



As graças de Êucarís: análise e tradução poética do epigrama CLE 55

The Graces of Eucharis: analysis and poetical translation of the epigram CLE 55

Ana Carolina Lemes¹

e-mail: ania.lemes@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1443-6468>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i2.36024>

RESUMO: Apresentamos uma análise e tradução, inéditas em língua portuguesa, do epigrama funerário CLE 55, CIL 06, 10096, datado entre os séculos I e II a.C. e encontrado em Roma. Dedicado à liberta Êucarís Licina, o epigrama CLE 55 destaca-se pela extensão de seus versos e, principalmente, por suas reflexões e jogos metalinguísticos. Se faz, além disso, muito presente a intertextualidade que o poema traça com algumas figuras mitológicas, como, por exemplo, as Cárites, que ressoa no nome da jovem falecida Êucarís. Para a realização de nossa tradução, utilizamos o texto estabelecido por Bücheler-Lommatzsch, no *Carmina Latina Epigraphica* (1895), representações do texto inscrito e fotografias oferecidas pelos museus responsáveis pela preservação desses suportes. Essas informações nos permitem repensar nossa tradução, buscando reconstruir o estilo individual e recriar a poeticidade na materialidade verbal e visual desse texto.

PALAVRAS-CHAVE: epigrafia; poesia; tradução; latim; mito

ABSTRACT: We present an unprecedented, in Portuguese language, analysis and translation of the funerary epigram CLE 55, CIL 06, 10096, dated between the 1st and 2nd centuries BC and found in Rome. Dedicated to the freedwoman Eucharis Licina, the epigram CLE 55 stands out for the length of its verses and, mainly, for its reflections and metalinguistic games. Furthermore, it is very present the intertextuality that the poem traces with some mythological figures, such as, for instance, Charites, which resonates in the name of the young diseased Eucharis. For making our translation work possible, we used the text established by Bücheler-Lommatzsch, in the *Carmina Latina Epigraphica* (1895), as well as representations of the inscribed text and photographs offered by the museums responsible for the preservation of these supports. These informations allow us to rethink our translation, seeking to reconstruct the individual style and to recreate poeticity in the verbal and visual materiality of this text.

KEYWORDS: epigraphy; poetry; translation; latin; myth

¹ Mestranda em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Brasil, sob a orientação do Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira.



Foi por meio de uma herança helenística que se desenvolveu a cultura² epigramática entre os romanos. Do termo grego ἐπίγραμμα (*epígramma*) derivou-se o vocábulo latino *epigramma*, que carrega em si o significado de “inscrição”, “inscrever em cima de” algum suporte material. Apesar deste ser o conceito mais elementar da palavra, que definiria bem, principalmente, uma prática mais antiga, datada do período Arcaico da Grécia (séc. VIII - VI a.C.), o epigrama continuou se desenvolvendo na cultura grega e logo adquiriu outros valores: ele superou seu caráter prático e descritivo³, ganhou poeticidade e literariedade. Em decorrência, o gênero passou a independe de um suporte epigráfico⁴, tornando-se, de fato, um gênero poético da Antiguidade Grega e Romana.

Os epigramas funerários latinos, no entanto, estão intimamente ligados ao seu suporte. Essas inscrições, ao lado de seus monumentos, passaram, ao longo dos séculos III a.C ao I d.C., por uma notável evolução. De acordo com o historiador Francisco Beltrán Lloris (2014), os primeiros monumentos fúnebres erguidos em Roma eram subterrâneos, causando pouco impacto na paisagem da cidade⁵. Foi a partir do séc. II a.C., até o final da República, que os monumentos passam a ser construídos ao ar livre e alcançam popularidade; neste momento, os epigramas funerários deixam de ser contemplados somente pelos familiares que teriam acesso às tumbas, e, desde então, o apelo, o lamento, ou a celebração contidos nesses poemas, passam a se direcionar a qualquer um que se pusesse a lê-los.

Comenta Lloris (2014, p. 95) que esse desenvolvimento encontra-se muito bem documentado porque, por corresponderem a, ao menos, 75% das 400 mil inscrições latinas conhecidas⁶, os epigramas funerários compõem a única categoria possível de ser estudada seguindo seu desenvolvimento ao longo do tempo e do espaço, de acordo com as distintas localizações geográficas às quais pertenciam.

² Este artigo é um resultado das pesquisas realizadas para nosso projeto de mestrado intitulado *Diálogo com Mortos: tradução poética dos epigramas funerários latinos*, sob a orientação do Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira, a quem muito agradecemos pelas conversas que nortearam nosso processo tradutório. Agradecemos também ao CNPq, pelo apoio que nos possibilitou nosso trabalho; e ao amigo Emerson Cerdas, pela leitura sempre atenta e o incentivo em nossas empreitadas.

³ Comumente classificados como epigramas ecrásticos, seja por descrever os próprios objetos em que eram inscritos, seja por tão somente nomear os homenageados e falecidos aos quais os monumentos e lápides eram dedicados.

⁴ Definição baseada em Sanders, em *Lapides Memores* (1991), e Concepción Martínez (1998): suportes epigráficos são aqueles duros e resistentes, tais como mármore, bronze, paredes, e tabuinhas de cera.

⁵ Destacamos, como exemplo, o túmulo dos Cipiões, datado do século III a.C., construído sob uma colina, fora da cidade de Roma, e próximo da Via Ápia.

⁶ Na introdução à obra *Poesia Epigráfica Latina*, de Concepción Fernández Martínez (1998, p. 15), são 280 mil inscrições latinas conhecidas, das quais, 4.135 versificadas. É preciso considerar, entretanto, o ano em que foi publicada a antologia traduzida pela estudiosa.

Há que se ressaltar, entretanto, que as inscrições em verso, sejam funerárias ou não, correspondem, segundo Manfred G. Schmidt (2014, p. 764), a cerca de 1 ou 2% do montante total supracitado, tornando difícil, diante deste número pouco expressivo, um estudo contextualizado dessas inscrições.

Prática que compunha os ritos funerários, qualquer cidadão romano, ou romanizado, poderia escrever o seu próprio epitáfio, o que era de costume, inclusive⁷. Por isso, os epigramas funerários apresentam um rico conteúdo sociocultural e econômico, sendo até hoje a principal fonte para estudos arqueológicos e linguísticos, pois muito do que sabemos a respeito da evolução da língua latina – e das línguas derivadas do latim – provém desses textos⁸. Se tal fato, contudo, torna o estudo dos epigramas importante enquanto fonte de análises culturais e linguísticas, seu prestígio literário não segue o mesmo caminho, e isso se reflete nas traduções que geralmente são apresentadas para esses poemas: em sua grande maioria, são feitas em prosa, mas sem preocupação com os recursos estéticos do original. Esse trato com os poemas fúnebres se deve, muito, a julgamentos de valor, pois sendo sua autoria majoritariamente anônima e de distinta classe social, essas inscrições podem apresentar algumas variações na grafia da língua latina e/ou na metrificação dos versos e cria-se, com isso, uma distinção entre a arte popular e a arte erudita dos autores que hoje conhecemos como clássicos e que representam o auge da cultura literária romana. Além disso, como comenta Lawrence Keppie (1991), outro argumento para rebaixar a poesia funerária seria justamente seu caráter formular⁹, que se tornou popular porque auxiliaria na metrificação dos versos além de contribuir para a realização do poema em si, trazendo metáforas ou outras expressões poéticas convencionais. Isso significaria que essa poesia teria pouca ou nenhuma originalidade e seria realizada de uma maneira um tanto impessoal, pois, chega-se a especular¹⁰, que haveria existido uma espécie de catálogo com versos prontos que seria oferecido às famílias pelos lapicidas – *scriptor* ou *ordinator*.

Ao estudar as tópicas da lírica, Francis Cairns (1972, p. 6) argumenta que são elas que, quando combinadas com outros elementos primários de cada gênero, constituem e distinguem um gênero lírico ou discursivo de outros – entende-se aqui, portanto, “gênero”, não como “forma”, mas, antes, como “conteúdo” literário, como propõe Cairns. Se considerarmos que os poemas fúnebres se encontravam ao longo das estradas romanas¹¹, para que sua recepção se desse satisfatoriamente, era

⁷ Cf. KEPPIE, 1991.

⁸ FUNARI, 2003.

⁹ Sendo uma das mais recorrentes: *sit tibi terra levis* ou apenas STTL “Que a terra te seja leve”.

¹⁰ Segundo Courtney (1995, p. 15), a respeito da difusão das fórmulas fúnebres, Cagnat (*Rev. Phil.* 13, 1889, p. 61) teria sugerido que as funerárias mantinham manuais e livros com as fórmulas padronizadas disponíveis para que os clientes as escolhessem ou adaptassem segundo suas necessidades, sem que se precisasse, assim, contratar os serviços de um poeta/compositor.

¹¹ CIC. *De Leg.* 2, 58. As lápides encontravam-se externas aos limites das cidades, pois, como apresenta Cícero a Ático no *De legibus*, proibia-se, na Lei das Doze Tábuas (*Duoceim Tabulae*), que se sepultasse ou queimasse o morto na cidade, e o colégio de pontífices haveria declarado não ser de direito o sepultamento em lugares públicos.

preciso que essas inscrições se diferenciasssem de outras, como as honoríficas, por exemplo, e é natural que tópicos do gênero fossem se desenvolvendo, refletindo, inclusive, as visões culturais a respeito da morte, que também foram se modificando ao longo do tempo. De modo geral, pode-se estabelecer que os elementos formulários que compõem o gênero funerário são¹²:

- 1) Na primeira linha da inscrição, pode haver uma invocação aos deuses Manes (*D.S.M.* ou *D. M.*)¹³;
- 2) Nome do falecido, geralmente, no caso nominativo ou dativo;
- 3) A idade do falecido, com o abreviamento *ANN(orun)*;
- 4) Nome da pessoa que pagou pela lápide e sua relação parental com o falecido;
- 5) Um verbo que indique a realização ou a colocação do suporte *F(ecit/ecierunt)*, *P(osuit/osuerunt)*¹⁴;
- 6) Fórmulas finais, como a abreviação *STTL* ou, por extenso, *sit tibi terra leuis*.¹⁵

O autor de um texto que segue os parâmetros de um gênero, portanto, fica restrito a ele, e a originalidade dessa produção literária pode ser notada, segundo Cairns (1972, pp. 98-99), no modo como as tópicos são organizadas e rearranjadas dentro do texto. Partindo, assim, de nossos comentários introdutórios, nos chamaram a atenção os 20 versos dedicados à liberta Êucarís Licina¹⁶ e, neste trabalho, apresentamos, pela primeira vez em língua portuguesa, uma análise e proposta de tradução deste poema. É, certamente, um dos maiores poemas encontrados no primeiro volume do *Carmina Latina Epigraphica* (CLE) (1895), organizado por Bücheler-Lommatzsch a partir de um catálogo imensamente maior (com mais de 300 mil inscrições registradas), o *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL). A datação e a proveniência dessa inscrição são um pouco incertas: é mais recorrente atribuí-la ao séc. I ou II a.C., sendo contemporânea ao governo de Lúcio Cornélio Sula (138-78 a.C.) ou ao de Júlio César (100-44 a.C.). Quanto à sua procedência, segundo o CIL, a inscrição teria sido encontrada em Roma. O CLE ou o CIL não trazem informações sobre a dimensão da lápide e, até o momento, não temos esses dados.

No CLE 55 encontramos as tópicos fúnebres sobre as quais comentamos anteriormente, mas nem por isso o poema deixa de ser bastante original e destaca-se por seu uso criativo e consciente da linguagem e, inclusive, de seu esquema métrico – contrariando aqueles que enxergam essas variações na epigrafia popular somente como falta de domínio dos metros latinos. Aqui, o signo, além de imagem concreta, talhada sobre uma pedra, ganha, ademais, significação sonora e rítmica para nós e,

¹² Cf. Keppie (1991).

¹³ *Dis sacrum manibus* ou *dis manibus*, note-se o uso do dativo expressando uma dedicatória.

¹⁴ Como veremos no poema aqui traduzido e analisado (CLE 55), foi utilizado o verbo *dedit*.

¹⁵ No CLE 55 há uma variação: *terram mihi dicas leuem*.

¹⁶ CLE 55, p. 27. CIL I, 1009, p. 220.

podemos dizer, tomamos algumas escolhas tradutórias a partir das próprias reflexões metalinguísticas que o poema sugere, a respeito de seu ritmo e de como a manipulação deste poderia acrescentar ainda mais significado quando somado às imagens poéticas que o poema cria. Como bem coloca Haroldo de Campos, em *Metalinguagem e outras metas* (2006, p. 284),

A operação tradutora – que eu prefiro denominar “transcrição – é, aliás, o procedimento ideal para se pôr a nu, como em fulgurância tangível, a forma semiótica das línguas poéticas em conjunção (a do original e a do poema recriado). Ela impõe uma leitura partitural do texto, mostrando que, nesse sentido, num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes. Basta ter ouvidos livres para ouvir “estruturas” (e estrelas...).

Como veremos logo a seguir, o CLE 55 usa de abundantes alterações para construir uma musicalidade rítmica de seus versos e, além disso, usa de maneira criativa a própria metrificacão de acordo com a sensação que quer gerar com as palavras inscritas.



Fig 1: Fotografia da lápide dedicada a Êucarís Licina. Imagem do Epigraphik-Datenbank Clauss/Slaby. Disponível em [lshorturl.at/hkrAK](http://shorturl.at/hkrAK). Último acesso em 27/05/2020

*Eucharis Licin[ae L]*¹⁷

Docta erodita omnes artes virgo vi[xit an XIV]

*Heus oculo errante quei aspicias let[i] dom[us],
morare gressum et titulum nostrum [p]erlege,
amor parenteis quem dedit natae suae,
ubei se reliquiae conlocarent corporis.*

*Heic uiridis aetas cum floreret artibus
crescente et aeuo gloriam conscenderet,
properauit hora tristes fatalis mea
et denegauit ultra ueitae spiritum.*

*docta, erodita paene Musarum manu,
quae modo nobilium ludos decorauit choro
et graeca in scaena prima populo apparui.
en hoc in tumulo cinerem nostri corporis
infestae Parcae deposierunt carmine.*

*studium patronae, cura, amor, laudes, de[cus]
silent ambusto corpore et leto tacent.*

*reliqui fletum nata genitori meo
et antecessi, genita post, leti diem.*

*bis hic septeni mecum natales dies
tenebris tenentur Ditis aeterna dom[u].*

rogo ut discedens terram mihi dic[as leuem].

5

10

15

20

Em nossa tradução:

Êucarís Licina, Liberta

Douta, versada em todas as artes, virgem [viveu 14 anos]

Ei, olho errante, que espia as casas da morte,
demore o pé e leia inteira nossas graças
que o amor paterno dedicou à sua filha
onde do corpo dela os restos deitariam.

Quando ao viço da idade as artes floresciam
e, no crescer do tempo, a glória se elevava,
precipitou-se a hora triste do meu fado
e denegou-me, assim, qualquer sopro de vida.

Culta e versada quase pela mão das Musas,
há pouco embelezei balés em nobres jogos
e, em peça grega, fui primeira a vir a público.

5

10

¹⁷ Texto estabelecido por Bücheler-Lommatzsch. Sinalizamos com colchetes o texto recuperado.

E agora aqui, na tumba, as cinzas do meu corpo
 as odiosas Parcas colocaram em versos.
 Os dons da dona, empenho, amor, louvor, decoro
 quietam-se frente à morte e cremação e calam. 15
 O choro pela filha deixei ao meu pai
 e antecedi, nascida depois, sua morte.
 Aqui, os meus catorze aniversários são
 detidos pelas trevas eternas de Dite.
 Peça que, ao partir, diga-me: a “terra” seja... 20

Observa-se na fotografia do *carmen* em análise (Fig. 1), disponibilizada pelo Epigraphik-Datenbank Clauss / Slaby (EDCS), que a inscrição dispõe o poema separando-o verso a verso, algo que nem sempre acontece nas inscrições funerárias, seja devido às dimensões da lápide, seja, possivelmente, por escolha do autor ou do lapicida. De imediato, nota-se, visualmente, a diferença de tamanho de fonte da *laudatio* de Êucarís – *Eucharis Licin[ae L.] / Docta erodita omnes artes uirgo ui[xit an XIV]* em relação à do corpo do poema, demarcando uma ruptura. Outra ruptura visual, notável no suporte, é a que se apresenta no 5º verso – *Heic uiridis aetas cum floreret artibus* – em que *Heic* inscreve-se mais à esquerda do alinhamento observado pelos demais versos. Isso é significativo, uma vez que é a partir de tal pronome que se instaura, em primeira pessoa, a voz de Êucarís, pois, como falaremos mais adiante, do verso primeiro ao quarto, é a voz paterna que se expressa, em uma dedicatória.

Outra particularidade que notamos, é o que parece ser um equívoco feito pelo lapicida na terceira linha da inscrição, 1º verso do poema. Note-se que o ablativo *oculo* apresenta uma rasura na última vogal e também pode ser lido como *ocule*, um vocativo, aparentemente, este se sobrepõe àquele. Assim, em nossa tradução, optamos por considerá-lo não como o ablativo absoluto, mas como uma imprecisão que atribui o “olhar errante” ao interlocutor do eu-lírico. Desta forma, nos parece, foi possível ressaltar, em vernáculo, tal particularidade do poema latino, que escolhe dirigir-se ao seu destinatário não como era de costume dentro da epigrafia de temática fúnebre, mas, antes, de uma forma original, fugindo de um dos lugares-comuns¹⁸ da poesia funerária: dirigir-se ao leitor por termos como *hospes*, *uiator*, ou *praeteriens*¹⁹. Nota-se o uso dessa tópica no epigrama abaixo, o CLE 52, CIL I 1007²⁰:

¹⁸ Baseando-nos em um prévio levantamento feito por Tolman (1910), em *A study of the sepulchral inscriptions in Buecheler's "Carmina Epigraphica Latina"*, cerca de 80% das inscrições deste compilado são funerárias (o que representaria por volta de 1486 inscrições), das quais, ao menos 10% fazem uso de um dos termos *hospes*, *uiator*, *praeteriens*. Cabe ressaltar que, para sua antologia, Bücheler tentava reunir inscrições que apresentassem algum domínio com os diferentes metros poéticos da época e, não estava, necessariamente, fazendo um levantamento e estudo das tópicos comuns dessas inscrições. Ou seja, as porcentagens apresentadas são somente significativas e representativas dentro do *corpus* do *Carmina Latina Epigraphica*.

¹⁹ Respectivamente: hóspede/estrangeiro/viajante, viajante e transeunte. Para mais exemplos, cf. CLE 63; 73; 74; 112; 119.

²⁰ Datação: -100 a -76 a.C. Proveniente de Roma.

*Hospes, quod deico, paulum est, asta ac pellege.
 heic est sepulcrum hau pulcrum pulcraí feminae.
 nomen parentes nominarunt Claudiam.
 suom mareitum corde deilexit souo.
 Gnatos duos creauit. horunc alterum 5
 in terra linquit, alium sub terra locat.
 sermone lepido, tum autem incessu commodo.
 domum seruauit. lanam fecit. dixi. abei.*

Ei, viajante, eu digo pouco, pare e leia,
 esta imbela tumba de uma bela mulher.
 Os seus pais chamavam-na pelo nome Cláudia.
 Seu esposo, ela amou com todo o coração.
 Gerou dois filhos. Bem neste lugar, um deles 5
 na terra deixa; dispõe sob a terra o outro.
 Sendo sua fala doce e o passo elegante.
 Cuidou da casa. Fez lã. Falei. Pode ir.²¹

Percebe-se, primeiramente, que ao menos duas das tópicas previamente comentadas são utilizadas já no princípio do *carmen* 55, dedicado a Êucarís: o nome do falecido em destaque, no caso nominativo, e, no terceiro verso do poema, sugere-se que o *titulum* – lápide – foi dedicado pelo pai de Êucarís. Referências externas desse epigrama são desconhecidas, e, assim, dependemos das informações presentes no próprio poema para, mais do que identificar a personagem real a quem se destina o poema, criar uma imagem “biográfica” dessa personagem tal qual foi, intencionalmente, passada pela *laudatio* da falecida – *Docta erodita omnes artes virgo vi[xit an XIV]*. Em um breve comentário a respeito, Sissel Undheim (2017) menciona que a condição de liberta e de atriz de Êucarís poderiam indicar que a jovem seria pertencente a uma classe social baixa, entretanto, devemos ressaltar que ela “enfeitava” festas nobres, como este elaborado epigrama parece corroborar. Ainda segundo Undheim, em seu livro *Boderline Virginities* (2017, p. 49), seu *status* de virgem poderia ser lido como uma reivindicação de dignidade e integridade social e, talvez, não esteja apenas inserido para afirmar que ela ainda não era casada quando faleceu.

Em relação à sua estrutura, o poema latino apresenta versos livremente metrificados à semelhança do esquema de metros do cenário jâmbico²² que, em língua portuguesa, soaria com uma cadência parecida à dos versos com tônicas binárias. Este verso é conhecido pelo seu uso nas comédias gregas e latinas por se aproximar do ritmo da fala comum. Não nos parece, entretanto,

²¹ Tradução nossa.

²² A fórmula tradicional do metro seria representada pelo seguinte esquema de vogais longas e breves: x – | u – | x – | u – | x – | u –. Sendo o x, uma vogal longa ou breve, o “–” uma vogal longa e, o “|”, uma breve.

que, no epigrama analisado, esse metro tenha sido utilizado com fins cômicos ou satíricos. Como vimos, Êucarís Licina pertencia ao teatro e, dedicar-lhe versos cuja tradição métrica também é teatral, sugere uma escolha artística que reforça a homenagem que se faz à menina. Observa-se, além disso, que, por se tratar de um verso consideravelmente menor do que o hexâmetro – que pode chegar a 17 sílabas métricas –, tal decisão pode ter sido feita considerando as limitações da lápide. Ademais, vemos que este epigrama fala diretamente com o leitor e não surpreende que seus versos busquem uma cadência mais próxima da fala comum. Diante disso, em nossa tradução, buscamos emular uma construção rítmica binária que funcionasse em nossa língua e, para tal, adotamos os versos dodecassílabos, devido à sua maior extensão, o que nos permitiu manter a quantidade de versos do original em nosso vernáculo, e a expressar com mais propriedade os versos latinos.

Observemos agora que, o segundo verso, *mōrālř grēlssūm et tītūllūm nōs|trūm [p] ērllēgě*, foge, como comentamos em nota (cf. nota 22), do esquema tradicional do senário jâmbico justamente no terceiro pé em que, obrigatoriamente, deveria conter um iambo. A partir desta observação, buscamos, dentro do poema, se haveria algum possível argumento que justificasse tal decisão tomada pelo autor do poema. O particípio *gressum*, segundo Saraiva (1993, p. 535) tem, entre suas acepções, “passo”, “andamento” e “pé de verso”. Constatar que, no esquema métrico, as vogais dessa palavra se alongam (a primeira por natureza, a segunda por posição) e que, a partir disso, há uma quebra rítmica com o dátilo – *ssūm et tītū* – seguida de dois pés com vogais longas, nos pareceu um jogo interessante, já que reforça o pedido de Êucarís “demore o pé e leia inteira nossas graças” (vv. 2-3). Buscando manter a ambiguidade de *gressum*, o traduzimos por “pé”, já que em nossa língua, essa palavra faz parte de um paradigma poético. Em uma primeira versão dessa tradução havíamos optado por traduzir, no segundo verso latino, o substantivo *titulum* por vocábulos dentro do campo semântico de “títulos honoríficos”, “inscrição” ou “túmulo”²³, entretanto, traduzimos por *graças* por duas razões: primeiro, porque a *laudatio* de Êucarís – *docta, erodita omnes artes virgo vi[xit an XIV]* – tem uma proximidade física e semântica com *titulum*, já que designa as honras da jovem, suas qualidades quando viva; segundo porque, como discutiremos com mais detalhes adiante, *Eucharis* significa “graciosa” em grego, cujo nome pode-se associar às Cárites, da mitologia grega, ou às Graças, para os romanos.

Interessante notar que o quinto verso (ver Fig. 1, v. 5 da tradução) destaca-se graficamente, com um sutil aumento das letras e um reposicionamento de *heic*, que fica fora da margem esquerda do poema. Com a exceção de *nostrum*, no segundo verso latino, não há marcas de primeira pessoa no período entre os versos 1 e 4. Há, portanto, uma ruptura gráfica no poema, que separa a introdução dedicatória, feita pelo pai, e o restante do poema, narrado pela própria falecida, Êucarís. É somente a partir do 5º verso que temos instaurada a voz da jovem com o uso de verbos em primeira pessoa, como *decoraui* (enfeitei), *apparui*

²³ Cf. *titulum* em FARIA, 2003, p. 1004.

(apareci) e *reliqui* (deixar para trás) e pronomes, predominantemente, na primeira pessoa do singular, *mea*, *meo*, *mecum*, *mihi*.

Temos mais uma tópica do gênero da epigrafia funerária, a lamentação pela morte, nos versos 7º e 8º: “precipitou-se a hora triste do meu fado/ e denegou-me, assim, qualquer sopro de vida”; e 12º e 13º: “E agora aqui, na tumba, as cinzas do meu corpo/ as odiosas Parcas colocaram em versos”. Nota-se, nessas passagens, a *mors immatura*, que se faz presente também, com diferentes paralelos, na literatura clássica. Essa tópica é uma das mais frequentes, nas inscrições, para o momento da *lamentatio*, ocasião em que aqueles que dedicam o poema, ou o próprio falecido, lamentam uma morte tão prematura. Para expressar tal sentimento, com frequência, também se utilizam metáforas que associam a vida ao fruto que cai de uma árvore, não tendo ainda amadurecido, ou à curta existência de uma rosa²⁴. É comum, ademais, a concepção de que a morte é como um rapto, cometido de forma violenta por alguma entidade superior²⁵, como vemos no verso 13º, em que Êucarís responsabiliza as “odiosas Parcas” pela sua morte.²⁶

O décimo verso – *quae modo nobilium ludos decoravi choro* – que, em nossa tradução, ficou “há pouco embelezei balés em nobres jogos” merece esclarecimentos tradutórios. A aliteração presente em *Decoravi choro* nos saltou aos olhos já que *choro* está praticamente contido no verbo *decoravi*. Traduzimos por “embelezei balés” porque o decalque “decorei o coro” possui uma ambiguidade que não existe no latim. “Decorar” tem a forte acepção de “memorizar”, em português, enquanto que em latim significa “enfeitar”. “Embelezei balés” buscou, então, reproduzir uma semelhança visual e sonora presente no original.

Observemos, agora, como primeiro e penúltimo versos demarcam bem a posição em que se encontram o interlocutor e o eu-lírico. Aquele, enquanto está em trânsito, “tem que observar as moradas da morte” porque elas estão em seu caminho, nas estradas romanas, mas esse sentido de “dever” não é tão intenso quanto o de Êucarís, que em uma oração subordinada (no texto em latim), está condenada a continuar ali, na eterna morada de Plutão. A jovem, que primeiro orgulha-se de

²⁴ Um bom exemplo é o CLE 439 (CIL XI, 6565) que traz, além dessa metáfora com flores, todas as demais tópicas do gênero que discutimos na página 2. Note-se que o epitáfio é feito a partir de um acróstico com o nome da falecida, Vera Marcana, e, em cada um de seus versos, uma estação do ano é mencionada, sugerindo que Vera será lembrada e homenageada o ano inteiro, durante todos os anos que virão. *D(is)M(anibus) Marcanae C(ai). F(iliae) Verae T(itus)./ Caesius Lysimachus coniugi sanctissimae et sibi vivos posuit./// Ver tibi contribuat sua munera florea grata/ Et tibi grata comis nutet aestiua uoluptas/ Reddat et autumnus Bacchi tibi munera semper/ Ac leue hiberni tempus tellure dicitur*. Em nossa tradução, mantemos o acróstico, como se verá: Aos Deuses Manes de Marcana Vera, filha de Caio./ Césio Lisímaco, vivo, assentou [esta lápide] para sua santíssima cônjuge e para si mesmo./// Venha a brindar-te a primavera flóreas graças/ E que a graça do estio doce a ti se insinue/ Retorne o outono a ti brindes de Baco sempre/ Assim, seja leve a hora invernal na terra. (Para mais exemplos, cf. CLE 216; 599; 601; 967; 1040.)

²⁵ Cf. VERANO, R.; MARTINEZ, C. F., 2012, pp. 217–228.

²⁶ Recordemos, por exemplo, do mito grego de Perséfone, também narrado por Ovídio, nas *Metamorfoses* (livro V, v. 391). Prosérpina, como é nomeada pelos romanos, enquanto colhe flores nos prados de Sicília, é raptada por Plutão, deus do mundo subterrâneo, para onde é levada.

suas habilidades artísticas, adquiridas (quase) que pelas mãos das Musas, termina por concluir, e após culpar a inveja das Parcas, que nada disso importa mais agora que se encontra no Hades – embora não seja mal ser lembrada por seus epítetos. Nessa breve análise dos versos, há um interessante movimento entre os deuses responsáveis pela glória de Êucarís, por aqueles responsáveis pelo início de sua ruína, e os outros que findaram de sua vida.

O verso 17 também merece atenção. Como se observa, *et antecessi, genita post, leti diem* (tendo nascido depois que ele, antecedi o dia de morte dele) *genita* encontra-se entre *antecessi* e *post*, recriando graficamente o que diz a oração. Os quatro últimos versos latinos (v. 17-20) terminam com as palavras *diem, dies* (acusativo singular e nominativo plural de “dia”, respectivamente), *domu* (ablativo singular de “casa”), *dicas* (segunda pessoa do presente do subjuntivo “digas”), que tentamos representar com aliterações em *t, d* – depois, *detidos, Dite, diga*.

Como se observa mediante a comparação do texto estabelecido com a foto do suporte original, no último verso *rogo ut discedens terram mihi dic[as leuem]* o texto entre colchetes foi recuperado por associação com a fórmula *sit tibi terra leuis* (STTL) – que a terra te seja leve –, fórmula sobre a qual comentamos anteriormente. No entanto, em nossa tradução, “Peço que, ao partir, diga-me: a 'terra' seja...” (v. 20) optamos por não traduzir *leuem* (leve), já que esse texto foi recuperado pelo editor.

O poema, além desse interessante jogo poético sonoro, faz referências intertextuais e alusivas a temas mitológicos que auxiliam na caracterização da jovem Êucarís. No verso 9, por exemplo, as Musas, filhas da Memória (Mnemosine) e deusas das artes, são referidas ao modo dos poemas épicos antes de que se comece a narrar os feitos da menina. Como comenta Jaa Torrano (1991, p. 20), “é preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto”. Êucarís quer que sua vida e suas artes sejam lembradas, para isso, atrai a *captatio benevolentiae* de seu leitor e lhe facilita o trabalho ao associar a sua história pessoal à dos mitos ainda tão influentes em seu tempo. Como aponta Thiphaine Samoyault (2008, p. 117),

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem.

Este epigrama não somente renova os mitos que cita, como atribui, pela intertextualidade, ainda mais qualidades a Êucarís (artista instruída e *virgem*) que, como mencionamos, traz no próprio nome a sua graça. As virgens Cárítes (*Chárites* para os gregos, ou *Gratiae* para os romanos), filhas de Zeus, estão associadas às alegrias, à música, à celebração, como observaremos, no seguinte trecho do proêmio “Hino às Musas”, na “Teogonia” de Hesíodo, na tradução de Jaa Torrano:

Junto a elas as Graças e o Desejo têm morada
 nas festas, pelas bocas amável voz lançando
 dançam e gloriam a partilha e hábitos nobres
 de todos os imortais, voz bem-amável lançando.
 (HESÍODO, *Teog.* v. 64-67)

Tal como as Cárites, Êucarís enfeitava nobres celebrações com sua música e com sua dança, porém, ao contrário das deusas, sua mortalidade lhe impede de continuar levando suas alegrias ao público. As Parcas, filhas da Noite, transformam, de certa forma, o canto de celebração da menina (*choro*) em um canto fúnebre (*carmine*)²⁷ e tomam seu lugar de voz, passando a cantar por ela. Até mesmo as Musas protetoras de Êucarís, diante do destino traçado pelas Parcas, silenciam os seus cantos elogiosos. Sintetizamos, assim, as duas histórias que se imiscuem nesse poema: a história mítica da menina que “quase” se equipara às deusas das artes; e a da artista liberta que teve reconhecimento em vida e não lamenta o que poderia ter sido, se não tivesse morrido, mas, antes, canta sobre suas glórias. Concluímos que, embora o epigrama CLE 55 faça uso de tópicos recorrentes da tradição dos poemas fúnebres, elas são renovadas e repensadas dentro do poema, como exemplificamos ao relacioná-lo a outros epigramas. O mesmo acontece com a metrificação, que é usada para reforçar o que diz o texto, e a aparente fuga ao metro convencional não deve ser prova de que a métrica não importava ou não era dominada pelo poeta, mas, antes, evidencia que o suporte epigráfico admitia mais fluidez. Pretendeu-se demonstrar, aqui, a expressividade dos poemas epigráficos fúnebres e o seu papel na construção da memória individual e da imagem perpetuada do morto, neste caso, de uma jovem atriz carismática.

Referências bibliográficas:

- BÜCHELER, F.; LOMMATZSCH, E.; RIESE, A. **Anthologia Latina**. Inscriptiones Latinae antiquissimae ad C. Caesaris mortem. Leipzig: Teubner, 1895.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 1-18.
- CAMPOS, H. de. **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAIRNS, F. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Edinburgh, GB: Edinburgh University Press, 1972.
- CICERO. **De re publica; De legibus**. Trad. Clinton Walker Keyes. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: W. Heinemann, 1928.

²⁷ Vv. 10-14. *Chorus*, em latim, pode designar “coro de dançarinos” ou “canto” (*cf. chorus* em FARIA, 2003, p. 181) e *carmen* pode ser “poema” e, também, “canto”. Quando dizemos que *carmen* representa um canto funesto deve-se, somente ao fato de que, neste epigrama, a palavra está associada às Parcas e o poeta diferenciou *chorus* de *carmen*.

- CESILA, R. T. **Epigrama: Catulo e Marcial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Curitiba, PR: Editora da UFPR, 2017.
- COURTNEY, E. **Musa Lapidaria: a selection of Latin verse inscriptions**. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1995.
- DEZOTTI, J. D. **O epigrama latino e sua expressão vernácula**. Dissertação de mestrado. São Paulo, PPGLC-FFLCH-USP, 1990.
- FARIA, E. **Dicionário Latino-Português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FUNARI, P. P. A. **A vida quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.
- HESÍODO. **Teogonia. A origem dos deuses**. Tradução e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Roswitha Kempf, 1991.
- KEPPIE, L. **Understanding Roman inscriptions**. London: Batsford, 1991.
- KNOX, B. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- LOURENÇO, F. Prefácio. In: HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 10a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.
- TOLMAN Jr., J. A. **A study of the sepulchral inscriptions in Buecheler's "Carmina Epigraphica Latina"**. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1910.
- UNHEIM, S. **Boderline Virginities, Sacred and Secular Virgins in Late Antiquity**. Londres: Routledge, 2017.
- VERANO, R.; MARTINEZ, C. F. El epitafio emeritense de iulia anulla: Un nuevo caso de doblete epigráfico. **Epigraphica – Periodico Internazionale di Epigrafia**, LXXIV, 1-2. Itália: Fratelli Lega Editori, 2012, pp. 217-228.

