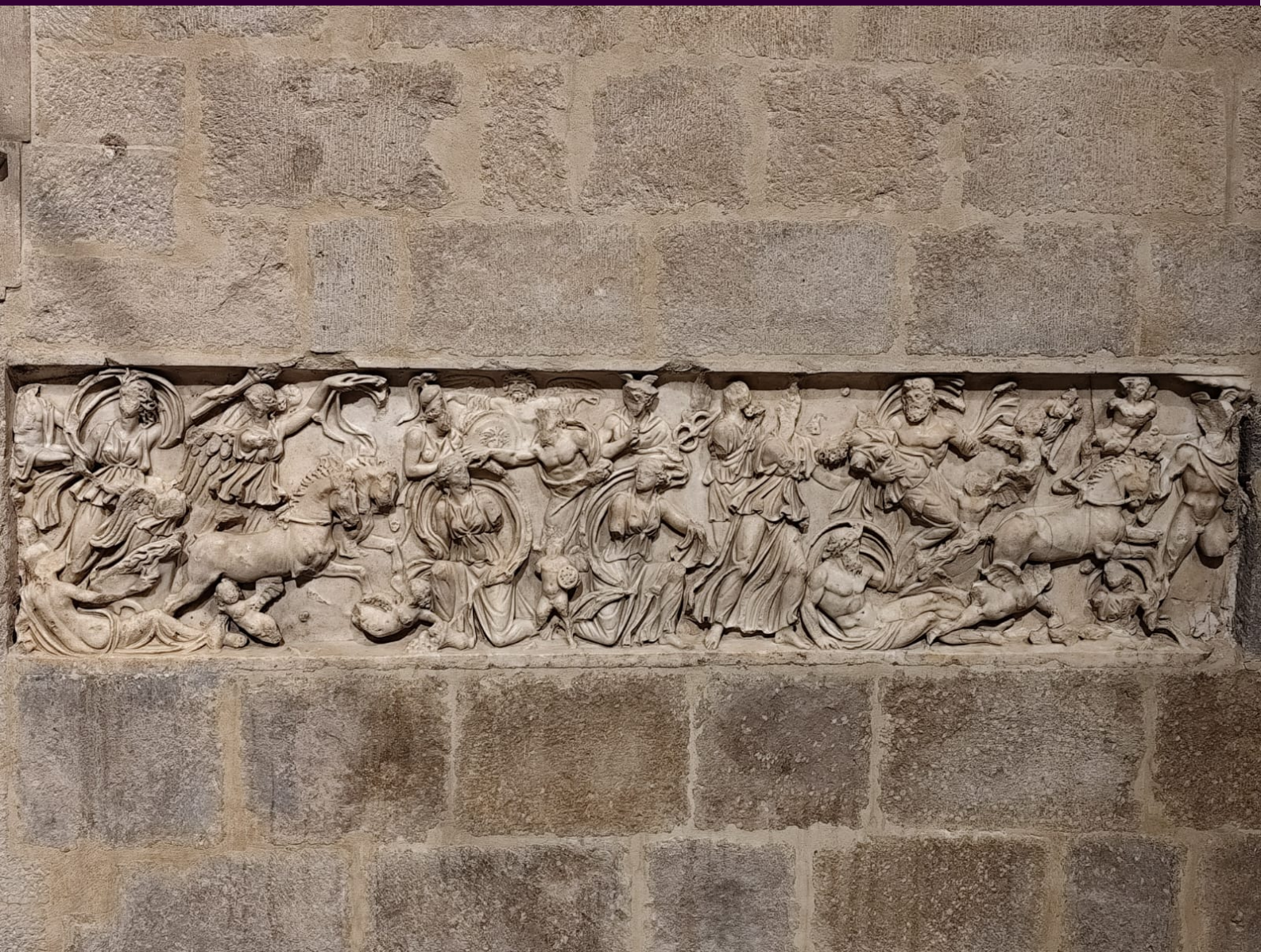


2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

Separata 4



2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

Separata 4

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Roberto de Andrade Medronho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANO Afranio Gonçalves Barbosa

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Fábio Frohwein de Salles Moniz

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda
SUBSTITUTO EVENTUAL Beatriz Cristina de Paoli Correia

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basilio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Sarcófago. Estrigilado com orante masculino sobre o tema do rapto de Prosérpina, séc. III (Basílica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORACÃO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 47
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | Vinícius Francisco Chichurra

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia: Proba como (não)Ausônio¹

Stephen Hinds

RESUMO

Embora as formas de exploração da técnica poética por Proba e Ausônio sejam quase opostas, Proba é frequentemente associada a Ausônio na análise do centão virgiliano do séc. IV, principalmente porque Ausônio oferece, em uma epístola dirigida a seu amigo e colega retórico Áxio Paulo, uma discussão completa sobre a composição de centões. Neste artigo, aprofundamos a comparação com Ausônio. O jogo técnico do poeta franco-atlântico, mais conhecido por seu centão nupcial (provavelmente composto alguns anos após o centão bíblico de Proba), é uma característica recorrente de sua obra e pode ser visto como reflexo de uma ênfase mais ampla na experimentação com elementos textuais na poesia latina do séc. IV. De fato, o termo “*technopaegnon*” (hoje utilizado de maneira mais geral para descrever a poesia de efeitos especiais greco-romanos) é uma criação de Ausônio, que o usa como título para uma série de poemas hexamétricos em que cada verso termina com um monossílabo diferente. Uma análise das experimentações de Ausônio com formas poéticas e linguísticas, que também incluem jogos alfabéticos e um exercício completo de hibridização linguística entre o grego e o latim (epístola 6), pode ajudar, por comparação e contraste, a contextualizar as maneiras pelas quais Proba subverte a ‘normalidade poética’ em seu centão bíblico e os tipos de expectativas que os leitores da Antiguidade Tardia podem ter trazido para seu poema.

PALAVRAS-CHAVE

Proba; Ausônio; Virgílio; Centão; Intertextualidade; *Technopaegnon*; *Code-switching*.

SUBMISSÃO 31.10.2024 | APROVAÇÃO 18.3.2025 | PUBLICAÇÃO 22.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66039](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66039)

P

ubliquei um artigo intitulado *The Self-conscious Cento* (“O centão autoconsciente”) há dez anos, em 2014; e na primeira parte das minhas observações (com desculpas aos veteranos da bibliografia centonária), revisito algumas das reflexões apresentadas naquela época.² Esse foi um artigo que abordava tanto o “centão bíblico” de Proba quanto o muito diferente “centão nupcial” de seu quase contemporâneo do séc. IV d.C., Ausônio. Em contraste com os trabalhos de Sandra Bianchet e Catherine Connors³, esta contribuição não abordará apenas Proba, mas também, e especialmente, Ausônio, sendo o objetivo principal deste trabalho, então, a comparação desses dois poetas tarde-antigos a respeito do tratamento do estilo poético conhecido como ‘centão’.

O uso deste renomado poeta da França Atlântica visa expandir as discussões sobre o séc. IV d.C., em afirmação da tese de Sandra Bianchet de que esse século teria sido um período de experimentação com a linguagem do cânone literário latino. Para isso, vou analisar não apenas o centão de Ausônio, mas também alguns de seus versos não centonários. De maneiras muito diferentes, Proba e Ausônio são ambos disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia. E, para reforçar essa ideia, além de tecer algumas considerações sobre os pontos de interseção entre os dois poetas no campo do centão virgiliano, pode ser útil apresentar alguns exemplos de outras formas pelas quais Ausônio subverte a linguagem do verso latino canônico, além do centão. Útil não tanto para explicar aspectos específicos do centão de Proba (que, segundo a datação tradicional, antecede grande parte da produção poética de Ausônio, incluindo o seu próprio centão), mas para evidenciar um *Zeitgeist* geral de experimentação técnica poética e linguística, o qual pode ter influenciado a maneira como o centão de Proba foi posicionado e recebido pelos leitores do séc. IV d.C.⁴

O CENTÃO E SUA INTERTEXTUALIDADE TOTAL

Como me envolvi com o estudo do centão? Bem, um dos motivos é que o tema me permitiu permanecer em minha zona de conforto como leitor, mais familiarizado com a poesia latina clássica dos primeiros séculos a.C. e d.C. Qual a melhor maneira de contribuir para as discussões poéticas da Antiguidade Tardia como leigo, senão ao focar a atenção em uma categoria de textos da Antiguidade Tardia que *não contém nenhuma palavra da Antiguidade Tardia*? De maneira mais séria, talvez nenhum gênero esteja melhor equipado do que o centão para tematizar a mistura de familiaridade e estranheza envolvida nos encontros da Antiguidade Tardia com a poesia e a poética clássicas, oferecendo um tipo de caso-limite para tais encontros.

Apenas para relembrarmos, o centão é o notável gênero de poemas, com seu auge na Antiguidade Tardia e continuidade até o Renascimento, no qual o poeta constrói o poema inteiro dele (ou – pensando na já mencionada contribuição de Catherine Connors – o poema inteiro *dela*) a partir de versos, metades de versos e um e meio de versos de Virgílio – ou, no caso grego, de Homero –, retirados de seus contextos originais e reutilizados, em um processo de reciclagem extrema de cortar e colar.

E isso, é claro, imediatamente apresenta um problema para o tipo de leitura intertextual à qual os leitores de poesia latina estão acostumados. Se *cada frase* em tal poema tem um equivalente no mesmo texto fonte (uma taxa de correspondência de 100%), o que isso faz com nossos protocolos de leitura entre textos? Se algumas (ou talvez a maioria) das frases recicladas no poema centonário reutilizam a linguagem virgiliana de maneiras que parecem desvinculadas do contexto original de Virgílio, isso significa que os casos em que há um engajamento significativo com o contexto virgiliano devem ser vistos como meras ocorrências fortuitas ou como improváveis de serem percebidos pelo leitor, devido à forte interferência de intertextos não significativos, mesmo quando tais engajamentos são pretendidos pelo centonista? E, de qualquer forma, seria possível distinguir uma reutilização que intencionalmente inverte seu contexto virgiliano de uma que é

simplesmente indiferente a ele? Essas questões ajudam a explicar a paralisia que o centão geralmente causa nos filólogos tradicionais. No entanto, para um tipo diferente de leitor, cada vez mais influente nos estudos sobre o centão, indagações abrem caminho para uma agradável sensação pós-moderna de possibilidade intertextual em proliferação.

Os apelos pós-modernos ao jogo intertextual infinito poderiam facilmente ser usados para reforçar a antiga acusação contra os centonistas, de que estes diminuem a agência e o controle autorais, ao mesmo tempo em que deixam o leitor imerso em uma sobrecarga interpretativa, configurando o centão como um “texto aberto”. Mas o pós-modernismo também traz novas estratégias para aguçar e refinar um senso de autoridade poética, e estas condicionaram minhas próprias abordagens ao centão. Meu interesse especial está em captar os próprios comentários internos dos centonistas sobre seus centões: em suma, estou à procura, no centão, da voz da *autoconsciência centônica*.

O CENTÃO VIRGILIANO DE PROBA

Proba, aparentemente membro de uma das famílias mais aristocráticas (e mais cristãs) da Roma imperial tardia, oferece um interessante objeto de estudo. Seu centão bíblico distingue-se por ser construído a partir de dois textos canônicos – e não a partir de um só. Filologicamente, Proba utiliza as palavras de Virgílio; teologicamente, trabalha com a palavra de Deus, articulando elementos do Antigo e do Novo Testamento.

É importante enfatizar a estranheza deste momento na história da autoria. O centão de Proba foi lido de maneira extraordinariamente ampla por séculos. De acordo com Jane Stevenson, em *Women Latin Poets*, “há mais manuscritos e edições do centão do que de qualquer outra obra individual escrita por uma mulher pré-moderna”.⁵ Por outro lado, como o centão é a única obra existente de Proba, nenhuma das palavras que sobreviveram são de sua própria autoria... exceto por uma breve

passagem introdutória, na qual ela descreve sucintamente sua intenção poética e espiritual.

O centão de Ausônio chegou até nós acompanhado de uma epístola abrangente do autor, em prosa, na qual expõe seus objetivos literários e métodos. Em contraste, o prefácio programático de 55 versos apresentado por Proba está em verso e, desde o início, integra-se à enunciação estilizada da forma centonária. Embora eu tenha mencionado que o prefácio contém as únicas palavras de Proba que não são diretamente de Virgílio, tal afirmação merece esclarecimentos. Já na primeira frase do prefácio, observa-se uma sutil presença virgiliana; à medida que Proba expõe seus princípios poéticos, a densidade das alusões ao poeta latino aumenta progressivamente, culminando em uma composição centonária completa na metade do prefácio.

O prefácio de Proba tem sido amplamente debatido. Neste texto, abordarei inicialmente o famoso v. 23, onde a autora explicita sua relação com Virgílio. Esse verso é particularmente notável por ser o último completamente não virgiliano de seu poema. Abaixo, apresento os v. 22-28 do centão, com as respectivas passagens de origem virgiliana indicadas:

*hinc canere incipiam. praesens, deus, erige mentem;
Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi:
rem nulli obscuram / repetens ab origine pergam,
si qua fides animo, si vera infusa per artus
mens agitat molem et toto se corpore miscet
spiritus et quantum non noxia corpora tardante
terrenique hebetant artus moribundaque membra.*

22] G. 1.5 *hinc canere incipiam.* 24] A. 11.343, 1.372. 25 sq.] A. 3.434 *si qua fides, animum si veris implet Apollo,* A. 6.726 sq. *totamque infusa per artus mens agitat molem et magno se corpore miscet.* 27 sq.] A. 6.726 *spiritus* 731 sq. *quantum non noxia corpora tardant terrenique hebetant artus moribundaque membra.*

Aqui começarei a cantar. Que Deus esteja presente, eleve minha mente: contarei que Virgílio cantou sobre os dons sagrados de Cristo; e, repetindo um tema obscuro a ninguém,

procederei desde o começo, se há alguma fé em meu coração,
se, fluindo por minhas articulações, a verdadeira mente move
meu esforço e o Espírito mistura-se com todo o meu corpo, e
na medida em que elementos nocivos não impeçam, e
nenhuma letargia venha das articulações e membros terrenos
imbuídos de morte.

A formulação exata do v. 23 é muito importante para os teólogos, no contexto do debate cristão da Antiguidade Tardia sobre o uso adequado da literatura pagã, incluindo, especialmente, a famosa polêmica de Jerônimo contra os centões (Jerônimo, *Carta* 53.7). O que Proba escreve, penso eu, não é “farei o pagão Virgílio cantar a palavra de Deus”, mas, mais precisamente, “contarei que Virgílio sempre cantou a palavra de Deus.” Ou seja, Proba adota a ideia de um Virgílio proto-cristão: o objetivo de seu centão não é atribuir uma nova intenção à poesia de Virgílio, mas, por meio de uma edição, esclarecer a intenção que já estava presente em sua obra.

Para a minha reflexão metapoética sobre esta passagem, no entanto, quero avançar do v. 23 para os v. 25-28. Em um quase-centão da linguagem pitagórica de Ânquises na *Eneida* 6, sobre o confinamento das almas em corpos mortais imperfeitos, Proba espera que seus próprios membros terrenos imperfeitos, por meio da infusão do Espírito Santo, possam proclamar dignamente a palavra de Deus. Mas acredito que possa haver outra maneira de ler esses versos também, desencadeada pela sugestividade metapoética da palavra *membra* (v. 28). Convém lembrar um dos possíveis significados de *membrum*, conforme o *Oxford Latin Dictionary*: *membrum* 5c: um “membro” ou seção de um período ou sentença na retórica. Sugiro que Proba tenha usado essa potencial ambiguidade lexical para aprofundar os termos de sua referência a Virgílio no v. 23. Aqui, nos v. 25-28, Proba não espera apenas que seus próprios membros terrenos imperfeitos, mas também os *membra* terrenos imperfeitos dos hexâmetros de Virgílio possam proclamar dignamente a palavra de Deus. Nas próprias palavras em que Proba cristianiza a escatologia pagã de Ânquises, são expressas preocupações sobre se essas palavras

virgilianas estão espiritualmente comprometidas demais para cumprirem sua tarefa. Esse subtexto adiciona uma camada de complexidade – e talvez uma sutil ansiedade – à afirmação confiante da autoridade cristã de Virgílio logo acima, no v. 23.

O CENTÃO VIRGILIANO DE AUSÔNIO

E assim chegamos a Décimo Magno Ausônio, poeta jocoso e importante figura política da Antiguidade Tardia em Bordéus e Trier, cuja variada *oeuvre* literária inclui um centão de cerca de 130 versos, provavelmente escrito alguns anos após o de Proba. Ausônio evidentemente reage e brinca com uma tradição centonária existente, mas o poema cristão de Proba geralmente não é considerado uma referência direta no centão secular de Ausônio.⁶

O que Ausônio oferece, notoriamente, é um centão nupcial: trata-se de um poema de casamento – um epitalâmio – recortado e colado (novamente) de versos e partes de versos de Virgílio. O poeta gaulês relata que compôs o centão em resposta a um desafio proposto pelo imperador Valentiniano. A ocasião, ao que tudo indica, foi o casamento do filho do imperador, Graciano, ocorrido por volta de 374 d.C.⁷

Aqui está, primeiramente, uma visão da muito discutida epístola explicatória e da apologia que Ausônio, anos depois, endereçou a seu amigo, o preceptor Áxio Paulo, na qual o poeta descreve como compôs o centão e apresenta uma discussão explícita sobre sua metodologia centonária.⁸

Perlege hoc etiam, si operae est, frivolum et nullius pretii opusculum, quod nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate. centonem vocant qui primi hac concinnatione luserunt. solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata, quod ridere magis quam laudare possis. pro quo, si per Sigillaria in auctione veniret, neque Afranius naucum daret neque ciccum suum Plautus offerret. piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia.

Leia isso também, se achar que valer a pena – um livrinho trivial e sem valor, que nenhum esforço moldou nem cuidado refinou, sem um pingo de inteligência ou da maturidade que a reflexão proporciona. Aqueles que primeiro experimentaram com essa forma de compilação chamaram-na de “centão”. Trata-se de um esforço da memória apenas: recolher o que está disperso e recompor o que está fragmentado, sendo mais provável provocar o riso do que o elogio. Se fosse colocado em leilão no mercado da Sigilária, Afrânio não daria sua palha, nem Plauto ofereceria sua casca. De fato, é vexatório ver os majestosos versos de Virgílio serem degradados com um tema tão cômico.

Ao contrário de Proba, cuja abordagem a Virgílio parece tão nobre quanto seu propósito cristão, Ausônio apresenta seu centão como sendo, embora de forma apologética, voltado a rebaixar ou degradar seu grande modelo (*dehonestasse*, no final da citação). Desde o início, sua epístola apresenta o vocabulário consagrado da autodepreciação poética: este *opusculum* é produzido sem *labor*, sem *cura*, sem o acabamento refinado da lima; a história do centão é uma história de *lusus*, mera ninharia.

Mencionei anteriormente meu interesse na *autoconsciência centônica*; agora, apresentarei um exemplo disso no interior do próprio “centão nupcial” de Ausônio. Embora este centão seja todo um epitalâmio, no v. 67, aproximadamente na metade do poema, Ausônio começa a narrar o canto do epitalâmio propriamente dito pelo coro nupcial. Portanto, este é, de fato, o cerne do poema, uma canção nupcial dentro da canção nupcial, dirigida aos noivos enquanto se dirigem ao leito imperial (*Cent. nupt.*, v. 67-70)

*tum studio effusae matres | ad limina ducunt.
at chorus aequalis | pueri innuptaeque puellae
versibus incomptis ludunt | et carmina dicunt:
‘o digno coniuncta viro, | gratissima coniunx ...’*

67] A. 12.131, 10.117. 68] G. 4.460, A. 6.307. 69] G. 2.386, A. 6.644. 70] E. 8.32, A. 10.607.

Então, avançando com pressa, as matronas conduzem o casal até o limiar; mas o grupo de seus pares, meninos e meninas não casadas, brincam com versos desleixados, e assim cantam: “Ó você que se une a um senhor digno, noiva mais bem-vinda...”

Consideremos a preparação para este ‘cântico interno’, que inclui os meios versos com as ênfases empregadas: ‘mas o grupo de seus pares, meninos e meninas não casadas, brincam com versos desleixados (“*versibus incompitis ludunt*”)’. Isso remete, evidentemente, ao próprio Ausônio, o poeta que, em sua epístola explicatória (como mencionado anteriormente), descreve seu centão como um “*lusus*”, algo desprovido de “*labor*”, “*cura*” e do polido acabamento da lima. Esse ‘espelhamento’ metaliterário já foi destacado por diversos estudiosos. No entanto, proponho agora dar um passo adiante.

No contexto original virgiliano da primeira metade do v. 69 (“*versibus incompitis ludunt*”), quem são os cantores que “brincam com versos desleixados” (*Geor.*, II, v. 385-386)?

*nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni
versibus incompitis ludunt risuque soluto.*

Mesmo assim, os colonos de Ausônia, uma raça vinda de Troia, brincam com versos desleixados e risos desenfreados.

A resposta, sublinhada acima, é que eles são *Ausonii*, um nome virgiliano (de origem grega antiga) para “italianos”.⁹ No entanto, no novo contexto desses “*versibus incompitis*”, essa expressão pode ser vista também como uma espécie de assinatura poética do próprio centonista, “*Ausonius*”! Mais do que isso, eles são “*Ausonii coloni*”, não apenas “cultivadores”, mas “colonos” (e o que é um centão senão uma “colônia” de textos reassentados?). Além disso, esses “*coloni*” são “uma raça enviada de Troia”, assim como a maioria dos versos “reassentados” de centão vêm de uma épica clássica sobre Troia (... e sobre o reassentamento troiano).

Não apenas um centão, então, mas um meta-centão ausoniano. O nome favorito de Virgílio para os italianos da

antiguidade – *Ausonii* – está bem ali no contexto original do meio-verso citado, disponível para seu sucessor poético, *Ausonius* como nada menos que uma assinatura autoral codificada.

E assim, a noiva e o noivo imperiais vão para a cama, após uma interrupção editorial em prosa, na qual Ausônio avisa seus leitores sobre os versos sexualmente explícitos à frente, os quais causarão rubores não apenas para sua própria modéstia, mas também para a modéstia de Virgílio. Uma única olhada na famosa cena explícita da noite de núpcias no final do *Cento nuptialis* pode ajudar a enfatizar a diferença entre as abordagens de Ausônio e Proba em relação a Virgílio (v. 105-109):¹⁰

[...] | *ramum, qui veste latebat,*
sanguineis ebuli bacis minioque rubentem
nudato capite | et pedibus per mutua nexis,
monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen
ademptum, eripit a femore et trepidanti fervidus instat.

105B] A. 6.406. 106] E. 10.27. 107] A. 12.312, 7.66. 108] A. 3.658. 109] A. 10.788.

[...] a vara que se oculta sob sua vestimenta, tingida com o sangue das bagas de sabugueiro e com o vermelho-vivo, sua cabeça exposta (enquanto suas pernas se entrelaçam), um monstro chocante e deformado, imenso, sem visão em seu único olho, ele a retira de seu flanco e a pressiona com ânsia, enquanto ela estremece.

Desembainhando sua arma grotescamente inchada e de um único olho, o noivo está prestes a penetrar um abismo escuro e pungente, onde, à medida que a cena se desenvolve, ele desbloqueia algumas imagens intensas de sexualidade e morte: isso é, à sua maneira, uma *katabasis* pós-virgiliana. A primeira metade do verso aqui (105b “*ramum, qui veste latebat*”, “a vara que se oculta sob sua vestimenta”) traz à tona a citação mais impressionante de Virgílio neste centão, um reaproveitamento verbal do talismã mágico do livro 6 da *Encida: o Ramo Dourado*! E este é o momento de observar que, no centão de Proba (v. 151), um meio-verso de Virgílio diferente sobre o Ramo de Ouro (*Aen.*,

VI, v. 141: “*descerpserit arbore fetus*”) assume uma função muito mais séria e simbolicamente distinta, referindo-se ali, claro, não à “vara” ereta e parecida com um tronco, do noivo, mas à Árvore do Conhecimento no Jardim do Éden, e às terríveis consequências de colher seu fruto.

Para resumir esse breve percurso pelos dois centões, afirmo que o de Proba é uma obra essencialmente e programaticamente séria, enquanto o de Ausônio, conforme sua própria descrição, é um mero “*lusus*”, uma brincadeira. No entanto, um benefício de ler os centões de Proba e Ausônio lado a lado é a surpresa ao perceber de forma mais aguçada a sagacidade filológica de Proba, sua autoconsciência poética e sua curiosidade alusiva aos contextos dos versos e meios-versos virgilianos que ela mobilizou; uma leitura mais ‘ausoniana’ de Proba em jogo.

Agora, como prometido, a parte não centonária de minhas observações, na qual ofereço algumas percepções sobre outros modos de Ausônio subverter a linguagem do verso latino canônico, a fim de ilustrar a ideia de que tanto ele quanto Proba, viviam em uma época em que as tradições do verso latino estavam particularmente abertas a rupturas em favor de experimentações técnicas, poéticas e linguísticas.

AUSÔNIO E O “*TECHNOPAEGNION*”

A primeira coisa a se dizer aqui é que, entre as obras poéticas de Ausônio, há uma pequena coleção à qual ele realmente deu o título de “*technopaegnion*”, literalmente “jogo de *techne*”, “um jogo do fazer poético”. Ausônio é o poeta que cunhou esta palavra composta de origem grega. Embora tenha sido posteriormente usada para descrever diversos tipos de jogos linguísticos (como poemas-figura, acrósticos, anagramas), Ausônio a inventou como um rótulo para uma série de poemas hexamétricos jocosos, nos quais cada verso termina com um vocábulo monossílabo. Por exemplo, aqui estão os três primeiros versos de um poema de dez versos da coleção *De membris*, “Sobre partes do corpo”:

*indicat in pueris septennia prima novus dens,
pubentes annos robustior anticipat vox.
invicta et ventis et solibus est hominum frons.*

O novo dente indica, na criança, a chegada de seu sétimo ano; a voz mais robusta prenuncia os anos da puberdade. A testa do homem é indomável tanto pelos ventos quanto pelos sóis...

Outros títulos nesta coleção de poemas que terminam com monossílabos incluem “Sobre os deuses”, “Sobre comidas”, “Sobre coisas que não têm conexão”, “Versos que começam e terminam com monossílabos” e – o último que desejo destacar aqui – um poema em que cada verso termina soletrando uma letra latina ou grega.¹¹ Este poema começa de forma bastante direta (v. 1-2),

*dux elementorum studiis viget in Latiiis A
et suprema notis adscribitur Argolicis Ω*

No aprendizado do latim, a que ocupa lugar de destaque como líder é a letra *A*, enquanto na lista dos caracteres gregos, a última é o *Ω*.

Mas, à medida que as coisas progridem, a “sopa de letrinhas” se torna um pouco mais confusa, como nos v. 15-17:

*hostilis quae forma iugi est, hanc efficiet Π.
Ausonium si Pe scribas, ero Cecropium P,
et Rho quod Graeco, mutabitur in Latium P.*

A forma do *hostil* “jugo” será representada por *Π* [Pi]. Se você escrever o “*Pe*” ausônio (=italiano), eu serei o “*P*” [Rho] cecropiano (=ateniense), e o que é *Rho* para o grego será transformado no “*P*” [Pe] latino.

E assim por diante, por quase trinta versos. Esse jogo alfabético interlinguístico é uma excelente forma de introduzir a última “subversão” ausoniana do latim que desejo destacar aqui: sua subversão do verso latino por meio de interações linguísticas inesperadas com o grego.

CODE-SWITCHING DE LATIM E GREGO EM AUSÔNIO

A *oeuvre* poética de Ausônio, ao lado dos tipos mais usuais de helenismo literário romano, está cravejada de maneira totalmente inédita por experimentos reais de troca linguística do latim para o grego, desde jogos alfabéticos até epigramas com alternância de código, além de um exercício poético completo de 45 versos em hibridismo linguístico.¹²

Em vários de seus epigramas, encontramos Ausônio alternando entre o latim e o grego de maneiras quase inéditas na poesia anterior, apesar das profundas e duradouras tradições de helenização na poesia latina. Aqui, por exemplo, está o *Epigrama* 35, no qual um busto ou uma pintura de Safo deve ser imaginado falando com o leitor:

Lesbia Pieriis Sappho soror addita Musis
εἴμ' ἐνάτη λυρικῶν, Ἀονίδων δεκάτη.

Safo de Lesbos, uma irmã unida às Musas Pierianas,
eu sou ela, a nona dos poetas líricos, a décima das Aonídes.

A mudança de idioma entre os dois versos dramatiza o ato de impersonificação do epigrama e garante a autenticidade da voz impersonificada: a primeira palavra grega, εἴμι, representa a essência da primeira pessoa, com a qual o epigrama se apresenta como sendo “falado” pelo próprio retrato de Safo. É claro que Ausônio segue um caminho já amplamente explorado ao tratar Safo como a “décima Musa”, mas a originalidade reside na surpresa da alternância de código, do latim para o grego. Além disso, pode haver algo mais aqui: δεκάτη, a palavra final, se traduzida de volta para o latim padrão de Ausônio, seria *decima*, aproximando essa autointitulada “décima Musa” de seu imitador poético, *Décimo* Magno Ausônio.

Um epigrama como este, cuja interpolação de expressões gregas encontra alguns precedentes em Marcial (e, portanto, não é completamente inédito), é uma coisa; contudo, o poema de 45 versos que explorarei a seguir apresenta uma natureza completamente distinta. A obra em questão é uma epístola em

hexâmetro endereçada por Ausônio a seu amigo, o preceptor Áxio Paulo – o mesmo a quem ele dedica seu centão nupcial. Aqui estão os dois versos de abertura (*Epist.*, VI, v. 1-2):¹³

Ἑλλαδικῆς μέτοχον μούσης Latiaeque Camenae
Ἄξιον Αὐσόνιος sermone alludo bilingui.

Ao Áxio, digno partilhante da Musa helênica e da Camena latina,
eu, Ausônio, envio uma saudação jocosa em um discurso de duas línguas.

A epístola, assim como o epigrama de Safo, inicia com uma referência às Musas, configurando uma introdução poetológica. A agenda bilíngue é prontamente estabelecida pelo equilíbrio entre o grego **Μοῦσα** e o latim *Camena* nas duas metades do hexâmetro inaugural. Ausônio escreve aproximadamente seiscentos anos após Lívio Andrônico, que, no séc. III a.C., inaugurou a tradição épica latina ao surpreender com o uso de uma Camena – uma ninfa aquática romana – para traduzir o grego **Μοῦσα** no verso inicial da *Odisseia* de Homero.¹⁴ Essa surpresa, é claro, já fazia parte da história antiga no tempo de Ausônio, com *Musa* e *Camena* já reduzidas na poesia romana a meras variantes mitológicas ou até sinônimos. Contudo, aqui, o jogo linguístico – e alfabético – do poeta revisita essas figuras, apresentando-as como opostas em tensão, desautomatizando novamente a interface linguística entre o grego e o latim.

Em seguida, no início do v. 2, Ausônio nomeia seu destinatário, o preceptor Áxio Paulo. Traduzido e transliterado para o grego, flexionado como grego, o nome traz um trocadilho: Áxio(s) é “digno”; na verdade, ao ser interpretado como um adjetivo grego, ele se transforma em um “digno partilhante”, **μέτοχον ἄξιον**, da competência bilíngue celebrada nesta frase de abertura. Qualquer autor latino de qualquer período poderia e recorreria a esse óbvio jogo de palavras grego, mas no ambiente peculiar deste poema, ele ganha uma nova ênfase.¹⁵

E quanto ao próprio nome do poeta, logo ao lado do de seu amigo, também destacado pela grafia e forma helênicas? Ausonius, **Αὐσόνιος**: na poesia latina desde Virgílio, como vimos,

um nome grego para habitante da Itália na Antiguidade. Mas, neste contexto, a legibilidade bilíngue do nome serve como um lembrete imediato das credenciais do escritor de cartas como poeta em ambas as línguas.

À medida que as exhibições de hibridismo linguístico se desenrolam e se intensificam, o poeta vai brincando cada vez mais com seu erudito destinatário sobre o projeto inédito de seu poema, mas não sem um toque de autodepreciação. No v. 10, Ausônio está explorando a data de meio de inverno de sua epístola para desprezá-la como verso de clima frio (ψυχρὰ *carmina*),¹⁶ cujo frio sazonal é agravado pela ausência de qualquer “calor” de criatividade poética (6-10):¹⁷

erramus gelido τρομεροὶ καὶ φρικτοὶ *poetae*,
Πιερίδων *tenero* πλοκάμων θεράποντες *inertes*.
πάντα δ' ἔχει παγετός τε *pedum* καὶ κρουσμός ὀδόντων,
θαλπωρὴ *quia nulla* φοκοῦ χιονώδεϊ χώρῃ,
et duplicant frigus ψυχρὰ *carmina* μητιόωντες

Nós [= “eu”] vagamos [ou “cambaleamos”] tremendo de frio, poetas arrepiados, servos inertes [ou “sem arte”] das Pierides de cabelos suaves. Pés (métricos) congelados e dentes trêmulos são o destino de todos, pois nenhum fogo aquece nesta terra coberta de neve, e os poetas duplicam o frio ao refletirem sobre seus versos gélidos.

“*Duplicant*” certamente não é uma escolha acidental na linha 10: versos ‘frígidos’ como estes ‘duplicam’ o frio do inverno ao redor da propriedade rural do poeta ao norte de Bordéus, de onde ele escreve para seu amigo; e essa frieza é também uma função – autorreferencial – de seu próprio ato mal concebido de “duplicação” linguística.

Agora, deixe-me olhar, finalmente, para um trecho próximo ao final do poema (*Epist.*, VI, v. 40-42):

hic erit et fructus Δημήτερος ἀγλαοκάρπου,
ἐνθα σύες θαλεροὶ, πολυχανδέα *pocula* ἐνθα,
κινῶν εἴ κε θέλοις νέκταρ *vinoio bonoio*.

Aqui estará o fruto de Deméter, rico em colheitas,
aqui a carne suína farta, e aqui os cálices amplos,
se você estiver disposto a misturar o néctar do bom vinho.

A epístola de *code-switching* a Áxio Paulo se transformou, a essa altura, em uma *vocatio ad cenam*, um convite para jantar na propriedade de Ausônio. Os ingredientes esperados em tal convite estão todos presentes – pão, carne e vinho – mas o conjunto é renovado pelas alternâncias do grego, que se tornam cada vez mais intensas e rápidas, não apenas entre os versos, mas dentro dos versos, dentro das frases e até mesmo dentro das palavras, desde a indicação inicial no poema das regras de interação: “[*H*]ic [...] ἔνθα [...] ἔνθα, *fructus Δημήτερος, πολυχανδέα pocula, νέκταρ vinoio bonoio*”. A última linha citada é especialmente interessante nesse sentido (*Epist.*, VI, v. 42):¹⁸ “κινῶν εἴ κε θέλοις νέκταρ vinoio bonoio”.

A frase híbrida de Ausônio – *vinoio bonoio*, na segunda metade do v. 42 – mistura latim e grego não entre palavras, mas dentro das duas palavras da frase, alternando em cada palavra de um radical latino para uma terminação grega – neste caso, uma terminação grega homérica. E, o que proponho aqui, no contexto da ludicidade linguística de Ausônio, é que este verso apresenta uma marca metapoética característica desse momento κινῶν εἴ κε θέλοις [...]. O convite do verso não é apenas para “misturar” um bom vinho (com seu convidado como *sommelier*), mas para “misturar” as próprias palavras para bom vinho, em duas línguas que normalmente seriam mantidas separadas: a mistura de vinhos de Ausônio e Áxio será também uma oportunidade para uma “mistura” linguística ousada e disruptiva em relação ao cânone.

CONCLUSÃO

Deve-se reconhecer que Ausônio é, em alguns aspectos, uma exceção na história literária. Seja escrevendo, como nesta carta, entre a elite provincial que moldou sua vida na França Atlântica, ou, em outras ocasiões, imerso na pompa da corte imperial ocidental em Trier, este poeta do séc. IV d.C. passa a maior parte do tempo em ambientes onde o grego não é mais uma

língua viva e socialmente enraizada, como era, por exemplo, no mundo cosmopolita da Roma augustana. No mundo de Ausônio, o grego funciona mais como uma arena estranha e artificial para uma exibição erudita limitada; e essa relação peculiar com o grego pode ser o que o liberta das inibições poéticas profundamente enraizadas sobre como o helenismo romano deveria se manifestar, permitindo a exuberância pouco clássica de seu experimento.

Ao colocarmos esta epístola ao lado dos jogos de Ausônio com os alfabetos e monossílabos, bem como ao lado da colagem de seu centão nupcial, é importante ir além das especificidades de Ausônio e perceber que, no latim do séc. IV d.C., há algo em comum que o aproxima da poeta Proba. Minha sugestão – voltando ao meu ponto de partida – não é tanto que Ausônio possa explicar algo específico no centão de Proba, mas que sua carreira mostra um contexto geral de experimentação técnica poética e linguística que pode ter relevância para as maneiras como o centão de Proba foi concebido por ela e, em seguida, recebido por seus leitores. Ausônio e Proba, ambos, de maneiras diferentes, são disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia.

ABSTRACT

Although their ways of exploiting the form could hardly be more different, Proba regularly finds herself paired with Ausonius in consideration of the fourth-century Virgilian cento, not least because Ausonius supplies in an epistle to his friend and fellow-rhetorician Axius Paulus a full paratextual discussion of cento composition. In this paper I lean further into the comparison with Ausonius. The French Atlantic poet's technical playfulness, most famously associated with his own centonic wedding-poem (probably composed a few years after Proba's biblical cento), is a recurrent feature of his work, and can be argued to be reflective of a broader emphasis upon experimentation with textual elements in fourth-century Latin verse. Indeed the term *technopaegnon* (nowadays used more broadly as a descriptor of Greco-Roman special-effects verse) is Ausonius' own coinage, serving him as the title of one particular 'plaything', namely a tour de force series of hexameter poems in which each verse ends with a different monosyllable. A look at the range of Ausonius' experiments with poetic and linguistic form, which also include alphabet games and a full-blown exercise in linguistic hybridization between Greek and Latin (Epistle 6), can serve, by both comparison and contrast, to give some context to the ways in which Proba disrupts poetic 'business as usual' in her biblical cento, and to the kinds of expectation which late antique readers may have brought to her poem.

KEYWORDS

Proba; Ausonius; Virgil; Cento; Intertextuality; *Technopaegnon*; Code-switching.

REFERÊNCIAS

- BAŽIL, M. **Centones Christiani**: métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive. Paris, 2009.
- CARMIGNANI, M.; AUDANO, S. (eds.). **Vergiliocentones. Critical Studies**: Los Centones Virgilianos. Estudios críticos. Córdoba, 2017.
- CULLHED, S.S. In bed with Virgil: Ausonius' *Wedding Cento* and its reception, **Greece & Rome**, 63, 2016, p. 237-250.
- CULLHED, S.S. **Proba the Prophet**: the Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. Leiden, 2015.
- EVELYN-WHITE, H.G. (ed. and tr.). **Ausonius**. Cambridge: MA, 1919-1921. (2 Loeb vols.).
- FEENEY, D. **Beyond Greek**: the Beginnings of Latin Literature. Cambridge: MA, 2016.
- GREEN, R.P.H. Proba's introduction to her cento. **Classical Quarterly**, 47, 1997, p. 548-559.
- GREEN, R.P.H. The self-conscious cento. In: FORMISANO, M.; FUHRER, T. (eds.). **Décadence**. Heidelberg, p. 171-197, 2014.
- GREEN, R.P.H. **Decimi Magni Ausonii opera**. Oxford: OCT, 1999.
- GREEN, R.P.H. **Latin Poetry across Languages**: Adventures in Allusion, Translation and Classical Tradition. Cambridge: s.n., 2025.
- GREEN, R.P.H. **The Works of Ausonius**. Oxford: s.n., 1991.
- HERAEUS, W. Ein makkaronisches Ovidfragment bei Quintilian' **Rheinisches Museum** 79, 1930, p. 253-278.
- HINDS, S. **Allusion and Intertext**: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: s.n., 1998.
- KEITH, A.M. Frigid landscapes and literary frigidity in Ovid's exile poetry. In: FARRELL, J.; MILLER, J.F.; NELIS, D.P.; SCHIESARO, A. (eds.). **Ovid, Death and Transfiguration**. Leiden: s.n., 2023. p. 133-153.
- MCGILL, S. **Virgil Recomposed**: the Mythological and Secular Centos in Antiquity. Oxford; New York: s.n., 2005. (American Classical Studies 48).
- MONDIN, L. **Decimo Magno Ausonio epistole**. Venice: s.n., 1995.
- MORETTI P.F. Proba e il *Cento nuptialis* di Ausonio. In: MORETTI, P.F.; TORRE, C.; ZANETTO, G. (eds.). **Debita dona**: studi in onore di Isabella Gualandri. Napoli: s.n., 2008. p. 317-347.

POLLMANN, K. Sex and Salvation in the Vergilian *Cento* of the Fourth Century. In: REES, R. (ed.). **Romane memento**: Vergil in the Fourth Century. London: s.n., 2004. p. 79-96.

SCHENKL, C. **Probae Cento**, in **Poetae Christiani Minores I**. Prague; Vienna; Leipzig: s.n., 1888. p. 511-609. (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum XVI).

STEVENSON, J. **Women Latin Poets**: Language, Gender, and Authority from Antiquity to the Eighteenth Century. Oxford: s.n., 2005.

¹Tradução para o português por Ana Beatriz de Melo Barbosa Palomanes, revisada por Rainer Guggenberger e Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk.

²Consulte Hinds (2014) para uma análise mais detalhada e a documentação dos pontos apresentados de forma abreviada na primeira parte deste artigo. Duas monografias-chave, em particular, fundamentaram e possibilitaram minha pesquisa para aquele artigo de 2014: McGill (2005) e Bažil (2009), juntamente com Pollmann (2004). Desde então, avanços significativos incluem o estudo aprofundado do centão de Proba por Sigrid Schottenius Cullhed (2015), assim como o trabalho de Cullhed (2016) sobre o centão nupcial de Ausônio e sua história de recepção, além dos ensaios de Carmignani e Audano (2017).

³Publicados também no volume 47 da revista *Calíope: Presença Clássica*.

⁴N.B.: A versão oral deste texto foi apresentada em inglês como parte da mesa-redonda “Estudos sobre a poetisa Proba”, organizada por Sandra Maria Gualberto Bianchet junto à XXII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, no dia 4 de setembro de 2024.

⁵Para um conspecto das evidências sobre a vida e a obra de Proba, veja Stevenson 2005, p. 64-71 e p. 532-535.

⁶“[N]ão é geralmente [...]”: mas veja Moretti (2008, p. 341-343), com Hinds (2014, p. 195), para um possível trocadilho com o nome da poeta feminina na citação de *Martial* 1.4.8 “*lasciva est nobis pagina, vita proba*” (“minha página é travessa, mas minha vida é pura”) na apologia final de Ausônio para seu centão.

⁷McGill (2005, p. 92-94).

⁸O texto de Ausônio, *Cento nuptialis*, é citado em Green (1991), assim como (com algumas variações ocasionais) os outros textos ausonianos citados na segunda parte deste artigo; cf. a Loeb Ausonius de Evelyn-White (1919-21). Para uma discussão mais aprofundada sobre a epístola e a apologia que contextualizam o poema, veja McGill (2005, p. 1-30), junto com Pollmann (2004, p. 80-83) e Hinds (2014).

⁹*Oxford Latin Dictionary* s.v. *Ausonius* 2 “(poético) Italiano, Romano”; cf. *LSJ* s.vv. Αὔσωνιος, Αὔσωνες.

¹⁰Para uma análise abrangente e atualizada dessa cena e de sua história de recepção, consulte Cullhed (2016); cf. McGill (2005, p. 92-114), além das observações anteriores em Hinds (2014).

¹¹Em latim: *De dis, De cibis, De inconexis, Versus monosyllabis coepti et finiti ita ut a fine versus ad principium recurrant, De litteris monosyllabis Graecis ac Latinis*.

¹²As observações desta seção se baseiam em um tratamento mais amplo da epístola interlinguística de Ausônio no primeiro capítulo de *Latin Poetry across Languages: Adventures in Allusion, Translation, and Classical Tradition* (a ser publicado como Hinds, 2025).

¹³Exceto quando indicado de outra forma, cito a epístola conforme Green (1991). Cf. (com excelente comentário) Mondin (1995), na qual a epístola é numerada como 12; e a edição Loeb de Evelyn-White (1919-1921), na qual é numerada como 8.

¹⁴Liv. Andr. Od. fr.1 “*virum mihi, Camena, insece versutum*” (“diga-me, Camena, sobre o homem, um astuto”); Hinds 1998, p. 57-61 e Feeney 2016, p. 54-55, ambos com notas.

¹⁵Ἀξιον e ἄξιον (indistinguíveis entre si, é claro, na escrita em maiúsculas): Evelyn-White (1919-1921) e Mondin (1995) *ad loc.* (8.2 e 12.2 em suas respectivas numerações). Mondin encontra um verdadeiro precedente para o trocadilho em uma observação sarcástica de conversa do mais famoso alternador de códigos do período clássico, Cícero, ao aduzir, de forma feliz, uma anedota relatada em Plutarco (Cícero 25.4), na qual a frase “ἄξιος Κράσσου” é o ponto culminante de um boato que liga Crasso, para sua desvantagem, a um

portador do nome Áxio (muito mais antigo).

¹⁶Como Ovídio em sua poesia do exílio (Keith 2023, especialmente p. 142-147), Ausônio aqui literaliza um termo retórico padrão de desprezo, atribuindo a “frigidez” (ou refinamento afetado e frio) destes versos (grego: “*to psychron*”) às condições climáticas geladas nas quais foram compostos.

¹⁷No final do v. 6, faço uma mudança em relação ao composto latino contraído de forma desconfortável no texto transmitido, “*frigdopoetae*” (impresso por Green, Mondin e outros), preferindo um híbrido linguístico sugerido por E.J. Kenney a Green, φρικτο poetae, uma correção agradavelmente econômica.

¹⁸Não exploro aqui uma alusão detectada por Heraeus (1930) nesta linha a um verso perdido de Ovídio: veja para isso o tratamento mais extenso da epístola em Hinds (2025). Na frase híbrida vinoio bonoio, sigo um ajuste ortográfico do texto transmitido feito por Wilamowitz, não adotado por Green.