

MEDEA CARTHAGINIS – EL CENTÓN DE HOSIDIO GUETA

Márcio Meirelles Gouvêa Júnior
Universidade Federal de Minas Gerais
gouvea.bh@terra.com.br

Resumen

Con la reconstrucción de los versos virgilianos según la técnica literaria de los centone, el poeta cartaginés Hosidio Gueta escribió su tragedia *Medea*. Sin embargo, gracias a la supervivencia y el reconocimiento del significado de los versos originales del hipotexto en el trabajo final, esta tragedia podría, por un lado, celebrar la dinastía de los emperadores Severos, de origen cartaginés, y, por otro lado, celebrar la propia ciudad de Cartago, reconstruida desde sus ruinas -al igual que *Medea*, extraída de la fragmentación de los versos del más importante poeta romano nacional- la *Eneida*.

Palabras clave: Centón - Hosidio Gueta - *Medea*.

Abstract

Rebuilding the vergilian's verses according to literary technique of centos, the Carthaginian poet Hosidius Geta wrote his tragedy *Medea*. Thanks, however, to survival and recognition of the meaning of the original verses of hypotext in the final work, this tragedy could, on the one hand, celebrate the dynasty of Severus emperors of Carthaginian origin, and, on the other hand, celebrate the city itself of Carthage, rebuilt from its ruins -just as *Medea* was drawn from the fragmentation of verses of the most important Roman national poet- *Aenead*.

Keywords: Cento - Hosidius Geta - *Medea*.

Em 146 a.C. com o término das Guerras Púnicas, a maior ameaça suportada pela República romana teve fim. Então, com a destruição de Cartago, seus domínios foram incorporados pelo vencedor. Sob a denominação genérica de *Africa*, a tomada da capital do antigo império cartaginês foi o prêmio pela subjugação dos púnicos¹,

¹ Flor. Epit. 1.22: *Sed tamen Hannibal cessit, praemiumque vitoriae Africa fuit.* (Mas, enfim, Anibal retirou-se e a África foi o prêmio pela vitória). Todas as traduções dos textos latinos para o português foram realizadas pelo autor deste trabalho.

de tal maneira que ali foi criada uma província tipicamente romana, cuja capital, reconstruída pouco tempo depois sobre suas ruínas, manteve seu nome. Mas, graças à fertilidade das terras e à fartura de recursos naturais, a nova Cartago recuperou parte da grandeza primitiva, ainda que restrita a um território relativamente estreito². Em 27 a.C., quando Otaviano foi elevado à condição de Augusto e consumou-se a divisão, estabelecida entre o Senado e Júlio César, das províncias romanas, a *Africa* tornou-se uma província senatorial, sob a denominação de *Africa Proconsular*. Daí acentuou-se o esforço de romanização dos territórios ocupados ao norte do continente, em um processo que se aprofundou sob os governos dos imperadores flávios e antoninos, a ponto de a *Africa* tornar-se um dos destinos privilegiados pelo imperador Adriano³. Contudo, foi com a chegada à púrpura imperial do africano⁴ Septímio Severo que a província recebeu particular atenção e alcançou seu maior desenvolvimento⁵.

E foi provavelmente nesse ambiente norte-africano romanizado, talvez durante a transição do período antonino para o início da dinastia dos Severos, que foi escrita, em centões, a tragédia *Medeia*. Isso porque no *Codex Salmasianus*, que transmitiu o texto sem guardar seu autor, possui apenas centões de escritores africanos, excluindo-se dele as obras da romana Proba e do gaulês Ausônio. Assim, ganha consistência a hipótese de que o autor tenha sido o Hosídio Gueta citado no *De Praescriptione Haereticorum*⁶ e que terá vivido nas regiões ao redor de Cartago, senão da própria cidade de onde era também Tertuliano:

² Liv. 1.51: *Carthago in circuitu viginti tria millia passus patens*. (Cartago, que se abria em uma circunferência de vinte e três mil passos).

³ SHA. Hadr. 4. *Inde Romam venit atque ex ea in Africam transiit ac multum beneficiorum provinciis Africanis adtribuit*. (Então Adriano, foi a Roma e, de lá, passou para a África e distribuiu aos africanos da província muitos benefícios).

⁴ SHA. S.1: *Interfecto Didio Iuliano Severus Africa oriundus imperium optinuit*. (Morto Dídio Juliano, Severo, oriundo da África, obteve o império).

⁵ Procop. *Aed.* 6.4.5: Além disso, ele reconstruiu o palácio, que havia sido construído ali nos primeiros tempos e que agora estava em ruínas – o trabalho do antigo imperador Severo, que nasceu nesse lugar e que deixou o palácio como monumento pela sua boa fortuna.

⁶ Tertullianus. *De Praescriptione Haereticorum* 39.4: *Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum versus et versibus secundum materiam concinatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit*.

Hoje em dia vês outra história, que foi toda composta a partir de Virgílio, adaptando os versos ao tema e o tema aos versos. Enfim, Hosídio Gueta sugou inteiramente a tragédia *Medeia* de Virgílio⁷.

Porém, ao se considerar Hosídio Gueta como o autor da tragédia transcrita no *Codex Salmasianus*, surge o difícil problema da datação da obra. Por um lado, será a própria data do texto de Tertuliano que garantirá a primeira década do século III d.C.⁸ como *terminus ad quem* para a elaboração do poema. Por outro lado, a existência de similaridades de tratamentos temáticos e de elementos estruturais entre a *Medeia* hosidiana e a tragédia homônima de Sêneca apresenta o ano de 65 d.C., o ano da morte do filósofo, como o *terminus a quo* mínimo para a datação.

Quanto ao texto transmitido pelo *Codex*, este compõe-se de 461 centões extraídos, inteiros ou fragmentados, das três obras de Virgílio –*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*–, e depois arranjados de modo a construir uma nova intriga, inteiramente diversa das narrativas originais. Da técnica de composição dos centões, as informações de Tertuliano e de Ausônio fornecem a teoria e as regras. Em Tertuliano lê-se que os centões eram compostos com a preocupação de ajustar não apenas os versos originais à nova matéria urdida, mas também com o cuidado de se guardar algo do sentido dos versos originais nos centões reconstruídos, *ajustando os versos à matéria e a matéria aos versos*⁹. Percebe-se, assim, que o sentido da obra original deveria ser reconhecível no centão, de forma que a primeira acepção do texto virgiliano permaneceria como elemento residual na construção do novo sentido, criando distanciamentos tais que a compreensão da obra recriada aperfeiçoava-se com a recordação do hipotexto¹⁰. Por sua vez, Ausônio completou a teoria da técnica centonária, descrevendo as regras de composição na introdução ao *Cento Nuptialis*:

⁷ Para Carolus Regel, Hosídio Gueta seria contemporâneo do imperador Cláudio (Regel, 1866: 6). Para Anke Rondholz (Rondholz, 2012: 117) seria verossímil que diversos outros Guetas pudessem ser o autor do texto, entre eles um bisneto de C. Hosídio Gueta, legionário sob Vespasiano, mais exatamente M. Vitorius C. Hosídio Gueta, um aluno de Quintiliano.

⁸ Rankin (1995: xvii).

⁹ Cfr. nota 6.

¹⁰ Domínguez (2008: 137).

*Os primeiros que se divertiram com essa forma de compilação chamaram-na de centão. É apenas da memória a tarefa de reunir as partes esparsas e de integrar os fragmentos, com que podes mais rir do que elogiar*¹¹.

Comparando o gênero centonário a um quebra-cabeça –*ostomachion*–, Ausônio ainda disse que os centões deveriam ser feitos com o cuidado de reunirem-se os trechos de versos extraídos de lugares e de sentidos diversos, com a cautela de não se usarem dois ou mais versos seguidos –o que seria considerado inépcia do poeta¹². Como Tertuliano, Ausônio também prescreveu que os diferentes sentidos dos versos devessem ser harmonizados em um todo homogêneo, ainda que isso envergonhasse, com o riso despertado pelo inusitado das situações criadas, a dignidade do canto de Virgílio¹³.

Vê-se que o conhecimento dos extratos literários da intertextualidade dos centões fazia parte da expectativa da recepção, tornando-se, mais do que isso, uma condição necessária à compreensão do texto final. Isso porque o texto virgiliano, utilizado desde no século I a.C. para a educação dos latinos, era largamente difundido, sabido e reconhecido por qualquer romano culto. Por esse motivo, o desvelamento dos extratos literários do texto centonário é atualmente, como era em Roma, fundamental para sua compreensão ampla¹⁴.

No que se refere à análise da tragédia de Hosídio Gueta, a divisão em episódios e coros facilita a interpretação, por permitir a sistemática busca dos sentidos herdados do contexto original, quanto mais que se percebe que, em cada seção do centão hosidiano, privilegiaram-se conjuntos identificáveis de temas

¹¹ Aus. Cent. Nupt: *Centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis.*

¹² Aus. Cent. Nupt: *de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus versum et sequens medius cum medio. Nam duos iunctim locare ineptum est, et tres una serie merae nugae.* (A partir de vários trechos e sentidos, uma certa estrutura de versos é consolidada, de tal modo que em um único verso unem-se dois ou mais fragmentos, ou um verso e o seguinte, com a metade de outro. De fato, ajuntar em uma série dois [versos] é um erro).

¹³ Aus. Cent. Nupt.: *Piget enim Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia. Sed quid facerem?* (Se a matéria brincar e for desonrosa, que envergonhe, enfim, a dignidade dos versos virgilianos. Mas que importa?).

¹⁴ Okakova (2009: 1-11).

virgilianos, extraídos de trechos relativamente coerentes nos poemas originais. Esses conjuntos coerentes de temas devem, pois, ser considerados como verdadeiras chaves de interpretação da intertextualidade. Assim, pode-se considerar o texto de Hosídio Gueta agrupado segundo o seguinte esquema, que respeita a divisão dos trechos pela alteração de personagens¹⁵: um prólogo (vv. 1-24), sete episódios (vv. 52-103, 148-180, 181-283, 313-373, 374-381, 382-407 e 408-461) e três cantos corais (vv. 25-51, 104-147, 284-283)¹⁶.

Quanto à métrica, dois tipos de esquemas rítmicos para os centões foram utilizados por Gueta: embora com algumas imprecisões, nos diálogos, o centonista recriou a extensão do hexâmetro. Por sua vez, para os coros, o poeta fragmentou os versos originais após a sílaba longa do terceiro pé, extraindo dos hexâmetros originais os versos anapésticos paremiacos, de tradição lírica. Um exemplo disso encontra-se no centão 25, *rērūm cui primā pōtēstās*, retirado do verso 100 do décimo livro da *Eneida*: *Tūm pātēr ōmnīpōtēns, rērūm cui primā pōtēstās*. Nesse passo, o hemistíquio virgiliano, reduzido à condição de um fragmento anapéstico composto na forma métrica de (- / - - / - - - / - X), foi transposto para o modo de um dímeter anapéstico cataléctico, sob a forma de (- - / - - / - - - / X), típica dos dramas, principalmente nos párodos¹⁷.

No prólogo (vv. 1-24), a primeira das chaves interpretativas encontra-se na predominância dos fragmentos da narrativa acerca de Dido – dos 24 centões, 20 fragmentos provieram da história da rainha púnica. A Medeia hosidiana tomou, portanto, emprestados da virgiliana cartaginesa o anúncio de sua desventura, a expectativa do teor funesto de seu amor e a previsibilidade da morte como forma de solução da dor despertada pela quebra dos compromissos esponsais. Além disso, essa Medeia reconstituída, ao se pronunciar como a desventurada heroína de Virgílio, importou para o centão a vinculação literária estabelecida pelo poeta augustano a partir de seus precursores literários, remontando-a, retrospectivamente, ao modelo das jovens que se apaixonaram por estrangeiros

¹⁵ Cfr. Rondholz (2012: 139 -183). Para outra divisão do texto, cfr. Moretti (2009: 3). Entretanto, a divisão de Moretti não se justifica, uma vez que respeita a sequência de cenas, reunindo-as sem critério reconhecível. Por outro lado, a divisão proposta por Rondholz respeita a movimentação das personagens.

¹⁶ Para o texto integral da *Medea*, de Hosídio Gueta, cfr. Canal (1851).

¹⁷ Gouvea Júnior (2011: 187).

e que sofreram, por isso, terríveis consequências, como a Ariadna de Catulo, a Hipsípila e a Medeia de Apolônio de Rodes e de Valério Flaco, a Medeia de Eurípidés ou mesmo a homérica Nausícaa, criando novos extratos subjacentes à obra, reconhecíveis pelos receptores. Desse modo, a princesa colca representada por Hosídio em sua trágica maturidade apresentou-se imediatamente aos leitores como a rainha abandonada por Eneias, cujos sofrimentos conduziram-na à ruína, ao desespero e, enfim, ao suicídio. Mas, sob os ecos de Apolônio de Rodes preservados em Virgílio, ela também se mostrou como a jovem Medeia alexandrina, em sua épica juventude, marcada por uma inocência virginal e pela paixão que a fez entregar ao amante o toirão de ouro, a pátria, a honra e, finalmente, a vida do irmão.

No entanto, uma segunda chave de leitura também pode ser extraída do prólogo da tragédia de Gueta – chave esta que, como a de Dido, haverá de ser retomada no curso inteiro do poema. Trata-se da recolha e do uso dos fragmentos relativos aos amantes Niso e Euríalo, provindos dos livros 5 e 9 da *Eneida*. E o facilitador dessa interpretação acha-se no segundo hemistíquio do centão 24 do prólogo – *se algo podem meus cantos (si quid mea carmina possunt)*. Como se vê, ressoa aí a promessa de reconhecimento feita por Virgílio ao par de amantes (*fortunati ambo*) chamados no vocativo da primeira parte do verso citado, segundo a qual nunca, enquanto durasse Roma e seu império, seus nomes seriam esquecidos¹⁸. Percebe-se a simpatia do autor pela personagem, ou a demonstração de um tratamento benévolo despendido. Afinal, também relacionada ao par amoroso, acha-se aí o problema da motivação dos atos humanos, como presente no questionamento de Niso a Euríalo, nos versos 184-185 do livro 9 da *Eneida*: *Euríalo, diz Niso, os deuses inspiram esse ardor na mente ou é o cruel desejo o deus que o faz em cada um? (Nisus ait: ‘dine hunc ardorem mentibus addunt,/ Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?)* Nesse caso, o substrato virgiliano original transmitido à tragédia foi o da indagação das causas das ações da protagonista, como se a perguntar subliminarmente se a responsabilidade pelos seus crimes e escolhas lhe poderia ser atribuída, ou,

¹⁸ Verg. A.9. 446: *Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,/ nulla dies umquam memori vos eximet aevo, Idum domus Aeneae Capitoli immobile saxum/ accolet imperiumque pater Romanus habebit.* (Ó par afortunado. Se algo podem meus cantos, nenhum dia vos removerá do tempo, enquanto a casa de Eneias domine a rocha imóvel do Capitólio e o pai romano possuir o império).

pelo contrário, se deveriam ser imputadas aos deuses, ou a Jasão.

Essas duas chaves de leitura reforçam-se na primeira intervenção do coro. Isso porque as fontes principais dos centões permanecem sendo os episódios de Dido, com treze fragmentos, e de Niso e Eurialo, com quatro. Assim, o coro de mulheres, que se identifica com Medeia e lhe é favorável, suplica justiça a Júpiter, a Juno e a Diana, em evidente simpatia pela desgraçada colca. Por isso, os centões 42-43 parecem repetir os argumentos da protagonista, ao atribuírem aos deuses e ao fado a responsabilidade pelo seu infortúnio. Dizem elas a Medeia: *Ah, foi muito feliz enquanto o destino e o deus o permitiam (Felix, heu nimium felix/ dum fata deusque sinebant)*. Medeia, portanto, foi, por meio do coro, exculpada dos crimes, uma vez que uma insânia a dominava, como afirmado no centão 45: *que insânia te tomou? (quae te dementia cepit)*. Importante é, porém, lembrar que o fragmento constituinte do centão 45 provém de dupla fonte. A expressão acha-se em duas das *Bucólicas*, sendo, em ambas as ocasiões, relacionada a amantes infelizes. Na *Bucólica 2*, o verso 69 direciona-se a Córídon, em uma pergunta do poeta ao amante que ardia por um amor impossibilitado: *Ah, Córídon, Córídon, que insânia te tomou? (a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit)*. Por outro lado, o mesmo fragmento encontra-se também no verso 47 da *Bucólica 6*, na descrição da paixão de Pasífae: *Ah, virgem infeliz, que insânia te tomou? A! virgo infelix, quae te dementia cepit?* Eis as primeiras indicações do tratamento hosidiano dado a Medeia, considerada pelo autor como uma vítima infeliz da irracionalidade despertada por um deus.

Esse enfoque benévolo de Medeia dado por Gueta prosseguiu no *Episódio I* (vv. 52-103), no trecho em que se narrou a arenga entre Medeia e Creonte. As principais fontes do episódio são os versos relativos a Alecto, na *Eneida 7*, à embaixada de Ilioneu junto ao palácio de Dido, na *Eneida 1*, e às respostas de Drances, na *Eneida 11*. A primeira indicação dos extratos subjacentes da tragédia pode ser encontrada no centão 58, no início da segunda fala de Creonte, quando o centonista utilizou o verso com que Turno dirigiu-se à Fúria, ainda que sem a reconhecer sob o disfarce de Cálibe, no verso 437 do livro 7 da *Eneida*: *Como crês, a notícia não escapa aos meus ouvidos (Non, ut rere, meas effugit nuntius aures)*. Medeia aos olhos de Creonte apareceu, então, como a Fúria, o que o levou a expulsá-la de seu reino sob a justificativa do medo. E foi exatamente nesse sentido que se encerrou a fala de Creonte que expulsou Medeia de Corinto, com o verso com que Juno ordenou a Alecto voltar ao submundo, no verso 559 do livro 7 da *Eneida*. Disse

ele na primeira parte do centão 66: *Sai deste lugar (Cede locis)*.

No entanto, a agressividade de Creonte confronta-se com a aparente sinceridade de Medeia, extraída em parte da fala da Sibila, em parte da embaixada de Ilioneu. Ilioneu, no verso 529 do livro 1 das *Eneida* dirigiu-se à rainha de Cartago como um suplicante de boa vontade que lhe pedia asilo, o que faz imaginar semelhante boa vontade inicial de Medeia nas negociações com Creonte. Além disso, a primeira porção do centão 56 –*aqui não há insídias (nullae hic insidiae)*–, extraída da fala da Sibila no verso 399 do livro 6 da *Eneida*, reforçou a veracidade de seus pacíficos propósitos.

Porém, atacada por Creonte que a via e tratava como a Fúria, Medeia, no centão 69, respondeu como Drance, o inimigo de Turno, no verso 348 do livro 11 da *Eneida* –*ainda que em armas de morte me amedrontes (licet arma mihi mortemque mineris)*; e, no centão 71, com referência ao verso 365 do livro 11 da *Eneida*, *apieda-te dos teus (misere tuorum)*. Lembre-se que Drance tentou convencer os latinos a findar os conflitos que conduziam contra os enéades, o que faz transmitir a Medeia sua indisposição para os conflitos, em outro tratamento aparentemente benéfico para com a protagonista.

Medeia, porém, suplicante e humilde, insiste no pedido de asilo, mas anuncia, no centão 93, por meio da alusão ao verso 43 da *Bucólica* 8, a que ponto pode chegar a crueldade do amor se for frustrado. Ao citar o verso do pastor Dámon, ela parece querer anunciar seus próprios atos, já que a sequência dos versos bucólicos anuncia o filicídio da própria Medeia –*agora sei o que é o amor (nunc scio quid sit amor)*, diz ela. E, mais uma vez, a fala da Sibila atesta, a partir do verso 405 do livro 6 da *Eneida*, de modo subjacente ao centão 97, a verdade de seus propósitos e a piedade de seus atos: *se em nada te comove a imagem de tamanha piedade (si te nulla movet tantae pietatis imago)*.

Em sua segunda intervenção, o coro manteve a postura favorável a Medeia, notadamente no aviso feito a Creonte para não deixar que a filha se cassasse. A voz apenas ouvida fora de cena ecoa os cantos esponsais existentes em Ovídio¹⁹. No

¹⁹ OV. *Ep.* 12.137-141: *iussu domo cessi natis comitata duobus/ et, qui me sequitur semper, amore tui./ Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures/ venit et accenso lampades igne micant/ tibiaque effundit socialia carmina vobis, / ei mihi! Funerea flebiliora tuba, / pertimui nec adhuc tantum scelus esse putabam.* (Como ordenada, saí com dois filhos da casa e com o teu amor, que sempre me persegue. Como vem presto aos meus ouvidos o hino de Hímen, as lâmpadas com o fogo aceso brilham e a flauta deita a vós os cantos esponsais, mais chorosa, ai de mim, do que a trompa fúnebre).

entanto, a intertextualidade entre Hosídio e Virgílio reaparece no centão 106 do epitalâmio –*Aclamai todos e cingi de ramas as tēmporas (ore favete omnes et cingite tempora ramis)*. Isso porque se trata, no contexto original, do verso 71 do livro 5 da *Eneida*, no trecho em que Eneias anunciou os funerais de Anquises. Desse modo, o centonista emprestou ao canto nupcial de Creúsa o anúncio da morte vindoura. E esse anúncio fúnebre foi repetido nas linhas seguintes, a começar já pelo centão 107 –*Na urbe, velamos a fronte (Velamus fronte per urbem)*. Afinal, tratam-se dos versos 248-249 no livro 2 da *Eneida*, com que Eneias descreveu, chamando de *miseri* os troianos, o momento em que os teucros adornaram a cidade antes do saque dos gregos: *nós, míseros, naquele último dia velamos, pela cidade, a frente e os templos dos deuses com festões (nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset/ ille dies, festa uelamus fronde per urbem)*. Anunciava-se, subliminarmente, a destruição que se preparava para depois da festa das bodas. Na sequência, o coro, nos centões 107-121, que afirmou repetir os preceitos dos antigos vates –*Ah, corações preditos pelos antigos vates, esquecidos dos teus, do fado e da sorte futura (Heu corda oblita tuorum/ vatam predicta priorum/ fati sortisque futurae, vv. 109-111)*– avisou a Creonte, de modo expresso nos centões 120-121, que não esperasse por um casamento, mas por cruéis exéquias: *Não esperes um leito –verás cruéis exéquias (thalamis neu crede paratis, funus crudele uidebis)*. Afirmava-se assim o nefas que o rei de Corinto iria cometer por não acreditar nos avisos divinos. Tanto que se seguem os exemplos de Mársias, Ícaro e Penteu –que mais não fazem do que reafirmar o anúncio da punição merecida por aqueles que ousam desafiar os desígnios dos deuses, como uma premonição do castigo que haveria de punir Creonte por não crer nas profecias anunciadas pelo coro.

No segundo episódio da tragédia, a ama e Medeia encontram-se em cena. Novamente, o episódio de Dido serviu a Hosídio Gueta como fonte principal dos centões, com seus 13 fragmentos. Ali, Medeia, em sofrimento como Dido que imprecava contra a ingratidão de Eneias, lamentou-se com a ama pelas perfídias de Jasão, enquanto esta lhe pedia que partisse. A própria Medeia, no centão 153, como Dido, no verso 376 do livro 4 da *Eneida*, afirmou: *ah, pelas fúrias inflamada eu sou levada (heu, furiis incensa feror)*. E assim disse após utilizar o verso com que a cartaginesa anunciara os paroxismos de seu furor, logo antes da partida de Eneias. Repete-se, com Medeia, a dor que levará Dido ao suicídio; e ao avisado leitor restará a compreensão de que ali se desenca-

deiam os eventos que conduzirão ao desenlace da tragédia. Logo em seguida, aproximando-se o fim do episódio, na penúltima fala de Medeia, o centonista retomou por três vezes, nos centões 174, 176-177 e 177, os recortes da *Bucólica* 8, com o anúncio dos crimes que haveriam de ser praticados por ela própria. Além disso, ao lançar mão do verso 489 do livro 4 da *Eneida*, verso com que Dido descrevia os poderes da feiticeira massília, ela renunciou seus próprios atributos de magia, embora afirmasse que tanto as ervas quanto os poderes de que ela dispunha, Jasão lhos dera. No entanto, a fala da ama, com que se encerra o episódio, retoma como fecho a questão da motivação dos atos de Medeia. E o faz ao retornar, no centão 179, à escolha do verso 186 do livro 9 da *Eneida*, do episódio de Niso e Euríalo –*ou te dares à luta ou a algo mais terrível (aut pugnam, aut aliquid jam dudum invadere magnum)*. Afinal, trata-se de parte da resposta à pergunta retórica que Niso fez a Euríalo, ao indagar que deus lhe insuflava o ardor na mente.

Foi caracterizada, então, como feiticeira e, de certo modo, aliviada de suas culpas, que Medeia viu chegar à cena Jasão e seus companheiros, logo no início do terceiro episódio. Jasão aparenta-se feliz pela nova situação, embora seus homens mostrem-se apreensivos pelos prodígios que anunciaram a chegada de Medeia, nos centões 186-190. Mas Jasão parece não se importar com a dor da mulher, já que a expulsou de forma dura, embora ele mesmo a tratasse com os mesmos adjetivos com que Virgílio caracterizou Alecto, na descrição de sua chegada junto à rainha Amata, no verso 341 do livro 7 da *Eneida* –*encharcada de venenos (infecta venenos)*. Além disso, como o último centão da fala do esô-nide foi extraído da interpelação feita por Caronte a Eneias, no exato instante em que o herói troiano preparava-se para entrar no submundo, pressupõe-se que era chegado o momento em que a protagonista retornaria à sua dimensão infernal, que mais não é, em última análise, do que a dimensão de sua barbárie. Mas Medeia não fraqueja e prossegue com as imprecações. No segundo hemistíquio do centão 201 – *a mulher é conduzida por ti (tibi ducitur uxor)* -, no trecho com que se iniciou sua longa fala, ela retomou a narrativa de sua própria história existente na *Bucólica* 8, de tal forma que, assumindo as frustrações amorosas do pastor Dâmon, ela renunciou o flicídio que haveria de perpetrar e a justificativa do amor como causa de sua insânia furiosa. Ademais, retomando, então, na segunda metade do centão 203, a fala de Drance, a partir do verso 369 do livro 11 da *Eneida*, que, no contexto virgiliano, acusara Turno de sacrificar

seu povo pelo desejo de glória, ela imputou a Jasão a acusação de que seu desejo também arruinaria os filhos. Assim, mais uma vez, Medeia deslocou para longe de si a responsabilidade por seus atos. Segue-se, daí, um longo lamento em que, como de se esperar, mantêm-se os versos relativos a Dido como fonte principal da recriação centonista. Medeia recordou os benefícios que prestou a Jasão e aos argonautas e, parecendo ressoar os versos 23-25 da tragédia de Sêneca –*e nada pior posso pedir– que os filhos sejam iguais ao pai (quoque non aliud queam/ peius precari, liberos similes patri/ similesque matri)* –ela pediu em votos que Creúsa lhe desse filhos. Esse eco senequiano amplifica-se no segundo fragmento do centão 246: *em rito já está pronto o que nem imaginas (quod minime reris, rbus iam rite paratis)*, no qual ela afirmou já prepara em rito algo que Jasão não esperava, como nos versos 25-26 de Sêneca –*já parida, parida foi a vingança– eu a pari (parta iam, parta ultio est: peper)*–, que, por si mesmo ecoavam o verso 212 da *Heroides* 12: *não sei o que de maior decerto minha alma apronta (nescio quid certe mens mea maius agit)*. Além disso, uma nova recorrência à fala da Sibila virgiliana no primeiro fragmento do centão 246 cumpre a função de garantidora da verdade dos propósitos de Medeia.

Em resposta aos lamentos e às imprecizações da colca, Jasão torna-se hostil e responde-lhe como fizera Eneias a Dido ao anunciar sua partida, no verso 360 do livro 4 da *Eneida* –*cessa de inflamar a mim e a ti com tuas queixas (desine meque tuis incendere teque querelis)*. Ele, além disso, ao afirmar que sua jornada marítima terminara, no centão 258, repetiu a fala de Eneias a Hécuba, no verso 495, do livro 3 da *Eneida*, quando o herói afirmou que ali seria o novo lar dela –*não há mais nenhum mar a ser arado (nullum maris aequor arandum)*. Porém, não o fez antes de, na primeira parte do centão 248, repetir algo da fala do rei Latino ao entrar em combate, como no verso 598 do livro 7 da *Eneida*: *na verdade, para mim o descanso já nasceu (nam mihi parta quies)*. Jasão confirmava não apenas o abandono de Medeia e sua postura belicosa para com ela, mas ainda sua vontade de permanecer em Corinto, como uma espécie de lar definitivo. Mas Medeia revidou, no centão 250, ao retomar a fala de Alecto no verso 421 do livro 7 da *Eneida*, recobrando a fúria ao repetir os crimes que praticara em prol do amado: *Ah, pagarás por todos os trabalhos vãos (Heu, tot incassum fusus patiere labores)*. Mas Jasão rejeitou a responsabilidade, como fizera Juno em relação à guerra entre troianos e latinos, no livro 10 da *Eneida*. Nomeando-lhe a demência do amor ao recorrer aos versos das Bucólicas 2 e 8, nos centões 262-

263 –*que deus, em fraude, e que demência te fizeram conspurcar os penates e as mãos com a morte de um irmão (quis deus in fraudem, quae te dementia cepit/ commaculare manus, fraterna caede penates?)*-, Jasão imputou apenas a Medeia a culpa pela morte de Absirto, remetendo a responsabilidade pelos atos dela não a si, mas ao plano divino. Medeia, porém, não se abateu e, assumindo a posição de Eneias ao matar Turno, no verso 932 do livro 12 da *Eneida*, no exato instante em que aplicava sua justa vingança, ela pronunciou-se, no centão 271, para avisar-lhe que suportasse sua sorte –*utere sorte tua*.

Jasão sai de cena e, no quarto episódio, em um breve monólogo, Medeia arregimentou suas forças para atacá-lo, logo antes da terceira intervenção do coro, quando são exemplificados a dor e a fúria de Medeia por meio da recorrência a animais e a personagens mitológicos. E, a reforçar o estado de fúria da princesa da Cólquida, o coro iniciou seu canto, nos centões 284-285, como se qualificou Alecto nos versos 445 e 550 do livro 7 da *Eneida*: *Falando, ardeuse em iras no insano amor à guerra (dictis exarsit in iras/ insani Martis amore)*. A seguir, Medeia foi comparada sucessivamente a uma leoa e a uma serpente; e depois, a Orestes enfurecido contra a mãe; a uma mênade recoberta com um manto ensanguentado, a chamar as sevas irmãs; a Procne que mata o filho Ítis e o serve ao marido em punição pela violação da irmã; e, finalmente, a Orfeu, sofredor pela perda da amada.

Inicia-se o quinto episódio. Chega à cena o mensageiro, e sua primeira intervenção dá-se no sentido de demonstrar seu pavor. Pasmado como Turno ao ser abduzido por Juno, ele pergunta-se, no primeiro fragmento do verso 313 do livro 10 da *Eneida*: *Para onde eu vou, de onde eu vim? (Quo feror, unde abii?)*. Depois, ainda como Turno ao ser atingido pela tocha atirada em sonho por Alecto nos versos 457-458 do livro 7 da *Eneida*, ele prossegue a descrição de seu medo, nos centões 313-314: *o medo toma os ossos por todo o corpo, o suor brota e umedece os membros (Pauor ossaque et artus perfundit toto pruptos corpore sudor)*; e finda sua primeira fala com o verso com que Virgílio descreveu o temor de Eneias após ouvir a reprimenda de Júpiter, transmitida por Mercúrio, no verso 280 do livro 4 da *Eneida*: *na boca, a voz para e os cabelos se eriçam (arrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit)*. Em resposta, nos centões 316-320, o coro descreveu prodígios e incitou o mensageiro a prosseguir o relato. O nuncio, por isso, descreveu o ritual de magia em que predominaram os versos com que foi descrita, no livro 4 da *Eneida*, a feiticeira

massília. Mas também, aumentando a consistência do ritual de magia, foram utilizados versos que em contexto original referiam-se a Tisífone e à Discórdia, respectivamente nos centões 322 e 326. No entanto, o ritual de magia, diferentemente do que a tradição literária guardava desde Eurípides, não enfeitiçou os presentes de casamento, mas invocou Alecto para fazê-lo. A chegada da deusa funesta, porém, deu-se, no texto, com todas as indicações do submundo. O centão 340 remete ao ambiente infernal da catábase virgiliana, já que ali se ouvem as vozes do Orco, no verso 426 do livro 6 da *Eneida*: *ouvem-se depois vozes e um imenso vagido (continuo auditaes uoces, uagitus et ingens)*; já os centões 341-342 referiam-se, no verso 557 do livro 6 da *Eneida*, aos chicotes de Tisífone; o centão 343 remete à manifestação de Hécate, logo após a chegada da Sibila e de Eneias, no verso 257 do livro 6 da *Eneida*; o centão 344 relata, em sua origem, o pavor das mães diante da chegada de Alecto, no verso 518 do livro 7 da *Eneida*.

Após relatar a promessa de Alecto, o mensageiro e o coro partiram antes de, no quinto episódio, Medeia e a ama retornarem, quando, mais uma vez, predominaram os fragmentos relativos a Dido, presentes em cinco dos oito centões que constituem o episódio.

Já na cena seguinte, sem a presença da ama, Medeia, com os filhos, vê a aproximação do fantasma de Absirto que, ao assumir novamente a fala de Alecto, do verso 544 do livro 7 da *Eneida*, na segunda porção do centão 390 –*venho do lar das cruéis irmãs (adsum dirarum ab sede sororum)*– revelou sua função de vingador. Ademais, sua condição espectral foi realçada pela conjugação, em sua última fala, de dois fantasmas virgilianos: Creúsa e Déifobo. Em resposta ao pedido de revanche do irmão, Medeia tem seu momento de hesitação. Tanto que ela mesma reclamou de suas dúvidas no início do centão 392, logo antes de retomar, subliminarmente, a questão da responsabilidade de seus atos, por meio do recurso do emprego dos fragmentos extraídos do episódio de Niso e Eurialo para complementação do hexâmetro. Mas Medeia matou os dois filhos logo antes de, com o início do oitavo episódio, Jasão e o mensageiro reaparecerem e encontrarem-na já no alto do terraço de sua casa. O mensageiro passou a relatar o incêndio que destruiu Corinto e, para tanto, utilizou os fragmentos extraídos do quinto livro da *Eneida*, em que se descreveu o incêndio que as mulheres troianas provocaram nas naus, e os do livro 3 das *Geórgicas*, na descrição da peste. Mas eis que a chave interpretativa buscada no episódio de Niso

e Eurialo é retomada e dá novo sentido à fala de Jasão, nos centões 434-436: *Para onde eu vou? O que resta a um mísero como eu? Eu que fiz, aqui estou. Em mim lanai as armas. Em toda e qualquer morte eu consumi esta alma (quo sequor? Aut quid iam misero mihi denique restat? Me me, adsum, qui feci, in me omnia tela coniicite; hanc animam quocumque absumite leto)*. O início do centão 434 provém da fala da mãe de Eurialo presente no verso 490 do livro 9 da *Eneida*, ao saber, como Jasão, da morte do filho. Por sua vez, no centão seguinte, o primeiro fragmento foi extraído da fala de Niso ao ver Eurialo sendo atacado por Volcece, quando o mais velho dos amantes chamou para si toda a culpa pela audaciosa empresa contra os rútilos, no verso 427 do livro 9 da *Eneida*. Assim, Jasão, graças ao extrato virgiliano subjacente, assumiu a responsabilidade pela morte dos filhos, exculpando mais uma vez Medeia, antes de ela partir em seu carro divino, findando a tragédia.

Vê-se, dessa maneira, algo da gênese criativa centão de Hosídio Gueta. Vê-se ainda a dupla dimensão de intertextualidade existentes no texto centonário –uma, horizontal, que vinculou a obra hosidiana à tradição literária latina da narrativa de Medeia– e outra vertical, que a fez ser extraída inteiramente dos versos de Virgílio, carregando dessa fonte parte do seu contexto original, que haveria de ser percebido pelo receptor do texto final para elaboração conclusiva de seu sentido.

Entretanto, bastante curioso vem a ser o tratamento conferido pelo autor à trágica protagonista. Hosídio Gueta foi-lhe inteiramente favorável²⁰ e esse posicionamento pode ser inferido a partir da análise das intertextualidades do texto. Afinal, só por esse método pode-se perceber que Medeia foi eximida dos crimes que, no final, foram assumidos por Jasão –ou imputados a ele pelo hipotexto. Medeia mostrou-se, de regra, como uma desventurada vítima do Amor– o deus cruel que a conduziu à loucura e lançou-a à falta de moderação. Em contrapartida, Jasão foi retratado por Gueta como um oportunista que se importava apenas com seus interesses, tornando-se o principal responsável pelas consequências dos atos desesperados da amante abandonada. E essa atitude

²⁰ Para posicionamento contrário quanto ao tratamento dado por Hosídio Gueta à personagem, cfr. Moretti (2009). No entanto, seu posicionamento parece pouco aceitável, uma vez que no citado estudo não foram consideradas as referências originais dos centões. Cfr. Rondholz (2012), que também considerou o hipotexto virgiliano e reconhece o tratamento benévolo de Gueta.

favorável a Medeia ganha consistência ao se considerar, a partir da menção reportada por Tertuliano²¹, verídica aquela suposição do nascimento cartaginês do poeta, em uma época quando o Império preparava-se para conceder a mais ampla extensão de cidadanias aos seus habitantes livres, alargando as fronteiras de cidadania dos romanos para atingir a universalidade de seus domínios. Afinal, de algum modo, Hosídio Gueta repetia, às avessas, a destruição de Cartago feita por Roma séculos antes, desconstruindo, até sua fragmentação total, a obra de Virgílio –o maior expoente da literatura latina e, decerto, os seus maiores símbolos literários. Além disso, também como os romanos que, apesar de a terem destruído, reconstruíram Cartago pouco tempo depois do fim das Guerras Púnicas, fazendo-a romana o suficiente para se tornar a capital da província proconsular da África, Gueta recompôs os versos do poeta augustano, erguendo, então, a narrativa da mais famosa das bárbaras a partir dos escombros mais do que latinos do canto patriótico imperial. Reconstruir *Medeia* com os *tijolos* virgilianos era, pois, fazê-la romana para sempre, era fazê-la cantada e remida por Virgílio. Afinal, ao modelar sua Medeia preferencialmente a partir dos versos relativos a Dido e ao atribuir-lhe a isenção de todas as culpas, era como se a própria rainha cartaginesa recuperasse a dignidade cuja perda a conduzira ao suicídio. Além disso, ao reputar Jasão como o causador das desventuras de Medeia, algo das reprovações imputadas ao esônide resvalaram inevitavelmente e atingiram Eneias, de tal forma que o abandono de Dido, ainda que ordenado pelos deuses e necessário para a grandeza de Roma, foi reavaliado literariamente, de sorte a perder suas justificativas divina e cívica. Nessa transposição, também a casa dinástica governante afirmava-se, uma vez que a origem cartaginesa dos imperadores severos ganhava seu próprio canto de celebração, em substituição à homenagem à gens *Iulia*. Medeia, assim, como uma Dido ressuscitada, reencenava a tragédia da rainha fenícia, mas, ao invés de lançar os púnicos à guerra contra Roma e à morte por meio de sua própria imolação no ritual de magia que garantiu as futuras guerras cartaginesas e o surgimento de Aníbal, ela sacrificava os filhos para punir o pérfido amante, mas de tal forma que assim escapava ao suicídio e vingava-se das afrontas sofridas, redimida de todas as culpas. A Medeia cartaginesa, portanto, que foi

²¹ Cfr. nota 7.

inteiramente romanizada pela utilização dos versos virgilianos, reconduzia à reversão da própria noção de barbárie, incluída a tal ponto no Império Romano que até a paradigmática bárbara Dido, desventurada e morta em Virgílio, teve seu destino alterado para simbolicamente livrar-se de seu destino e impor-se como invicta.

BIBLIOGRAFÍA

- Canal, P. (ed.). (1851). *Medea. Tragedia Centone Virgiliano*. Venezia: Dita Editrice.
- Dewing, H. B. (ed.). (1940). *Procopius - On Buildings*. Cambridge: Loeb.
- Domínguez, O. P. (2008). ¿Qué era un centón para los griegos? Preceptiva y realidad de una forma no tan periférica. En *Myrtia*. (23), pp. 135-155.
- Evelyn-White, H. G. (ed.). (2002). *Ausonius*. Cambridge: Loeb.
- Fairclough, H. R. (ed.). (1916). *Vergil: Eclogues, Georgics, Aeneid, Appendix Vergiliana - 1-2vv*. Cambridge: Loeb.
- Foster, B. O., Sage, E., More, F. (ed.). (1919-1959). *Livy - History of Rome*. Cambridge: Loeb.
- Foster, E. S. (ed.). (1934). *Florus - Epitome of Roman History*. Cambridge: Loeb.
- Gouvêa Júnior, M. M. (2011). *Ostomachion: Ausônio e a Métrica dos Centões Latinos*. En *Scientia Traductionis* (10), pp. 179-200.
- Magie, D. (ed.) (1921-1934). *Historia Augusta - 1-3vv*. Cambridge: Loeb.
- Migne, J. (org.). (1930). *Patrologia Latina: Cursus Completus - 1-2vv*. Parisiis: Ramos Editore.
- Moretti, P. F. (2009). Tragedy outside tragedy: Hosidius Geta's Virgilian cento *Medea*, with some observations on its possible Nachleben. En *Mosaïque* (1), pp. 1-25.
- Okakova, M. (2009). Centones: Recycled art or the embodiment of absolute intertextuality? En *Kakanien Revisited* (11), pp. 1-11.
- Rankin, D. (1995). *Tertullian and the Church*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Regel, C. (1866). *Quaestionum Vergilianarum Criticarum Specimen*. Göttingen: ex officina Schweiger et Pick.
- Rondholz, A. (2012). *The Verstatile Needle - Hosidius Getas' cento Medea and its tradition*. Germany: Walter de Gruyter & Co.
- Shoerman, G. (ed.). (1914). *Ovid - Heroides. Amores*. Cambridge: Loeb.