocução (*elocutio*) "corresponde ao uso de palavras de sentido próprio e figurado como adequação às coisas do discurso, *topoi*, *res*, e à ornamentação regrada do seu estilo".

> expressa tudo de modo tão perspicaz que eu diria ser quase possível tocar com a mão. (*Rhet. Her.* 4. 49, grifo nosso)

As figuras históricas do passado são vistas como *exemplum* na medida em que os seus feitos, perpetuados pela tradição, adquirem certa *auctoritas* que contribui para a construção de uma narrativa confiável e persuasiva: *Ut enim testimonium, sic exemplum rei confirmandae causa sumitur. Non ergo oportet hoc nisi a probatissimo sumi, ne quod aliud confirmare debeat egeat id ipsum confirmationis* ("assim como o testemunho, também os exemplos são apresentados para confirmar algo, por isso não podem ser retirados senão daqueles que gozam de total aprovação, para que aquilo que serve de confirmação não careça de ser confirmado", *Rhet. Her*. 4. 1. 2). Dessa forma, conforme o trecho de Quintiliano citado no início do capítulo, na *Retórica a Herênio*, a autoridade do passado enquanto um período vinculado aos valores dos antepassados, isto é, ao *mos maiorum*, torna as personagens históricas parâmetro de conduta: *ipsa auctoritas antiquorum non cum res probabiliores tum hominum studia ad imitandum alacriora reddit? Immo erigit omnium cupiditates et acuit industriam cum spes iniecta est posse imitando Gracci aut Crassi consequi facultatem* ("[...] não é a própria autoridade dos antigos que torna as coisas mais prováveis e os homens mais dispostos a imitá-los? Sem dúvida, ela estimula o desejo e aumenta o empenho de todos ao suscitar a esperança de alcançar, pela imitação, a habilidade de um Graco ou de um Crasso", *Rhet. Her*. 4. 2). De maneira geral, na *Retórica a Herênio*, além da natureza do recurso descrito por Aristóteles, o *exemplum* aparece como um ornamento cuja finalidade é confirmar ou tornar determinadas situações mais claras para persuadir a audiência[50]. Esses relatos do passado ancoram-se, principalmente, na autoridade das figuras históricas (Demoen, 1997, p. 132).

Em relação ao que podemos encontrar em Quintiliano, em sua *Instituição Oratória*, próximo ao que delimita Aristóteles, o retor enquadra o *exemplum* como uma prova artificial e construída pelo próprio orador no discurso: *Tertium genus ex iis, quae extrinsecus adducuntur in causam, Graeci uocant παράδειγμα, quo nomine et generaliter usi sunt in omni similium adpositione et specialiter in iis, quae rerum gestarum auctoritate nituntur* ("O terceiro gênero entre provas, que são trazidas intrinsecamente nas causas, os gregos chamam de "*παράδειγμα*". Eles [os gregos] usam esse nome geralmente em coisas que são dispostas em

[50] Outro registro sobre o elemento pode ser visto em Cícero, na obra *Sobre a invenção*, em que o *exemplum* é posicionado ao lado de *imago* (imagem) e *collatio* (comparação): *"exemplum est, quod rem auctoritate aut casu alicuius hominis aut negotii confirmat aut infirmat"* ("O exemplo é uma exposição que reforça ou enfraquece uma ação pela autoridade ou pelo destino de um homem ou de uma coisa" Cic. *Inv*. *rhet*. 1. 30. 49, tradução de Kabengele Ilunga, 2010).

situações similares e, especialmente, que se apoiam na autoridade dos feitos históricos", *Inst. Or.* 5. 11. 1, tradução de nossa autoria). Desse modo, o retor apresenta um aspecto do *exemplum* também visto nos manuais anteriores: esse procedimento ancora sua autoridade nos feitos históricos das figuras do passado. Podemos verificar essa percepção a partir da definição presente na seguinte passagem: *Potentissimum autem est inter ea quae sunt huius generis, quod proprie uocamus exemplum, is est rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio* ("No entanto, a mais potente entre as provas desse tipo é a que chamamos de *exemplum*, ou seja, os feitos históricos ou benéfico para persuadir a audiência daquilo que você deseja", *Inst. Or.* 5. 11. 6, tradução de nossa autoria). Esse procedimento opera como prova de convencimento, pois se constitui como evidência que se propõe a persuadir a audiência de algo. Além disso, serve como instrumento de exortação, visto que são estabelecidos modelos do que deve ser evitado ou imitado (Demoen, 1997, p. 130). Em síntese, podemos pensar nos *exempla* como componentes de uma prática que se apoia em indivíduos do passado romano, a fim de reforçar e ilustrar argumentos e de conceder credibilidade à narrativa. Por meio da seleção e interpretação das ações exemplares dessas figuras, sejam as que devem ser seguidas ou as que devem ser rejeitadas, se constrói uma cultura que enxerga o passado como balizador de parâmetros sociais (Trevizam, 2012, p. 127).

Langlands (2018, p. 24) reconhece que, convencionalmente, os *exempla* se apresentam como episódios históricos perpetuados e já interpretados a partir de uma noção moral, cujas personagens principais e seus feitos podem ser em alguma medida inseridos em uma certa tradição. Nessas narrativas, a pesquisadora (2018, p. 17) salienta que os eventos relacionados à expulsão dos reis e ao início da República, bem como as Guerras Púnicas, eram momentos frutíferos para seleção e construção de exemplos, e mesmo as guerras civis do período tido como final da República serviram de fonte de parâmetros[51]. Em relação à composição desse recurso, Roller (2018, p. 4) argumenta que os *exempla* são estruturados por meio de práticas sociais, crenças, valores e símbolos que, organizados sistematicamente em uma narrativa, são compostos por quatro dimensões: a ação, a apreciação, a rememoração e a normalização.

No que concerne à ação, essa primeira tópica refere-se a um evento ou um feito realizado diante de um público. Esses espectadores pertencem ao mesmo grupo, povo ou círculo social tanto do agente que pratica o ato quanto daqueles que o assistem, ou seja, eles partilham entre

[51] Podemos citar *Feitos e ditos memoráveis*, de Valério Máximo, uma produção que comporta uma seleção de *exempla* de personagens históricas, como um exemplo de produção que veicula certos feitos exemplares, dentre os quais estão a figura e as ações de Mário e Sula. A obra, ordenada por meio de categorias, apresenta as realizações dos generais da Primeira Guerra Civil na seção "crueldade", por exemplo (Bloomer, 1992, p. 49). Isso endossa a premissa apresentada por Langlands (2018, p. 24) de que esse período e os agentes históricos que participam desse momento serviam de *exemplum.*

si os mesmos valores, opiniões e crenças (Roller, 2015, p. 130). Essas categorias, como valores e crenças, podem ser lidas em Roma a partir da noção de *mos maiorum*. Nas narrativas que acontecem em contexto militar, como no episódio de Horácio Cocles, os integrantes dessa audiência podem ser soldados estrangeiros e, nesses casos, essas testemunhas possuem noções morais que as colocam em posição distante dos romanos. Isso permite que a audiência possa atribuir algum juízo de valor em relação ao feito realizado pelo agente da ação: "ao compartilharem um conjunto de valores com o agente da ação, as testemunhas talvez enxerguem ele a partir de uma relação sinedótica consigo mesmos: a realização do agente é uma ação deles" (Roller, 2018, p. 5). Em virtude do exemplo oferecido por Roller (2018, p. 5) do episódio de bravura de Horácio Cocles presente em Políbio, analisaremos, brevemente e a título de explicação, a maneira como Tito Lívio reporta esse mesmo episódio. A narrativa acontece na ponte Sublícia quando Horácio Cocles, a quem Tito Lívio intitulou "protetor da cidade de Roma" (*munimentum urbis Romanae*), intercepta e confronta os exércitos etruscos:

> *Uadit inde in primum aditum pontis, insignisque inter conspecta cedentium pugnae terga obuersis comminus ad ineundum proelium armis, ipso miraculo audaciae obstupefecit hostes.* [...] *Quae cum in obiecto cuncta scuto haesissent, neque ille minus obstinatus ingenti pontem obtineret gradu, iam impetu conabantur detrudere uirum, cum simul fragor rupti pontis, simul clamor Romanorum alacritate perfecti operis sublatus, pauore subito impetum sustinuit.*
>
> Destacando-se dos companheiros que davam as costas ao combate, avançou para a entrada da ponte e apresentou-se de armas na mão, disposto a uma luta corpo a corpo. **Aquela extraordinária coragem assombrou os inimigos**. [...] Vendo que Horácio estava decidido a continuar como guardião da ponte, o inimigo se lançou contra o herói tentando atirá-lo ao rio. Foi então que o fragor da ponte que se rompia e **os gritos de alegria dos romanos**, **diante do resultado de seus esforços provocaram o pânico entre os atacantes.** (Liv. 2. 10. 5; 10. 10, grifos nossos)

Na situação apresentada na passagem da obra liviana, o general romano, o agente da ação, luta em cima da ponte sob os olhares atentos e temerosos de seus companheiros e, igualmente, da tropa inimiga. Dentro do que se espera de um episódio dessa natureza, Langlands (2018, p. 25) salienta que o papel central de um *exemplum* é uma figura histórica que, de certa forma, é caracterizada por meio dos valores, o que permite que a audiência julgue se a ação realizada é positiva ou negativa. Além dos trechos que acentuam a virtuosidade das atitudes de Horácio Cocles, como "extraordinária coragem", há, também, a ênfase tanto na maneira como os inimigos reagiram em relação ao comportamento da personagem ("assombrou os inimigos" e "provocaram o pânico"), quanto no estado de espírito dos romanos: "os gritos de alegria dos romanos" (Roller, 2015, p. 3).

No que diz respeito ao aspecto da apreciação, Roller (2018, p. 6) distingue-o como a forma por que as testemunhas, tidas como audiência primária, julgam as ações realizadas pela figura principal do episódio exemplar, tendo como base para avaliação algum valor norteador. Nesse processo, essa audiência destaca algum aspecto da ação da personagem principal que se sobressai e a qualifica, tomando como base o que é considerado aceitável coletivamente (Roller, 2018, p. 6). Quando, então, Tito Lívio registra a maneira como o povo romano reagiu às atitudes de Horácio, o historiador menciona aceitação na audiência em relação às ações do agente do *exemplum*, na passagem: *Grata erga tantam uirtutem ciuitas fuit; statua in comitio posita; agri quantum uno die circumarauit datum. Priuata quoque inter publicos honores studia eminebant* ("Roma se mostrou reconhecida por tão grande heroísmo. Mandou erguer-lhe uma estátua na assembleia e deu-lhe um terreno de dimensões equivalentes às que pudesse cercar com o arado no trabalho de um dia. Além das homenagens públicas, o povo também manifestou sua gratidão", Liv. 2. 10. 12-13).

Como já comentado, os *exempla* podem ser lidos na chave do elogio ou do vitupério, por isso, há, também, o *exemplum* negativo em narrativas de personagens torpes. Lembra-nos Tito Lívio, a quem recorremos novamente, de que os modelos de conduta fornecidos pela história romana evidenciam igualmente atitudes que, por se distanciar do *mos maiorum*, devem ser rejeitadas (Liv. *Praef*. 10). Dentre os indivíduos cujas ações são interpretadas sob parâmetros negativos de comportamento, podemos citar a figura de Túlia, filha mais velha de Sérvio Túlio, que, a despeito de estar casada com Arrúncio Tarquínio, influencia o cunhado, Lúcio Tarquínio, esposo de sua irmã mais velha, a desejar o trono que era de seu pai (Liv. 1. 46-47). Descrita como *ferox* por Tito Lívio, Túlia é posta como a responsável pela intensificação do desejo de ambição de Lúcio Tarquínio de usurpar o trono de Sérvio: *Contrahit celeriter similitudo eos, ut fere fit: malum malo aptissimum; sed initium turbandi omnia a femina ortum est* ("Não tardou que os dois se aproximassem por suas semelhanças, como em geral acontece, pois o mal sempre atrai o mal. Mas foi a mulher a origem de toda a tragédia", Liv. 1. 46. 7). Como argumenta Stevenson (2011, p. 185), Túlia não se envergonha de proclamar Tarquínio rei nem de ter cometido o crime de atropelar o próprio pai. Dessa forma, como um *exemplum*, Túlia é construída como um modelo de conduta negativo do que é esperado de uma matrona romana[52].

[52] Com base na forma como se organiza a obra de Tito Lívio, podemos citar Lucrécia como um *exemplum* positivo que serve de contraponto a Túlia. Funari e Garraffoni (2016, p. 80) interpretam o episódio de Lucrécia dessa forma: "o início da República seria marcada por um ato de terrível violência, mas que, pela *pudicia* de Lucrécia e pela *uirtus* de seu pai e marido, ressaltaria o destino dos nobres romanos diante de outros povos". Assim, a pudica Lucrécia e a ambiciosa Túlia servem como amostra da maneira com essas figuras exemplares

Poderíamos, igualmente, mencionar Tarquínio, que, ao se tornar rei, adquiriu o epíteto de soberbo, uma vez que se negou a sepultar o sogro. Uma das razões apresentadas por Tito Lívio para o comportamento de Tarquínio reside no fato de que o próprio Tarquínio possui medo de que os outros indivíduos tomem as ações dele como exemplo e atentem contra o seu trono: *Inde L. Tarquinius* [...] *primoresque patrum, quos Serui rebus fauisse credebat, interfecit; conscius deinde male quaerendi regni ab se ipso aduersus se* ***exemplum*** *capi posse, armatis corpus circumsaepsit*" ("Então, Lúcio Tarquínio [...] Mandou assassinar os principais senadores suspeitos de terem colaborado com Sérvio e cercou-se de guarda-costas, consciente de que sua usurpação criminosa constituíra um **exemplo** que poderia ser seguido contra ele próprio", Liv. 1. 49. 1-2, grifo nosso). Nos casos em que há exemplos negativos, como os citados anteriormente, os espectadores podem considerar que as ações dos indivíduos envolvidos nas histórias são contrárias ao comportamento esperado, por exemplo (Roller, 2018, p. 5). No caso de Horácio, um exemplo probo, as ações do general comunicam a sua *uirtus*, na medida em que ele, bravamente, impõe-se sobre os inimigos e instiga, ao fazê-lo, a vontade dos exércitos romanos a agir, também, frente às tropas etruscas.

No que tange ao aspecto relacionado à rememoração, Roller (2018, p. 6) descreve que essa dimensão da formação do *exemplum* consiste na configuração da ação praticada pelo agente principal como um "feito" (*res gesta*), que se constitui pela junção do ato em si em confluência com os valores e julgamentos atribuídos a ele pela audiência, capaz de se perpetuar por intermédio de um monumento. Aqui, um monumento é entendido, também, nos amplos moldes descritos por Roller (2018, p. 6), como qualquer instrumento capaz de rememorar e fabricar a relação desse feito: "os monumentos disseminam a existência/relevância de feitos e dos valores atrelados a ele, transmitindo esse conhecimento para além do círculo inicial de testemunhas para pessoas distantes temporalmente" (Roller, 2018, p. 6). É por meio dessa transmissão que os feitos são inseridos em uma rede vinculada ao *mos maiorum*, que permite que uma segunda audiência acesse e interaja em alguma medida com o *exemplum*.

Já no que se refere à normalização, Roller (2018, p. 8) argumenta que, após se moldar nos parâmetros das três dimensões anteriores, o *exemplum* adquire certos traços que possibilitam que ele seja lido de acordo com determinados valores a partir daquilo que deve ser rejeitado ou imitado. Assim, os quatro aspectos responsáveis por compor e delimitar um *exemplum*, enquanto um procedimento retórico-narrativo, constroem um ciclo de ações vistas e

configuram-se na narrativa liviana: o historiador oferece, assim, duas formas, uma negativa e outra positiva. Enquanto Lucrécia é modelo a ser seguido, Túlia é o que deve ser rejeitado.

interpretadas, avaliadas e comparadas, o que faz com que elas sejam tidas ou assumidas como modelos de conduta, sejam essas atitudes positivas ou não, que servem como baliza para as ações da sociedade romana.

Langlands (2018, p. 43) adverte para o fato de que essas construções exemplares não são imutáveis, mas são adequadas conforme a audiência e a situação em que são inseridos esses episódios. Ainda que as definições do que possibilita um determinado episódio ser lido como *exemplum* não sejam estanques, ou seja, nem todos os aspectos descritos são aplicáveis, essas fronteiras nos autorizam a reconhecer narrativas que se pretendem exemplares na medida em que se aproximam das premissas discutidas neste tópico (Langlands, 2018, p. 17). É com base nessas delimitações propostas por Roller (2018) que, em comparação, podemos investigar a adequação ou não de determinadas construções como exemplares.

Em vista dos aspectos composicionais estruturantes do *exemplum*, analisaremos, na *Farsália*, o episódio referente à Primeira Guerra Civil, que ocupa um espaço significativo no segundo canto da epopeia, haja vista que é um relato que se estende ao longo dos versos 68 a 232. Como já discutido no segundo capítulo, as histórias oriundas da tradição inserem-se na epopeia lucaniana, intermediadas por indivíduos que possuem autoridade e credibilidade para narrar os acontecimentos. Em Salústio, na *Conjuração de Catilina*, há discursos realizados por figuras, que possuem autoridade, responsáveis por oferecer modelos exemplares, com finalidade de convencer certos espectadores. Isso acontece no pronunciamento no Senado feito por Júlio César e Catão referente à penalidade a ser imposta aos participantes da conjuração (Chaplin, 2001, p. 26). O primeiro, César, defende que os julgados recebam perdão e que seus bens sejam confiscados e, por isso, evoca momentos e situações no passado que oferecem precedentes para aquilo que o general busca argumentar, ou seja, que servem de *exemplum*. Dentre os momentos citadas por ele, podemos destacar a menção à maneira como os antepassados (*nostri maiores*) portaram-se frente às ações dos cartagineses durante as Guerras Púnicas, no excerto:

> *Item bellis Punicis omnibus, cum saepe Carthaginienses et in pace et per indutias multa nefaria facinora facissent, numquam ipsi per occasionem talia fecere: magis quid se dignum foret quam quid in illos iure fieri posset quaerebant*.
>
> Do mesmo modo, durante todas as guerras púnicas, embora não raro os cartagineses, tanto na paz como durante as tréguas, cometessem inúmeros crimes abomináveis, nunca nossos antepassados cometeram tais atos, ainda que houvesse ocasião: buscavam antes o que era digno de si próprios que possíveis ações legítimas contra aqueles. (Sall. *Cat*. 51. 6)

Assim, a lógica que move a citação desse período pauta-se na percepção de que, nem mesmo diante dos adversários contra quem o povo romano teve inúmeros embates, as punições foram aplicadas de maneira desmedida, visto que o que é digno sobrepuja a vontade da simples vingança[53]. Logo, com intuito de convencer a audiência, César evoca as realizações dos antepassados, que carregam consigo as virtudes que constituem o *mos maiorum*. Já o segundo, Catão, demanda que os culpados sejam sentenciados à pena capital e, em virtude disso, menciona o episódio, sobre o qual já comentamos, em que Mânlio Torquato ordena que o próprio filho fosse punido com a morte por desobedecer ordens diretas para não enfrentar o inimigo em um combate individual, na passagem:

> *Apud maiores nostros A. Manlius Torquatus bello Gallico filium suum, quod is contra imperium in hostem pugnauerat, necari iussit, atque ille egregius adulescens immoderatae fortitudinis morte poenas dedit; uos de crudelissumis parricidis quid statuatis cunctamini?*
>
> Entre nossos antepassados, Aulo Mânlio Torquato, durante a guerra da Gália, mandou matar seu filho porque lutara contra o inimigo desobedecendo a uma ordem, e aquele ilustre jovem de desmedida bravura foi punido com a morte; vós não sabeis o que decidir a respeito de parricidas cruéis ao extremo? (Sall. *Cat*. 52. 30-32)

Catão insere esse evento no seu discurso, uma vez que esse evento o auxilia a sustentar a tese de que uma punição deve ser aplicada àqueles que violam ou transgridem as ordens, já que nem mesmo a relação sanguínea partilhada entre Mânlio Torquato e o filho impediu que o general punisse o próprio filho. Desse modo, a ação de Torquato é avaliada e tida por Catão como adequada e, portanto, torna-se um precedente a ser seguido. Esses são, portanto, os *exempla* que emergem na narrativa salustiana e, como percebemos, essa retomada do passado é feita por meio de um discurso específico de alguma personagem.

Essa figura que enuncia e apresenta os *exempla* como paradigmas a serem seguidos pode ser visto também em Tito Lívio. Chaplin (2001, p. 37), por exemplo, identifica um de tipo de cenário na obra liviana no qual a situação de enunciação do *exemplum* é estabelecida por uma personagem que, tendo experiência por meio da vivência, transmite a sua interpretação do

---

[53] Dentre esses episódios citados por César, há, também, menção ao período ditatorial de Sula: *Nostra memoria, uictor Sulla cum Damasippum et alios eius modi, qui malo rei publicae creuerant, iugulari iussit, quis non factum eius laudabat? Homines scelestos et factiosos, qui seditionibus rem publicam exagitauerunt, merito necatos aiebat. Sed ea res magnae initium cladis fuit. Nam uti quisque domum aut uillam, postremo uas aut uestimentum alicuius concupiuerat, dabat operam ut is in proscriptorum numero esse. Ita illi quibus Damasippi mors laetitiae fuerat paulo post ipsi trahebantur, neque prius finis iugulandi fuit quam Sulla omnis suas diuitiis expleuit* ("Em nossa época, quando Sula, vencedor, mandou degolar Damasipo e outros da mesma estirpe que haviam prosperado com a desgraça da República, quem havia que não louvasse seu ato? Afirmavam que homens criminosos e violentos, que haviam perturbado a ordem pública com sedições, haviam sido mortos merecidamente. Porém, esse fato foi o início de um grande massacre. Com efeito, tão logo se desejava uma casa ou vila, enfim, o vaso ou a veste de alguém, esforçava-se para que tal pessoa fosse incluída entre os proscritos", Sall. *Cat*. 51. 32-33). Nesse contexto, a execução do marinista Damasipo em virtude das ações de Sula serve de precedente para as consequências de uma punição que, como argumenta César, só causaria mais problemas.

passado. Dessa maneira, uma das formas de integração desse recurso na narrativa é por meio de um discurso, seja direto ou indireto, no qual o indivíduo que pronuncia o enunciado visa persuadir o outro, isto é, a audiência, de alguma coisa (Chaplin, 2001, p. 3). Verificamos esse mesmo procedimento em Lucano, uma vez que o conflito e os desdobramentos da guerra são recontados por um ancião que, tendo participado e sobrevivido ao período, ostenta certo conhecimento sobre os meandros do combate. Já na introdução do discurso dessa figura, que se põe a narrar a guerra entre Sula e Mário, podemos ver um vestígio de como o relato é construído, como se lê na passagem *atque aliquis magno quaerens* ***exempla*** *timori* (Então, procurando **modelos**, alguém disse, com grande temor" Luc. 2. 67, grifo nosso)[54]. A própria maneira como o relato do conflito civil é introduzido na narrativa indica que o episódio deve ser lido como um *exemplum*, já que o ancião oferece uma possibilidade de interpretar os possíveis desdobramentos do conflito civil atual a partir da forma como se desenrolou a guerra passada. A correlação entre essas duas guerras é construída por parte do ancião, ou seja, narrativamente, ele é o responsável por estabelecer paralelos entre as figuras de Sula e Mário e entre César e Pompeu. Essa relação é próxima ao exemplo oferecido por Aristóteles, na *Retórica*, que já comentamos, de modo que, nessa mesma lógica, a transgressão cometida por César ao atravessar o Rubicão é o que permite conectar os dois períodos históricos, já que o crime do general relembra o de Sula que, ao ter o comando da guerra contra Mitridates revogado, também direciona os seus exércitos contra Roma (Bagnani, 1955, p. 28). Da mesma forma que no exemplo aristotélico, a ação de requerer guarda pessoal é o que indica a tirania de Dionísio, haja vista que Pisístrato e Teágenes também fizeram isso e são considerados tiranos, o ato de adentrar o território da cidade de Roma portando armas é o que permite que o ancião relacione a Primeira Guerra Civil com a Segunda, pois o precedente é o mesmo: a violação dos limites de Roma. Não arbitrariamente, eles são as figuras vistas pela população no trecho da epopeia, presente no primeiro canto, que detalha os agouros que antecederam ao conflito entre César e Pompeu, na passagem: [...] *e medio uisi consurgere Campo/ tristia Sullani cecinere oracula manes/ tollentemque caput gelidas Anienis ad undas/ agricolae fracto Marium fugere sepulchro* ("Foram vistos no Campo de Marte/ de Sula o espectro dando tristes profecias/ e do gelado Ânio, desfeito seu túmulo/ Mário, erguendo a cabeça, assustou os colonos", Luc. 1. 580-583, tradução de Brunno Vieira [2011]). Por isso, a presença

[54] Assim como na passagem que diz respeito a Lúcio Quíncio Cincinato, sobre quem mencionaremos brevemente no terceiro tópico, o episódio referente aos feitos exemplares da personagem é identificado como um *exemplum*, no excerto: *Operae pretium est audire qui omnia prae diuitiis humana spernunt neque honori magno locum neque uirtuti putant esse, nisi ubi effuse afluant opes* ("Aqueles que tudo desprezam no mundo, exceto a riqueza, e acreditam que a honra e o mérito só existem no seio da opulência, deveriam meditar sobre o exemplo que se segue", Liv. 3. 26. 7)

espectral de Mário e Sula no Campo de Marte em alusão aos crimes que seriam empreendidos por César e Pompeu serve de prenúncio das consequências da guerra entre os dois generais. Como observa Bernstein (2011, p. 275), a inserção dessas personagens fantasmagóricas reforça as imbricações entre elas, visto que atribui o caráter violento e a propensão ao crime da geração anterior como se fosse o legado para a geração atual. Nesse contexto e devido ao caráter persuasivo desse procedimento, as similaridades são articuladas nos dois momentos históricos para que a audiência seja convencida de que, em circunstâncias parecidas, aquilo que acontece antes pode se repetir no futuro (Roller, 2018, p. 12).

Por isso, de acordo com os aspectos retóricos discutidos a partir da *Retórica*, *Instituição Oratória* e *Retórica a Herênio*, entendemos que o ancião, que possui autoridade para realizar tal narração, rememora os exemplos do passado a fim de tornar nítidas, frente aos olhos do leitor, as consequências de uma guerra civil da magnitude pretendida por César e Pompeu. O embate entre Sula e Mário materializa, por meio de um episódio específico da história romana, a imagem construída nos versos [...] *populumque potentem/ in sua uictrici conuersum uiscera dextra/ cognatasque acies* [...] ("um povo poderoso que se voltou contra as próprias entranhas com uma destra vitoriosa, exércitos do mesmo sangue", Luc. 1. 2-4), presente no proêmio da epopeia, ao mesmo tempo em que amplifica a concepção de uma guerra mais do que civil.

Dessa forma, as ações de Sula e Mário são lidas com base nessa premissa de que as atrocidades executadas a comando deles, principais agentes do confronto, sugerem um argumento que se apoia na ideia de história cíclica, muito cara aos escritos historiográficos. Discutidos os parâmetros que configuram o relato do ancião como um *exemplum*, passamos a uma breve explanação sobre o evento central do episódio, a Primeira Guerra Civil, para que, depois, possamos dimensionar os crimes cometidos pelos generais em função daquilo que fazem César e Pompeu na narrativa lucaniana.

3.2 Primeira Guerra Civil

O conflito civil de que trata o ancião é o confronto entre Mário e Sula, ocorrido em 88 AEC. Nesse relato, Lucano constrói um paralelo entre a retomada da cidade de Roma feita pelos dois generais em momentos diferentes do conflito. Em virtude da figura que narra os acontecimentos, o discurso centra-se no impacto das ações realizadas por Mário e por Sula ao adentrar os portões da *Urbs* no povo romano. Antes de concentrarmos nossos esforços na

análise do episódio que remonta à Primeira Guerra Civil em si, faz-se necessário uma elucidação do que foi esse evento e de quem são os agentes dessa contenda.

Sobre os agentes do conflito, Plutarco (*Vit*. *Mar*. 3) sinaliza a origem de Caio Mário provindo de uma família equestre[55], sem qualquer passado consular ou mesmo senatorial. Em 109, como relatado por Salústio, Mário participa, sob a tutela de Metelo[56], da guerra contra Jugurta e, já em 107, assume o comando das tropas após se tornar cônsul. Por seis vezes, ele alcança a magistratura consular. Sobre Lúcio Cornélio Sula (138–78), Plutarco (*Vit*. *Sull*. 1.1-2) menciona a participação da linhagem do general na vida política romana, a partir de um ancestral que teria alcançado o posto de cônsul em 212 AEC. Essa mesma informação é referendada por Veleio Patérculo (2. 17. 2), que vincula a figura do general com a de Cornélio Rufino, que, segundo o historiador, teria sido um dos importantes comandantes da guerra em Piro. Salústio menciona a origem patrícia de Sula ao inseri-lo na *gens* Cornélia (Sall. *Jurg*. 95). A obra salustiana, inclusive, fornece alguns registros da participação de Sula, juntamente com Mário, na guerra contra o rei da Numídia, Jugurta. No período narrado por Salústio, Mário, já veterano, recebe sob sua tutela o ainda jovem Sula como questor.

O cenário que antecede o conflito entre Mário e Sula diz respeito à nomeação de Sula como comandante das tropas romanas a lidar com Mitrídates VI, rei de Ponto, em decorrência das vitórias do general romano contra os povos itálicos na Guerra Social[57]. Uma das razões para o avanço contra as forças mitridáticas é a ocupação das províncias romanas na Ásia e a consequente expansão da influência deles pela Grécia, especificamente Atenas (Santangelo, 2007, p. 6). No entanto, o tribuno Sulpício Rufo, legado de Cneu Pompeu Estrabão[58] durante a guerra contra os vizinhos itálicos, a fim de assegurar que suas propostas fossem aprovadas, articula no senado para que a província da Ásia fosse destinada a Mário, tornando-o responsável pela investida contra o rei de Ponto em vez de Sula (Santangelo, 2007, p. 6).

Entre as propostas defendidas por Sulpício, Steel (2013, p. 89) menciona o retorno de figuras exiladas, limitação das dívidas dos senadores e reconhecimento de determinados grupos como indivíduos romanos. Essa possibilidade de aliança entre Sulpício e Mário é

---

[55] Os equestres eram cavaleiros das legiões romanas que poderiam ou não possuir o próprio cavalo. Silva (2018, p. 74) elucida que essa ordem passou a ganhar poder político após as medidas de Caio Graco, que teria transferido os tribunais de justiça a essa ordem.

[56] Quinto Cecílio Metelo, da *gens* Cecília, foi cônsul em 109 e assumiu o comando das tropas romanas na guerra contra Jugurta. Temos registro dessa campanha na obra de Salústio, *Guerra de Jugurta*.

[57] Conforme delimita Dart (2016, p. 2-3), a Guerra Social foi uma série de conflitos entre Roma e os povos itálicos, ou seja, os grupos que viviam na Península Itália. Esse grupo demandava maiores direitos e participação na política romana.

[58] Cneu Pompeu Estrabão, pai de Cneu Pompeu Magno, participou da Guerra Social. Em 89, ele assume como cônsul, ainda em meio a essa guerra.

apresentada por Apiano de Alexandria, em sua narração sobre as *Guerras Civis*, a despeito da possível relação amistosa nutrida entre Sula e Sulpício Rufo. Sobre essa mudança de postura de Sulpício, Steel (2013, p. 91) supõe que Sula, ainda na sua posição de cônsul, tenha se recusado a apoiá-lo e Pompeio Rufo tenha se negado a contestar a decisão do seu companheiro de magistratura. Isso explicaria, por exemplo, o motivo de Sulpício ter se colocado contrário a Sula.

Steel (2013, p. 93) adverte que a alteração do comando das tropas, ou seja, do *imperium* concedido a um determinado general, possui precedentes. Podemos retomar, por exemplo, a suplantação do general Metelo, líder das tropas romanas, na investida contra Jugurta por Mário, que já mencionamos anteriormente (Steel, 2013, p. 93). No entanto, todas essas movimentações de comando eram feitas apenas em casos de campanhas mal sucedidas. Por isso, da maneira como Sulpício propôs, não havia precedente para o término de um comando antes mesmo que ele acontecesse. Com base nas narrativas das *Guerras Civis* (1. 58), de Apiano, e da *Vida de Sula* (9. 6-1), de Plutarco, obras escritas em grego e que buscam narrar os acontecimentos desse período, Souza (2016, p.163) entende que ambos os autores demarcam a mudança de comando da Guerra Mitridática como origem da Guerra Civil.

Ao direcionar seu exército contra Roma, Sula alia-se a Pompeu Rufo e obtém o controle sobre a cidade temporariamente. Como registra Santangelo (2007, p. 7), uma das primeiras medidas realizadas por Sula é revogar as propostas elaboradas por Sulpício. Antes que seus opositores pudessem fazer algo a respeito, ele convoca uma reunião do senado para tornar Sulpício e Mário inimigos públicos – *hostes*. Nesse contexto, Flower (2006, p. 86) esclarece que declarar alguém como *hostes* destituía o indivíduo dos direitos correspondentes à sua posição de cidadão romano, o que permitia que a pessoa fosse morta sem que houvesse qualquer consequência para que a executassem. Como consequência disso, o primeiro é morto, enquanto o segundo, juntamente com o filho, refugia-se na África (Steel, 2013, p. 87-97).

Esse movimento de enquadrar concidadãos como *hostes* é entendido por Flower (2010, p. 78) como um evento significativo que permite interpretar a contenda sob os parâmetros de uma guerra civil. Para Flower (2010, p. 78), diferente de outros conflitos, o embate entre Sula e Mário pode ser lido como uma guerra civil por ser a primeira vez que um exército comandado por um general romano transpassa os limites da cidade para realizar um ataque contra outro magistrado romano. Por isso, o ato de marchar contra Roma é uma ação significativa na medida em que não era lícito portar armas no perímetro da cidade, pois tal

atitude era considerada crime de lesa-pátria, assim como a entrada de qualquer general portando armas – ou mesmo exércitos – no perímetro de Roma. Ao entrar em Roma com sua tropa, Sula transgride essa legislação. Flower (2010, p. 78) argumenta que uma das possíveis justificativas para respaldar o crime de lesa-pátria cometido por Sula é o não reconhecimento da votação movida por Sulpício para depor o general do comando da guerra contra Mitrídates. De acordo com essa premissa, Sula, como cônsul, seria o responsável por restabelecer e restaurar a ordem.

Após assegurar sua influência e comando, Sula direciona seus exércitos, mais uma vez, para a Guerra Midriática. Em 87 AEC, há, novamente, uma marcha contra a cidade romana, mas, dessa vez, incitada por outra figura importante no conflito: Cornélio Cina[59]. Em razão da ausência de Sula, em 86 AEC, Cneu Octávio[60] e Cornélio Cina sobem ao posto de cônsules, e esse último reintegra Mário à República (Vell. 2. 20.6). No entanto, ao tentar promover as mesmas propostas que antes foram apresentadas por Sulpício Rufo, Cina sofre ataques e é, posteriormente, deposto pela autoridade senatorial e pelo próprio Octávio do cargo. No lugar que antes havia sido de Cina, Lúcio Cornélio Mérula, mesmo ocupando o cargo de alto sacerdote de Júpiter (Flâmine de Júpiter) assume ao lado de Octávio.

Em resposta à deposição da magistratura, Cina angaria a tropa e junta-se a Mário para conseguir a restituição do cargo. Ao continuar com o mesmo posto em 86 AEC, mas dessa vez com Mário como companheiro de magistratura, Cina declara Sula como inimigo da República. Conforme argumenta Steel (2013, p. 97), os cinco anos de consulado de Cina são marcados pela perseguição aos seus opositores, assim como dos seus antecessores. Dos indivíduos executados, Veleio menciona Octávio, que foi executado sob as ordens de Cina, e Mérula, que cometeu suicídio (Vell. 2. 22. 2). Ainda no início do segundo consulado de Cina e Mário, este morre em 86 AEC (Vell. 2. 23. 1) e é sucedido por Valério Flaco, a quem é atribuído o *imperium* da guerra contra Mitrídates, embora Sula estivesse, naquele momento, lutando. Há, por parte de Flaco, uma tentativa malsucedida de destituir Sula.

Em relação à infértil campanha de Flaco, Steel (2013, p. 103) menciona que não houve tentativa de retirar, novamente, Sula do comando das tropas no confronto na Guerra Mitridática. Enquanto se preparava para enfrentar os exércitos, antes mesmo do embate com

[59] Lúcio Cornélio Cina pertencia a uma família patrícia. Entre 87 e 84, ele assume como cônsul. Além disso, sua filha, Cornélia, casa com Júlio César. Juntos, eles têm Júlia, que, posteriormente, se casa com Pompeu Magno.
[60] Steel (2013, p. 94) não registra nada sobre Cneu Otávio para além do período narrado aqui. Mesmo Veleio Patérculo, ao citá-lo, não menciona a linhagem de Otávio nem seus feitos. Apoiado em Brennan (2000), Dart (2013, p. 121), por outro lado, inclui Otávio entre um dos pretores participantes da Guerra Social em 90.

Sula, Cina morre em virtude do motim realizado por suas tropas, por isso Cneu Papirio Carbão[61] se manteve como único cônsul até 84.

Em 83 AEC, Carbão assegura, pela terceira vez, o consulado, desta vez ao lado do filho de Mário e, novamente, declara Sula e seus apoiadores como *hostes*. Antes do retorno de Sula, ele move mais dois confrontos, em Sacriporto e Porta Colina, contra as tropas dos seus opositores, responsáveis por assegurar novamente o controle de Roma a ele. No que Steel (2013, p. 105) reporta ser por volta de 82 AEC, Sula ordena que Cecílio Metelo[62] marche em direção a Carbão, em Porta Colina, enquanto ele direciona suas tropas para enfrentar Mário, o Jovem, em Sacriporto. Sula vence a batalha em Sacriporto e os sobreviventes desse confronto e o próprio Mário, o Jovem, fogem para a Palestrina, que, logo depois, é sitiada pelas tropas de Sula. Em virtude da vitória iminente, Sula deixa o cerco da Palestrina sob a tutela de Lucrécio Ofela e marcha em direção a Roma com intuito de restabelecer controle sobre a cidade, onde não encontra resistência (Steel, p. 2013, p. 105). Em uma tentativa de romper o bloqueio à Palestrina, as tropas de Mário, compostas por um grande contingente de samnitas, dirigem-se ao local onde o general estava, mas são impedidas por Sula perto de Porta Colina (Santangelo, 2007, p. 8). Conforme comenta Santangelo (2007, p. 9), essa é a última vitória de Sula: os samnitas, que fazem parte dos exércitos de Mário, são completamente dizimados e Mário, o Jovem, comete suicídio em seguida. O pesquisador enfatiza a importância dessas batalhas, já que são as contendas que acarretaram a morte de Mário, o Jovem, e Cneu Carbão, dois dos opositores remanescentes de Sula (Santangelo, 2007, p. 8).

Ao garantir o controle novamente sobre Roma em 82, Sula assume o posto de *dictator rei publicae constituendae*, isto é, ditador, o que correspondia ao comando da *res publica* pelo período de seis meses (Barret, 2011, p. 39). Essa magistratura é levada à votação do senado por Lúcio Valério Flaco que, naquele momento, possuía a posição de *interrex,* cargo responsável dentre outras coisas por organizar as eleições consulares (Steel, 2013, p. 107). Steel (2013, p. 107) esclarece que a lei, a *lex Valeria*, apresentada por Flaco, que atribuiu o cargo de ditador a Sula, apresentava uma mudança significativa nas premissas que regiam essa magistratura, haja vista que a delimitação do período de duração de seis meses fora retirada. Assim, ao contrário das outras vezes em que essa posição havia sido invocada durante a República, Sula detinha o cargo sem qualquer restrição de tempo. Além disso, Eckert (2019, p. 164) explica que essa lei conferia às decisões deliberadas por Sula um

[61] Cneu Papirio Carbão, apoiador de Cornélio Cina, permanece como cônsul em 85 e 84. Ele também participa dos conflitos referentes à Guerra Social.
[62]Quinto Cecílio Metelo Pio, filho de Quinto Cecílio Metelo, participa da Guerra Social e assume o consulado ao lado de Sula em 80.

aspecto jurídico legal, assim, ao contrário da suspensão das normas, essa formatação da lei ratificava a legalidade das ações dele antes e depois da vitória sobre seus opositores.

Mesmo não sendo uma magistratura incomum, Veleio Patérculo (2. 28. 2) registra que essa posição de ditador não era praticada desde os tempos da Guerra Púnica. Em Tito Lívio (2. 18. 3-4), por exemplo, no segundo livro, há o registro dessa prática de nomeação de um indivíduo cuja responsabilidade é restabelecer o equilíbrio, o *status quo*, da organização da *res publica* quando ocorre a impossibilidade dos cônsules de promover a concórdia entre os pares. Segundo o relato liviano, esse episódio acontece no consulado de Postúmio Comínio e Tito Lárgio durante os jogos romanos por duas razões: a primeira, um suposto tumulto realizado por jovens sabinos, movidos pela "luxúria", ao se envolverem com uma cortesã. Esse acidente "sem importância", conjectura Livio, seria responsável por causar uma nova guerra entre os dois povos, os sabinos e os romanos; a segunda, o receio da união de trinta nações contra Roma, lideradas por Otavio Mamílio. Por isso, resolveu-se pela instauração da função do ditador, no trecho: *In hac tantarum expectatione rerum sollicita ciuitate, dictatoris primum creandi mentio orta* ("em meio à inquietação provocada por expectativas tão alarmantes para a cidade, surgiu pela primeira vez a ideia de eleger-se um ditador", Liv. 2. 18. 4). O historiador, no entanto, menciona não saber com precisão a data em que essa posição foi instaurada nem os cônsules que referendaram a construção desse posto, mas apresenta Tito Lárgio como possível primeiro ditador, como se lê no excerto a seguir:

> *Eo magis adducor ut credam Larcium, qui consularis erat, potius quam M. Valerium Marci filium Volesi nepotem, qui nondum consul fuerat, moderatorem et magistrum consulibus appositum; qui si maxime ex ea familia legi dictatorem uellent, patrem multo potius M. Valerium spectatae uirtutis et consularem uirum legissent.*
>
> Por isso, acredito que se tenha preferido Lárgio, que já fora cônsul, a Mânio Valério, filho de Marco e Neto de Volesco, que ainda não exercera o consulado, para servir de chefe e conselheiro dos cônsules. Se pretendessem escolher para ditador um membro da família Valéria, teriam de preferência optado pelo pai, Marco Valério, varão de reconhecidos méritos e antigo cônsul. (Liv. 2. 18. 6-7)

Essa seleção teria acontecido conforme os processos usuais de eleição do cônsul. Como explica Brandão (2015, p. 434), Lívio (2. 18. 8) também registra que a autoridade do ditador não era submetida à validação dos cônsules ou mesmo ao direito de apelo do povo (*prouocatio*): *neque enim ut in consulibus qui pari potestate essent, alterius auxilium neque prouocatio erat neque ullum usquam nisi in cura parendi auxilium* ("já nem com os cônsules, cujo poder era igual, podiam buscar o auxílio de um contra o outro, nem tampouco apelar para o povo. Agora não havia outro recurso a não ser prestar obediência cega à autoridade do

ditador", Liv. 2. 18. 8). Assim, diferente da delimitação adquirida modernamente, Brandão (2015, p. 430) adverte que a ditadura, ou a passagem de poder para um único indivíduo, possuía legitimidade, uma vez que se configurava como uma magistratura possível de ser usada em determinadas situações.

As determinações de Sula contribuíram para construir um legado de profundas mudanças legais que legitimaram, em certa medida, não somente suas ações antes da guerra civil, mas, principalmente, suas decisões durante esse período como ditador. Dentre elas, podemos citar a *lex Cornelia de proscriptione*, na qual, como discute Santangelo (2007, p. 81), os indivíduos proscritos eram destituídos dos direitos outorgados ao povo romano, incluindo o direito à proteção pessoal e à posse de patrimônio, que seria confiscada pelo senado. Assim, Eckert (2019, p. 168) esclarece que essa medida permitiu a perseguição dos indivíduos proscritos e a imunidade para aqueles que cumpriam as ordens, sem haver represálias. Nesse contexto, se negava aos indivíduos proscritos o direito à herança, e aos seus filhos possibilidade de concorrer a cargos públicos para que, desse modo, não houvesse possibilidade de contestação legal sobre essas medidas (Eckert, 2019, p. 169). Além disso, Sula também promulgou a lei que infringia punições aos povos itálicos, que haviam se posicionado favoravelmente em relação aos opositores na guerra civil. Houve, por exemplo, o confisco de terras que, logo depois, foram distribuídas entre os mais antigos apoiadores de Sula. A magistratura de Sula como ditador durou até 80 AEC, quando ele se retirou da posição para, logo depois, concorrer ao consulado ao lado de um dos seus aliados, Cecílio Metelo Pio, no mesmo ano (Rosillo-López, 2019, p. 65).

3.3 Sula e Mário como *exempla*

Compreendemos que Lucano dimensiona a magnitude da guerra pretendida por César e Pompeu a partir dos acontecimentos referentes ao embate de Sula e Mário, agentes principais da Primeira Guerra Civil, de modo a interpretar os eventos do passado como prenúncio do futuro. Desse modo, a análise pretendida neste tópico possui como objetivo averiguar de que maneira os aspectos referentes à construção do *exemplum* discutido a partir das premissas delimitadas por Roller (2018; 2015) e Langlands (2018) opera no episódio como vínculo entre o constructo exemplar lucaniano e a tradição historiográfica. As categorias de que nos valeremos são *ação*, *apreciação* e *normalização,* visto que elas organizam e estruturam o discurso exemplar fornecido pelo ancião e essa construção acontece nos meandros da própria narrativa. Analisaremos, ainda, a construção do relato como *exempla* também com base na

análise de Chaplin (2001) acerca desse mesmo procedimento em Tito Lívio, já que, assim como comentamos, o episódio é inserido na narrativa em moldes próximos ao que o historiador faz em sua obra. Partimos do pressuposto de que, na epopeia, os generais funcionam como *exemplum* negativo, uma vez que suas atitudes são interpretadas como viciosas por parte do ancião que narra os acontecimentos do conflito.

O que nos autoriza a estabelecer uma associação entre os agentes dessas duas contendas é, primeiro, a conexão política histórica que as próprias personagens, César e Pompeu, reivindicaram, haja vista que elas recorreram às figuras de Mário e de Sula para se projetarem no cenário político romano (Mebane, 2020, p. 173). Assim, ao passo que César, sendo tio de Mário, vale-se do parentesco compartilhado com o general[63], Pompeu obteve suas primeiras vitórias em batalha sob os estandartes de Sula na Guerra Numídica[64] (Mebane, 2020, p. 174); e segundo a relação feita por Catão no nono canto, que afirma, após a morte de Pompeu, terem sido os tempos de Sula e Mário os responsáveis pelo cenário da Guerra Civil que o aflige: *olim uera fides Sulla Marioque receptis/ libertatis obit* [...] ("devido ao regresso triunfal de Mário e Sula/ a verdadeira essência da liberdade pereceu há tempos [...]", Luc. 9. 204-205). Dessa forma, a inserção do relato do ancião e, principalmente, dessas personagens por parte do poeta, estabelece um rastro de violência que possui como origem os conflitos entre os dois generais que se desdobram na Guerra Civil entre César e Pompeu.

O relato da guerra entre Mário e Sula emerge na narrativa devido aos rumores propagados do crime cometido por César ao transpassar os limites de Roma com seu exército, algo que era proibido: *uana quoque ad ueros accessit fama timores/ irrupitque animos populi clademque futuram/ intulit* ("Também fama vã se junta aos receios fundamentados,/ lançando-se sobre o espírito do vulgo, e patenteia a mortandade futura" (Luc. 1. 469-471); e a percepção do povo romano de sinais que prenunciavam a guerra civil: [...] *et foedera rerum/ praescia monstrifero uertit natura tumultu/ indixitque nefas* ("a presciente Natureza subvertia/ com uma desordem repleta de prodígios, as leis/ e o funcionamento do universo e anunciava a

[63] Conforme Flower (2006, p. 104-105), no período em que foi questor, César enfatizou sua relação com Mário ao exibi-lo em meio aos retratos (*imagines*) dos ancestrais, parte importante dos ritos funerários romanos, em honra à morte de Júlia, esposa de Mário, e tia de César. Essa maneira de lidar com as *imagines* pode ser compreendida a partir da própria Flower (1996, p. 126), que argumenta que esses elementos são usados por parte da aristocracia para construção de laços consanguíneos de modo a estabelecer uma linhagem conectada à figura ilustríssima, de maneira a compor um *background* virtuoso. Como explica Silva (2018, p. 156), em uma sociedade que valoriza os costumes dos ancestrais, o vínculo com o *mos maiorum* por meio da conexão com certos indivíduos ilustres contribui para a construção da *auctoritas* do indivíduo.

[64] Como comenta Beard (2007, p. 15-16), Pompeu recebeu os louros por três campanhas diferentes. Dentre eles, podemos citar o triunfo oriundo das vitórias do general na África. Entre essas vitórias, já sob o comando de Sula, estão os confrontos contra os aliados remanescentes de Mário. Pompeu recebe a alcunha de "Magno", que mencionamos brevemente, justamente de Sula em virtude do sucesso do general nas campanhas na África.

impiedade da guerra civil", Luc. 2. 2-4). Assim, todos esses índices da guerra evocam a memória de conflitos passados. A narrativa do ancião inicia-se a partir do exílio de Mário e o seu retorno a Roma, uma vez que esse acontecimento, isto é, essa transgressão, assemelha-se ao panorama político que antecede o relato: César, impedido de concorrer ao consulado por estar *in absentia* em 49 AEC, guia as suas tropas a Roma; já Pompeu, ao saber da investida cesarista, abandona a cidade. Dessa forma, os temores em relação à violação cometida por César, que obriga Pompeu a abandonar a cidade, evocam na narrativa a situação histórica de quando Sula primeiro marcha com suas forças até os limites da *Urbs* e Mário deixa Roma para evitar as represálias sulanas. Isso instiga o sentimento de que aquelas atrocidades cometidas por Mário aconteceriam novamente com o retorno de César. O trecho que se segue é o relato integral do ancião a respeito do conflito correspondente à Primeira Guerra Civil (Luc. 2. 68-233).

'Non alios' inquit 'motus tum fata parabant
cum post Teutonicos uictor Libycosque triumphos
exul limosa Marius caput abdidit ulua.
Stagna auidi texere soli laxaeque paludes
depositum, Fortuna, tuum; mox uincula ferri
exedere senem longusque in carcere paedor.
Consul et euersa felix moriturus in urbe
poenas ante dabat scelerum. Mors ipsa refugit
saepe uirum, frustraque hosti concessa potestas
sanguinis inuisi, primo qui caedis in actu
deriguit ferrumque manu torpente remisit.
Uiderat immensam tenebroso in carcere lucem
terribilisque deos scelerum Mariumque futurum,
audieratque pauens "fas haec contingere non est
colla tibi; debet multas hic legibus aeui
ante suam mortes: uanum depone furorem."
Si libet ulcisci deletae funera gentis,
hunc, Cimbri, seruate senem. Non ille fauore
numinis, ingenti superum protectus ab ira,
uir ferus et Romam cupienti perdere fato
sufficiens. Idem pelago delatus iniquo
hostilem in terram uacuisque mapalibus actus
nuda triumphati iacuit per regna Iugurthae
et Poenos pressit cineres, solacia fati
Carthago Mariusque tulit, pariterque iacentes
ignouere deis. Libycas ibi colligit iras.
Ut primum Fortuna redit, seruilla soluit
agmina, conflato saeuas ergastula ferro
exeruere manus. Nulli gestanda dabantur
signa ducis, nisi qui scelerum iam fecerat usum
attuleratque in castra nefas, pro fata, quis ille,
quis fuit ille dies, Marius quo moenia uictor
corripuit, quantoque gradu mors saeua cucurrit!
nobilitas cum plebe perit, lateque uagatus
ensis, et a nullo reuocatum pectore ferrum.
Stat cruor in templis multaque rubentia caede
lubrica saxa madent. Nulli sua profuit aetas:
non senis extremum piguit uergentibus annis

praecepisse diem, nec primo in limine uitae
infantis miseri nascentia rumpere fata.
crimine quo parui caedem potuere mereri?
sed satis est iam posse mori. Trahit ipse furoris
impetus, et uisum lenti quaesisse nocentem.
In numerum pars magna perit, rapuitque cruentus
uictor ab ignota uultus ceruice recisos
dum uacua pudet ire manu. Spes una salutis
oscula pollutae fixisse tremenda dextrae.
Mille licet gladii mortis noua signa sequantur,
degener o populus, uix saecula longa decorum
sic meruisse uiris, nedum breve dedecus aeui
et uitam dum Sulla redit. Cui funera uulgi
fiere uacet? uix te sparsum per uiscera, Baebi,
innumeras inter carpentis membra coronae
discessisse manus, aut te, praesage malorum
Antoni, cuius laceris pendentia canis
ora ferens miles festae rorantia mensae
imposuit. truncos lacerauit Fimbria Crassos;
saeua tribunicio maduerunt robora tabo.
Te quoque neglectum uiolatae, Scaeuola, Vestae
ante ipsum penetrale deae semperque calentis
mactavere focos; paruum sed fessa senectus
sanguinis effudit iugulo flammisque pepercit.
Septimus haec sequitur repetitis fascibus annus.
Ille fuit uitae Mario modus, omnia passo
quae peior fortuna potest, atque omnibus uso
quae melior, mensoque hominis quid fata paterent.
Iam quot apud Sacri cecidere cadauera Portum
aut Collina tulit stratas quot porta cateruas,
tum cum paene caput mundi rerumque potestas
muta uit translata locum, Romanaque Samnis
ultra Caudinas sperauit uulnera Furcas!
Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor.
Ille quod exiguum restabat sanguinis urbi
hausit; dumque nimis iam putria membra recidit
excessit medicina modum, nimiumque secuta est,
qua morbi duxere, manus. Periere nocentes,
sed cum iam soli possent superesse nocentes.
Tum data libertas odiis, resolutaque legum
frenis ira ruit. non uni cuncta dabantur
sed fecit sibi quisque nefas: semel omnia uictor
iusserat. Infandum domini per uiscera ferrum
exegit famulus, nati maduere paterno
sanguine, certatum est cui ceruix caesa parentis
cederet, in fratrum ceciderunt praemia fratres.
Busta repleta fuga, permixtaque uiua sepultis
corpora, nec populum latebrae cepere ferarum.
Hic laqueo fauces elisaque guttura fregit,
hic se praecipiti iaculatus pondere dura
dissiluit percussus humo, mortisque cruento
uictori rapuere suas; hic robora busti
exstruit ipse sui necdum omni sanguine fuso
desilit in flammas et, dum licet, occupat ignes.
Colla ducum pilo trepidam gestata per urbem
et medio congesta foro: cognoscitur illic
quidquid ubique iacet. Scelerum non Thracia tantum
uidit Bistonii stabulis pendere tyranni,
postibus Antaei Libye, nec Graecia maerens
tot laceros artus Pisaea fleuit in aula.

Cum iam tabe fluunt confusaque tempore multo
amisere notas, miserorum dextra parentum
colligit et pauido subducit cognita furto.
Meque ipsum memini, caesi deformia fratris
ora rogo cupidum uetitisque imponere flammis,
omnia Sullanae lustrasse cadauera pacis
perque omnis truncos, cum qua ceruice recisum
conueniat, quaesisse, caput, quid sanguine manes
placatos Catuli referam? cum uictima tristis
inferias Marius forsan nolentibus umbris
pendit inexpleto non fanda piacula busto,
cum laceros artus aequataque uulnera membris
uidimus et toto quamuis in corpore caeso
nil animae letale datum, moremque nefandae
dirum saeuitiae, pereuntis parcere morti.
Auulsae cecidere manus exectaque lingua
palpitai et muto uacuum ferit aera motu.
Hic aures, alius spiramina naris aduncae
amputat, ille cauis evoluit sedibus orbes
ultimaque effodit spectatis lumina membris.
Uix erit ulla fides tarn saeui criminis, unum
tot poenas cepisse caput, sic mole ruinae
fracta sub ingenti miscentur pondere membra,
nec magis informes ueniunt ad litora trunci
qui medio periere freto. Quid perdere fructum
iuuit et, ut uilem, Marii confundere vultum?
ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret
agnoscendus erat. Uidit Fortuna colonos
Praenestina suos cunctos simul ense recepto
unius populum pereuntem tempore mortis.
Tum flos Hesperiae, Latii iam sola iuuentus,
concidit et miserae maculauit Ouilia Romae.
Tot simul infesto iuuenes occumbere leto
saepe fames pelagique furor subitaeque ruinae
aut terrae caelique lues aut bellica clades,
numquam poena fuit. Densi vix agmina uulgi
inter et exangües immissa morte cateruas
uictores mouere manus; uix caede peracta
procumbunt, dubiaque labant ceruice; sed illos
magna premit strages peraguntque cadauera partem
aedis: uiua graues elidunt corpora trunci.
Intrepidus tanti sedit securus ab alto
spectator sceleris: miseri tot milia uulgi
non timuit iussisse mori. Congesta recepit
omnia Tyrrhenus Sullana cadauera gurges.
In fluuium primi cecidere, in corpora summi.
Praecipites haesere rates, et strage cruenta
interruptus aquam fluxit prior amnis in aequor,
ad molem stetit unda sequens. Iam sanguinis alti
uis sibi fecit iter campumque effusa per omnem
praecipitique ruens Tiberina in ilumina riuo
haerentis adiuuit aquas; nec iam alueus amnem
nec retinent ripae, redditque cadauera campo.
Tandem Tyrrhenas vix eluctatus in undas
sanguine caeruleum torrenti diuidit aequor.
Hisne salus rerum, felix his Sulla uocari,
his meruit tumulum medio sibi tollere Campo?
haec rursus patienda manent, hoc ordine belli
ibitur, hic stabit ciuilibus exitus armis.
Quamquam agitant grauiora metus, multumque coitur

humani generis maiore in proelia damno.
Exulibus Mariis bellorum maxima merces
Roma recepta fuit, nec plus uictoria Sullae
praestitit inuisas penitus quam tollere partes:
hos alio, Fortuna, uocas, olimque potentes
concurrunt. Neuter ciuilia bella moueret
contentus quo Sulla fuit.' sic maesta senectus
praeteritique memor flebat metuensque futuri.

Não preparavam outros movimentos os Fados quando Mário,
vitorioso depois dos Triunfos sobre os Teutões e os Líbios,
encobriu a cabeça com as ervas dos pântanos e foi desterrado.
Ocultaram-no charcos de solos vorazes e amplos pauis,
como teu depósito, Fortuna, e dentro de pouco tempo
os vínculos do ferro e a sordidez imensa do cárcere consumiram o ancião.
Aquele que haveria de morrer cônsul, bem-aventurado
numa cidade destruída, sofria antecipadamente o castigo pelos seus crimes.
Muitas vezes fugiu dele a própria morte, pois o poder de derramar
o seu sangue odioso foi concedido em vão ao inimigo,
que no primeiro impulso do assassino se deteve e largou o ferro
de mão entorpecida. Tinha visto no tenebroso cárcere uma luz imensa,
os terríveis deuses do crime e o que Mário viria a ser.
Atemorizado, ouvira: "Não te é permitido tocar
neste pescoço; este homem deve muitas mortes, antes da tua,
às leis do tempo: abandona a tua fúria inútil."
Se vos agrada vingar a morte de um povo destruído, Cimbros,
preservai este ancião. Feroz, aquele homem não era protegido
pelo favor das divindades, mas sim pela ira dos deuses,
pois ele bastava para o Fado que desejava destruir Roma.
Tendo sido levado, pelo mar adverso, para uma cidade inimiga,
depois de perseguido por aldeias desertas,
prostrou-se nos reinos despidos do vencido Jugurta,
e pisou as cinzas címbrias. Cartago e Mário
obtiveram a consolação dos Fados e, prostrados do mesmo modo,
perdoaram os deuses. Ali, reuniu as cóleras líbias
e, logo que a Fortuna regressou, libertou multidões de escravos.
Fundido o ferro, os presos mostraram a crueldade das suas mãos.
A ninguém era permitido transportar insígnias de chefe,
a não ser que já tivesse cometido crimes
e levado a impiedade para o acampamento. Que dia, pelos Fados,
que dia aquele em que Mário, vencedor, se apoderou
das muralhas! Quão célebres os passos da morte cruel!
A nobreza perecia com a plebe, por todo o lado erravam
espadas e o ferro não recuava perante peito algum.
Havia sangue nos templos e escorregava-se nas pedras rubras,
impregnadas pelo massacre imenso. Para ninguém foi benéfica
a sua idade: afligia antecipar o último dia do ancião
cujos anos declinavam, nem quebrar os Fados nascentes
de uma mísera criança, na soleira da vida.
Por que crime puderam os pequenos merecer a morte?
Mas já era bastante poder morrer. Arrastava-os o próprio ímpeto
do furor e considerava-se indolente procurar culpados.
Uma grande parte morreu para fazer número, e o sangrante vencedor
arrancava de pescoços desconhecidos os rostos mutilados,
porque se envergonhava de andar de mãos vazias.
A única esperança de salvação era tocar com a boca temerosa
numa dextra maculada. Ainda que mil gládios tivessem
acompanhado os novos sinais da morte, ó povo degenerado,
dificilmente teria sido honroso para os homens obter longos séculos
desse modo, quanto mais a vergonha de um tempo breve

até ao regresso de Sula: quem teria tempo para chorar
os cadáveres do povo? Mal o houve para ti chorar, Bébio,
que desapareceste com as vísceras dilaceradas, entre as inúmeras mãos
de um grupo que te arrancava os membros, ou a ti, Antônio,
adivinho dos males, cuja cabeça, suspensa pelos cabelos brancos
foi levada por um soldado e colocada, ainda a gotejar,
sobre a mesa festiva. Fímbria dilacerou os corpos dos Crassos;
a cruel prisão foi impregnada com o sangue dos tribunos.
Também a ti, Cévola, negligenciado por Vesta ultrajada,
te mataram, diante do próprio santuário da deusa e dos fogos
sempre ardentes. Mas escasso foi o sangue que da garganta
derramou a velhice fatigada, respeitando as chamas.
A estes acontecimentos seguiu-se o sétimo ano, e de novo tomou o poder.
Foi o término da vida de Mário, que sofreu tudo o que a Fortuna
tem de pior, mas também usufruiu de tudo o que tem de melhor,
tendo avaliado o que os Fados podem proporcionar aos homens.
Quantos cadáveres caíram já junto de Sacriporto,
quantas multidões prostradas suportou Porta Colina,
quando a cabeça do mundo e a autoridade do universo
quase foi transferida, mudando o lugar, e os Samnitas
esperaram causar aos Romanos feridas superiores às forças Caudinas!
A tão extensa calamidade juntou-se ainda Sula, o vingador,
ele que derramou o pouco sangue que restava na cidade.
Enquanto incidia sobre os membros já pútridos em demasia,
o remédio ultrapassou o limite e a mão seguiu excessivamente
por onde as doenças a conduziram. Pereceram os infames,
mas quando já só os infames podiam sobreviver.
Então foi dada a liberdade ao ódio, e a ira precipitou-se,
liberta dos freios da lei. Não se concedeu tudo isto a um só,
mas cada um praticou crimes por sua iniciativa: o vencedor tudo
ordenara de uma só vez. O servo atravessou com o ferro abominável
as vísceras do seu senhor, o sangue paterno impregnou os filhos
e disputava-se a quem caberia o pescoço mutilado do pai;
irmãos sucumbiam como prêmios de irmãos.
As sepulturas encheram-se de fugitivos, corpos vivos misturavam-se
com cadáveres, e os covis das feras não albergavam todo o povo.
Um quebrou o pescoço e a garganta estrangulando-se com um laço,
outro, lançando-se com todo o seu peso em direção a um precipício,
despedaçou-se ao atingir a terra dura. Arrebataram assim as suas mortes
ao cruel vencedor. Um amontoou a madeira da sua própria sepultura
e, não tendo ainda derramado todo o sangue, saltou para as chamas,
apoderando-se do fogo enquanto ainda podia.
As cabeças dos chefes foram transportadas na ponta de lanças pela cidade inquieta
e amontoadas no meio do Fórum: é ali que se identificam
todos os corpos que por toda parte jazem. A Trácia não viu, dependurados
nos estábulos do tirano da Bistónia, tantos mortos,
ou a Líbia nas portas de Anteu, nem a Grécia, pesarosa,
chorou tantos membros dilacerados no Palácio de Pisa.
Quando já se desfaziam de putrefacção e, desfigurados pelo tempo,
perdiam os traços distintivos, recolhia-os a dextra dos míseros pais,
que retirava, com um furto receoso, os corpos reconhecidos.
Eu mesmo me lembro de ter examinado todos os cadáveres
da paz de Sula, ansiando por colocar na pira
e nas chamas proibidas o rosto deformado de um irmão morto,
tendo procurado, por entre os corpos, o pescoço
a que pertenceria a sua cabeça cortada. Porque hei de referir
os manes de Cátulo apaziguados com sangue? Quando Mário,
oferecido como vítima às sombras do defunto, que talvez não quisesse
tão sinistras oferendas, pagou uma expiação infanda ao túmulo insaciável
quando vimos o seu corpo dilacerado, as feridas igualarem em extensão

os membros, completamente mutilado sem que lhe fosse concedido
nenhum golpe que lhe acabasse com a vida.
E vimos o costume funesto, de uma crueldade abominável:
retardar a morte dos que perecem.
As mãos, arrancadas, caíram; a língua cortada
palpita e fere o ar vazio com um movimento silencioso.
Um amputa as orelhas, outro as fendas do nariz recurvo;
aquele retira os olhos das côncavas órbitas e priva-os da última luz,
depois de terem contemplado os próprios membros.
Dificilmente se poderá acreditar em tão grandes crimes,
e que um só homem tenha sofrido tantos castigos. Assim se confundem
sob um peso imenso, os membros quebrados pela massa de um desabamento,
e os corpos dos que pereceram no meio do mar não aparecem
mais disformes junto à costa. Por que lhes agradou destruir
o fruto do crime e deformar o rosto de Mário, como se não valesse nada?
Para que este crime e a prova da morte agradassem a Sula,
deveria ser reconhecível. A Fortuna de Preneste viu
todos os seus colonos passados à espada, em simultâneo:
um povo inteiro a perecer no tempo de uma só morte.
Então a flor da Hespéria, já a única juventude do Lácio,
sucumbiu e manchou os recintos eleitorais da mísera Roma.
Tombarem em simultâneo tantos jovens na infesta morte
foi muitas vezes consequência da fome, da fúria do mar e de súbitas desgraças,
de epidemias da terra e do mar ou de flagelos bélicos,
mas nunca de um castigo. Quando a morte se introduziu
por entre a multidão de tropas amontoadas e as catervas exangues,
os vencedores movem as mãos com dificuldade, e eles, consumada a chacina
com dificuldade tombam: vacilam, e o seu pescoço oscila.
Aos vivos, oprime-os a grande carnificina, pois os cadáveres completam
uma parte do massacre, esmagando com o seu peso corpos ainda vivos.
Do seu alto assento, Sula, observa, imperturbável e livre de inquietações,
tão grande os crimes, sem se preocupar por ter ordenado
que morressem tantos milhares de um povo infeliz.
Amontoados, todos os cadáveres de Sula foram recebidos pelo rio Tibre:
os primeiros caíram no rio, os últimos sobre os outros corpos.
Os navios velozes ficaram imobilizados. A corrente de água foi
interrompida pelo cruel desabamento: as águas a jusante fluíram para o mar,
mas a água a montante deteve-se perante a massa dos corpos.
Já a força do sangue imenso abria caminho e se espalhava pelos campos,
precipitando-se numa veloz torrente para o rio Tibre e
ajudando as águas hesitantes: o leito do rio já não o consegue conter,
nem as margens podem, e este restitui os cadáveres à planície.
Então a libertando-se a custo em direcção às ondas do Mar Tirreno,
divide a superfície azul do mar com uma corrente de sangue.
Foi por isto que Sula mereceu ser chamado o salvador do mundo,
além de bem-aventurado? Mereceu, por isto,
que lhe erguessem um túmulo no Campo de Marte?
Tais sofrimentos nos esperam de novo, será a mesma
a ordem da guerra, e este será o resultado das armas civis.
Ainda que situações mais graves provoquem os nossos medos,
uma grande multidão reúne-se por danos maiores.
Para os desterrados de Mário, a maior recompensa da guerra
foi recuperar Roma, e a vitória de Sula não lhe concedeu
mais do que a total destruição de uma facção que lhe era odiosa.
Para um outro fim, Fortunam os chamaste, e há já muito tempo
se enfrentam os poderosos. Nenhum dos dois teria iniciado a guerra civil
se se tivessem contentado com ser o que Sula foi.”. Assim se lamentava
uma velhice abatida, lembrando-se do passado e receosa pelo futuro.
(Luc. 2. 68-233)

3.3.1 Ação: conflito civil

Nos moldes do que estabelece Roller (2015, p. 130), a ação corresponde ao evento. A ação do episódio é o *scelus*, o crime, cometido por ambos os generais, Sula e Mário, quando decidem marchar em direção à Roma para assumir o controle da cidade, crime sobre o qual o ancião pretende relatar (Fantham, 1992b, p. 28). Ao invés de uma batalha específica que pudesse ilustrar a natureza do conflito, o ancião menciona vários momentos da guerra, desde o retorno impiedoso de Mário a Roma, marcado pelo massacre dos apoiadores adversários, nos versos *nobilitas cum plebe perit, lateque uagatus/ ensis, et a nullo reuocatum pectore ferrum./ stat cruor in templis multaque rubentia caede/ lubrica saxa madent* ("A nobreza perecia com a plebe, por todo o lado erravam/ espadas e o ferro não recuava perante peito algum./ Havia sangue nos templos e escorregava-se nas pedras rubras,/ impregnadas pelo massacre imenso", Luc. 2. 101-104) até o sétimo consulado dele: *septimus haec sequitur repetitis fascibus annus* ("A estes acontecimentos seguiu-se o sétimo ano, e de novo tomou o poder"); a narrativa referente a Sula percorre os eventos que ocorreram desde a retomada cruenta de Sula da cidade, na passagem: *Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor./ Ille quod exiguum restabat sanguinis urbi/ hausit* ("A tão extensa calamidade juntou-se ainda Sula, o vingador, / ele que derramou o pouco sangue que restava na cidade", Luc. 2. 139-141), passando pelos impactos das proscrições.

No âmbito da narrativa, o episódio do conflito civil entre os generais endossa a ideia de uma história cíclica na medida em que as ações dos generais evocam o crime cometido na fundação da cidade, isto é, o assassinato de Remo por Rômulo, ao mesmo tempo em que vaticinam a guerra entre Júlio César e Pompeu. A menção ao crime ocorre na fundação da cidade, mencionado no primeiro canto, no momento em que o narrador lucaniano explica as causas políticas responsáveis por provocar a disputa de poder entre as forças cesaristas e as pompeianas: *nulla fides regni sociis, omnisque potestas/ impatiens consortis erit*. *Nec gentibus ullis/ credite nec longe fatorum* ***exempla*** *petantur:/ fraterno primi maduerunt sanguine muri*" ("Não haverá lealdade alguma entre homens que partilhem o poder/ e nunca o mando tolerará ser repartido. Não acrediteis em povos estrangeiros nem se procurem/ muito longe **exemplos** desta lei dos Fados:/ tingiram-se já de sangue fraterno os primeiros muros", Luc. 1. 92-95, grifo nosso)[65]. Dessa forma, ao buscar por um paralelo para compreender os

[65] Como indica Green (1994, p. 206), essa mesma percepção da origem de Roma manchada pelo crime pode ser vista também em Tito Lívio quando este narra que, após restituir ao avô, Numitor, o controle do reino, os irmãos, Rômulo e Remo, foram instigados a fundarem uma nova cidade: *Interuenit deinde his cogitationibus auitum malum, regni cupido, atque inde foedum certamen coortum a satis miti principio* ("A esses projetos veio

aspectos que envolvem o conflito entre César e Pompeu, o narrador reporta-se à transgressão cometida por Rômulo na fundação de Roma, quando este mancha os muros que protegiam a cidade com o sangue do irmão, Remo (Ganiban, 2011, p. 330). Para Asso (2008, p. 165), ao evocar o crime do mito da fundação de Roma, Lucano propõe uma visão negativa da história romana, uma vez que o ato de levantar as armas contra alguém do próprio povo seria uma prática intrínseca aos romanos, já que Rômulo, como discutiremos depois, é o *exemplum* primeiro das qualidades que constituem a romanidade, isto é, características que contribuem para um senso de pertencimento ao povo romano. Por isso, o fratricídio original realizado por Rômulo é lido como um precedente que permite interpretar as ações das personagens por meio da máxima, já discutida no capítulo anterior, de que Roma estaria sempre destinada a se autodestruir em virtude do seu próprio poderio (Ganiban, 2011, p. 330).

Como progenitor da linhagem do povo romano, Rômulo seria a origem dos infortúnios que se desdobrariam ao longo das gerações posteriores. Ao aludir ao mito de origem da cidade, o poeta indica que o desenrolar da história romana é cíclica, por estar fadada a se repetir (Asso, 2008, p. 165). Logo, entendemos que o conflito entre Sula e Mário, por ser construído em uma situação semelhante, ou seja, por se configurar como disputa entre membros de um mesmo povo pelo poder sobre a cidade, reforça a premissa da predestinação de Roma à destruição, o que a conecta ao crime do mito de fundação. Ao mesmo tempo, o ancião retoma a guerra passada como baliza para interpretação das possíveis consequências de uma batalha entre César e Pompeu. Essa instância é endossada pela passagem em que o ancião declara que os mesmos sofrimentos pelos quais eles, sobreviventes, tiveram de passar durante o período correspondente à contenda entre os generais da Primeira Guerra Civil ocorreriam novamente: *haec rursus patienda manent, hoc ordine belli/ ibitur, hic stabit ciuilibus exitus armis* (“Tais sofrimentos nos esperam de novo, será a mesma/ a ordem da guerra, e este será o resultado das armas civis”, Luc. 2. 223-224). Por isso, Mário, Sula, Pompeu e César retomam os feitos de Rômulo não a partir das virtudes expressas pelo fundador de Roma, mas, sim, pela natureza do crime cometido primeiro por ele e que, depois, os generais perpetuaram. Em virtude disso, também, entendemos que o poeta, nos versos *nulla fides regni sociis omnisque potestas/ impatiens consortis erit* (“Não haverá lealdade alguma entre homens que partilhem o poder/ e nunca o mando tolerará ser repartido”, Luc. 1. 92), que se refere ao mito de fundação, alude à impossibilidade desde os primórdios do povo romano de aceitar a partilha de poder.

---

mesclar-se a ambição de reinar, paixão hereditária, que transformou em conflito criminoso um empreendido de início bastante pacifico”, Liv. 1. 6. 4).

Isso nos permite interpretar que essa quebra de *fides* retoma igualmente a Mário e Sula, dado o fato de que Mário buscou suplantar o *imperium* de Sula nas Guerras Mitridáticas, e a César e Pompeu, dado o fracasso do triunvirato. Essa reaparição do cenário de transgressão que se inicia com Remo e Rômulo e se perpetua nos tempos de Sula e Mário culmina na guerra civil de Pompeu e Júlio César. Esses eventos, conectados entre si por meio do fratricídio, ocorrem em três períodos históricos distintos devido à cobiça e à ambição descomedida dos generais romanos. Desse modo, o conflito da Primeira Guerra Civil opera na narrativa tanto como um *exemplum* que serve para interpretar o passado enquanto um índice que permite imaginar o futuro.

Essa articulação entre a ocorrência de um determinado evento em temporalidades diferentes pode ser vista, além disso, na maneira como o historiador Tito Lívio evoca paralelos entre a narrativa de Rômulo e Camilo, construindo-os como os fundadores de Roma, de modo a prenunciar o que faria posteriormente Otaviano. Sobre essa conexão entre as personagens, Marques (2008b, p. 52) discute a relação entre eles a partir de um evento em comum: a fundação da cidade. Cada uma dessas personagens estabelece os alicerces que são simbolicamente responsáveis por fundar Roma por meio das vitórias e conquistas de outros povos, assim como entendemos que Lucano faz com a ideia de fratricídio associado às Guerras Civis.

Rômulo, como primeiro fundador, edifica a cidade no aspecto físico e religioso, haja vista que assumiu controle da cidade após seguir os augúrios para a sua fundação, além de ter instituído os cultos aos deuses, como se lê na passagem: *Palatium primum, in quo ipse erat educatus, muniit. Sacra dis aliis Albano ritu* [...] *facit* ("Sua primeira medida foi fortificar o Palatino onde ele próprio havia sido criado. Ofereceu então sacrifícios aos deuses de acordo com o rito albano", Liv. 1. 7. 3). Essa devoção ao divino, entendida por meio da manifestação da *pietas*, é uma das características exemplares à qual a figura de Rômulo está atrelada e a partir da qual os sucessores dele se alinham em favor de serem lidos como virtuosos[66].

O paralelo entre Rômulo e Camilo é estabelecido na narrativa a partir da associação das ações e da própria figura do general ao primeiro fundador de Roma. O trecho, em que o

[66] Essa associação a Rômulo também é feita a fim de construir a *auctoritas* do próprio indivíduo. Numa Pompílio, por exemplo, dentro da narrativa liviana, busca atrelar seus atos referentes aos ritos sagrados à figura de Rômulo, como se lê no excerto: *Accitus, sicut Romulus augurato urbe condenda regnum adeptus est, de se quoque deos consuli iussit* ("Chamado a Roma, quis Numa Pompílio que os deuses também fossem consultados sobre sua eleição, a exemplo de Rômulo que consultou os augúrios para fundar a cidade e reinar", Liv. 1. 18.6). Assim, a *auctoritas* de Camilo como um general romano ilustríssimo também passa pela comparação com a figura mítica de Rômulo, assim como Augusto também assumiria certa *auctoritas* por se assemelhar tanto a Rômulo quanto a Camilo.

historiador alude a Rômulo para exaltar os feitos de Camilo, apresenta-se no sétimo livro da obra, na passagem referente às exéquias do general em função da sua morte: *par deinde per quinque et uiginti annos (tot enim postea uixit) titulo tantae gloriae fuit dignusque habitus quem secundum a Romulo conditorem urbis Romanae ferrent* ("Depois de ter gozado durante vinte e cinco anos (tempo que ainda viveu) de uma glória que não era superior a seus méritos, consideraram-no digno de ser chamado, depois de Rômulo, segundo fundador de Roma", Liv. 7. 1. 10). Essa comparação ocorre, principalmente, no papel exercido por Camilo na defesa da cidade durante a invasão gaulesa a Roma, quando este retorna do exílio em socorro do povo romano. Nesse episódio, narrado no quinto livro de *Desde a fundação da cidade*, o general busca persuadir seus concidadãos a não fugirem para as terras vizinhas de Veios e não abandonarem a cidade em ruínas em posse dos gauleses. No discurso de Camilo, fugir significa afastar-se dos deuses que foram, como argumenta Marques (2008b, p. 57-58), os responsáveis pelas vitórias e conquistas romanas.

> *Hic Capitolium est, ubi quondam capite humano inuento responsum est eo loco caput rerum summamque imperii fore; hic cum augurato liberaretur Capitolium, Iuuentas Terminusque maximo gaudio patrum uestrorum moueri se non passi; hic Vestae ignes, hic ancilia caelo demissa, hic omnes propitii manentibus uobis di.*
>
> Aqui se acha o Capitólio, onde outrora ao ser encontrada uma cabeça humana foi predito que o lugar viria a ser a capital do mundo e o centro do império. Aqui se acham a deusa Juventude e o deus Término que se recusaram a abandonar o local, para gáudio de vossos antepassados, quando os áugures permitiram a liberação do Capitólio. Aqui se acha o fogo de Vesta, os escudos que caíram do céu e todos os deuses que vos serão propícios enquanto aqui permanecerdes. (Liv. 5. 54. 7)

De certa forma, os dizeres do general enfatizam o compromisso do povo romano, aqui expressos pela *pietas* e pela *fides*, com os deuses. Assim, o general manifesta *pietas* em relação à devoção aos deuses e a própria Roma quando, à revelia do que poderia acontecer, impede que seus concidadãos deixassem a cidade e que abandonassem os deuses que ali eram cultuados, e, ao fazê-lo, retoma o que fez Rômulo na primeira fundação. Por isso, Rômulo é o *exemplum* a partir do qual os feitos de Camilo podem ser dimensionados. Enquanto Rômulo é o fundador de Roma no âmbito físico e religioso, Camilo refunda simbolicamente a cidade no momento em que estreita a ligação com os deuses e ratifica o papel do local como morada dos deuses (Marques, 2008b, p. 58).

Considerando o fato de que os livros em que Tito Lívio cobriria, supostamente, os eventos contemporâneos a ele não sobreviveram, Marques (2008b, p. 58-59) indica alguns pontos de contato entre a figura de Augusto e as de Rômulo e Camilo, que contribuem para a ideia de que o mesmo ato exemplar serve para estabelecer uma conexão entre indivíduos em

temporalidades distantes. Para Marques (2008b, p. 59), as ações de Augusto podem ser associadas às de Rômulo na medida em que ele é responsável por retomar diversos cultos antigos e restaurar e construir templos, o que expressa a *pietas* do *princeps* em relação aos ritos antigos e aos deuses. Relacionam-se às ações de Augusto, também, os feitos de Camilo, haja vista que Augusto assegura o controle de Roma das forças de Cleópatra e Marco Antônio. Assim, na lógica de construção do discurso da obra de Tito Lívio, em que a percepção cíclica da história fez com que Roma fosse fundada e refundada diversas vezes (Funari; Garraffoni, 2016, p. 87), a *ação*, isto é, a fundação simbólica da cidade e o caráter exemplar daquele que primeiro o fez possibilitam que interpretemos as ações de Camilo e Augusto a partir de Rômulo como *exemplum*.

Em suma, Tito Lívio constrói as ações de Camilo e da própria figura do general como uma espécie de segundo fundador de Roma, uma vez que alude, ao mesmo tempo, a personagem mítica de Rômulo e prenuncia a figura de Augusto. Essa maneira de lidar com o desenrolar da história romana de forma cíclica ancora-se, segundo Marques (2008b, p. 52), na tradição vinculada à origem de Roma de que, para estabelecer a cidade, houve a necessidade de um rastro de violência e destruição. Por isso, entendemos que, em Lucano, a articulação entre o derramamento de sangue na fundação da cidade opera de maneira semelhante ao que propõe Tito Lívio: a guerra civil movida por Sula e Mário configura-se como os desdobramentos do conflito entre Rômulo e Remo, tido como *exemplum* por ser primeiro conflito civil, ao passo que, também, servem de *exemplum* para o que César e Pompeu viriam a fazer. Em comparação ao que vimos em Lucano, a *ação*, que na epopeia lucaniana configura-se como a guerra civil, é interpretada com base no crime primevo cometido por Rômulo, de modo que os conflitos entre Sula e Mário e César e Pompeu surgem como consequências desse primeiro ato. Dessa forma, entendemos que a maneira com a qual o poeta lida com o fenômeno da ação no episódio exemplar, fornecido pelo ancião, se assemelha ao que Tito Lívio, um historiador, faz.

3.3.2 Apreciação: a construção tirânica de Cornélio Sula e Caio Mário

Como transmissor do *exemplum* do passado, o ancião configura-se como a primeira audiência a atribuir significado para as ações dos generais, já que se apresenta como o responsável por vincular a guerra entre Mário e Sula ao conflito entre César e Pompeu. A *auctoritas* dele enquanto narrador advém da experiência de alguém que não apenas viveu durante o período em que aconteceu o evento relatado, mas, também, de quem lidou com as

consequências de uma batalha empreendida por concidadãos[67]. Essa narrativa acerca da contenda entre os generais é intercalada pelos comentários e julgamentos do ancião que, por meio deles, intermedeia e modaliza a transmissão dos eventos narrados (Fantham, 1992b, p. 93). Nos termos que apresenta as ações das personagens, esse episódio pode ser lido como um conflito que se caracteriza pela ruína da *pietas* (*pietas peritura*, Luc. 2. 63), uma vez que os alicerces dessa virtude estão relacionados a uma conduta de respeito aos deuses, à pátria e aos antepassados, e a guerra civil constitui-se como mútua aniquilação entre indivíduos de um mesmo povo, ou seja, ruptura das instâncias que sustentam a República (Ahl, 1976, p. 276).

No que diz respeito à maneira como o ancião qualifica e modaliza as ações dos generais do conflito civil passado, entendemos que ele interpreta as personagens por meio da categoria *crudelitas* e *saeuitia*, assim como a tradição[68] que atrelou esses vícios a Sula e Mário, a fim de estabelecer um certo precedente para as atitudes de Júlio César e Pompeu. Segundo Dunkle (1971, p. 13), a *crudelitas* é um atributo estreitamente associado à ideia de um tirano e isso pode ser visto, também, na historiografia romana, principalmente, nas obras produzidas durante o período entendido como o final da República e início do Principado. Aliado à noção de crueldade, está, também, a *saeuitia, superbia, uis, libido e auaritia* como vícios retoricamente ligados à construção tirânica. Dunkle (1971, p. 14) argumenta que, ainda que ambos os termos possam ser traduzidos da mesma forma, os vocábulos *crudelitas* e *saeuitia* não são necessariamente sinônimos, de modo que ele entende que o termo *saeuitia* adquire sentido de uma crueldade relacionada ao sadismo e a uma certa inconsequência. Isso permite que o vocábulo seja metaforicamente associado às ações de tiranos uma vez que estes se configuram como indivíduos que são levados muito mais pela emoção do que pelos princípios que ordenam os laços sociais.

---

[67] Esse aspecto apresenta-se no relato do ancião quando este menciona que ele, narrador, buscou o corpo do irmão entre as pilhas de mortos: *Meque ipsum memini, caesi deformia fratris / ora rogo cupidum uetitisque imponere flammis,/ omnia Sullanae lustrasse cadauera pacis/ perque omnis truncos, cum qua ceruice recisum/ conueniat, quaesisse, caput* ("Eu mesmo me lembro de ter examinado todos os cadáveres/ da paz de Sula, ansiando por colocar na pira/ e nas chamas proibidas o rosto deformado de um irmão morto,/ tendo procurado, por entre os corpos, o pescoço/ a que pertenceria a sua cabeça cortada", Luc. 2.169- 173). Assim, o ancião coloca-se como um indivíduo apto a julgar a gravidade das atitudes dos generais, uma vez que ele mesmo sofreu as consequências da ambição e da crueldade de Sula e Mário.

[68] Podemos citar os fragmentos das *Histórias*, de Salústio. Dowling (2000, p. 315) entende que a ditadura sulana, construída como um período de poder sob a tutela de um só indivíduo, é inserida no discurso de Macer, tribuno da plebe, como *exemplum* de *saeuitia* quando este argumenta que o governo de Lutácio Catulo havia sido pior do que o de Sula, na passagem: *Sulla mortuo, qui scelestum inposuerat seruitium, finem mali credebatis: ortus est longe saeuior Catulus* (*Hist.* 3. 48. 1, 9). Nesse contexto, a figura de Sula é utilizada para estabelecer um parâmetro de crueldade a fim de que seja possível defender a ideia de que, embora a ditadura de Sula tenha sido nefasta, o período de governança de Catulo teria sido pior (Dowling, 2000, p. 315). A própria forma como a crueldade dos generais eram utilizados nos exercícios declaratórios evidencia a presença dessa tradição (Mebane, 2020, p. 176). Nos *Feitos e Dizeres Memoráveis*, como já mencionamos, Valério Máximo arrola uma série de *exempla*, nos quais os generais aparecem como *exemplum* referente à *crudelitas* no contexto de guerra civil.

Como disserta Dunkle (1971, p. 14), um tirano é um humano, mas em seu interior é uma fera descontrolada[69]. Dessa forma, a *crudelitas* e *saeuitia* podem ser compreendidas como práticas arbitrárias, como banimento e assassinato de opositores, cometididas pelo indivíduo a fim de eliminar aqueles que são considerados inimigos; *uis* concerne a força desmedida utilizada como instrumento de manutenção de poder; a *superbia* corresponde à arrongancia manifestada pelo individuo que fortalece e serve de respaldo para suas realizações pessoais (Dunkle, 1971, p. 19); *libido* se configura como desejo individual no qual prevalecem as vontades pessoais em relação às necessidades e decisões coletivas. Esse aspecto da *libido* reverbera, também, em uma noção próxima à luxúria no que diz respeito ao desejo sexual que se expressa por meio da violação de terceiros (Antiqueira, 2008, p. 118; Dunkle, 1971, p. 19); e, por último, a *auaritia* refere-se à ganância no acúmulo de riquezas em detrimento, novamente, de um bem-estar coletivo.

Em função dos vícios mencionados, defendemos que o ancião identifica nas personagens a presença de determinados vícios, principalmente a *crudelitas* e a *saeuitia,* que são postos em contraposição à *clementia*[70], com o intuito de interpretar as ações de Sula e Mário a partir da figura de um tirano. Essa interpretação faz com que o narrador atribua certo julgamento em relação ao que fazem os generais durante o primeiro conflito civil. É essa a primeira apreciação do evento, isto é, do embate entre os principais agentes da contenda, a responsável por oferecer uma primeira possibilidade de entendimento da *ação*.

---

[69] Como nos lembra Dunkle (1971, p. 14), essa relação entre as atitudes de uma animal bestial e um tirano pode ser vista também em Sêneca, o Jovem, em dois trechos da obra *Tratado sobre a Clemência*. No primeiro trecho, Sêneca estabelece uma relação entre a crueldade e a natureza de uma fera *Crudelitas minime humanum malum est indignumque tam miti animo; ferina ista rabies est, sanguine gaudere ac uulneribus et abiecto homine in siluestre animal transire* ("A crueldade é um defeito muito pouco humano e indigno de um espírito tão meigo. É de fera uma fúria tal que se regozija com sangue e ferimentos e, quando a criatura humana deixa de sê-lo, transforma-se em animal selvagem, Sen. *Clem* 1. 25. 1, tradução de Ingeborg Braren, [1990]). Em outro trecho, a mesma comparação é realizada entre a fúria, crueldade, de um tirano e de uma fera, na passagem: *Illa rationis expertia et a nobis immanitatis crimine damnata abstinent suis et tuta est etiam inter feras similitudo; horum ne a necessariis quidem sibi rabies temperat, sed externa suaque in aequo habet, quo plus se exercitat, ⟨eo incitat⟩ior* ("Tais seres [leões e ursos], desprovidos de razão e sentenciados por nós como desumanos, abstêm-se de atacar os seus; e, entre feras, a semelhança exterior é também uma garantia: a fúria do tirano não o controla nem mesmo diante de seus familiares, mas, considerando estrangeiros e parentes igualmente, quanto mais persegue mais estimulado fica", Sen. *Clem*. 1. 26. 4, acréscimo nosso, tradução de Ingeborg Braren, [1990]).

[70] Em Sêneca, o Jovem, na obra de que comentamos na nota 62, em uma chave de leitura vituperiosa, a *crudelitas* encontra-se em oposição à *clementia*, como estabelece Sêneca: *Esse autem aliquos scio qui clementia pessimum quemque putent sustineri, quoniam nisi post crimen superuacua est et sola haec uirtus inter innocentes cessat* ("Os inexperientes julgam a severidade como o contrário da clemência, mas jamais uma virtude é contrária a outra virtude. O que, pois, é o oposto da clemência? É a crueldade, que nada mais é do que a dureza de alma ao executar punições", Sen. *Clem*. 1. 2. 1, tradução de Ingeborg Braren, [1990]). Para Dowling (2000, p. 333), a *crudelitas* senequiana consiste no impulso que move o indivíduo a agir sem um motivo racional e justificável, ou seja, que não favorece com benefícios à comunidade em função do prazer que tamanho poder impõe.

Como já comentado, o *exemplum* é um constructo vinculado a determinados valores que não é, em si, um artifício engessado e estanque, visto que os significados e interpretações atribuídos aos *exempla* são elaborados discursivamente a depender do contexto em que são utilizados. Assim, ações virtuosas são modificadas e adequadas conforme a situação em que são empregadas e lidas. Entendemos que, na República, a *clementia* integra o vínculo estabelecido entre os romanos e os povos subjugados por eles. Durante o principado, ela aparece como uma virtude que intermedeia a relação entre o *princeps* e os indivíduos a ele ligados (Gonçalves, 1999, p. 54-55). Assim, recorremos à noção dessa virtude que está presente no *Trato sobre a clemência*, de Sêneca, o Jovem, tendo em vista que o autor já escreveu sob os auspícios dos imperadores e também por entendermos que ela nos fornece uma noção de como a *clementia* é entendida nesse contexto: *Clementia est temperantia animi in potestate ulciscendi uel lenitas superioris aduersus inferiorem in constituendis poenis* ("A clemência é a temperança do espírito de quem tem o poder de castigar, ou a brandura de um superior perante um inferior ao estabelecer a penalidade", Sen. *Clem*. 1. 3. 1, tradução de Ingeborg Braren, [1990]) ou, ainda, *itaque dici potest et inclinatio animi ad lenitatem in poena exigenda* ("Pode-se dizer desta maneira: é a inclinação de espírito para a brandura ao executar a punição", Sen. *Clem*. 1. 3. 1, tradução de Ingeborg Braren, [1990]). Desse modo, como Braren (1990, p. 18), podemos entender que, em Sêneca, a *clementia* é construída como virtude que se configura como a predisposição (*inclinatio animi*) ou mesmo estado de espírito do ser, a *temperantia*, *lenitas* e *moderatio* daquele que possui posição social de punir ou aplicar o castigo. Com base nisso, o imperador, como aquele detentor do *imperium*, deveria refletir sobre os seus atos ao domar seus impulsos de maneira a preferir as vontades que beneficiam o bem comum, em vez dos próprios desejos (Mancini; Faversani, 2010, p. 38).

Nos moldes como aparece na obra senequiana, a *clementia* é uma virtude associada ao *bonus princeps*, enquanto a *crudelitas* ao tirano, de maneira que a diferença entre o bom governante e o tirano é estabelecida não pela impossibilidade de matar, já que ambos possuem poder para tal, mas na motivação: enquanto o rei sanciona a punição em prol do bem comum, o tirano o faz sem qualquer padrão ou parâmetro: *Quid ergo? Non reges quoque occidere solent? Sed quotiens id fieri publica utilitas persuadet; tyrannis saeuitia cordi est. Tyrannus autem a rege factis distat, non nomine* ("Então, quê? Os reis também não costumam matar?" – Sim, mas somente quando o interesse público os persuade a fazê-lo. A sevícia está no coração dos tiranos. Contudo, o tirano difere do rei pelos atos, e não pelo nome", Sen. *Clem*. 2. 12. 1, tradução de Ingeborg Braren, [1990]). Dessa forma, para Ambrósio (2008, p. 237), a distinção

feita por Sêneca reside na presença ou na ausência de *clementia* de forma que, enquanto o tirano não possui essa virtude, o rei a manifesta em suas ações.

Vejamos, a título de exemplo, a maneira como a retomada da urbe por parte dos dois generais, ambos marcados pelo massacre dos adversários, é descrita pelo ancião e de que maneira o ancião julga e atribui significado às atividade dessas personagens, o que corrobora com a construção tirânica delas. Os atos realizados por Mário são relatados *in medias res* uma vez que se inicia com a fuga do general de Roma, após a primeira investida de Sula contra os limites pátrios. Narra-se, portanto, não a primeira marcha sulana contra Roma, mas a situação que antecede a retomada de Mário do controle sobre a cidade: seu exílio em terras estrangeiras da Líbia. Nos versos: *Consul et euersa **felix** moriturus in urbe/ poenas ante dabat scelerum* ("Aquele que haveria de morrer cônsul, **bem-aventurado**/ numa cidade destruída, sofria antecipadamente o castigo pelos seus crimes", Luc. 2. 74-75, **grifo nosso**), o ancião concebe a sobrevivência de Mário não como um sinal de benevolência da Fortuna, como poderia ser interpretado antes, mas como punição da própria deusa. Em relação a esse trecho, Dick (1967, p. 237) argumenta que o significado do vocábulo *felix*, atribuído ao general, distancia-se da sua primeira acepção que consiste na noção de *sorte* e aproxima-se do significado de noção de *felicitas* ligada aos caprichos da Fortuna: "[...] de acordo com esse conceito de *felicitas*, qualquer um que é *felix* está destinado ao desastre, já que os *felices* estão sob volátil tutela dos caprichos do poder, da Fortuna" (Dick, 1967, p. 237)[71]. Desse modo, o termo demarca os infortúnios futuros que recairão sobre Mário que será responsável por levar destruição a Roma em função da sua ambição e vontade de retomar o controle de Roma, após perdê-la para Sula. Ao se propor reivindicar o controle da cidade, o ancião enfatiza que o general reúne "cóleras líbias" (*iras Libycas*, Luc. 2. 93) e marcha em direção à urbe. O massacre é descrito da seguinte forma (Luc. 2. 98-107):

> [...] *pro fata, quis ille,*
> *quis fuit ille dies, Marius quo moenia uictor*
> *corripuit, quantoque gradu **mors saeua** cucurrit!*
> *Nobilitas cum plebe perit, lateque uagatus*
> *ensis, et a nullo reuocatum pectore ferrum.*
> *Stat cruor in templis multaque rubentia caede*
> *lubrica saxa madent. nulli sua profuit aetas:*
> *non senis extremum piguit uergentibus annis*
> *praecepisse diem, nec primo in limine uitae*
> *infantis miseri nascentia rumpere fata.*
>
> [...] Que dia, pelos Fados,
> que dia aquele em que Mário, vencedor, se apoderou

[71] [...] *according to this concept of felicitas, anyone who is felix is earmarked for disaster since the felices are under the vacillating tutelage of a capricious power, Fortuna.* (tradução nossa)

> das muralhas! Quão célebres os passos da **morte cruel**!
> A nobreza perecia com a plebe, por todo o lado erravam
> espadas e o ferro não recuava perante peito algum.
> Havia sangue nos templos e escorregava-se nas pedras rubras,
> impregnadas pelo massacre imenso. Para ninguém foi benéfica
> a sua idade: afligia antecipar o último dia do ancião
> cujos anos declinavam, nem quebrar os Fados nascentes
> de uma mísera criança, na soleira da vida. (Luc. 2. 98-107, grifo nosso)

No trecho, como enfatiza Fratantuono (2012, p. 113), ninguém mais carrega os estandartes de Mário a não ser aqueles habituados aos crimes (*scelera*). Mesmo a morte é qualificada como *saeua* (*mors saeua*) em virtude da maneira como ocorrem. As punições imputadas aos seus opositores, o exército sulano, são aplicadas de modo a não poupar nem mesmo os lugares sagrados. Isso evidencia que o general comporta-se contrário à noção de *pietas* no que diz respeito ao respeito aos deuses e aos lugares sagrados (*stat cruor in templis multaque rubentia caede/ lubrica saxa madent* ("Havia sangue nos templos e escorregava-se nas pedras rubras/ impregnadas pelo massacre imenso", Luc. 2. 103-104). Desse modo, por meio da *uis*, o general direciona o potencial destrutivo do seu exército para eliminar os seus inimigos e restabelecer o controle de Roma. A *saeuitia* manifesta-se por meio do massacre orquestrado por Mário, intitulado de *cruentus uictor* (sangrante vencedor, Luc. 2. 111-112), e por seus apoiadores que, guiados por um furor (*impetus furoris*), promovem a aniquilação do povo romano: [...] *Trahit ipse furoris/ impetus, et uisum lenti quaesisse nocentem./ In numerum pars magna perit, rapuitque cruentus/ uictor ab ignota uultus ceruice recisos/ dum uacua pudet ire manu ("*Arrastava-os o próprio ímpeto/ do furor e considerava-se indolente procurar culpados./ Uma grande parte morreu para fazer número, e o sangrante vencedor/ arrancava de pescoços desconhecidos os rostos mutilados,/ porque se envergonhava de andar de mãos vazias", Luc. 2. 109-113). A *libido* expressa-se na atitude do general na medida em que, longe de suas atitudes em batalhas visarem tão somente ao sucesso na guerra, a fim de participar também do massacre promovido pelos seus apoiadores, Mário macula os corpos inimigos movido pelo desejo de se equiparar em ações ao que faziam seus aliados. Por isso, nesse mesmo trecho, a imagem do general arrancando os pescoços dos inimigos endossa a construção tirânica dos crimes cometidos por ele ao longo da Guerra Civil. Essa construção também é amplificada pela longa lista de indivíduos assassinados pelas mãos de Mário, ou dos seus aliados, que o ancião menciona nominalmente, e pela forma como suas mortes aconteceram. Como anunciado antes pelo narrador, os infortúnios que se sucedem são regidos pela morte cruel (*mors saeua*). Dentre as pessoas mencionadas, cujas mortes são descritas pelo ancião, estão o tribuno Bébio Tânfilo, coberto pelas próprias vísceras ao ser esquartejado

Cui funera uolgi flere uacet? uix te ***sparsum per uiscera****, Baebi,/ innumeras inter carpentis membra coronae/* ***discessisse*** *manus* (“Quem teria tempo para chorar os cadáveres do povo? Mal o houve para ti chorar, Bébio,/ que desapareceste com as vísceras dilaceradas, entre as inúmeras mãos/ de um grupo que te **arrancava** os membros”, Luc. 2. 118-121); o decapitado Marco Antônio, cônsul e avô de Marco Antônio, que posteriormente seria tribuno de Júlio César, cuja cabeça foi colocada em uma mesa como oferenda aos deuses: *aut te, praesage malorum/ Antoni, cuius laceris* ***pendentia*** *canis/* ***ora*** *ferens miles festae rorantia mensae/ imposuit* (“ou a ti, Antônio, / adivinho dos males, cuja **cabeça**, **suspensa** pelos cabelos brancos/ foi levada por um soldado e colocada, ainda a gotejar,/ sobre a mesa festiva”, Luc. 2. 121-124); os Crassos, Públio Licínio Crasso e o filho, dilacerados por Caio Flávio Fímbria, companheiro de consulado e aliado de Mário: *truncos* ***lacerauit*** *Fimbria Crassos* (“Fímbria dilacerou os corpos dos Crassos”, Luc. 2. 124); e, por último, Quinto Múcio Cévola, sacerdote de Vesta e inimigo do general, morto em frente ao santuário da própria deusa: *Te quoque neglectum uiolatae, Scaeuola, Vestae/ ante ipsum penetrale deae semperque calentis/ mactauere focos* (Também a ti, Cévola, negligenciado por Vesta ultrajada,/ te mataram, diante do próprio santuário da deusa e dos fogos/ sempre ardentes”, Luc. 2. 126-128). Entendemos que os vocábulos, empregados pelo ancião, contribuem para a construção tirânica de Mário uma vez que ele atribui, também aos aliados marinistas, comportamentos que os assemelham ao general, tido como modelo de comandante. Logo, evocar essa característica é, necessariamente, moldar as atitudes do general a partir das balizas que constroem a ideia de um tirano. Entendemos, assim como Morford (1966, p. 111), que o retrato de Mário serve como um símbolo da guerra civil, um exemplo de *crudelitas* que só pode ser comparado em igual medida ao seu adversário, Sula. Se pensarmos, então, na posição que ocupa Mário ao retornar do exílio, a ausência de *clementia* como mediadora das atitudes do general durante o conflito com as tropas sulanas reforça a natureza e a crueldade das ações realizadas na guerra.

Da mesma forma, por meio da qual o ancião relaciona as atitudes de marinistas, a figura de Sula também é construída como *exemplum* de *crudelitas*. A descrição dos crimes cometidos pelas forças sulanas na Guerra Civil ocorre no período compreendido como o segundo regresso de Sula a Roma em que o general, após a bem-sucedida vitória em Palestrina e ao massacre dos samnitas em 83, decide reaver o *imperium* perdido. O relato aborda de maneira detalhada como Sula e suas tropas se comportaram ao subjugar os opositores marinistas:

> *Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor.*
> *Ille quod exiguum restabat sanguinis urbi*

hausit; dumque nimis iam putria membra recidit
excessit medicina modum, nimiumque secuta est,
qua morbi duxere, manus.

A tão extensa calamidade[72] juntou-se ainda Sula, o vingador,
ele que derramou o pouco sangue que restava na cidade.
Enquanto incidia sobre membros já pútridos em demasia,
o remédio ultrapassou o limite e a mão seguiu excessivamente
para onde as doenças a conduziam. (Luc. 2. 139-143)

Argumentamos que a *crudelitas* emerge na narrativa em função da atitude de Sula que, em vez de exercer a *clementia* por meio de uma punição justa em referência à transgressão cometida por seus opositores, promove retaliação das tropas inimigas. Para Fratantuono (2012, p. 144), a retomada de Roma por Sula apresenta-se, em primeira instância, como o remédio capaz de saturar o sangue derramado do massacre cometido por Mário, mas, que, em um segundo momento, em vez de restabelecer a ordem, o general esgota até a última gota do sangue dos remanescentes das investidas marinistas. Utilizando-se de procedimento semelhante ao seu adversário, Sula usa da *uis*, da força militar, para se assegurar do controle da cidade e faz isso por meio do massacre das hordas contrárias. Sebastiani (2014b, p. 96), por exemplo, quando analisa a construção de Cipião, general romano na época das Guerras Púnicas e ilustríssimo *exemplum* de virtude na narrativa liviana, argumenta que, ao poupar os inimigos, Cipião promove a *fides* (nesse contexto, confiança) nos exércitos derrotados e, ao fazê-lo, age em prol de estabelecer uma relação harmônica com os povos subjugados para evitar futuros conflitos. Em contraste, aqui, Sula quebra esse pacto de confiança, o que contribui para a ideia de que os conflitos romanos se desencadeiam em uma linha contínua de atrocidades. Essa atitude adquire particular significado tendo em vista, principalmente, que o exercício da *clementia* em relação aos povos derrotados era uma estratégia militar de conquista e expansão territorial. Assim, a *clementia* que é oferecida aos inimigos nem mesmo é concedida por Sula aos indivíduos do povo do qual ele faz parte.

De maneira semelhante, Veleio Patérculo descreve as medidas cruéis impostas por Sula no momento em que o general regressa a Roma e adquire a magistratura de Ditador: [...]

[72] As calamidades mencionadas aqui dizem respeito aos dois embates ocorridos em Sacriporto e Porta Colina entre Sula e os apoiadores remanescentes de Mário. Esse conflito é mencionado antes das atrocidades cometidas por Sula, nos versos: *iam quot apud Sacri cecidere cadauera Portum/ aut Collina tulit stratas quot porta cateruas,/ tum cum paene caput mundi rerumque potestas / muta uit translata locum* [...] ("Quantos cadáveres caíram já junto de Sacriporto,/ quantas multidões prostradas suportou Porta Colina,/ quando a cabeça do mundo e a autoridade do universo/ quase foi transferida, mudando o lugar [...]", Luc. 2. 134-136). Floro: *apud Sacriportum Callinamque portam debellatae omnes hostium copiae* [...] *apud Sacriportum, apud Collinam septuaginta amplius milia Sulla concidit: bellum erat* ("Em Sacriporto e na Porta Colina foram derrotadas todas as tropas dos inimigos [marianos]. Nesses lugares, Sula matou mais de setenta mil homens", Fl. 2. 9. 23, tradução de Brunno Vieira [2011])

imperio <quo> priores ad uindicandam maximis periculis rem publicam olim usi erant, eo <in> inmodicae crudelitatis licentiam usus est ("Este mesmo poder, que outrora os antecessores haviam usado para defender a República de grandes perigos, ele usou à mercê de sua crueldade imoderada", Vell. 2. 28. 2, tradução nossa). A crueldade de Sula pode ser vista, também, em outro trecho do relato do ancião: adverso ao exercício da *clementia*, Sula não apenas se nega a poupar os inimigos, como parece sentir prazer em aplicar as punições aos opositores: *Intrepidus tanti sedit securus ab alto/ spectator sceleris: miseri tot milia uulgi/ non timuit iussisse mori* ("Do seu alto assento, Sula observa, imperturbável e livre de inquietações,/ tão grandes crimes, sem se preocupar por ter ordenado/ que morressem tantos milhares de um povo infeliz", Luc. 2. 207-209). Sobre isso, Dowling (2000, p. 334) argumenta que o retrato exemplar de Sula construído por Lucano é adequado à imagem de tirano, já que as imposições do general, longe de servirem ao restabelecimento da ordem, obedecem apenas ao seu desejo de vingança. No que se refere à descrição da morte e da tortura de Mário Gratidiano, o episódio é interpretado como uma expressão da *saeuitia* sulana na medida em que as violações cometidas aos corpos denotam até onde Sula é capaz de utilizar de sua força, *uis*, para aniquilar os inimigos de maneira a evidenciar o poder que o general possui:

> [...] *cum uictima tristis*
> *inferias Marius forsan nolentibus umbris*
> *pendit inexpleto non fanda piacula busto,*
> *cum laceros artus aequataque uulnera membris*
> *uidimus et toto quamuis in corpore caeso*
> *nil animae letale datum, moremque* ***nefandae***
> *dirum* ***saeuitiae****, pereuntis parcere morti*.
>
> [...] Quando Mário,
> oferecido como vítima às sombras do defunto, que talvez não quisesse
> tão sinistras oferendas, pagou uma expiação infanda ao túmulo insaciável
> quando vimos o seu corpo dilacerado, as feridas igualarem em extensão
> os membros, completamente mutilado sem que lhe fosse concedido
> nenhum golpe que lhe acabasse com a vida.
> E vimos o costume funesto, de uma **crueldade abominável**:
> retardar a morte dos que perecem. (Luc. 2. 174-180)

Na passagem mencionada, destacamos o fato de que a própria ação, isto é, a tortura de Mário Gratidiano, é interpretada pelo ancião como um crime cruel (*saeui criminis*): *uix erit ulla fides tam* ***saeui criminis****, unum/ tot poenas cepisse caput* (Dificilmente se poderá acreditar em **tão grandes crimes**, e que um só homem tenha sofrido tantos castigos", Luc. 2. 186-187, grifo nosso), o que endossa a natureza da atrocidade cometida por Sula, uma vez que não é garantido ao torturado uma morte rápida. Descreve-se, então, o processo lento que

acarretou na desconfiguração completa do corpo de Mário Gratidiano[73] em que pequenas feridas não letais são desferidas contra ele para que, ao invés de um único golpe, Mário morra em virtude dessas feridas: *Auulsae cecidere manus exectaque lingua / palpitat et muto uacuum ferit aera motu./ Hic aures, alius spiramina naris aduncae/ amputat, ille cauis euolvit sedibus orbes/ ultimaque effodit spectatis lumina membris* ("As mãos, arrancadas, caíram; a língua cortada/ palpita e fere o ar vazio com um movimento silencioso./ Um amputa as orelhas, outro as fendas do nariz recurvo;/ aquele retira os olhos das côncavas órbitas e priva-os da última luz,/ depois de terem contemplado os próprios membros", Luc. 2. 181-185). Para o ancião, tão grave crime não teve precedente ou razão alguma. Mata-se, portanto, para satisfazer as vontades de Sula: *quid perdere fructum/ iuuit et, ut uilem, Marii confundere uultum?/ ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret / agnoscendus erat* ("Por que lhes agradou destruir/ o fruto do crime e deformar o rosto de Mário, como se não valesse nada?/ Para que este crime e a prova da morte agradassem a Sula, deveria ser reconhecível", Luc. 2. 190-193). Evento vinculado à tortura de Mário, o ancião também menciona os massacres em Preneste, em que as hordas sulanas encurralam os remanescentes marinistas, e no Campo de Marte, local em que as votações ocorriam: *idit Fortuna colonos/ Praenestina suos cunctos simul ense recepto/ unius populum pereuntem tempore mortis./ Tum flos Hesperiae, Latii iam sola iuventus,/ concidit et miserae maculauit Ouilia Romae* ("A Fortuna de Preneste viu/ todos os seus colonos passados à espada, em simultâneo:/ um povo inteiro a perecer no tempo de uma só morte./ Então a flor da Hespéria, já a única juventude do Lácio,/ sucumbiu e manchou os recintos eleitorais da mísera Roma", Luc. 2. 193-197).

Logo em seguida, o ancião compara as consequências da crueldade sulana, o rastro de sangue promovido pelo massacre dos opositores, a crimes cometidos por outras figuras igualmente tirânicas que, de certa forma, reforçam a construção feita da personagem de Sula, como se lê: *Scelerum non Thracia tantum/ uidit Bistonii stabulis pendere tyranni,/ postibus Antaei Libye, nec Graecia maerens/ tot laceros artus Pisaea fleuit in aula* ("A Trácia não viu, dependurados/ nos estábulos do tirano da Bistônia, tantos mortos,/ ou a Líbia nas portas de Anteu, nem a Grécia, pesarosa,/ chorou tantos membros dilacerados no Palácio de Pisa", Luc. 2. 162-165). Nesse trecho, menciona-se os estábulos cruentos do tirano da Bistônia, em alusão a Diomedes, rei dos bístones, que costumava alimentar seus cavalos com carne humana; os

[73] Um dos fragmentos supérstites das *Histórias*, de Salústio, também descrevem semelhante processo de morte e tortura dessa personagem *Ut in M. Mário, cui fracta prius crura braciaque et oculi effosi, scilicet ut per singulos artus expiraret* ("Como no caso de M. Mário, a quem, cortadas primeiras as pernas e os braços, vazados os olhos, de fato era como se ele expirasse por cada um dos membros", Sall. *Hist*. Frag. 44, tradução de Vieira, [2011]).

portões de Anteu que, segundo conta-se, era adornado com os crânios dos inimigos; e, por último, o Palácio de Pisa, localizado em região homônima, era governada pelo rei Enómao que ordenava que os pretendentes de sua filha, Hipodamia, fossem mortos, caso perdessem um disputa de corrida de cavalos. Todos esses crimes não se comparam, segundo o ancião, aos cometidos por Sula. Dessa maneira, as atrocidades realizadas por Sula não apenas o aproximam de outros tiranos, como, também, os superam em gravidade. Essa percepção da crueldade de Sula é amplificada por meio da hipérbole construída pelo ancião quando este refere-se aos rios de cadáveres, gerados pela retaliação sulana, cujas águas tornaram-se avermelhadas em virtude da quantidade de sangue derramado: *tandem Tyrrhenas uix eluctatus in undas/ sanguine caeruleum torrenti diuidit aequor* ("então, libertando-se a custo em direcção às ondas do Mar Tirreno,/ divide a superfície azul do mar com uma corrente de sangue", Luc. 2. 219-220). Desse modo, a fim de amplificar o impacto das medidas sulanas no povo romano, essa descrição de caráter hiperbólico enfatiza a maneira como o mesmo rio, cujas águas fluem em fluxo contínuo, possui suas correntezas bloqueadas pelos corpos que nele flutuam.

Ao final do relato, o ancião pondera sobre as atitudes de Mário e Sula. Para Fantham (1992b, p. 90-93), esse cenário de retaliação promovido tanto por Sula quanto por Mário permite ilustrar o estado de *commune nefas*, sobre o qual o proêmio da epopeia faz menção, na medida em que ambos os lados são colocados no mesmo grau de violência. Assim como argumenta Fratantuono (2012, p. 113), o ancião interpreta as ações dos generais da Primeira Guerra Civil em contraste com as pretensões de Júlio César e Pompeu e conclui que nem a ambição[74] de Mário, a quem obter o controle novamente de Roma teria sido suficiente, nem a crueldade de Sula, a quem bastou punir os opositores em favor de uma suposta *libertas*, seriam suficientes para apaziguar os ânimos dos generais: *Exulibus Mariis bellorum maxima merces/ Roma recepta fuit, nec plus uictoria Sullae/ praestitit inuisas penitus quam tollere partes* ("Para os desterrados de Mário, a maior recompensa da guerra/ foi recuperar Roma, e a vitória de Sula não lhe concedeu/ mais do que a total destruição de uma facção que lhe era odiosa", Luc. 2. 227-229). Ainda que as ações de Mário e Sula tivessem ido contra as virtudes romanas esperadas deles, o ancião considera, ao retomar o passado, que as consequências das

[74] Morford (1966, p. 108) comenta que o retrato exemplar do general está vinculado ao vício da ambição. Na busca da ascensão ao consulado, algo incomum a um *homo nouus,* rótulo dado aos indivíduos cujas famílias não possuem lastro nas magistraturas romanas, sendo ele o primeiro a alçar tal posto (Silva, 2018, p. 155-156), esse vício seria a razão pela qual Mário resolveu participar da articulação para obter o comando da guerra contra Mitrídates, o que ocasionou o conflito contra Sula e seus apoiadores. Em Veleio, por exemplo, ele é descrito como indivíduo perigoso aos inimigos em tempos de guerra e aos concidadãos em tempos de paz (*uir in bello hostibus, in otio ciuibus infestissimus*, Vell. 2. 23. 1).

atrocidades de Júlio César e Pompeu serão maiores do que as cometidas pelos seus antecessores, como se lê na passagem: *Quamquam agitant grauiora metus, multumque coitur/ humani generis maiore in proelia damno*" ("Ainda que situações mais graves provoquem os nossos medos,/ uma grande multidão reúne-se por danos maiores", Luc. 2. 225-226).

Dessa forma, o ancião tece em sua narrativa as ações empreendidas pelos dois generais, Mário e Sula, sob a roupagem da tirania e, ao fazê-lo, constrói um relato em que o comportamento dos agentes da Primeira Guerra Civil são postos em comparação. Da maneira como as atrocidades realizadas por Mário e Sula são descritas, verificamos que, se por um lado, a crueldade de Mário serve para enfatizar as atrocidades cometidas em um conflito dessa escala promovido por Sula e ele; por outro, demonstrar o perigo de permitir que um só indivíduo possua poder significativo sobre os outros, já que mesmo o melhor dos generais pode tornar-se um Sula ou um Mário ao chegar no poder. No contexto de guerra civil, não há virtudes possíveis de serem exaltadas que sirvam de parâmetro de conduta a ser imitada pelo povo romano. Por isso, enquanto um indivíduo pertencente à primeira audiência das ações dos comandantes, uma vez que vivenciou e sobreviveu ao período, o ancião qualifica e interpreta o evento com base em vícios retoricamente associados à figura do tirano. Por isso, o ancião, à semelhança da maneira como denomina Mário, também classifica Sula como "mais sanguinário vencedor" (*cruentus uictor*, Luc. 2. 157). A *pietas* e *clementia*, diretamente ligadas às relações comunitárias entre os generais e o povo romano, sucumbem perante a ambição tirânica daqueles cuja função era proteger Roma. Em vez disso, há a memória do imenso medo de que as atrocidades que serão cometidas por César e Pompeu sejam piores que aquelas ocorridas nos tempos de Sula e Mário, como se lê nos versos que finalizam o relato do ancião: *sic maesta senectus/ praeteritique memor flebat metuensque futuri* ("Assim se lamentava uma velhice abatida, lembrando-se do passado e receoso pelo futuro", Luc. 2. 232-233).

Verificamos algo semelhante em Tito Lívio, por exemplo, no episódio referente ao decênviro[75] Ápio Cláudio, descrita por meio dessa mesma categoria que remonta à figura de um tirano e que é qualificada como tal através de outras personagens (Dunkle, 1971, p. 16).

[75] O decenvirato consiste na transferência do *imperium,* que antes era de responsabilidade dos cônsules, para dez indivíduos que assumiram a alcunha de decênviros. Eles teriam como função registrar as leis romanas por escrito e, além disso, as decisões consentidas entre eles teria caráter ilimitado e definitivas: *Anno trecentesimo altero quam condita Roma erat iterum mutatur forma ciuitatis, ab consulibus ad decemuiros, quemadmodum ab regibus ante ad consules uenerat, translato imperio* ("Assim, no trecentésimo segundo ano da fundação de Roma, a forma de governo foi novamente mudada e o poder passou dos cônsules aos decênviros, como outrora havia passado dos reis aos cônsules", Liv. 3. 33. 1). Este é o exato contexto em que Ápio Cláudio assume o cargo de liderança entre os decênviros, em virtude da sua popularidade com a plebe (Liv. 3. 33. 1-2).

De acordo com Antiqueira (2014, p. 11), Ápio Cláudio emerge na narrativa de forma a demonstrar a relação entre o caráter de algumas figuras históricas e a maneira como esses mesmos indivíduos se portariam ao alcançarem certas magistraturas, já que, em contrapartida a ele, o historiador constrói a personagem Lúcio Quíncio Cincinato[76], que assume o posto de de ditador, como *exemplum* de *moderatio* (Antiqueira, 2014, p. 20). Como disserta Antiqueira (2014, p. 31), quando, então, Ápio Cláudio assegura o posto novamente de líder dos decênviros, Tito Lívio descreve que a ambição pelo poder, isto é, adquirir mais uma vez o comando dos magistrados, fez com que ele retirasse a máscara de *persona* exemplar para viver de acordo com a sua natureza: *Suo iam inde uiuere ingenio coepit nouosque collegas, iam priusquam inirent magistratum, in suos mores formare* ("A partir de então, começou a viver de acordo com seu temperamento e amoldar os colegas ao seu próprio caráter, antes mesmo de empossar-se no cargo", Liv. 3. 36. 1). Assim, segundo Antiqueira (2014, p. 20), o historiador evidencia que a personagem possuía desde o início os vícios que afloraram quando Ápio Cláudio assume a magistratura, que lhe outorga um poder ilimitado.

Dentre as características atreladas ao decênviro, a *libido*, a *crudelitas* e a *saeuitia* aparecem como vocábulos que descrevem e qualificam as ações de Ápio durante o episódio referente à violação da virgem Virgínia[77], filha de Lúcio Virgínio (Dunkle, 1971, p. 16). Tito Lívio constrói as virtudes da jovem com base nas pessoas próximas a ela: o pai, membro do exército, é descrito como um indivíduo bom tanto no âmbito civil quanto no militar; e a família, a exemplo da postura do patriarca, também partilhavam de tal caráter exemplar, como se lê: *Pater uirinis, L. Verginius, honestum ordinem in Algido ducebat, uir exempli recti domi militiaeque. Perinde uxor instituta fuerat liberique instituebantur.* ("[...] era um varão

[76] Conforme analisa a construção da personagem, Antiqueira (2004, p. 14) defende que Cincinato apresenta-se como um defensor da concórdia e como indivíduo que coloca os interesses da República, ou seja, o coletivo, acima dos desejos pessoais. Assim, segundo o pesquisador: "A personagem, desta maneira, simbolizava o líder racional e virtuoso, guiado pelos costumes ancestrais, cujos predicados o contrapunham à irracionalidade e às paixões que movem o vulgo, propenso a cometer atos instáveis" (Antiqueira, 2014, p. 16)

[77] Podemos mencionar novamente a violação de Lucrécia como outro evento, semelhante à fundação da cidade, a respeito do qual discutimos anteriormente, que reaparece na narrativa de Tito Lívio como índice da ideia cíclica do tempo. Essa comparação entre os dois acontecimentos, isto é, a violação de Lucrécia e a de Vergínia, é feita pelo próprio historiador, no trecho: *Sequitur aliud in urbe nefas, ab libidine ortum, haud minus foedo euentu quam quod per stuprum caedemque Lucretiae urbe regnoque Tarquinios expulerat, ut non finis solum idem decemuiris qui regibus sed causa etiam eadem imperii amittendi esset* ("Em Roma ocorreu outro crime de origem passional e de consequências tão terríveis quanto, outrora, a desonra e o sucídio de Lucrécia que ocasionaram a perda do trono e a expulsão dos Tarquínios da cidade. Assim, não só os decêmviros tiveram o mesmo fim dos reis mas também perderam o poder pelo mesmo motivo", Liv. 3. 44. 1). Dessa forma, Tito Lívio sinaliza, desde o início, uma maneira de interpretar a dinâmica Ápio-Verginia por meio do que aconteceu com Lucrécia-Tarquínio. Tarquínio, o Soberbo, sobre quem mencionamos brevemente no primeiro tópico deste capítulo como um *exemplum* negativo, é tido por Cícero como um modelo exemplar de tirano. Como comenta Santos (2018, p. 227), a personangem torna-se um tirano "tanto por suas vitórias quanto por suas riquezas e sucumbiu às suas afecções e desejos, sendo deposto por Lúcio Bruto após o estupro de Lucrécia, crime cometido por seu próprio filho" (Santos, 2018, p. 227-228).

impecável como cidadão e como soldado. Sua mulher vivia como ele e, do mesmo modo, viviam seus filhos" (Liv. 3.44. 2-3).

Narra-se que Ápio Cláudio, dominado por uma forte atração, deseja possuir Vergínia (Liv. 3. 44), no entanto, a jovem já estava prometida em casamento ao ex-tribuno Lúcio Icílio, descrito como um homem impulsivo e alinhado aos interesses da plebe (Liv. 3. 44). Ao perceber que as artimanhas, os presentes e as promessas utilizadas para seduzir Virginia não deram certo, o decênviro recorre a outros métodos, descritos no trecho: *Hanc uirginem adultam forma excellentem Appius amore amens pretio ac spe perlicere adortus, postquam omnia pudore saepta animaduerterat, ad* ***crudelem superbamque uim*** *animum conuertit* ("Ápio tentou seduzir a jovem, de notável beleza, com presentes e promessas, mas, ao verificar que ela estava disposta a defender sua castidade, recorreu **a uma violência cruel e tirânica**, Liv. 3. 44. 5). Assim, para descrever os recursos empregados por Ápio Cláudio, Tito Lívio recorre aos termos *crudelis* e *superbia* para particularizar e qualificar a maneira como o decênviro planejou violentar a personagem Vergínia. Para além do próprio ato que, como vimos, o historiador associa a atributos tirânicos, Antiqueira (2008, p. 118) defende que o episódio também pode ser compreendido por meio da manifestação do vício *libido* como outra característica imoral relacionada à figura do tirano, uma vez que consiste, nesse contexto, no desejo ou na luxúria que se materializa por meio da violação sexual, pois a vontade individual é sobreposta à vontade de outrem. Desse modo, como analisa o pesquisador: "a duplicidade de significados - apetite sexual e sede de se alcançar uma potestade irrestrita - que o termo libido assume na narrativa do terceiro livro, incorporado pela figura de Ápio Cláudio, somente se concretizaria no âmbito de um poder tiranicamente exercido" (Antiqueira, 2008, p. 118-119).

Além dos termos usados na própria descrição do episódio, há, também, a forma como outras personagens, que participam da narrativa, qualificam e reconhecem as ações de Ápio Cláudio como tirânicas. Para fazer com que a jovem ficasse sob sua tutela, ele influencia Marco Cláudio a fingir que Vergínia era filha de uma escrava de Ápio que tinha sido roubada por Lúcio Virgínio. A ausência do pai da moça permitia que Marco Cláudio e Ápio Cláudio reivindicassem a jovem, sem que houvesse legalmente meios de contestar a reivindicação feita por parte deles (Liv. 3. 45). Em virtude disso, Lúcio Icílio, a quem a jovem Vergínia era prometida, profere um discurso em defesa da noiva. É nesse contexto que, como enfatiza Dunkle (1971, p. 16), Lúcio Icílio refere-se à violação de Ápio Cláudio por meio do termo *saeuitia*, no excerto: *Non si tribunicium auxilium et prouocationem plebi Romanae, duas*

arces libertatis tuendae, ademistis, ideo in liberos quoque nostros coniugesque regnum uestrae libidini datum est. Saeuite in tergum et in ceruices nostras: pudicitia saltem in tuto sit. ("Tu conseguiste arrebatar-nos o poder tribunício e o direito de apelação ao povo, estas duas cidadelas da liberdade. Mas nossos filhos e nossas mulheres não ficaram sujeitos ao reinado de tua luxúria. Maltrata nosso corpo e nossas cabeças, mas respeita ao menos a castidade", Liv. 3. 45. 9). A forma como o próprio Icílio refere-se a *ação* de Ápio Cláudio corrobora a visão de que o decênviro agia conforme um tirano, visto que, à semelhança do que discutimos em relação a Lucano, a primeira audiência da *ação* atribui certo juízo de valor em relação àquilo que foi visto e atrela a esse julgamento a forma como, posteriormente, esse episódio exemplar será interpretado.

3.3.3 Normalização: a guerra civil como *exemplum* na narrativa

Por fim, no que se refere à *normalização*, compreendemos que as figuras de Sula e Mário operam no próprio plano narrativo como *exemplum* por meio dos discursos das personagens que os citam de modo a retomar os eventos passados a fim de qualificar as atitudes de César e Pompeu, ou seja, as personagens atribuem determinados valores ao que fizeram os generais na Primeira Guerra Civil. Lembremos que a *normalização* diz respeito à forma como a narrativa exemplar é recebida e interpretada por uma segunda audiência, que não necessariamente tenha visto o evento que compõe o relato (Roller, 2018, p. 8). Por isso, o evento já é recebido envolto de certas virtudes ou vícios que foram atrelados à narrativa pela primeira audiência. Chaplin (2001, p. 3), como já discutimos no início do capítulo, indica que há três maneiras principais pelas quais os feitos exemplares são inseridos na narrativa de Tito Lívio: a primeira consiste na figura do historiador que reconhece e identifica os eventos considerados como *exemplum*; a segunda corresponde a alguma personagem que também reconhece as ações exemplares do passado e agem conforme a interpretação dela mesma sobre o evento no que se refere a evitar ou imitar; e a terceira corresponde ao papel das próprias personagens como veiculadores desses eventos. Nesta última, por meio do discurso direto ou indireto, os *exempla* são transmitidos também com base na interpretação dessas personagens, o que permite que elas enxerguem os eventos exemplares de maneiras diferentes. Assim, para Chaplin (2001, p. 4-3): "nem todo mundo na produção de Tito Lívio possui igual sucesso em aprender a partir do passado, nem mesmo possui igual habilidade em persuadir os outros

acerca da própria interpretação. Além disso, os indivíduos podem interpretar o mesmo *exemplum* de maneiras diferentes"[78].

Essa interpretação opera em *Desde a fundação da cidade* por meio das próprias personagens que compreendem determinados eventos como modelares, ou seja, elas mesmas elegem e interpretam determinadas situações e feitos como *exemplum*. Sobre isso, Chaplin (2014, p. 104) menciona a maneira como os feitos de Camilo[79], general romano responsável por inúmeras conquistas militares, são citados ao menos sete vezes ao longo da obra liviana, *exemplum* de comportamento a ser imitado. A título de exemplo, no sexto livro da produção de Tito Lívio, em meio ao conflito contra os volscos, povo latino que habitava o Lácio, Camilo partilha o comando militar dos exércitos romanos com outro general mais novo, Lúcio Fúrio. O episódio é descrito assim: *Non tam e re publica quam ut collegae materia ad omnem laudem esset et publice, quod rem temeritate eius prolapsam restituit et priuatim, quod ex errore gratiam potius eius sibi quam suam gloriam petiit* ("Este [Camilo], como general, restabeleceu uma situação comprometida pela temeridade do seu colega: e como cidadão privado, valeu-se desse erro mais para conquistar seu colega do que propriamente para se cobrir de glória", Liv. 6. 22. 6). As ações de Camilo, lidas como *exemplum* de *moderatio,* frente às decisões imprudentes tomadas por Fúrio, operam, narrativamente, como modelo de conduta no qual a experiência de Camilo é contraposta à pouca idade de Fúrio (Chaplin, 2014, p. 109). Este, descrito como "ardoroso pela idade e temperamento" e "superior pelo vigor da idade" (Liv. 6. 23. 2), insiste que as tropas devem avançar e tomar as rédeas do confronto, a fim de derrotar rapidamente os inimigos, enquanto o próprio Camilo prefere uma abordagem mais prudente e que o conflito seja prolongado. Ele, no entanto, decide ceder aos ímpetos de Fúrio. Por isso, coube a Camilo auxiliar os soldados que ficaram e observar os desdobramentos da decisão do companheiro de comando. Em meio à investida de Fúrio e seu exército, as tropas inimigas recuam para emboscar os soldados romanos que, encurralados, abandonam as suas posições. Assim, a iminência da derrota fez com que Camilo se movesse

[78]*Not everyone in Livy's text has equal success in learning from the past, nor is everyone equally skilful at persuading others of his interpretation. Furthermore, people may interpret the same exemplum in diferent ways* (tradução nossa).

[79] Chaplin (2014, p. 104) indica que mesmo Camilo reporta-se aos próprios feitos na exortação realizada a suas tropas antes da guerra contra os volscos e hérnicos, povos latinos, na passagem: *Vos contra me duce, ut Falerios Veiosque captos et in capta patria Gallorum legiones caesas taceam, modo trigeminae uictoriae triplicem triumphum ex his ipsis Volscis et Aequis et ex Etruria egistis* ("Vós, ao contrário, sob meu comando [para não falar na captura de Falérios e Véios], depois da captura da nossa pátria, do massacre das legiões gaulesas, conseguistes uma tríplice vitória e um tríplice triunfo contra esses mesmos volscos e équos contra a Etrúria", Liv. 6. 7. 3-4). Nesse contexto, ele retoma eventos passados vividos por aquele mesmo grupo, a fim de convencê-los, a partir do que aconteceu no passado, de que eles venceriam novamente os inimigos.

para salvar seus companheiros, o que acarretou o sucesso romano na batalha. Por esse motivo, recai sobre Fúrio o fracasso da empreitada, enquanto a Camilo as honras da vitória.

Esse mesmo evento é retomado durante o conflito contra os samnitas em uma dinâmica parecida dada a partilha de comando entre Lúcio Papíreo, eleito ditador, e Quinto Fábio, indicado pelo próprio Lúcio como segundo em comando (Chaplin, 2014, p. 109). Na ausência de Papíreo, que se dirige a Roma, Quinto Fábio é instruído a não tomar nenhuma decisão em relação à guerra, mas não é o que acontece: ao ouvir que o inimigo se comportava de maneira negligente, como se não houvesse nenhum romano em Sâmnio, ele marcha em direção ao exército inimigo (Liv. 8. 30. 3-5). Ao contrário de Fúrio, no entanto, Quinto Fábio vence as tropas inimigas. Ao ouvir dos atos do general, Lúcio Papíreo retorna ao acampamento com o objetivo de punir Quinto Fábio que, para não ser punido, busca proteção do pai Marco Fábio. Em favor do próprio filho, ele traz o *exemplum* de Camilo (Chaplin, 2014, p. 110), na passagem:

> [...] *Quantum interesse inter moderationem antiquorum et nouam superbiam crudelitatemque! Dictatorem Quinctium Cincinnatum in L. Minucium consulem ex obsidione a se ereptum non ultra saeuisse quam ut legatum eum ad exercitum pro consule relinqueret. M. Furium Camillum in L. Furio, qui, contempta sua senectute et auctoritate foedissimo cum euentu pugnasset, non solum in praesentia moderatum irae esse ne quid de collega secus populo aut senatui scriberet, sed cum reuertisset potissimum ex tribunis consularibus habuisse quem ex collegis optione ab senatu data, socium sibi imperii deligeret.*
>
> Que diferença entre a moderação dos antigos e a soberba e crueldade dos novos! O ditador Quíncio Cincinato, depois de livrar do cerco o cônsul Lúcio Minúcio, para puni-lo, contentara-se em deixá-lo no exército na qualidade de legado ao invés de cônsul. Quando Lúcio Fúrio travou um combate, que perdeu de maneira desonrosa, desprezando a velhice e autoridade de Marco Fúrio Camilo, este, na ocasião, controlou sua cólera e não escreveu ao Senado ou ao povo contra seu colega. (Liv. 8. 33. 13-16)

Para Chaplin (2014, p. 111), ao mencionar o episódio de Camilo-Fúrio, Marco Fábio contrasta os atos do passado, no que diz respeito à *moderatio* (*moderationem antiquorum*), com os do presente da narrativa, caracterizados pela arrogância e crueldade (*superbiam crudelitatemque*), em um movimento que, nesse contexto, define o passado como um lugar melhor. Defendemos que o *exemplum* da Primeira Guerra Civil, proferido pelo ancião, apresenta-se na epopeia lucaniana de forma similar no âmbito da *normalização*, conforme discutimos no exemplo de Camilo. Identificamos que o próprio narrador e as personagens (Catão, César e Pompeu) retomam os eventos do conflito bélico entre Mário e Sula como parâmetro para julgar as ações que ocorrem no presente da narrativa.

César e Pompeu apropriam-se da ligação um do outro com os generais da Primeira Guerra Civil com objetivo de vituperar o adversário. Podemos vê-la nos discursos feitos por César e Pompeu antes das batalhas[80]. No discurso presente no primeiro canto, por exemplo, Roche (2009, p. 28), com quem concordamos, enfatiza que César utiliza o mesmo *exemplum* da figura de Sula como um tirano para atrelar as ações sanguinolentas do general às de Pompeu, como se lê:

> *Nunc quoque, ne lassum teneat priuata senectus,*
> *bella nefanda parat suetus ciuilibus armis*
> *et docilis Sullam scelerum uicisse magistrum.*
> *Utque ferae tigres numquam posuere furorem,*
> *quas, nemore Hyrcano matrum dum lustra secuntur,*
> *altus caesorum pauit cruor armentorum,*
> *sic et Sullanum solito tibi lambere ferrum*
> *durat, Magne, sitis* [...]
>
> Agora, para que uma velhice afastada da política
> não o mantenha desocupado, ainda está a preparar guerras nefandas
> acostumado às lutas civis e, como bom aluno,
> procura superar as lutas civis de Sula, no que aos crimes diz respeito,
> tal como os ferozes tigres nunca abandonam a sua agressividade
> eles que no bosque da Hircânia, seguindo as suas mães para o civil,
> se alimentam com o sangue espesso das reses dilaceradas
> assim também a tua sede, ó Magno, não se extingue,
> habituado que estás a lamber o ferro de Sula. (Luc. 1. 324-326)

No trecho, César refere-se a Pompeu como bom aluno de Sula e, como tal, acusa o genro de seguir e de almejar superar os feitos do mestre, buscando novas guerras civis. Assim, César não apenas acusa Pompeu de almejar ser um novo Sula, como também atribui a ele o motivo da guerra. Como Moura (2008, p. 101), entendemos que essa associação entre as duas personagens é reforçada, por exemplo, pela símile construída pelo general em que furiosas tigresas, que não haviam abandonado a agressividade, alimentam os filhos com sangue das presas dilaceradas. Dessa forma, assim como aquele Sula construído no relato do ancião, Pompeu nutre-se com os espólios do confronto civil realizado por Sula.

[80] Tanto Moura (2008) quanto Goebel (1981) argumentam que os discursos exortativos proferidos por Júlio César e Pompeu antes das batalhas são outro índice da aproximação entre a *Farsália*, de Lucano, e o texto historiográfico, haja vista que esse tipo de discurso é um lugar-comum da historiografia. Para Moura (2008, p. 106), as personagens da epopeia pronunciam os seus discursos, tendo como objetivo responder ao que o outro diz, mesmo que longe temporal e geograficamente. Dessa forma, nesse primeiro discurso, César acusa Pompeu de algo e este, no momento do seu discurso, constrói uma resposta ao que César disse. O pesquisador aproxima esse procedimento, isto é, pares de enunciados exortativos antes da batalha, presentes na *Farsália*, ao que faz Tucídides (2. 87-9). Na obra do historiador grego, dois exércitos, separados geograficamente, produzem réplicas ao que o comandante do outro exército faz: "Esses discursos, contudo, relacionam-se entre si como réplicas exatas, um abordando ponto por ponto os argumentos presentes no outro" (Moura, 2008, p. 106). Goebel (1981, p. 80) analisa os *tópoi* compartilhados entre a epopeia lucaniana e a obra de Apião, em a *Guerra Civil*, no discurso que antecede a batalha derradeira em Farsalos.

Esse mesmo procedimento, ou seja, a construção da relação entre Pompeu e Sula estabelecida nos discursos pronunciados por César na *Farsália*,acontece novamente na fala que antecede o embate final entre César e Pompeu em Farsalos, presente no sétimo canto da epopeia. Ao exortar as suas tropas e movê-las ao combate dos exércitos pompeanos, a estratégia discursiva utilizada por César é descaracterizar o adversário enquanto um general romano e lembrar a audiência, nesse caso os exércitos cesaristas, de que as ações de Pompeu, como aprendiz de Sula, provocariam as mesmas consequências que as atrocidades do general da Primeira Guerra Civil causaram no povo romano. Assim, ao rotular Pompeu de general de Sula, na passagem: *cum duce Sullano gerimus ciuilia bella* ("É contra um general de Sula que travamos uma guerra civil", Luc. 7. 307), César evoca em sua audiência a memória das atrocidades realizadas não apenas pelo próprio Sula, como também por aqueles que seguiam os estandartes sulanos. Dessa forma, internamente no discurso de César, o general utiliza-se do passado, fornecedor de *exemplum*, retomando os acontecimentos da Primeira Guerra Civil, com a finalidade de estabelecer Pompeu como herdeiro das atrocidades cometidas no passado por Sula. Essa associação pretendida por César objetiva questionar e colocar o adversário em posição desfavorável, uma vez que essa conexão entre os dois generais, Sula e Pompeu, ataca as intenções pompeianas na guerra.

Assim como César, Pompeu atrela a figura de César aos feitos de Cina e Mário, a fim de acusar as pretensões do adversário de tomar controle sob Roma por vias ilegais. No discurso, que se encontra no final do segundo canto, feito diante das tropas pompeianas antes do general partir de Roma em direção a Épiro, Pompeu coloca-se como protetor da cidade e representante das vontades do Senado, ao contrário de César, que agiria na ilegalidade: *o scelerum ultores melioraque signa secuti,/ o uere Romana manus, quibus arma senatus/ non priuata dedit, uotis deposcite pugnam* ("Vingadores de crimes, seguidores dos melhores estandartes,/ vós, o verdadeiro exército de Roma, a quem o Senado entregou/ armas públicas, reclamai a luta com os vossos votos", Luc. 2. 531-533). No trecho que consideramos significativo desse discurso, Pompeu associa as ações de César às de Cina e Mário: *o rabies miseranda ducis! cum fata Camillis/ te, Caesar, magnisque uelint miscere Metellis,/ ad Cinnas Mariosque uenis.* ("Oh, miserável raiva de um chefe!/ Quando os fados queriam identificar-te com os Camilos,/ ou os soberanos Metelos, voltas-te para os Cinas e Mário". Luc. 2. 539-546). Ao se referir aos Camilos e Metelos, Pompeu distancia a figura de César de indivíduos notáveis que se destacaram em relação à *pietas,* ou seja, pelas vitórias militares que contribuíram com a expansão e proteção da *Urbs*, como Marco Fúrio Camilo, que, em

390, se tornou ilustríssimo ao derrotar os exércitos gauleses em Roma, tornando-se ditador. Além dele, há Quinto Cecílio Metelo Macedônio, que conquistou a Macedônia em 148, ou, ainda, Quinto Cecílio Metelo, que, entre 109 e 107, participou da Guerra Numídia e foi derrotado por Mário. Em oposição a esses indivíduos ilustres que contribuíram para a manutenção do poder romano, Pompeu acusa César de ser um novo Mário e um novo Cina, uma vez que ambos também marcharam contra Roma. Desse modo, o general interpreta as ações do seu opositor a partir dos conflitos anteriores com o objetivo de desqualificar as pretensões cesáreas e, para fazê-lo, retoma as figuras que participaram da contenda civil passada como quem indica que as atitudes nefastas de César podem ser lidas e compreendidas com base no que já haviam feito os indivíduos participantes de igual conflito civil. A tentativa por parte de Pompeu de associar as atitudes de César aos eventos da Primeira Guerra Civil e de se distanciar das figuras principais dessa contenda pode ser vista também no discurso presente no sexto canto e feito por Pompeu em resposta à afirmação de César de que ele, Pompeu, seria o sucessor de Sula: *numquam me Caesaris' inquit/ 'exemplo reddam patriae, numquamque uidebit/ me nisi dimisso redeuntem milite Roma* (Nunca seguirei o exemplo de César quando eu voltar à pátria,/ nunca Roma me verá regressar senão depois de licenciar os soldados", Luc. 6. 319-321). Para Moura (2008, p. 105), diferente de César, e igualmente dos generais que adentraram os limites da cidade de Roma com seus exércitos, Pompeu enfatiza que só retomará a cidade romana com anuência do Senado e, ao fazê-lo, interpreta as ações de César como aquelas empreendidas pelos generais do passado quando as evoca em seu discurso.

No que concerne à maneira como os agentes principais da guerra civil em curso, tanto César quanto Pompeu reivindicam uma determinada interpretação do passado na qual o adversário, isto é, o outro, demonstra atitudes que os assemelham às figuras de Mário e Sula. Movidos pelo impulso de tentarem legitimar as próprias ações, César e Pompeu falham em compreender o passado, haja vista que eles mesmos, ao tentarem se distanciar da Primeira Guerra Civil, repetem inevitavelmente o que antes acontecera[81]. Por isso, quando César acusa

[81] Chaplin (2001, p. 78) também identifica esse tipo de personagem na narrativa liviana. Podemos citar, como exemplo, o episódio presente no quarto livro da obra de Tito Lívio (4. 13-16) acerca das atitudes de Espúrio Mélio, um equestre, cuja ambição primeiro o move a aspirações consulares e posteriormente ao comando de Roma. Antes que pudesse pôr em prática a conspiração para usurpar o poder dos cônsules, Espúrio é morto pelo, então, ditador Lúcio Quíncio. Para justificar a condenação de Espúrio, Quíncio retoma uma série de eventos exemplares, dentre os quais podemos citar a expulsão dos reis de Roma e a abdicação de Colatino Tarquinio, para questionar as atitudes de Espúrio, no trecho: [...] *in ea [urbe] Sp. Maelius spem regni conceperit. Et quis homos?* [...] ("[...] como pode Espúrio Mélio, nessa mesma cidade, conceber a esperança de reinar? E quem era esse homem? [...]", Liv. 4. 15. 4-5, acréscimo nosso). Assim, a ignorância do passado é o que justifica as ações de Espúrio.

Pompeu de ser sedento pelo sangue derramado em uma guerra civil por ser um discípulo de Sula (Luc. 1. 325), ele não enxerga que foi o responsável por primeiro violar os limites da cidade e por derramar sangue de concidadãos; ao passo que Pompeu indica que César é o sucessor de Mário e Cina, ele não percebe que o seu desejo por poder também contribui para a derrota de Roma.

Para além dos próprios agentes da contenda, há, também, por parte do narrador, a retomada dos eventos protagonizados por Sula e Mário, que ocorre na passagem do quarto canto da epopeia durante as exéquias de Curião, após este ser derrotado na Líbia pelas tropas de Juba I, monarca da Numídia, aliado de Pompeu em solo africano. Retomemos a passagem que compara as atividades de Cúrio às dos agentes da contenda civil anterior: *ius licet in iugulos nostri sibi fecerit ensis/ Sulla potens Mariuque ferox et Cinna cruenteus/ Caesareaeque domus series, cui tanta potestas/ concessa est? emere omnes, hic uendiddit urbem*" ("Apesar de os direitos de espada que sobre os nossos pescoços/ conquistaram o poderoso Sula, o feroz Mário, o sanguinário Cina,/ a linhagem da casa dos Césares, a quem foi concedido tão grande poder?/ Todos comparam a Urbe, só este a venceu", Luc. 4. 821-823). Concordamos com Mebane (2020, p. 173), para quem o narrador vincula as atrocidades cometidas por Sula, Mário e Cina, principais personagens do conflito, à linhagem dos Césares, haja vista que as violações cometidas durante esse período seriam o legado de Júlio César e, consequentemente, dos *principes* posteriores. Essa mesma lógica de associação entre aquilo que foi estabelecido nesse período como responsável pelo que acontece no presente da narrativa se assemelha ao que Costa (2018, p. 124) argumenta ser a base da relação entre Sula-Catilina feita por Salústio. Para a pesquisadora, o historiador instaura uma ligação entre as realizações de Sula e seus subordinados aos atos cometidos por Catilina e aos que ele ainda cometeria. Essa construção também é feita a partir da associação entre os apoiadores e antigos soldados das tropas sulanas a Catilina, como se lê no seguinte trecho:

> *His amicis sociisque confisus Catilina, simul quod aes alienum per omnis terras ingens erat, et quod plerique Sullani milites, largius suo usi, rapinarum et uictoriae ueteris memores, ciuile bellum exoptabant, opprimundae rei publicae consilium cepit.*
>
> Fiando-se em tais amigos e aliados, há um tempo porque eram enormes as dívidas por toda a parte e porque a maioria dos soldados de Sula, depois de dissipar o que era seu, lembrada das rapinas e da antiga vitória, desejava a guerra civil, concebeu o plano de aniquilar a República. (Sall. *Cat*. 16. 4)

Assim, como afirma Dowling (2000, p. 314), Salústio concebe Sula como *exemplum* não só no que se refere a sua crueldade, mas como modelo capaz de despertar torpeza em outros indivíduos. Para Dunkle (1971, p. 15), isso ocorre em razão da construção do general como

exemplo da decadência dos valores romanos, já que, embora fosse inicialmente um bom líder, Sula tornou-se um vil governante, porque permitiu que a avareza crescesse durante o seu comando, no trecho: *namque auaritia fidem probitatem ceterasque artis bonas subuortit; pro his* ***superbiam, crudelitatem, deos neglerere****, omnia uenalia habere edocuit* ("De fato, a avidez fez caírem por terra a lealdade, a integridade e os demais bons dotes; em lugar deles, ensinou **a soberba**, **a crueldade**, **a descurar os deuses**, a tudo ter na conta de venal", Sall. *Cat*. 10. 4, grifo do autor).

Além disso, a negligência em relação aos deuses evidencia rejeição de comportamentos vinculados aos laços estabelecidos. Dessa forma, aquilo que fez o general serve como uma das causas das ações pretendidas por Catilina e indica as atrocidades que ele teria o poder de realizar uma vez que seguiria os passos de Sula (Costa, 2018, p. 124). A imbricação entre essas duas personagens é sinalizada no trecho: *Huc post dominationem L. Sullae lubido maxuma inuaserat rei publicae capiundae* [...] ("Depois da tirania de Lúcio Sula, assaltara-o um enorme desejo de tomar a república", Sall. *Cat*. 5. 6). Salústio constrói um cenário no qual Catalina configura-se como um segundo Sula, estabelecendo o general como o elo que entrelaça o passado glorioso de Roma e o estado de degeneração da República (Dowling, 2000, p. 314). Nessa lógica, Sula, enquanto modelo de conduta, influencia as atitudes de Catilina. Por isso, Salústio caracteriza e interpreta a conjuração como uma guerra civil. Além disso, a comparação feita entre a crueldade das ações ocorridas no passado amplifica a atrocidade cometida por Curião, uma vez que, enquanto os outros disputaram Roma para tê-la para si, o narrador o acusa de vender Roma para benefício próprio: *emere omnes, hic uendiddit urbem* (Luc. 4. 823). Nesse sentido, o narrador utiliza-se dos acontecimentos da guerra anterior para balizar os acontecimentos e atitudes das personagens participantes do embate que transcorre naquele momento.

Assim, objetivamos desenvolver ao longo deste tópico, a partir das categorias erigidas por Roller (2018) em relação às narrativas exemplares, isto é, *ação*, *apreciação* e *normalização*, a maneira como Lucano constrói o relato da Primeira Guerra Civil como *exemplum* em semelhança ao modo como faz Tito Lívio, um historiador. Somos concordes com Braund (1999, p. 34), que argumenta que, ao incluir em sua epopeia o relato da primeira guerra civil, Lucano estabelece um parâmetro do que é, de fato, uma guerra civil, ao passo que ele se utiliza desse episódio para amplificar a gravidade do conflito narrado. Para Fantham (1992b, p. 90-93), esse episódio ilustra a noção de magnitude de sacrilégio mútuo exercido pelos indivíduos envolvidos (*in commune nefas*, Luc. 1. 6), como anunciado no

proêmio da epopeia, já que ambas as partes, ou seja, tanto Sula quanto Mário, ainda que postos em lados diferentes, são equiparados em seus atos viciosos. Dessa forma, no que concerne ao caráter persuasivo dos *exempla*, o relato possui como objetivo tornar vivo o crime cometido pelos dois generais, a fim de oferecer à geração contemporânea uma amostra do impacto dos horrores causados na população devido às atrocidades cometidas por Sula e Mário. Assim, o poeta evoca em seus versos as figuras de Sula e Mário, como *exempla* do passado, e a tradição discursiva atrelada a eles, para dimensionar o significado da Guerra Civil movida por César e Pompeu, mas não somente: ao utilizar os generais que participaram do conflito que antecedeu Farsalos, Lucano alinha-se a uma tradição historiográfica que se vale do *exemplum* como procedimento retórico-discurso que organiza as ações das figuras ilustres da história romana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado ao longo desta dissertação objetivou investigar a construção do *epos* histórico de Lucano, partindo da relação estabelecida entre a *Farsália* e o discurso historiográfico romano com a finalidade de responder aos questionamentos que guiaram a composição deste trabalho. Enquanto produção épica que aborda um evento histórico ao narrar o conflito entre Júlio César e Cneu Pompeu, entendemos que a epopeia lucaniana nos fornece um fértil terreno para discutir os pontos de contato entre um texto poético e um historiográfico na Antiguidade, haja vista que as fronteiras que separam esses dois campos não se pretendem tão estanques e rígidas quanto os limites contemporâneos que os regem.

Antes de delimitar e estabelecer as conexões entre a épica do poeta e os textos historiográficos, na primeira parte deste trabalho, retomamos as discussões acerca dos limites e das fronteiras da poesia épica no campo poético romano elaboradas pelos antigos em face das demarcações metapoéticas feitas pelos poetas a respeito das suas próprias epopeias, a fim de investigar de que maneira o nosso *corpus* se insere nessa dinâmica. Nessa etapa, identificamos que as concepções do gênero de Aristóteles, na *Poética*, de Horácio, na *Arte Poética*, e Quintiliano, na *Instituição Oratória*, são organizadas com base na delimitação de determinados modelos genéricos e que são as obras modelares que estruturam a produção escrita não só das obras pertencentes à épica, mas, também, de outros textos. Verificamos isso quando analisamos as primeiras produções do gênero legadas a nós pela tradição: como Névio, na *Guerra Púnica*, se posiciona poeticamente como sucessor de Andronico, na sua Odisseia, e este, por sua vez, volta-se para a *Odisseia*, de Homero. Ao se inserir nessa dinâmica como a reencarnação de Homero em Roma, Ênio igualmente vincula-se aos versos homéricos e lida com a tradição precedente a ele ao colocar-se como continuador do modelo.

Assim, pautada em uma produção de escrita essencialmente imitativa, a *Farsália* se alinha à tradição épica histórica romana, da qual Ênio é parâmetro, por meio da retomada de procedimentos a partir dos quais identificamos fazerem parte da tessitura narrativa da epopeia eniana e, também, das obras que também se vinculam a epopeia romana. Pensar em tipos de *epos* ou em tradições, como um conjunto de obras que apresentam elementos em comum entre si, nos permitiu refletir sobre os limites que separam as diversas maneiras de elaborar um poema épico e as formas como a epopeia lucaniana apresenta procedimentos de outros *épe* que corroboram a composição da obra. Assim, são esses os procedimentos que remontam e que se conectam, que possibilitam que a epopeia lucaniana seja lida como uma produção

pertencente ao *epos* histórico, ou seja, esses elementos possibilitam que a obra seja enquadrada como tal.

Após discutirmos os aspectos poéticos e genéricos da composição da *Farsália*, momento no qual observamos o pertencimento da epopeia ao *epos* histórico mediante a verificação da presença de determinados procedimentos retóricos-poéticos que demarcavam a filiação da épica ao *epos* histórico, direcionamos o nosso olhar para a relação entre a obra de Lucano e a historiográfica, objeto principal de nossa investigação. Quando, então, propomos verificar, na *Farsália*, a presença de certos recursos e elementos partilhados entre a produção lucaniana e os textos do gênero história, fizemo-lo para que pudéssemos contribuir com as discussões acerca da construção do *epos* histórico da epopeia, ao considerar, também, os possíveis aspectos do gênero historiográfico na malha narrativa da obra, visto que, assim como Hardie (2013, p. 255) compreendemos que a épica lucaniana articula aspectos históricos e poéticos.

Por isso, recorremos à obra de Tito Lívio, às monografias de Salústio e, também, aos *Anais* e às *Histórias* de Tácito por entendermos que essas produções se inserem em uma certa noção de tradição historiográfica latina (Marques, 2008b, p. 5), que se construiu mediante a permanência de dadas práticas e procedimentos presentes nos modelos historiográficos que os antecederam. Nesse contexto, a discussão acerca dos textos de Heródoto e Tucídides, historiadores gregos, favoreceu o entendimento do modo como os historiadores posteriores valeram-se de certos recursos que se tornaram protocolares em alguma medida, já que eles, Heródoto e Tucídides, foram estabelecidos pelos próprios sucessores como modelares. Além disso, mesmo as obras taciteanas, escritas posteriormente ao poeta, nos ofereceram meios para refletir a respeito dessa tradição, visto que o historiador também buscou seguir e se inserir nela. O movimento de observar as obras desses autores possibilitou que encontrássemos procedimentos recorrentes que contribuíram para a fabricação de uma tessitura historiográfica. Entendemos que a junção e ordenação desses elementos tecem a narrativa da produção, o que permitiu que, em certas épocas, as obras fossem lidas a partir da presença ou ausência desses mecanismos, o que lhes dava mais ou menos traços historiográficos (Leite, 2010, p. 1; Rao; Shulman; Subrahmanyam, 2006, p. 4).

Assim, por exemplo, ainda que a amplificação (*amplificatio*) não seja um elemento intrinsecamente historiográfico, visto que é um recurso previsto nos manuais de retórica (Arist. *Rh.* 1368a. 39) e, portanto, é possível encontrá-lo nos mais variados contextos, a presença desse procedimento no prefácio ou mesmo no exórdio, espaço programático de apresentação e da captação da benevolência das obras do gênero história, cumpre a função de

posicionar o historiador frente aos seus antecessores, justificando a utilidade e relevância do assunto escolhido (Marincola, 1997, p. 34). Ao passo que encontramos esse mesmo procedimento na abertura das produções de Tito Lívio, Salústio e Tácito, também identificamos a amplificação em semelhante disposição na epopeia de Lucano: no proêmio, lugar igualmente programático de apresentação da matéria poética na poesia épica. Encontrar o mesmo recurso, isto é, a amplificação, disposto em espaço semelhante, o exórdio, e cumprindo, também, similar função, endossa a percepção de que esse recurso possa ser lido como um índice historiográfico que contribui para a construção da tessitura narrativa da *Farsália*. Notamos, assim como no exemplo mencionado, a presença de outros mecanismos recorrentes no discurso modelar dos historiadores ao longo do nosso *corpus*, o que permitiu argumentar em favor de construção narrativa que avizinha a obra do poeta com as produções históricas em virtude da junção e disposição desses elementos. Percebemos, assim, em função das discussões desenvolvidas no primeiro capítulo e no segundo, um dos aspectos que entendemos ser ordenador da composição poética de Lucano: a dupla correspondência desses procedimentos ao campo poético e historiográfico. Decerto que a *amplificatio*, em virtude da sua natureza grandiloquente, encontra espaço na poesia épica, já que o gênero se caracteriza, também, por sua grandiloquência, mas, como vimos, esse mesmo recurso pode ser lido a partir do modo como os historiadores captam a benevolência da audiência ao postular a importância da temática escolhida. Isso evidencia o vínculo estabelecido entre esses dois campos.

Nesse mesmo contexto, verificamos que o *exemplum*, recurso igualmente dileto ao discurso historiográfico e ao poético, opera na epopeia como um elemento que também aproxima a tessitura narrativa da produção lucaniana ao que fazem os historiadores em suas produções, em especial a Tito Lívio, de quem temos uma vasta amostragem. Apoiamo-nos em Roller (2018) para discutir acerca das dimensões retórica, moral e historiográfica do *exemplum,* o que possibilitou que pensássemos, inicialmente, a função desse recurso na narrativa de Lucano, para, depois, as semelhanças com o discurso historiográfico. Para isso, analisamos o episódio em que um ancião, sobrevivente da Primeira Guerra Civil travada entre Mário e Sula, relata os impactos nefastos desse conflito no povo romano, porque esse discurso nos pareceu, em uma primeira leitura, uma narrativa que pretendia dimensionar as ações de Júlio César e Pompeu a partir de eventos do passado. De certa forma, enquanto um aparato retórico-discursivo, o *exemplum,* conforme os manuais de retórica aos quais recorremos, é descrito como um recurso cuja função é persuadir por meio da comparação entre um evento

presente e um passado, de modo que o acontecimento anterior possa servir de referência ou ensinamento do que transcorre no tempo presente. Com base nisso, notamos que o episódio cumpre o papel de dispor frente aos olhos da audiência as possíveis consequências do empreendimento orquestrado por Júlio César e Pompeu, baseado nos impactos das ações de Mário e Sula sofridos pelo ancião e pelo povo romano.

As categorias que estruturam o discurso exemplar em Roma, fornecidas por Roller (2018) e discutidas, também, por Langlands (2018), nos auxiliaram a entender de que modo se organiza o relato exposto pelo ancião, já que se constitui como um *exemplum*, isto é, um discurso que visa estabelecer parâmetros de conduta a partir de virtudes e noções que, compartilhadas entre os indivíduos de um certo povo, devem ser seguidas ou rejeitadas. Além disso, elas possibilitaram que verificássemos as particularidades da narrativa lucaniana que, como percebemos nas discussões desenvolvidas no segundo capítulo, a avizinhava do discurso historiográfico, em especial de Tito Lívio. Dentre os aspectos discutidos, destacamos a *ação*, a *apreciação* e a *normalização* como principais índices da composição do discurso exemplar que aparecem na fala do ancião e que estrutura o relato oferecido por ele. Com base no que Roller (2018, p. 5; 2015, p. 130) estabelece, a *ação* corresponde ao evento reconhecido como exemplar; a *apreciação* diz respeito à forma como a primeira audiência percebe e atrela o evento, isto é, a *ação*, a certas virtudes ou determinados vícios; e, por fim, a *normalização* lida com a maneira como o episódio, já legado com uma determinada interpretação, é recebido por uma audiência que não é aquilo que primeiro presenciou o evento. Identificamos esses mesmos índices, por exemplo, no episódio do Horácio Cocles, presente na obra liviana (Roller, 2015, p. 5). Para além disso, ao longo do terceiro capítulo, investigamos outras amostras da técnica utilizadas por Tito Lívio para elaborar os *exemplum a* fim de estabelecer paralelos da forma como Lucano faz na *Farsália*. No que se refere ao modo como a *ação* é construída, observamos que a Primeira Guerra Civil empreendida por Sula e Mário é vista, ao mesmo tempo, como herdeira do ato mítico de fundação da cidade de Roma, o assassinato de Remo por Rômulo, e o precedente do embate entre Júlio César e Pompeu. A maneira de organizar os eventos, que ocorrem em temporalidades diferentes, entendidos a partir da ótica da narrativa como alusões a um conflito civil, enfatiza uma noção cíclica da história que ordena a inserção do conflito entre Sula e Mário na epopeia. Encontramos em Tito Lívio semelhante forma de lidar com acontecimentos distantes no tempo: o mesmo episódio da fundação da cidade por Rômulo serve de antecedente para o que faria Camilo ao convencer o povo romano a não fugir da cidade, que havia sido invadida pelos gauleses, uma vez que

deixar a cidade também seria abandonar os deuses. Essa mesma atitude também prenuncia o que Otaviano faz ao derrotar as forças estrangeiras de Cleópatra (Marques, 2008b. p. 57).

Ao refletirmos sobre a normalização do episódio, notamos que as próprias personagens da epopeia lucaniana, e até mesmo o narrador, identificam os acontecimentos que ocorrem na Primeira Guerra Civil como parâmetros de conduta para as ações dos generais que transcorrem no presente na narrativa. Isso acontece principalmente nos discursos de Júlio César e Pompeu quando estes estão diante dos exércitos aliados e se propõem a defender a própria causa e vituperar o adversário. Nesse sentido, tanto Júlio César quanto Pompeu interpretam o passado de modo a atrelar a figura do inimigo às dos agentes da Primeira Guerra Civil e, nesse processo, como discutimos, eles não percebem que eles agem e se comportam de maneira similar aos generais da contenda passada, fadados, por isso, a cometerem os mesmos erros. Esse mesmo movimento dos próprios agentes históricos interpretarem as ações do presente com base em algum episódio, já narrado na obra, pode ser visto também em Tito Lívio, uma vez que os feitos e decisões de Camilo, enquanto general, são avaliados e servem de parâmetro para outras personagens em uma situação parecida com a que as ações do general ocorreram (Chaplin, 2001, p. 104). Assim, de certa forma, Lucano espelha o mecanismo proposto por Tito Lívio e incorpora na narrativa da *Farsália* uma retomada ao passado que funciona na epopeia nos mesmos moldes construídos pelo historiador.

Em síntese, pela similaridade compartilhada entre os dois campos de escrita, o poético e o historiográfico, visto que ambos comungam de pressupostos de composição comuns, notamos que, ao passo que determinados mecanismos vinculam e demarcam o pertencimento genérico da *Farsália* ao *epos* histórico, há, também, ao longo dos versos, índices que permitem que aproximemos a produção de Lucano aos textos do gênero história. Como procuramos argumentar, esses procedimentos retóricos-discursivos, que permeiam o discurso historiográfico, contribuem para a elaboração de uma tessitura historiográfica – empregada do mesmo modo pelos historiadores a fim de que suas obras fossem lidas e interpretadas como produções do gênero – na epopeia de Lucano.

REFERÊNCIAS

1. Edições e traduções de obras da Antiguidade

[ANÔNIMO]. **Retórica a Herênio**. Trad. Adriana Seabra, Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005.

APIANO. **História romana II**: guerras civis.. Tradução de Antonio Sancho Royo. Madrid: Gredos, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BLÄNSDORF, Jürgen. **Fragmenta poetarum latinorum**. Göttingen: De Gruyter, 2011.

CAESAR. **La Guerre Civile**. Traduit par Pierre Fabre. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1969.

CÍCERO. Carta a Luceio. *In:* SCATOLIN, A. Imitação e intertextualidade: a "Carta a Luceio", de Cícero, e a "Carta a Tácito", de Plínio: Imitation, Emulation, Intertextuality: Cic. Fam. 5.12 and Plin. Ep. 7.33. **Rónai** – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 92-106, 2019.

CICÉRON. **De l'invention**. Texte établi e traduit par Guy Achard. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 2002.

COSTRINO, Artur. **A lição dos declamadores**: sêneca, o rétor, e as suasórias. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COURTNEY, Edward. **The Fragmentary Latin Poets**. New York: Oxford, 1993.

ENNIUS, Quintus. **Fragmentary Republican Latin I:** Ennius, Testimonia. Epic Fragments. Edited and translated by Sander Goldberg and Gesine Manuwald. London: Harvard, 2018.

FERNANDES, Marcelo. **Manílio**: Astronômicas: tradução, introdução e notas. 2006. 298 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2006.

FLORUS. **Epitome of Roman History**. Translation by Edward Seymour Forster. Londres: Harvard, 1984.

FUNARI, Pedro Paulo. *A guerra de Jugurta*, de Salústio. *In*: FUNARI, Pedro Paulo. **Letras e coisas**: ensaios sobre a cultura romana. Coleção Trajetória 6, São Paulo: UNICAMP, p. 35-128, 2002.

HERODOTOS. **História**. Tradução de Mário da Gama Cury. 3ª ed., São Paulo: Madamu, 2023.

HERODOTUS. **The Persian Wars**. Edition by Alfred Godley. London: Harvard, 1920.

HOLLIS, Adrian. (ed.). **Fragments of Roman poetry c. 60 BC-AD 20**. New York: Oxford, 2007.

HORACE. **Epistles book two and epistle to the Pisones ("*Ars Poetica*")**. Edition by Niall Rudd. Cambridge: Cambridge, 1998.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

ILUNGA, Kabengele. **O Da Invenção, de Marco Túlio Cícero**: tradução e estudo. 2010. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JÚLIO CÉSAR. **A Guerra Civil**. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. 2º ed., São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

LÍVIO, Tito. **História de Roma**: Vol. 1. Introdução, tradução e notas de Paulo Matos Peixoto. 1º volume. São Paulo: Paumape, 1989.

LÍVIO, Tito. **História de Roma**: Vol. 2. Introdução, tradução e notas de Paulo Matos Peixoto. 2º volume. São Paulo: Paumape, 1989.

LUCAN. **Civil war**. Introduction, translation and notes by Susanna Braund. London: Oxford, 1999.

LUCAN. ***De bello ciuili***: book II. Edition by Elaine Fantham. New York: Cambridge, 1992.

LUCAN. **The civil war (Pharsalia)**. Translation by James Duff. Cambridge: Harvard, 1988.

LUCANO. **A Guerra Civil (Farsália)**. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

LUCANO. **Farsália**: cantos de I a V. Introdução, tradução e notas de Brunno Vieira. Campinas: Unicamp, 2011.

LUCANO. **Guerra civil - Livro I**. Tradução de Hermes Orígenes Duarte Vieira. Bilíngue. João Pessoa: Ideia, 2018.

LUCANUS. **M. Annaei Lucani Belli Civilis libri decem**. (ed.). HOUSMAN, Alfred. Oxford: Blackwell, 1926.

LUCANUS. **M. Annaei Lucani De Bello Civili Libri X.** (ed.) BAILEY, David. Stuttgart: Teubner, 1988.

NATIVIDADE, Everton. **Os Anais de Quinto Ênio**: estudo, tradução e notas. 2009. 150f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, 2009.

PATERCULUS, Velleius. **The Roman history:** from Romulus and the foundation of Rome to the reign of the Emperor Tiberius. Translate by John Yardley and Anthony Barrett. Hackett Publishing, 2011.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**. Vol. IV. Tradução de D. Antonio Ranz Romanillos. Madrid: La Papelera Española, 1920.

QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Tomo I. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

QUINTILIANUS, Marcus. **The Institutio Oratoria**. Translate by Harold Edgeworth Butler. London: Heinemann, 1920. Disponível em: penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/home.html. Acesso em: 20 de dezembro de 2022.

REZENDE, Antônio. **Rompendo o silêncio**: A construção do discurso oratório em Quintiliano. 2009. 279 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos), Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

SALLUSTE. **La conjuration de Catilina, La guerre de Jugurta, Fragment des Histoires**. Texte établi e traduit par Alfred, revu e corrigé par J. Hellegouarc'h. Paris, Les belles lettres, 1996.

SALÚSTIO. **Conjuração de Catilina**. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: Hedra, 2018.

SALÚSTIO. **Fragmentos de las Historias**. Tradução e organização de Juan Luis Posadas Sanches. Madrid, Ediciones Clássicas, 2006.

SANTOS, Arthur. **Geórgicas bárbaras**: Estudo para uma tradição hexamétrica do poema didático virgiliano. 2020. 240f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

SENECA. **Declamations I (*Controuersiae*)**. Edition and translation by Michael Winterbottom. Cambridge: Harvard, 1974.

SENECA. **Declamations II (*Controuersiae/Suasoriae*).** Edition and translation by Michael Winterbottom. Cambridge: Harvard, 1974.

SÊNECA. **Tratado sobre a clemência (*De clementia*)**. Introdução, tradução e notas: Ingeborg Braren. Petrópolis: Vozes, 1990.

SERVIUS. **In Vergilii Aeneidos Commentarii**. Edition by Georg Thilo and Hermann Hagen. Leipzig: Teubner, Vols. 1 e 2, 1878-1884.

SHACKLETON, David. (ed.). **Cicero**: Epistulae ad Familiares. Volume I (62-47 B.C). New York: Cambridge, 1977.

SILIUS ITALICUS. **La Guerre Punique**: livres I-IV. Texte établi et traduit par Pierre Miniconi et Georges Devallet. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

SKUTSCH, Otto. **The Annals of Quintus Ennius**. New York: Oxford, 1985.

TACITI. **Libri qui supersunt**. Stuttgart et leipzig: Teubner, 1994.

TÁCITO. **Anais**. Tradução de José Liberato Freire de Carvalho. Colibri: Lisboa, 2022.

TACITUS. *Pars 1+2 Ab excessu divi Augusti (Annales)*. Edited by Heinrich Heubner. Berlin/Boston, Teubner, 1994.

TITE-LIVE. **Histoire romaine. Tome VIII. Livre VIII**. Texte établi, traduit et commenté par Raymond Bloch et Charles Guittard. Les Belles Lettres, 1987.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

2. Referências gerais

AHL, Frederick. **Lucan:** an introduction. New York: Cornell, 1976.

ALBRECHT, Michael von. **Roman epic**: an interpretive introduction. Boston: Brill, 1999.

AMBRÓSIO, Renato. Cícero e a História. **Revista de história**, n. 147, p. 9-31, 2002.

AMBRÓSIO, Renato. O tirano: entre a história e a tragédia. **Revista Hypnos**, n. 21, p. 231-244, 2008.

ANTIQUEIRA, Moisés. *Fabula*, *monumentum* e a fundação de Roma no prefácio de Tito Lívio (6-9). **Esboços**: histórias em contextos globais, v. 16, n. 22, p. 151-162, 2009.

ANTIQUEIRA, Moisés. **Moderatio tuendae libertatis**: moderação, exempla e poder na história de Tito Lívio (livro III). 2008. 176f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ANTIQUEIRA, Moisés. Poder e imagens antinômicas na narrativa de Tito Lívio: os retratos de Cincinato e Ápio Cláudio no livro 3. CORASSIN, Maria. (Org.). **Cinco Estudos sobre Tito Lívio.** São Paulo: LCTE Editora, p. 11-42, 2014.

ASSO, Paolo. And Then It Rained Shields: Revising Nature and Roman Myth. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's Companion to Lucan**. Leiden: Brill, p. 383-397, 2011.

ASSO, Paolo. The Intrusive Trope: Apostrophe in Lucan. **Materiali e Discussioni per L'analisi Dei Testi Classici**, n. 61, p. 161-173, 2008.

BAGNANI, Gilbert. "Sullani Manes" and Lucan's Rhetoric. **Phoenix**, v. 9, n.1, p. 27-31, 1955.

BARRETT, Anthony. Introduction. *In*: PATERCULUS, Velleius. **The Roman history:** from Romulus and the foundation of Rome to the reign of the Emperor Tiberius. Translate by John Yardley and Anthony Barrett. Cambridge: Hackett, p. 13-44, 2011.

BARTSCH, Shadi. Lucan. *In*: FOLEY, John. **A Companion to Ancient Epic**. Malden: Blackwell, p. 492-502, 2005.

BARTSCH, Shadi. Lucan and historical bias. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's Companion to Lucan**. Leiden: Brill, p. 303-316, 2011.

BEARD, Mary. **The Roman Triumph**. London/England: Harvard University, 2007.

BELCHIOR, Ygor Klain. "Para nós o trabalho é restrito e sem glória" (Anais IV, 32, 2): *Captatio Benevolentiae* e *Amplificatio*, nos *Anais*, de Tácito. **Plêthos**, n. 2, v. 1, p. 97- 113, 2012.

BERNSTEIN, Neil. The dead and their ghosts in the Bellum Civile: Lucan's visions of history. *In:* ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's companion to Lucan**. Leiden/Boston: Brill, p. 257-279, 2011.

BLOOMER, William. **Valerius Maximus and the rhetoric of the new nobility**. London: University of North Carolina. 1992.

BONNER, Stanley. Lucan and the declamation schools. *In*: TESORIERO, Charles. (ed.). **Oxford Readings in Classical Studies**: Lucan. New York: Oxford, p. 69-106, 2010.

BRANDÃO, José. Síntese sobre a história da ditadura em Roma. In: **História de Roma Antiga I**: Desde as origens à morte de César. Imprensa da Universidade: Coimbra, v. 1, p. 429-440, 2015.

BRAREN, Ingeborg. Introdução. *In:* SÊNECA. **Tratado sobre a clemência (*De clementia*)**. Introdução, tradução e notas: Ingeborg Braren. Petrópolis: Vozes, 1990.

BRAUND, Susanna. Introduction. *In:* LUCAN. **Civil war**. Introduction, translation and notes by Susanna Braund. London: Oxford, p.13-40, 1999.

BRENNAN, Terry. **The Praetorship in the Roman Republic (2 vols)**. New York: Oxford, 2000.

CARVALHO, Aécio. **Uma releitura da Farsália de Lucano**: os conjuntos narrativos essenciais. 1999. 265 f. Dissertação (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CARVALHO, Aécio. A Farsália, de Lucano: importância na evolução do epos. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 23, n. 1, p. 93-101, 2001.

CARVALHO, Aécio. O *Bellum Civile* de Lucano sob o viés da intertextualidade. **Clássica**: Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 17, n. 17/18, p. 243-252, 2005.

CESILA, Robson Tadeu. Intertextualidade e estudos clássicos. *In*: SILVA, Gilvan; LEITE, Leni Ribeiro. (org.). **As múltiplas faces do discurso em Roma**. Vitória: Edufes, p. 25-42, 2013.

CHAPLIN, Jane. **Livy's exemplary history**. New York: Oxford, 2001.

CHAPLIN, Jane. Livy's use of *exempla*. *In*: MINEO, Bernard. (ed.). **A Companion to Livy**. Oxford: Oxford, p. 102-113, 2014.

CHIAPPETTA, Angélica. "Não se diferem o historiador e o poeta…": o texto histórico como instrumento e objeto de trabalho. **Língua e Literatura**, n. 22, p. 15-34, 1996.

CONDILO, Camila. Mito e história nas Histórias de Heródoto. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 11, n. 26, p. 13-39, 2018.

CONTE, Gian. The Poetic Genres in the Julio-Claudian Period. *In*: CONTE, Gian. **Latin literature**: a history. Baltimore/London: The Johns Hopkins, p. 426-439, 1994.

CONTE, Gian. The proem of the Pharsalia. *In*: TESORIERO, Charles. (ed.). **Oxford Readings in Classical Studies**: Lucan. New York: Oxford, p. 46-58, 2010.

COSTA, Natália. *De bellum catilinae*: a guerra em Salústio (63 AC). **Revista Hélade**, v. 4, n. 3, p. 10-128, 2018.

DART, Christopher. **The Social War, 91 to 88 BCE**: a history of the Italian insurgency against the Roman Republic. New York: Routledge, 2016.

DEMOEN, Kristoffel. A paradigm for the analysis of paradigms: the rhetorical exemplum in ancient and imperial Greek theory. **Rhetorica**, v. 15, n. 2, p. 125-158, 1997.

DIAS, Mamede. "Só agora nos volta o ânimo" (Tac., *Agr*. 3.1): Tácito e a dinâmica político-literária sob o Principado Romano. **Romanitas** - Revista de Estudos Grecolatinos, [S. l.], n. 21, p. 86-106, 2023.

DICK, Bernard. *Fatum* and *Fortuna* in Lucan's *Bellum Civile*. **Classical Philology**, v. 62, n. 4, p. 235-242, 1967.

DOMINIK, William. From Greece to Rome: Ennius' Annales. *In*: BOYLE, Anthony. (ed.). **Roman Epic**. London/New York: Routledge, p. 37-58, 1993.

DOWLING, Melissa. The clemency of Sulla. **Historia**: Zeitschrift Fur Alte Geschichte, p. 303-340, 2000.

DUNKLE, Roger. The Rhetorical Tyrant in Roman Historiography: Sallust, Livy and Tacitus. **The Classical World: A quarterly journal on Antiquity**, v. 65, n. 1, 12-20, p. 1971.

EARL, Donald. **The political thought of Sallust**. Cambridge: Cambridge, 1961.

ECKERT, Alexandra. Reconsidering the Sulla Myth. In: ECKERT, Alexandra; THEIN, Alexander. (ed.). **Sulla**: Politics and Reception. Berlin/Boston: De Gruyter, p. 159-172, 2019.

ESPOSITO, Paolo. Silius Italicus between Epos and Historiography. *In*: AUGOUSTAKIS, Antony; FUCECCHI, Marco. (ed.). **Italicus and the Tradition of the Roman Historical Epos**. Leiden: Brill, p. 37-54, 2022.

FANTHAM, Elaine. Commentary. In: LUCAN. ***De bello ciuili***: book II. Edition by Elaine Fantham. New York: Cambridge, p. 76-222, 1992b.

FANTHAM, Elaine. Introduction. In: LUCAN. ***De bello ciuili***: book II. Edition by Elaine Fantham. New York: Cambridge, p. 1-46, 1992a.

FANTHAM, Elaine. Lucan's Medusa-Excursus: Its design and purpose. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, n. 29, p. 95-119, 1992c.

FEENEY, Denis. Epic of History: Lucan's *Bellum Civile* and Silius' *Punica*. *In*: FEENEY, Denis. **Gods in Epic**. New York: Oxford, p. 250-312, 1997.

FELDHERR, Andrew. (ed.). **The Cambridge Companion to the Roman Historians**. UK: Cambridge, p. 214-220, 2009.

FERNANDES, Marcelo. O discurso sob outros discursos: Salústio e a disputa entre grupos políticos no final da República. **Clássica**-Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 21, n. 2, p. 265-296, 2008.

FLOWER, Harriet. **Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture**. New York: Oxford, 1996.

FLOWER, Harriet. Punitive Memory Sanctions II: The republic of Sulla. *In*: FLOWER, Harriet. **The art of Forgetting**: Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture. EUA: North Carolina, p. 86-111, 2006.

FLOWER, Harriet. Rome's first civil war and the fragility of republican political culture. *In:* BREED, Brian; Damon, Cynthia; ROSSI, Andreola. (ed.). **Citizens of discord**: Rome and its civil wars. New York: Oxford, p. 73-83, 2010.

FRATANTUONO, Lee. **Madness triumphant**: a reading of Lucan's Pharsalia. UK: Lexington, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo. Doxa e episteme: a construção discursiva na narrativa histórica (Ou Salústio e a historiográfica). **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, n.8/9, p. 91-100, 1992.

FUNARI, Pedro Paulo. Objetividade e subjetividade na historiografia. **Heródoto**, v. 3, n. 1, p. 600-609, 2018.

FUNARI, Pedro Paulo. **Teoria da história**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata. **Historiografia**: Salústio, Tito Lívio e Tácito. Coleção Bibliotheca Latina. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

GANIBAN, Randall. Crime in Lucan and Statius. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's Companion to Lucan**. Leiden/Boston: Brill, p. 327-344, 2011.

GOEBEL, George. Rhetorical and Poetical Thinking in Lucan's Harangues (7.250-382). **Transactions of the American Philological Association (1974)**, v. 111, p. 79-94, 1981.

GOLDBERG, Sander. **Epic in republican Rome**. New York: Oxford, 1995.

GOLDBERG, Sander. Early Republican epic. *In*: FOLEY, John. **A Companion to Ancient Epic**. Malden: Blackwell, p. 429-439, 2005.

GOLDSCHMIDT, Nora. **Shaggy Crowns**: Ennius' Annales and Virgil's Aeneid. New York: Oxford, 2013.

GONÇALVES, Ana. Uma análise da obra *De clementia* de Sêneca: a noção de virtude. **PHOÎNIX**, v. 5, n. 1, p. 51-74, 1999.

GREEN, Carin. 'The Necessary Murder': Myth, Ritual, and Civil War in Lucan, Book 3. **Classical Antiquity**, v. 13, n. 2, p. 203-233, 1994.

HANSEN, João. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

HARDIE, Philip. **Virgil's Aeneid**: cosmos and imperium. New York: Oxford, 1986.

HARDIE, Philip. **The epic successors of Virgil**: a study in the dynamics of a tradition. Great-Britain: Cambridge, 1993.

HARDIE, Philip. Lucan's *Bellum Civile*. *In*: BUCKLEY, Emma; DINTER, Martin. (ed.). **A companion to the neronian age**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, p. 225-240, 2013.

HARDIE, Philip. Ancient and modern theories of epic. *In*: REITZ, Christiane; FINKMANN, Simone. (ed.). **Structures of Epic Poetry**. Berlim: De Gruyter, v. 1, p. 25-50, 2019.

HARTOG, François. (org). **A História de Homero a Santo Agostinho**. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

LANGLANDS, Rebecca. **Exemplary ethics in ancient Rome**. New York: Cambridge, 2018.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução de Raul Miguel de Oliveira Rosado Fernandes. 5. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

LEIGH, Matthew. **Lucan**: spectacle and engagement. New York: Oxford, 1997.

LEIGH, Matthew. Epic and historiography at Rome. *In*: MARINCOLA, John. (ed.). **A companion to Greek and Roman historiography**. Oxford: Blackwell, p. 483-492, 2007.

LEITE, Leni. Texturas do discurso histórico–apontamentos para um estudo da linguagem dos textos historiográficos latinos. **Alétheia**-Estudos sobre Antiguidade e Medievo, v. 2, n. 2, p. 1-11, 2010.

LEITE, Leni. **Épica II**: Ovídio, Lucano e Estácio. Campinas: Unicamp, 2016.

LEITE, Leni. A *Farsália*, de Lucano, como obra historiográfica. **Artcultura**: Revista de História, Cultura e Arte, v. 21, n. 38, p. 59-72, 2019.

LEVENE, David. **Religion in Livy**. New York: Brill, 1993.

LINTOTT, Andrew. Lucan and the History of the Civil War. *In*: TESORIERO, Charles. (ed.). **Oxford Readings in Classical Studies**: Lucan. New York: Oxford, p. 239-268, 2010.

LUCE, Torrey. Ancient views on the causes of bias in historical writing. **Classical Philology**, v. 84, n. 1, p. 16-31, 1989.

MANCINI, William; FAVERSANI, Fábio. Laudationes et iniuriae: debate sobre um aspecto da construção da imagem do governante em Sêneca. **Nuntius Antiquus**, v. 6, p. 29-40, 2010.

MANUWALD, Gesine. Silius Italicus and the Conventions of Historical Epic at Rome. *In*: AUGOUSTAKIS, Antony; FUCECCHI, Marco. (ed.). **Italicus and the Tradition of the Roman Historical Epos**. Leiden: Brill, p. 19-36, 2022.

MARINCOLA, John. **Authority and tradition in ancient historiography**. Cambridge: Cambridge, 1997.

MARTI, Berthe et alii. **Lucain**: Sept exposés suivis de discussions. Entretiens préparés et présidés par Marcel Durry. Vandoeuvres-Genéve: Fondation Hardt, 1970.

MARTI, Berthe. La structure de la Pharsale. *In*: MARTI, Berthe et alii. **Lucain**: Sept exposés suivis de discussions. Entretiens préparés et présidés par Marcel Durry. Vandoeuvres-Genéve: Fondation Hardt, p. 1-34, 1970.

MARQUES, Juliana. Mecanismos de legitimidade e tradição na historiografia latina. **História Revista**, v. 13, n. 1, p. 139-155, 2008a.

MARQUES, Juliana. **Tradição e renovações da identidade romana em Tito Lívio e Tácito**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008b.

MASTERS, Jaime. **Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Ciuile**. Cambridge: Cambridge, 1992.

MEBANE, Julia. Lucan and the specter of Sulla in Julio-Claudian Rome. *In*: ZIENTEK, Laura; THORNE, Mark. (ed.). **Lucan's Imperial World**: The Bellum Civile in its Contemporary Contexts, p. 173-189, 2020.

MOLES, John. Livy's Preface. **The Cambridge Classical Journal**, v. 39, p. 141-168, 1994.

MORFORD, Mark. Lucan and the Marian tradition. **Latomus**, v. 25, n. 1, p. 107-114, 1966.

MOURA, Alessandro Rolim. As falas das personagens em Lucano: suas relações entre si e com a voz do narrador. **PhaoS**: Revista de Estudos Clássicos, n. 8, p. 99-116, 2008.

NARDUCCI, Emanuele. Rhetoric and Epic: Vergil's Aeneid and Lucan's Bellum Civile. *In*: DOMINIK, William; HALL, Jon. (ed.). **A Companion to Roman Rhetoric**. Malden: Wiley-Blackwell, p. 382- 395, 2007.

NATIVIDADE, Everton. Aníbal: o guerreiro cartaginês e as *Púnicas*, de Sílio Itálico. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 30, p. 57-69, 2005

NATIVIDADE, Everton. Pirro em Roma: o rei-general epirota como herói nos *Anais* de Quinto Ênio. **PhaoS**-Revista de Estudos Clássicos, n. 7, p. 85-101, 2007.

OLIVA NETO, João Angelo. Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico nas poéticas de Aristóteles e Horácio. **PhaoS**-Revista de Estudos Clássicos, n. 4, p. 111-118, 2004.

OLIVA NETO, João Angelo. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. 270 f. Tese (Livre docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

OLIVA NETO, João Angelo. Breve anatomia de um clássico. *In*: VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. 3º ed. São Paulo: Editora 34, p. 9-34, 2021.

OMENA, Luciane; SILVA, Suiany. Entre memória e história: a fundação de Roma em *Ab urbe condita* de Tito Lívio (Século I ac). **Phoînix**, v. 21, n. 2, p. 117-136, 2020.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, p. 7-33, 2017.

RAO, Velcheru Narayana; SHULMAN, David e SUBRAHMANYAM, Sanjay. **Textures of time**: writing history in South India 1600-1800. Ranikhet: Permanent Black, 2006.

REED, Joseph. The *bellum civile* as a roman epic. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's Companion to Lucan**. Leiden/Boston: Brill, p. 21-31, 2011.

ROCHE, Paul. (ed.). **Lucan**: De Bello Ciuili Book 1. New York: Oxford, 2009.

RODOLPHO, Melina. **Écfrase e evidência nas Letras Latinas**: doutrina e práxis. 2010. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES JÚNIOR, Fernando. *Μοῦσαι ὑποφήτορες:* a relação entre o narrador e as Musas nos três prólogos das Argonáuticas de Apolônio de Rodes. **Conexão Letras**, v. 15, n. 24, p. 107-119, 2020.

ROLLER, Matthew. The exemplary past in Roman historiography and culture. *In*: FELDHERR, Andrew. (ed.). **The Cambridge Companion to the Roman Historians**. UK: Cambridge, p. 214-230, 2009.

ROLLER, Matthew. Precept (or) and Example in Seneca. *In*: WILLIAMS, Gareth; VOLK, Katharina. (ed.). **Roman reflections: studies in Latin philosophy**. New York: Oxford, p. 129-56, 2015.

ROLLER, Matthew. **Models from the past in Roman culture**: a world of *exempla*. Cambridge: Cambridge, 2018.

ROSILLO-LÓPEZ, Cristina. Can a dictator reform an electoral system? A reassessment of Sulla's power over Institutions. *In*: ECKERT, Alexandra; THEIN, Alexander. (ed.). **Sulla**: Politics and Reception. Berlin/Boston: De Gruyter, p. 55-70, 2019.

SANTANGELO, Federico. **Sulla, the elites and the empire**: a study of Roman policies in Italy and the Greek east. Leiden/Boston: Brill, 2007.

SANTOS, Gilson Charles. **Entre os olhos e os ouvidos:** a guerra civil entre César e Pompeu nas narrativas de Floro e Lucano. 2007. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTOS, Gilson Charles. Crise da república e ação política nas Filípicas, de Cícero. **Cadernos de Letras da UFF**, v. 28, n. 56, p. 223-234, 2018.

SANTOS, Moisés. **A coordenação entre as provas lógicas e as provas psicológicas na Retórica de Aristóteles**. 2014. 103f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SCATOLIN, Adriano. **Posfácio:** Salústio e a conjuração. *In*: SALÚSTIO. **Conjuração de Catilina**. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: Hedra, p. 87-123, 2018.

SEBASTIANI, Breno. **Tito Lívio e Cipião Africano**: a construção da personagem histórica. 2002. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SEBASTIANI, Breno. A política como objeto de estudo. Tito Lívio e a reflexão historiográfica romana do século I aC. **Revista de História**, n. 154, p. 297-315, 2006.

SEBASTIANI, Breno. O olhar sobre si mesmo, ou fracasso e lucidez nos textos de Tucídides e Políbio. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 24, n. 2, p. 243-255, 2014a.

SEBASTIANI, Breno. Tito Lívio e Cipião Africano: historiográfica e o retrato exemplares. **Cinco Estudos sobre Tito Lívio**. São Paulo: LCTE Editora, p. 89-134, 2014b.

SEO, Joanne Mira. Lucan's Cato and the Poetics of Exemplarity. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's companion to Lucan**. Leiden/Boston: Brill, p. 199-221, 2011.

SILVA, Camilla. **A representação do lugar social do poeta no Principado de Augusto a partir das Epístolas de Horácio**. 2018. 309 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2018.

SKUTSCH, Otto. **Studia Enniana**. London: Athalone, 1968.

SOUZA, Alice. **Entre vícios e virtudes**: as caracterizações de Lúcio Cornélio Sula na República e no Principado (Sécs I a.C./ II d.C.). 2016. 214 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SOUZA, Alice. Uma república degradada: breve estudo da Guerra de Jugurta de Caio Salústio Crispo. **Fronteiras**: Revista Catarinense de História, n. 35, p. 27-49, 2020.

STEEL, Catherine. **End of the Roman Republic 146 to 44 BC**: Conquest and Crisis. Edinburgh: Escócia, 2013.

STEVENSON, Tom. Women of Early Rome as "Exempla" in Livy, "Ab Urbe Condita", Book 1. **Classical World**, p. 175-189, 2011.

THOMPSON, Lynette; BRUÈRE, Richard. Lucan's Use of Virgilian Reminiscence. *In*: TESORIERO, Charles. (ed.). **Oxford Readings in Classical Studies**: Lucan. New York: Oxford, p. 107-148, 2010.

TOOHEY, Peter. **Reading ancient epic**: an introduction to the ancient narratives. London/New York: Routledge, 1992.

TRACY, Jonathan. Internal evidence for the completeness of the Bellum Civile. *In*: ASSO, Paolo. (ed.). **Brill's Companion to Lucan**. Leiden: Brill, p. 33-53, 2011.

TREVIZAM, Matheus. Faces da exemplaridade no Cato Maior de Cícero. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 32, n. 47, p. 121-160, 2012.

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

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. **Épica I**: Ênio e Virgílio. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.

VIANA, Letícia; COSTRINO, Artur. Castidade, poesia e declamação: comentários ao excerto 6, 8 das controvérsias de Sêneca, o velho. **Letras Escreve**, v. 10, n. 2, p. 97-110, 2020.

VIEIRA, Brunno. Traduzir Lucano em português: ensaio de poética tradutória sincrônica. **Revista Letras**, v. 89, n. 1, p. 127-145, 2014.

VIEIRA, Brunno. A epopeia histórica em Roma de Névio a Lucano. *In*: SILVA, Gilvan; LEITE, Leni. (org.). **As múltiplas faces do discurso em Roma**. Vitória: Edufes, p. 25-42, 2013.

VIEIRA, Brunno. Em que diferem os versos de Virgílio e Lucano. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 19, n. 3, p. 29-45, 2009.

VIEIRA, Brunno. Primeira parte: o autor, a obra e seus leitores. In: VIEIRA, Brunno**. Farsália, de Lucano, cantos I a IV**: prefácio, tradução e notas. 2007. 339f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2007a.

VIEIRA, Brunno. Mito e tradição literária na luta entre Hércules e Anteu: Farsália, 4.589-665. **Clássica**: Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 20, n. 1, p. 46-63, 2007b.

VIEIRA, Hermes. Introdução e comentários. *In*: LUCANO. **Guerra civil - Livro I**. Tradução de Hermes Orígenes Duarte Vieira (tradutor do Latim para o Português). Bilingue. João Pessoa: Ideia, p. 5-22, 2018.

WISEMAN, Timothy. History, Poetry and Annales. *In*: LEVENE, David; NELIS, Damien. (ed.). **Clio and the poets: Augustan poetry and the traditions of ancient historiography**. Leiden/Boston/Koln: Brill, p. 331-362, 2002.

WOODMAN, Anthony. **Velleius Paterculus: The Caesarian and Augustan Narrative (2.41-93)**. New York: Cambridge University, 2004.