

A MULHER GUERREIRA NA *ENEIDA* DE VIRGÍLIO: CAMILA E JUTURNA

THE WARRIOR WOMAN IN VIRGIL'S *AENEID*: CAMILLA AND JUTURNA

Sara Meynard Begname*

* sarameynard@gmail.com
Mestranda em Literatura Brasileira pela UFMG. Bolsista pelo CNPq.

RESUMO: Este trabalho pretende abordar a construção da mulher guerreira na *Eneida* de Virgílio, centrando a análise em torno das figuras de Camila e Juturna. Apesar de o campo de batalha da poesia épica ser predominantemente masculino, ao longo da tradição algumas mulheres atuaram diretamente na guerra. A natureza militar dessas personagens, no entanto, contrasta com sua condição feminina e com as funções domésticas atribuídas à mulher na sociedade romana. Na épica virgiliana, nota-se como essa ambiguidade está nas bases da constituição dessas personagens, que têm pontos de contato, bem como diferenças. Ao mesmo tempo em que a atuação dessas mulheres margeia a ação masculina, central na obra, importantes discursos míticos suplementares são colocados em campo através dessas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia épica; Mulheres guerreiras; Camila; Juturna; *Eneida*.

ABSTRACT: This work intends to approach the construction of the warrior woman in Virgil's *Aeneid*, centering the analysis around the figures of Camilla and Juturna. Even though the battlefield of epic poetry is predominantly masculine, throughout the tradition some women have worked directly in the war. The military nature of these characters, however, contrasts with their feminine condition and with the domestic duties attributed to women in Roman society. In the Virgilian epic, it is clear how this ambiguity is at the basis of the constitution of these characters, with points of contact, as well as differences. At the same time that the performance of these women borders on the central masculine action, through them important supplementary mythical discourses are known in the field.

KEYWORDS: Epic poetry; Warriors women; Camilla; Juturna; *Aeneid*.

1 INTRODUÇÃO

As definições de poesia épica na Roma Antiga, adaptando a teoria grega sobre o gênero,¹ caracterizaram o assunto da epopeia como dedicado aos “maiores feitos de vossos antepassados” / “*maxima facta patrum*” (CÍCERO, *Tusc.*, I, 34). O epitáfio de Ênio, citado por Cícero nas *Tusculanas*, aponta para o caráter fundador do gênero, assim como o Livro V dos *Anais*, “é pelos costumes antigos e pelos varões que se mantém a república romana” / “*moribus antiquis res stat Romana uirisque*” (ÊNIO, *An.*, V, 305). O tema central – embora não exclusivo – da poesia épica é o acontecimento público da guerra, como escreve Virgílio na célebre abertura do prólogo da *Eneida*, “canto as armas e o varão” / “*arma uirumque cano*” (VIRGÍLIO, *En.*, I, 1).² Tanto *uirisque* como *uirumque* ecoam o primeiro verso da tradução que Lívio Andrônico fez da *Odisseia* de Homero, a qual dá início à tradição épica latina: “Canta-me, Camena, o homem versátil” / “*Virum mihi, Camena, insece uersutum*” (ANDRÔNICO, *Odis.*, I, 1).³ Em sua tradução do primeiro verso da *Odisseia*, Lívio escolhe *uirum* para ἄνδρα, mantendo, assim, uma ligação entre a intenção da epopeia de explicar as origens de um povo e um passado marcadamente masculino (*uirum, patrum, uirisque, uirumque*). Poetas épicos latinos, desde Andrônico, repercutem, portanto, as convenções da *uirtus* romana, ideal de virtude associado à masculinidade, que, como lemos

em *Os lusíadas*, chega também à tradição épica em língua portuguesa: “As armas e os Barões assinalados/ Que da Ocidental praia Lusitana” (CAMÕES, *Lus.* I, vv. 1 e 2).

Embora o campo de batalha épico seja, assim, o lugar da habilidade bélica masculina, onde são projetados ideais de hierarquia de gênero presentes na Roma Antiga, algumas personagens femininas desempenham papel significativo na guerra. Com efeito, estudos recentes (NUGENT, 1992; HARDIE, 2010; KEITH, 2000 e 2005) têm se dedicado à investigação da representação de mulheres na épica latina, enfocando suas funções no contexto bélico. Na *Eneida* de Virgílio, entre as várias personagens fundamentais à ação épica, Camila e Juturna se destacam na segunda metade iliádica do poema.⁴ É notável como Virgílio endossa os atributos masculinos de Camila em sua primeira aparição, no catálogo (*En.* VII, 803 – 06), e Juturna se esconde sob a aparência de guerreiros para auxiliar seu irmão, Turno, no canto final. A ambivalência entre feminino e masculino, ainda, se soma a outras características contraditórias dessas personagens em um poderoso e complexo arranjo.

2 CAMILA ASPERA UIRGO

A primeira aparição de Camila na *Eneida* ocorre no final do canto VII, quando são apresentados os guerreiros

1. Embora haja a informação sobre a existência na Roma arcaica de cantos que contariam as histórias dos grandes homens, o que poderia ter dado origem a um tipo de épica primitiva e oral, os poetas latinos se voltam à epopeia homérica para compor. Desde Névio (*Bellum Poenicum*), note-se a compreensão latina sobre o gênero como uma narração longa acerca das origens do povo latino a partir dos feitos bélicos de nobres homens, evocando ideais de masculinidade e de militarismo já presentes na cultura grega.
2. Sobre esse famoso verso, Vasconcellos observa que seria possível apoiar sua interpretação como uma espécie de hendíadis: “as armas do varão” (2001, p. 117).
3. Conservado por Aulo Gélion nas *Noctes Atticae*, XVIII, 9, 5 e traduzido por Vasconcellos (2001, p.70).

4. Seguimos a interpretação que compreende uma estrutura bipartida da *Eneida*, sendo a primeira parte odisséica e a segunda, iliádica. A bipartição não é, contudo, esquemática, como argumenta Vasconcellos (2001 e 2019).

italianos a serem enfrentados por Eneias. É Camila, e não Turno, que encerra o catálogo:

*Hos super aduenit Volsca de gente Camilla
Agmen agens equitum et florentes aere cateruas,
Bellatrix, non illa colo calathisque Mineruae 805
Femineas assueta manus, se proelia uirgo
Dura pati cursuque pedum praeuertere uentos*

Vem depois destes Camila guerreira, das gentes dos volscos, capiteando gentis combatentes. O fuso e as agulhas, dons de Minerva, jamais se lhe viam nas mãos delicadas; 805 Endurecera-as nos duros trabalhos dos campos de guerra, pronta a vencer na carreira até os ventos de rápido curso (VIRGÍLIO, *En.* VII, 803-7, Trad. Carlos Alberto Nunes).

Ela é rainha dos Volscos e a guerreira de maior proeminência na *Eneida*. É relevante que a primeira informação sobre Camila seja sobre sua posição de liderança: “Volsca de gente”, o que será enfatizado em outros pontos do poema (*En.* XI, 432; XI, 498; XI, 800 – 801). A atividade pública de governança se soma à de guerreira e ambas se opõem aos afazeres domésticos, da esfera privada, tradicionalmente designados às mulheres, mas negados por Camila. A entrada de uma mulher no catálogo de guerreiros, sobretudo com tamanha proeminência, transgride

normas de gênero do mundo antigo. Como argumenta Keith (2000, p. 27), Virgílio explicita linguisticamente essa extraordinária inclusão no campo de batalha, com a marcação de gênero que abre e encerra o verso: “*Femineas assueta manus, se proelia uirgo*”. O arquétipo da *bellatrix uirgo* é basilar para constituição de Camila, o mesmo que, anteriormente, caracterizou Penthesileia (*En.* I, 493), umas das guerreiras amazonas – *Martia* (*En.* XI, 661), ‘filha de marte’ – mais conhecidas e que também se destaca como líder (*En.* I, 490). O motivo, portanto, aparece articulado ao mito das Amazonas, que, sendo igualmente importante para constituição da guerreira, ainda introduz sua relação com Diana e une sua origem étnica à associação a comportamentos masculinos, enfatizados por *proelia uirgo/dura*.

As Amazonas são primeiro citadas na *Eneida* no canto I, quando Eneias vê, no templo de Juno, cenas que ilustram episódios da recente Guerra de Troia:

*Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis 490
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,
Aurea subnectens exsertae cingula mammae
Bellatrix, audetque uiris concurre uirgo*

As Amazonas, armadas de escudos lunados, dirige-as 490
Pentesileia terrível; na pugna entre as mais se distingue.
Áureo boldrié traz por baixo da mama desnuda, elegante.
Virgem guerreira, atrevia-se agora a lutar contra os homens.”
(VIRGÍLIO, *En.*, I, 490-93, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos
nossos)

É interessante como o verso “*Bellatrix, audetque uiris concurre uirgo*” (grifos nossos) realiza o mesmo procedimento identificado por Keith (2000), com a ênfase à identidade feminina dada no início e no fim do verso. Exatamente na posição central, *uiris* é o elemento masculino, com o qual a virgem tem a audácia de concorrer em campo de batalha. O arranjo espacial dos termos no verso, em que o feminino circunda o masculino, realiza, na forma, o que o conteúdo sugere: Pentesileia guerreira contra os homens e disso advém sua identidade ambígua, pendente entre masculino e feminino. Destacamos, do trecho, elementos tradicionalmente associados às Amazonas: os *lunatis peltis*/ “escudos lunados”, que reaparecem nas mãos das guerreiras companheiras de Camila (*En.* VII, 663); a *furens* e o ardor que a acompanha, os quais Camila experimenta no campo de batalha, “*at illa furens acrique accensa dolore*” (*En.* XI, 709). Também *exsertae mammae*, elemento presente na descrição de Camila no início de sua ação bélica, “*At medias inter caedes exsultat*

Amazon, unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla” / “Com o peito nu a amazona Camila exultava no meio/ da indescritível matança, pendendo-lhe do ombro a faretra” (*En.* XI, 649, trad. Carlos Alberto Nunes), e que é o lugar perfurado pela lança de Arrunte, ferida fatal para Camila (*En.* XI, 803).⁵ Outro aspecto presente na descrição de Pentesileia é a virgindade, muito enfatizada como traço distintivo de Camila, *uirgo*, e prova de seu culto a Diana, sua protetora e deusa de devoção também das Amazonas. A ferida que mata Camila será interpretada, no canto XI, como uma violação de seu corpo sacro (*En.* XI, 848-49).

As cenas que Eneias vê no templo de Juno no início da *Eneida* não se referem, portanto, apenas aos eventos passados – a entrada das Amazonas na Guerra de Troia – mas também funcionam como prefigurações de eventos futuros⁶. Nesse sentido, Pentesileia pode ser vista como um prenúncio de Camila, ao anunciar os elementos que estarão diretamente conectados com sua morte: a fúria, a exposição das mamas desnudas, a virgindade a ser violada. Esses elementos possuem ainda duas funções, que operam em conjunto. A primeira é a conexão de Camila com as Amazonas, no plano mítico, o que, como vimos, consequentemente articula a guerra entre troianos e latinos (por ela enfrentada) aos episódios da guerra de Troia, no plano histórico. A segunda é a construção ambígua

5. De acordo com a tradição literária, Helânico de Lesbos foi o primeiro a explicar a etimologia de “amazona” como *a* privatido, “sem”, + *mázon*, “seio”. Há, no entanto, controvérsias em relação a essa prática, que poderia ser fatal. Ver “Interpretations of the Amazon myth in the nineteenth and twentieth centuries” na obra de Blok (1994).

6. Segundo Grimal (1985), o tempo transcorre de forma cíclica na *Eneida*.

de Camila, que, embora *bellatrix uirgo*, não cumpre com as funções domésticas designadas às mulheres na Roma Antiga: não exerce os trabalhos de Minerva nem possui as *manus femineas*, que foram endurecidas pelos trabalhos na guerra. A negação das atividades domésticas já foi relacionada às Amazonas, como vemos nos registros compilados por Heródoto (*História*, IV, CXIV)⁷.

Seguindo a descrição, soma-se ao tópico da mulher guerreira uma curiosa caracterização:

*Illa uel intactae segetis per summa uolaret
gramina nec teneras cursu laeisset aristas,
uel mare per medium fluctu suspensa tumentis
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas.*

Era capaz numa seara de voar sobre as louras espigas sem lhes tocar ao de leve ou abater sua bela postura; de atravessar o mar vasto suspensa nas tímidas ondas, 810 sem nele as plantas tocar de mansinho nas cristas umentes. (VIRGÍLIO, *En.*, VII, 808-11, trad. Carlos Alberto Nunes).

A proximidade com a natureza, aqui, introduz a associação de Camila a Diana, deusa caçadora. No entanto, o fator mais curioso não é a cercania com o mundo natural, que se contrasta com a atividade bélica, mas a sutileza fantástica como

Camila pode se mover pelo campo e pelas águas, mantendo a si e a natureza intactas. A delicadeza de Camila se opõe diretamente à dureza com a qual foi moldada pelos trabalhos bélicos e, ao mesmo tempo, atribui-se à guerreira uma velocidade sobrenatural, que a aproxima de um contorno divino. De modo ambíguo, essa delicadeza tanto se contrasta com a dureza necessária em campo como constitui uma habilidade que é um dos seus principais atributos, a velocidade fundamental para derrota do filho de Auno: “veloz como um raio ao cavalo adiantou-se/ na disparada em que estava” (*En.* XI, 718-19, trad. Carlos Alberto Nunes)⁸.

Na sequência da descrição de Camila, vemos a reação das mulheres italianas à sua passagem, cena que marca a entrada da guerreira em campo e encerra o catálogo e o canto VII:

*Illam omnis tectis agrisque effusa iuventus
turbaque miratur matrum et prospectat euntem,
attonitis inhians animis, ut regius ostro
uelet honos levis umeros, ut fibula crinem
auro internectat, Lyciam ut gerat ipsa pharetram
et pastorem praefixa cuspide myrtum*

A juventude garrida e as mães velhas à porta corriam
Para admirá-la à passagem, pasmados da sua elegância,

7. No livro IV, os Citas se envolvem com algumas mulheres Amazonas e, ao propor que se casassem, estas lhes respondem: ‘Não poderíamos [...] viver em boa harmonia com as mulheres de vosso país. Seus costumes são diferentes dos nossos: atiramos com o arco, lançamos o dardo, montamos a cavalo e não aprendemos os mistérios próprios do nosso sexo. Vossas mulheres nada disso fazem e não se ocupam senão de trabalhos femininos. Não abandonam suas carretas, não vão à caça nem se afastam do lar. Por conseguinte, nossa maneira de viver jamais se coadunaria’” (*Histórias*, IV, CXIV, tradução do francês por J. Brito Broca).

8. “*Haec fatur uirgo et pernicipibus ignea plantis/ transit equum cursu frenisque aduersa prehensis*” (VIRGÍLIO, *En.*, XI, 718-19).

Sem dela a vista apartar: como o manto de púrpura os ombros
Tão delicados lhe cobre, as madeixas fivela acomoda, 815
De ouro, e a maneira de a aljava da Lícia trazer sempre ao lado,
Ou como brande uma lança de mirto com ponta de ferro.
(VIRGÍLIO, *En.*, VII, 812-17, trad. Carlos Alberto Nunes)

Embora seja afastada do mundo dos trabalhos femininos, Camila não chega a ser tão masculina a ponto de não atrair a atenção de outras mulheres. A elegância está não apenas na sua postura, mas na nobreza de suas vestes e das armas que empunha. Willians (1967) compreende essa cena como um exemplo de descrição fantasiosa, que só acentua a singularidade dessa personagem que está posta entre dois mundos: o primitivo, pastoral, e o da guerra. Agricultura e guerra, aliás, são atividades frequentemente associadas na literatura latina,⁹ e ambas são masculinas. É interessante que essa aproximação tradicional esteja presente não só em Diana, mas na construção de Camila: nos últimos dois versos, o instrumento de caça (*Lyciam faretram* / “aljava da Lícia”), ligado a Diana, deusa caçadora venerada na Lícia, se coloca ao lado da lança pontiaguda, instrumento de guerra¹⁰.

É a própria Diana, no Canto XI, que aproxima as armas empunhadas por Camila de suas próprias: “*et nostris nequiquam cingitur armis*” / “debalde se armou consoante fazemos” (*En.* XI, 536, trad. Carlos Alberto Nunes). Nessa passagem, após lamentar a decisão de Camila de aliar-se às tropas de Turno, a deusa narra as origens da guerreira. Conta que é órfã de mãe; seu pai, Métabo, quando Camila ainda era bem pequena, teve de fugir de Priverno, por guerra travada contra ele pelos próprios volscos. Durante a fuga, Métabo se depara com a impossibilidade de cruzar o rio Amaseno a nado com a filha e, então, clama para que Diana a salve. Diana ampara a menina, que fica votada à deusa. É criada de modo primitivo por Métabo, “*pastorum et solis exegit montibus aeuum*” / “Como pastor solitário nos montes agrestes vivia” (*En.* XI, 569, trad. Carlos Alberto Nunes). Note-se, na citação, o tópico pastoril, que apareceu na descrição das armas da guerreira anteriormente citada (“*pastoralem praefixa cúspide myrtum*”, *En.* VII, 827, grifo nosso). Desde muito cedo, aliás, Camila manipula o arco e a aljava:

*Utque pedum primis infans vestigia plantis
institerat, iaculo palmas armavit acuto
spiculaque ex umero parvae suspendit et arcum.*

9. Notem-se símiles entre o mundo animal e bélico em diversas passagens da *Eneida* (IX, 792-794; XII, 749 e outras). Na tradição didática, Catão, em *De agri cultura*, aproxima a vida dos *agricolae* e a dos soldados; o próprio Virgílio, nas *Geórgicas*, compara a organização das videiras e dos soldados em batalha (VIRGÍLIO, *Georg.*, II, 327-333).

10. Para Williams, a arma apresentada no último verso concentra essa ambivalência: “Her ambivalence is splendidly portrayed in the last line of Book VII — she has a pastoral myrtle tipped with iron: she belongs to both worlds, the pastoral dream-world of idealized existence and the iron world of battle”. “Sua ambivalência é esplendidamente retratada na última linha do livro VII – ela possui uma murta pastoral com ponta de ferro: ela pertence a ambos os universos, o mundo pastoral da existência idealizada e o mundo de ferro da batalha” (WILLIAMS, 1967, p. 38, trad. nossa).

Mal começou a menina a firmar os pezinhos no solo,
Para andar só, as mãozinhas armou com um dardo pontudo
E pelos ombros passou arco e aljava, brinquedo de criança.
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 573-75, trad. Carlos Alberto Nunes)

Usa vestes primitivas, não as roupas nobres com que
entra no campo de batalha:

*Pro crinali auro, pro longae tegmine pallae
tigridis exuviae per dorsum a vertice pendent.*

em vez de capa flutuante ou diadema nos belos cabelos,
O espólio fero de um tigre as espáduas e o dorso lhe cobre.
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 576-77, trad. Carlos Alberto Nunes)

É habilidosa na caça:

*Tela manu iam tum tenera puerilia torsit
et fundam tereti circum caput egit habena
Strymoniamque gruem aut album deiecit olorem.*

desde pequena, com a mão delicada, jogava seus dardos
E a funda leve do couro torcido girava por cima,
Grou estrimônio matando ou cisne alvo de longo pescoço.
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 578-80, trad. Carlos Alberto Nunes).

E, quando cresce, mantém a virgindade sem manchas:

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

[...] Contente com ser de Diana,
O amor conserva da caça com seus apetrechos, e o culto
Da virgindade sem manchas.
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 582-84, trad. Carlos Alberto Nunes).

Diana é inequívoca fonte para construção de Camila, o que só é reforçado pelo modo como Virgílio engendra a história da volsca no poema, afinal, é a própria deusa quem a conta e escolhe enfatizar essa relação. O tema do treino precoce é importante, também, para o arquétipo das Amazonas. Em Diodoro Sículo (*Biblioteca Histórica*, II, 46), encontramos registros de como as descendentes de Ares treinavam meninas desde a infância para a guerra, além de se dedicarem ao culto de Ártemis¹¹. Camila não é treinada por outras mulheres, tampouco vive em uma sociedade exclusivamente feminina; no entanto, é indispensável notarmos que o tema da caça se vincula diretamente ao da guerra na *Eneida*, e que Camila, como Diana, é fundamental para essa conexão.

11. "For instance, she exercised in the chase the maidens from their earhest girlhood and drilled them daily in the arts of war, and she also established magnificent festivals both to Ares and to the Artemis [...]". (SÍCULO, II, 46, p. 35, tradução de Oldfather). / "Por exemplo, ela exerceu a perseguição de donzelas desde a mais tenra idade e as treinou diariamente na arte da guerra, também estabeleceu festivais magníficos tanto para Ares quanto para Ártemis" (SÍCULO, II, 46, p. 35, trad. nossa).

A referência às Amazonas também remonta a momentos anteriores na tradição épica. Na *Iliada*, elas são mencionadas em duas situações: a primeira, no Canto III, quando Príamo conta a Helena um curto episódio em que esteve na Frígia e assistiu à chegada “das Amazonas bélicas”: “ἦματι τῷ ὅτε τ’ ἦλθον Ἀμαζόνες ἀντιάνειραι”/ “No dia da chegada das Amazonas bélicas” (*Il.* III, 189, grifo nosso); a segunda, durante o diálogo entre Diomedes e Glauco, que conta como Belerofonte, seu avô cumpriu as tarefas que lhe foram designadas por seu sogro, Proitos, sendo que “Na terceira incursão, matou as Amazonas viris” / “τὸ τρίτον αὖ κατέπεφνεν Ἀμαζόνας ἀντιανείρας (*Il.* VI, 186, grifo nosso, trad. Trajano Vieira). O epíteto é um nome composto que indicaria semelhança ao homem guerreiro, bélico, informa Beekes (2009). Para Blok (1994), que realiza uma profunda investigação comparativa sobre as ocorrências, a construção linguística homérica incorpora a ambiguidade entre feminino e masculino das Amazonas, caracterizadas por um epíteto proveniente do mundo masculino, ao mesmo tempo que sua singularidade assenta justamente sobre o fato de serem mulheres guerreiras, marcado pelo substantivo que as designa¹². Já em Homero podemos, pois, notar essa tensão como traço fundamental do grupo.

As alusões feitas a essas mulheres na *Iliada*, conquanto as referenciem em situações de guerra, são muito pontuais

e pertencem a um passado longínquo, distante dos eventos narrados no poema. A participação das Amazonas na Guerra de Troia receberia atenção na *Etiópida*, poema do ciclo troiano cujo resumo foi conservado na *Crestomatia* de Proclo. Blok (1994) argumenta como a descrição de Penteseleia, em Proclo, poderia ser compreendida como o desenvolvimento de um motivo que sucede a uma versão mais antiga e imprecisa do mito. Afinal, as Amazonas não aparecem como grupo homogêneo, como no texto homérico, mas é destacada Penteseleia, cuja localização e descendência é apresentada: “A amazona Penteseleia chega para combater ao lado dos troianos, filha de Ares, trácia de origem. Aquiles a mata quando ela está no auge de sua bravura combativa, e os troianos realizam o seu funeral” (*Crestomatia*, 175-177, trad. Icaro Gatti). Proclo registra, ainda, como Aquiles teria, nessa versão do mito, se apaixonado por Penteseleia quando a mata (*Crestomatia*, 178-181)¹³.

Nas *Argonáuticas* de Apolônio, são apresentadas ainda mais informações sobre as Amazonas: são filhas de Ares e Harmonia (*Arg.* II, 989) e, portanto, “garotas amantes de guerras”, “não sendo muito benévolas” (*Arg.* II, 986 e 990) e vivem afastadas da cidade, sob o comando de Hipólita (*Arg.* II, 995-97, trad. Rodrigues Júnior). Um detalhe, ainda, chama a atenção: narra-se que Hipólita, em troca

12. “[...] it may be concluded that, when the word [Amazones] was introduced to the formulaic world as a people of women, this was so exceptional that the poet had to resort to what we have seen on linguistic grounds to be the very old epithet [antianeirai]. [...] The hierarchy of connotations which we have seen to be lodged in the formula [Amazones antianeirai] and in the word [Amazones] itself indicates that this epic formula embodies the cultural and semantic ambiguity of the Amazons” / “[...] pode-se concluir que, quando a palavra [Amazones] foi introduzida no mundo formulaico como um povo feminino, isso foi tão excepcional que o poeta teve de recorrer ao que vimos nas bases linguísticas como o antiquíssimo epíteto [antianeirai]. [...] A hierarquia de conotações que vimos alojar-se na fórmula [Amazones antianeirai] e na própria palavra [Amazones] indica que a fórmula épica incorpora a ambiguidade cultural e semântica das Amazonas”. (BLOK, 1994, p. 193, trad. nossa).

13. Note-se como isso aproxima a amazona do guerreiro mais importante da *Iliada*, mas de um modo sexual, o que não acontece na *Eneida*. Camila, por exemplo, concorre com homens, mas não de forma erótica.

do resgate de sua irmã Melanipa, emboscada por Hércules, oferece ao guerreiro um cinto variegado, multicolor (Ἴππολύτη ζωστήρα παναίολον ἐγγυάλιξεν/ “Hipólita lhe concedeu o cinto variegado”, *Arg. II*, 968, grifo nosso, trad. Rodrigues Júnior).

Voltando à *Eneida*, vemos Camila entrar no campo de guerra junto ao grupo de Amazonas, que semelhantemente empunham armas coloridas: *pictis armis* (*En. XI*, 660). Hipólita, citada por Apolônio, aparece também no poema de Virgílio, quando, junto a Pentesileia, lidera as Amazonas do canto XI. Se refletimos sobre como Virgílio desenvolve o mito das amazonas, podemos ver como, embora novamente as guerreiras adentrem o mundo épico como um grupo, sua aparição é detalhada e há personagens singularizadas, como Pentesileia e Hipólita. Nesse sentido, é possível reconhecer como a tradição das mulheres Amazonas, na *Eneida*, muito diferente da *Ilíada*, não está imobilizada em um passado distante, tampouco é apenas referenciada, mas tem função específica no material épico, participando do evento bélico mais importante da trama e servindo de material para construção de Camila. Isso pode, ainda, apontar para um desenvolvimento do mito das Amazonas na cultura latina, mais difícil de rastrear pelo caráter fragmentário da tradição épica anterior a Virgílio.

Quando se inicia propriamente a ação de Camila contra os troianos, no Canto XI, ela é primeiro designada por *Amazon* (*En. XI*, 648) e só no verso seguinte por seu nome. A escolha de Virgílio é interessante, porque introduz Camila no meio da ação bélica a partir de uma associação direta com as guerreiras trácias, que a acompanham. Suas armas são a aljava, o arco e a bipene – *arma Dianae* (*En. XI*, 652). Implacável, a *aspera uirgo* (*En. XI*, 664) derruba uma sequência de guerreiros troianos:

Quotque emissa manu contorsit spicula uirgo

Tot Phrygii cecidere uiri [...]

Quantos venab’los com o braço potente jogou nos troianos,

Tantos varões da existência privou [...]

(VIRGÍLIO, *En.*, XI, 676-77, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos)

Nesses versos, *uiri* ecoa *uirgo*, por um jogo entre a semelhança gráfica dos vocábulos e sua oposição semântica, já que são termos que se referem a gêneros diferentes. Como vimos, a menção a *uirtus* romana é recorrente na tradição épica latina e é associada ao masculino. Em contrapartida, *uirgo* é um traço feminino, também ligado a Diana. Ao opor os inimigos em campo, Virgílio enfatiza a questão de gênero; trata-se de uma mulher guerreira matando homens. A aproximação sonora dos termos, pela

repetição de *-uir*, parece sugerir que Camila carrega traços próprios da *uirtus*, ambiguidade explicitada na expressão *aspera uirgo*.

Na medida em que a luta se acirra, as marcações de gênero se acentuam. Órnito, um guerreiro etrusco, corre em direção a Camila. Alto e de trato grosseiro,

[...] *Procul Ornytus armis
ignotis et equo uenator Iapyge fertur,
cui pellis latos umeros erepta iuuenco
pugnatori operit, caput ingens oris hiatus 680
et malae texere lupi cum dentibus albis,
agrestisque manus armat sparus [...]*

o caçador, ombros largos cobertos com a pele de um touro;
De capacete lhe serve cabeça de lobo, com os dentes 680
Arreganhados. Um chuço grosseiro na destra trazia,
Mal aparados os galhos, à guisa de lança potente.
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 679-82 trad. Carlos Alberto Nunes)

Suas vestes lembram as da infância de Camila, que usava uma carcaça de tigre em vez de trajes mais nobres (*En.* XI 576-77). Camila facilmente o derruba, porque seus homens já haviam sido por ela derrotados. A cena é rica, porque Camila, agora com outras vestes e armas (*En.* VII, 814-817), adaptadas ao contexto bélico, se impõe

ao grosseiro caçador. Ela não apenas o derrota, como se dirige ao guerreiro, provocando-o:

“Imaginavas, tirreno, que estavas à caça de feras?
Pois chegou o dia em que tua arrogância a resposta recebe
Das minhas mãos. E contudo, sem glória não morres; refere
Aos Manes pátrios que a morte te veio das mãos de Camila.”
(VIRGÍLIO, *En.* XI, 686-89, trad. Carlos Alberto Nunes)

A passagem é um complexo arranjo que ilustra bem a transição realizada por Camila entre o mundo arcaico da caça e o mundo bélico, regido por outras regras. A guerreira sabe que as convenções da guerra devem ser diferentes das que comandam uma caçada. Por isso, alerta Órnito sobre o engano que comete ao se comportar como um arrogante predador; com destreza bélica, derruba-o e, junto a isso, impõe à grosseria da caça a habilidade usada em campo. Conhecendo as origens de Camila, podemos ainda dizer que ela se sobrepõe a um caçador na sua própria arte e, a um só golpe, derrota Órnito como guerreiro e como caçador; afinal, ele se torna a presa de uma oponente que é também uma caçadora. Vejamos, mais de perto, a mesma passagem em latim:

“*Siluis te, Tyrrhene, feras agitare putasti?
Aduenit qui uestra dies muliebribus armis*

*uerba redarguerit. Nomen tamen haud leue patrum
manibus hoc referes, telo cecidisse Camillae.*
(VIRGÍLIO, *En.* XI, v. 686-89, grifos nossos)

Em sua fala, Camila destaca o fato de o guerreiro ter sucumbido sob as armas de uma mulher (*muliebribus armis*). Sobre isso, Keith (2014) mostra como os comentadores antigos não só observaram a marcação de gênero, mas a enfatizaram. Para Donato, por exemplo, a inversão de gênero na cena é, na verdade, humilhante. Nesse sentido, a fala de Camila pode ser interpretada em chave irônica, pois o fato de ela ser uma mulher seria mais um motivo de vergonha – não de glória¹⁴.

Não devemos pensar, no entanto, que a possível ironia contida na fala de Camila anula totalmente sua potência bélica, ainda que ela se valha de estereótipos que diminuem a força das mulheres em campo. É significativo como Virgílio constrói uma heroína virtuosa, a partir, por exemplo, da ênfase ao porte físico daqueles *uiris* que a guerreira habilmente derrota: Orsíloco e Butes são dois gigantes troianos / “*duo maxima Teucrum/corpora*” (*En.* XI, 690-91) e Órnito tem “ombros largos” / *latos umeros* (*En.* XI, 679) e se sobressaía no campo da luta, “*ipse cateruis/uertitur in mediis et toto uertice supra est*” (*En.* XI, 682-83). Ressaltar os atributos do inimigo, afinal, é uma forma de

enfatizar a força de quem o sobrepuja. Outro guerreiro, filho de Auno, tem como principal estratégia a trapaça. Primeiro, ele convoca Camila a abandonar o cavalo e lutar em pé, provocação em que destaca a condição feminina da guerreira: “Que bela vitória, fiar-se uma jovem/ de um valoroso cavalo!” / “*Quid tam egregium, si femina forti/fidis equo?*” (*En.* XI, 705-06, grifos nossos), como se o cavalo fosse condição para sua vitória. Após Camila apeiar-se para luta corpórea, o mancebo foge, e a volsca, muito veloz, o alcança e derruba. Em suma, a guerreira é estratégica, pois, para derrotar Orsíloco, forte, engana-o fingindo uma fuga e se mostra hábil na montaria (*En.* XI, 694-98); mas também tem potência física, e com a velocidade de um gavião escapa da ardileza armada pelo filho de Auno:

*Quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto
consequitur pennis sublimem in nube columbam
comprehensamque tenet pedibusque eviscerat uncis;
tum cruor et vulsae labuntur ab aethere plumae*

Não de outra forma o gavião consagrado a Mavorte se atira do alto da penha e a frágil pombinha entre as nuvens apanha, nas fortes garras a prende e com as entranhas o bico lacera: penas avulsas e sangue da vítima no ar voluteiam. (VIRGÍLIO, *En.* XI, 721-724, trad. Carlos Alberto Nunes).

14. Note-se como, na tradução de Odorico Mendes (2008), essa leitura se evidencia: “Que! Tirreno, / Creste que monteavas? Chega o dia / Em que hasta mulheril te abata as roncas; / Porém, não leve glória, ao pátrios manes / Conta que Camila às mãos sucumbes” (VIRGÍLIO, *En.*, XI, 663-667, grifos nossos).

O símile que encerra a luta associa Camila a uma ave rapina/*accipiter*, enquanto o guerreiro ardiloso se torna uma frágil pomba/*columbam*. Trata-se de uma cena de caça, da qual Camila sai, novamente, vitoriosa. Quando voltamos nosso olhar para as imagens de caça na *Eneida*, pode-se notar ampla recorrência¹⁵, como já foi observado por muitos críticos. No caso de Camila, a relação entre a caça e a guerra é ainda mais significativa, justamente por sua origem étnica estar associada ao ambiente primitivo e à proteção de Diana, e será evidenciada em sua última cena na batalha.

Júpiter, observando a matança promovida pela guerreira, suscita em Tarconte coragem e indignação para enfrentar o exército inimigo. Tarconte, então, anima seus homens. Sua fala, ao mesmo tempo em que provoca os guerreiros ao acusá-los por não se dedicarem aos trabalhos bélicos, tradicionalmente masculinos, mas apenas aos prazeres amorosos e festivos de Vênus e Baco (*En.* XI, v. 736-38), diminui a ameaça de Camila por ser uma mulher, em nova ocorrência de marcação de gênero. A indignação é, justamente, frente a uma guerreira causar tanto medo: “*Femina palantes agit atque haec agmina uertit*” / “uma mulher as fileiras vos rompe e a fugir vos obriga” (*En.* XI, 734, grifo nosso, trad. Carlos Alberto Nunes).

É significativo que a tradição de festivais, com danças e cantos, e o refinamento das roupas dos troianos já tenham sido, na *Eneida*, usados para questionar a virilidade dos teucros. A fala é de Numano, que provoca Ascânio:

“*Vobis picta croco et fulgenti murice uestis,
desidiaie cordi, iuuat indulgere choreis,
et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.
O uere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
Dindyma ubi adsuetis biformem dat tibia cantum!
Tympana vos buxusque uocat Berecyntia Matris
Idaeae; sinite arma uiris et cedite ferro.*”

“Enquanto vós, de açafão e de púrpura tendes as vestes
A acobertar corações sem vigor. As coreias voz fazem
Saltar de gozo, essas mitras com fitas e blusas de mangas
Frígias! Não frígios, voltai para o Dídimos de alto contorno,
Onde achareis vossas flautas de dúplice canto, ó delícia!
Os berecintios pandeiros e gaitas maternas de Cíbele.
Deixai aos homens as armas de guerra, incômodos ferros!”
(VIRGÍLIO, *En.* IX, 614-620, trad. Carlos Alberto Nunes)

A associação entre o elemento oriental e a feminilidade é explícita na marcação de gênero em *Phrygiae*/ “Frígias”, em oposição a *Phryges*/ “Frígios”. Se as cores do vestuário, as danças e músicas são traços femininos, isso afasta os

15. O estopim da guerra ocorre justamente após uma cena de caça (VIRGÍLIO, *En.* VII, 496-513).

troianos da atividade bélica, masculina (*uiris*). O termo *uiris*, no último verso, é aproximado de *arma*, novamente conectando o motivo da guerra à masculinidade. A feminilidade é um problema, especialmente no campo de batalha. É importante pontuar que tanto na ofensa de Tarconte quanto nesta, de Numano, não está em jogo uma oposição entre homens e mulheres, mas entre masculinidade e feminilidade, afinal, estamos entre homens. No entanto, a ofensa de Tarconte, cujos fundamentos ecoam a de Numano, passa de uma crítica à feminilidade para um ataque direto a Camila, como vimos.

Ora, é exatamente a atração pelas roupas e pelas armas do inimigo, objetos valiosos, a fraqueza fatal de Camila. Arrunte, animado com o discurso de Tarconte, aproxima-se de Camila e começa a segui-la, na expectativa de que a vitória seja fácil (“*fortuna facillima*”, *En. XI*, 761). Acompanhando seus movimentos, ele percebe, de emboscada, o descuido fatal da guerreira:

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

A bela virgem, talvez por querer pendurar na portada
Do templo as armas troianas, ou mesmo nas suas caçadas
Engalanar-se com as peças cativas, em tudo excelentes,
Sem nada ver nem do mais precatar-se, em desejos ardia
De apoderar-se das armas, vaidade mui própria do sexo.
(VIRGÍLIO, *En. XI*, 778-82, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos
nossos)

A ênfase no gênero é particularmente notável no uso dos termos *uirgo* e *uenatrix*, que, referindo-se à virgindade e à atividade caçadora, explicitam o arquétipo de guerreira, e na descrição do desejo de Camila de apoderar-se das armas e das vestes de Cloreu: “*femineo praedae et spoliolum ardebat amore*” (*En. XI*, v. 782, grifos nossos). A marcação de gênero, portanto, se acumula três vezes. É da ordem das paixões femininas a ambição da guerreira, o que a deixará vulnerável em campo. No trecho, o âmbito da paixão é muito bem demarcado e caracterizado pelo ardor. O elemento fogo, recorrentemente na *Eneida*, é associado ao *furor*, que, embora acometa personagens masculinos (os próprios Turno e Eneias), é frequentemente ligado às mulheres, a começar pelo *furor* de Juno, fonte de tantas barreiras criadas para os troianos. O termo mais pejorativo *furibundus*, por exemplo, é reservado a Dido (*En. IV*, 646) e Amata (*En. VII*, 348)¹⁶. A paixão de Dido por Eneias é também representada por imagens de fogo (“*cingere flamma*

16. “Being *furibundus* in battle is thus, if it is Aeneas who is in this state, equivalent to being righteously angry. At other times *furor* /*furibundus* does have a condemnatory sense, when it is used of Dido, Amata and Turno [...] *furor* is different because it had become a technical term of ancient moral philosophy and had thus acquired a fixed, pejorative force. Virgil seems to be using *furibundus* idiosyncratically, as though it were the adjectival form of *furor* in its technical sense.” / “Estar *furibundus* em batalha é assim e, se fosse Eneias neste estado, equivaleria a estar justamente raivoso. Em outros momentos, *furor* / *furibundus* tem um sentido condenatório; quando é usado para Dido, Amata e Turno, *furor* é diferente porque se tornou um termo técnico da filosofia moral antiga e, portanto, adquiriu uma força pejorativa, fixa. Virgílio parece estar usando *furibundus* idiosincronicamente, como se fosse a forma adjetiva de *furor* em seu sentido técnico. (CAIRNS, 1989, p. 95, trad. nossa).

reginam” / “inflamar a rainha de ardente amor” *En. I*, 673; “*occultum igenm*” / “fogo invisível”, *En. I*, 688; “*agnosco ueteris uestigia flammae*” / “o calor sinto da chama primeira”, *En. IV*, 23; “*ardet amans Dido traxitque per ossa furorem*” / “Dido até os ossos se abrasa de intensa paixão”, *En. IV*, 101), tal como sua ira contra o guerreiro (“*Heu furiis incensa feror!*” / “Oh! As fúrias me abrasam, me arrastam” *En. IV*, 376, grifos nossos), consequência do amor pelo troiano. Na segunda aparição de Mercúrio a Eneias, no fim do Canto IV, ele alerta o teucro para necessidade de partir, pois, caso contrário, tudo pegará fogo: “*Iam mare turbari trabibus saeuasque uidebis/collucere faces, iam feruere litora flammis*” / “Logo verás estas plagas tirvaem-se com seus navios, / tochas luzir, refterver a ribeira de chamas sem conta” (*En. IV*, 566-67, grifos nossos, trad. Carlos Alberto Nunes), em menção às terríveis implicações da ira de Dido. Perceba-se, ainda, que a morte da rainha de Cartago é simbolizada pelas chamas que Eneias avista em sua partida “*quae iam infelicis Elissae collucent flammis*” / “que ao longe a fogueira da infeliz Dido aclarava” (*En. V*, 3-4, grifo nosso); quando ela roga pragas ao amante, deixa claro que apenas suas cinzas restarão “*Tum uos, o Tyrii, stirpem et genus one futurum/exercete odiis, cinerique haec mittite nostro/munera*” / “Tírios! Vosso ódio infinito em seu filho e nos seus descendentes/ extravasai! É o que esperam de vós minhas cinzas ardentes” (*En. IV*, 623-25). No canto V, tomadas pela fúria incitada por Juno

- “*Quis furor iste nouus?*” / “Que furor é esse?” (*En. V*, 670, grifo nosso) - as mulheres troianas ateiam fogo às naus¹⁷. Amata, outra que, como Dido e Camila, é perigosa para Eneias por ser empecilho à sua conquista da Itália, no Canto VII se inflama frente à chegada do troiano: “*feminae ardentem cura que iraeque coquebant*” / “femíneos queixumes gemia” (*En. VII*, 345), “*pertemptat sensos atque ossibus umplicat ignem/necdum animus totó percepit pectore fammam*” / “e pelos ossos adentro os inflama com fogo ainda lento, / sem que tornado já esteja das chamas o peito ardoroso” (*En. VII*, 355-56, trad. Carlos Alberto Nunes). Após a morte de Camila, as Matronas pegam em tochas para defesa de sua pátria (*En. XI*, 890-95).

A combinação entre o *furor* e as imagens de fogo, para descrever momentos em que as mulheres realizam uma intervenção agressiva no fluxo dos acontecimentos, indica um elemento comum, que as conecta. Como se sabe, o fogo foi muito utilizado, na tradição latina, para expressar paixão¹⁸. Nesse sentido, essas cenas se delineiam sob um contorno de efusão emotiva, ou seja, de expressão desmedida, inconsistente com as virtudes de um líder e ligadas ao feminino.

Desejando se distinguir desse comportamento afetado, Arrunte exime-se de qualquer preocupação vaidosa

17. “*Tum uero attonitae monstris actaeque furore/conclamant, rapiuntque focis penetralibus ignem;/pars spoliant aras, frondem ac uirgulta facesque/coniciunt. Furit immissis Volcanus habenis/ transtra per et remos et pictas abiete puppes*”. “Estarrecidas com aquele prodígio e tomadas das Fúrias, / alto vozeiam; do fogo sagrado das aras se apossam, /e sobre as naves recurvas folhagens atiram, mais ramos, /tições acesos. Vulcano de pronto se apossa de tudo.” (VIRGÍLIO, *En. V*, 659 – 63, grifos nossos, trad. Carlos Alberto Nunes).

18. Ver, por exemplo, estudo de Cairns sobre o episódio de Dido (1989, p.129-150).

quando evoca o auxílio de Apolo para que o guie e sua lança seja certa em atingir Camila: “*Non exuuias pul-saeue tropaem uirginis aut spolia ulla peto*” / “Não peço espólio precioso da virgem guerreira” (*En.* XI, v. 790-91); o guerreiro também não deseja glória (*En.* XI, v. 793) com a qual a volscia já demonstrou estar preocupada. Frente ao perigo despercebido, Camila passa de guerreira ágil e potente para uma posição de vulnerabilidade marcadamente feminina. Novamente, essa ênfase foi percebida já pelos comentadores antigos. Tanto Sêrvio quanto Donato interpretaram a cena da morte de Camila como uma consequência do excessivo interesse feminino por roupas e adornos pessoais. Para Keith (2000), é expressivo que os comentadores não apenas observam a ênfase virgiliana na hierarquia entre feminino e masculino, como endossam e desenvolvem, em suas leituras, a inferiorização feminina, oferecendo um largo campo para estudo da retórica misógina na Roma Antiga.

Quando, conduzido por Apolo, Arrunte lança seu dardo, ele é exato. A arma se encrava justamente no peito sem mama, “*hasta sub exsertam donec perlata papillam*” / “até não vir a encravar-se no peito direito e sem mama” (*En.* XI, 803). Evidentemente, trata-se de outro indicativo de gênero, ao mesmo tempo em que a marca a associa às Amazonas. Seu ponto fraco, que permitirá uma

perfuração fatal, coaduna a questão de gênero e a condição de guerreira, motivos de um comportamento fora das normas de hierarquia social. O arranjo se torna mais bem delineado quando percebemos que a morte de Camila é interpretada no poema como uma violação de seu corpo – “*nam quicumque tuum uiolauit uulnere corpus*” / “quem quer que o ousio tivesse de o corpo sagrado violar-te” (*En.* XI, 848, trad. Carlos Alberto Nunes). Ora, isso havia previsto Diana, que, contrária à decisão da guerreira de unir-se a Turno no campo de batalha, instruiu Ópis a matar quem a derrubasse (*En.* XI, 591-94). A violação da virgindade é vista, assim, como uma consequência da entrada de Camila em batalha, algo não desejado por Diana. Além de indicar sua condição feminina – a qual motiva sua vaidade desmedida em campo – a insistente menção à virgindade liga o episódio a uma ruptura que Camila realiza em relação a seu culto a Diana e a relaciona às Amazonas, já que Pentesileia é também *uirgo*. A marcação de gênero, como vemos, é reiterada nesta parte do poema e articula a feminilidade à posição de vulnerabilidade de Camila: *uirginis* (XI, 790) *uirgineumque* (XI, 804), *uirginis* (XI, 808), *uirgo* (*En.* I, 806; XI, 507, 508, 536, 664, 676, 718, 762, 778, 792, 842). A frequência e o contexto do uso de termos relativos à virgindade são determinados, não arbitrários, e implicam uma relação entre a violência

sofrida em campo por Camila e sua condição de gênero, especialmente a partir da cena de penetração da lança.¹⁹

A cena da morte de Camila é particularmente comovente, e a ela Virgílio dedicou longa descrição (*En.* XI, 799-831). Se, por um lado, isso se relaciona a uma tendência geral da *Eneida* de expressar pesar pelas perdas consequentes da missão de Eneias, estetizando-as (PARRY, 1963), por outro, o drama da agonia da guerreira se baseia em aspectos de gênero. A violação do corpo e o tópos da virgindade é o mais importante deles, mas também a ênfase na perda do rubor da face, lugar comum na descrição da beleza feminina: “*purpureus quodam color ora reliquit*”/“das faces o belo rosado apagou-se” (*En.* XI, 818-19). A cena da morte de uma mulher ganha, portanto, conotação sexual.

Ainda que essa construção de sua vulnerabilidade seja inequívoca, também aqui vemos ambivalência, já que Virgílio insere elementos que atestam a favor da força da guerreira, mesmo em um momento tão grave. Camila ainda tenta retirar a lança de seu peito, e sua última fala, dirigida à companheira Aca, não se ocupa de um assunto privado, mas do problema público da guerra. Ou seja, mesmo abatida, Camila realiza última função em campo, demonstrando consciência social de seu papel, o que

depõe contra a visão simplista de que ela vai à guerra apenas porque ama a violência, leitura que faz da guerreira uma personagem totalmente incivilizada²⁰. Prova de sua importância na guerra é o modo como, após sua morte, as tropas retrocedem (*En.*, XI, 868-72), os guerreiros se enfraquecem (*En.*, XI, 874)²¹. A liderança de Camila, como vemos, era efetiva e sua morte tem consequências no ordenamento do campo de batalha.

Outro fator que contribui para uma leitura simpática de Camila é a falta de nobreza do comportamento de Arrunte logo após derrotá-la, já que foge e, sem confiança, não se atreve a enfrentar a guerreira, ainda viva:

*Ac uelut ille, prius quam tela inimica sequantur,
continuo in montis sese auis abdidit altos 810
occiso pastore lupus magnove iuuenco,
consciis audacis facti, caudamque remulcens
subiecit pauitantem utero siluasque petiuit:
haud secus ex oculis se turbidus abstulit Arruns
contentusque fuga mediis se immiscuit armis.*

Tal como o lobo, antes mesmo de ser perseguido por dardos, Corre a esconder-se nas brenhas por sendas e vias transversas, 810 por ter matado um pastor à traição ou a um touro soberbo, cômico da audácia do seu próprio feito, entre as pernas a cauda

19. “Martial and marital wounds are consanguineous throughout the epic. This convergence is most fully realised in the ghastly ‘penetration’ of the only female fighter of the epic; the spear that pierces Camilla’s nipple and drinks her blood figures a grotesquely accelerated sexual maturation, from virgin to bride to nursing mother”. “As feridas marciais e matrimoniais são consanguíneas na épica. Essa convergência é mais plenamente realizada na ‘penetração’ medonha da única guerreira feminina da épica; a lança que perfura o mamilo de Camila e bebe seu sangue figura uma maturação sexual grotescamente acelerada, de virgem a noiva e a mãe que amamenta” (OLIENSIS, 1997, p.308, trad. nossa).

20. “She is not *politiké*; she suffers from a radical defect in her *phúsis*. [...] She goes to war because she loves war. She loves weapons because her father taught her to love them from her earliest youth”. “Ela não é *politiké*; ela sofre de um defeito radical em sua *phúsis*. [...] Ela vai para a guerra porque ela ama a guerra. Ela adora armas porque seu pai a ensinou a amá-las desde muito jovem” (SMALL, 1959, p. 296-97, trad. nossa).

21. Outro indicativo da relevância da guerreira é o verso de sua morte e ser igual ao usado para expressar a morte de Turno (XI, 831; XII, 953).

colada ao ventre, na selva procura esconder-se de medo: assim Arrunte se exime da vista de todos, e atento no plano certo da fuga, entre os seus a tremer ocultou-se. (VIRGÍLIO, *En.* XI, 809-14, trad. de Carlos Alberto Nunes, grifo nosso)

O símile compara Arrunte, consciente de seu feito, a um lobo: não como um lobo que se agiganta sobre a presa abatida, mas que se esconde amedrontado pelas consequências de seus atos, sobre os quais mostra consciência. Logo será abatido pelo dardo de Diana, lançado por Ópis, conforme acordado, antes, com a deusa (*En.* VII, 590-93). Note-se como nos versos que descrevem o arremesso do dardo por Arrunte e por Ópis o enfoque dado ao som da seta no ar os aproxima: “*Ergo ut missa manu sonitum dedit hasta per auras*” / “Ressoa alfim pelas auras o dardo jogado com força” e “*Extemplo teli stridorem auraque sonantes*” / Num só momento ouve Arrunte o som do ar, o sibilo da seta” (*En.* XI, 799 e 863, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos).

Ao contrário de Métabo, seu pai, que foge de Priverno para uma vida distante da civilização, após um conflito com seus próprios vassallos, Camila é moldada com nobreza, como uma líder volsca (“*domina Camillae*”, XI, 868; “*reginam Uolsci*”, XI, 801; “*regina*”, XI, 499; “*Volsca de gente*”, VII, 404). Nesse sentido, ela realiza uma transição da vida primitiva para enfrentar sua dupla tarefa pública,

guerrear e governar. Ainda que o final seja trágico e que ela demonstre inaptidão em campo, sua importância política e bélica está delineada, e a comoção gerada por sua perda é honrosa²². Assim, embora sua morte esteja moldada por estereótipos misóginos que põem em questão seu exercício bélico, Camila é perigosa justamente por ser inimiga poderosa dos troianos; seu fim, como de outras personagens femininas, é necessário para que Eneias cumpra sua missão.

3 JUTURNA UIRAGO

Outra importante mulher guerreira, na *Eneida*, é Juturna, irmã de Turno, que, assim como Camila, mobiliza suas habilidades em favor dele. Turno, inclusive, se dirige às duas do mesmo modo: “*decus Italiae uirgo*” (*En.* XII, 508), para Camila, e “*Nympha decus fluuiorum*” (*En.* XII, 142, grifos nossos), para Juturna, ninfa que preside sobre rios e lagos. Sua condição divina, vinculada ao mundo natural, a aproxima de Diana; ao mesmo tempo, sua atuação em campo se assemelha à de Camila. Mas, diferente da guerreira volsca e de outras mulheres do poema, Juturna não é uma *uirgo* – o que não significa que a virgindade não seja um tema importante para sua identidade:

[...] (*hunc illi rex aetheris altus honorem 140
Iuppiter erepta pro uirginitate sacrauit*)

22. Por muito tempo, a visão de Camila como uma personagem apolítica permaneceu inquestionável, sobretudo em estudos dos anos 1950 e 1960. Mais tarde, o trabalho de Arrigoni (1982) sugeriu que a natureza política de Camila se manifesta em sua decisão de tomar parte na guerra. Pyy (2010, p.186) vai além, argumentando que ocorre uma transição em que Camila passa de um estado apolítico e primitivo para um político.

[...] alta honraria que o rei das alturas, das zonas etéreas 140
Lhe concedera, em penhor da inocência por ele roubada
(VIRGÍLIO, *En.* XII, 140-41, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos
nossos)

Nos versos acima, “*erepta*” enfatiza a violência do contexto em que Juturna perde sua virgindade. As consequências desse episódio serão, para a ninfa, ainda mais agressivas. Ao contrário do que Juno diz, sua imortalidade, concedida por Júpiter após estuprá-la, não é uma “alta honraria” / “*altus honorem*”, mas a consequência de uma violência que ainda terá outros efeitos. Afinal, ser imortal irá destiná-la a assistir à trágica morte de Turno e a resistir-lhe. Novamente, como vimos com Camila, a virgindade é transformada em uma força destrutiva, e sua violação, um símbolo da violência da guerra travada entre troianos e etruscos, etapa última da missão de Eneias.

A cena anterior faz parte de uma importante intervenção de Juno, que, no Canto XII (142-159), avisa Juturna do perigo que corre seu irmão, levando-a a dissuadir Turno de ter confronto direto com Eneias, o qual, como já sabe, será fatal ao latino. Faz parte do interesse de Juno, adverso ao *fatum*, postergar a vitória iminente de Eneias. Após acordo acertado entre Eneias, Júpiter e Turno, que firmava o confronto direto entre o guerreiro etrusco e o

latino, como também ditava os ganhos da vitória de um ou de outro lado, Juturna, frente à proximidade do destino do irmão, dirige-se aos guerreiros, incitando-os a não permitirem que um só homem dispute o duelo cujas consequências são coletivas. É significativo o artifício usado pela ninfa para se dirigir aos rútuos:

*in medias acies formam assimilata Camerti,
cui genus a proavis ingens clarumque paternae 225
nomen erat uirtutis, et ipse acerrimus armis*

aparentando as feições de Camertes de nobre prosápia, cujos avós se ilustraram nos fastos guerreiros da pátria, 225 de belo nome também nas campanhas recentes mais duras, (VIRGÍLIO, *En.* XII, 224-26, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos)

Se Camila exibia comportamentos masculinos, Juturna, para se apresentar aos homens no campo de guerra, aparece como um poderoso guerreiro. Mais uma vez, o poderio bélico (*armis*) é associado à *uirtus* romana, usada, por Juturna, para que sua fala cause efeito sobre os demais – comportamento enganoso essencialmente avesso à *uirtus*, tanto no sentido da virtude e da nobreza quanto no da masculinidade que encarna. E funciona:

*Talibus incensa est iuuenum sententia dictis
Iam magis atque magis, serpitque per agmina murmur;
Ipsi Laurentes mutati ipsique Latini. 240*

Com tais sentenças Juturna inflamou ainda mais os rapazes. Surdo rumos de repente se alteia nas densas fileiras. Os laurentinos, os homens do Lácio de pronto mudaram 240 de parecer. [...]
(VIRGÍLIO, *En.* XII, 238-241, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos nossos).

O termo escolhido por Virgílio para apresentar os efeitos da fala da ninfa nos guerreiros retoma o elemento do fogo (*incensa*), já antes associado às intervenções femininas. Ao mesmo tempo, ele conecta a ação de Juturna a Juno, furiosa que a manipula. A ninfa, então, também ilude os latinos, suscitando o movimento da águia de Júpiter nos céus:

*Namque uolans rubra fuluus Iouis ales in aethra
litoreas agitabat aves turbamque sonantem
agminis aligeri, subito cum lapsus ad undas
cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis.*

A águia de Jove de fulva plumagem pelo éter voava,
Em seguimento das aves ruidosas das belas ribeiras.

Subitamente baixou até às ondas e um cisne soberbo
Nas garras curvas segura com dolo e para o alto retorna.
(VIRGÍLIO, *En.* XII, 247-250, trad. Carlos Alberto Nunes).

Dissimulando mais uma vez, Juturna finge bom preságio sobre a guerra e o consequente impedimento de uma disputa direta entre Turno e Eneias. O efeito sobre os guerreiros é imediato: “*quo non praesentius ullum/turbauit mentes Italas monstroque fefellit*” / “cujo efeito admirável provoca perturbação nos latinos, propensos a tais artifícios” (*En.* XII, 245-46, grifos nossos). *Turbauit* (246) retoma *turbamque* (248): os céus se perturbam com o movimento das aves, assim como a mente dos latinos.

Afinal, a ave de Júpiter é sinal de bom agouro e já havia aparecido aos troianos no Canto I (393-398), quando é interpretado por Vênus, que está justamente disfarçada sob a aparência de uma virgem caçadora (“*uirgo*”, *En.* I, 327). Os versos guardam semelhanças com o trecho citado: “*Aspice bis senos laetantes agmine cycnos, /aetheria quos lapsa plaga Iouis ales aperto/turbabat caelo;*” / “Ali vêz doze cisnes em álaçre voo, / que a ave de Júpiter no éter sereno encaçava até há pouco, / nos vastos planos de cima;” (*En.* I, 394-96, grifos nossos). Observe-se como estão presentes, no vaticínio, elementos comuns: a águia, os cisnes ruidosos (*stridentibus*, I, 397; *sonantem*, XII, 248) não mais

23. Para Vasconcellos (2019, p.173), esse é um indício de conexões entre as duas partes da *Eneida*.

por ela perseguidos, em um belo movimento nos céus, que indica boa sorte²³. Para Vênus, os cisnes são os troianos; para Juturna, os próprios latinos.

Entretanto, no primeiro caso, Vênus muda sua aparência para ajudar os troianos, a quem o augúrio está a favor e é verdadeiro. Já as ações de Juturna são falseadoras, além de poderem ser interpretadas como sacrilégio, pois simulam o sinal de Júpiter. A ninfa age a mando de Juno e de modo desfavorável às tropas de Eneias. Por mais que o faça a favor de seu irmão, seu comportamento é indevido e trará graves consequências. Afinal, Juturna frustra o duelo entre Eneias e Turno. Ainda que a ninfa não seja diretamente responsável pela morte do irmão, suas intervenções aumentarão a ira de Eneias (*En. XII*, 494-96). Para Lyne (2004, p.143), se o conflito tivesse ocorrido antes disso, quando o troiano não estava tomado por uma raiva passional, talvez Turno não tivesse sido derrotado.

Mas não é isso que ocorre e, reacendido o clamor da batalha após o falso presságio, Eneias busca, no tumulto, alcançar Turno. Juturna intervém:

*Hoc concussa metu mentem Iuturna uirago
aurigam Turni media inter lora Metiscum
excutit et longe lapsum temone relinquit: 470*

*ipsa subit manibusque undantis flectit habenas,
cuncta gerens, uocemque et corpus et arma Metisci.*

Alucinada de medo, a uirago Juturna derruba
O timoneiro do carro de Turno, Metisco valente,
Longe atirando-o no meio do campo, largadas as rédeas, 470
Para tomar logo logo o lugar do deposto cocheiro,
Sob as feições de Metisco, a voz forte e o conspecto garboso.
(VIRGÍLIO, *En. XII*, 468-72, trad. Carlos Alberto Nunes, grifos
nossos)

Novamente, a ninfa se disfarça de um guerreiro para entrar em campo, assumindo as feições de Metisco. No entanto, mesmo antes de depor o cocheiro do carro de Turno, Virgílio a apresenta como *Juturna uirago*. O termo adjetivo ecoa *uir* e se relaciona diretamente a *uirtus*, evidentemente, no que tange à violenta performance da ninfa na batalha, à maneira masculina. A ambiguidade de gênero é clara e ainda mais evidente do que no caso de Camila. Também, como a guerreira volsca, ela tem como principal recurso a velocidade, de que se vale para livrar o irmão do encontro com o troiano: *similis medios Iuturna per hostes/fertur equis rapidoque uolans obit omnia curru* / “Juturna assim mesmo dirige/ em disparada os cavalos de Turno” (*En. XII*, 478-79); “*Quotiens óculos coniecit in hostem/alipedumque fugam cursu temptauit equorum, /auersos*

totens currus Iuturna retorsit” / “Porém quantas vezes se achasse/na sua frente, ou tentasse deter os cavalos velozes, /mui habilmente Juturna outras tantas o carro desviava” (*En. XII, 483-85, grifos nossos*). É notável, ainda, como nos dois casos as mulheres conduzem os cavalos, símbolo próprio da guerra no gênero épico.

A terceira intervenção de Juturna é falha; tenta persuadir seu irmão a travar batalha contra as tropas troianas (*En. XII, 785*), mas ele a reconhece e tolhe suas evasivas. No confronto final entre Eneias e Turno, ainda, Juturna ajuda o latino, levando-lhe seu gládio, após sua arma ter se quebrado e ele ter ficado desarmado, em desvantagem, portanto, em relação ao troiano. Vênus reage e decide ajudar Eneias, também desprovido da arma, que, presa em uma árvore sacra, resiste em sair. É a deusa quem livra da madeira a lança e a restitui ao troiano (*En. XII, 786*). Um episódio, portanto, se espelha em outro, que é sua consequência: a ação de Juturna, contrária ao *fatum* de Turno, provoca a descida de Vênus ao campo de batalha. Sua ajuda tem implicações para Turno, já que a lança retirada das raízes será a arma usada para dar fim à vida de Turno na trágica cena final (*En. XII, 950-52*). Ambas as mulheres, divindades, auxiliam os homens, mortais, a recuperarem suas armas e a travarem o confronto final. Assim, ainda que atuem à margem do evento central, protagonizado

por Turno e Eneias, suas ações são responsáveis, portanto, pelas condições que o permitem.

Parte de Júpiter, no entanto, o acordo estabelecido com Juno para pôr fim à guerra e a estratégia usada para retirar Juturna do campo de batalha. O deus envia uma das Fúrias, símbolo de morte e tragédia, sob forma de um pássaro negro que voa ao redor de Turno, como mensagem para a ninfa. Juturna se desespera (*infelix Iuturna, En. XII, 870*) e são gestos de agonia, ainda, o arranhar do rosto e o golpear do peito (*“unguibus ora soror foedans et pectora pugnis”* / “arranha o rosto com as unhas, o peito golpeia” *En. XII, 871, grifos nossos*). Mesmo que a cena não guarde semelhanças diretas com o agouro dissimulado pela ninfa no início do Canto XII, quando estimula os latinos a reascenderem a guerra, é possível considerar relações. Se antes Juturna usa da ave de Júpiter para falsear esperança aos latinos, aqui, é o próprio deus quem envia uma ave para confirmar o *fatum* de Turno e de troianos e latinos, não apenas verdadeiro, como iminente. A interpretação do agouro é fatídica para Turno, cuja morte se mostra próxima, e para Juturna, cuja tragédia se assenta sobre a própria imortalidade: *“Quo uitam dedit aeternam? Cur mortir adempta est condicio?”* / “Por que me deu vida eterna e livrou-me da morte insanável?” (*En. XII, 879*). Como já vimos, a compensação pela violação da virgindade de

Juturna lhe é terrível: “*Haec pro uirgitata reponit?*” / “A paga foi essa da minha inocência?” (*En.* XII, 878). Sob esse aspecto, a violência infligida por Júpiter é dupla:

“[...] *O quae satis ima dehiscat
Terra mihi Manesque deam demittet ad imos?*”
*Tantum effata caput glauco contextit amictu
Multa gemens et se fluuio dea condidit alto.*

“[...] Se eu achasse uma terra capaz de afundar-me,
Conquanto ninfa imortal, na tristonha morada dos Manes!”
Assim falando, a cabeça cobriu com seu manto cerúleo,
Sempre a chorar, e imergiu de repente no leito do rio.
(VIRGÍLIO, *En.* XII, 883-886, trad. Carlos Alberto Nunes,
grifos nossos).

A cena é muito bem armada. Juturna não pode se afundar na *terra*, em direção aos Manes, porque é uma deusa e, portanto, imortal; ao mesmo tempo, afunda no rio (*fluuio*) porque é a ninfa que preside sobre as águas. É coerente com sua natureza, portanto, que a imersão no leito do rio seja a imagem de sua saída do campo de batalha. A cabeça, que imerge (*contextit*) na água, também se cobre (*condidit*) do “manto cerúleo” – em uma aproximação da cor com a própria água, sendo que também os verbos se assemelham sonoramente e semanticamente. O fim de Juturna

é trágico, e a gravidade de seu lamento final conduz um olhar sensível sobre com o *fatum* recai sobre sua vida.

4 CONCLUSÃO

Na *Eneida*, vimos como a intervenção das mulheres na missão protagonizada por Eneias é frequentemente acompanhada por marcações de gênero, que ora servem para caracterizar seus comportamentos viciosos, ora para assinalar características ligadas ao ideal romano de *uirus*, o que gera uma tensão entre feminino e masculino na construção de Juturna e Camila. Essa ambiguidade de gênero, portanto, não está apenas ligada a normas sociais romanas, mas é alimentada pelos próprios padrões épicos. Um dos traços marcantes é o constante uso de *uirgo* para se referir às mulheres. Sua primeira aparição se refere à própria Vênus, que assume a aparência de uma virgem caçadora, empunhando arco e flecha e demonstrando habilidade na condução veloz dos cavalos (*En.* I, 314-320). Como vimos, a aproximação com Diana e com o mito das Amazonas é essencial para representação da interferência das mulheres no curso dos eventos, o que aponta interessantes caminhos sobre o desenvolvimento desses mitos na Antiguidade Romana. Virgílio dá ênfase a essas vozes e mesmo constrói personagens novas, como Camila, o que certamente contribui para recondução desses mitos na tradição.

REFERÊNCIAS

BEEKES, R. **Etymological Dictionary of Greek**. Boston; Leiden: Brill, 2009.

BLOK, J. H. **The Early Amazons: Modern & Ancient Perspectives on a Persistent Myth**. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição diplomática. Coimbra: Almedina e Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2016.

CAIRNS, F. **Virgil's Augustan Epic**. Cambridge University Press, 1989.

CÍCERO, M. T. **Discussões tuscianas**. Trad. Bruno Fregni Basseto. Uberlândia: EDUFU, 2014.

GATTI, Ítalo. **A Crestomatia de Proclo**: Tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da Biblioteca de Fócio. 2012. Dissertação de Mestrado. FFLCH, USP, 2012.

GRIMAL, P. **Virgile ou la seconde naissance de Rome**. Paris: Arthaud, 1985.

HARDIE, P. Gender: epic women. In: **Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HERÓDOTO. **História**. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Edição bilíngue. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

KEITH, A. **Engendering Rome: women in Latin epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. Sex and gender. In: HARRISON, Stephen (Org.). **A Companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p. 331-344.

LYNE, R. A. O. M. Allusiohn. In: LYNE, R. A. O. M. **Further voices in Vergil's "Aeneid"**. Oxford: Clarendon Press, 1987, p. 139-144.

MENDES, O. (1858). **Eneida brasileira**. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

MITCHELL, R. N. The violence of virginity in the "Aeneid". **Arethusa**, Baltimore, v. 24, n. 2, p. 219-238, 1991.

NATIVIDADE, Everton da Silva. **Os Anais de Quinto Ênio**: estudo, tradução e notas. 2009. 264 f. Dissertação de Mestrado. FFLCH, USP, 2009.

NUGENT, S. G. Vergil's voice of the women in "Aeneid". **Arethusa**, Baltimore, v. 25, n. 2, p. 255-292, 1992.

OLIENSIS, E. Sons and lovers: sexuality and gender in Virgil's poetry. In: **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PYY, E. Vergil's Camilla and the formation of **Romanitas**. **Arctos**: Acta Philologica Fennica, Helsinque, v. 44, p 181-204, 2010.

SÍCULO, D. **Library of History**. Trad. Charles Henry Oldfather. Cambridge: Harvard University Press, Vol. 2, 1989.

TORRÃO, J. N. Camila. In: **Humanitas**, Coimbra, n. 45, p. 113 – 136, 1993.

VASCONCELLOS, P. S. A apropriação da **Ilíada** na epopeia virgiliana. **Classica**, Belo Horizonte, v.32, n.1, p. 165-180, 2019.

VASCONCELLOS, P. S. **Efeitos intertextuais na "Eneida" de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/USP/ Fapesp, 2001.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Edição bilíngue. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

WILLIAMS, R. D. The purpose of the Aeneid. **Antichthon**, Adelaide, vol. 1, p. 29-41, 1967.

_____. As "Georgicas". Trad. e notas de A. F. de Castilho. São Paulo: Heros, 1930.

Recebido em: 12-04-2021.

Aceito em: 16-09-2021.