



REDEFINIÇÕES E MODULAÇÕES DA ÉPICA EM *YSENGRIMUS*, DE NIVARDO DE GANTE

Bruno Portes de Castro¹

Faculdade de Letras da UFMG – FALE-UFMG

Prof. Dr. Matheus Trevizam²

Faculdade de Letras da UFMG – FALE-UFMG

Resumo: Neste artigo, estudamos a obra medieval chamada *Ysengrimus*, a qual foi definida como “épica animal” pelos críticos. Nesse sentido, *Ysengrimus* retoma tradições literárias originárias da Grécia antiga, por meio do uso de recursos típicos da épica (tema do enfrentamento, catálogos, estruturação textual de base narrativa etc.), ou que ultrapassam os limites mais tradicionais deste gênero. Essa “ultrapassagem” de barreiras começa já pelo fato de as principais personagens do poema não serem pessoas, mas animais: seu protagonista, assim, é Isengrim (o lobo-monge), o qual tem como inimigo, em suas aventuras, Reinardo, a raposa. A presença da representação moralmente inferior das personagens, ainda, aproxima *Ysengrimus* da tradição da épica burlesca, cujo texto inaugural é a *Batracomiomaquia* (por vezes atribuída a Homero). Além desses elementos centrais para a composição do poema épico, ainda notamos que pelo menos a fábula e a sátira deixam suas marcas parciais nos versos da obra. No primeiro caso, através da alegoria e da dicção moralizante; no tocante à sátira, pelas críticas sociais profundas, sobretudo em relação ao clero e à Igreja.

Palavras-chave: épica; fábula; sátira; gêneros literários; lobo.

Redefinitions and modulations of epic in Ysengrimus, by Nivardus of Ghent

Abstract: This article examines *Ysengrimus*, a medieval composition that some commentators have referred to as an “animal epic”. Through the utilization of standard epic resources (theme of confrontation, catalogs, narrative-based textual organization, etc.), or by going beyond the more conventional bounds of this genre, *Ysengrimus*, in this way, revisits literary traditions that have their roots in ancient Greece. This “overcoming”

¹ Bacharel em Psicologia pela UFJF, especialista lato sensu em Teatro e Dança na Educação pela Faculdade Angel Vianna, mestre em Memória Social pela UNIRIO e atualmente aluno da graduação em Tradução Latim-Português da UFMG.

² Bacharel e licenciado em Letras pelo IEL-Unicamp, mestre e doutor em Linguística pelo IEL-Unicamp (área de Clássicas – Latim), professor titular de Língua e Literatura latina na Faculdade de Letras da UFMG e Pós-Lit.

of bounds starts with the fact that the poem's primary characters are animals rather than humans: Isengrim, the wolf-monk, is the protagonist and faces off against Reinardus, the fox, in his travels. *Ysengrimus* is also more in line with the tradition of the mock-epic, the first text of which is the *Batrachomyomachia* (often credited to Homer), because of the portrayal of morally deficient characters. Together with these essential components for the construction of the epic poem, we also see that satire and fable, at the very least, somewhat influence the work's lines. In the first instance, through moralizing language and metaphor; and, in terms of satire, for its deep social criticism, particularly against the clergy and the Church.

Keywords: epic; fable; satire; literary genres; wolf.

Introdução: gêneros poéticos clássicos e suas delimitações (ou não)

Desde a época dos poemas homéricos (séc. VIII a. C.), foram se assentando paradigmas “definidores” do que seriam os gêneros poéticos, com seus contornos mais característicos. Tal processo de sedimentação dos elementos constitutivos dos poemas épicos, líricos, trágicos, satíricos etc. primeiro se deu, evidentemente, pela própria prática de sucessivos autores. Citando um exemplo muito conhecido, temos em Homero (séc. VIII a.C.) uma espécie de “pai” da epopeia no Ocidente, pois suas grandes obras – *Ilíada* e *Odisseia* – moldaram, por muitos séculos, os caminhos a serem percorridos por vários poetas épicos subsequentes.

Isso ocorreu já pela adoção do metro hexâmetro datílico como padrão para o ritmo das obras do gênero em pauta, excetuado o período, ainda na Antiguidade, em que os poetas latinos arcaicos compuseram seus textos recorrendo aos versos satúrnios.³ Outros elementos compositivos “direcionados”, para os pósteros, pela tessitura da *Ilíada* e da *Odisseia* são a temática, em geral, bélica ou – no mínimo – de enfrentamento entre heróis; a importância e/ou significativo espaço concedido aos discursos diretos das personagens; a prática da compilação de catálogos, nos quais se enumeram longamente naus, guerreiros, armas;⁴ a estruturação rapsódica, ou seja, concebida como concatenação de sucessivos episódios atinentes a um mesmo núcleo temático básico etc.

³ O verso satúrnio, característico da Itália e dotado de características mais ou menos obscuras, ainda para os filólogos de nossa época, foi empregado por Lívio Andronico, na composição de sua *Odússia* (uma tradução da *Odisseia* homérica feita para o latim no séc. III a.C.), e por Cneu Névio, na escrita do poema chamado *Bellum Punicum* (“Guerra Púnica”, também do séc. III a.C.). As Letras de Roma teriam de esperar pela obra *Annales*, de Quinto Ênio (séc. II a.C.), para dispor de uma épica que recorria aos hexâmetros datílicos de modelo homérico (Vasconcellos, 2014, p. 38).

⁴ Como explica Vasconcellos (2014, p. 24), a *Eneida* contém ao menos dois evidentes catálogos entre seus livros: no primeiro (livro VII, 647-817), citam-se as tropas itálicas que se uniram contra o herói Eneias; no

Segundamente, a feitura de mais de uma *Arte Poética*, entre gregos e romanos, permitiu a existência de regras compositivas claras, no interior de cada gênero recoberto por este tipo de preceptística. Remontando apenas a dois dos mais importantes “tratados” de poesia que o mundo Antigo nos legou, a obra *Perì poietikês*, de Aristóteles de Estagira (séc. IV a.C.), caracterizou com certo detalhamento sobretudo os elementos dos gêneros épico e trágico, com alusões a outros tipos de obras. Por sua vez, o escritor romano Quinto Horácio Flaco (séc. I a.C.) perpassou, na *Epistula ad Pisones* – uma carta composta de 476 hexâmetros datílicos –, aspectos das mais conhecidas tipologias literárias (epopeia, tragédia, comédia, iambo...), além de teorizar os princípios da unidade e do *decorum* (“propriedade”) na poesia.

Mas certas obras poéticas, quando tomamos tais paradigmas literários definidos desde a Antiguidade, são inegavelmente desafiadoras de limites e regras muito rígidas. Isso pode ocorrer, de um modo, ao considerarmos a possibilidade de alguma fluidez internamente aos gêneros da poesia de modelos clássicos. Mais de um crítico⁵, assim, tem referido que há considerável espectro de realizações possíveis dentro de certos gêneros, vindo-se por vezes a constituir ampla gama de subgêneros (ou espécies). Nesses casos, não é inclusive incomum que alguns subgêneros manifestem contornos mais ou menos afastados daqueles das grandes obras “canônicas”, como a *Ilíada* e a *Odisseia* em âmbito épico.

Um exemplo possível, nesse sentido, diz respeito à flexibilidade encontrável no gênero da epopeia (Toohey, 1996, p. 5ss.), o qual abriga em seu bojo – nas literaturas clássicas e em suas tributárias – não somente a espécie da épica heroica de modelo homérico e virgiliano,⁶ mas ainda a épica didática, aquela bucólica, o *epýllion*,⁷ a “épica

outro (livro X, 163-214), as forças navais etruscas, aliadas do mesmo Eneias. Ambas as passagens têm como modelo *Ilíada* II, 484-785, contexto em que Homero pedia ajuda às Musas para recordar-se dos nomes dos principais chefes gregos embarcados com destino à Guerra de Troia.

⁵ Veja-se Fowler (1982, p. 122), que divide a o romance entre aquele urbano, regional, de aventura etc.; o mesmo Fowler (1982, p. 140), que divide a poesia pastoril entre aquela “virgiliana”, piscatória, venatória etc.; Toohey (1996, p. 5-6), que divide a épica entre aquela heroica, didática, em “pequena escala” (*epýllion*) etc.

⁶ Em *Epistula ad Pisones* 73-74, Horácio explica a épica heroica em termos, basicamente, do metro – o hexâmetro – e do tema: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella/ quo scribi possent numero, monstrauit Homerus.* – “Homero mostrou em qual metro poderiam ser escritos os grandes feitos de reis e generais e as tristes guerras” (trad. Júlia Avellar *et alii*).

⁷ O *epýllion*, cujo exemplo mais conhecido na literatura latina é o poema 64 de Caio Valério Catulo (séc. I a.C.), corresponde a uma pequena narrativa mítica em versos hexamétricos, muitas vezes focalizando as aventuras amorosas de um herói ou heroína e contendo “écfrase”, ou descrição. No dito poema, por meio da descrição das figuras contidas num bordado, Catulo adentra a história da fuga de Teseu e Ariadne da ilha de Creta, com o posterior abandono da heroína na deserta ilha de Dia.

burlesca” (mock-epic);⁸ dentro desta, a épica especificamente animal⁹ etc. Em determinados casos, o relativo distanciamento de algumas dessas espécies (ou subgêneros) no cotejo com a épica heroica – como se dá tipicamente com a poesia didática¹⁰ e a bucólica (Van Sickle, 1976, p. 22) – levou os críticos a distinguirem-nas como gêneros dotados de “vida” própria.

De outro modo, o desafio aos limites e regras relativos ao arcabouço genérico típico pode também acontecer porque, de fato, textos *grosso modo* dotados de perfis épicos, cômicos, dialógicos etc. eventualmente incorporam *de forma parcial* características de gêneros distintos. É o que explica o crítico Alastair Fowler, recorrendo à ideia dos “modos” literários:

Os termos para os gêneros, talvez de acordo com a sua concretização externa óbvia, podem sempre ser colocados em forma substantiva (“epigrama”; “épica”), enquanto os termos modais tendem a ser adjetivos. Mas o uso adjetivo de termos genéricos é um pouco complicado. Considere as expressões “comédia”, “peça cômica”, “cômico”. “Peça cômica” é quase equivalente a “comédia”. Mas “cômico” é aplicado a outros gêneros além da comédia, como quando *Emma* é chamada de “romance cômico”. Então, queremos dizer que *Emma* é pelo gênero um romance, do modo cômico. (...) Os modos têm sempre um repertório incompleto, uma seleção apenas dos traços do gênero correspondente, e de que se ausenta a estrutura externa geral. Assim, chamar a *Arcádia* de Sidney de pastoral não dá nenhuma informação sobre sua forma externa. Na verdade, não existe agora nenhuma forma pastoral nesse sentido: as obras pastorais podem ser canções, élogos, peças de teatro, elegias – ou épicas heliodorianas.¹¹

⁸ Veja-se verbete “mock-epic” da *Encyclopedia Britannica*: “Mock-epic, form of satire that adapts the elevated heroic style of the classical epic poem to a trivial subject. The tradition, which originated in classical times with an anonymous burlesque of Homer, the *Batrachomyomachia* (‘Battle of the Frogs and the Mice’), was honed to a fine art in the late 17th- and early 18th-century Neoclassical period”. – “Épica burlesca, forma de sátira que adapta o estilo heroico elevado do poema épico clássico a um assunto trivial. A tradição, que se originou nos tempos clássicos com uma paródia anônima de Homero, a *Batracomiomaquia* (‘Batalha dos Sapos e dos Ratos’), foi transformada em bela arte no fim do período Neoclássico do século XVII e início do século XVIII” (trad. nossa). Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/mock-epic>> Acesso em: 25/04/2024.

⁹ A supracitada *Batracomiomaquia* (séc. VI a.C.?) não é apenas um poema épico-burlesco, mas ainda uma espécie de épica animal. Nessa obra, com efeito, descreve-se, empregando hexâmetros, linguagem homérica e outros elementos tradicionais da épica heroica (como a invocação às Musas), a pequena guerra instaurada entre o povo dos sapos e o dos ratos, depois de o rei dos batráquios afogar acidentalmente certo roedor num lago. O poema contém apenas 303 versos; veja-se Possebon (2003, p. 15ss.).

¹⁰ Uma estudiosa como Katharina Volk (2002, p. 36) entende obras similares a *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo (séc. VII a.C.), as *Geórgicas* de Virgílio (séc. I a.C.) e outras como representantes do gênero *autônomo* da poesia didática, ou seja, algo distinto do gênero épico. Assim, características como a “constelação professor-aluno” e, sobretudo, o explícito intento didático não se acham contempladas no arcabouço genérico da épica heroica, por exemplo, o que levaria a uma diferenciação profunda entre as duas tipologias em jogo, segundo Volk.

¹¹ Fowler, 1982, p. 106-107: “The terms for kinds, perhaps in keeping with their obvious external embodiment, can always be put in noun form (‘epigram’; ‘epic’), whereas modal terms tend to be adjectival. But the adjectival use of generic terms is a little complicated. Consider the expressions ‘comedy’, ‘comic play’, ‘comic’. ‘Comic play’ is nearly equivalent to ‘comedy’. But ‘comic’ is applied to kinds other than

Então, a título de exemplificação, no poema indubitavelmente épico-heróico que constitui a *Eneida*, há “intromissão” localizada de elementos, na verdade, atinentes a outros gêneros literários antigos. Dessa maneira, os livros I-IV, nos quais é abordado o drama de Dido (rainha mítica de Cartago que se enamora do herói Eneias e, quando ele parte para a Itália, comete suicídio), são pontuados por várias características da tragédia e da elegia erótica romana. Apenas *en passant*, no tocante ao influxo da tragédia sobre esta epopeia, Cartago é dita *scaena* (“palco”) em I, 164 e, em I, 337, Vênus faz sua aparição trajando coturnos (o calçado usual dos atores no espetáculo trágico). Quanto à elegia, além do tema dos amores infelizes, a metáfora frequente da paixão como “fogo” ou ferida não fica a dever, na *Eneida*, aos praticantes de tal forma de literária (Harrison, 2007, p. 211).

Nosso intento, na continuidade do artigo, será comentar em linhas gerais como ocorre o “desafio” aos padrões expressivos da épica clássica no poema medieval chamado *Ysengrimus*, o qual parece ter sido composto em meados do séc. XII, por Nivardo de Gante.¹² Essa curiosa obra, na verdade, de um lado tem sido dita pelos críticos um tipo de épica animal, ou “animal epic” ou “Tierepos” (Adrados, 1984, p. 515).¹³ De outro lado, há a questão da incorporação de elementos fabulísticos ou satíricos a esse longo poema

comedy, as when *Emma* is called a ‘comic novel’. Then we mean that *Emma* is by kind a novel, by mode comic. (...) Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind’s features, and one from which overall external structure is absent. Thus, to call Sidney’s *Arcadia* pastoral conveys no information about its external form. Indeed, no pastoral form in that sense now exists: pastoral works may be songs, eclogues, plays, elegies – or Heliodorian epics” (trad. nossa).

¹² Segundo Sypher (1980, p. xxii), o que se sabe sobre *Magister Nivardus* são o seu nome e título, a partir do manuscrito de uma antologia nomeada *Flores auctorum* (constante na Deutsche Staatsbibliothek Berlin e publicada por Jacob Grimm na introdução do *Lateinische Gedichte des X. und XI. Jh.*). A antologia é composta de 104 extratos epigramáticos de *Ysengrimus*, e em seu fólio 5 verso, primeira coluna, linhas 34-35, consta: *Magr/ niuardus de ysengrino & reinardo*. Além disso, a estudiosa referenciada sinaliza que, a partir do próprio poema *Ysengrimus*, pode-se perceber ser o próprio autor versado nas tradições clássica, cristã e popular, bem como demonstra estar presente no texto o *quadrivium* do *curriculum* acadêmico medieval: aritmética, geometria, astronomia e música. Por exemplo, em aspectos como ao mostrar o carneiro suas habilidades geométricas na medição de terras, ou o conhecimento astronômico no discurso de Reinardo (na corte do rei leão) e a fala da porca Salaura ao final do poema, sobre sistemas de harmonia. Ou, ainda, na forma decrescente pela qual *Isengrim* conta carneiros terminando em “nenhum”, podendo indicar o sistema arábico de contagem que prevê o “zero” e foi introduzido na Europa no século XII. Ademais, o poema, centrado no território flamengo (sobretudo em Gante), daria indicações para a possível região onde teria vivido o autor.

¹³ A chamada “ecocrítica” tem, similarmente, oferecido contributos a obras cujas personagens são animais. Referimos o exemplo de Santos (2014, p. 1), que cita o conto “Dia de parir cabrito”, do escritor sergipano Antônio Carlos Viana: “Em ‘Dia de parir cabrito’ (p. 46), o contato direto, quase familiar, entre humanos e animais é o destaque. Os animais povoam o espaço do conto e fazem parte da construção do imaginário humano, principalmente o imaginário infantil, funcionando como uma representação dos desejos, angústias e privações. A todo o momento, homens e animais são colocados em situações semelhantes, sem poder de escolha e sendo levados a aceitar, mesmo que de forma inconsciente, o destino que lhes é reservado”.

de 6574 versos, o qual se divide em sete livros e contém, ao todo, doze episódios. Neste percurso, não deixaremos de fazer menção à personagem do lobo, protagonista cujo nome alude ao título da obra.

1. Elementos básicos da trama de *Ysengrimus* (episódios)

A estruturação do enredo e a divisão em livros e episódios têm relação com a recepção da obra sete séculos depois de sua escrita, quando da descoberta por Jacob Grimm de um manuscrito do século XIV que hoje se encontra na “Bibliothèque Nationale de Paris” (o Manuscrito B).¹⁴ Conforme Mann (1987, p. 3), Grimm transcreveu o documento e apresentou-o a Franz Joseph Mone, o qual posteriormente descobriu ainda outros dois (um com datação anterior e outro posterior ao de Paris) em Liège/Lüttich, publicando em 1832 uma *editio princeps*; ela se baseou nos três manuscritos sob o nome *Reinardus Vulpes: carmen epicum seculis IX et XII conscriptum*.¹⁵

Foi somente em 1884 que Ernst Voigt publicou a primeira edição crítica e completa do poema com o reconhecido nome *Ysengrimus*. De acordo com Mann (1987, p. 4), o texto publicado por Voigt baseou-se nos cinco manuscritos completos que existem da obra, além de excertos de florilegia medievais, outros manuscritos incompletos e a incorporação de notas da publicação de Mone.

É a partir deste histórico que se estabeleceu a divisão em sete livros (organização já presente no “Manuscrito A” – manuscrito completo mais antigo) e o seu reconhecimento em doze episódios conforme a versão de Grimm, depois perpetuada por outros. Tal arranjo enfatiza a paródia, pelo autor, das convenções épicas (Sypher, 1980, p. xxxviii).

¹⁴ Sypher (1980, p. xxiv-xxv), Mann (1987, p. 188) e Schilling (2020, p. 31-32) informam que existem os seguintes manuscritos completos (designados com letras maiúsculas) e incompletos (designados com letras minúsculas): A – Liège/Lüttich, Universitätsbibliothek (1ª metade do século XIII); B – Paris, Bibliothèque de l'Université (Séc. XIV); C – Brüssel, Königliche Bibliothek (1º terço do séc. XIV); D – Pommersfelden, Gräfllich Schönbornsche Schlossbibliothek (1ª metade do século XIV); E – Liège/Lüttich, Universitätsbibliothek (final do século XIV); f – Ghent, Universiteitsbibliotheek; g – Douai, Bibliothèque Municipale; h – Berlin (East), Deutsche Staatsbibliothek Diez; i – Berlin (West), Deutsche Staatsbibliothek Preuss.

¹⁵ Sypher (1980, p. xxvi) indica a defesa por Mone de que parte da obra havia sido escrita no séc. IX e seria uma alegoria a uma disputa ocorrida na Lorena neste mesmo século, entre Zwentibold e Regnier; contudo, desde então, pouco crédito tem sido dado a semelhante interpretação.

Assim, no primeiro episódio (livro I, 1-528), há o relato da captura de Reinardo (a raposa) e a ameaça de ser comido por Isengrim (o lobo). Para escapar, Reinardo vê um toicinho que é carregado por um camponês. Aproxima-se deste último e finge estar exausto, caminhando lentamente. O passante solta o toicinho para apanhar a raposa, e então Isengrim foge e come o bacon sem partilhá-lo, deixando apenas as cordas que o amarravam para Reinardo. É o único episódio do poema que termina com alguma vantagem do lobo sobre a raposa.

No segundo episódio (v. 529 do livro I a v. 158 do livro II), Reinardo persuade Isengrim a ir pescar utilizando seu rabo em vez de uma rede. Enquanto o lobo permanece às margens do rio com seu rabo submerso, Reinardo sai e rouba um galo de um padre em certo vilarejo vizinho. A raposa é então perseguida pelo clérigo e por uma multidão furiosa, que a abandonam ao ver o lobo com sua cauda presa no rio, agora congelado. Batem nele, ferindo sua pele, e uma velha o atinge com um machado, decependo sua cauda. O que lhe possibilita a fuga.

No terceiro episódio (livro II, 159-688), a raposa, vendo a situação da pele do lobo após a surra da multidão, sugere que este último a repare com pele de ovelha. Reinardo menciona que quatro ovelhas estão constantemente discutindo a divisão do seu campo comum e propõe que Isengrim marque os territórios e coma qualquer ovelha, atravessando ela os limites que estabelecer. As ovelhas fingem concordar, mas encurralam e cercam o lobo no meio do campo, atacando-o e deixando-o ainda mais com danos e feridas em sua pele.

O quarto episódio (livro III) se passa na corte do rei leão, que está doente e convoca os chefes dos animais para aconselhá-lo. Reinardo não comparece e Isengrim, fingindo conhecimentos médicos, recomenda ao rei a ingestão de carne de ovelha e de cabra. A representação das ovelhas e das cabras sugere que seja feita nova convocação de Reinardo, que então comparece e, para justificar sua ausência anterior, simula ter feito uma viagem a Salerno em busca de remédio para o leão. Além da ingestão de uma poção de ervas medicinais, aconselha que o rei vista a pele de um lobo de três anos e meio. A idade de Isengrim passa então a ser tema de debate entre os conselheiros, culminando em seu escalpelamento pelo urso. Por fim, o leão pergunta por algumas histórias pregressas sobre o lobo e da raposa, sendo informado que haviam sido escritas em versos pelo urso; assim, tais narrativas são lidas pelo javali. Desta forma os episódios cinco, seis e sete são o relato de eventos anteriores a este episódio da corte.

Portanto, no quinto episódio (livro IV, 1- 810), uma corça sai em peregrinação junto com Reinardo e outros seis animais. A horda para à noite em um hospício a fim de descansar, juntando-se a ela o lobo. Fingindo recebê-lo, oferecem-lhe como comida uma cabeça de lobo (repetidas vezes, simulando serem várias cabeças). O lobo corre apavorado mas é retido na porta pelo asno e apanha desde os lados de dentro e de fora por outros animais. Quando consegue fugir, retorna com outros parentes e os animais se refugiam no telhado, mas o asno, sendo mais lento, fica ao lado, em uma pilha de feno. Na tentativa de subir no telhado, o asno cai sobre dois lobos, esmagando-os. Reinardo aplaude o asno, como se o ato tivesse sido intencional, e os outros lobos fogem.

No sexto episódio (v. 811 do livro IV a v. 316 do livro V) é narrada a fuga do galo e do ganso, perseguidos pela raposa. Alcançando o galo, Reinardo o persuade a cantar de olhos fechados, agarrando-o e fugindo, encaçado por uma multidão. O galo ludibria a raposa e consegue voar para um arbusto. Reinardo tenta ludibriar o galo uma segunda vez, fingindo que uma casca era um documento legal de proclamação de paz, mas o galo o engana dizendo ver um caçador e seus cães se aproximando.

Por conseguinte, no sétimo episódio (livro V, 317-1128), Reinardo ganha uma pilha de bolos de um cozinheiro, encontra Isengrim, diz a ele ter se tornado um monge e que os bolos são a refeição diária do mosteiro. Desejando o mesmo tratamento, o lobo entra para um mosteiro, onde é feito guardião de ovelhas. Enquanto isso, Reinardo vai à casa de Isengrim, urina em seus filhotes e estupra sua esposa. No mosteiro, Isengrim quebra leis de silêncio, abre todos os barris de vinho e atrai a fúria dos monges, que o espancam e expulsam.

Já o oitavo episódio (livro V, 1129-1322) retoma a narrativa de acontecimentos posteriores ao da corte do rei leão no episódio cinco. Neste capítulo, o cavalo encontra a cegonha se alimentando em um pântano e esta última o assusta batendo fortemente as asas. O corcel então encontra Isengrim que reivindica a pele do primeiro em suplência à sua, perdida. O cavalo aquiesce, diz que usará lâminas que guarda em seus cascos, exhibe seu pênis simulando ser um afiador de lâminas e então o chuta tão forte que a marca da ferradura permanece na testa do lobo.

No nono episódio (livro VI, 1-132), Reinardo persuade Isengrim a tentar novamente obter a pele de um carneiro. Um cordeiro afirma estar de acordo com ser devorado, convence Isengrim a sentar-se com as costas em um poste de boca aberta para que possa saltar para dentro, mas ao invés disso, atinge-o na cabeça. O lobo sai rastejando para casa.

O décimo episódio (livro VI, 133-348) se passa quando a pele do lobo já cresceu novamente. Reinardo mentirosamente diz ao rei leão que Isengrim o convidou para jantar. Surpreendido com a chegada do rei, Reinardo sugere a Isengrim que saiam juntos para caçar. Eles matam um bezerro e Isengrim separa três partes iguais para cada um deles. Furioso, o rei escapela o lobo pela segunda vez com sua pata e pede a Reinardo para fazer a divisão das partes. A raposa separa a parte mais carnuda para o leão, a segunda (não tão boa) para a leoa, a terceira, com ossos, para os filhotes e deixa apenas uma pata para si, se o rei concordar. O rei o cumprimenta perguntando quem o ensinou a partilhar tão bem. A isso Reinardo responde que fora seu tio, o lobo.

O décimo primeiro e penúltimo episódio (livro VI, 349-550) se desenrola quando, novamente, Isengrim precisa de uma pele e Reinardo o persuade a cobrar do asno uma suposta dívida vinda de seu pai. Como prova de verdade, o asno pede que Isengrim faça um juramento sobre relíquias mágicas que se moveriam diante de mentiras. As tais relíquias, na verdade, eram uma armadilha da qual, capturado, Isengrim somente conseguiu se libertar roendo as próprias patas.

Por fim então, no décimo segundo e último episódio (livro VII), Isengrim encontra a porca Salaura e lhe oferece um ósculo sacerdotal como sinal de paz. A porca diz que antes deveria ser celebrada a missa e sugere que ele morda sua orelha a fim, com seus grunhidos, de convocar os parentes porcos para ajudar no ofício. Uma multidão de porcos, assim, vem para salvar Salaura, atacando e devorando Isengrim. Salaura lamenta a Segunda Cruzada e Reinardo falsamente manifesta arrependimento pela morte do tio. Salaura lamenta também a situação do mundo e diz que o final dos tempos se aproxima. Então Reinardo externa o desejo de que seu tio estivesse vivo para defender o Papa das acusações da porca.

Em suma, ao longo dos livros desta epopeia animal mantêm-se alguns elementos constantes, apesar das diferenças entre todos os episódios que abrigam. Entre esses elementos, destacamos a competitividade entre a raposa/Reinardo e o lobo/Isengrim; as muitas vezes em que o lobo, apesar do desejo de levar vantagem, é ludibriado pela esperteza da raposa; a presença da alegoria, que faz de bandos de animais uma “corte”, um grupo de peregrinos etc.; enfim, a extrema violência do tratamento que o lobo recebe, servindo de aviso sobre a crueldade do mundo explorado por Nivardo em sua ficção.

2. *Ysengrimus* como épica (burlesca) de assunto animal

Como referido no item anterior, foi no século XIX, através de Jacob Grimm, Franz Joseph Mone e Ernst Voigt, que *Ysengrimus* obteve maior divulgação e tornou-se fonte de estudos mais aprofundados. Já no contexto alemão contemporâneo observamos um enfoque maior nos estudos da personagem da raposa, sobretudo em torno da obra *Reineke Fuchs* de Johann Wolfgang von Goethe, cuja influência preponderante foi a obra medieval em baixo alemão *Reynke de Vos*.¹⁶ Destacamos portanto a contribuição de Michael Schilling, que em 2020 propôs uma tradução do texto latino *Ysengrimus* ao alemão moderno e reacendeu discussões críticas levantadas por Grimm, Mone e Voigt. Mencionamos ainda Cora Dietl, professora de história da literatura alemã (*Deutsche Literaturgeschichte*) na Justus-Liebig-Universität Gießen, que nos inspirou e apresentou a discussão destes autores alemães em torno da obra medieval latina.

Já em relação à produção em língua inglesa, encontramos autores como Jill Mann e Eleanor Sypher (ver “Referências”), que, desde a década de 1980, têm trazido considerável contribuição nos estudos do texto latino, seja pela tradução ao inglês, seja pela crítica literária que inspirou consideravelmente a presente pesquisa. Neste sentido, o presente artigo também almeja introduzir alguma discussão e acesso a falantes de língua portuguesa, visto que não encontramos produção crítica ou tradução deste texto latino ao português.

Portanto, partindo das discussões propostas pelos autores mencionados, nossa metodologia envolveu o estudo de traços dos gêneros literários antigos – epopeia, fábula e sátira – cuja presença é possível identificar no texto de Nivardo. Além disso, tentamos observar elementos desses gêneros (metro, temas, ironia e crítica social, aforismos com tom moralizante, etc.) não de maneira isolada ou estanque no poema latino medieval, mas sim em integração entre si, bem como elementos “novos”, ou transformados criativamente por Nivardo. É por este esteio que faremos a seguir a análise destes gêneros, trazendo à baila primeiramente a epopeia, como tratada por Aristóteles de Estagira (séc. IV a.C.).

Reportando-nos então à supracitada *Arte Poética* de Aristóteles, lembramos que, nesse tratado, tem grande peso a questão da *mimesis* (“representação”),¹⁷ ou seja: é

¹⁶ Ver a dissertação de mestrado de João Vitor Gonçalves Candido, defendida em 2017 na UFPR sob o título **O Raposo de Goethe: uma proposta de tradução do Reineke Fuchs**.

¹⁷ Nem todas as formas literárias que hoje reconhecemos como tais, vale a pena lembrar, teriam segundo Aristóteles os contornos de textos verdadeiramente poéticos. Segundo seus critérios, não lhe basta que um texto seja composto em versos para assumir a condição da poesia, sendo antes indispensável a inclusão do caráter representativo (da ação humana, verossimilmente trabalhada) entre suas características. Veja-se

possível representar de muitas maneiras e em várias artes diferentes (poesia, música, dança, pintura, escultura...). Além disso, desenvolvendo esta base essencial de sua preceptística a respeito das artes representativas, o mesmo filósofo divide a *mímesis* nos aspectos do “meio”, “modo” e “objeto”. O “meio”, assim, diz respeito ao suporte em uso para a produção de uma dada arte, como as palavras para a poesia, as melodias para a música, os ritmos para a dança, as cores para a pintura e as formas para a escultura.

O “modo”, com retomada de distinções efetuadas, antes, por Platão em *República* 392c, tem basicamente relação com a presença do narrador na obra literária ou não: de fato, a poesia dramática grega – tragédia, comédia, drama satírico – delegava palavras e atos de forma plena às personagens, sem intermediação narrativa alguma. Mas, em obras com os contornos da *Iliada* e da *Odisseia*, algo diferente ocorria: nesses textos épicos, sem sombra de dúvida, há participação e grande número de versos preenchidos por falas diretas de personagens variadas (Heitor, Aquiles, Odisseu, Telêmaco etc.). Apesar disso, a voz narrativa do vate épico é o que parece, desde o início, conduzir a trama, abrindo por vezes espaço para as intervenções de tantas personagens.

A questão do “objeto” tangencia, por sua vez, distinções aprofundadas pelo próprio Aristóteles em tratados diferentes da *Arte Poética* – como a própria *Ética a Nicômaco* –,¹⁸ na medida em que vigoram, neste caso, colocações a respeito do caráter humano. Ou seja, os homens (e as personagens literárias que os representam) podem estar distribuídos, pela natureza de seus atos, em escalas morais a assumirem face qualificadora. Então, algumas artes “imitam” seres inferiores ao comum dos mortais – caso da comédia e do iambo –; outras, seres superiores aos homens – caso da tragédia e da epopeia –; outras, potencialmente em âmbito literário,¹⁹ seres próximos do caráter mediano da maioria.

Costa (2010, p. 11): “Cita Empédocles e Homero para mostrar o primeiro mais como naturalista (fisiólogo) do que poeta, e o segundo, como poeta propriamente dito, apesar de os dois serem versificadores”.

¹⁸ Martins, 2009, p. 229-230: “Vale dizer que para apresentarmos o que é virtuoso, devemos ter em conta a noção de meio-termo (*mesótes*), visto que eticamente pensada a virtude jamais está nos extremos, antes no meio-termo de categorias que têm sua origem nas ações ou nas qualidades humanas”.

¹⁹ Os exemplos de representações feitas em relação a “objetos” superiores, semelhantes ou inferiores ao comum dos homens são integralmente dados por Aristóteles, em *Arte Poética* (cap. II), a partir de exemplos de pintores (respectivamente, Polignoto, Dionísio e Páuson). Quando menciona nesse contexto o mesmo aspecto da poesia, Homero é o representante de um autor a abordar seres superiores, sendo Hegêmon de Tasos e Nicócares os que os mimetizam com foco na inferioridade. Os *poetas* responsáveis pela representação de homens semelhantes ao comum não são dados pelo Estagirita, mas tentamos talvez supor, com Martins (2009, p. 33), que a lírica, a aulética, a citarística e a elegia poderiam ocupar-se do preenchimento de semelhante lacuna.

O dito, até este ponto, sobre a classificação dos gêneros em Aristóteles já nos permite dizer que a epopeia seria uma forma de representação a recorrer à palavra metrificada,²⁰ quanto ao “meio”; seu “modo”, ainda, não prescinde da presença da narrativa e, por fim, tal manifestação poética idealmente focaliza “objetos” situados na escala da sublimidade, como o são, de maneira típica, heróis e deuses. O mesmo teórico antigo também frisa a questão da unidade da trama no gênero em pauta (ou em outros):

Deverá, assim, a epopeia ser composta, como a tragédia, em torno de uma ação inteira e completa – com princípio, meio e fim –, para que, como um organismo vivo, possa produzir o prazer que lhe é peculiar; sendo uma imitação narrativa em verso, ela terá (como a tragédia) uma estrutura diversa das narrativas históricas, que expõem não uma ação única, mas um período único, com os acontecimentos que nele ocorreram, ligados apenas por nexos causal e afetando a uma ou a mais personagens. (Costa, 2010, p. 37)

O exame inicial do caráter épico do poema *Ysengrimus* permite afirmar que algumas dessas características estão presentes na tessitura do poema, enquanto outras lhe escapam. Assim, trata-se de certo de um tipo de arte mimética, em que a ação humana (de forma alegorizada, segundo veremos) se transveste de uma aparência animal e é metricamente representada. Quanto ao último detalhe, porém, a obra medieval em jogo incorre em “violação” de regra por não ter sido escrita com recorrência aos hexâmetros datílicos, geralmente vinculados à épica heroica, à poesia didática, ao bucolismo ou mesmo à épica animal.²¹

Em vez disso, Nivardo serviu-se da estrofe do dístico elegíaco, bastante recorrente na poesia greco-romana desde a época arcaica da Grécia (séc. VIII a.C.) e, em princípio, associável aos mais variados temas (descrições, exortações à virtude e à guerra, epitáfios, poemas de amor, reflexões a respeito de situações da vida humana etc.). Na literatura latina, ficou bastante associada ao lamento, por conta de o gênero da elegia erótica romana empregá-la para tratar de amores infelizes (Howatson, 1993, p. 352). Entre os poetas antigos, parece ter sido Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 d.C.) o primeiro a utilizar o

²⁰ Costa, 2010, p. 38-39: “Quanto ao metro, a experiência mostra que o único adequado à epopeia é o verso heroico, reconhecido pelo autor como o mais grave e amplo, próprio para abrigar vocábulos raros e metafóricos. Outros metros lhe seriam inconvenientes, como o trímetro jâmbico, adequado para a ação, e o tetrâmetro trocaico, para a dança. A mistura dos metros, como fez Querêmon, mostra-se descabida”.

²¹ Na supracitada *Batracomiomaquia*, a qual “inicia” tal espécie épica na literatura do Ocidente, o metro em uso corresponde aos hexâmetros datílicos homéricos; veja-se *supra* nota 6.

dístico com vistas à escrita de textos longos, a exemplo da *Ars amatoria* e dos *Remedia amoris*.²²

Somos ainda advertidos pelo crítico Win Verbaal (2019, p. 236 ss.) de que, no tocante aos poemas épicos compostos em latim durante a Idade Média, um dos modos de ser operada a desconstrução dos modelos antigos foi a troca frequente dos hexâmetros pela estrofe referida. Além de *Ysengrimus* – texto anterior a 1150 d.C. –, nesse sentido, também o poema *In honorem Hludovici imperatoris* (por volta de 827 d.C.), atribuído a Ermoldus Nigellus, a obra *Troilus* (anterior a 1250 d.C.), de Alberto de Stade, e a épica cristã identificada com *De triumphis Ecclesiae* (cerca de 1250 d.C., por João de Garlândia) fizeram uso do dístico elegíaco, por vezes de forma justificada.²³

Em *Ysengrimus*, é difícil explicar o motivo da eleição dos dísticos, pela natureza mesma da trama. Afinal, há a pintura de um meio social em que os animais/homens – personagens do povo e do campo, do clero, da nobreza... – se encontram em duro embate, mas não parece acertado entender que o narrador lamente as dores do maior prejudicado na história (o lobo, sofredor de sucessivas perdas e mutilações até a morte final, quando enfim é devorado pelos porcos de Salaura). Poderíamos, porém, aventar que, se há queixas por detrás do riso amargo²⁴ aflorado nesse poema, seria diante da própria falta de escape para o homem, perseguido pela crueza de um mundo no qual apenas há lugar para vencedores ou vencidos.

Prosseguindo no cotejo entre a definição aristotélica da epopeia e o que se pode encontrar na obra de Nivardo de Gante, o “modo” imitativo de *Ysengrimus* envolve obviamente o aspecto narrativo. Semelhante aspecto se passa, no texto sob análise, de maneira complexa, na medida em que não só o narrador externo e alheio à trama conta

²² Há 2330 versos e três livros na *Ars amatoria* ovidiana; *Remedia amoris* conta com 814 versos. Tal não era, absolutamente, a extensão de cada elegia composta por autores como Sexto Propércio, Álbio Tibulo (ambos do séc. I a.C.) e o próprio Ovídio elegíaco dos *Amores*. Assim, a elegia I, 1 dessa última obra contém trinta versos; a I, 2, cinquenta e dois; a I, 3, vinte e seis etc.

²³ Alberto de Stade (*Troilus*, prólogo 6-22) e João de Garlândia (*De triumphis Ecclesiae*, prólogo, estância 14) justificam a escolha do metro da elegia porque o tema de suas obras envolveria sofrimento humano. Assim, eles se “solidarizaram” com o tom do texto que compunham, optando por uma forma expressiva que já vinha carregada de alguma associação com o queixume, na literatura antiga.

²⁴ Verbaal, 2019, p. 252: The *Ysengrimus* is more difficult to categorize. The laugh it provokes is both exuberant and bitter, and its criticism both stinging and hilarious. The truth, as far as it can be grasped, seems to be founded upon the blackest pessimism and upon cheerful mockery. – “O *Ysengrimus* é mais difícil de categorizar. O riso que provoca é exuberante e amargo, e suas críticas são ao mesmo tempo mordazes e hilariantes. A verdade, tanto quanto pode ser compreendida, parece basear-se no mais negro pessimismo e na alegre zombaria” (trad. nossa). O mesmo estudioso notara, antes, que a separação rígida entre a seriedade de um gênero sublime como a épica e o relaxamento do riso não é sempre observada na épica medieval latina (Verbaal, 2019, p. 248). Não se trata, assim, de um elemento exclusivo de *Ysengrimus*, no longo período histórico-cultural em que se insere.

episódios da vida do lobo – muitos deles, em conexão com Reinardo, a raposa –,²⁵ mas também há uso de personagens para contar eventos. É precisamente o que ocorre no livro IV, quando, depois de ter ocorrido – em presença do rei leão, que estava doente e necessitava de um “cobertor” (Francischeto, p. 23; Ziolkowski, 1993, p. 225) – o esfolamento da pele de Isengrim, o javali passa a narrar à corte dos bichos as aventuras pregressas entre esse lobo e a raposa.

A alusão a esse ponto da épica animal constituída por *Ysengrimus* faz lembrar de que, no poema, a narrativa não se dá sempre de maneira cronologicamente linear. Com efeito, devido ao artifício citado de conceder a palavra ao javali, encontramos em parte dos livros IV e V o recurso à retrospectiva de eventos. Ora, o episódio que inicia a mesma epopeia de Nivardo, o qual envolve o roubo de um toicinho pela dupla lobo/raposa e a subsequente recusa à partilha por Isengrim, também não se associa ao primeiríssimo momento de “encontro” das duas personagens.²⁶ Isso fica evidente, como vemos em livro I, 47-48, pelo fato de tais antagonistas já terem se cruzado um dia na casa da raposa, onde ela agrediu violentamente seu “hóspede”.²⁷

Além disso, nem tudo são narrativas no poema: a crítica tem enfatizado, com efeito, a importância dos diálogos ou falas argumentativas de suas personagens, as quais preenchem retoricamente muitos versos de *Ysengrimus* e atribuem à obra, expandindo-a, as grandes dimensões em geral cabíveis à epopeia (Mann, 1987, p. 59). Devemos ainda lembrar, como se afirmou na “Introdução” deste artigo, que a épica, desde a Grécia clássica, teve na rica construção da fala direta – ou na discursividade das personagens – um de seus mais frequentes e expressivos recursos. Não faltam conhecidos exemplos deste efeito, como, em *Odisseia* (VI, 149-185), a persuasão de Odisseu nu e náufrago a Nausícaa, no país dos feácios...

²⁵ Essa constância ajuda a conectar um episódio do poema a outro, diferenciando *Ysengrimus*, como épica animal, de mera coletânea de histórias independentes sobre o lobo. Veja-se Ruud (2006, p. 63): “Medieval beast epics, like the earlier fables of Aesop and others, were linked series of tales revolving around animals that talked and behaved like human beings”. – “Épicas animais da Idade Média, como as fábulas anteriores de Esopo e de outros, eram séries de contos interligados que giravam em torno de bichos, os quais falavam e se comportavam como seres humanos” (trad. nossa).

²⁶ Trata-se de uma espécie de começo épico *in medias res*, ou seja, já em ponto adiantado do desenrolar cronológico da trama envolvendo Isengrim e Reinardo. Para explicações cuidadas sobre tal recurso típico da epopeia de muitas épocas, veja-se Vasconcellos (2014, p. 18-19).

²⁷ Nivardus, *Ysengrimus* I, 47-48: *Quisne ego sim, nosti, siquidem tuus hospes ego ille,/ cui Sclaua ante tuum potio sumpta larem est.* – “Sabes quem sou, pois sou aquele teu hóspede,/ por quem a poção eslava foi tomada diante de tua lareira” (trad. Bruno Portes de Castro). Esclarece Jill Mann, em nota *ad locum*, que *Sclaua... potio* seria, no latim medieval, “a savage beating” – ou uma surra violenta (Nivardus, 1987, p. 209).

O último desdobramento das ideias de Aristóteles sobre a *mimesis* que desejamos brevemente focalizar, com “aplicação” a *Ysengrimus*, é a questão do “objeto” representativo (o qual costuma ser, epicamente, sublime). Ora, aqui o poema de Nivardo fica à margem da normatização e/ou uso clássico para a epopeia heroica, ao menos. Tomando o próprio protagonista e Reinardo, sobretudo, como medidas do caráter das personagens que integram tal epopeia da Idade Média, esse lobo-monge e seu oponente²⁸ assim foram descritos por Eleanor Sypher:

Ysengrimus é a história de um lobo chamado Isengrim – literalmente “máscara de ferro”, em referência à sua cara feia. Ele é velho, grisalho, gordo, estúpido, ignorante, mal-educado, vaidoso, egoísta, temperamental, impulsivo, prolixo, arrogante, covarde, malicioso, mentiroso, hipócrita, incorrigível, impenitente e um glutão de rapacidade sem limites. Suas conspirações desajeitadas e as tentações que a raposa lhe apresenta levam-no a uma série de encontros – com pessoas e com seus inimigos naturais, entre outros animais – nos quais ele é repetidamente derrotado por aqueles de quem procura tirar vantagem. (...) O adversário de Isengrim é Reinardo, a raposa; embora seja pequeno e fraco, ele vence o lobo por meio da astúcia. Mas Reinardo e os outros animais e humanos que agem contra Isengrim estão longe de serem heróis. Eles são egoístas e cruéis.²⁹

Juntamos a essa reflexão o fato sabido – temos aqui uma épica animal... – de que o rebaixamento moral das personagens envolvidas é como que reforçado por seu mascaramento como bichos. Isso se dá ao lado do respeito a várias – não a todas –³⁰

²⁸ A pintura do caráter, além de astuto, cruel e desonesto da raposa persiste em obras posteriores a *Ysengrimus*, como vemos no texto francês *Roman de Renart* (séc. XII), atribuído a um conjunto de autores; veja-se Figueiredo (2022, p. 48): “O conjunto dos contos parte sempre da retomada da história anterior prosseguindo com a fantasia e é construído a partir das atrocidades que a raposa Renart realiza com os animais de Maupertuis, principalmente com seu tio, o lobo Isengrim. A raposa humilha seus filhotes e violenta a sua esposa, o que faz transformar Isengrim em seu mais forte inimigo”.

²⁹ Sypher, 1980, p. 9: “*Ysengrimus* is the story of a wolf named Ysengrim – literally ‘ironmask’, in reference to his ugly face. He is old, grey, fat, stupid, ignorant, ill-mannered, vain, selfish, hot-tempered, impulsive, verbose, arrogant, cowardly, malicious, lying, hypocritical, incorrigible, impenitent, and a glutton of boundless rapacity. His clumsy scheming, and the temptations laid before him by the fox, lead him into a series of encounters-with people and with his natural enemies among the other animals – in which he is repeatedly bested by those whom he seeks to take advantage of. (...) Ysengrim’s adversary is Reynard the fox; although he is small and weak, he wins out over the wolf by means of craft. But Reynard and the other animals and humans who take action against Ysengrim are far from being heroes. They are selfinterested and cruel” (trad. nossa).

³⁰ Não há, de fato, cenas de batalhas em *Ysengrimus*, nem intervenção divina na história, nem detidas descrições de tempestades (como as encontramos na *Odisseia*, na *Eneida*, nas *Metamorfoses* de Ovídio etc.) etc. As duas últimas ausências são partilhadas por várias epopeias escritas em latim, durante a Idade Média (Verbaal, 2019, p. 229 e p. 240-241).

convenções épicas em *Ysengrimus*,³¹ ajudando a produzir efeito de incongruência que tem algo de parodístico. Também Fabricio Possebon (2003, p. 72), atento à estranheza despertada sobre o público pela leitura da *Batracomiomaquia*, trouxe à tona a discussão da paródia por intermédio de F. J. Householder. Segundo este último, uma paródia³² (a saber, da épica heroica) deveria contar com o hexâmetro, utilizar o vocabulário (ou recursos) da epopeia e tratar “tema leve, satírico ou heroico-cômico” (*apud* Sangsue, 1994, p. 72).

3. Modulações genéricas em *Ysengrimus*: elementos fabulísticos e satíricos na epopeia

3.1 Conexões entre o gênero da fábula e *Ysengrimus*

Pronunciando-se sobre o gênero da fábula, Oswaldo Portella (1983, p. 120-121) nota que seu nome, em latim – *fabula* –, vincula-se ao verbo arcaico *for, fari, fatus* o qual significa “falar” ou “dizer”. Ora, essa etimologia estabelece claras conexões entre as origens fabulísticas e a oralidade, tratando-se, aqui, de um gênero que finca suas raízes em narrativas populares das mais antigas civilizações (egípcios, hindus, mesopotâmicos, gregos etc.). Nesse sentido, torna-se praticamente impossível dizer qual teria sido, como indivíduo, o inventor das estruturas básicas do tipo literário em pauta, dadas a grande generalidade e antiguidade envolvidas.

De toda forma, tendo-se como hábito, nos estudos das Letras, sempre buscar um *prôtos heuretês* (“primeiro descobridor”) em correspondência a cada gênero literário, essa figura é Esopo em âmbito greco-latino. Esopo teria sido um escravo de origem frígia, levado do Oriente para servir a Iádmon ou Xanto, na ilha de Samos (Dezotti, 2018, p. 34). Sua imagem se associa, a partir de fontes antigas, ao papel de um contador de histórias

³¹ Além das que já citamos – começo *in medias res*, estruturação de base narrativa, emprego do tema do embate (neste caso, entre Isengrim e Reinardo) etc. –, também se tem referido, em *Ysengrimus*, a presença de um “catálogo de forças (animais)” no livro IV, 142ss., a de símiles (Sypher, 1980, p. 13) e a dispersão de conteúdos menores encontráveis na épica heroica (Mann, 1987, p. 40). Tais seriam o *ludus* (“divertimento” ou “jogo” e o banquete – sendo Isengrim convidado para uma celebração pela porca-abadessa Salaura (livro VII) e, ironicamente, acabando sua vida devorado ali –, de modo evocativo inclusive dos mesmos temas da *Eneida* (livros V e I-II, respectivamente a abordarem os jogos fúnebres em honra de Anquises e o festim dado a Eneias na corte de Dido).

³² No *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, a paródia é definida, em geral, como “deformação de um texto pré-existente”, sendo também associada à subversão dos sentidos de um modelo e à ironia. Veja-se verbete “paródia”, disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia>> Acesso em: 30/04/2024.

em prosa, estando a fama dele, por tal atributo, bem consolidada já nos séc. V-IV a.C. Com efeito, grandes intelectuais helênicos, como Platão e Aristófanes, aludem muitas vezes às fábulas esópicas (Dezotti, 2018, p. 36).

O principal continuador de Esopo, em Roma, correspondeu ao fabulista de nome Fedro, o qual é considerado um liberto do imperador Augusto, tendo ainda vivido sob os imperadores Tibério e Cláudio (séc. I d.C.). As cerca de cem fábulas atribuídas a esse autor da literatura latina dividem-se em cinco livros e contam com diferenciais em relação à obra esópica. Assim, o fabulista helênico compunha em prosa, mas Fedro serviu-se do metro senário iâmbico para narrar poeticamente suas histórias (Dezotti, 2018, p. 81). Além disso, para acabar de referir minimamente esta questão, as fábulas esópicas tendiam a expressar a moral após a narrativa em si mesma (“epimítio”), enquanto Fedro a expressava antes (“promítio”).

Se tivéssemos de conceituar este gênero – o qual, aliás, sobreviveu em outros tempos e culturas após o fim da Antiguidade –,³³ assim como fizemos com a épica, diríamos em poucas palavras que uma fábula é uma breve narrativa (em prosa ou verso), cujos elementos essenciais são a história em si mesma (*mýthos*, na língua grega) e a moral.³⁴ Por outro lado, como neste tipo de texto a narrativa em geral acontece sob a forma de “imagens e figuras” (Portella, 1983, p. 123), ou seja, nem sempre dando os verdadeiros nomes a coisas e indivíduos,³⁵ a alegoria³⁶ pode ser compreendida como mais um elemento de base no gênero fabulístico.

³³ Um exemplo de coletânea de fábulas da Idade Média, por exemplo, são os *Lais* de Maria de França (séc. XII d.C.). Trata-se de um total de aproximadamente cento e duas pequenas histórias, finalizadas por lições morais ao modo de Esopo. Na maior parte dessas histórias (em sessenta delas), as personagens são humanas, mas outras fábulas têm como protagonistas animais (o lobo, a raposa, o cordeiro, o galo...) ou até seres inanimados (Ruud, 2006, p. 222).

³⁴ O termo “moral”, neste sentido técnico, indica uma verdade geral (ou saber do senso comum), que não necessariamente precisa ser explicitada num dado texto fabulístico. Portella (1983, p. 121) cita o exemplo da ideia de que “é melhor prometer menos e fazer mais”. A corporificação escolhida por Fedro para realizar textualmente tal “verdade” foi a fábula da montanha que dava altos gemidos antes de parir e acabou, enfim, dando à luz um simples rato.

³⁵ Por semelhante motivo, é frequente a associação da fábula com maneiras cautelosas ou semi-veladas de criticar, sobretudo os poderosos (Portella, 1983, p. 126-127). Os críticos, a propósito, citam por vezes a condição social muito humilde de Esopo e Fedro, sem que, por isso, tenham se privado de ataques e ironias diante do poder econômico ou temporal.

³⁶ No *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, o verbete “alegoria” traz a seguinte explicação: “Aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral. (...) A alegoria distingue-se do símbolo pelo seu caráter moral e por tomar a realidade representada elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano na *Institutio oratoria*, ‘uma metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido’, a alegoria é um dos recursos oratórios mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos”. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria>> Acesso em: 01/05/2024.

O pouco que dissemos a respeito desse instigante gênero da literatura mundial já nos permite observar que há, sim, algo da fábula em meio os versos de *Ysengrimus*. Como se trata de uma épica extensa, evidentemente não nos referimos à duração breve das narrativas fabulísticas neste ponto. Contudo, sobre essa mesma questão, não há que esquecer o fato de *Ysengrimus* ser constituído por um total de doze episódios, em certo sentido levando a epopeia animal considerada a dividir-se em porções menores, nas quais decerto vigoram efeitos retóricos aproximáveis da alegoria.

Por meio destas palavras, desejamos encaminhar a discussão para o notório aspecto do mascaramento de grupos sociais específicos através de personagens identificadas com animais antropomorfizados, no interior da epopeia de Nivardo de Gante. Assim, o lobo-monge Isengrim evidentemente está relacionado à posição dos mais diferentes postos da Igreja, enquanto outros bichos da história vêm preencher lugares sociais de natureza distinta:

Mas o significado alegórico da história é evidente em toda parte: o lobo Isengrim é representado como um monge, vestido com um capuz de lã – “roupa de ovelha”; por extensão, representa toda a instituição eclesiástica, especialmente os administradores principais, os abades e os bispos. Rufano, o leão, é obviamente o rei dos animais. Ele e os príncipes de sua corte representam a esfera do poder secular. O terceiro estado é representado por uma multidão de camponeses, cujo membro mais conspícuo é uma velha tola e feroz chamada Aldrada. Reinardo é o príncipe das raposas, mas ao longo do poema ele também se destaca dos demais. Seu domínio do engano o torna admirado e alvo de desconfiança. (...) Ele é um estranho que dominou o sistema – um observador talentoso que toma partido conforme necessário, mas, em última análise, está pronto a favorecer a si mesmo – uma figura tal como deve ter sido o autor do poema.³⁷

Quanto ao aspecto da moralização, que acima apontamos como um dos elementos mais característicos do gênero da fábula, é um pouco difícil particularizar o tema com

³⁷ Sypher, 1980, p. X: “But the allegorical meaning of the story is everywhere apparent: the wolf Ysengrim is represented as a monk, dressed in a woollen cowl – ‘sheep’s clothing’; by extension he represents the entire ecclesiastical establishment, especially the chief administrators, the abbots and the bishops. Rufan, the lion, is of course king of the beasts. He and the princes of his court represent the sphere of secular power. The third estate is represented by a mob of peasants, whose most conspicuous member is a silly, ferocious old woman named Aldrada. Reynard is the prince of foxes, but throughout the poem he also stands apart from the others. But the allegorical meaning of the story is everywhere apparent: the wolf Ysengrim is represented as a monk, dressed in a woollen cowl – ‘sheep’s clothing’; by extension he represents the entire ecclesiastical establishment, especially the chief administrators, the abbots and the bishops. Rufan, the lion, is of course king of the beasts. He and the princes of his court represent the sphere of secular power. The third estate is represented by a mob of peasants, whose most conspicuous member is a silly, ferocious old woman named Aldrada. Reynard is the prince of foxes, but throughout the poem he also stands apart from the others. His mastery of deceit makes him both admired and mistrusted. (...) He is an outsider who has mastered the system – a talented observer who takes sides as necessary but is ultimately for himself.-a figure such as the author of the poem must have been” (trad. nossa).

referência à trama de *Ysengrimus*. Isso porque, dissemos, a voz narrativa que “costura” essa narrativa apresenta postura mais ou menos desesperançada diante da conduta humana, como se, de um modo ou outro, todos praticassem violências e arbitrariedades em proveito próprio. O modo interativo pressuposto pela efetiva fábula – com protagonistas animais ou não –, em vez disso, pressupunha sempre o intento educativo do público, o que não se desvincula da crença em que os homens erram, invariavelmente, mas podem corrigir-se um dia.

Apesar de tal diferença, há uma ideia constante ao longo da épica animal estudada, na medida em que Isengrim, em mais de uma ocasião procurando tirar vantagem ou lesar outros indivíduos, em geral acaba lesado pelas “vítimas”.³⁸ Semelhante *leitmotiv* da obra recebe sua formulação linguística em livro V, verso 1177, no qual se diz: *Arte lupum uicit, qui cesserat arti ibidis*, ou seja, “Com manha derrotou o lobo quem cedera à manha da cegonha”. No contexto, a personagem que consegue virar o jogo é o cavalo Corvigaro, o qual fora “enganado para temer a cegonha mais fraca, mas vence o lobo mais poderoso”.³⁹

Tal elemento da tessitura da obra nos leva a hipotetizar que, sendo o emprego de provérbios abundante na obra (Mann, 1984, p. 100-101), o principal deles teria como meta evocar a instabilidade da Fortuna,⁴⁰ expondo-se de modo prático as completas reviravoltas de papéis entre as personagens. Ou seja, quem se crê forte e mais poderoso que todos por seus atributos corpóreos, de investimento de cargos, de acessibilidade a bens materiais ou espirituais etc. é justamente aquele que vem a tornar-se, em *Ysengrimus*, refém de um mundo virado às avessas. Por fim, lembramos com Mann (1984, p. 96) que o epimítio (= moral expressa ao término) das fábulas esópicas frequentes vezes correspondia aos provérbios, tão ligados à cultura oral.

³⁸ Mann, 1987, p. 21: “It is noteworthy that the sheep – the natural and the normal victims of the wolf – play a prominent part in it. Two separate episodes – the field division in Book II and Joseph’s charge in Book VI – show the battering of the wolf by the horns of the sheep”. – “É digno de nota que as ovelhas – as vítimas naturais e normais do lobo – desempenham um papel proeminente nisso. Dois episódios separados – a divisão do campo no livro II e o ataque de José no livro VI – mostram o espancamento ao lobo pelos chifres das ovelhas” (trad. nossa).

³⁹ Mann, 1987, p. 21: “(...) deluded into being afraid of the weaker stork, but gets the better of the more powerful wolf” (trad. nossa).

⁴⁰ Renzo Tosi (2000, p. 567), citando Plauto (*Casina*, 510), transcreve a expressão proverbial (*iam uicti uicimus* – “(já) vencidos, vencemos” –, a qual indica a passagem de uma situação de opressão à vitória. Ela conheceu outras formulações no mundo antigo e medieval, como *Graecia capta ferum uictorem cepit* – “a Grécia capturada capturou o duro vencedor” (Horácio, *Epistulae* II, I, 156) – e *cum fortuna datur, uictor uicto superatur* – “quando é concedido pela Fortuna, o vencedor é derrotado pelo vencido” (*Disticha Catonis*). É curioso pensar que, sendo alegoricamente vários animais de *Ysengrimus* aqueles oprimidos pelas estruturas de poder, sua(s) vitória(s) contra o lobo-monge significa(m) uma espécie de revanche dos humilhados contra a soberba, embora em âmbito ficcional e imaginário.

3.2 Conexões entre o gênero satírico e *Ysengrimus*

Diferentemente do que ocorria com os dois principais gêneros literários que temos referido neste artigo – epopeia e fábula –, a sátira não é uma forma literária, comparativamente, tão antiga nem originária de muitas civilizações. Explicam os críticos que as primeiras manifestações desse gênero teriam, na verdade, tido início na cultura literária de Roma Antiga⁴¹ e durante o séc. II a.C., sendo seu “iniciador” o aristocrata romano Caio Lucílio. Lucílio, então, dedicou-se ao longo de sua vida exclusivamente ao gênero referido, tendo composto, é provável, trinta livros satíricos, de que apenas nos restam pouco mais de mil versos (Cardoso, 2003, p. 89).

A sátira associada à produção deste autor, é importante frisar, sempre se deu por meio de versos: nos livros do início de sua carreira, empregando os metros senário jâmbico e setenário trocaico (D’Onofrio, 1968, p. 42). Contudo, o mesmo poeta pouco a pouco tendeu ao emprego dos hexâmetros datílicos associáveis também à épica, vindo, assim, a “inaugurar” toda uma corrente de satiristas latinos que compuseram com esse tipo de verso.⁴² Os temas de Lucílio, cujo tom em suas críticas foi geralmente virulento, passam por ataques a desafetos políticos, pela

descrição de uma viagem feita à Sicília; questões gramaticais e literárias; queixas a um amigo por não tê-lo visitado por ocasião de uma doença; elogios ao seu amigo Cipião Emiliano; poesias de amor para Collyria, sua amada; preceitos de filosofia prática; alusões autobiográficas. (D’Onofrio, 1968, p. 42)

Em tentativa de dar alguma definição deste gênero literário, ainda que imperfeita, poderíamos dizer que se trata de uma forma poético-hexamétrica surgida em Roma e tendo como objetivo criticar os vícios humanos difundidos, mais do que apenas indivíduos particulares.⁴³ Sua temática é variada – segundo permite notar a citação acima,

⁴¹ O mestre de retórica Quintiliano – séc. I d.C. – declarou: *satura quidem tota nostra est* (“a sátira, decerto, é toda nossa”); isso gerou mais de uma interpretação, mas muitas vezes se pensa nessas palavras como mera defesa da originalidade romana no âmbito satírico. Veja-se sua *Institutio oratoria* X, 93.

⁴² Os satiristas que “continuam”, cada qual ao seu modo, o legado de Lucílio são o supracitado Horácio – o qual critica de forma jocosa os vícios dos homens –, Aulo Pérsio Flaco (séc. I d.C.) – autor de tendências estoicas – e Décimo Júnio Juvenal (séc. I-II d.C.), este conhecido como o “satírico indignado”.

⁴³ Veja-se, ainda, Castro (2022, p. 205): “A partir de Lucílio, a sátira parece ganhar contornos mais bem definidos: a escolha pelo hexâmetro, a invectiva misturada ao gracejo e à zombaria, além da variedade de

a qual enumera alguns dos “assuntos” lucilianos –, assim como o tom, indo do virulento e indignado ao filosófico (como no epicurista Horácio e no estoico Pérsio) e até ao bem-humorado, conforme se observa nos dois livros horacianos das *Sátiras*. Semelhante aspecto da flexibilidade ou mistura de características num único gênero poético, além disso, encontra ressonâncias no adjetivo latino *satur*, *-a*, *-um* (“cheio”, “farto”), como notou Mônica Vitorino (2003, p. 35).

Na épica animal identificada com *Ysengrimus*, o alvo central das críticas de Nivardo de Gante parece, de fato, corresponder aos abusos da Igreja e/ou dos membros do clero em sua época. Tais críticas, ainda, convergem para a figura do protagonista – o próprio lobo-monge⁴⁴ Isengrim –, o qual se apresenta como representante de toda uma camada social e forma de vida. Podemos dizer que, além dos comportamentos viciosos – associáveis à cobiça ou à gula –,⁴⁵ a apresentação grotesca dessa personagem se inicia pelo aspecto físico, como notou Mann:

No *Ysengrimus*, o corpo mais frequentemente sujeito a esta apresentação grotesca é o do próprio lobo. Mantendo a ênfase em sua ganância, o elemento corporal selecionado para a apresentação exagerada e distorcida é a boca. Suas mandíbulas são mencionadas com tanta frequência que parecem assumir uma existência separada. O próprio lobo refere-se a elas como uma porta escancarada que Reinardo é instado a entrar antes do fechamento – uma referência que cria a imagem de uma boca estranhamente separada daquela pela qual Isengrim está falando (I 83-4). O som do lobo batendo suas mandíbulas é comparado ao barulho do pente de um tecelão batendo contra outro (VI, 7-8). (...) Os dentes dentro dessas mandíbulas monstruosas são descritos como picaretas (I, 81), ou como foices com as quais os campos poderiam ser movidos; eles cortam ossos como uma faca corta manteiga (II, 394).⁴⁶

temas (característica que já aparecera em Ênio) foram traços de Lucílio que acabaram por se tornar características do gênero literário”.

⁴⁴ Francischeto, 2015, p. 25: “Reynardus persuade o lobo a entrar para um monastério, porém ele logo é expulso por beber todo o vinho da adega dos monges”.

⁴⁵ Nivardus, *Ysengrimus* I, 355-360: *Callidus ad pactam questor peruenerat edem;/ Circumfert oculos, stat reticetque diu./ Cernit reliquias strophium restare salignum,/ Quo fixum extulerant fumida tigna suem;/ Ipsa senex tota cum carne uorauerat ossa,/ Iam salicem rodens insatiatus adhuc.* – “O questor astuto chegara à casa combinada;/ voluteia os olhos, queda-se e silencia por muito tempo./ Percebe restarem os vestígios, cordas de salgueiro/ com que vigas fumegantes ergueram o porco atado;/ o velho devorara com a carne a mesma inteira ossada;/ agora, ainda insaciado, roendo o salgueiro” (trad. XXXXX). Nesta passagem, depois de tirarem ambos uma peça de carne suína curada de um camponês, a raposa descobre que Isengrim a comera por inteiro. O que sobra do butim são apenas as cordas pelas quais pendia, as quais, cinicamente, o lobo insiste em deixar para Reinardo (v. 373-375).

⁴⁶ Mann, 1987, p. 30: “In the *Ysengrimus*, the body most often subjected to this grotesque presentation is that of the wolf himself. In keeping with the emphasis on his greed, the bodily featured selected for the exaggerated and distorted presentation is his mouth. His jaws are so frequently mentioned that they seem to take on a separate existence. The wolf himself refers to them as a yawning doorway which Reynard is urged to enter before it closes – a reference which creates a the image of a mouth strangely separate from the one with which *Ysengrimus* is speaking (I 83-4). The sound of the wolf clashing his jaws together is

Em seu gesto de contestar como acontecia a atuação do clero e/ou da Igreja medieval, o poema de Nivardo não evita sequer a ridicularização de aspectos da liturgia ou das autoridades: Ziolkowski (1993, p. 13) fala, neste primeiro sentido, numa elaboração de “paródias litúrgicas” ao longo do texto. No episódio da expedição de pesca do livro I, por exemplo, o crítico aponta abundante emprego (subvertido) de referências às práticas sagradas da religião cristã. Assim, ao ver o roubo de certo galo que lhe fora prometido, um padre cessa de proferir seu hino pascal da forma apropriada (*Salve, festa dies* – “Salve, dia festivo”) e enceta uma maneira sacrílega de cantá-lo (*Ve tibi, mesta dies* – “Ai de ti, dia infeliz!”, v. 745).

No momento em que Isengrim já está preso em meio ao lago congelado, onde seu rabo servia de linha de pesca, os camponeses – acompanhados por Reinardo – reconhecem o lobo como um bispo que tinha o costume de “esfolá-los”, o qual estaria em gesto de “mortificação” por seus pecados. Mas, como o lobo não responde com palavras às indagações de um grupo de camponeses que o cercava, a congregação de fiéis à sua volta decide continuar com os “ritos” do modo como desejava, inclusive levando a que o padre o golpeasse pesadamente com uma *Bíblia* na cabeça (v. 1041-1042).

Trata-se, conforme explica Ziolkowski (1993, p. 222), de uma paródia do rito de investidura para o cargo de bispo, pois, neste caso, os bispos associados e os diáconos apenas seguravam os Evangelhos sobre a cabeça e os ombros daquele a assumir esse posto. No tocante às tentativas de estabelecer correspondências entre as personagens de *Ysengrimus* e algumas autoridades históricas da sociedade coeva, interessam as palavras de Sypher:

Isengrim é particularmente identificado com os contemporâneos do poeta, Anselmo, bispo de Doomik (falecido em 1149), e o Papa Eugênio III, que reinou de 1146 a 1168. Anselmo é acusado de simonia, bem como de roubar como o diabo e segurar como o Inferno; o papa é dito “monge ocioso”, e seu mestre, São Bernardo, “pregador boquiaberto”, por seu patrocínio à desastrosa Segunda Cruzada. Isengrim encontra a morte por causa de porcos que aparecem como freiras, liderados pela Abadessa Salaura, a qual é quase tão cruel e gulosa quanto o próprio Isengrim.⁴⁷

compared to the noise of one weaver’s comb banging against another (VI, 7-8). (...) The teeth inside these monstrous jaws are described as pickaxes (I, 81), or as scythes with which fields could be moved; they cut through bones as a knife cuts through butter (II, 394)” – trad. nossa.

⁴⁷ Sypher, 1980, p. 11: “Ysengrim is particularly identified with the poet’s contemporaries, Anselm, bishop of Doomik (d. 1149), and Pope Eugenius III, who reigned from 1146 to 1168. Anselm is accused of simony, as well as of stealing like the devil and holding on like hell; the pope is called an ‘idle monk’, and his teacher, St. Bernard, a ‘gaping preacher’, for their sponsorship of the disastrous Second Crusade. Ysengrim

Não necessitamos, porém, ler *Ysengrimus* como um *roman à clef*, procurando em todas as personagens, episódios e eventos aludidos ficcionalmente um equivalente preciso e único na vida real. Aliás, foi característico da sátira, em suas origens romanas, nem sempre mirar as críticas sobre indivíduos, antes estendendo-as para o plano da generalidade social (Vitorino, 2003, p. 39).

Conclusão

Ao longo destas páginas, procuramos discriminar elementos sobre os gêneros literários (épico, fabulístico e satírico), com vistas a explicar como o poema *Ysengrimus*, de Nivardo de Gante, dialoga e transita entre todos. Os dados coligidos permitiram observar que, *grosso modo* assumindo características de uma epopeia (“renovada” pela temática e direcionamento animal, bem como por tendências desse gênero na própria Idade Média), o poema em jogo não deixa de sofrer modulações de outras tipologias literárias.

No tocante à incorporação (parcial) de traços fabulísticos à obra, destacamos que a alegoria e certa dicção moralizante – expressa através de provérbios – constituem os elementos de maior importância. Por sua vez, a sátira, com seu espírito crítico e irônico dos vícios ou abusos dos homens, também assume papel essencial na tessitura da obra, praticamente de modo ininterrupto. Por tudo isso, divisamos em *Ysengrimus* um texto desafiador de limites literários e no qual a inquietação diante das injustiças leva a uma postura que nada tem de passiva.

Referências

ADRADOS, F. R. **História de la fábula greco-latina (II):** la fábula en época imperial romana y medieval. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1984.

CANDIDO, J. V. G. **O Raposo de Goethe:** uma proposta de tradução do **Reineke Fuchs**. 2017. 260 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

meets his death from swine who appear as nuns, led by Abbess Salaura, who is nearly as cruel and gluttonous as Ysengrim himself” (trad. nossa).

CASTRO, M. B.; LEITE, L. R. Sátira romana: discutindo o gênero. **Contexto**, Vitória, vol. 1, n. 42, p. 197-221, 2022.

COSTA, L. M. da. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2010.

D'ONOFRIO, S. **Os motivos da sátira romana**. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.

DEZOTTI, M. C. C. (org.). **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. São Paulo: Unesp, 2018.

FIGUEIREDO, C. da S. S. A raposa e suas representações nas obras **O livro das bestas** e **El fisiólogo**. In: SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 12, 2019, Rio de Janeiro. *Atas* [...] Rio de Janeiro: PEM, 2022, p. 44-50. Disponível em: <<https://pem.historia.ufrj.br/CadernoDeResumos.pdf>> Acesso em: 06/05/2024.

FOWLER, A. **Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes**. Oxford: OUP, 1985.

FRANCISCHETO, G. L. **Raineke-Raposo: um webdoc experimental sobre o poema épico medieval Ysengrimus**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

HARRISON, S. J. **Generic enrichment in Vergil and Horace**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HORÁCIO. **Epístola aos Pisões**. Org. Júlia Avellar *et alii*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2013.

HOWATSON, M. C. (org.). **Dictionnaire de l'Antiquité: mythologie, littérature, civilisation**. Trad. Jeannie Carlier *et al.* Paris, Robert Laffont, 1993.

MANN, J. Introduction. In: NIVARDUS. **Ysengrimus**. Text with translation, commentary and introduction by Jill Mann. Leiden & New York: Brill, 1987, p. 1-189.

MANN, J. Proverbial wisdom in the **Ysengrimus**. **New Literary History**, Baltimore, vol. 16, no. 1, p. 93-109, 1984.

MARTINS, P. **Literatura latina**. Curitiba: Iesde, 2009.

NIVARDUS. **Ysengrimus**. Text with translation, commentary and introduction by Jill Mann. Leiden & New York: Brill, 1987.

POSSEBON, F. Introdução. In: HOMERO. **Batracomiomaquia: a batalha dos ratos e das rãs**. Estudo e trad. de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 13-122.

PORTELLA, O. A fábula. **Revista Letras**, Curitiba, n. 32, p. 119-136, 1983.

QUINTILIAN. **The orator's education, volume IV: books 9-10**. Edited and translated by Donald A. Russell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

RUUD, J. **Encyclopedia of medieval literature**. New York: Facts on File, 2006.

SANGSUE, D. **La parodie**. Paris: Hachette, 1994.

SANTOS, F. S. As representações entre o homem e o animal: a ecocrítica em Antônio Carlos Viana. In: SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA, 5, 2014. **Anais do V SENALIC** [...] São Cristóvão: Gelic, 2014. p. 1-7. Disponível em: <https://sites.uepg.br/ecopoesia/site/textos/AS%20REPRESENTA__S%20ENTRE%20O%20HOMEM%20E%20O%20ANIMAL%20A%20ECOOCR_TICA%20EM%20antonio%20carlos%20viana.pdf> Acesso em: 17 dez. 2024.

SCHILLING, M. Einführung. In: MAGISTER NIVARDUS. **Ysengrimus**. Berlin & Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2020, p. 9-34.

SYPHER, E. Introduction. In: MAGISTER NIVARDUS. **Ysengrimus**. Transl. by F. J. Sypher and Eleanor Sypher. New York: The Stinehour Press, 1980, p. IX-XXIX.

TOOHEY, P. **Epic lessons: an introduction to ancient didactic poetry**. London & New York, Routledge, 1996.

TOSI, R. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VAN SICKLE, J. Theocritus and the development of the concept of bucolic genre. **Ramus**, Cambridge, vol. 5, issue 1, p. 18-44, 1976.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Épica I: Ênio e Virgílio**. Campinas: Unicamp, 2014.

VERBAAL, W. Medieval epicity and the deconstruction of classical epic. In: REITZ, C.; FINKMANN, S. (org.). **Structures of epic poetry: volume III – continuity**. Berlin & Boston: De Gruyter, 2019, p. 211-256.

VITORINO, M. V. da C. **Juvenal, o satírico indignado**. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2003.

VOLK, K. **The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

ZIOLKOWSKI, J. M. **Talking animals: medieval Latin beast epic – 750-1150**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

Recursos online

CEIA, C. Alegoria. In: CEIA, C. E-DICIONÁRIO de termos literários de Carlos Ceia, 2009 – Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria>> Acesso em: 01/05/2024.

MOCK-EPIC. In: ENCYCLOPEDIA Britannica, 2024 – Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/mock-epic>> Acesso em: 25/04/2024.

CEIA, C. Paródia. In: CEIA, C. E-DICIONÁRIO de termos literários de Carlos Ceia, 2009 – Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia>> Acesso em: 30/04/2024.