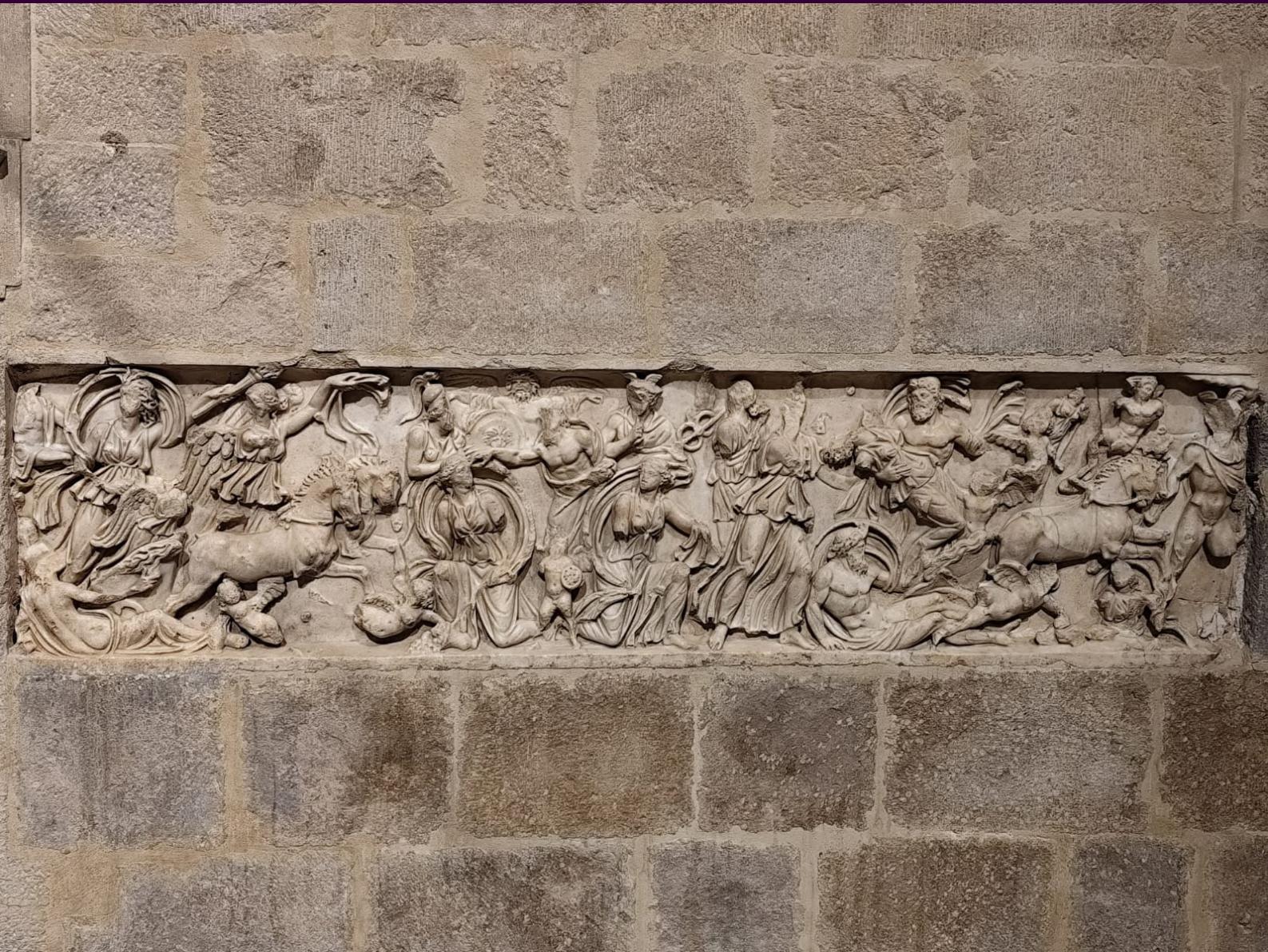


2024.1 . Ano xli . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica



2024.1 . Ano XLI . Número 47

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

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 Basílio Vieira
Anderson de Araújo 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 Carré (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 Proserpina, séc. III (Basílica de Sant Feliu, Girona). Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORAÇÃO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISORES DO NÚMERO 47
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Leonardo Vichi | Rainer Guggenberger | Simone de Oliveira Gonçalves
Bondarczuk | 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.letras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@letras.ufrj.br

Sumário

Apresentação | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | p. 5

As expressões do medo em Homero e Virgílio | João Pedro Barros Guerra Farias | Fábio de Souza Lessa | p. 9

A construção da Pax Augusta e sua imagética nos Fastos ovidianos | Ana Thereza Basilio Vieira | p. 33

No coração da gramática: o curso de língua egípcia clássica de Ciro Flamarion Santana Cardoso | Marcos José de Araújo Caldas | Nely Feitoza Arrais | p. 64

Considerações sobre a dóxa em Parmênides e as fake news, sob a perspectiva da psicologia das massas, de Freud | Eveline de Mello Souza Miranda | Ricardo de Souza Nogueira | p. 89

O critcismo literário de Horácio: tradução da carta II.1 a Augusto | Carlos Eduardo Silva dos Santos | Lucas Amaya | p. 107

Clássicos em movimento: pessoas, lugares, paradigmas e o “global turn” | Lorna Hardwick | p. 140

Como seria uma perspectiva feminista de Proba? | Cathrine Connors | p. 172

What could a feminist perspective on Proba look like? | Cathrine Connors | p. 191

Disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia: Proba como (não)Ausônio | Stephen Hinds | p. 210

O centão de Proba e a reinvenção dos versos virgilianos como linguagem universal no séc. IV | Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet | p. 232

Antígona e o desafio da interpretação | Kathrin Holzermayr Rosenfield | p. 251

Os autores | p. 281

Apresentação

Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

DOI [10.17074/cpc.v1i47.67808](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.67808)

É COM GRANDE SATISFAÇÃO que apresentamos aos leitores o número 47 (2024.1) da revista *Calíope: Presença Clássica*, periódico semestral mantido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ). Este número reúne onze artigos inéditos, organizados em dois grupos distintos e complementares, refletindo a amplitude e profundidade dos Estudos Clássicos contemporâneos. Os cinco primeiros artigos abordam temas livres e destacam-se pela diversidade de abordagens e originalidade das pesquisas.

O primeiro artigo, “As expressões do medo em Homero e Virgílio”, de João Pedro Barros Guerra Farias e Fábio de Souza Lessa, analisa as expressões do medo nas obras épicas de Homero e Virgílio, destacando sua importância para a compreensão das emoções humanas e seu papel central nas narrativas épicas. A abordagem metodológica dos autores amplia o diálogo entre linguística e literatura clássica, proporcionando uma visão inovadora sobre esses textos fundadores da literatura ocidental.

No artigo “A construção da *Pax Augusta* e sua imagética nos *Fastos* ovidianos”, Ana Thereza Basilio Vieira explora a construção literária e simbólica da *Pax Augusta* nos *Fastos* de Ovídio, destacando como a obra reflete complexas relações

políticas e culturais da época. O artigo oferece uma contribuição significativa para os estudos da literatura latina e da recepção do principado augustano, revelando as contradições e tensões presentes na imagem pública do imperador.

Marcos José de Araújo Caldas e Nely Feitoza Arrais apresentam no terceiro artigo, “No coração da gramática: o curso de língua egípcia clássica de Ciro Flamarion Santana Cardoso”, uma análise detalhada das contribuições pioneiras do prof. Flamarion no estudo da gramática egípcia clássica no Brasil. O artigo enfatiza a importância da transmissão e expansão de conhecimentos especializados sobre línguas antigas no Brasil, fortalecendo o diálogo interdisciplinar entre Egíptologia e Estudos Clássicos.

“Considerações sobre a *dóxa* em Parmênides e as *fake news*, sob a perspectiva da psicologia das massas, de Freud”, de Eveline de Mello Souza Miranda e Ricardo de Souza Nogueira, estabelece uma instigante relação entre o conceito parmenídico de *dóxa* e as *fake news* contemporâneas, utilizando perspectivas freudianas da psicologia das massas. Tal abordagem amplia as fronteiras interdisciplinares entre filosofia antiga e estudos modernos sobre comunicação e psicologia social, reforçando a atualidade e relevância dos clássicos.

Carlos Eduardo Silva dos Santos e Lucas Amaya oferecem, em “O criticismo literário de Horácio: tradução da carta II.1 a Augusto”, uma tradução crítica e comentada da referida carta, destacando seu valor filosófico e técnico para os estudos literários e críticos. O trabalho ajuda a aprofundar o entendimento do criticismo literário horaciano, ressaltando a relevância contínua das reflexões horacianas para os estudos literários modernos.

Os artigos seguintes compõem um minidossiê relacionado à 22ª Jornada do PPGLC-UFRJ, evento que, presidido pelos professores Rainer Guggenberger e Simone de Oliveira Gonçalves Bondarczuk, comemorou em 2024 os quarenta anos da revista *Calíope* e o centenário da profa. Guida Nedda Barata Parreiras Horta. Essa edição comemorativa obteve financiamento por meio da verba PAEP-CAPES, o que foi de grande valia e contribuiu para a

sua internacionalização. Nessa perspectiva, destacou-se, como inovação dessa Jornada, a participação de dois pós-doutorandos da América Latina, provenientes da Argentina, que apresentaram resultados de suas pesquisas e atuaram como monitores do evento. A 22a. Jornada congregou docentes e discentes intra e extramuros, diversos pesquisadores e tradutores nacionais e internacionais, com contribuições relevantes na área dos Estudos Clássicos – como Bernhard Palme, Catherine Connors, Lorna Hardwick, Kathrin Rosenfield, Lawrence Flores Pereira, Sandra Bianchet, Sandra Guimarães, Stephen Hinds, entre outros.

Dessa forma, a segunda parte desta edição reúne um conjunto de seis artigos que se desdobraram de apresentações realizadas no evento mencionado, a começar pela conferência da profa. dra. Lorna Hardwick, o sexto artigo, intitulado “Clássicos em movimento: pessoas, lugares, paradigmas e o ‘*global turn*’”, em que a autora analisa o *global turn* nos Estudos Clássicos. A professora inglesa oferece uma perspectiva essencial para entender como as transformações culturais contemporâneas podem redefinir os paradigmas e abordagens na recepção da Antiguidade.

Em “Como seria uma perspectiva feminista de Proba?”, Cathrine Connors traz uma perspectiva feminista à obra de Proba, destacando como essa abordagem crítica pode proporcionar novas interpretações sobre as relações de gênero e poder no contexto literário e histórico da Antiguidade Tardia. O oitavo artigo consiste na versão original do texto da profa. Connors em língua inglesa.

Stephen Hinds explora os “Disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia: Proba como (não)Ausônio”, analisando as inovações técnicas de Proba e Ausônio na criação dos centões virgilianos. O autor enfatiza como os experimentos literários desafiam convenções poéticas e expandem nossa compreensão sobre a dinâmica literária e cultural da Antiguidade Tardia.

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet discute no décimo artigo, “O centão de Proba e a reinvenção dos versos virgilianos como linguagem universal no séc. IV”, o uso do centão por Proba como uma estratégia sofisticada para promover uma comunicação eficaz em todo o Império Romano. A autora oferece uma

perspectiva valiosa sobre questões linguísticas e culturais do séc. IV.

No último artigo, “Antígona e o desafio da interpretação”, Kathrin Holzermayr Rosenfield investiga as múltiplas interpretações possíveis da *Antígona* de Sófocles. A autora destaca a tradução inovadora de Hölderlin e suas implicações para as práticas teatrais contemporâneas, fortalecendo o diálogo interdisciplinar entre filologia, tradução e estudos de performance.

Dessa forma, o número 47 da *Calíope: Presença Clássica* cumpre sua missão histórica de oferecer um amplo mapeamento das pesquisas desenvolvidas nos Estudos Clássicos, contribuindo para o diálogo acadêmico e proporcionando um espaço privilegiado para o encontro entre passado e presente, entre tradição e inovação. Desejamos a todos uma excelente leitura.

As expressões do medo em Homero e Virgílio

João Pedro Barros Guerra Farias | Fábio de Souza Lessa

RESUMO

Na *Ilíada* e *Odisseia* de Homero e na *Eneida* de Virgílio, os medos não são apenas uma reação emocional momentânea, mas um fio condutor que conecta as experiências humanas na tessitura da trama. Os medos, sejam eles dos deuses, da morte, do desconhecido ou do destino, atuam como um catalisador que impulsiona os heróis a ultrapassar seus limites, enfrentar desafios aparentemente insuperáveis e, assim, forjar o caminho do desenrolar épico. Na pesquisa, localizamos pelo menos quatro formas pelas quais Homero e Virgílio se referem aos medos: 1) A primeira é gramatical, apresentando-se, portanto, como substantivos, adjetivos ou verbos. 2) A segunda forma é nas chamadas perífrases, isto é, repetições provocadas pelo próprio metro épico; 3) A terceira é através de símiles. 4) Já a quarta é como personificação. Pensando na relação entre linguagem e emoção, objetivamos comparar os significados que as expressões dos medos têm nessas obras épicas, buscando compreender os seus sentidos e significados.

PALAVRAS-CHAVE

Medo; Linguagem; Cantos homéricos; *Eneida*.

SUBMISSÃO 24.8.2024 | APROVAÇÃO 11.11.2024 | PUBLICAÇÃO 25.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.65308](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.65308)

INTRODUÇÃO



também estão relacionadas e ligadas pela raiz indo-europeia **pa-*, que carrega o sentido básico de “sofrer”.⁴ Nesse sentido, *páskhō* é a palavra mais próxima em Homero que está associada à ideia de *páthos*.

Existem inúmeros exemplos da utilização desse verbo, e não por acaso, grande parte deles se encontram na *Odisseia*.⁵ Um ponto interessante é o fato de *páskhō* ser utilizado muitas vezes para descrever e relembrar os sofrimentos e os desafios pelos quais Odisseu teve que passar no mar ou na guerra⁶ no decorrer de seu retorno a Ítaca. A dor⁷ do *páskhō* se encontra também no seu coração. No canto V, v. 221-224, da *Odisseia* é possível observar, no diálogo entre Odisseu e Calipso, a relação do herói com esse sofrer. Ao ter seu *éthos* posto à prova pela deusa entre permanecer na ilha e se tornar um imortal ou retornar a Ítaca e ficar com sua família, Odisseu escolhe o *nóstos* e responde:

E se algum deus me ferir no mar cor de vinho, aguentarei:
pois tenho no peito um coração que aguenta a dor.
Já anteriormente muito sofri [*páthon*] e muito aguentei
no mar e na guerra: que mais esta dor se junte às outras.

Em Virgílio, por outro lado, já é possível observar palavras

relacionadas ao campo lexical do *páthos*. Notamos, no entanto, que a palavra *passio* não é encontrada. O conceito, que geralmente é traduzido por emoção, ou paixão (como em “a paixão de Cristo”, muito usado no livro de Eclesiástico,⁸ é mais característico do período cristão. No período augustano, momento em que o poeta romano está produzindo, o cognato da palavra *páthos* não é o *passio*, mas sim o *patior*. Como aponta Irene R. Morrison-Moncure,⁹ o conceito, como já observado, deriva do mesmo tronco pré-histórico **pa-*, que significa “sofrer”.¹⁰

A palavra *patior* tem múltiplos significados. Ernesto Faria¹¹ aponta que, no sentido próprio, o conceito pode significar sofrer, suportar ou aturar. Já o *Oxford Latin Dictionary*¹² registra outros exemplos como “experimentar uma emoção”. Além disso, como demonstrado no dicionário, a flexibilidade da palavra pode ter, por um lado, sentidos sexuais, ou até mesmo jurídicos.

Na *Eneida*,¹³ encontramos pelo menos dezessete ocorrências¹⁴ da palavra durante toda o poema. Em algumas passagens é possível observar os efeitos do *patior* em Eneias. No livro I, por exemplo, logo após Dido começar o banquete para receber os troianos recém-chegados a Cartago, Virgílio narra a relação entre o *patior* e o *amor* de Eneias, registrada na sua preocupação com seu filho, ao dizer: “O amor de pai não consente que Eneias tranquilo (*passus amor*) ficasse momento algum” (*En.*, I, v. 640).

Vale ressaltar que, tal como *patior*, também existem na *Eneida* outras palavras associadas ao *páthos*. Robert A. Kaster¹⁵ utiliza-se do exemplo de *perturbatio animi* (“agitação/perturbação da mente”) e *adfectus* (“afetar”).¹⁶ Grande parte desse vocabulário está ligado ao estoicismo e é muito presente nas obras de Cícero, que costuma associar a palavra à classe a qual pertencem o medo, o desejo, a dor e a raiva.¹⁷

Seja nos cantos homéricos ou na *Eneida*, é possível observar com clareza o funcionamento do sistema emotivo dessas sociedades a partir desse “sofrer”. As emoções, na poesia épica antiga, têm suas próprias formas, que se constituem e se fixam na cultura greco-romana através de um vocabulário muitas vezes parecido e/ou similares.

Ao mesmo tempo, as formas de expressão do sentir, fazem parte do que chamamos de *sistema morfopatético*, isto é, as palavras e os conceitos emotivos dão forma às realidades existentes dentro e fora da poesia. Isto porque os sentimentos não só produzem imaginários e concretudes, mas também constituem a própria essência poética. David Konstan,¹⁸ nesse sentido, aponta como os personagens épicos, a partir do sentir, fazem o próprio sistema poético funcionar, na medida em que constituem o próprio desenrolar de um determinado ato ou episódio. O autor emprega como exemplo uma passagem em que o Eneias, na *Eneida*, descreve sua reação ao tomar conhecimento de que Troia foi invadida pelos gregos, estando ardendo em chamas (*En.*, II, v. 314-317):

De cabeça perdida, empunho as armas; e não há lucidez
bastante nas armas,
mas arregimentar um punhado de gente para o combate e
correr para a cidadela
com os companheiros – por isso arde minha alma; a fúria e a
raiva instigam-me
o coração, e ocorre-me como é belo morrer de armas na mão.

A passagem demonstra como as emoções são capazes de dar agência aos personagens que constituem a obra. Assim, como aponta Konstan,¹⁹ no caso do herói troiano, “a raiva gera uma crença que motiva ainda mais a fúria da batalha de Eneias. A emoção fornece o impulso e o pensamento justifica o ato”.

De maneira muito parecida os cantos homéricos funcionam. Na *Ilíada*,²⁰ a emoção que abre o poema, isto é, a *mēnis*, é a mesma que provoca o desenrolar da trama. Homero, não arbitrariamente, faz com que tal emoção seja sempre lembrada, do primeiro ao último episódio. Aquiles, nesse sentido, é aquele que comanda todo canto, mesmo quando não está presente. Vai ser sua cólera a responsável, não só pela sua *heroização*, mas também pela existência da própria poesia homérica. É a partir dela que vemos quem são os melhores oradores, aqueles que cometem *hýbris*, os que fogem, os que lutam e assim por diante.

Tal como grande parte do vocabulário emotivo de Homero e Virgílio, os medos também produzem realidades no universo construído pelos poetas. O *phóbos* e o *metus*, como um fio condutor emocional, permeiam cada verso, moldando não apenas as reações individuais dos personagens, mas também delineando o curso dos eventos épicos.

A *Odisseia*, por exemplo, explora os medos em várias camadas, desde o temor do desconhecido que impulsiona a jornada de Odisseu, até os medos internos e externos que enfrenta ao retornar à casa. A emoção aqui não é apenas uma reação, mas uma força que molda as escolhas do herói, dando profundidade psicológica à narrativa. Os monstros e desafios enfrentados pelo herói são personificações dos medos dos homens homéricos e, por extensão, dos medos compartilhados pelos ouvintes.

Na *Ilíada*, o medo da morte e a incerteza do destino motivam as ações dos guerreiros troianos e aqueus. O medo da ira divina e o terror diante das consequências da guerra são retratados vividamente, impulsionando os heróis a tomar decisões cruciais que moldam os seus destinos. Não por acaso, o canto é marcado por uma espécie de *aporia* da guerra, isto é, os guerreiros vivem em um conflito interno entre permanecer na guerra e vencer, ou voltar para casa, porém derrotados.

É o que acontece no canto II, no momento em Agamenon resolve pôr à prova seus aliados, após receber em sonho uma mensagem de Zeus para armar os Aqueus e ir tomar Troia. Ao esconder o sonho verdadeiro, o herói diz: “[F]ujamos com as naus para a nossa amada terra pátria, pois não tomaremos Troia, a cidade de amplas ruas” (*Il.*, II, v. 140-142). O resultado, no entanto, é diferente do que o Atrida esperava. O medo controla as hostes gregas, descrita pelo aedo através de um símile (*Il.*, II, v. 147-154):

Tal como quando a sobrevinda do Zéfiro move uma funda seara com a violência do seu sopro e faz vergar as espigas – assim a assembleia foi posta em movimento. Com gritos corriam em direção às naus; sob os seus pés se elevou no alto a poalha. Cada um chamava pelo outro, para se acercar das naus e arrastá-las para o mar divino.

Desimpediram os acessos e ao céu chegou o alarido
dos saudosos de casa. Debaixo das naus tiraram os suportes.

Já na *Eneida*, por sua vez, o poeta romano tece a tapeçaria do medo através de amálgama entre os principais heróis da *Ilíada* e da *Odisseia*, isto é, Aquiles e Odisseu, que se reproduzem na figura de Eneias. Mas não só o herói troiano caracteriza os medos no canto. Grande parte dos personagens apresentam singularidades emotivas que produzem o próprio desenrolar do poema. Além disso, os medos, em Virgílio, também são espondaicos. Em uma busca por deixar o verso mais “lento, imponente e solene”, como aponta George E. Duckworth,²¹ o medo e a ansiedade são enfatizados versos com *ssss* (com quatro espondeus seguidos) pelo poeta.²²

Para entendermos tais questões, situamos nosso objeto naquilo que a historiadora Barbara Rosenwein²³ chama de comunidades emocionais, isto é, “grupos sociais cujos membros aderem às mesmas valorações sobre as emoções e suas formas de expressão”, sendo essencialmente o mesmo que uma comunidade social, como grupos familiares, exércitos, cortes, instituições esportivas, em que os indivíduos compartilham entre si formas iguais de sentir e de pensar.²⁴ Desse modo, é a partir do método da história das emoções que problematizamos “os sentimentos do passado, tratando de suas características distintas”,²⁵ como é o caso do *phóbos* e do *metus*.

Vale lembrar que nossa pesquisa é apenas um recorte de um estudo bem amplo que a história das emoções pode trazer não só para o mundo antigo, mas para os diferentes períodos históricos. Assim como a cultura, a religião, a política e a economia, as emoções, especialmente os medos, como buscamos mostrar, podem ser um importante elemento para o entendimento do funcionamento das sociedades do passado. Homero e Virgílio, nesse sentido, foram nossos grandes dicionários para isso.

OS MEDOS HOMÉRICOS E VIRGILIANOS

Como vimos, nos épicos mencionados, os medos não são apenas uma reação emocional momentânea, mas um fio condutor que conecta as experiências humanas na tessitura da trama. Os medos, sejam eles dos deuses, da morte, do desconhecido ou do destino, atuam como um catalisador que impulsiona os heróis a ultrapassar seus limites, enfrentar desafios aparentemente insuperáveis e, assim, forjar o caminho do desenrolar épico. O fato é que não haveria épico, se não houvesse medo.

Mas de que maneira esses medos são apresentados? Em nossa pesquisa, localizamos pelo menos quatro formas pelas quais Homero e Virgílio se referem aos medos. 1) A primeira é gramatical, apresentando-se, portanto, como substantivos, adjetivos ou verbos. 2) A segunda forma é nas chamadas perífrases, isto é, repetições provocadas pelo próprio metro épico; 3) A terceira é através de símiles. 4) Já a quarta é como personificação.

Em termos gramaticais, os medos nos cantos épicos são amplamente variados. As dezenas de palavras relacionadas à emoção possuem significados próprios e particulares no grego e no latim antigo. Para nos adequarmos ao método, buscamos priorizar a análise de duas palavras, assim como de seus correlatos: o *phóbos* e o *phobéō* em Homero e o *metus* e o *metuo* em Virgílio. O *phóbos*, apesar de não ser a palavra relacionada ao medo que aparece com mais frequência nos cantos homéricos, dado que nesse período o medo repete-se mais através das palavras *déos* e *tarbeîn*,²⁶ é, sem dúvida, a mais importante para entendermos a relação dos heróis com os seus medos. Ademais, o *phóbos* se tornará no séc. V a.C. o principal cognato do medo. Já o *metus* é o conceito latino que, além de ser amplamente produtivo na narrativa virgiliana, vai dar origem à palavra medo no português.

Analisemos cada uma delas. O substantivo *phóbos* e o verbo *phobéō* são exemplos de um tipo de medo que é exteriorizado na forma de fuga. Em Homero, *phóbos* não significa medo (no sentido aristotélico),²⁷ mas “fugir”, “pôr em fuga”, “pânico”,²⁸ um “terror que já assumiu a forma de fuga”.²⁹ Essa

distinção já é feita por comentadores de Homero ainda na antiguidade. Aristarco,³⁰ por exemplo, identifica essa diferença em passagens como (*Il.*, xi, v. 402; xii, v. 470-471 e xxii, v. 250-251) nas quais o verbo *phobeîn* se opõe ao (*para)ménein*, que significa “permanecer firme” ou “permanecer rápido”.

Já o verbo *phobéō* é utilizado de duas formas pelo aedo: ora para falar de uma fuga provocada, ora para descrever um desejo de fugir, ou dispersar-se.³¹ Além disso, o verbo, em muitos casos, é utilizado em metáforas em que o aedo relaciona a ferocidade de um animal mais forte, como leões, serpentes etc, com a fragilidade de animais mais fracos, como as vacas, corsas, entre outros, que são incapazes de fugir dos seus ataques. É o que vemos em *Il.*, xi, v. 172-176: “[P]orém no meio da planície alguns ainda fugiam (*phobéonto*) como vacas que um leão pôs em fuga no negrume da noite”.

Ainda que não signifiquem medo propriamente dito, *phóbos* e *phobéō* não deixam de estar relacionados a tal emoção, seja na *Ilíada* ou na *Odisseia*. Afinal, o *phóbos* é o sentimento que o guerreiro deve ter cuidado para não sentir, como nos lembra Loraux.³²

Nos cantos Homéricos, alguns heróis se destacam quanto a o *phóbos*: não como receptores, mas como causadores. Heitor, Eneias, Diomedes e Pátroclo são denominados “congeminadores de debandadas” (*méstōre phóbōio*) pelo aedo. Os heróis são capazes de provocar medo pela simples presença nas batalhas. Nos últimos cantos da *Ilíada*, Pátroclo se destaca como agente do terror. Portando as vestimentas de Aquiles, ele espalha o medo entre os troianos. “Pátroclo espalhara o pânico (*phóbōn*) ao matar o comandante, excelente combatente” (*Il.*, xvi, v. 291), diz o poeta, e “amedrontaram-se (*ephóbēthen*) os troianos com grita assombrosa” (*Il.*, xvi, v. 294). Ainda no canto xvi, o companheiro de Aquiles segue, “com gritos ferozes para os Dânaos, intentando desgraças contra os Troianos, que com gritos e pânico (*phóbōi*) enchiham todos os caminhos, visto que tinham sido desbaratados” (*Il.*, xvi, v. 372-374).

Assim também, Diomedes causa grande medo nos

troianos. “Não me fales em medrosas [*phóbon*] retiradas, pois não me convencerás!”, diz o Tírida (*Il.*, v, v. 252). Nas suas lutas, não busca fugir, pois sabe que na fuga não há glória. O herói não quer ser visto como alguém que sente *phobéō*. Diomedes, nesse sentido, sente uma “dor amarga” no seu “coração” (*ákhos kradiēn*) com receio de um dia Heitor, o grande herói troiano, dizer: “o Tírida por mim afugentado [*phobeúmenos*] voltou para as naus” (*Il.*, VIII, v. 149).

Aquiles, de maneira análoga, grande expoente do medo, faz tremer e provoca *phóbos* àqueles que o enfrentam. É assim com os Troianos; com os senhores de carros de combate, conhecidos como Peónios (*Il.*, XXI, v. 206); com Eneias (*Il.* XX, v. 187); e é claro, com o próprio Heitor. “O medo [*trómos*] dominou Heitor, assim que o viu. Não se atreveu a ficar onde estava, mas abandonou os portões e fugiu [*phobētheís*]”, narra o aedo (*Il.*, XXII, v. 136-137) durante a batalha entre os dois heróis. Mesmo um “congeminador de debandadas” sente *phóbos* ao se deparar com Aquiles.

Igualmente agente do *phóbos* são os deuses. Na *Ilíada*, se destacam Zeus e Apolo. O Cronida põe em fuga (*phóbos*) constantemente os Aqueus e Troianos (*Il.*, XI, v. 406; XIV, v. 522), e até mesmo aos próprios deuses, como é o caso de sua esposa, Hera (*Il.*, XV, v. 91). Homero não deixa de construir uma repetição para lembrar do poder de Zeus quando entra em combate: “Mas a intenção de Zeus é sempre superior à dos homens, ele que põe em fuga [*phobéi*] o homem corajoso e facilmente o defrauda da vitória, quando ele próprio incita ao combate” (*Il.*, XVI, v. 688-690; XVII, v. 176-178). Apolo também é capaz de gerar *phóbos*, mas não com seu arco e flecha, que disseminava doenças entre os gregos, mas com sua égide (*Il.*, XV, v. 307-311).

à frente dele [Heitor]
seguia Febo Apolo, os ombros envoltos em nuvem, segurando
a égide impetuosa, terrível e refulgente, que o metalurgo
Hefesto dera a Zeus, para com ela pôr os homens em debandada
[*phóbon*].

Esta era a égide que Apolo tinha nas mãos ao liderar o povo.

Assim segue Apolo, ao lado dos troianos, semeando o pânico (*phóbon*) (*Il.*, xv, v. 327). Uma característica única de Apolo é que seu *phóbos* também é descrito como *thespéios*: sobrenatural, divino. O mesmo adjetivo é utilizado para caracterizar o canto sortilégo das musas (*Il.*, ii, v. 600) e das sereias (*Od.*, xii, v. 158), assim como também a própria Inquietação (*phúza*) (*Il.*, ix, v. 2). “Pois sobrenatural era o pânico [*phóbon*] que lançara Febo Apolo”, diz Homero sobre o deus (*Il.*, xvii, v. 118).

Já em Virgílio, a palavra *metus* pode significar, conforme o dicionário de Ernesto Faria,³³ em seu sentido próprio: “[R]eceio, inquietação, ansiedade, temor e medo”. Em um sentido particular é possível interpretá-la como um temor religioso.³⁴ O verbo *metuō*, segundo o mesmo dicionário, é geralmente traduzido como “ter medo, temer, recear, estar inquieto”. O *Oxford Latin Dictionary*³⁵ também apresenta o sentido de “estar com medo ou apreensivo”, como é possível observar no livro IX, quando na incursão noturna feita por Niso e Euríalo, Reto sevê “cheio de pavor (*metuens*)” ao se deparar com os inimigos (*En.*, ix, v. 346).

O *metus* é a emoção que preenche o corpo e os membros dos personagens virgilianos. Quando se deparam com uma ameaça maior, ou desconhecida, a emoção faz com que seu corpo e seus ossos tremam. Na *Eneida*, por exemplo, muitos prodígios são, inicialmente, provocadores de medo. No canto II, vemos Eneias “a tremer de medo” (“*trepidare metū*”) ao ver os cabelos do seu filho Ascânia pegar fogo, sem o machucar (*En.*, ii, v. 685). Mesmo sendo um bom augúrio de Júpiter para o herói “proteger a sua casa”, casa esta que seria futuramente Roma, o *metus* causa tremores.³⁶

A palavra, nesse sentido, é muito produtiva em Virgílio. Para além do exemplo citado, é possível observar também o *metus* e o *metuo* associados ao herói troiano e seus *socii*. Eneias e seus companheiros, dessa forma, temem os irmãos do Etna, os Ciclopes, e apesar de não enfrentarem tais monstruosidades, observam eles de longe e um “medo agudo” (“*metus acer*”) os apressa (*En.*, iii, v. 682). Depois do rompimento com Dido, a maldição lançada pela rainha também atinge o herói troiano,

“deixando-o cheio de medo” (“*multa metu*”), como descreve Virgílio (*En.*, iv, v. 390).

Vemos, da mesma forma, o *metus* ser construído em símiles. Na *Eneida*, temos dois casos. O primeiro aparece para descrever a chacina de Euríalo, durante sua incursão noturna no acampamento inimigo, junto a Niso (*En.*, ix, v. 339-345). O segundo surge no último canto, apresentando a batalha final entre Eneias e Turno. Assim descreve Virgílio (*En.*, xii, v. 715-724):

E, tal como na Síla imensa ou nos cumes do Taburno,
quando dois touros arremetem um contra o outro, cabeças em baixo,
em combate aceso, recuam, assustados, os donos,
queda-se toda a manada de um medo [*metu*] emudecido, e interrogam-
se as bezerras
quem vai mandar no bosque, a quem o rebanho inteiro vai seguir,
e eles, com força descomunal, desferem golpes entre si
e no calor da luta cravam os chifres e num banho de sangue
encharcam pescoço e espáduas, ruge em gemidos toda a floresta;
não de outro modo o troiano Eneias e o herói Dáunio
investem com os escudos, um imenso estrondo enche os ares.

Nas formas gramaticais, para além do *phóbos* e do *metus*, é possível encontrar uma variedade considerável de palavras, conceitos e sentenças também relacionados aos medos. *Déos*, *deídō* e *tarbós*, nesse sentido, são as três palavras que designam medo que aparecem com mais frequência nos cantos homéricos. Apesar de serem as formas gramaticais que aparecem regularmente na *Ilíada* e na *Odisseia*, existem pelo menos 22 raízes gramaticais nas poesias épicas relacionadas aos medos, subdivididos em substantivos, verbos e adjetivos,³⁷ como observa Robert Zaborowski no seu trabalho *La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée: "Contribution lexicographique à la psychologie homérique des sentiments"*.³⁸

Encontramos também palavras como *trómōs* que, na maioria das vezes, vai estar associado ao tremor³⁹ no corpo desses indivíduos. Esse é o caso de quando os gregos veem Tétis emergindo do mar com criaturas marinhas, após descobrir que seu filho estava morto: “[D]o mar ressoou um grito sobrenatural, e terror (*trómōs*) dominou todos os Aqueus” (*Od.*, xxviii, v. 48-49).

Em Virgílio, encontramos também uma ampla variedade de palavras relacionadas aos medos. Em um estudo sobre o vocabulário do medo nos épicos latinos de L.A. Mackay, intitulado *The Vocabulary of Fear in Latin Epic Poetry*, o autor⁴⁰ busca investigar alguns aspectos da técnica poética e dos processos emocionais de Virgílio, Lucano e Estácio, examinando a frequência, concentração e diversidade de suas referências ao medo e as escolhas de palavras. Como resultado, o Mackay⁴¹ identifica pelo menos doze formas pelas quais Virgílio (e os outros autores) se referem ao medo, sendo elas: *dirus*, *formido*, *horreo*, *metuo*, *palleo*, *pareo*, *periculum*, *terreo*, *timeo*, *tremo*, *trepidu*, *vereo*. No caso de Virgílio, segundo o pesquisador, o poeta favorece duas palavras: *horreo* e *terreo*. É através dessas palavras que o poeta pensa os medos, sejam dos heróis ou dos deuses.

Além das formas gramaticais, encontramos também perifrases relacionadas aos medos. Em Virgílio, tendo em vista suas características épicas voltadas para a escrita, esse recurso é menos presente. Não por acaso, foi possível encontrar menos casos na *Eneida*. Apesar disso, nesses poucos casos é possível observar características singulares da emoção construída pelo poeta romano.

Em algumas perifrases, por exemplo, é comum vermos o uso do imperativo para reafirmar a importância e a necessidade de os heróis ultrapassarem seus medos, como em “*solve metus*”,⁴² traduzido geralmente por “bane o terror!”. Curiosamente, grande parte dessas afirmações são proferidas por mulheres, como é no caso em que Berecíntia (Cibila), a grande mãe dos deuses, pede para Júpiter: “dissipa meus receios” (“*solve metus*”), na intenção de impedir que as naus de Eneias fossem queimadas por Turno (*En.*, IX, v. 90). No livro I, Dido inverte esse lugar, dizendo para os troianos, ao acolhê-los em Cartago: “[E]liminai do coração o medo [“*Sohite corde metum*”], ó Teucros, expulsai os cuidados” (*En.*, I, v. 562).

Em momentos específicos, os medos são associados a emoções contrárias, sendo capazes de coabitar o mesmo indivíduo. Este é o caso, por exemplo, da *spes* (esperança) e da *laetitia* (alegria).

No livro I é possível observar essas duas situações. No v. 218, vemos o grupo de Eneias “incertos entre a esperança e o medo” (“*spemque metumque*”), questionando se seus companheiros estavam vivos ou mortos. Já no v. 514, o encontro de Eneias com os troianos que se perderam na tempestade do mar deixa todos “feridos de alegria e de medo” (“*laetitiaque metuque*”).

Outro caso em que os medos se mostram presentes são através de comparações. Em Homero é muito comum encontrarmos símiles emotivos ligados direta ou indiretamente a membros corporais, físicos ou psicológicos, tais como: *kateklásthē phílon ētor*,⁴³ *kateplégē phílon ētor*,⁴⁴ (*hypò gyia hekástou*,⁴⁵ e *lýto goúnata kai philon ētor*).⁴⁶ Encontramos também expressões como *khlōrón déos*⁴⁷ (pálido medo; medo verde; medo úmido), que geram até hoje grande debate em torno do seu significado.⁴⁸ Nicole Loraux,⁴⁹ por exemplo, acredita que o “verde” é, em Homero, a cor (ou o sinal) do terror. Para Marta González,⁵⁰ o sentido homérico de *khlōrón*, na verdade, é o de úmido, sendo sempre oposto ao que é “seco”. Já segundo Chantraine,⁵¹ a polissemia da palavra dificulta uma significação original que unifique sentidos tão diversos quanto: brilhante, vital, jovem, verde, úmido etc.

Na *Eneida*, assim como nos cantos homéricos, as perifrases aparecem relacionadas aos membros, mas dessa vez a dissolução causada acontece não só nos membros, também nos próprios ossos. As fórmulas “*ossa tremor*”, “*pavor ossa*”, ou “*sohvuntur frigore membra*” buscam dar sentido a um tipo de medo que é paralisador. Quando os ossos e membros sede aos medos, ou a qualquer outra emoção, no entanto, os heróis (ou personagens) virgilianos não entram em inércia (*En.*, III, v. 57).

A relação entre os medos e os órgãos princípios também são marcados por metáforas. Mas de que modo? Douglas Cairns⁵² nos lembra algumas questões relacionadas às maneiras de se pensar as metáforas nos cantos hexamétricos, especialmente em Homero. Segundo o autor, as metáforas são uma maneira de ver uma coisa através – e em termos – de outra. Ela envolve, nesse sentido, a “transferência de uma categoria ou domínio para outra, de modo que o domínio de origem forneça a estrutura conceitual do

domínio de destino”.⁵³ Para o historiador, esse processo de transferência normalmente tem origem em uma categoria concreta e que se desloca para o abstrato.⁵⁴ São através das metáforas, portanto, que os poetas vão construir uma forma singular de representar as emoções, com características próprias das sociedades em que estavam inseridos.

Se nas perífrases são comuns termos ligados a membros corporais, os símiles são constantemente associados a animais. Elizabeth Minchin,⁵⁵ nesse sentido, afirma que em Homero a onda de emoções humanas pode ser explicada na narrativa em termos das reações típicas de javalis, veados, pássaros e abelhas. No caso do medo, em específico, vemos falcões, leões e serpentes.⁵⁶ A célebre batalha entre Páris e Menelau pela disputa não só de Helena, mas também do fim da própria guerra, é um bom exemplo. Alexandre, ao ver Menelau à frente dos combatentes, sente seu “coração atingido” (*kateplége phílon étor*) e se esconde atrás das falanges troianas, com medo da morte. Em seguida, o poeta anuncia um símile (*Il.*, III, v. 30-37):

Tal como o homem que nas veredas da montanha avista
uma serpente e logo recua sobressaltado com os membros
dominados pela tremura [*tómos*], as faces tomadas pela palidez
[*ókhrós*] –
assim se misturou na multidão de orgulhosos Troianos
o divino Alexandre, com medo [*deídas*] do filho de Atreu.

O mesmo acontece em Virgílio. Assim como em Homero, as serpentes e os leões aparecem com mais frequência nos símiles em que o poeta descreve uma situação de medo.⁵⁷ No livro II da *Eneida*, vemos um exemplo disso. Durante a narração do fim da guerra de Troia, Eneias conta sobre o encontro com o grego Androgeu. Ao apontar o erro do guerreiro inimigo, o poeta entoa um símile (*En.*, II, v. 379-381):

Como quem, na aspereza de um silvado, ao pousar o pé no chão,
pisa, sem contar, uma serpente e foge a tremer e a toda a pressa
do bicho que cospe fúria e inchá as tenebrosas goelas,
de modo não diverso fugia Androgeu, apavorado do que vira.

Os símiles são uma importante forma dos poetas utilizarem o hexâmetro para falar sobre os medos. Aponta Minchin:

Através do símile, o cantor é capaz de deter-se por mais alguns momentos em uma ação da narrativa propriamente dita e, por meio desses meios, transmitir esse significado ao seu público”, aponta Minchin.⁵⁸

Desse modo, é através dessas estratégias que Homero e Virgílio falam sobre emoções de maneira mais complexa e elaborada. Mesmo no caso de Virgílio, cujos poemas são mais voltados para a escrita e leitura, do que para a audição, os símiles possuem uma grande importância na performance. Ainda segundo a autora,⁵⁹ o poeta romano utiliza-os, não tanto como dispositivos explicativos para ajudar o público a reconhecer a cena que ele está descrevendo (como faz Homero), mas para aumentar o significado do poema em sua totalidade. Dessa maneira, os símiles, em ambos os poetas, são capazes de criar um forte vínculo entre o público e o que é ouvido ou lido, já que é preciso processar e avaliar o que está sendo falado ou cantado. Portanto, a eficácia desse recurso poético “ajuda o público a compreender melhor a narrativa porque despertam emoções através do processo de interpretação”.⁶⁰

Por fim, vemos também os medos serem representados nos cantos homéricos como personificações. Segundo Nicolas Richer,⁶¹ *Phóbos* (Medo) e *Deîmos* (Pavor) aparecem como filhos e acólitos de Ares durante as batalhas na *Iliada*.⁶² Medo, no entanto, parece se destacar.⁶³ Assim, quando Ares entra na guerra, com ele vai também *Phóbos*, “seu filho amado, possante e destemido, que põe em fuga até o guerreiro mais corajoso” (*Il.*, XIII, v. 297-300). Além disso, a deidade está presente, junto à Górgona, nos adornos dos escudos de deuses e dos heróis. É o que vemos na descrição da égide de Atena (*Il.*, V, v. 738-742):

Em torno dos ombros atirou a égide borbada,
terrível, toda ela engalanada de Pânico [*Phóbos*]: nela
está a Discórdia [*Éris*], está a Sanha, está o gélido Assalto,
está a cabeça monstruosa da Górgona, terrível [*deinoio*]
e medonha [*deiné*], portento de Zeus detentor da égide.

Tal como *Phóbos* e *Deîmos*, a imagem da Górgona, para Jean-Pierre Vernant também está associada aos medos. Um medo, no entanto, que traduz a extrema alteridade, “o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indivisível, o impensável, o puro caos”. Nesse sentido, aqueles que cruzam seus olhares estão condenados à morte “imobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas”.⁶⁴ É este o significado dado por Homero, por exemplo, ao dizer que o olhar de Heitor era semelhante à Górgona (*Il.*, VIII, v. 349). Para Vernant,⁶⁵ nesse contexto de confronto, Gorgó se torna um poder de terror associado a “Pavor, Derrota e Perseguição que gelam os corações”, “um medo em estado puro, o Terror como dimensão sobrenatural”, “o medo primeiro”.

Em Virgílio também é possível encontrar o medo como personificação. Assim como em Homero, *Metus* e *Timor* surgem como filhos do deus da Guerra, Marte. Encontramos também *Formido*, traduzido como “Pavor sombrio” que aparece como personificação em um símile atribuído a Turno (*En.*, XII, v. 335).⁶⁶ Além disso, é possível observar a *Fuga*, que se espalha pelas batalhas. Desse modo, vemos no livro IX (v. 717-719), Marte, revigorar o ânimo e a força dos guerreiros latinos, ao mesmo tempo que espalha entre os Teucros a Fuga (“*Fugam*”) e o Medo Sombrio (“*atrumque Timorem*”). Em alguns casos, *Metus*⁶⁷ aparece junto à Fome, como na descrição feita pelo poeta do momento em que Eneias caminha pelo submundo (*En.*, VI, v. 273-281).

Mesmo antes do átrio e nas primeiras cavernas do Orco,
instalam-se os aposentos do Luto e os Cuidados vingadores;
ali habitam as pálidas Doenças e a triste Velhice
e o Medo [Metus] e a Fome, que é má conselheira, e a maldita
Indigência,
figuras terríveis de ver, e a Morte e o Tormento;
então, o Sono, irmão da Morte, e os perfídos Prazeres
da alma e a guerra assassina, que mora do outro lado,
e os aposentos de ferro das Eumêndides e a Discórdia desvairada, a sua
cabeleira de víboras presa com fitas sangrentas.

Os medos personificados apontam para uma relação que vai além do que costumamos chamar de individualidade desses

sujeitos e se converte em manifestações religiosas. As emoções, quando se deificam, transformam-se também em objetos de adoração e se adequam à realidade mística desses indivíduos.

CONCLUSÃO

Essas são as quatro principais formas de expressão dos medos nos cantos épicos. Como vimos, os medos possuem uma grande elasticidade, tanto nos seus sentidos quanto nas suas formas. A multiplicidade de palavras relacionadas a essa emoção nos leva a concluir que nas sociedades homéricas e virgilianas os medos não são silenciados (o que também pode ocorrer), mas produzem um grande barulho.

Apesar de amplamente presente nos poemas, é importante lembrar que a emoção não deixa de carregar sentidos negativos. Na busca das raízes da concepção do medo na Idade Média, Jean Delumeau,⁶⁸ por exemplo, vai observar que em Virgílio já existiria um “arquétipo do cavaleiro sem medo, perfeito” que é “constantemente realçado pelo contraste com uma massa considerada sem coragem”. Para isso, o autor se utiliza da passagem no livro IV, v. 13 em que Dido fala para sua irmã Ana: “O medo é a prova de um nascimento baixo”⁶⁹ (“*degeneres animos timor arguit*”). Concordamos com o sentido negativo do medo que possa existir em Virgílio, mas isso não parece ser o suficiente para a construção de um arquétipo fixo e imutável dos heróis. Caso fosse, a *Eneida* seria um poema anti-heroico, já que o que mais se vê são os medos.

David Konstan⁷⁰ aponta uma perspectiva parecida, mas mais cautelosa. O autor afirma que em Homero os medos vão ser considerados sinais de um “espírito aviltado”, já que é possível observar passagens onde a emoção é utilizada de maneira a “refrear” a covardia do guerreiro, ou impulsionar a sua coragem. De fato, para os guerreiros homéricos ou virgilianos, os medos vão estar sempre presentes, seja na guerra, nos seus ossos ou nos seus corações. No entanto, a complexidade do medo no épico permite que os poetas se utilizem da emoção para dar sentido à heroicidade

dos heróis, o que não é realidade em outras temporalidades históricas, especialmente a medieval.

ABSTRACT

In Homer's *Iliad* and *Odyssey* and Virgil's *Aeneid*, fears are not just momentary emotional reactions but a thread that connects human experiences to the plot. Fears, whether of the gods, death, the unknown, or destiny, act as a catalyst that makes the hero surpass their limits, face seemingly insurmountable challenges, and thus forge the path of epic. In the research, we found at least four ways in which Homer and Virgil refer to fears: 1) The first is grammatical, presenting as nouns, adjectives, or verbs. 2) The second form is in the so-called periphrases, which are repetitions caused by the epic meter itself. 3) The third is through similes. 4) The fourth is through personification. Thinking about the relationship between language and emotion, we aim to compare the meanings that the expressions of fears have in these epic works and seek to understand their significance.

KEYWORDS

Fear; Language; Homeric epics; *Aeneid*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução de M.A. Júnior, P.F. Alberto e A. do N. Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.
- BAILLY, A. **Dictionnaire grec-francais**. Paris: Hachette, 1935.
- BEEKES, R.; VAN BEEK, L. **Etymological Dictionary of Greek**. Leiden: Brill, 2010.
- CAIRNS, D. Ψυχή, Θυμός, and Metaphor in Homer and Plato. **Études platoniciennes**, v. 11, p. 1-42, 2015.
- CUNLIFFE, R. J. **A Lexicon of the Homeric Dialect**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1963.
- DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DUCKWORTH, G.E. **Vergil and Classical Hexameter Poetry: a Study in Metrical Variety**. Michigan: University of Michigan Press, 1969.
- FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. Distrito Federal: Ministério da Educação, 1962.
- FOLEY, J. M. **Homer's Traditional Art**. University Park: Penn State Press, 1999.
- GLARE, P.G.W. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: University Press, 1968.
- GONZALEZ, M.G. Homérico χλωρὸν δέος: el significado de χλωρός en la poesía griega arcaica. **Minerva: Revista de Filología Clásica**, Valladolid, v. 18, n. 18, p. 11-23, 2005.
- HARRIS, W.V. **Restraining Rage: the Ideology of Anger Control in Classical Antiquity**. Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.
- KASTER, R.A. **Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- KONSTAN, D. **The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- LAKOFF, G.; TURNER, M. **More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

- LORAUX, N. **The Experiences of Tiresias:** the Feminine and the Greek Man. New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- MACKAY, L.A. The Vocabulary of Fear in Latin Epic Poetry. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 92, p. 308-316, 1961.
- MINCHIN, E. Poet, Audience, Time, and Text: Reflections on Medium and Mode in Homer and Virgil. In: SCODEL, R. **Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity**. Leiden: Brill, 2014. p. 267-288.
- MORAES, A.S.A. A pedagogia da experiência humana: Aquiles e o sofrimento que ensina. **Phôniax**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 11-26, 2015.
- MORRISON-MONCURE, I.R. **Affecting Civil Waging Civil War:** the Par: The Poetics of Foetics of Fear in Lear in Lucan's Bellum Civile. New York: CUNY Academic Works, 2018.
- RICHER, N. Personified abstractions in Laconia: suggestions on the origins of Phobos. In: STAFFORD, E.; HERRIN, J. **Personification in the Greek World:** from Antiquity to Byzantium. New York: Ashgate, 2005, p. 111-122.
- ROSENWEIN, B.H. **História das emoções:** problemas e métodos. São Paulo: Letra e Voz, 2011.
- SCHIRONI, F. **The Best of the Grammarians**. Michigan: University of Michigan Press, 2018.
- VERNANT, J-P. **A morte nos olhos:** figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Sétimo Selo, 2023.
- VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Tradução de Gabriel A.F. Silva. Lisboa: Cotovia, 2019.
- WRIGHT, M.R. Ferox Virtus: Anger in Virgil's Aeneid. In: BRAUND, S.B.; GILL, C. **The Passions in Roman Thought and Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ZABOROWSKI, R. **La crainte et le courage dans l'Iliade et l'Odyssée:** contribution lexicographique à la psychologie homérique des sentiments. Varsovie: Stakroos, 2002.

¹ Segundo William V. Harris (2002, p. 84) o uso da palavra *páthos* na Grécia Clássica para se referir diretamente a emoção só teria se desenvolvido no final do séc. v a.C., mas especificamente no final da década de 420.

² Cunliffe, 1963, p. 317.

³ Outros significados atribuídos a *páskhō*: “to have laid upon on”, “be called upon to bear”; “to have (something) come upon”, “happen to”, or “befall one”; como um objeto indefinido: “to have (something evil) come upon one”, “encounter (misfortune)”, “meet (one's death)” (Cunliffe, 1963 p. 317); “to experience, undergo, suffer” (Beekes; Van Beek, 2010, p. 1156); “propr. être affecté de telle ou telle façon”, “éprouver telle ou telle affection”, “sensation ou sentiment” (Baily, 1935, p. 671-672).

⁴ Konstan, 2006, p. 3.

⁵ A tradução utilizada para *Odisseia* é a de Frederico Lourenço (2018).

⁶ Exemplos onde podemos observar essa relação na *Odisseia*: I, v. 4; v, v. 33, 223, 347, 362 e 377; VII, v. 152 e 221; VIII, v. 155, 184 e 411, IX, v. 53; X, v. 458 e 465; XI, v. 104 e 111, XII, v. 138; XIII, v. 6, 90, 92, 131, 263 e 418; XIV, v. 362; XV, v. 176 e 401; XVI, v. 205; XVII, v. 284 e 555; XIX, v. 170, XXIII, v. 53.

⁷ É importante lembrar que as formas de aprendizado no mundo antigo também estão muito associadas às maneiras pelas quais os heróis se formam dentro do próprio épico. Alexandre Santos de Moraes (2015, p. 19) nos lembra que nas epopeias, principalmente em Homero, as diversas manifestações da dor e do sofrimento produzem um saber-viver que caracteriza a experiência desses personagens. Em um mundo cercado de dores, consubstanciadas especialmente na guerra e navegação, por exemplo, nos parece plausível dizer que essas dores e a construção dessa experiência eram próximas daquela que gregos e romanos estavam experimentando.

⁸ Torrinha, 1945, p. 310.

⁹ Moncure, 2018, p. 12.

¹⁰ O autor, além disso, também nos alerta: tal como o *páthos*, o *pathos* não carrega necessariamente uma conotação negativa.

¹¹ Faria, 1962, p. 708.

¹² Glare, 1968, p. 1309.

¹³ A tradução utilizada para *Eneida* é a de Carlos Ascenso André (2023).

¹⁴ São elas: *En.* I, v. 5; I, v. 199; I, v. 219; I, v. 386; I, v. 644; II, v. 403; II, v. 638; III, v. 628; IV, v. 340; V, v. 390; V, v. 462; VI, v. 77; VI, v. 660, VI, v. 743, VII, v. 21; VII, v. 182; VII, v. 200.

¹⁵ Kaster, 2005, p. 149.

¹⁶ No inglês, o autor traduz o primeiro como “*upheaval of the mind*” e o segundo como “*affect*”.

¹⁷ Morrison-Moncure, 2018, p. 21; Wright, 1997, p. 183.

¹⁸ Konstan, 2006, p. 37.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 38.

²⁰ A tradução utilizada para *Ilíada* é a de Frederico Lourenço (2019).

²¹ Duckworth, 1969, p. 4.

²² Isso fica claro em passagens como *En.*, I, v. 92; II, v. 559; IV, v. 279.

²³ Rosenwein, 2011, p. 7 e 21.

²⁴ As *comunidades emocionais* são muito parecidas com aquilo que Michael Foucault chamou de discurso comum, na medida em que dentro delas, compartilham-se vocabulários e modos de pensar que possuem uma função controladora e disciplinar. São similares também a ideia de *habitus* proposta por Pierre Bourdieu, pois internalizam normas que determinam as maneiras como nós pensamos e agimos e que pode ser diferente em grupos diferentes. Utilizamos,

portanto, o referido conceito para analisarmos o que os gregos e romanos da época de Homero e Virgílio chamavam e entendiam como medo.

²⁵ Rosenwein, 2011, p. 21.

²⁶ A palavra *phóbos*, no período homérico, como observado mais adiante, está associado mais associado a fuga. Desse modo, como aponta o comentador Aristarco (Schironi, 2019, p. 227), diferente do grego *koiné* (e do ático) as duas palavras que significam “medo” nos cantos homéricos são: *déos* e *tarbeîn*.

²⁷ Na passagem da antiguidade arcaica à clássica é possível identificar uma diferença entre o uso da palavra *phóbos*. Se em Homero a emoção está associada à fuga, em Aristóteles, o *phóbos* “consiste numa situação afilítica ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso” e as coisas temíveis (*phoberâ*) “são as que parecem ter um enorme poder de destruir ou de provocar danos que levem a grandes tristezas” (Ret., II, 1182a).

²⁸ Cunliffe, 1963, p. 417.

²⁹ Loraux, 1995, p. 78.

³⁰ Schironi, 2018, p. 223.

³¹ Cunliffe, 1963, p. 409-410.

³² Loraux, 1995, p. 78.

³³ Faria, 1962, p. 608.

³⁴ Como é possível ver no canto VII, v. 59-60 da *Eneida*, quando é descrita a região do Lácio e os prodígios sobre o futuro casamento de Lavínia: “Havia um loureiro no meio do palácio, nos altos salões interiores, de sagrada folhagem e preservado por temor (*metu*) ao longo de muitos anos”.

³⁵ Glare, 1968, p. 1107.

³⁶ Além disso, assim como em Homero, verbos como *tremo* também aparecem com frequência, geralmente associados a alguma situação de medo. Diante de Hércules, por exemplo, narra Virgílio no livro VIII, v. 296, “estremeceu (*tremuere*) a lagoa do Estígio”.

³⁷ No total, o autor identifica 44 formas diferentes de se referir aos medos.

³⁸ Zaborowski, 2002.

³⁹ Termos como *rhigeō* (estremecer), que aparecem tanto relacionada a Odisseu quanto a Calipso (*Od.*, v. 116 e 171), foram por vezes interpretados por escoliastas antigos com o sentido literal de sentir “subitamente frio”. Porém, como nos lembra Frederico Lourenço (2018, p. 130), “o arrepio” sentido por esses personagens, mesmo levando em conta as questões climáticas (percebido através das referências astronômicas do canto), “é decerto mais do foro psicológico do que do gripal”.

⁴⁰ Mackay, 1961, p. 308.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 310.

⁴² *Eneida* (I, v. 463; I, v. 562; V, v. 420; IX, v. 90).

⁴³ *Odisseia* (IV, v. 481 e 538; IX, v. 256; X, v. 198, 496 e 566; XII, v. 277).

⁴⁴ *Ilíada* (III, v. 31).

⁴⁵ *Ilíada* (VII, v. 215; XVIII, v. 31; XX, v. 44); *Odisseia* (XI, v. 527; XVIII, v. 238 e v. 341).

⁴⁶ *Ilíada* (XXI, v. 114 e 425); *Odisseia* (IV, v. 703; V, v. 297 e 406; XVIII, v. 212; XXII, v. 68 e 147; XXIII, v. 205; XXIV, v. 345).

⁴⁷ *Ilíada* (VII, v. 479; VIII, v. 77; X, v. 37; XV, v. 4; XVII, v. 67); *Odisseia* (XI, v. 43 e 633; XX, v. 243; XXII, v. 42; XXIV, v. 450 e 533).

⁴⁸ John Miles Foley propõe uma definição que nos ajuda a entender o seu significado. Segundo o autor (1999, p. 217), *khlorón déos* é uma perifrase que indica uma situação na qual o sobrenatural é o principal causador do medo de

uma pessoa ou de um grupo.

⁴⁹ Loraux, 1995, p. 77.

⁵⁰ González, 2005, p. 23.

⁵¹ Chantraine, 1999, p. 1264.

⁵² Cairns, 2015.

⁵³ Idem, ibidem, p. 3.

⁵⁴ Da mesma maneira, George Lakoff e Mark Turner (1989, p. 66) apontam que “o pensamento poético usa os mecanismos do pensamento cotidiano, mas os estende, elabora e os combina de maneiras que vão além do ordinário”.

⁵⁵ Minchin, 2014, p. 274.

⁵⁶ *Il.*, XVI, v. 581-584; XVII, v. 755-759; XXII, v. 93-97 e v. 139-144; *Od.*, IV, v. 791-794.

⁵⁷ *En.*, II, v. 379-381; IX, v. 339-341; X, v. 723-728.

⁵⁸ Minchin, 2014, p. 274.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 280.

⁶⁰ Beck, 2014, p. 247.

⁶¹ Richer, 2005, p. 113.

⁶² *Il.*, IV, v. 440; V, v. 739; XI, v. 37; XIII, v. 299.

⁶³ Para o autor (2005, 112), essas duas deidades também se tornariam objeto de culto, principalmente em Esparta, durante o séc. VII e VI a.C.

⁶⁴ Vernant, 1988, p. 12-13.

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 49-50.

⁶⁶ Assim narra Virgílio o símile, em que aparecem também outras emoções personificadas (*En.*, XII, v. 331-340): “Qual Marte, quando, junto à corrente gelada do Hebro, sangrando, furioso, bate com o escudo e lança a galope os cavalos enfurecidos, a desencadear a guerra, e eles voam em campo aberto, adiante de Notos e Zéfiro, gemem os confins da Trácia ao bater dos cascos e, em volta, os rostos do Pavor sombrio (*Formidini*) e da Ira (*Iraequa*) e da Insídia, companhia do deus, estão em alvoroço, assim Turno fustiga, desenfreando, os cavalos a bufar de suor no meio da peleja, galopando sobre inimigos barbaramente massacrados, os cascos velozes espalham salpicos de sangue e espezinhos, de mistura com sangue, e areia”.

⁶⁷ Na *Eneida*, essa é a única aparição de *Metus*. Nas *Geórgicas*, a deidade também é descrita em III, v. 552 ao lado de *Morbus* (doença).

⁶⁸ Delumeau, 2009, p. 15.

⁶⁹ A tradução utilizada é a do próprio livro de Delumeau (2009, p. 15).

⁷⁰ Konstan, 2006, p. 137-138.

A construção da *Pax Augusta* e sua imagética nos *Fastos* ovidianos

Ana Thereza Basilio Vieira

RESUMO

Este trabalho pretende analisar como se deu a construção da *Pax Augusta*, considerada como um dos maiores períodos de paz entre Roma e outros povos. Algumas considerações sobre o significado de paz para os romanos durante a República e o governo de Augusto principiam este artigo, que discute, na sequência, como a literatura latina abordava o tema. A elegia, geralmente associada ao tom amoroso ou lamentoso, adquire outra conotação nas mãos de Ovídio, último dos elegíacos, que deve trabalhar – e inovar – um gênero já amplamente reconhecido. Buscaremos mostrar como o autor elabora sua concepção acerca da imagem do *princeps* nos *Fastos* como vingador e, contraditoriamente, construtor da paz romana.

PALAVRAS-CHAVE

Paz; Augusto; Ovídio; Elegia; *Fastos*; Imagética.

SUBMISSÃO 20.12.2024 | APROVAÇÃO 20.3.2025 | PUBLICAÇÃO 23.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66530](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66530)

E

m meio a um mundo com tantas guerras, nós nos fazemos uma pergunta, ao mesmo tempo, bastante simples e complexa: o que é a paz? Será simplesmente a ausência de guerra, como se costuma supor, ou há outros entendimentos sobre o assunto? Buscarei, num primeiro momento, abordar o que os romanos entenderam por *Pax Romana*, quando ela, efetivamente, se deu, seus antecedentes e consequências. Num segundo momento, analisaremos alguns aspectos dessa paz dentro da composição elegíaca latina e de como a *Pax Romana* se insere na elegia, mais especificamente na obra de Ovídio intitulada *Fastos*, tida como um calendário de festividades religiosas anuais.

ACEPÇÕES DE *PAX* E DE OUTROS CORRELATOS

Ao consultarmos os dicionários de língua latina acerca do vocábulo *pax*, *pacis*, iremos nos deparar com diferentes significados, como a paz entre dois litigantes, notadamente após algum conflito; a paz entre duas pessoas, não necessariamente resultantes de algum desentendimento, mas uma espécie de sentimento de bem-estar; tranquilidade ou calma, sobre fenômenos naturais, como a tranquilidade do mar ou do céu, mas também a tranquilidade da alma, o sossego; a benevolência ou o favor dos deuses em prol de uma pessoa, cidade ou governo. O termo pode ocorrer em expressões, como *tua pace* (com tua permissão), *in pace* (em paz), *Pace et bene!* (Paz e bem!), *Pax Romana*, entendida como a paz do império romano ou o período de domínio pacífico de Roma. Existe a interjeição *Pax!* para pedir que se faça silêncio no ambiente e o termo pode ainda se referir a uma divindade personificada.

A paz é, portanto, um processo dinâmico, não evidenciado apenas pela cessação de guerras, mas dependente de situações sociais e/ou culturais diversas, entre as quais se encontra a ausência de sofrimento e a liberdade de ação ou de produção. Não seria de se estranhar que a paz resultante de um acordo de

guerra – lembremos dos dias atuais com os incessantes pedidos de paz pelas guerras em andamento – fosse a primeira, e talvez uma das mais importantes, significações a vir à nossa mente. Entretanto, o momento de tranquilidade, comumente associado ao ócio, também pode ser compreendido como paz. O vocábulo *otium*, o ócio, além da oposição ao *negotium*, o negócio ou os afazeres, também pode ser entendido como a paz ou a tranquilidade obtida através de um acordo ou a convenção entre duas partes, sobretudo se usado em oposição a *bellum*, a guerra, remetendo a um período de repouso, de serenidade. Segundo Cornwell,¹ *pax* é uma expressão laudatória ou a explicação para um período do império romano, sob o governo de Augusto, e, ao mesmo tempo, uma condenação à própria forma com que o imperialismo justificava seus propósitos. Mas, para entendermos um pouco melhor esta explicação, faz-se mister voltarmos um tanto no tempo.

Concorrem com o uso de *pax*, além de *otium*, os termos *concordia*, *quies* e *tranquillitas*, todos expressando o momento de tranquilidade e anuência de ações acordadas entre partes, que, entretanto, apontam para um uso diverso, isto é, de qualidades que ensejam sentimentos populares, ainda que convergentes para a tranquilidade e estabilidade do Estado. Na *Lei agrária*, Cícero diferencia *pax* e *otium*, ressaltando que a paz se relaciona a questões externas, enquanto que o ócio concerne à esfera doméstica:

*Quare qui possum non esse popularis, cum videam haec omnia, Quirites, pacem externam, libertatem propriam generis ac nominis vestri, otium domesticum, denique omnia quae vobis cara atque ampla sunt in fidem et quodam modo in patrocinium mei consulatus esse conlata?*²

Por que posso não ser popular, quando vir estas coisas, romanos, a paz é externa, a liberdade própria do gênero e do vosso nome, e o ócio é doméstico, enfim, todas as coisas que são caras e ilustres para vós em boa-fé e que, de certo modo, estão associadas à proteção do meu consulado?³

A PAZ DURANTE A REPÚBLICA

Durante o período da República Romana, o entendimento sobre guerra e paz dizia respeito às diversas esferas da vida comum, algo que se via refletido até mesmo no uso das vestimentas: quando voltavam da guerra, os homens deveriam se despir das armas e das suas capas (esfera militar/estrangeira) e envergar a toga (esfera doméstica) para poder transpor os portões da cidade. Em fins da República, conforme a manipulação de interesses políticos e pessoais para controle de indivíduos e de províncias, observava-se um incremento da insegurança e instabilidade, ensejando mudanças drásticas, que levaram ao fim dessa forma de governo. Em um período já insuflado por corrupção, revoltas, conjurações, guerras civis e externas, tornara-se óbvio que a república já não poderia mais funcionar da mesma forma que em seu começo.⁴

A tão idealizada – e desejada – república de Cícero não poderia voltar aos primórdios por ele pensados como um momento de plena harmonia, em que tudo funcionaria bem, administrativa, religiosa e socialmente. O autor principia a obra *Da República* lembrando daqueles que lutaram pelos valores republicanos, enfrentando inimigos grandiosos. Diz ele:

*<im>petu liberauissent, nec C. Duilius A. Atilius L. Metellus terrore Carthaginis, non duo Scipiones oriens incendium belli Punici secundi sanguine suo restinxissent, nec id excitatum maioribus copiis aut Q. Maximus eneruanisset, aut M. Marcellus contudisset, aut a portis huius urbis avolsum P. Africanus compulisset intra hostium moenia.*⁵

Sem o amor pátrio, não teriam Duílio, Atílio e Metelo libertado Roma do terror de Cartago; sem ele, não teriam os dois Cipriões apagado o incêndio da segunda guerra púnica, e, quando seu incremento foi ainda maior, não o teria debilitado Quinto Máximo, nem extinguido M. Marcelo, nem impelido P. Africano às próprias muralhas inimigas.⁶

Ao fim da obra, fragmentada, veremos no episódio conhecido como o “Sonho de Cipião”, a confirmação de que a República é dirigida por homens valorosos, demonstrado através

das conquistas militares, dos triunfos e do domínio de Roma sobre os demais povos, conforme notamos nas palavras de Cipião Africano a seu neto:

Cum autem Carthaginem deleueris, triumphum egeris censorque fueris et obieris legatus Aegyptum, Syriam, Asiam, Graeciam, diligere iterum consul absens bellumque maximum conficies, Numantiam exscindes. Sed cum eris curru in Capitolium innectus, offendes rem publicam consiliis perturbatam nepotis mei.⁷

Quando tiveres destruído Cartago e quando, depois do teu triunfo, tiveres sido censor e legado no Egito, na Síria, na Ásia, na Grécia, serás nomeado, ausente, novo cônsul, e darás fim à maior das nossas guerras reduzindo Numância a cinzas. Mas depois que tiveres subido ao Capitólio, levando nas rodas de teu carro a vitória escrava, serás vítima da perturbação que meu neto, com seu conselho, terá produzido na república.⁸

Falamos aqui da paz, suscitada pela interpelação “darás fim à maior das nossas guerras”, em sua primeira acepção, mas não do acordo entre duas partes e, sim, da dizimação de uma delas após a guerra por não submissão. Trata-se, pois, de uma interpretação da paz por parte dos romanos, que não mais farão guerra contra o povo ameaçador e, portanto, não irão mais se preocupar com a guerra.

Uma circunstância fundamental para a República era a *pax deorum*, a paz dos deuses, uma paz relacionada com a própria história de Roma, atestada já desde os primeiros escritos literários, já observável nas comédias plautinas,⁹ em que se pode vislumbrar o indivíduo à procura de uma conciliação com os deuses, através do culto familiar dos lares e dos penates, da observância dos dias fastos e nefastos, do culto aos antepassados, da devoção e invocação dos deuses estatais romanos. A paz era solicitada aos mais variados deuses – Júpiter, Vênus, Mercúrio – como forma de proteção e tranquilidade para os suplicantes e seus familiares. Intimamente associado a esse pedido de paz está o perdão dos deuses, a *venia*, que, desta vez, pode ser concedido por intermédio de um “pacto”, *foedus*, entre deuses e homens, que será uma

importante prerrogativa para a *Pax Romana*, como veremos mais adiante.

Outra interpretação da paz é, portanto, ao contrário desta, a submissão voluntária, de quem preferiu não travar uma guerra contra o dominador, preferindo o acordo de paz, geralmente adquirido através do envio de um emissário de paz, denominado de *legatus de pace*. Nessa mesma situação de submissão, pode ainda ser usado o adjetivo ou o particípio passado *pacatus, -a, -um*, isto é, pacificado, para se referir aos povos em tal condição. Contudo, essa definição não aponta para uma relação de submissão agressiva; ao contrário, o termo era frequentemente usado para se referir aos estrangeiros, ou seja, não romanos, que não eram hostis ao governo e que poderiam mesmo ajudá-los como aliados em momentos bélicos contra os verdadeiros inimigos.

Não é raro nos depararmos com a expressão em algum dos textos de Cícero e, sobremaneira, de César, para definir como outros povos se preocupavam com a possibilidade de ter o exército romano às suas portas, preparado para um confronto. Em uma carta dirigida a Mescínio, Cícero se expressa acerca da negociação de paz, obtida através de uma espécie de contrato, a *condicio pacis*, a notificação de paz, dizendo:

[...] *quaris tuta condicione pacem accipere malui quam viribus cum valentiore pugnare.¹⁰*

[...] preferi obter a paz com a segurança de um contrato do que lutar com mais vigor contra os homens.

Do mesmo modo César, em seu *Comentário sobre a guerra civil*, relata que tentara um acordo de paz com Pompeu, em vez de se pronunciar a favor da guerra:

Atque haec Caesar ita administrabat, ut condiciones pacis dimittendas non existimaret; ac tametsi magnopere admirabatur Magium, quem ad Pompeium cum mandatis miserat, ad se non remitti [...].¹¹

Dessas coisas se ocupava César, pensando, contudo, que não devia renunciar a um **acordo de paz**, embora estranhasse muito que Mágio, que enviara com mensagem a Pompeu, não lhe trouxesse resposta [...].¹²

É interessante observar que, enquanto os embaixadores de paz eram enviados a Roma por seus inimigos, raramente Roma os envia ao estrangeiro, e foi por esse motivo que César estranhou a ausência de uma resposta a seu legado por parte de Pompeu acerca de um acordo.

Ao nos aproximarmos do final do período republicano, em que é inegável o avanço das conquistas romanas, obtidas ora por meio de acordos, ora através de guerras ou devastações, Roma assume o controle do mundo conquistado, sobremaneira através de seu poderio militar. Entretanto, mesmo quando a paz pudesse ser feita por um acordo antes da declaração de guerra, muitas vezes esse fato poderia denotar um sinal de fraqueza, assim como a própria derrota. Porém, a diferença entre os dois – o acordo de paz ou a derrota – é que o acordo pode ser realizado por um reconhecimento de paridade entre os demais povos e Roma, não envolvendo, desta feita, nenhum sinal de fraqueza ou de submissão. Como sinal dessa proposta, dá-se o oferecimento da *amicitia*, a amizade, os laços de amizade, a aliança entre pares, que exige o cumprimento de deveres recíprocos, impensável em caso de hostilidades anteriores. Por outro lado, a paz resultante de um acordo após conflitos beligerantes tem relação intrínseca com a *victoria*, a vitória de uma das partes, que aceitou se submeter às regras impostas pela parte vencedora, isto é, por Roma, exibindo sua superioridade nas relações estrangeiras.

Apesar de, como dissemos antes, haver pedidos de uma *concordia deorum*, solicitando a paz aos deuses, e de haver até uma personificação da paz percebidas em alusões literárias, não havia propriamente um culto à paz até a época de Otávio.¹³ Até então, *Concordia*, *Fides* e *Salus* eram as divindades que recebiam o culto e as comemorações pela obtenção de vitórias, com a construção de templos em sua homenagem. Com o passar do tempo, essas e outras divindades do panteão romano começam a receber

qualificativos associados ao contexto político-militar, como *Iuppiter Stator* (Júpiter Estator), *Iuppiter Victor* (Júpiter Vencedor), *Hercules Victor* (Hércules Vencedor) ou *Hercules Invictus* (Hércules Invencível), além de *Fors Fortuna* (Acaso), *Honos et Virtus* (Honra e Virtude) ou *Fortuna Publica* (Fortuna Pública), essas últimas virtudes associadas às qualidades ensejadas pelo *uir romanus*. O culto propriamente da *Pax* foi introduzido apenas em fins da República devido à relação de Roma com o resto do mundo, que, entretanto, só recebe um altar próprio no tempo do governo de Otávio Augusto.

Ao assumir a ditadura, no início da década de 40 a.C., Júlio César principiou uma série de transformações, como a criação do calendário juliano, com a atualização e correção do número de dias do ano, quando ainda valores como vitória, guerra e paz são reconsiderados e manipulados conforme o jogo político, as posições e as relações interpessoais em busca de poder, alentados pelo ensejo da restauração da *res publica*.¹⁴ Após o cerco a Brundísio, em 49 a.C., a instabilidade de Roma aumentou. O acordo de paz, mais tarde assinado pelos triúnviros Marco Antônio, Lépido e Otávio, não se restringia mais a uma paz entre romanos e estrangeiros hostis, mas, pela primeira vez, entre os próprios romanos em desacordo. Esse tipo de circunstâncias já assinalava o fim da República, que acabaria por se consolidar em uma nova forma de governo.

A *PAX AUGUSTA* E SUAS INOVAÇÕES

Após o término do 2º triunvirato, Otávio assumiu o comando de todo o império como *princeps*, isto é, o primeiro entre todos, vingando a morte de Júlio César e procedendo a remodelações da forma de governo, com o intuito de restabelecer a ordem da *res publica* comprometida, restituindo ao Senado funções judiciais e legislativas e à ordem equestre os direitos de atuação como jurados em tribunais criminais, por exemplo. Não foi uma mudança exatamente pacífica, mas, decerto, necessária a um povo que encontrava suas instituições e valores

demasiadamente corrompidos, como insistiam em revelar escritores tais quais Cícero ou Salústio, este último se lamentando por ter se deixado levar na juventude por influências negativas do meio político e social romano, totalmente corrupto e corruptível. Diria o autor em *A conjuração de Catilina*:

Sed ego adulescentulus initio, sicuti plerique, studio ad rem publicam latus sum ibique mibi multa aduorsa fuere. Nam pro pudore, pro abstinentia, pro uirtute audacia, largitio, anaritia uigebant. Quae tametsi animus aspernabatur insolens malarum artium, tamen inter tanta uitia imbecilla aetas ambitione corrupta tenebatur; ac me, cum ab reliquorum malis moribus dissentirem, nibilo minus honoris cupido eadem, qua ceteros, fama atque iuridia uexabat.¹⁵

Mas eu, ainda bem jovem, de início, tal como a maioria, lancei-me com ardor à vida pública, e enfrentaram-me a muitas adversidades. Pois imperavam, em lugar do pudor, da integridade, da virtude, a audácia, a largueza, a avidez. Embora meu ânimo, desafeito das más condutas, as desprezasse, em meio a tamanhos vícios minha idade vacilante mantinha-se corrompida pela ambição; e a mim, divergindo embora dos maus costumes dos demais, atormentava-me, pela fama e pela inveja, o mesmo desejo de honra que aos restantes.¹⁶

Era inevitavelmente necessária uma mudança de perspectivas. Em um lugar onde era constante a menção à corrupção e ambição desmedida ao invés da busca pela glória dos antepassados, não haveria como se sustentar um império em expansão. E quem assumiu o dever de proceder às mudanças foi o jovem Otávio, que deveria restaurar a paz em Roma, a paz doméstica, a paz contra o estrangeiro, a paz dos deuses, segundo suas próprias palavras:

Annos undeviginti natus exercitum privato consilio et privata impensa comparavi, per quem rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi.¹⁷

Aos dezenove anos, formei um exército por minha iniciativa e às minhas custas. Com ele restituí à liberdade a república oprimida pelo domínio de uma facção.¹⁸

Os romanos presenciaram um fato extraordinário após alguns anos de governo: as portas de Jano, que frequentemente se abriam e fechavam conforme os tempos de guerra e paz, então passariam um longo tempo fechadas, levando ao que foi denominado como a *Pax Romana* ou a *Pax Augusta*, que se tornou um dos maiores tempos de paz conhecido pelos romanos. E, no entanto, não foi o governo de Otávio totalmente pacífico, como se pode entrever a seguir:

*Bella terra et mari civilia externaque toto in orbe terrarum saepe gessi,
victorque omnibus veniam potentibus civibus pepercii. Externas gentes,
quibus tuto ignosci potuit, conservare quam excidere malui. [...] Laurum
de fascibus deposui in Capitolio, votis quae quoque bello nuncupaveram
solutis.¹⁹*

Muitas vezes fiz guerras, civis e externas, na terra e no mar por todo o mundo, e, vencedor, poupei todos os cidadãos que pediam clemência. Preferi conservar a destruir os povos estrangeiros a que se pôde, com a devida segurança, perdoar. [...] Depositei no Capitólio o louro dos fasces, em cumprimento dos votos que solenemente eu havia feito para cada guerra.²⁰

Alusões à submissão de povos, como os panônios ou os dacos, compõem a narrativa dos *Feitos do divino Augusto* ou no retrato do *princeps* que Suetônio delineia. Inúmeras foram as empresas de Otávio, e algumas foram significativas para a construção de sua imagem como homem forte. Ainda durante o período da República, durante determinados confrontos, os exércitos romanos haviam perdido seus estandartes e insígnias, promovendo uma desonra que há tempos atormentava os espíritos romanos. Otávio tomou como empresa própria recuperar esses estandartes e, por conseguinte, triunfar sobre o inimigo. Novamente, leremos nas palavras de Augusto a referência à recuperação dos artefatos:

*Signa militaria complura per alios duces amissa devictis hostibus recepi ex Hispania et Gallia et a Dalmateis. Parthos trium exercitum Romanorum spolia et signa reddere mihi supplicesque amicitiam populi Romani petere coegi. Ea autem signa in penetrali quod est in templo Martis Ultoris reposui.*²¹

Recuperei, ao vencer inimigos na Espanha, na Gália e entre os dálmatas, muitos estandartes militares perdidos por outros comandantes. Obriguei os partos a devolver-me os espólios e as insígnias de três exércitos romanos e a rogarem súplices a amizade do povo romano. Guardei essas insígnias nos penetrais do templo de Marte Vingador.²²

No entanto, também se manifesta o acordo de paz ou Otávio recebe os mensageiros sobre a paz entre os povos, sendo a boa-fé oferecida aos estrangeiros, como prenúncio de tempos de paz e prosperidade. Em Roma passaram a ser privilegiadas as construções de templos a Marte, Júpiter Tonante e Ferétrio ou Júpiter da Liberdade, a Quirino, à Grande Mãe, entre tantas outras divindades, representativas dos novos tempos. Percebe-se, então, uma transição: dos votos de início quase que exclusivamente dedicados a Marte, Marte Vingador, passou-se ao devotamento aos deuses que, de algum modo, intuíam a celebração da paz, reverberando a forma como o jovem Otaviano começou a governar até a sua ascensão a Augusto. Mas talvez uma das mais exemplares construções não tenha sido encomendada por Otávio e, sim, dedicada a ele: a *ara Pacis Augustae*, quando do seu retorno com os estandartes recuperados em sua investida na Espanha e na Gália, um altar mandado erigir pelo senado, constituindo-se na primeira celebração pública de um Templo à Paz, aonde sacerdotes, virgens vestais e senadores deveriam fazer votos anuais com sacrifícios.²³

Otávio procedeu à restauração do Capitólio, da Cúria e do Circo, à edificação do Foro de Augusto, da Basílica Júlia e do Pórtico de Otávia, à reconstrução de inúmeros templos em situação precária, além da reurbanização de Roma. Princiou a instauração de jogos e festivais, mormente espetáculos teatrais e gladiatórios, corridas e caçadas; restaurou o número de senadores,

já insuflado pelos jogos políticos de fins de República, e antigos costumes romanos, implementando leis, sobre o casamento ou o divórcio, além de restabelecer a administração de cada magistrado anual. Quando, em 27 a.C., recebera poderes como cônsul e procônsul, ficando legalmente com a direção da política externa, da administração interna e de grande parte do exército, o sistema de governo passou a ser designado oficialmente de *res publica restituta*, significando que o poder tinha sido restituído aos “legítimos detentores, o Senado e o Povo de Roma”, nas palavras de Grimal.²⁴ No fim, Augusto era a pessoa com maior *auctoritas*, autoridade, dentro do Senado, graças a seus atos anteriores e não devido ao uso de força bruta.

Com relação aos atos religiosos, agiu com mão firme contra a circulação de livros proféticos, inclusive os sibilinos, deixando apenas uma seleção de excertos em lugar especial. Providenciou a reparação de antigos ceremoniais, como a celebração dos Jogos Seculares e os jogos votivos a Júpiter. As atitudes de Otávio e de sua família espelhavam, em verdade, a construção de uma imagem, poderosa, preocupada com seu povo, ansioso por revitalizar os bons costumes, ao mesmo tempo refletindo a imagem do Império Romano como o mais propício e poderoso do mundo, conquistador, mas ao mesmo tempo “benévolos” para com o adversário, capaz de olhar para o futuro, graças à revitalização de seu passado. Imagem essa que não é naturalmente unânime, como demonstra Suetônio, ao relatar as fraquezas do imperador com relação aos costumes e à licenciosidade:

Adulteria quidem exercuisse ne amici quidem negant, excusantes sane non libidine, sed ratione commissa.²⁵

Nem mesmo seus amigos negam que tenha incorrido em adultério, certamente oferecendo como desculpa para isso não a luxúria, mas o emprego de cálculo [...].²⁶

Ou então:

Circa libidines haesit, postea quoque, ut ferunt, ad vitiandas virgines promptior, quae sibi undique etiam ab uxore conquirerentur.²⁷

Permaneceu ligado aos prazeres e, segundo dizem, maior foi em seguida sua disposição em desonrar virgens que lhe eram trazidas de todos os lugares até mesmo por sua própria esposa.²⁸

A construção da imagem positiva a seu respeito, entretanto, foi propiciada pelas artes, no número significativo de imagens lapidadas, na cunhagem de moedas e nas referências literárias.²⁹ O próprio *princeps*, já Augusto, providenciara para que a literatura refletisse as façanhas, os cultos, as práticas votivas, os festivais, enfim, todas as boas coisas que seu principado trazia para o maior império do mundo.

A LITERATURA SOB OS AUSPÍCIOS DE AUGUSTO

Mecenas, amigo e camarada³⁰ de Augusto, providenciara que os autores, sobretudo aqueles que frequentavam seu círculo literário, fizessem alusões aos feitos de Augusto, mas, apesar dos esforços de Mecenas em tentar direcionar os poetas de seu grupo, não conseguia lograr êxito em convencer algum dos poetas a compor uma epopeia. As recusas eram inúmeras, pois muitos desses mesmos autores tinham perdido terras, dinheiro, passaram por guerras e se viam desanimados, recusando-se a escrever as façanhas, com as desculpas, muitas vezes, de que eram provenientes do campo e que, portanto, preferiam celebrar o próprio campo, declarando-se indignos ou incapazes de tamanha produção. Mas, apesar das tentativas infrutíferas, a literatura latina teria, enfim, a sua epopeia e outras composições que remetiam à renovação, ou melhor dizendo, à restituição de alguns valores já perdidos ou deturpados nos últimos decênios.³¹

Após iniciar sua carreira literária rememorando cenas idílicas e o próprio campo, nas *Eclogas* e nas *Geórgicas*, envoltos já em situações e alusões políticas, Virgílio, enfim, compôs a *Eneida*, poema épico que celebrava o herói Eneias, filho da deusa Vênus,

guerreiro troiano escolhido para dar origem a uma linhagem, que, anos depois, fundará um povo por meio de guerras e combates diversos. O fundador de Roma, Rômulo, era filho de Marte, deus da guerra, prenúncio do valor desse povo, que lutava por suas conquistas. A composição da obra teve início após a batalha de Ácio, a pedido de Mecenas. Como salienta Grimal, “O poema, com efeito, apresenta a justificação mítica da vocação dos *Iulii* [...]”.³²

Horácio, autor de sátiras, odes, epodos e epístolas, cantando os prazeres da mesa e das amizades, se incumbiu de escrever um hino a ser entoado durante os Jogos Seculares, no dia 3 de junho de 17 a.C. Considerado um canto de paz, o *Cântico secular*, com um coro de rapazes e outro de moças, celebrava a conclusão de sacrifícios em honra aos deuses Apolo e Diana, marcando os novos tempos de segurança do estado, ensejados pela “paz dos deuses”, a *pax deorum*, mas igualmente lembrando das origens divinas do príncipe, e aludindo também ao guerreiro Eneias. Naturalmente, os valores primordiais enunciados eram “*Fides et Pax et Honos Pudorque/ priscus et neglecta ... Virtus...*”,³³ isto é, “a Lealdade, a Paz, a Honra e o antigo Pudor,/ e a desprezada... Virtude...”.³⁴ Os jogos, apesar de serem uma celebração antiga, recebiam outra roupagem, com a introdução de divindades associadas à fertilidade e abundância, ao casamento e a rituais diurnos,³⁵ além dos Destinos. Assim, celebrava-se não só o retorno de Augusto com os estandartes resgatados, mas também o triunfo de Roma por todo o mundo, estabelecendo a paz como princípio condutor de governo.

Suetônio, na vida do Divino Augusto, falava sobre a verve literária do próprio *princeps*, que compusera obras em prosa em gêneros variados, recitando-as em círculos literários e familiares.³⁶ Sobre o estilo, dizia Suetônio, era

Genus eloquendi secutus est elegans et temperatum, vitatis sententiarum ineptiis atque concinnitate et “reconditorum verborum”, ut ipse dicit, “et oribus”.³⁷

Elegante e sóbrio, evitando a frivolidade das sentenças e a desarmonia e, como ele mesmo diz, o “ranço das palavras arcaicas”.

Apesar disso, teria usado em algumas epístolas expressões da fala cotidiana.

Por fim, não foi graças aos esforços de Mecenas que os poetas celebraram os feitos do *princeps*, mas por causa da revolução por ele propiciada em diversas esferas, como vimos.

A POESIA ELEGÍACA SOB AUGUSTO

Ainda sob os holofotes da literatura da época de ouro, como será denominada a literatura do período augustano, houve espaço para um novo gênero literário, que viu suas luzes começarem a brilhar em fins de República com Cornélio Galo e Catulo. Tratava-se da elegia, com propósitos diversos, como patriótico, político, proverbial, amoroso, lamentoso, sendo, por este último tema, muito apropriado ao uso em epitáfios. Poetas alexandrinos como Calímaco e Filetas teriam influenciado os poetas latinos desde Catulo, chegando a Tibúlio, Propércio e Ovídio.³⁸

Mas o que constituía a elegia, uma vez que abrangia temas tão diversos entre si? O uso do dístico elegíaco, formado por um hexâmetro seguido de um pentâmetro, metro já afeito ao uso latino, de epigramas e sátiras. A temática, igualmente, não era uma novidade para Roma. Segundo Duff,³⁹ a inovação residia no fato de que os poetas latinos levaram a elegia ao refinamento de sua forma e fizeram do dístico elegíaco o metro da poesia amorosa por excelência. Muito embora esse não fosse o único tema trabalhado dentro da elegia – sendo o patriotismo, o lamento ou a vida campestre igualmente celebrados –, foi através do amor que a elegia em Roma conheceu sua maior expressão.

O império reconhecido, então, não era mais aquele de Júlio César ou de Otávio Augusto, mas o império do amor, de suas guerras e vitórias, das investidas, no campo ou na grande urbe. A glória passou a ser a da conquista amorosa, a *militia amoris*. Os

leitores presenciaram os flertes, as recusas da jovem amada, a insistência do poeta inflamado, a aceitação, primeiramente parcial e logo depois total, das investidas, mas também as decepções, as traições, o término das relações. E cada um dos poetas elegíacos teve seu lugar na literatura: Galo, cuja poesia se perdeu quase que completamente nos dias atuais, foi o introdutor do gênero; Propércio foi reconhecido por sua elegância e Tibulo pela suavidade. Todos levavam ao perfeccionismo do gênero. A elegia era, pois, considerada como uma espécie de fenômeno literário e social, revelando relações em todas as fases, com as alegrias e tristezas. As mulheres também participaram desta empreitada, muito embora só tenhamos as elegias de Sulpícia.⁴⁰ Porém, a participação das mulheres se encerrava na própria ação dos relacionamentos: geralmente eram descritas como libertas, se levarmos em conta os nomes das amadas e suas prováveis referências com mulheres da vida real. E, não obstante a inclinação a esse tipo de mulheres, de modo algum elas representariam as mulheres leitoras das elegias, dentre as quais se deveria contar jovens casadas da classe abastada.

Mas e Ovídio, o último dos elegíacos, separado já no tempo e trabalhando com um gênero que já parecia ter esgotado todas as suas formas? O que restaria a ele a ser trabalhado? O poeta levaria o gênero a outro patamar, ainda que em sua juventude escrevesse igualmente elegias amorosas, com a composição da *Arte de amar* e dos *Amores*. Instigado a celebrar os feitos de Augusto, como os demais autores, não deu ouvidos a seu mentor, chegando a dar ilusões de que o faria na elegia 1.1 dos *Amores*. Escreve o poeta:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
[...]
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunaritque genu sinuosum fortiter arcum,
'quod' que 'canas, raves, accipe' dixit 'opus!'*

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
Uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum vestris bella valete modis!*⁴¹

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes
A cantá-los – o assunto assentava bem ao metro;
Era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada,
Diz-se, e surrupiou-lhe um pé.

[...]

Acabava eu de queixar-me, quando ele, de pronto, abriu a aljava,
Escolheu os dardos aprontados par ame arrasar,
Dobrou com vigor sobre o joelho o arco recurvo
E disse “Toma lá, ó poeta, assunto para cantares!”
Desgraçado de mim! Certeiras foram as setas daquele menino!
Todo eu inflamo, e no coração vazio passa a reinar o Amor.
Com seis pés há de começar o meu trabalho, em cinco há de assentar;
Adeus, ó feros combates, com vossos ritmos!⁴²

O autor insinua que fará uma epopeia, iniciando o poema com as armas e o ritmo pesado, isto é, de seis pés, o metro usado nesse gênero de composição. No entanto, no meio do v. 3 o autor frustra as esperanças, colocando Cupido em ação, a surrupiar-lhe um pé, ou seja, deixando o segundo verso com cinco pés, transformando, desta feita, o poema em elegia. Prosseguirá o poema com alusões à epopeia, mas, por fim, vence o Amor, que lhe deixa o ritmo alquebrado, com o primeiro pé pleno e o segundo manco. Resta ao poeta dar adeus aos combates feros e iniciar os combates ternos: *militat omnis amans*⁴³ (“Todo amante combate”).

Portanto, nada de celebração dos feitos gloriosos ou da restauração dos antigos costumes propostos por Augusto, tampouco das leis sobre os casamentos. Muito ao contrário, a elegia celebrava o amor sem intenções de casamento, com traições, que apimentavam as relações, ensejando os leitores a descobrir como iriam terminar as aventuras – ou os combates (*militia*) – amorosos. Anos depois Ovídio seria relegado ao exílio, no ponto mais distante do império romano, em uma região onde sequer se

falava latim, como o autor lamenta nas *Tristezas*, primeira obra dessa época.

Entrementes, Ovídio compõe outras obras ainda em Roma e, enfim, surgiu a tão ansiada epopeia, porém uma epopeia mitológica, *As metamorfoses*, que pressupunham as transformações ocorridas por conta dos deuses, narrando geralmente as investidas amorosas de divindades sobre humanos, que, ao tentarem se desvencilhar de seus perseguidores, são metamorfoseados em plantas, animais, etc.

Mas, interessa-nos outra obra, iniciada antes de sua partida para o exílio e revista já em terra tomense: os *Fastos*. É sobre esta obra que iremos nos deter doravante.

OS *FASTOS* E A CELEBRAÇÃO DO CALENDÁRIO

Os *Fastos* seriam um calendário das festividades religiosas de Roma, destacando os ritos desde as origens do império, o qual tem seu princípio justamente com Jano, deus de duas faces, que dá início ao ano novo e, ao mesmo tempo, encerra o ano que passou. Pela duplicidade do primeiro deus a ser exaltado, é de se esperar que a duplicidade, ou a ambiguidade, perpassasse essa obra. O calendário, entretanto, é parcial, uma vez que avança tão somente até o mês de junho, talvez devido a *relegatio* do poeta, talvez porque ele mesmo não tivesse pretensões de o terminar, uma vez que já em Tomos conseguiu fazer a revisão desta obra e ainda produzir outras tantas, à espera de voltar.⁴⁴

Não podemos ter certeza dos motivos que levaram o *princeps* a ter tomado medidas tão drásticas com relação ao poeta. Dizia Ovídio, em suas *Tristezas*, que cometeu um erro, uma falta, pela qual implorava o perdão. A alegação seria a composição da *Arte de amar*, obra contrária aos princípios augustanos. No entanto, fazia muitos anos da composição da obra e outros poetas já tinham se aventurado em poesias amorosas, como vimos, sem sofrer nenhuma punição. Há ainda quem⁴⁵ alegue ter sido a *relegatio* ovidiana apenas literária e não física, deixando o poeta sem as trocas de ideias tão preciosas ao aperfeiçoamento literário.

Erker⁴⁶ define os *Fastos* como uma “reflexão didático-elegíaca”, pois ali podem ser observados os valores e as virtudes apregoados por Augusto como seu princípio, além de suas próprias conquistas. Mas, como há pouco apontamos, a obra revela uma série de ambiguidades, que levam ao questionamento, para o bom leitor, do intento verdadeiro do poeta. Lembremos que Augusto propusera, a título de exemplo, a *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, reprimindo atitudes “inaceitáveis”, tais como os adultérios. A *domus Augusta* deveria servir de exemplo ao povo, apresentando-se como respeitável e seguidora dos costumes primevos, que remontavam à criação da Cidade, mas não foi isso que relataram os escritores sobre os relacionamentos da jovem filha de Otávio.

A autoridade do *princeps inter pares*, o primeiro entre iguais, recaía também sobre a religião. Não uma religião estatal, mas familiar, pessoal. A ligação com o divino, proposta na *Eneida* e no *Cântico secular*, deveria ser perpetuada também nos *Fastos*, ajudando a manter a imagem poderosa de Augusto, de Lívia, sua esposa, e de Tibério, seu descendente. Ao tomar as proposições imperiais em sua obra, Ovídio as transforma em proposições elegíacas. Enquanto nas primeiras obras o autor se centrava nos triunfos, embora em tom jocoso, agora a religião recebe a atenção do poeta.

Jano, o deus bifronte, alude à *Pax Augusta*, falando sobre a abertura e fechamento de suas portas:

‘at cur pace lates, motisque recluderis armis?’
nec mora, quae sit reddita causa mibi est:
‘ut populo redditus pateant ad bella profecto,
tota patet dempta ianua nostra sera.
pace fores obdo, ne qua discedere possit
Caesareoque diu numine clausus ero.’⁴⁷

“Por que fechas na paz e abres na guerra as portas?”
Recebi sem demora sua resposta:
“P’ra que se abra o regresso aos que foram p’ra guerra,
Tiradas travess, se abrem minhas portas.
Cerro-as na Paz, p’ra que por elas não escape;
Sob César, fechar-me-ei muito tempo”.⁴⁸

César é Otávio, em seu regresso da Síria com os estandartes resgatados. Após esse episódio, as portas de Jano finalmente poderão ser cerradas e a paz estará instaurada. Em outro episódio dos *Fastos*, ao narrar a morte de Crasso⁴⁹ e a consequente tomada das Águias pelos partos, Ovídio alude ao vingador da afronta, usando para Otávio um dos epítetos de Marte, *ultor*.

*Crassus ad Euphraten aquilas natumque suosque
perdidit, et leto est ultimus ipse datus.
Parthe, quid exultas? dixit dea 'signa remittes,
quiique necem Crassi vindicet ultor erit.*⁵⁰

No Eufrates, Crasso perde os seus, o filho e as Águias, E ele próprio foi dado, enfim, à morte. “Que exultas, pártio?”, disse a deusa. “Entrega as Águias; U’ltor virá vingar de Crasso a morte”.

Vesta é a deusa, cujas palavras profetizam os feitos de Otávio, que, ao retornar a Roma, assegura a continuação da chama eterna, encerrada no templo da deusa, a velar pela segurança da pátria. A ligação do *princeps* com a deusa já ocorreu em passagem anterior, no mesmo tom, quando, em 5.473-477, em honra ao sacerdote de Vesta, isto é, Júlio César, ele invoca Marte Ultor para propiciar a sua vingança.

Voltando ao mês de Janeiro, este se encerra aludindo à *ara Pacis*, ensejando um ano de tranquilidade, com as portas de Jano finalmente cerradas, pelo término do mês e pela paz a se instalar, após as vinganças recém-descritas e após a batalha de Ácio, em que Otávio vencerá seu ex-companheiro de triunvirato, Marco Antônio, o qual fizera alianças com Cleópatra no Egito, frustrando as pretensões de Otávio. Neste momento já não há mais lugar para triunfos, pois esses são sinônimo de guerras; já não será mais esse o caso, ou, ao menos, seria isso que ironicamente Ovídio transmitia no início da obra, o qual ainda irá discorrer sobre outros eventos bélicos, dizendo:

*Ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram:
haec erit a mensis fine secunda dies.
frondibus Actiacis comptos redimita capillos,
Pax, aedes et toto mitis in orbe mane.
dum desint hostes, desit quoque causa triumphi:
tu ducibus bello gloria maior eris.
sola gerat miles, quibus arma coercent, arma,
canteturque fera nil nisi pompa tuba.
horreat Aeneadas et primus et ultimus orbis:
siqua parum Romam terra timebat, amet.
tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis,
albaque perfusa victimam fronde cadat;
utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet
ad pia propensos vota rogate deos.⁵¹*

O próprio poema nos levou à Ara da Paz:
Dois dias faltarão p'r'o fim do mês.
Com a cabeça pelos louros do Ácio ornada,
Chegas, ó Paz, e mansa no orbe fica.
Como falta inimigo, os triunfos não têm causa,
Dos generais serás a maior glória.
Que o soldado só empunhe armas p'ra armas tolher,
E apenas pompas toque a fera tuba.
Do início ao fim do mundo temam-se os enéades.
Que ame Roma, se há alguém que não a tema.
Ó sacerdotes, incensai a Ara da Paz!
Banhada a face, tombe a branca vítima.
E, co'a casa que traz, que a Paz seja perene
Aos deuses favoráveis suplicai.

A vítima sacrificial é um dos ritos antigos, que Otávio resgata, sendo a *victima*, o animal oferecido em honra aos deuses, sinal de agradecimento pelo bom êxito das empresas. A vítima branca prenuncia que não é um momento de guerra, nem de apaziguamento da cólera dos deuses, mas um reconhecimento pelo favorecimento recebido.

Ironicamente, no mês de fevereiro, Ovídio procederá a uma dedicatória a Augusto, usando do mesmo vocabulário e discurso que se utilizava para cantar os amores furtivos dos amantes, na obra *Amores*: as milícias, entre os amantes, se tornaram aqui as milícias do poeta na exaltação de Augusto, onde o poeta

diz empunhar armas, não as da guerra e, sim, as da pena, que escrevem a narrativa “épica” a que fora incitado a compor, dizendo:

*idem sacra cano signataque tempora fastis:
ecquis ad haec illinc crederet esse viam?
haec mea militia est; ferimus quae possumus arma,
dextraque non omni munere nostra vacat.
si mibi non valido torquentur pila lacerto
nec bellatoris terga premuntur equi,
nec galea tegimur, nec acuto cingimur ense
(bis habilis telis quilibet esse potest),
at tua prosequimur studioso pectore, Caesar,
nomina, per titulos ingredimurque tuos.
ergo ades et placido paulum mea munera voltu
respice, pacando siquid ab hoste vacat.⁵²*

Coisas sagradas canto, e assinaladas datas:
Quem creria que fosse o meu caminho?
Essa é minha milícia; empunho armas que tenho,
Minha mão a nenhum deve se furtar.
Se, com válido braço os pilos não atiro,
Nem peso do corcel guerreiro o dorso,
Se elmo não uso e afiada espada não me cinge
– qualquer um pode nisso ser perito –,
Eu, co’animoso coração, sigo teu nome,
Ó César, e teus títulos percorro.
Vem, e um propício olhar volta p’r’os meus esforços,
Se na obra de impor paz restar-te tempo.

É clara a alusão final ao “pedido de paz” de Ovídio a Augusto, já relegado ao exílio, comunicando que não se furtará a escrever sobre as empresas do imperador, mas não é, nem nunca será, capaz de empunhar armas que não no papel. Ele não é o homem de ação que se embate contra o inimigo em campo aberto, pois seus embates se dão na ponta da pena, dentro de suas obras. A ambiguidade entre o reconhecimento de César Augusto pelos esforços militares de quem lutou para a construção da paz – recordemos que uma das prerrogativas da sua política era justamente dar reconhecimento aos veteranos de guerra, sem,

contudo, dar-lhes mais do que era esperado, como outrora – e o reconhecimento do poeta, como autor elegíaco, dá início a um combate em outro campo.

Neste mesmo livro, um pouco mais adiante, Ovídio volta a fazer uso de um vocabulário elegíaco, descrevendo-se como demente, pois estaria fora de si ao usar o metro errado para tratar de um assunto épico:

[Q]uid volui demens elegis imponere tantum / ponderis? heroi res erat
ista pedis.⁵³

Como demente, eu pude impor tamanho peso/ a uma elegia,
se épico era o assunto?

Demens era o apaixonado, como Catulo já chamava a *persona* de Catulo, no poema 8, que não conseguia mais raciocinar por causa da paixão. Trata-se de uma homenagem ao poeta veronês e, simultaneamente, um gracejo ovidiano, pois logo acima ele se recusara a conceber uma obra épica e continua a composição dessa elegia onde, na sequência, chama, ironicamente, a Augusto de “santo Pai da Pátria”, realizando uma comparação entre o governante e Rômulo, o verdadeiro “pai” de Roma, construtor dos muros da Cidade, que Augusto ampliou. Júpiter, pai dos deuses e dos homens, é citado para lembrar que, enquanto o deus preside aos céus, Augusto preside à terra, estendendo o território romano por todo o orbe, a leste e a oeste.⁵⁴ Ao traçar a comparação com Rômulo, inicia-se um confronto entre ambos, ressaltando o lado negativo do primeiro e o positivo do segundo: enquanto o fundador da cidade é designado como o raptor (das mulheres sabinas), que cometeu e acolheu crimes (dos seus auxiliares na construção da cidade), que usou da força para construir seu reino, por isso chamado de Senhor, culpado pela morte de seu irmão e, ainda assim, transformado em um deus, por outro lado, Augusto propicia os castos casamentos, expulsa os criminosos, promulga leis para o bem-estar público, é chamado de Príncipe, isto é, o primeiro, perdoa aos inimigos e tornou um deus seu pai, César.

*tu rapiſ, hic castas duce ſe iubet eſſe maritas;
tu recipiſ luco, reppuliſ ille nefas;
viſ tibi grata fuit, florent ſub Caesare leges;
tu domini nomen, principiſ ille tenet;
te Remus incusat, veniam dedit hoiſtibus ille;
caeleſtem fecit te pater, ille patrem.⁵⁵*

Tu raptas, ele ordena os castos casamentos;
No bosque o crime acolhes, e ele o expulsa.
A força aprouve-te, viceja a lei com César,
Chamaram-te Senhor, e a ele, Príncipe.
Remo te acusa, ele perdoa os inimigos;
Teu pai te fez um deus, e ele, ao pai.

CONCLUSÃO

Vimos que a paz pode ter significados variados: tranquilidade, paz de espírito, segurança, ausência de guerras, favorecimento dos deuses. Essa variedade de expressões se dá pela própria história de Roma, que vai modelando o discurso, conforme os interesses políticos, sociais, sobretudo a partir dos anos finais da República, assolada pela dissolução dos costumes e pela corrupção, enfim, pelos interesses pessoais. O sistema de governo já não acompanha mais os conflitos constantes, internos e externos, levando a uma mudança drástica ainda dentro da própria República. Com o assassinato de Júlio César, porém, abre-se outra prerrogativa: a de instaurar – ou reinstaurar – os costumes antigos, a religião, a ordem. A paz será instaurada, mas antes disso Augusto irá se tornar um Marte Ultor, vingador da morte de César e de Crasso; instituirá o 2º triunvirato, mas punirá Marco Antônio por ter deixado os negócios de Roma e formar uma aliança com Cleópatra, rainha do Egito; irá restituir os estandartes perdidos e só então fechará as portas de Jano.

A literatura tem uma série de obras nesse tempo, agraciada pelas benesses de colaboradores, como Mecenas, camarada de Augusto, que insiste na composição de uma epopeia para assinalar a ligação divina da *domus Augusta* com o mítico herói Eneias, filho de Vênus, ancestral de Rômulo, fundador de Roma.

Entretanto, cansados e desesperançados, os poetas, enunciados ao longo do artigo, se revelam descrentes de uma paz permanente; recusam a empreitada, sem, contudo, deixar de exaltar as melhorias proporcionadas pelos novos tempos. A aceitação caminhou a passos lentos, mas contínuos, até que Virgílio ceda à tarefa de compor a tão ansiada epopeia.

Mas, ao mesmo tempo que florescia uma literatura engajada, outro tipo de literatura ganha espaço: a elegia, que propõe outras leituras. Prolixa em temas, é o amoroso, ao lado do lamentoso, que cai no gosto do auditório, masculino e feminino, que vê reverberar nas linhas elegíacas, inteiras e mancas, uma canção do dia a dia, das paixões, dos combates amorosos, de seus encantos e desilusões. Ainda que Tibulo e Propércio fossem um tanto mais contidos na representação, não deixam de exaltar ora a vida no campo, ora os negócios da atribulada Roma, até surgir Ovídio, o último dos elegíacos, que recebe a dura tarefa de dar vida nova a um gênero que já parecia esgotado.

Administrando com maior refinamento ainda o metro escolhido, o sulmonense deu vigor à elegia amorosa. Assim como os predecessores, se negou a compor uma epopeia, mostrando que seus combates são outros: eles se dão através do bico da pena e não com armas, cavalgando feros corcéis ou empunhando uma espada. Aprazia ao poeta o jogo de palavras, as insinuações, as investidas, as recusas; seu inimigo era o rival que lutava pela amada, não por um território. Mas, esse não era o único tema celebrado. Nos *Fastos*, obra composta antes de sua partida para o exílio e lá burilada, teve por intuito falar sobre o calendário das festividades religiosas.

O calendário iniciava, como podíamos supor, com o mês de janeiro, dedicado a Jano, deus de duas faces, que abre e encerra o ano, que abre as portas para a guerra e as fecha no momento de paz. Ovídio discorre acerca das festividades e dos deuses propiciados, lembrando que Augusto promovera um discurso sobre o resgate dos antigos costumes, entre os quais as celebrações primevas. Marte, o deus da guerra, é lembrado em inúmeras alusões ao longo do poema que, por fim, ensejará a comparação

com Augusto em sua atribuição de Vingador. Assim como Marte, Augusto se torna Ultor. O discurso de segurança por meio do sucesso das empresas militares e pela piedade de Augusto aos deuses é contínuo. Ainda que aqui e acolá Ovídio insinue um pedido de perdão, da misericórdia tanto propagada pelo *princeps*, seu discurso é irônico e ambíguo, como Jano. Uma elegia que fina falsamente propondo uma continuidade, que sabemos não vir, e ironizando o decoro de Augusto, que propusera leis contra o adultério e os casamentos apressados, menciona o adultério de Márcia. É com essas palavras que terminamos nossa leitura:

*nec, quod laudamus formam, tu turpe putaris:
laudamus magnas hac quoque parte deas.
nupta fuit quondam matertera Caesaris illi:
o decus, o sacra semina digna domo!
sic cecinit Clio, doctae adsensere sorores;
adnuit Alcides increpuitque lyram.⁵⁶*

“Não julgues torpe elogiarmos tua beleza;
Elogiamos assim também as deusas.
A mulher dele foi outrora tia de César,
Ó decoro, ó mulher digna da casa!”
Assim Clio cantou, as irmãs confirmaram
E o Alcides concordou, tocando a lira.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how the *Pax Augusta* was constructed, considered one of the greatest periods of peace between Rome and other people. Some considerations about the meaning of peace for the Romans during the Republic and the govern of Augustus begin this article, which then discusses how Latin Literature approached the theme. The elegy, generally associated with a loving or lamenting tone, acquires another connotation in the hands of Ovid, the last of the elegiacs, who had to work on – and innovate – a genre that was already widely recognized. We will seek to show how the author develops his conception of the image of the princeps in the *Fasti* as an avenger and, contradictorily, a builder of Roman peace.

KEYWORDS

Peace; Augustus; Ovid; Elegy; *Fasti*; Imagery.

REFERÊNCIAS

- A vida e os feitos do divino Augusto.** Textos de Suetônio e Augusto. Tradução de Matheus Trevizam, Paulo Sérgio Vasconcellos, Antônio Martinez de Resende. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- ARENA, Valentina. The Notion of Bellum Civile in the Last Century of the Republic. In: POLO, Francisco Pina (ed.). **The Triumviral Period:** Civil War, Political Crisis and Socioeconomic Transformations. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020. p. 101-126.
- CÉSAR, Caio Júlio. **A guerra civil.** Introdução, tradução e notas Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- CÍCERO, Marco Túlio. **Da República.** Tradução e notas Amador Cisneiros. 2. ed. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- CICERO. **De Re Publica:** Selections. Edited by James E.G. Zetzel. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.
- CICERONI, M. Tulii. **Orationes tres de Lege Agraria.** Recensuit Aug. Wilh. Zumptius. Berolini: Apud Ferdinandum Duemmlerum, 1861.
- CORNWELL, Hannah. **Pax and the Politics of Peace.** Republic to Principate. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DUFF, J.N. **A Literary History of Rome:** from the Origins to the Close of the Golden Age. London: Ernest Benn Limited, 1960.
- ERKER, Darja Šterbenc. **Ambiguity and Religion in Ovid's Fasti:** Religious Innovation and the Imperial Family. Leiden; Boston: Brill, 2023.
- GRIMAL, Pierre. **O século de Augusto.** Tradução de Rui Miguel O. Duarte. Lisboa: Edições 70, 1997.
- HORÁCIO. **Odes:** inclui o cântico secular. Tradução, introdução e notas de Pedro Braga Falcão. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MARTINS, Paulo. **A representação e seus limites:** pictura loquens, poesis tacens. São Paulo: Edusp, 2021.
- MARTINS, Paulo. **Imagem e poder:** considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.
- OVÍDIO. **Amores; Arte de amar.** Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. **Fastos.** Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão de tradução de Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

A construção da Pax Augusta [...] | Ana Thereza Basilio Vieira

QUINN, Kenneth. **Texts and Contexts**: the Roman Writers and Their Audience. London; Boston; Henley: Routledge; Kegan Paul, 1979.

SALÚSTIO. **A conjuração de Catilina**. Organização e tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: Hedra, 2018.

¹Cf. Cornwell, 2017.

²Cic. *De leg. agr.* II, 9.

³Tradução nossa.

⁴Cf. Arena, 2020; Cornwell, 2017.

⁵Cic. *De rep.* I, 1.

⁶Tradução de Amador Cisneiros.

⁷Cic. *De rep.* VI, 11.

⁸Tradução de Amador Cisneiros.

⁹Na comédia *Anfitrião*, há uma passagem em que o personagem Sózia, ao se deparar com o deus Mercúrio transfigurado em sua pessoa, suplica que a verdade seja estabelecida. Percebe-se, nesse diálogo entre os dois personagens, que há um tom de zombaria com relação aos acordos de paz, posto que o deus se apresentara na peça como um “mensageiro de paz”: “*Propterea pace aduenio et pacem ad uos fero*”, Pl. *Amph.*, v. 32 (Por isso venho em paz e trago a vós a paz; tradução de Leandro Dorval Cardoso).

¹⁰Cic. *Ad fam.* V, 21.

¹¹Caes. *De bel. civ.* I, 26.

¹²Tradução de Antonio da Silveira Mendonça; grifos nossos.

¹³Conforme sugere Cornwell (2017) ao longo de toda a sua obra, mas, em especial, no capítulo 1, intitulado “*The meaning of Pax*”.

¹⁴De início, o calendário romano possuía dez meses, principiando em março. Foi observado que os dias do ano não correspondiam à realidade, pois tomavam como base as fases lunares. Alguns calendários foram propostos, aumentando o número de meses, alterando ou diminuindo o número de dias de cada mês, abrindo espaço para alguns jogos de poder. Por exemplo, o mês de agosto, correspondente ao antigo mês Sextilis, recebe mais um dia para se igualar ao mês de julho, cujo nome homenageia Júlio César, que possuía 31 dias.

¹⁵Sal. *Bel. Cat.* I, 3, 3-5.

¹⁶Tradução de Adriano Scatolin.

¹⁷Aug. *Res gest.* I, 1.

¹⁸Tradução de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos.

¹⁹Aug. *Res gest.* I, 3-4.

²⁰Tradução de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos.

²¹Aug. *Res gest.* I, 29.

²²Tradução de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos.

²³Cf. *Res gest.* I, 12.

²⁴Grimal, 1997, p. 44.

²⁵Suet. *Div. Aug.* 69.

²⁶Tradução de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos.

²⁷Suet. *Div. Aug.* 71.

²⁸Tradução de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos.

²⁹Para uma maior discussão acerca da construção da representação de Augusto, consultar a obra de Paulo Martins, 2011, onde o autor discorre plenamente sobre como a literatura, a escultura e a numismática são utilizadas para se construir uma imagem com fins à manutenção de poder, manipulando o passado para uma formação plena desta construção imagética. A obra de Martins, de 2021, dá continuidade a tal discussão, ampliando o tema para a utilização de écfrases, símiles e outras figuras na construção de imagens ao longo dos tempos.

- ³⁰ Aqui emprego em jargão militar, significando “soldado”, “companheiro de armas”.
- ³¹ Cf. Duff, 1960, p. 432 e seguintes.
- ³² Grimal, 1997, p. 61.
- ³³ Hor. *Carm. saec.*, v. 57-58.
- ³⁴ Tradução de Pedro Braga Falcão.
- ³⁵ Até então os rituais eram notadamente noturnos.
- ³⁶ Cf. Suet. *Div. Aug.* 1.85.
- ³⁷ Suet. *Div. Aug.* I, 86.
- ³⁸ Cf. Quinn, 1979.
- ³⁹ Duff, 1960, p. 400.
- ⁴⁰ Não temos muitas notícias a seu respeito, a não ser que compôs seis elegias, que nos chegaram apenas ao *Corpus Tibullianum*.
- ⁴¹ Ov. *Am.* I, 1, v. 1-4; I, 1, v. 21-28.
- ⁴² Tradução de Carlos Ascenso André.
- ⁴³ Ov. *Am.* I, 9, v. 1.
- ⁴⁴ Cf. Erker, 2023, p. 10.
- ⁴⁵ Como Douglas Gonçalves, 2016.
- ⁴⁶ Erker, 2023, p. 11.
- ⁴⁷ Ov. *Fast.* I, v. 277-282.
- ⁴⁸ Doravante, todas as traduções dos *Fastos* são de autoria de Márcio M. Gouvêa Júnior.
- ⁴⁹ Marco Licínio Crasso, contentor da revolta de escravos liderada por Espártaco em 73 a.C. Juntamente com Júlio César e Pompeu formou o primeiro triunvirato.
- ⁵⁰ Ov. *Fast.* VI, v. 465-468.
- ⁵¹ Ov. *Fast.* I, v. 709-722.
- ⁵² Ov. *Fast.* II, v. 7-18.
- ⁵³ Ov. *Fast.* II, v. 125-126.
- ⁵⁴ Cf. *Fast.* II, v. 127-132.
- ⁵⁵ Ov. *Fast.* II, v. 139-144.
- ⁵⁶ Ov. *Fast.* VI, v. 808-812.

No coração da gramática: o curso de língua egípcia clássica de Ciro Flamarion Santana Cardoso

Marcos José de Araújo Caldas | Nely Feitoza Arrais

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar um breve panorama sobre a língua egípcia antiga e os conhecimentos gramaticais construídos desde sua decifração, tendo, por centro, as propostas de estudos da língua realizadas pelo professor Ciro Flamarion Santana Cardoso (1942-2013) ao longo de sua carreira dedicada em formar outros estudiosos e a pensar a língua egípcia antiga em seus aspectos gramaticais para uma gramática em língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Língua egípcia antiga; Egiptologia; Estudos gramaticais do egípcio antigo.

SUBMISSÃO 5.11.2024 | APROVAÇÃO 18.3.2025 | PUBLICAÇÃO 23.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66105](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66105)

É

INTRODUÇÃO: BREVE PANORAMA DOS ESTUDOS DE LÍNGUA EGÍPCIA

fato universalmente sabido que a primeira decifração sistemática dos hieróglifos egípcios foi feita em 1822 por François Champollion (1790-1832), o jovem, em uma carta destinada a *monsieur Dacier*, onde autor explica sua teoria:

Nós não podemos absolutamente, com efeito, considerar a escrita fonética dos egípcios, seja hieroglífica, seja demótica, como um sistema tão fixo e tão invariável como o nosso alfabeto. Os egípcios estavam habituados a representar diretamente suas ideias: a expressão dos sons não era, na sua escrita ideográfica, senão um meio auxiliar [...]. Percebe-se então que os egípcios desejavam exprimir seja uma vogal, seja uma consoante, seja uma sílaba de uma palavra estrangeira, estão se servindo de um signo hieroglífico exprimindo ou representando um objeto qualquer cujo nome, em língua falada, continha quer no som inteiro, quer em sua primeira parte, o som da vogal, da consoante ou da sílaba que se tratasse de escrever.¹

Isso o encorajou a publicar, dois anos mais tarde, seu *Précis du système hiéroglyphique des anciens égyptiens; ou, recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leur diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques Egyptiennes*, que contou com uma segunda edição em 1827-1828.² Catorze anos depois, em 1836, Champollion compilava finalmente suas ideias em sua *Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée* e acrescentava: “Os nove primeiros capítulos tratam dos elementos próprios do assunto e não se deve esquecer que se trata aqui da teoria de uma escrita, e não da gramática de uma língua”.³

Champollion tinha plena consciência de que as explicações contidas na sua *Grammaire* não faziam parte dos tradicionais estudos da língua que se preocupavam muito mais com valores imanentes dos signos e sua relação com os objetos na

realidade do que propriamente com o estudo dos signos em unidades lexicais.

Nas palavras de Wolfgang Schenkel,⁴ essa etapa da pesquisa da língua egípcia será denominada ‘Fase Pioneira’, estendendo-se até meados da década de 70 do séc. XIX e é caracterizada pelo estudo da língua egípcia associada ao estudo do copta como um todo.⁵ A fase seguinte, denominada ‘Codificadora’, preocupou-se em lançar os fundamentos para o entendimento sistemático da língua egípcia. Nessa etapa, dominaram a cena os egíptólogos Adolf Erman (1854-1937), Kurt Sethe (1869-1934); Georg Steindorff (1861-1951) e principalmente Alan Gardiner (1879-1963). Este último foi responsável por dar corpo ao manual mais conhecido e usado de língua egípcia clássica (1927), formalizando certas regras para o entendimento da língua que, em geral, são ainda usadas por todos os egíptólogos; a terceira etapa se estende do início do séc. XX até os dias atuais e tem como figura dominante o professor Hans Jacob Polotsky (1905-1991). Em sua teoria, chamada de “Teoria Modelo” (Standardtheorie), Polotsky preconizava que as frases verbais poderiam ser transpostas,⁶ isto é, transformadas, em substantivos, adjetivos ou advérbios, fazendo com que as sentenças que continham verbos tivessem valor substantival (nominal), adjetival ou adverbial. Nessa linha de pensamento, uma das gramáticas mais representativas é de Gertie Englund.⁷

Muitas das conquistas da segunda fase passaram ao largo das inovações e descobertas da escola estruturalista de F. de Saussure (1857-1913).⁸ Até as primeiras décadas do séc. XX, os estudos linguísticos estavam voltados para o desenvolvimento histórico da língua (diacronia), em especial no que dizia respeito à evolução e à comparação das diversas línguas (filologia), bem como suas raízes comuns e as formas de aquisição da língua. Em sua versão clássica, a filologia considerava a língua não como uma das manifestações da linguagem, mas antes como reflexo da natureza, possuindo cada vocábulo uma relação natural com a coisa a que se refere.⁹ Com Saussure, o estudo da língua voltou-se mais para o funcionamento da língua do que para a evolução dela,

interessando-se pelas “leis que regem a geração do significado”.¹⁰ Em decorrência disso, Saussure postulou que as relações entre as palavras e o mundo real, ou melhor, entre o significante e o significado eram arbitrárias¹¹ e não fruto de leis naturais, criando assim a chamada Teoria da Arbitrariedade do Signo Linguístico.¹² Saussure, no entanto, acreditava na unidade da estrutura do discurso literário, isto é, desprovido de influências externas. Os teóricos estruturalistas da década de 60 matizaram essa opinião. Assim é que para Todorov a descrição da obra literária não pode prescindir de sua dimensão externa ao texto propriamente dito, isto é, ao contexto em que foi produzida.¹³ Esses postulados foram decisivos para os estudos ulteriores das línguas em geral e para estudos de línguas antigas em particular.

AS GRAMÁTICAS DE CIRO F.S. CARDOSO¹⁴

Em língua portuguesa, em especial no Brasil, as primeiras tentativas de ser dar algum estofo ao estudo sistemático da língua egípcia ocorreram pela iniciativa do professor Ciro Flamarión S. Cardoso no final da década de 1980. Para o público brasileiro, permanece, no entanto, um enorme desconhecimento sobre a gramática produzida pelo professor.¹⁵ Em verdade, a atual gramática, que continua inédita, editorialmente falando, é o resultado de pelo menos quatro outras tentativas de dar forma e conjunto ao estudo da língua egípcia.

Podemos dizer que as primeiras tentativas de sistematizar esse conhecimento veio por meio de lições gramaticais, em notas de aula, manuscritas ou datilografadas, contendo proposições iniciais que tinham o objetivo de analisar ponto a ponto a estrutura da língua egípcia, mas fundamentada em uma perspectiva moderna, com extensas análises morfológicas e fonéticas sobre os fenômenos da língua egípcia clássica (ou média) em relação à língua portuguesa. No conjunto, reunidas as notas, podemos considerá-las como a primeira tentativa de construção de uma gramática de língua egípcia.

A exemplo de A. Gardiner,¹⁶ Ciro Cardoso procurava, em cada lição (capítulo), fazer com que o estudante acumulasse vocabulário suficiente de modo a permitir que esse mesmo estudante pudesse entender as fórmulas verbais mais à frente. Sua preocupação também se estendia ao aprendizado da escrita. Quase todas as notas eram manuscritas e os sinais hieroglíficos estereotipados, provando que não era necessário ser desenhista para se aprender língua egípcia. Aqui também estava embutida uma outra lição: a de que as formas escritas, embora com regras esteticamente canônicas, poderiam ser feitas, sem comprometer a compreensão, em formas reduzidas mínimas, sem volume, o que possibilitava a grafia rápida e mais segura.

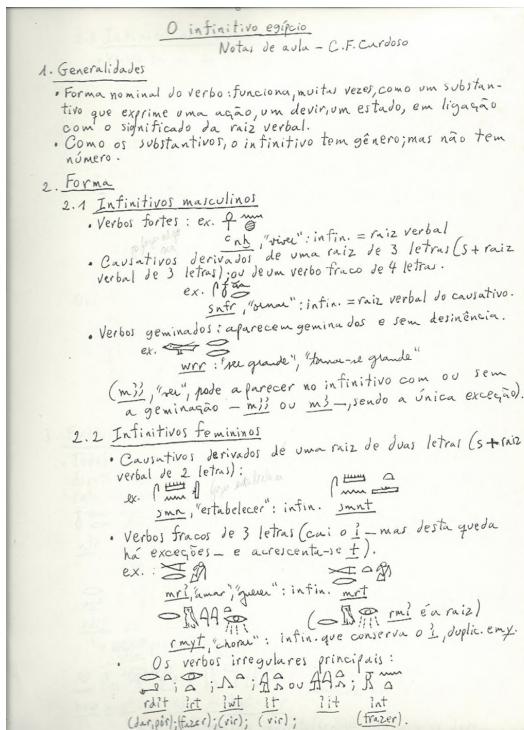


Figura 1: Notas avulsas de sala de aula manuscritas pelo professor Ciro Cardoso e entregues aos estudantes de pós-graduação do seu Curso de Língua Egípcia na UFF no ano de 1992 (arquivo pessoal).

A segunda gramática foi dividida em sete lições, tendo algumas lições subdivididas em seções.

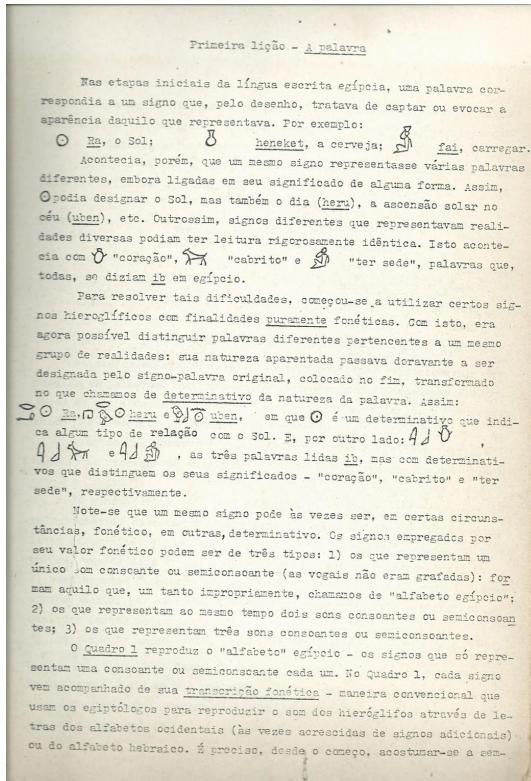


Figura 2: Gramática de Língua Egípcia. datilografada com hieróglifos manuscritos pelo prof. Ciro Cardoso. Material de aula distribuído aos estudantes do curso de Pós-Graduação de Língua Egípcia, UFF-1992. Arquivo pessoal.

A partir da primeira lição, temos uma espécie de crescendo, em que cada lição posterior repete o vocabulário da lição anterior, ao mesmo tempo em que introduz novos vocábulos e noções. O primeiro capítulo intitulava-se “A palavra” e procurava definir o lugar dos substantivos na língua egípcia. A palavra, em seus termos, era definida como “signo” devido ao caráter semântico e simultaneamente ideográfico de sua forma, bem de acordo com a acepção do vocábulo *tit* (em hieróglifos).

): *palavra*, *vocabulário* e também *imagem* do próprio hieróglifo.¹⁷ Em escrita hieroglífica, cada “letra” (‘t’, ‘i’, ‘t’ + determinativo) é investida de significado.

Nessa etapa, a gramática de Ciro Cardoso ainda possuía, a título de curiosidade, figuras indicando as partes que compõem o corpo humano em português e em egípcio (manuscrito), e, na seqüência, exercícios relativos a cada uma das lições, todos acompanhados de um vocabulário básico. O texto datilografado findava com um pequeno dicionário, com vocábulos usados ao longo das lições

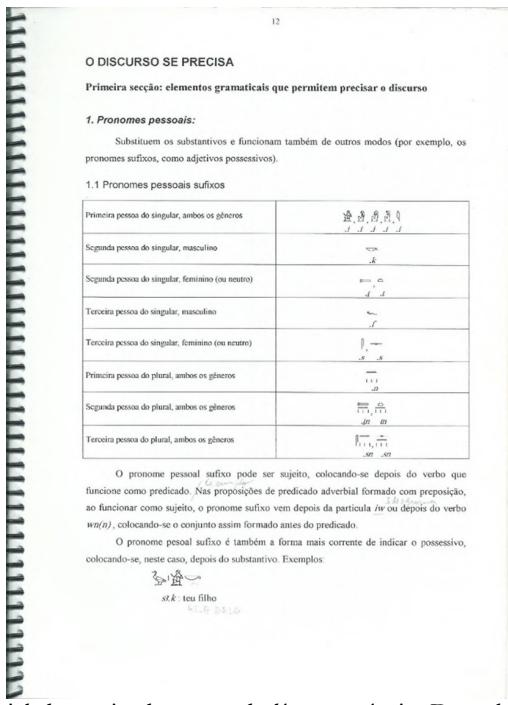


Figura 4: Material de apoio do curso de língua egípcia. Desenhos do professor Ciro Cardoso. UFF, 1992.

Fenômenos linguísticos como os chamados “determinativos” ou ainda a transposição gráfica e a transcrição fonética dos signos mais corriqueiros eram tratados *en passant*, bem

como a apresentação de um “pseudo-alfabeto”, que nada mais é do que uma lista dos signos uniliterais e que trazem a ideia mais aproximada de unidade fonética em um único signo.

O ponto alto, porém, vem com o segundo capítulo, “O discurso se precisa”¹⁸ (vide figura 3), e aqui, cremos, reside a sua maior contribuição ao debate das teorias linguísticas em egiptologia. Nesse segundo capítulo, ainda em nível morfossintático, Ciro Cardoso preocupava-se com as partes básicas do discurso, com o foco nos verbos “ser” e “estar” como elementos axiais das sentenças em língua egípcia.

Nessa fase, esquemas rígidos de classificação sintática eram propostos com o fito de fazer memorizar as principais fórmulas com verbos. Outros itens entravam nessa segunda parte acompanhando o primeiro movimento: gêneros de substantivos, a noção de número, adjetivos, as principais preposições, o pronome demonstrativo *pw*. Neste ponto, é importante insistirmos no estudo que Ciro Cardoso fez sobre a língua em seu nível discursivo. Mas o que ele queria dizer com isso? Creio que as pistas sobre essa aproximação à língua egípcia estão em grande parte centradas nos estudos que Ciro Cardoso fez paralelamente sobre a Semiótica.

Em 1976, trabalhando como pesquisador do Programa Centro-americano de Ciências Sociais do *Consejo Superior Universitario Centroamericano* e como professor de História na Universidade de Costa Rica, Ciro F.S. Cardoso ministrou uma disciplina para o curso de Letras dessa universidade, cuja ementa girava em torno da Semiótica Textual, com especial atenção para as análises de Tzvetan Todorov e Lucien Goldmann.¹⁹ A partir de 1990, já no Brasil, suas atividades acadêmicas desenvolvidas na UFF permitiram-lhe o desenvolvimento dos métodos semióticos vinculados à Narratologia de Algirdas Julien Greimas e de Joseph Courtés, muitos estudos dos quais, aliás, foram aplicados a fontes primárias em língua egípcia.²⁰ Essas pesquisas redundaram em seu livro *Narrativa, sentido e história*, publicado em 1997.²¹

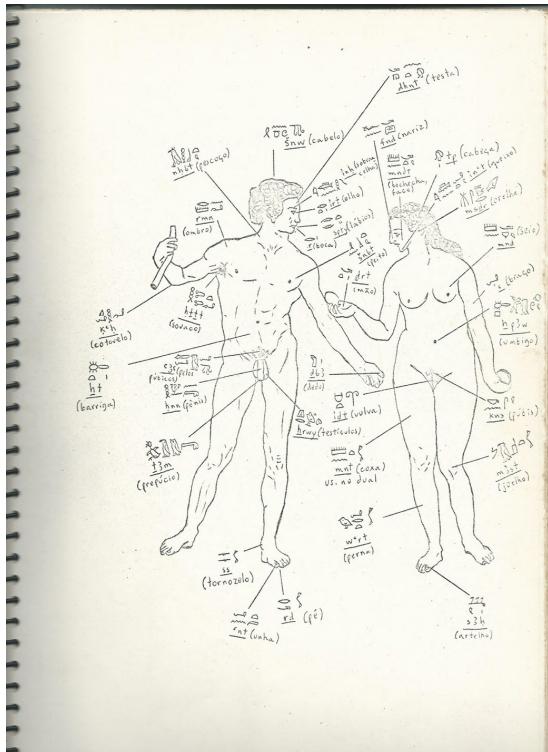


Figura 3: Gramática digitada e entregue aos alunos do curso de língua egípcia – 2007, UFF, p. 12.

Nesse livro – *Narrativa, sentido e história* –, Ciro Cardoso procura mostrar o quanto o nível discursivo é um meio pelo qual é possível perceber, na construção da língua egípcia, um nível narrativo aparente e um outro, imanente, mais profundo, que lhe é mesmo anterior, “prévio aos modos concretos de sua manifestação”.²² A língua egípcia, em sua forma figurativa, possuía todos os elementos – pictóricos, fonéticos, sintáticos etc – da narratividade, pois, com os signos hieroglíficos, o que se nos apresenta não é apenas o que é narrado, mas como é narrado, denunciando assim “relações de dependência mútua” entre o sentido das sentenças e suas formas discursivas, como se apresentam.

Assim, é possível inferir que Ciro Cardoso procurava demonstrar, com o *Curso Língua Egípcia (Egípcio Clássico ou Médio)*, a partir da seção “O discurso se precisa”, que, para além de um “sistema estruturado de signos”, a língua egípcia era por antonomásia uma relação íntima entre “estruturas e processos de significação discursiva” e por isso possibilitava de imediato a passagem do monema (elemento mínimo da fase de análise morfossintática) ao texto (monema, palavra, grupo de palavras, cláusulas, oração e texto)*²³ – i.e., fase linguística – e desse ao enunciado, mensagem ou *texto* – fase semiótica.²⁴ É importante ainda sublinharmos que, em nenhuma das gramáticas semelhantes consultadas, temos uma noção tão clara de discurso como aquela empregada à língua egípcia por Ciro Cardoso.

No parte 3, “O discurso de se precisa” de seu *Curso de Língua Egípcia* (p. 12), o autor introduz a noção de aspecto verbal da ação exercida ou sofrida, em relação ao qual os tempos verbais como os conhecemos modernamente – presente, passado e futuro – não são “explícitos” (p. 16). A noção de aspecto é determinante para as modalidades do discurso (ação sofrida ou exercida, qualificação, identificação ou situação) A partir da terceira seção – o verbo –, as partes do discurso ganham cada vez mais riqueza de detalhes. O autor então a divide em duas subseções: a primeira relativa aos verbos fortes, fracos e geminados, e em relação ao infinitivo e suas funções, mantendo ainda o foco na análise morfossintática, características das gramáticas de K. Sethe e A. Gardiner; e a segunda é dedicada aos tipos básicos de proposições frasais (p. 21), mas agora retoma a ideia de que os componentes da frase funcionam como se fossem indutores das circunstâncias em que ocorrem o discurso, muitas vezes até prescindindo dos verbos.

Na quarta parte, intitulada “Elementos Adicionais de Precisão quanto à Sintaxe do Substantivo e à Conjugação Verbal” (p. 26), após uma breve explicação sobre a importância posicional do adjetivo e do substantivo, o conhecimento do verbo é ampliado, com a adição de outros modos verbais, iniciando com as formas passivas e ativas e seus respectivos tempos verbais. Aqui, é reforçada a noção de aspecto das frases em seu nível narrativo,

resultante, contínuo ou passivo. Na quinta parte, é introduzida a noção de estativo (p. 31), por meio de que forma verbal insinua um estado e não uma ação, mesmo que aparentemente possua o que chamamos de verbos de ação.

A sexta parte – “Sintaxe do substantivo e do infinitivo verbal” (p. 40) – retoma mais uma vez noções morfossintáticas de lições precedentes, combinadas com explicações sobre o infinitivo, tendo ele valor substantival ou mesmo verbal absoluto. A sétima parte – “Expressões e formas relativas” (p. 55) – trata majoritariamente do papel descritivo que desempenham os predicados adjetivais, substantivais e adverbiais, além dos adjetivos *nisbé/nisba*, derivados de preposições. Mas é aqui, na subseção 3, “Formas verbais de sentido relativo”, dividida respectivamente em 1) particípio (p. 60), 2) *s□ m.ty* (p. 69) e 3) forma verbal relativa (p. 71), que Ciro Cardoso expande sua proposta de se afastar da compreensão da língua egípcia a partir de noções normativas das gramáticas modernas, isto porque, a exemplo do que acontece com os participios em língua egípcia, há várias formas verbais que não possuem qualquer marcador distintivo específico, como desinências.

Nesse ponto é preciso fazermos uma distinção entre a Gramática Descritiva de Língua Egípcia e o que atualmente chamamos de Gramática Normativa em sua acepção geral. Na primeira, o autor pretende registrar e descrever (daí ser descritiva) o sistema linguístico em todos os seus aspectos (fonético-fonológicos, morfossintáticos e lexicais), com base, obviamente em uma gramática universal que lhe serve como meio para definir os elementos daquele sistema linguístico; já em sua forma normativa, cabe à gramática decidir quais e quais elementos lhe servem como modelares. Aqui, se combinam duas propostas: uma de caráter científico e outra de caráter pedagógico. A primeira apresenta os esquemas formais em que se expressam os elementos do sistema linguístico; a segunda recolhe e perfila esses elementos, seguindo critérios de regularidade e exemplaridade. Sem abrir mão dessa experiência com a linguística, Ciro buscou, na segunda versão de

seu *Curso de Língua Egípcia* (2007), uma compreensão mais próxima ao que A. Loprieno chama de “Aproximações Verbalísticas”:²⁵

Em recentes anos, devido em certa medida ao aumento da consciência entre os egíptólogos a respeito das idiossincrasias do sistema polotskyano e dos desenvolvimentos metodológicos no campo da linguística geral, a *Standard theory* parece ter exaurido seu potencial de inovação, sendo ultrapassada por [...] interpretações acerca da sintaxe egípcia nas quais as frases verbais, mais do que sendo convertidas a outras formas de discurso, mantém em sua totalidade o caráter “verbal”.²⁶

Na última parte, intitulada “Ainda o verbo: imperativo, verbos auxiliares, interrogação e negação”, são introduzidas lições sobre o imperativo, sobre os verbos auxiliares, seguida de explicações sobre proposições interrogativas e sobre expressões negativas.

Por isso Ciro, declara de um modo um tanto confessional a sensação de conforto com as mudanças propostas nesta versão de seu curso, retirando quase que por completo as noções de discurso tão marcantes nas primeiras versões:

Mesmo assim, no que me concerne, o enfraquecimento da teoria derivada de Polotsky, em especial no tocante a seus aspectos mais extremos, é um alívio. Sua aplicação ortodoxa, em gramática, acabava por transformar a língua egípcia em algo muito estranho, quase extraterrestre – portanto, em um idioma muito difícil de aprender (e, portanto, de ensinar). Ora, nas condições que são as da incipiente Egiptologia em nosso país, estou fadado a me concentrar no ensino básico ou introdutório da língua egípcia. E a verdade é que muitas das sutilezas que se podem derivar da corrente polotskyana entendida *stricto sensu* afetam pouco a tradução, em que meus esforços de docente necessariamente se concentram.²⁷

CONCLUSÃO

Como há de se notar, basta uma breve mirada nos títulos das gramáticas e cursos de língua egípcias publicadas desde os

tempos de Champollion, na primeira metade do séc. XIX (*vide infra*), para se notar que o ensino e o aprendizado da língua egípcia tem sido um palco fértil para questões linguísticas, isto porque, abandonando gradativamente a perspectiva naturalista das línguas antigas, em grande parte fundamentada em sistemas alfabéticos indo-europeus, o estudo da língua egípcia clássica, derivada do tronco “afro-asiático”, passou a produzir, nos séc. XX e XXI, uma metalinguagem que buscava – e ainda busca – dar conta dos fenômenos de funcionamento da linguagem que lhe são muito particulares, repensando, em especial a relação entre “nome” e “verbo”. Segundo B. Mathieu,

se é verdade que a desconexão absoluta entre os níveis sintático e semântico, herança do modelo chomskiano (Chomsky, 1965), é dificilmente sustentável, ainda assim essa divisão, na influência que exerceu na egiptologia, também contribuiu de maneira positiva para a degradação da “essência verbal” em favor, mais corretamente, de análises de tipo funcionalista. Uma vez que o “verbo” foi despojado de seu *status* monolítico quimérico e sua posição hegemônica usurpada, a antiga divisão entre “*Nominalsätze*” (frases nominais) e “*Verbalsätze*” (frases verbais) deixa de ter legitimidade, e o espaço é dado a descrições sintáticas do egípcio que podem parecer hoje mais adequadas, baseadas em um sistema de oposição ternária entre “predicação de situação”, “predicação de qualidade” e “predicação de classe” (Vernus 1994, p. 328-329), ou binária entre “proposições com predicado adverbial” e “proposições com predicado nominal”.²⁸

Este novo prisma permitiu a introdução de novos modos de considerar e de entender não apenas o papel da normatividade na gramática egípcia glássica, mas a gramática ela própria. No caso d a *Curso de Língua Egípcia Clássica* do prof. Ciro Cardoso, a introdução da noção englobante de discurso que, do ponto de vista da semiótica, permitiu que as proposições em egípcio fossem analisadas não somente em termos normativos descritivos, conforme a gramática tradicional nos aponta, mas como proposições que supunham escolhas deliberadas, temporalidades e

contextos específicos, onde a produção de sentido não é isenta de “intencionalidade e finalidade”²⁹ (p. 17). Cremos que a reavaliação de suas posturas nas últimas versões da gramática do professor Ciro Cardoso, respectivamente 2000 e 2007, fornece bem o tom de quanto as mudanças ocorridas no estudo da língua egípcia ainda escapam a noções enrijecidas de compreensão da linguagem e, no limite, de produção normativa de uma metalinguagem. Sem abandonar as antigas posições, Ciro Cardoso declara: “Este meu curso de língua egípcia (Egípcio Médio) para principiantes é eclético quanto a método e ao enfoque”.³⁰

Acreditamos, então, que não se trata exatamente de uma flexibilização das posições iniciais, mas antes do reconhecimento da inesgotabilidade dos estudos linguísticos no interior, diríamos mesmo no coração, da pesquisa e do ensino de língua egípcia. Por isso, é possível até entrever o significado anfíbológico de uma das últimas sentenças analisadas por Ciro na sua derradeira gramática de língua egípcia e que nos revelam um projeto bem mais ambicioso: a da unidade de camadas discursivas vivas no coração da palavra.



Figura 5: *Akh n irr r irrw* (“É mais útil para quem a pratica do que àquele para quem é feita”).³¹

ABSTRACT

This article aims to provide a brief overview of the ancient Egyptian language, and the grammatical knowledge developed since its decipherment, focusing on the studies conducted by professor Ciro Flamarion Santana Cardoso (1942-2013). Throughout his career, he was dedicated to training other scholars and analyzing the grammatical aspects of the ancient Egyptian language, contributing to think about the development of a grammar in Portuguese.

KEYWORDS

Ancient Egyptian language; Egyptology; Grammatical Studies of Ancient Egyptian.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, S.R.R. de; ROSA, C.B. da. Entra em cena a semiótica. In: ARAÚJO, S.R.R. d e ; LIMA, A.C.C. (orgs.). **Um combatente pela história:** professor Ciro Flamarión Cardoso. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2012. p. 147-162.
- BECARIA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa.** 37. ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.
- CAPLICE, Richard (com a colaboração de Daniel Snell). **Introduction to Akkadian.** 3. ed. Roma: Instituto Bíblico, 1998.
- CARDOSO, Ciro Flamarión. **Ensayos.** San Jose; Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.
- CARDOSO, Ciro Flamarión Santana Cardoso. **Curso de língua egípcia (egípcio clássico ou médio).** Inédito. 2007.
- CARDOSO, Ciro Flamarión Santana Cardoso. **Curso de língua egípcia (egípcio clássico ou médio).** Inédito.
- CARDOSO, Ciro Flamarión Santana Cardoso. **Curso de língua egípcia (egípcio clássico ou médio).** Inédito. 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarión Santana Cardoso. **Narrativa, sentido e história.** Campinas: Papirus, 1997. (1996).
- CHAMPOLLION, Jean-François. **Grammaire égyptienne ou principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée.** Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1836.
- CHAMPOLLION, Jean-François. **lettre a m. Dacier, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, relative a l'alphabet des hieroglyphes phonétiques employés par les égyptiens pour inscrire sur leurs monuments les titres, les noms et les surnoms des souverains grecs et romains.** Paris: Firmin Didot Père et fils, 1822.
- DAVIES, W.V. Os Hieróglifos Egípcios. In: V.V.A.A. **Lendo o passado:** a história da escrita antiga do cuneiforme ao alfabeto. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1996. p. 96-173.
- ENGLUND, Gertie. **Middle Egyptian:** an Introduction. 2. ed. Estocolmo; Uppsala: Uppsala University; Tryckeri Balder AB, 1995.
- FARIA, L.B. Os hieróglifos antes de Champollion. In: **VVAA:** representações, poder e práticas discursivas. Rio de Janeiro: UFRRJ; Prodocência, 2010. D i s p o n í v e l e m : <<http://www.ufrrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/praticas-discursivas/default.html>>. Acesso em: 23 mar. 2025.

GARDINER, Alan H. **Egyptian Grammar: Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs.** 3. ed. Oxford: Cambridge University Press, 1994.

GARDINER, Alan H. Reviews of Recent Publications. Resenha de: *Études de Syntaxe Copte*. By H.J. Polotsky (Publications de la Société d'Archéologie Copte.) Cairo, 1944. 8vo. ix+104pp. **The Journal of Egyptian Archaeology** (JEA). vol. 33, Londres, dez. 1947. p. 95-101.

LOPRIENO, Antonio. **Ancient Egyptian: a Linguistic Introduction.** Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MATHIEU, Bernard. Grammaire et politique. Réflexions sur quelques empreintes idéologiques dans la terminologie linguistique des grammaires de l'égyptien ancien. In: BICKEL, S.; FISCHER-ELFERT, H-W.; LOPRIENO, A. e RICHTER, S. (orgs.) com a colaboração de L. POPKO. **Ägyptologen und Ägyptologien Zwischen Kaiserreich und Gründung der Beiden Deutschen Staaten:** Reflexionen zur Geschichte und Episteme eines Altertumswissenschaftlichen Fach im 150. Jahr der Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde. Sonderdruck. Berlim: Akademie, 2013. p. 444

MENU, Bernadette. **Petit lexique de l'égyptien hiéroglyphique à l'usage des débutants.** Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1989.

MENU, Bernadette. **Petite grammaire de l'égyptien hieroglyphique à l'usage des débutants.** Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1989.

SAUNERON, Serge. Grammaires de la langue égyptienne. In: **A.A.V.V.: textes et langages de l'Égypte pharaonique. Cent Cinquante Années de Recherches. 1822-1972. Hommages à Jean-François Champollion.** Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, 1972.

SAUSSURE, F. de. **Cours de linguistique générale:** édition critique préparée par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 1972.

SCHENKEL, Wolfgang. **Tübinger Einführung in die Klassisch-ägyptische Sprache und Schrift.** Tübingen: s.n., 1997.

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. In: **Cult: Revista Brasileira de Literatura**, III, 15, Outubro, 1998. p. 34-37.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

ANEXO: UMA CRONOLOGIA DAS GRAMÁTICAS DE LÍNGUA EGÍPCIA³²

1824	Jean François CHAMPOLLION. <i>Précis du Système Hiéroglyphique des anciens Egyptiens; ou, recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leur diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques Egyptiennes.</i> Paris, Imprimerie royale, 1824, 2 vol., com um volume de imagens (planches), in-8. Uma segunda edição apareceu em 1827-1828, in-8.
1836	[Jean-François] CHAMPOLLION le Jeune. <i>Grammaire/ égyptienne, / ou / Principes généraux / de l'écriture sacrée égyptienne / appliquée à la représentation de langue parlée.</i> Publicada a partir do manuscrito do próprio autor, por ordem do sr. Guizot, Ministro de Instrução Pública. Paris, Firmin Didot frères, 1836.
1855	Heinrich Karl BRUGSCH. <i>Grammaire démotique / contenant / les principes généraux / de la langue et de l'écriture populaires / des Anciens Egyptiens.</i> Berlim, F. Dümmler, 1855.
1855	Gustav SEYFFARTH. <i>Grammatica Aegyptiaca / Erste Anleitung / zum Uebersetzen altägyptischer Literaturwerke / nebst der / Geschichte des Hieroglyphenschlüssels.</i> Gotha, F.A. Perthes 1855.
1867	Samuel BIRCH, <i>Hieroglyphic Grammar.</i> Dans C.C.J. Bunsen, <i>Egypt's Place in Universal History</i> , London, vol. 5, 1867.
1867	Vicomte (visconde) Emmanuel de ROUGÉ. <i>Chrestomathie Egyptienne / Première partie / Introduction / à l'étude des écritures / et de la langue égyptiennes.</i> Paris, A. Franck, 1867. O fascículo 2 apareceu em 1868 e o 3 em 1875.
1868	Vicomte (visconde) Emmanuel de ROUGÉ. <i>Chrestomathie Egyptienne / Abrégé grammatical / 2o.</i> Fascículo. Paris, Imprimerie Impériale, 1868.
1872	Heinrich BRUGSCH. <i>Grammaire hiéroglyphique / contenant / les principes généraux / de la langue et de la écriture sacrée des anciens Egyptiens composée / à l'usage des étudiants.</i> Leipzig, J.C. Hinrichs, 1872.
1872	Heinrich Karl BRUGSCH. <i>Hieroglyphische Grammatik: oder, Übersichtliche Zusammenstellung der graphischen, grammatischen und syntaktischen Regeln der heiligen Sprachen und Schrift der alten Aegypter zum Nutzen der studierten Jugend.</i> Leipzig, J.C. Hinrichs, 1872.
1875	Vicomte Emmanuel de ROUGÉ. <i>Chrestomathie Egyptienne / Abrégé grammatical / 3 fascículo..</i> Paris, Imprimerie Nationale, 1875.
1875	Sir Peter le Page RENOUF. <i>An / Elementary Grammar / of the / ancient Egyptian Language / in the / hieroglyphic type.</i> Archaic Classics. London: S. Bangster and Sons, 1875. Uma segunda edição apareceu em 1890.
1800	Adolf ERMAN. <i>Neuägyptische Grammatik.</i> Leipzig, W. Engelmann, 1880.
1889	Victor LORET. <i>Manuel / de la / Langue égyptienne / Grammaire, Tableau des hiéroglyphes, / textes & glossaire.</i> Paris, Ernest Leroux, 1889.
1889	Adolf ERMAN. <i>Die Sprache / des / Papyrus Westcar. / Eine Vorarbeit / zur / Grammatik der älteren ägyptischen Sprache.</i> Abhandlungen der

	Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, besonders abgedruckt. Göttingen, Dieterich, 1889.
1890	Sir Peter le Page RENOUF. An Elementary Grammar... segunda edição (vide 1875). Londres: S. Bagster & Sons, 1890.
1894	Adolf ERMAN. Ägyptische Grammatik / mit / Schrifttafel, / Literatur, / Lesestücke / und / Wörterverzeichnis. Porta Linguarum Orientalium, pars 15. Berlim: Reuther & Reichard, 1894. Uma segunda edição apareceu em 1902, uma terceira em 1911 e a quarta e última em 1928.
1894	Adolf ERMAN. Egyptian Grammar / with / Table of signs, bibliography / exercises for reading / and / glossary. Traduzida por James Henry Breasted. Londres: Williams and Norgate, 1894.
1895	E. A. WALLIS BUDGE. First Steps in Egyptian / A Book for Beginners. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1895. Um nova edição apareceu em 1923.
1899	E. A. WALLIS BUDGE. Easy Lessons / in / Egyptian Hieroglyphics / with sign list. Books on Egypt and Chaldaea, vol. III. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1899. Outras tiragens apareceram em 1902 (2a. Impressão), 1910 (3a), 1922 (4a.), 1935 (5a.) e 1951 (6a.).
1899-1902	Kurt SETHE. Das aegyptische Verbum im Altägyptischen, Neuägyptischen und Koptischen. I. Laut- und Stammeslehre. II. Formenlehre und Syntax der Verbalformen. III. Indices. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1899-1902, 3 volumes.
1901	Francesco ROSSI. Grammatica egizia / nelle tre scritture / Geroglifica, Demotica e Copta. Torino: Ditta G. B. Paravia, 1901
1902	Adolf ERMAN. Aegyptische Grammatik / mit / Schrifttafel, Literatur, Lesenstücken / und / Wörterverzeichnis. Segunda edição totalmente revista. Berlim: Reuther & Reichard, 1902.
1902	E.A. WALLIS BUDGE. Easy Lessons / in / Egyptian Hieroglyphics. Segunda edição: Londres: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., 1902. A primeira edição apareceu em 1899; outras tiragens foram feitas em 1910 (3a.), 1922 (4a.), 1935 (5a) e em 1951 (6a.).
1905	Margaret Alice MURRAY. Elementary Egyptian Grammar. Londres: B. Quaritch, 1905. Outras edições apareceram em 1908 (2a.), 1914 (3a.) e 1920 (4a.).
1906	Hermann JUNKER. Grammatik / der / Denderatext. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1906.
1908	Margaret Alice MURRAY. Elementary Egyptian Grammar. 2a edição Londres: B. Quaritch, 1908
1910	Giulio FARINA. Grammatica della lingua egiziana antica in caratteri geroglifici. Milano, U. Hoepli, 1910. Uma segunda edição apareceu em 1926, e será traduzida para o francês 1927.
1910	E. A. WALLIS BUDGE. Easy Lessons / in / Egyptian Hieroglyphics / with sign list. Books on Egypt and Chaldaea, vol. III. 3a. Edição. Londres: Kegan

	Paul, Trench, Trubner & Co., 1910.
1911	Adolf ERMAN. Ägyptische Grammatik / mit / Schrifttafel, / Literatur, / Lesestücke / und / Wörterverzeichnis. 3a. edição totalmente refeita Berlim: Reuther & Reichard, 1911
1913	Günther ROEDER. Ägyptisch / praktische Einführung in die Hieroglyphen und die ägyptische Sprache / mit Lesenstücken und Wörterbuch. Clavis Linguarum Semiticarum, pars vi. Munique: C.H.Beck, 1913. Uma edição inglesa apareceu em 1920. Uma edição alemã apareceu em 1926.
1914	Jean LESQUIER. Grammaire égyptienne / d'après la troisième édition de la grammaire d'Adolf ERMAN. Cairo: IFAO, Bibliothèque d'Etude, tomo 7, 1914.
1914	Margaret Alice MURRAY. Elementary Egyptian Grammar. 3a edição Londres: B. Quaritch, 1914. Edições anteriores 1905 e 1908.
1920	Margaret Alice MURRAY. Elementary Egyptian Grammar. 4a edição Londres: B. Quaritch, 1920
1920	Günther ROEDER. Short Egyptian Grammar. Traduzido do alemão / por / Rev. Samuel A.B. Mercer. New Haven, Yale University Press, 1920.
1922	Etienne DRIOTON. Cours / de / grammaire égyptienne. Nancy: 1922. (datilografada)
1922	E.A. WALLIS BUDGE. Easy Lessons / in / Egyptian Hieroglyphics / with sign list. Books on Egypt and Chaldaea, vol. III. 4a. Edição. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1922
1923	E.A. WALLIS BUDGE. First Steps in Egyptian / A Book for Beginners. Nova Edição. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1923
	Adolf ERMAN. Kurzer Abriss der ägyptischen Grammatik zum Gebrauch in Vorlesung mit Schrifttafel, Lesenstücken und Wörterverzeichniss. Segunda edição não revisada. Berlim: Reuther & Reichard, 1924.
1924	Antoine ZIKRI. Gramática de língua egípcia em árabe.
1925	Willhelm SPIEGELBERG. Demotische Grammatik. Heidelberg, C. Winter: 1925
1926	Giulio FARINA. Grammatica dell'antica lingua egiziana in caratteri geroglifici. 2a. edição revisada. Milão: 1926. A primeira edição apareceu em 1910. Uma tradução francesa apareceu em 1927.
1926	Günther ROEDER. Ägyptisch / praktische Einführung in die Hieroglyphen und die ägyptische Sprache / mit Lesenstücken und Wörterbuch. Clavis Linguarum Semiticarum, pars vi. Segunda edição melhorada e ampliada. Munique: C.H.Beck, 1926.
1927	Alan H. GARDINER. Egyptian Grammar / being an Introduction to / the Study of Hieroglyphs. Oxford: Clarendon Press, 1927.
1927	Samuel Alfred Browne MERCER. An Egyptian Grammar with Chrestomathy and Glossary. Oriental Research Series. Vol. I. Londres: Luzac & Co., 1927.
1927	J. FARINA. Grammaire de l'ancien Egyptien (hiéroglyphes). Edição francesa de René Neuville, segundo uma nova edição italiana refeita. Paris: Payot, 1927.

1928	Adolf ERMAN. Ägyptische Grammatik / mit Schrifttafel, Paradigmen und Übungsstücken / zum Selbststudium und zum Gebrauch / in Vorlesungen. Porta Linguarum Orientalium, [pars] 15. 4a. edição totalmente refeita Berlim: Reuther & Reichard, 1918.
1929	Adolf ERMAN. Ägyptische / Grammatik / Ergänzungsband zum Erlernen der Schrift, Paradigmen / und Übungstücke. Berlim: Reuther & Reichard, 1929.
1930	Frida BEHNK. Grammatik / der Texte aus / El Amarna. Paris, P. Geuthner, 1930.
1932	Margaret Alice MURRAY. Elementary Egyptian Grammar. 5a. edição Londres: B. Quaritch, 1932. Edições precedentes: 1905, 1908, 1914 e 1920.
1933	Adolf ERMAN. Neuägyptische Grammatik. 2a. totalmente revista. Leipzig: W. Engelmann, 1933.
1935	E.A. WALLIS BUDGE. Easy Lessons in Egyptian hierophycs with sign list. Books on Egypt and Chaldaea. Vol. III. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1935. 5a. Edição cujo primeiro título apareceu em 1899.
1935	Alan H. Gardiner e M. Gauthier-Laurent. Supplement to Gardiner's Egyptian Grammar. I. Addition and Corrections, por Alan H. Gardiner e II. General Index of References, por M. Gauthier-Laurent. Neuilly sur Seine, 1935.
1936	Georges ORT-GEUTHNER. Grammaire démotique / du / Papyrus démotique de Londres et Leyde (n?). Demotica I. Paris: P. Geuthner, 1936.
1940	Gustave LEFEBVRE. Grammaire / de / l'Egyptien Classique. Cairo: Bibliothèque d'Etude de l'IFAO. Tomo XII, 1940. Uma segunda edição apareceu em 1955.
1941	Adriaan de BUCK. Egyptianische Grammatica. Leiden, 1941. Uma segunda edição apareceu em 1944 e uma tradução francesa em 1952.
1942	Marius CHAÎNE. Notions / de langue égyptienne. Vol. II: Langue du Nouvel Empire / Le néo-égyptien, ses rapports avec le moyen-égyptien et les dialectes coptes. Paris: P. Geuthner, 1942.
1944	Dr. Adriaan de BUCK. Egyptianische Grammatica. 2a edição melhorada. Leiden, Nederlandsch Instituut voor het nabije Oosten, 1944. Uma primeira edição apareceu em 1941 e uma tradução francesa apareceu em 1952.
1950	Sir Alan GARDINER. Egyptian Grammar / being an Introduction to the Study of Hieroglyphs. 2a. edição totalmente revisada. Londres: Oxford University Press, 1950.
1951	František LEXA. Grammaire démotique. I (1949). Introduction, orthographe, phonétique. II (1950). Morphologie 1. Pronoms, substantifs, adjetifs, numéraux. III (1947). Morphologie 2. Verbe I: classification des verbes, formes simples des verbes. IV (1948) Morphologie 2. Verbe II: formes composées du verbe. V (1948) Morphologie 3. Particules. VI (1948). Syntaxe. VII (1951). Index. Praha, Edição do autor, II, Sokolská, 1947-1951, 7 fascículos.

1951	Ernest. A. WALLIS BUDGE. Egyptian Language. Easy Lessons in Egyptian hieroglyphics with sign list. 6a. Edição. Londres: 1951
1952	Dr. Adriaan de BUCK. Grammaire élémentaire du Moyen Egyptien. Traduzido por B. van de Walle e J. Vergote, revisada pelo autor. Leiden, E.J. Brill, 1952. Tradução da edição holandesa de 1944.
1954	□ Abd el-Mo□ SAHIR , árabe. Cairo, 1954. Com o prefácio em inglês e francês.
1955	Gustave LEFEBVRE. Grammaire / de / l'Egypte classique. 2a. Edição revista e corrigida com a colaboração de Serge Sauneron. Cairo: Bibliothèque d'Etude de l'IFAO, tomo XII, 1955. Um segunda tiragem desta segunda edição surgiu por processo fotomecânico em 1967.
1955 e 1964	Elmar EDEL. Altägyptische Grammatik. Analecta Orientalia 34 e 39. Vol. I: Roma, Pontificum Institutum Biblicum, 1955. Vol. II. Ibid. 1964. Um register dos „Zitatene“ apareceu em 1967.
1956	C. E. SANDER-HANSEN. Studien zur Grammatik der Pyramidentexte. Analecta Aegyptiaca VI. KØBENHAVN, Ejnar Munksgaard, 1936.
1957	Sir Alan GARDINER. Egyptian Grammar / being an Introduction to the Study of Hieroglyphs. 3a. Edição. Revisada. Londres: Oxford University Press. 1957.
1957	N.S. PETROVSKI. La langue égyptienne. Introduction aux hiéroglyphes et au vocabulaire, avec un exposé de la grammaire du moyen égyptien, sous la rédaction de l'académicien V.V. Struve. Leningrado, ed. de l'Université, 1958.
1960	Hellmut BRUNNER. Abriss der mittelägyptischen Grammatik / Zum Gebrauch in akademischen Vorlesungen. Graz. Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1961.
1963	Sergio DONADONI. Appunti di Grammatica Egiziana, con un elenco di segni e di parole. Milão: ed. Cisalpino/Goliardica, 1963 (2a. Edição 1990).
1964	Elmar EDEL. Altägyptische Grammatik, II. (vide supra, 1955).
1967	Hellmut BRUNNER. Abriss der / mittelägyptischen Grammatik / zum Gebrauch in akademischen Vorlesungen. Segunda edição estendida e melhorada. Graz, Austria: Akademische Druck, 1967.
1967	Rolf GUNDLACH e Barbara SCHWARTZKOPF. Altägyptische Grammatik / Elmar Edel / Register der Zitate. Roma, Pontificum Institutum Biblicum (vide supra, 1955-1964).
1969	Gertie ENGLUND. Introduction à l'Egyptien Pharaonique. Inclui: p. 95-101, aperçu de la grammaire de l'ancien égyptien; p 102-110: aperçu de la grammaire du nouvel égyptien; p. 111-131: Liste de signes. Stockholm, Språkförlaget Skriptor, 1969.
1970	N.S. PETROVSKI. Sochétanya slov v Egipetskom Iaziké. Moskva, 1970.
1971	Pierre du BOURGUET, s.j. Grammaire égyptienne / Moyen Empire Pharaonique / méthode progressive / basée sur les armatures de cette langue. Louvain, Ed. Peeters, 1971.

1973	M. KOROSTOVSEV. Grammaire du néo-égyptien. Moscou, Ed. „Naouka“, départament de la littérature orientale, 1973.
1978	Jaroslav ČERNÝ e Sarah Israelit GROLL, com a contribuição de Christopher EYRE. A late Egyptian Grammar. Roma: Pontifício Istituto Biblico, 1978. A 4a. edição é de 1993.
1989	Bernadette MENU. Petite Grammaire de l'Égyptien Hieroglyphique à l'usage des débutants. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1989. 2 volumes. I vol.: Petite Grammaire de l'Égyptien Hieroglyphique à l'usage des débutants, 1989; II vol. Exercices corrigés de la Petite Grammaire de l'Égypte Hiéroglyphique à l'usage des débutants. 1998.
1990	Wolfgang SCHENKEL. Einführung in die altägyptische Sprachwissenschaft. Darmstadt: WBG, 1990.
1991	Friedrich JUNGE. Late Egyptian Grammar. An Introduction. Traduzida do alemão por David Warburton. Oxford Griffit Institut, 2001. Publicada a partir da 2a. edição em alemão editada pela Otto Harrassowitz de 1999.
1991-1993	Sir Alan GARDINER. Gramatica Egipcia. Una Introducción al estudio de los jeroglíficos. 1a. edição. 2 Tomos 1991 e 1993. Editorial Lepsius.
1995	Antonio LOPRIENO. Ancient Egyptian. A Linguistic Introduction. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
1995	Gertie ENGLUND. Middle Egyptian. An Introduction. 2a. edição. Estocolmo\Uppsala: Universidade de Uppsala\Tryckeri Balder, AB, 1995.
1996	Karl JANSEN-WINKELN. Spätmittelägyptische Grammatik der Texte der 3. Zwischenzeit. Wiesbaden, 1996, 556 p.; Ägypten und Altes Testament 34.
1996	François NEVEU. La langue de Ramsès. Grammaire de néo-égyptien Kheops, Paris, 1996.
1997	Wolfgang SCHENKEL. Tübinger Einführung in die klassisch-ägyptische Sprache und Schrift. Tübingen 1997. A partir das versões já esgotadas de 1991 e 1994.
2001	James P. ALLEN. Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs. 3a. Edição. Revisada, com uma nova análise do sistema verbal. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
2016	Ronaldo Guilherme Gurgel PEREIRA. Gramática fundamental de Egípcio Hieroglífico para o estágio inicial da língua egípcia (de ca. 3000 a 1300 a.C.). Editora Chiado. Portugal/Brasil/Angola/Cabo Verde, 2016.

¹ Champollion, 1822, p. 11.

² Paris, Imprimerie royale, 1824, 2.vol., com um volume de imagens (planches), in-8.

³ Grifos do próprio autor. *Grammaire Égyptienne ou Principes Généraux de l'Écriture Sacrée Égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée*. Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1836

⁴ Schenkel, 1997, p. 22.

⁵ A importância do copta para o estudo da língua egípcia é ressaltada em Schenkel, 1997, p. 07 sqq.

⁶ Esta teoria era chamada também de Teoria da Transposição.

⁷ Englund, 1995.

⁸ Em realidade, o que temos no *Cours de linguistique générale* foi preparado com base nas anotações dos cursos de Linguística Geral dados por Saussure entre os anos de 1906-1907, 1908-1909 e 1910-1911. Saussure, 1972.

⁹ Teixeira, 1998, p. 35; Faria, 10, p. 3 sqq.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 35.

¹¹ A palavra “arbitrária” é tomada aqui no sentido de imotivada.

¹² Saussure, 1972, p. 100-101.

¹³ Todorov, 1971. “Digamos, para encerrar a questão das relações entre a literatura e a realidade, que estas não são inexistentes, mas não têm o caráter a um só tempo dominante e simplista que se quis atribuir-lhes. Vimos, a propósito do *Decameron*, que, para compreender melhor a sintaxe narrativa, somos obrigados em certos momentos a referir-nos ao contexto social no qual aparece a obra. Esta referência não é certamente única; mas somos tentados a dizer que é a “realidade” que às vezes faz parte da obra, mais que o caso contrário” (p. 91).

¹⁴ Separamos folhas avulsas dos cursos ministrados a partir dos anos 90 e dados pelo próprio Ciro Cardoso em aula. Verificamos que com o passar dos anos as análises morfossintáticas, centradas na descrição dos fenômenos sintáticos (pré-polotskyanas), passaram à análises de tipo funcionalista com o foco nos aspectos verbais.

¹⁵ O curso de língua egípcia está disponível em: [clique para acessar](#).

¹⁶ Gardiner, 1994. A primeira edição da gramática de Gardiner aparece em 1927.

Desde então, a Gramática de Sir Alan Gardiner recebeu três edições, sendo que a última edição ganhou 15 impressões.

¹⁷ Em um livro organizado por Ciro e Vainfas (CARDOSO, C.F.S.; VAINFAS, R. História e análise de textos. CARDOSO, C.F.S.; VAINFAS, R. (orgs.). **Domínios da História:** ensaios em teoria e metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997) na década de 90, ao comentar um livro de Laurence Bardin (BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1991), chama a atenção da insuficiência com que a linguística trata a palavra: “[Q]ue, curiosamente não tem nenhuma definição precisa em linguística” (p. 545-546).

¹⁸ Usamos como referência a segunda versão da gramática (2000) por estar bem mais expandida, ocupando quase todo conteúdo restante, a partir da página 12. É de se notar que a contagem da numeração dos tópicos reinicia (1, 1.1, 1.2 ...)

¹⁹ Cardoso, 2001, p. 09.

²⁰ Araújo, 2012, p. 147-162. Em uma nota de pé-de-página (n. 180, p. 149) o autor admite que seu interesse pela semiótica adveio das leituras, ainda na infância, de livros de ficção científica.

²¹ A versão que possuímos é de 1996.

²² Cardoso, 2001, p. 5.

* É importante aqui diferenciar a noção de *texto* implicada nos Estratos Gramaticais e o uso da palavra em semiótica. O primeiro sentido se dá por mera oposição a noção de oração. A oração é uma unidade sintagmática de ‘sujeito’ e ‘predicado’, ou seja, referente e referido. O texto, por sua vez, é, neste sentido, um estrato superior à oração a um nível idiomático, aqui entendido como *funcional* dentro do exercício das funções sintáticas, assegurando-lhe uma realidade sintática, sem determinar seu valor. Bechara, 1999, p. 45 e 46-51. Já na definição Semiótica, o *texto* é tomado como sinônimo de discurso, inclusive designando uma organização sintagmática tanto linguística (comportamentos verbais) quanto não linguística (comportamentos somáticos significantes) que subjaz a manifestação mesma do discurso\texto. Assim, pode-se considerar o ballet, um filme ou um ritual etc como texto e\ou como discurso. Cf. GREIMÁS, A.J.; COURTÉS, J. *Sémiotique*: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachete, 1979. Verbetes “*discours*” e “*texte*”.

²³Bechara, 1999, p. 44-45.

²⁴ Por exemplo, na aproximação feita por Ciro Cardoso (2001, p. 29) entre discurso = enunciado, mensagem ou texto

²⁵Loprieno, 1995, p. 09.

²⁶Idem, ibidem.

²⁷Cardoso, 2007, p. vii.

²⁸ Mathieu, 2013, p. 444. No original: “*S'il est vrai que la déconnection absolue entre niveaux syntaxique et sémantique, héritage du modèle chomskien (Chomsky, 1965), est difficilement tenable, il reste que cette partition, dans l'influence qu'elle a pu exercer en épigraphie, a contribué elle aussi de manière positive à la dégradation de l'"essence verbale" au profit, plus justement, d'analyses de type fonctionnaliste. Le "verbe" étant dépourvu de son statut monolithique chimérique et de son rang hégémonique usurpé, la division ancienne entre "Nominalssätze" vs "Verbalsätze" n'a plus de légitimité, place est laissée à des descriptions syntaxiques de l'égyptien qui peuvent paraître aujourd'hui mieux adaptées, fondées sur un système d'opposition ternaire entre "prédication de situation", "prédication de qualité" et "prédication de classe" (Vernus, 1994, p. 328-329), ou binaire entre "propositions à prédicat adverbial" et "propositions à prédicat nominal"* (Grandet; Mathieu 2003, p. 649-652).

²⁹ Cardoso, 1997, p. 14; 17. Nas palavras de Cardoso: “Em semiótica, a produção de um discurso aparece como resultado de uma seleção contínua operada entre as diferentes unidades possíveis: o discurso supõe uma temporalidade e é da ordem do processo semiótico, ou melhor, da relação entre estruturas e processos de significação discursiva”; e lembrando Greimás: “[...] a descrição semiótica da significação é, por conseguinte, a construção de uma linguagem artificial adequada”. A linguagem que permitiria falar do sentido seria, então, uma semiótica das formas de significação que procurasse captar as suas articulações, manipulações e transformações nos discursos e textos (Greimas, 1970, p. 14, 17). Essa postura lógica obriga a renunciar à esperança ingênua de captar o sentido como um encadeamento linear e imóvel de significações unívocas, contidas nos textos e nos discursos: já vimos que o sistema estruturado supõe um processo (e vice-versa)” (p. 17).

³⁰Cardoso, 1997, vii.

³¹ Invocação aos vivos – L’enseignement loyaliste, séc. xx a.C. – xiiia. Dinastia apud Cardoso, 2007, p. 109.

³² Sauneron, 1972, p. 179-194. Esta não é uma lista exaustiva e também não inclui os estudos pontuais sobre a língua egípcia.

Considerações sobre a *dóxa* em Parmênides e as *fake news*, sob a perspectiva da psicologia das massas, de Freud

Eveline de Mello Souza Miranda | Ricardo de Souza Nogueira

RESUMO

O artigo em questão propõe apresentar uma análise da representação do conceito de *dóxa* (opinião) na filosofia de Parmênides - conforme apresentada em seu poema filosófico *Da natureza* (*Perì phýseos*) - em confronto com o significado das *fake news* no âmbito dos tempos modernos. A proposta de análise se fundamenta nas formulações de cultura e adventos sociais empreendidas por Sigmund Freud, em seu tratado “Psicologia das massas e análise do eu” (1921; 2011), e conta com o amparo das elucubrações apontadas por Néstor Cordero, em seu livro “Sendo, se é: a tese de Parmênides” (2004; 2011), além do seu artigo “*En Parménides, ‘tertium non datur’*” (2009), no qual ele se posiciona a favor da existência de apenas dois caminhos na filosofia parmenidiana: o do ser e o do não ser, o qual é exatamente o caminho das opiniões dos mortais.

PALAVRAS-CHAVE

Dóxa; Fake news; Parmênides; Freud; Psicologia das massas.

SUBMISSÃO 6.10.2024 | APROVAÇÃO 11.3.2025 | PUBLICAÇÃO 23.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.65717](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.65717)

E

ste artigo tem por objetivo articular o conceito de opinião (*dóxa*), no âmbito da filosofia de Parmênides, com as *fake news*, tanto no tocante ao advento do fenômeno quanto com relação ao significado que elas adquirem em meio às parcelas da sociedade em que se propagam. Para tanto, fez-se uso de uma proposta de análise amparada por contribuições da psicanálise que se debruçam na cultura e nos adventos sociais da maneira como fora formulada pelo pai da Psicanálise Sigmund Freud, em seu tratado “Psicologia das massas e análise do eu”. Nessa perspectiva, busca-se levantar questões que atravessam o tempo e estão presentes da antiguidade à contemporaneidade. Para o empreendimento dessa ponte, é necessário, em primeiro lugar, mergulhar no surgimento da filosofia antiga onde acontece a passagem do pensamento mítico para um tipo de pensar que busca as respostas sobre a realidade no próprio mundo observável, atitude intelectual essa conhecida comumente por pensamento filosófico-científico, e, em um segundo momento, focar em algumas questões concernentes à filosofia de Parmênides, mais precisamente no tocante à determinação do caminho referente à opinião dos mortais, em oposição ao caminho de investigação que afirma que o ser é.

A filosofia nasce com a travessia do mito (*mýthos*) em direção à razão (*lógos*). Assim, na Grécia Antiga, os pré-socráticos apontam para um pensar racional e não mais fincado em ideias míticas, que se debruçam no sobrenatural para explicar a realidade. O pensamento filosófico-científico, que floresce no séc. VI a.C., primeiramente na cidade de Mileto, com Tales, Anaximandro e Anaxímenes, torna-se um instrumento intelectual para buscar entender o mundo, a partir dele e não fora dele, baseando-se assim, a princípio, nas causas naturais, na natureza em desenvolvimento (*phýsis*), que se organiza em uma ordem específica (*kósmos*) por meio de um elemento primordial ordenador (*arché*). Dessa maneira, abre-se uma via na direção do conhecimento, da ciência, da verdade. Contudo, deve-se frisar que o entendimento

da verdade perpassa pela compreensão da inverdade, em uma dialética em que um conceito só existe em função do outro. Nessa constatação, este estudo se apoia, pois se pode dizer que, em contraposição à verdade, estão tanto as opiniões (*dóxai*, no plural) quanto as *fake news*.

Como um conceito caro e sempre discutido no embrião da filosofia, entende-se aqui a *dóxa* conforme preceitos apresentados na filosofia de Parmênides, em meio a um sistema filosófico que adquire especial complexidade e que permite um diálogo que vai ao encontro das *fake news*, que se configuram como fenômenos informativos sem nenhum compromisso com a investigação e a veracidade dos fatos. Parecem pertencer a contemporaneidade, mas em verdade acompanham a trajetória humana. Por esse prisma, pode-se pensar nas várias passagens em que aparece o caminho das opiniões na filosofia permenidiana como a representação de uma via do erro elaborada pelo pensador de Eleia, em seu poema filosófico *Da natureza* (*Perì phýseas*), pois esse caminho atravessa a natureza humana, comprometendo e obscurecendo o percurso no sentido da luz da sabedoria e da verdade.

Para dar conta da perspectiva pretendida, a proposta de análise se ampara no que demonstra Néstor Cordero em seu livro *Sendo, se é: a tese de Parménides* (2011), e no seu artigo “*En Parménides, ‘tertium non datur’*” (2009).¹ Em tais textos, o estudioso defende que só existe a proposição de dois caminhos na filosofia parmenidiana, sendo o provável terceiro caminho, que seria o das opiniões dos mortais, gerado no cerne das discussões sobre o v. 3 do fragmento 6, o mesmo caminho negativo, o do não ser, que não deve ser seguido, mencionado nos fragmentos 1, 2, 7 e 8. Desse modo, a *dóxa* adquire uma complexidade e um interesse bem mais abrangentes para ser tratada no âmbito da filosofia parmenidiana, uma vez que seu significado paira sobre um bom número de fragmentos, não estando, assim, sua ideia só presente no fragmento 6.²

O argumento de Cordero, de base filológica, debruça-se sobre um problema presente no fragmento 6, que traria a

possibilidade de se pensar em um terceiro caminho na filosofia de Parmênides. Ele afirma que todos os manuscritos de *O comentário à Física de Aristóteles*, de autoria de Simplício, única fonte da passagem problemática tratada aqui, apresenta uma lacuna entre o termo *dizéssios* (de investigação), do v. 3, e a conjunção *autár* (depois, em seguida), já no início do v. 4.³ Toda a problemática se deu por conta de um erro no preenchimento dessa lacuna, em um equívoco já transmitido pela tradição manuscrita⁴ e que foi reformulada por Diels, em sua monumental obra *Die Fragmente der Vorsokratiker*, em que organiza a totalidade dos fragmentos dos filósofos pré-socráticos.⁵ Diels, apesar de alterar a passagem, não modifica o verbo causador de toda a polêmica, mantendo uma ação ilógica. Esse erro se configura no fato da utilização do verbo *eírgo* (afastar), no v. 3 do fragmento 6, o que produziria uma afirmação estranha da parte de Parmênides ao dizer que é necessário afastar-se do caminho da verdade, já que o filósofo nesse momento está falando desse caminho e não do negativo. Para deixar mais clara essa questão e outras que se seguirão, apresenta-se, em seguida, o fragmento 6, em sua totalidade, com a correção de Cordero, que preenche a lacuna, substituindo o verbo *eírgo*, na primeira pessoa do singular do presente ativo, pelo verbo *árcho* (começar), na forma *árxei*, na segunda pessoa do singular do futuro médio:⁶

χρή τὸ λέγειν τὸ νοεῖν τ' ἔδων ἔμμεναι· ἔσπι γάρ εἶναι,
μηδὲν δ' οὐκ ἔσπιν· τά γ' ἔγώ φράζεοθαι σάνωγα·
πρώτης γάρ τ' ἀφ' ὁδοῦ ταύτης διζήσιος <ἄρξει>⁷,
αὐτὰρ ἔπειτ' ἀπό τῆς, ἢν δὴ βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν
πλάπτονται, δίκρανοι· ἀμηχανίη γάρ ἐν αὐτῶν
στήθεσιν ιθύνει πιλακτὸν νόον· οἱ δὲ φροοῦνται
κωφοὶ ὄμώς τυφλοί τε, τεθηπότες, ἄκριτα φῦλα,
οἵς τὸ πέλειν τε καὶ οὐκ εἶναι ταύτον νενόμισται
κού ταύτον· πάντων δὲ παλιντροπός ἔσπι κέλευθος.

É necessário dizer e pensar que sendo, se é; pois é possível ser,
e o nada não é. Essas coisas te ordeno que proclames;
pois < tu começarás > por esse primeiro caminho de investigação,
e depois por aquele forjado pelos mortais que nada sabem,
bicéfalos, pois a carência de recursos conduz em seus
peitos ao intelecto errante. São levados cegos

e surdos, estupefatos, gente sem capacidade de juízo,
que considera que ser e não ser são o mesmo e não o mesmo;
o caminho de todos eles volta ao ponto de partida.⁸

Assim como ocorre com outros fragmentos importantes de Parmênides que falam do ser e do não ser, o fragmento 6 soa como palavras oriundas da deusa da verdade, o que é consolidado pelo fato de o prólogo do poema, que será também debatido mais à frente, apresentar o trajeto que leva o homem à presença dessa deusa. Pode-se dizer que a conjectura de Cordero coloca as coisas em seu devido lugar, organizando todo o fragmento 6. A proposta de um terceiro caminho partiria do princípio de que, ao rechaçar a possibilidade de o mortal seguir pelo primeiro caminho, que afirma que o ser é, que se oporia a um segundo caminho impossível, que afirma que o ser não é, restaria a ele um terceiro caminho: o das opiniões dos mortais. A correção de Cordero exclui toda a possibilidade de haver um caminho das opiniões além de um caminho do não ser, pois o helenista comprova filologicamente que ambos são o mesmo caminho, ou seja, o caminho equivocado que afirma que o não ser é se apresenta exatamente como caminho das opiniões dos mortais. Fica agora estabelecida a possibilidade de ver, em todas as citações ao caminho negativo nos fragmentos de Parmênides, a questão da *dóxa*, ou seja, a opinião dos mortais oposta à verdade propriamente dita. Contudo, ainda há algo instigante a ser dito sobre o conteúdo do fragmento 6 e que se mostra muito importante para o trabalho desenvolvido aqui.

A coordenação entre os v. 3 e 4, feita por meio da expressão “*αὐτὰρ ἔπειτ*” (*e depois*, na tradução de Cordero), faz com que a deusa recomende ao mortal também adentrar no caminho negativo da opinião dos mortais. Parmênides, assim, estaria sugerindo que os mortais também conhecessem, em um segundo momento, um caminho errôneo de investigação, aquele que diz que o não ser é? Isso não iria de encontro àquilo que o filósofo havia defendido até então? Talvez não, e a resposta para isso, de certa maneira, é o mote que inspirou a possibilidade de relação entre a *dóxa* parmenidiana e as *fake news*. O que Parmênides parece querer significar é que, para conhecer a verdade, é

necessário também penetrar na inverdade e percebê-la como tal, pois, só pela percepção da falsidade de um fato e a sua superação, é possível ir ao encontro da verdade. Aqui, deve-se resgatar o que já foi dito nesse estudo sobre o entendimento da verdade perpassar pela compreensão da inverdade, na formação de uma dialética em que uma não existe sem a outra.

Caminhando nesta direção, a contribuição da construção teórica psicanalítica traz uma série de possibilidades que norteiam um olhar sobre a condição humana em sua singularidade e na relação com o outro, na perspectiva individual e coletiva. Abordar os fenômenos de massa é demarcar questões que estão na direção contrária da busca pelo conhecimento e pela verdade no campo da filosofia e da ciência. Neste sentido, acontece o fato de a grande parte desses fenômenos ter como âncoras as certezas, se opondo assim à dúvida, ao questionamento, ao pensamento crítico. Desta forma, Freud em sua inquietante competência em mergulhar nos abismos da alma, marca o que está amalgamado entre passado, presente e futuro.

A noção de *dóxa* é primordial para se pensar os critérios racionais. Parmênides sustenta que as *dóxai* desvirtuam o caminho da verdade. Segundo Néstor Cordero, para o filósofo eleata as opiniões são a conjunção de um “intelecto errante”, ou seja, incapazes de seguir um caminho, um método, como dados fornecidos pela percepção.⁹ Assim, Parmênides acredita ser a *dóxa* uma oposição ao *lógos*, haja vista a opinião se afirmar com base em crenças vazias e a razão se dirigir ao caminho (*hodós*)¹⁰ da verdade, priorizando os argumentos fundamentados e lógicos.

Cordero ainda diz que, nos caminhos apontados pelo filósofo, “o da verdade, será considerado necessário; o das opiniões vai se revelar um beco sem saída, ou pior ainda, um círculo vicioso”.¹¹ Tal aspecto tem a sua primeira manifestação ao final do prólogo:

[...] χρεώ δέ σε πάντα πυθέσθαι
ήμεν ἀληθείης εύκυκλεος ἀτρεμὲς ἤτοι
ἡδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθής.

Assim, é necessário que te informes de tudo: de um lado, o inabalável coração da perfeitamente circular verdade; de outro, as opiniões dos mortais, nas quais não há verdadeira convicção.¹²

Parmênides assim demonstra a distinção entre *dóxa* e *alétheia*, em que a primeira é governada pelas falsas convicções e leva o indivíduo a uma série de erros e a segunda somente pode ser buscada pela lógica racional. E observa-se aqui, conforme já foi discutido a respeito do fragmento 6, já a primeira formulação da necessidade de se informar a respeito de tudo (“*pánta*”, todas as coisas, no acusativo neutro plural), tanto da verdade, quanto da inverdade.

Com o advento cibernetico e junto a ele as redes sociais, o ser humano tem um acesso mais imediato acerca do mundo que está à sua volta. As notícias chegam numa velocidade galopante e informações, sejam de caráter legítimo, sensacionalista ou simplesmente falacioso, atravessam os celulares e os computadores de todos na mesma proporção. É curioso constatar o quanto as pessoas, em alguma medida, são afetadas diariamente pelo que brota em seus *timelines*. Elas são invadidas cotidianamente por aquilo que as interessam ou não, e assim uma rede de informativos toma conta do dia a dia de cada indivíduo. Mas o que de fato está em questão aqui é a dimensão que os boatos e as notícias falsas tomam e como são incorporadas pelas massas e ganham *status* de verdade. É no mínimo curioso constatar que os fatos são irrelevantes ante os afetos de uma determinada “verdade” que se impõe. As pessoas são assim confrontadas com a questão das paixões humanas que têm uma força, uma energia bem mais potente que o desejo de saber. Surge daí um enigma questionador: que força sedutora é essa que atira muitos indivíduos em seus próprios abismos? É realmente perturbador deparar-se com esta natureza destruidora (*thánatos*)¹³ que habita o íntimo do ser humano.

Enfrenta-se hoje uma realidade que está em processo de divórcio com a ciência (*epistéme*) e absolutamente seduzida pela *dóxa*. Claro que este não é um fenômeno da atualidade, mas que,

por conta da velocidade e proporção que alcança, coloca as pessoas frente a frente com os efeitos devastadores desta aliança, onde muitos abandonam os fatos e se refugiam na opinião. O afastamento dos indivíduos da ciência e a *dóxa* sedutora os remetem a períodos obscuros de prevalência das lendas, mitos e dogmas. Esse evento de que se trata aqui é o que se denomina de pós-verdade, fenômeno social em que a informação falsa é aceita porque corresponde a opiniões e sentimentos previamente existentes. Ela tem mecanismos que confirmam o que a pessoa acha e acolhe uma opinião em que não há a preocupação em se saber se o conteúdo está ou não ancorado na realidade. Sendo assim, qualquer informação que fortaleça uma opinião irracional previamente existente é bem mais interessante que uma verdade inconveniente que abale certas crenças e opiniões cristalizadas.

Sem dúvida, toda essa perspectiva perante as *fake news* tem sua intencionalidade na manipulação e controle das massas. Assim, viabiliza-se a disseminação de notícias inverídicas que atendam a interesses políticos e econômicos, assim como a propagação de ideias que digam respeito a costumes, denominações religiosas, apelos morais que privilegiem dogmas, crenças e doutrinas de determinados grupos.

Pode-se dizer, assim, que as *fake news* são as *dóxai* parmenidianas contemporâneas, e que, de fato, a formulação que Parmênides faz delas, no âmbito de sua filosofia, ao opô-las a um caminho investigativo regido pelo *lógos*, permite que se pense nelas nos mais variados tempos e espaços. As *dóxai* sempre existiram e estão presentes nos textos antigos, nas mitologias, na bíblia, assim como também eram utilizadas em estratégias de guerra. De todo modo, não se pode perder de vista o quanto a fragilidade existencial do ser humano é um alvo fácil do sistema, seja ele qual for e situado em qualquer que seja a temporalidade. A ilusão e a negação da verdade se jogam nos braços do caminho das opiniões, na contramão do caminho do conhecimento, seguindo uma tendência que não é exclusividade de uma única estação. Se Parmênides, em seu poema, já lança sinais na direção do perigo do

caminho do erro é porque o embate entre a verdade e as ilusões é atemporal.

Em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud convida seus leitores a percorrer as entranhas do comportamento grupal, tendo como ponto de partida a *Psicologia das multidões* (1895) do médico, psicólogo e sociólogo Gustave Le Bon, que acreditava ser essencial um estudo sobre a psicologia das multidões para uma possível compreensão da natureza humana. Le Bon entendia ainda a importância das multidões na história e considerava que a ação inconsciente dos grupos substitui a atividade consciente dos indivíduos.¹⁴

É bem verdade que este é o ponto de partida de Freud em sua elaboração sobre os fenômenos das massas. No entanto, o pai da psicanálise vai bem mais além do que Le Bon, ao articular os efeitos das massas na vida psíquica de cada sujeito com os efeitos da carga singular de cada um nos adventos sociais:

A psicologia das massas trata, portanto, do ser humano individual enquanto membro de uma linhagem, de um povo, de uma casta, de uma classe, de uma instituição ou enquanto parte de uma multidão que se organiza como massa durante um certo tempo e para um fim determinado.¹⁵

Lançando mão dessa perspectiva freudiana, é possível afirmar que *dóxa* e *fake news* têm uma relação direta com os fenômenos que advém das massas, em que os processos de identificação estão instaurados. Neste sentido, o pensamento grupal tem um efeito homogeneizante onde o todo se faz um. O que vale é a unidade, o tamponamento do vazio, a obturação da falta. Assim, a certeza cristalizada e indestrutível é reivindicada a qualquer custo e a ilusão da plenitude é o caminho a ser percorrido às cegas. Interagindo em vários momentos com o que diz Le Bon em seu livro, Freud chega a um ponto final assombrosamente atual sobre a caracterização das massas:

E finalmente: as massas nunca conhecem a sede pela verdade. Elas exigem ilusões, a que não podem renunciar.

Para elas, o irreal sempre predomina sobre o real; o inverídico as influencia quase tão fortemente quanto o verdadeiro. Elas têm a visível tendência de não fazer nenhuma distinção entre ambos.¹⁶

A afirmação categórica de Freud sobre a sedução das massas pela inverdade vai perfeitamente ao encontro do que diz Parmênides em sua filosofia. Ao afirmar que o que é necessariamente tem que ser, Parmênides, conforme argumenta Cordero, contribuiu para o pensamento filosófico-científico como o criador da argumentação lógica (raciocínio lógico) em filosofia.¹⁷ Dessa maneira, o filósofo de Eleia apresenta a oposição entre a verdade e a inverdade gerada pela mera opinião. Cordero continua, demonstrando que, no âmbito do próprio idioma helênico, essa argumentação lógica transparece no fato de Parmênides inovar ao substantivar, no neutro singular, o particípio presente do verbo *eimí* (ser), na forma *tò ón*, evidenciando-se que ele está tratando do fato de ser, não se podendo negar que o que é tem que necessariamente ser (*ibidem*). Desse fato de ser compartilham todas as coisas que são. Parmênides, então, não está se referindo aos seres vivos ou objetos, mas àquilo que os fazem ser seres.¹⁸

Observa-se, por tudo que foi desenvolvido neste singelo estudo, que a premissa de se considerar a existência de apenas dois caminhos (o da verdade e o das opiniões dos mortais) na filosofia de Parmênides é essencial e indispensável para a construção da ponte que aqui se fez. Contudo, não se poderia fechar este artigo sem a tentativa de se colocar em prática a análise feita, pois, afinal de contas, como visto, Parmênides apresenta um método e, além disso, afirma, como se demonstrou no estudo do fragmento 6, com base na correção efetuada por Cordero, que há a necessidade de adentrar ambos os caminhos, tanto o positivo, ou seja, o da verdade, que afirma que o ser é, quanto o das opiniões, ou seja, da *dóxa*. Para o exercício aqui proposto, são suficientes as citações ao poema *Perì phýseos* feitas neste estudo, a saber, o fragmento 6, e a passagem referente ao fragmento 1 (v. 28-30), e ainda as ideias de Freud apresentadas na sequência. Como questões referentes a elucubrações oriundas de uma filosofia da antiguidade poderiam se

mesclar, de alguma maneira, com fenômenos de informação de tempos atuais, ainda trazendo à baila questões freudianas prementes? Como amarrar esse todo?

Hoje em dia, existem plataformas com mecanismos de combate às *fake news*. O *slogan* “é fake” aparece constantemente em sites de jornais confiáveis ou em outras mídias de comunicação do mesmo tipo para refutar afirmações falsas e maldosas sobre determinado assunto, muitas vezes de teor político. O objetivo de tais conteúdos não é outro senão doutrinar e arregimentar pessoas para o apoio das pautas expostas, com uma finalidade pessoal para aquele que produz o conteúdo e não coletiva, em prol da sociedade, apesar de falsamente se propor a isso. D’Ancona explica o processo pelo qual o indivíduo fica à mercê de tal discurso e impossibilitado de reagir como uma força de oposição:

Massacrado por informações inverossímeis e contraditórias, o cidadão desiste de tentar discernir a agulha da verdade no palheiro da mentira e passa a aceitar, ainda que sem consciência plena disso, que tudo que resta escolher, entre versões e narrativas, aquela que lhe traz segurança emocional. A verdade, assim, perde a primazia epistemológica nas discussões públicas e passa a ser apenas um valor entre outros, relativo e negociável, ao passo que as emoções, por outro lado, assumem renovada importância.¹⁹

O estudosso esclarece que é pelo viés da emoção e não da razão que a aceitação pelo falso se transfigura em verdade, o que vai perfeitamente ao encontro da mesma crítica que se costuma fazer em âmbito filosófico, sendo tal constatação eficiente para traçar uma ponte entre o conceito de *dóxa*, em Parmênides, e as *fake news*. Baseando-se na similaridade entre essas duas forças formadoras de informações falsas e seguindo a análise prática que foi proposta em articular a *dóxa parmenidiana* com as inverdades, poder-se-ia dizer que os indivíduos que caem no abismo das *fake news* são, utilizando o vocabulário figurado presente no fragmento 6, de Parmênides, cegos (“*typhloί*”, v. 7), surdos (“*kōphoi*”, v. 7), estupefatos (“*tēthepótes*”, v. 7) e sem capacidade de juízo (“*ákrita*”, v. 7). Tais qualificativos expressam perfeitamente a incapacidade

para um pensamento crítico que faça o sujeito desconfiar do material que lhe chega e buscar a verdade. Já, essas últimas ações de desconfiança e, consequentemente, de busca pelo verídico, formam exatamente a atitude daquele que não se deixa enganar. Esse indivíduo também é bombardeado pelas *fake news*, já que também adentra o caminho daqueles mortais que nada sabem (“*brotoὶ eidότες οὐδέν*”, v. 4), como também é mostrado no fragmento 6, mas diferentemente desses consegue usar as *fake news* como trampolins para saber mais a respeito de tudo o que acontece, ou seja, ele examina as notícias falsas, adentra em suas motivações e as comprehende para, assim, buscar a verdade por trás da mentira. E aqui pode-se tomar emprestado ainda o que diz a deusa parmenidiana no fragmento 1, sobre a necessidade de o indivíduo se informar a respeito de tudo (“*pάντα πυθέσθαι*”, v. 28). Transpondo tudo isso para a questão das massas mencionadas por Le Bon e Freud, é possível construir um panorama, infelizmente, pessimista referente à circulação de notícias falsas sedutoras, pois, se não afetam negativamente a maioria da sociedade, o fazem de uma substancial parcela. Como dizem os renomados estudiosos da mente humana, as massas, entendidas aqui como massas de manobra, não possuem a sede da verdade, preferindo o irreal ilusório ao real, o que pode ser sintetizado nas palavras de Le Bon, que traça um comentário sobre as pessoas que compõem tais grupos:

[...] diante de evidências que lhes desagradam, viram as costas e preferem divinizar o erro, se ele as seduzir. Quem as souber iludir, facilmente será seu senhor; quem as tentar desiludir, será sempre a sua vítima.²⁰

Tudo, assim, se resume ao erro, ou melhor, à valorização do erro e à sua manutenção como uma falsa verdade. Essa característica está presente tanto na *dóxa* parmenidiana quanto nas *fake news*. Ficam assim estabelecidas as relações que foram tratadas na análise proposta, uma amarra, de certa maneira, simples, mas reveladora daquilo que tem atravessado a dimensão humana.

Apesar das ferramentas e mecanismos para o combate às *fake news*, o esforço de autoridades, cientistas e estudiosos dos mais diversos não dá conta nem garantiu que a humanidade se abasteça de instrumentos que a lance em direção ao desejo de saber. Nesse sentido, há invariavelmente a ameaça e, por vezes, a materialidade do retorno ao *mýthos*, onde a fé e a opinião, ancoradas na ilusão do conforto, nos paralisam em nossa obscuridade em detrimento da razão. Todas as sociedades têm seus mitos de fundação que possuem um grande valor simbólico. No entanto, estes mitos, quando são de natureza religiosa, ideológica e cultural, podem representar um engessamento da razão, no sentido de um pensar acrítico, se distanciando assim dos questionamentos substanciais que nos conduzem ao conhecimento.

Quando se propõe aqui a fazer uma ponte entre passado e presente tem-se a intenção de, através dos registros historiográficos e das produções literárias desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade, pensar o que é estruturante da condição humana. Assim, abordar as *fake news*, que de novidade tem apenas o nome, é o alvo da investigação deste estudo, tendo em vista o entendimento de que a *dóxa* parmenidiana, e as *fake news* fazem parte da mesma ideia, pois estão relacionadas à ilusão e conduzem a um caminho equivocado sem levar em conta a razão. Logo, estes fenômenos atravessam a história humana e, a cada geração, se apresentam com outras faces.

É possível entender o antagonismo entre o caminho das opiniões e o da verdade como uma reflexão filosófica que surge efetivamente por meio tentativa de situar o homem na direção da ética e da virtude, pois, sempre que se confronta um raciocínio negativo com um positivo, a intenção é por deixar transparecer o positivo. As *dóxai* e as *fake news* negam a razão e não necessitam do argumento verdadeiro para existirem, já que bastam para aqueles que as seguem, mas o argumento lógico, fundamentado pela verdade, que as refutam, necessitam delas, pelo simples fato de lhes fazerem, dialeticamente, oposição. Assim, por ser mais fácil acreditar naquilo que é banal e sedutor, o rompimento e o

abandono da razão estão sempre na iminência de emergir, como se estivessem em constante estado de latência. De tempos em tempos os fantasmas da escuridão despertam, retornam com uma força irresistivelmente sedutora e arregimentam seu rebanho.

Freud, em *Psicologia das massas e análise do eu*, levanta uma série de discussões sobre esses fenômenos que se sustentam nos agrupamentos sociais. Daí, não há como deixar de levar em conta que o tema proposto neste estudo se relaciona diretamente com os fundamentos da psicanálise estruturados por seu fundador, considerando que o edifício teórico freudiano se debruça na investigação do inconsciente e nos laços sociais. Pode-se, então, pensar as *fake news* como fenômenos de massa contemporâneos, a *dóxa* da atualidade.

ABSTRACT

In this present article, we intend to make an analysis between what the *dóxa* (opinion) represents in the philosophy of Parmenides, as presented in his philosophical poem *On Nature* (*Perì phýseos*), and what Fake News means in the context of modern times. The proposed analysis is based on the formulations of culture and social developments undertaken by Sigmund Freud, in his treatise *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (2011), written in 1921, and is supported by the statements highlighted by Néstor Cordero, in his book *By being, It is: the thesis of Parmenides* (2011)", published for the first time in 2004, and in his article "En Parménides, 'tertium non datur'" (2009), which takes a position on the existence of there are only two ways in Parmenidean philosophy, the one of being and other of non-being, which is exactly the way of mortal opinions.

KEYWORDS

Dóxa; *Fake news*; Parmenides; Freud; *Group psychology*.

REFERÊNCIAS

- CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise Larousse**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- CORDERO, Néstor Luis. **Siendo, se es**: la tesis de Parménides. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- CORDERO, Néstor Luis. **Sendo, se é**: a tese de Parmênides. São Paulo: Odysseus Editora, 2011. (1. ed. em inglês *By Being. It is* de 2004).
- CORDERO, Néstor Luis. **A invenção da filosofia**: uma introdução à filosofia antiga. São Paulo: Odysseus Ed., 2011. (1. ed. em espanhol *La invención de la filosofía* de 2008).
- CORDERO, Néstor Luis. En Parménides, ‘tertium non datur’. In: **Acerca do Poema da Parmênides**: estudos apresentados no I Simpósio Internacional OUSIA de Estudos Clássicos. Organização: Fernando Santoro, Henrique Cairus e Tatiana Ribeiro. Beco do Azougue Editorial Ltda., 2009.
- D’ANCONA, Matthew. **Pós-verdade**: a nova guerra contra os fatos em tempos de fake news. Barueri: Faro Editorial, 2018.
- DIELS, Hermann. **Die Fragmente der Vorsokratiker**. Berlin: Weidmannssche Verlagsbuchhandlung, 1960.
- FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud**: cultura, sociedade, religião; o mal-estar na cultura e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas**: Psicologia das massas; Análise do eu e Outros Textos. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2011.
- LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LEGRAND, Gerard. **Os pré-socráticos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LUCE, John Victor. **Curso de filosofia grega**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (equipe de coordenação). **Dicionário grego-português**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006; 2007; 2008; 2009; 2010. 5 v.
- MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- NOGUEIRA, Ricardo de Souza. As imagens do saber no Prólogo (v. 1-32) do poema Da natureza, de Parmênides. **Calíope**: Presença Clássica, n. 26, 2013.
- PARMÊNIDES. **Da natureza**. Edição do texto, tradução e comentários por Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Laboratório OUSIA, 2006.
- REALE, Giovanni. **Pré-socráticos e orfismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

¹ O artigo é a reprodução de uma conferência apresentada por Néstor Cordero, no 1º Simpósio Internacional OUSIA de Estudos Clássicos, evento esse realizado na cidade do Rio de Janeiro, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ e na Academia Brasileira de Letras (ABL), entre os dias 16 e 20 de outubro de 2006. O simpósio foi organizado pelos Programas de Pós-graduação em Filosofia (PPGF) e Letras Clássicas (PPGLC) e pelo Laboratório OUSIA – Estudos de Filosofia Clássica, todos da UFRJ.

² De fato, a palavra *dóxa* aparece, por exemplo, no v. 30 do fragmento 1, evidenciando que é em torno de seu conceito que se constrói o caminho negativo levantado pelo filósofo. De fato, Cordero afirma de maneira peremptória que não cabem dúvidas de que o caminho negativo, mencionado em vários fragmentos de Parmênides, é o caminho das opiniões dos mortais (Cordero, 2009, p. 23).

³ Cordero, 2004; 2011; p. 131. Além do livro *Sendo, se é: a tese de Parménides*, utiliza-se neste artigo o livro *A invenção da filosofia*, também de autoria de Néstor Cordero, mais precisamente, a parte que trata da filosofia de Parmênides. Como as edições brasileiras de tais livros são do mesmo ano (2011), foi colocado também, junto ao ano da edição brasileira, o ano da edição original: *Sendo, se é: a tese de Parménides*, cuja 1^a edição, em inglês *By Being, It Is*, foi publicada exatamente em 2004. Já, o livro *A invenção da filosofia* será citado 2011, sendo 2008 o ano da 1^a edição original em espanhol: *La invención de la filosofía*. A parte sobre Parmênides no livro *A invenção da filosofia* (capítulo v, p. 89-102) sintetiza, em muitos aspectos, o que se encontra contido no livro *Sendo, se é: a tese de Parménides*, de modo que esse último só será citado quando certo conteúdo não estiver presente no primeiro, como ocorre agora. Maiores detalhes editoriais se encontram na bibliografia.

⁴ Cordero, 2009, p. 24.

⁵ Diels, 1960, p. 233. Para uma pormenorizada análise do histórico do preenchimento da lacuna, ver tópicos (f) e (g) do capítulo 6 do livro *Sendo, se é: a tese de Parménides*, de Cordero (2011, p. 131-137).

⁶ A tradução em português apresentada está no apêndice da edição portuguesa do livro *Sendo, se é: a tese de Parménides* (2011, p. 230), versão essa baseada na tradução original do espanhol, feita diretamente do grego, constante no apêndice 1 do livro *Siendo, se es: la tesis de Parménides* (2005, p. 219).

⁷ O v. 3 em grego, conforme apresentado por Diels, possui a seguinte configuração, com a conjectura que faz uso do verbo : “πρώτης γάρ σ' ἀφ' ὅδοῦ ταύτης διζήσιος <εἴργω>,”. Como se observa, além da modificação do verbo, Cordero substitui o pronome pessoal elidido de segunda pessoa do singular no acusativo σ^το^ν (σ^τ) pela conjunção aditiva elidida τ^ον^τ). Uma tradução para o português tomando por base o texto de Diels ficaria algo como: “pois te afasto desse primeiro caminho de investigação”.

⁸ Parm., *Fragm.* 6.

⁹ Cordero, 2008; 2011, p. 101.

¹⁰ É interessante observar que o termo *bodós* entra na composição da palavra grega *méthodos* (método). A metáfora de um caminho de investigação, perfeitamente comprehensível até os dias atuais, por ser ainda utilizada, possuí, assim, sua primeira formulação filosófica em Parmênides. Ao falar de um caminho investigativo, Parmênides sugere um método lógico baseado na premissa de que o ser é, entendendo-se aqui o ser, simplesmente, como o fato de ser e não como uma entidade ou um ser vivo. Cordero afirma que *lígōs*, em Parmênides, tem o sentido de “argumentação” e que toda investigação deve apoiar-se no fato de que o que está sendo é (Cordero, 2011; 2008, p. 98).

¹¹ Cordero, 2008; 2011, p. 95.

¹² Parm., *Frag. 1*, v. 28-30.

¹³ Freud bebe na fonte da mitologia grega para elaborar alguns dos conceitos mais caros para a psicanálise, e entre eles estão *thánatos*, Pulsão de Morte (*Todestrieb*) e *érros*, Pulsão de Vida (*Lebenstrieb*). A hipótese de uma pulsão de morte foi formulado em *Além do princípio do prazer*, tratado escrito em 1919. Não se pode considerar efetivamente uma oposição à Pulsão de Vida e sim um par complementar onde se ancola a teorias das pulsões. Conforme Freud caminha em suas investigações acerca do inconsciente, o conceito de Pulsão de Morte vai ganhando mais protagonismo para a psicanálise, tendo em vista reconhecê-la constitutiva para o funcionamento do aparelho psíquico (Chemama, 1995, p. 180).

¹⁴ Le Bon, 2008, p. 15.

¹⁵ Freud, 2023, p. 138.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 150.

¹⁷ Cordero, 2008; 2011, p. 100.

¹⁸ Anteriormente a Parmênides, os filósofos gregos faziam a substantivação do verbo *eimí* no neutro plural, na forma *tà ónta*, expressão essa que servia para fazer menção a todas as coisas (e não ao fato de elas serem). Essa substantivação já aparece no primeiro texto de filosofia da história da humanidade: o fragmento de Anaximandro.

¹⁹ D'ancona, 2018, p. 10.

²⁰ Le Bon, 2008, p. 104-5.

O criticismo literário de Horácio: tradução da carta II.1 a Augusto

Carlos Eduardo Silva dos Santos | Lucas Amaya

RESUMO

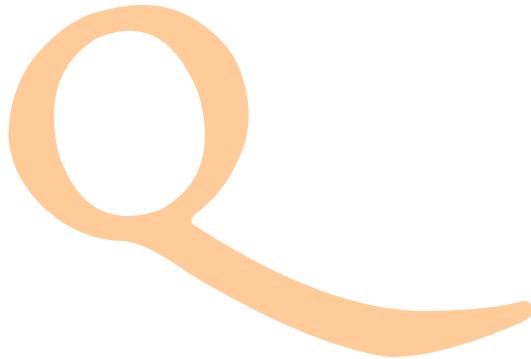
Neste trabalho, apresentamos uma tradução da carta do livro II.1 escrita por Horácio e endereçada a Augusto, o *Princeps Romanus*. Como se trata de um texto latino em versos e uma tradução em prosa, a proposta estrutural consiste em apresentar primeiramente o texto latino para depois elucidar com a devida tradução para o vernáculo, para que não haja alterações no alinhamento dos versos. Após isso, há comentários em notas, sobre a tradução exercida e análise literária sobre o texto apresentado. Sobre as cartas de Horácio, entende-se que o criticismo literário do poeta é expresso a partir de conselhos e reflexões atinentes à prática da escrita, à arte da poesia e à crítica literária em si. Essas cartas oferecem uma visão técnica nas quais o poeta se posiciona como um crítico literário, exercendo um papel que se encaixa como um verdadeiro filósofo da literatura, ou seja, um pensador da *poesis*.

PALAVRAS-CHAVE

Horácio; Augusto; Carta; Poesia.

SUBMISSÃO 17.9.2024 | APROVAÇÃO 28.11.2024 | PUBLICAÇÃO 31.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.65579](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.65579)



1 INTRODUÇÃO

uinto Horácio Flaco teve um impacto duradouro na literatura e sua influência pode ser vista em muitos escritores posteriores, tanto na tradição romana quanto na literatura ocidental. Suas composições poéticas foram admiradas por sua clareza, estilo elegante e profundidade reflexiva principalmente em relação à sociedade na qual viveu. Em relação à sua biografia, é possível encontrar informações tanto em

suas próprias obras, ou de outros escritores da antiguidade, como o biógrafo Suetônio, em sua obra *De poetis*, quanto na de outros escritores especialistas em antiguidade clássica da atualidade.

O poeta Horácio nasceu em oito de dezembro de 65 a.C. em Venúsia.¹ A partir da obra *Sermones*, do próprio Horácio, é possível deduzir a localização aproximada de Venúsia que estaria provavelmente situada entre os limites da Apúlia e Lucânia, no sul da Itália: “[S]equor hunc, Lucanus an Apulus anceps; nam Venusinus arat finem sub utrumque colonus”, Hor., *Sat.*, II.1, v. 34-35 (“Sigo este incerto local, Lucano ou Apuliano, pois o lavrador venusino ara a terra até o limite de ambos”). Neste contexto, o poeta parece estar refletindo a dificuldade de determinar se um duvidoso local pertence à região de Lucânia ou Apúlia, visto que o lavrador da região de Vênus (*Venusinus*) ara a terra até a fronteira que divide essas duas áreas.

Há de se acreditar que sua crítica social, bem presente em suas composições literárias, seja fruto de sua condição social de origem, pois apesar de ter nascido livre, Horácio era filho de um liberto como o próprio cita em sua obra: “[I]gnatos ut me libertino patre natum”, Hor., *Sat.*, I.6, v. 6 (“ignorados, porque eu nasci de um pai liberto”). Segundo Nisbet, seu pai provavelmente foi escravizado após ter sido capturado na Guerra Social.²

Horácio, nessa obra, deixou evidente sua indignação por quem acreditava que uma linhagem ilustre seria plenamente relevante para conquistar grandes feitos: “[M]ultos saepe viros nullis maioribus ortos et vixisse probos amplis et honoribus auctos”, Hor., *Sat.*, I.6, v. 10-11 (“muitos homens frequentemente nasceram sem quaisquer antecessores ilustres e viveram dignos, enriquecidos com distinções e honras”). Essa passagem ressalta relevância do *status* de nascimento, em contrapartida ao valor e às realizações pessoais. Nitidamente, as obras do poeta Horácio contêm muitos elementos autobiográficos principalmente em suas poesias líricas e satíricas nas quais ele frequentemente faz referências à sua própria vida, experiências e circunstâncias pessoais. Armstrong,³ inclusive, afirma que os primeiros leitores dos versos de Horácio tinham a noção de que ele não teria empreendido elementos ficcionais referentes à sua vida pessoal, muito menos atinentes aos seus cargos como oficial militar, cavaleiro romano e secretário do tesouro, visto que conheciam a geografia e o desenvolvimento militar, político e social presentes na Itália.⁴

Apesar de Horácio ter feito parte do círculo literário de Mecenas, patrono das artes e político romano protegido de Augusto, há de se destacar sua participação como oficial legionário na batalha de Filipos contra as forças de Otaviano, que mais tarde se nomeou Augusto, e Marco Antônio, que depois se tornou rival de Otaviano,⁵ enquanto era aliado de Bruto e Cássio na guerra civil que marcou o início da transição da República Romana para o Império Romano.

Após a derrota de Bruto e Cássio, Horácio, que estava lutando do lado dos republicanos derrotados, retornou a Roma com dificuldades financeiras e pessoais. Parte desta dificuldade se remete ao fato de os dois triúnviros terem confiscado suas propriedades em sua cidade natal, Venúsia. Depois, sua participação como membro do círculo de Mecenas se explica pela agregação que Augusto estabeleceu ao perdoar muitos homens que haviam servido ao lado de Bruto e Cássio e incluí-los em sua corte; nesta época, em 23 a.C., Horácio havia publicado a obra *Carmina I-III*. Sendo assim, em suas poesias, o escritor faz referência a vários

patronos, amigos e veteranos de guerras, tanto dos que foram aliados de Bruto, quanto dos que participaram das guerras de Antônio contra Otávio César, no momento em que já se encontravam perdoados como ele sob o novo regime vigente instituído por Augusto.⁶

Após toda essa conturbação e conflitos, Horácio foi altamente valorizado por Mecenas e recebeu seu patronato, o que lhe proporcionou segurança financeira e reconhecimento. Em agradecimento a tudo que lhe foi conferido, Horácio compôs obras como os *Carmina* e *Sermones* que exaltavam os valores de Augusto e promoviam a estabilidade e a ordem que o imperador buscava estabelecer em Roma. Além dessas, há também suas *Epistulae*, que revelam aspectos de sua filosofia pessoal, suas preocupações a respeito da vida e de sua visão do mundo. Ele discute questões sobre amizade, moralidade e o papel do poeta, muitas vezes se referindo a suas próprias experiências e sentimentos. Portanto, o apoio de Mecenas foi crucial para a carreira de Horácio, permitindo-lhe se dedicar à sua arte e criar algumas das mais importantes obras da literatura latina.

Em relação à estrutura do presente artigo, consideramos conveniente organizar da seguinte forma: primeiramente, apresentar um breve tópico sobre a obra epistolar horaciana, pois as *Epistulae* (Cartas) de Horácio, especialmente as mais filosóficas, são fundamentais para entender sua visão moral e ética, sendo, inclusive, central para compreender o mais profundo e pessoal do pensamento horaciano. Sendo assim, escrever um capítulo sobre a obra epistolar de Horácio foi essencial para analisarmos a carta II.1 de forma mais minuciosa. Assim, autores como Martin e Gaillard (1990), Conte (1999), Kilpatrick (1986) e Fantham (1999) foram os principais nomes para o desenvolvimento desta parte do artigo.

O próximo passo deste artigo consiste em apresentar o texto latino, a carta II.1 do poeta Horácio endereçada ao *Princeps Romanus*, Augusto. Para essa exposição, utilizamos o texto *Horace: Satires; Epistles; The Art of Poetry* (1926) da Harvard University Press, retirado da plataforma virtual Loeb Classical Library.

Após a exibição do texto latino, há a apresentação da tradução para o vernáculo de natureza pessoal, concedendo as devidas notas com elucidações sobre alguns componentes da obra. Dessa forma, autores modernos como Martin e Gaillard (1990) e Kilpatrick (1986) foram determinantes para a elaboração de algumas dessas notas, além de autores antigos como Cícero (1913), Quintiliano (2002) e o próprio Horácio (1926) que foram essenciais para preencher algumas lacunas presentes na obra latina traduzida.

Cabe ressaltar que a preferência por estruturar um capítulo para o texto latino e outro para a tradução se baseia no fato do texto latino ser constituído por versos, enquanto nossa tradução será em prosa. Então, para manter o alinhamento dos versos, consideramos conveniente separar os textos, já que o texto traduzido em prosa não conseguiria se manter alinhado ao texto latino.

Como se trata de um artigo em que o foco central é uma tradução com notas, consideramos fundamental apresentar um capítulo no qual esclareça os motivos que nos levaram a exercer uma tradução literária em prosa ao invés de uma literal em versos. Logo, o autor Antoine Berman (2013), um especialista em teoria tradutória, contribuiu para que pudéssemos elucidar o referente assunto de forma elaborada e explicativa.

Para finalizar nosso artigo, foi desenvolvida uma breve análise literária da obra em questão, a carta II.1 destinada a Augusto. Nesse tópico, esclarecemos alguns pontos relacionados ao criticismo literário compreendido por Kilpatrick (1990), além de evidenciar o aspecto e o pensamento crítico e literário sob a ótica de Horácio que se pode extrair dessa carta. Para tanto, acreditamos que a relevância desta análise consiste em trazer reflexões horacianas sobre a arte de escrever, a função moral da literatura, o papel do crítico e o equilíbrio entre técnica e conteúdo presentes na obra.

2 A OBRA EPISTOLAR HORACIANA

A obra epistolar horaciana, composta de dois livros, é ocasionalmente posta lado a lado com as sátiras, chamada de *Sermones*, referindo-se ao lado conversacional das cartas e das sátiras, como gêneros próximos.⁷ O primeiro livro apresenta cartas que se correlacionam por um mesmo tema, a *amicitia*; enquanto o segundo, pelo tema da crítica literária e dos ensinamentos poéticos. Não há discussão sobre a existência de vinte cartas no primeiro livro, todas curtas – entre 14 e 105 versos, com uma média de cinquenta versos –, contendo dezesseis remetentes reais, um metaliterário – sua própria obra –, e a repetição de dois remetentes, Mecenas três vezes e Lélio duas.

A primeira carta, que se dirige a Mecenas, possui uma fundamental importância para entendermos as cartas de Horácio não como peças soltas que foram reunidas num mesmo quadro, mas elementos esculpidos e em posições relevantes para seu próprio significado. Isso se confirma ao vermos que, na primeira carta, Horácio justifica por que deixou os outros gêneros líricos – possivelmente as cartas foram as últimas obras a serem escritas – e não atenderá aos pedidos e projetos do amigo e patrono. A escolha pelo gênero epistolar é logo justificada, ainda que de forma sutil e não escrita, pela distância e pela necessidade de comunicar algo. Nas palavras de Fantham:

Uma coleção restrita a si mesma requer um tratamento especial em seu arranjo. Os livros romanos não tinham um sumário e enrolar e desenrolar o papiro traziam dificuldades para chegar a alguma parte interna sem observar o poema inicial. Por isso, o poema inicial deveria ser composto para explicar o conteúdo do volume.⁸

Não é difícil, então, aceitar a opinião de Conte, quando ele afirma que Horácio é o primeiro poeta a escrever um livro de cartas, possivelmente o primeiro livro de cartas como um todo:

Nós temos conhecimento de epístolas em versos (nas sátiras de Lucílio, por exemplo, ou certos poemas de Catulo que se autointitulam cartas, como o 68), e há tratados filosóficos

amplamente conhecidos em forma de epístolas em prosa (as cartas de Platão e as de Epicuro a seus alunos). Mas uma coleção sistemática de cartas em verso como a de Horácio é provavelmente um experimento original. E o poeta, neste caso, não se refere a um inventor do gênero no que ele se insere.⁹

Ainda na mesma direção, Kilpatrick esclarece:

Virgílio tinha imitado Teócrito, Hesíodo e Homero; Propério Calímaco e Fileta. Horácio declarou sua dívida para com Arquíloco, na composição dos epodos, Bión e Lucílio para as sátiras, Safo e Alceu para as Odes. Mas, em lugar algum, ele nomeia quem foi seu modelo para as cartas.¹⁰

De fato, a ideia de um livro pensado enquanto unidade era recente em Roma, bem como obras feitas exclusivamente de cartas, levando em consideração as cartas de Cícero, fossem elas quais fossem. Horácio se vangloria de ser o primeiro poeta verdadeiramente lírico de Roma e não se refere a nenhum outro poeta epistológrafo cujo modelo ele teria seguido. É mister então perguntar por que Horácio também não se vangloria do seu feito? Acaso ele não acreditava no potencial literário do livro epistolar de poesias ou apenas não se importava com o feito?

Podemos ainda falar de outro traço que corrobora a genialidade da obra: a construção ficcional de personagens reais. Primeiro, é de grande valia relembrar as palavras de Martin e Gaillard sobre o caráter não dialógico das cartas:

De fato, o verdadeiro destinatário das cartas poéticas de Horácio é o solitário, de sorte que, mesmo se a literatura epistolar é eminentemente uma literatura de “sociabilidade”, parece que nas epístolas o poeta monologa (ou dialoga consigo mesmo) mais do que escreve para outra pessoa. Ele não é nada menos do que o criador de um gênero específico, dentro da nossa perspectiva, que além de tudo ele elevou à perfeição.¹¹

Sem dúvida, não há cartas sem um destinatário e um emissor, porém, numa bela construção, Horácio usa seu destinatário como ambientação e direcionamento primeiro para interpretação de seu leitor ouvinte. Em outras palavras, o destinatário da carta serve não apenas como elemento básico para a existência da carta – a ausência de uma ou mais pessoas com quem se precisa trocar informações –, mas também como elemento retórico que cria um tom e uma expectativa de interpretação no leitor/ouvinte.¹² Quando a primeira carta do primeiro livro é destinada a Mecenas, já partimos de uma gama de informações para direcionar nosso entendimento da carta, principalmente a relação hierárquica entre emissor e destinatário, que no caso é a de um protegido a seu patrono.

Tal elemento, com efeito, já era comum nas cartas de Cícero, especificamente no conjunto *Ad familiares* – uma vez que todos os outros são grupos de apenas um destinatário –, porém, em boa parte, os destinatários e as cartas estão envolvidos em um ambiente dialógico externo a um mundo literário criado pelo emissor, de sorte que não afetam profundamente o conteúdo do livro como um todo. Nas cartas horacianas, o destinatário é engendrado para uma ressignificação do conteúdo da carta e da carta dentro do livro.¹³ Isso porque as cartas, dentro de um livro planejado, contêm tanto um significado próprio para si mesmas quanto um significado para o livro. Assim, explica Kilpatrick: “Sua preciosa definição poética requer uma interpretação cuidadosa dos poemas como trabalhos individuais e partes de um grupo”.¹⁴

Uma explicação um pouco mais aprofundada é a de Fantham:

Há uma infinita variedade de arranjos baseados nos prazeres causados pela comparação e contraste, expectativa e surpresa. Como poemas podem ser relacionados entre si de diversas formas – tema, metro, comprimento, tom –, é um erro o leitor moderno esperar uma única razão para a sequência ser daquela forma, certo de que uma orquestração fluida unifica o todo.¹⁵

Tudo o que foi dito até aqui sobre as cartas horacianas se referem basicamente ao livro primeiro, porém servem também para o livro segundo, apesar de esse só conter três cartas – número que debateremos brevemente. A primeira carta é também a um patrono, Augusto; a segunda, a um destinatário recorrente já no primeiro livro, Floro. A terceira carta é aos Pisões, sendo a maior, 476 versos, e mais famosa de todas.¹⁶ A diferença está no fato de esse livro conter uma temática mais direta e sensivelmente mais objetiva: a crítica literária em Roma.

A questão de a carta aos Pisões pertencer ou não ao segundo livro merece uma breve consideração. Em todos os manuscritos medievais, essa carta aparece separada das demais e era frequentemente chamada de *Ars poetica* – título dado por Quintiliano, professor de retórica e autor de *Institutio oratoria*, algumas décadas após a morte de Horácio –,¹⁷ em referência à obra aristotélica de mesmo nome. De fato, interpretar a obra como um mero poema didático desconsidera toda a construção epistolar que o autor lhe conferiu, com seus motivos e nuances, e acaba por suprimir características significativas que o poeta desenvolveu no texto.

Por outro lado, numa das primeiras edições impressas de Horácio, organizada por Cruquius em 1578, ela é chamada de terceira carta do livro dois – justificativa que se dá para colocá-la logo após as outras cartas em diversas edições, como a Loeb.¹⁸ É difícil acreditar que o próprio Horácio teria dado um nome a sua obra que, de certa forma, a igualasse ao volume aristotélico, observada a grande diferença de composição das obras: uma é um tratado filosófico em prosa; a outra, uma carta em versos. O pé é o mesmo hexâmetro usado nas demais cartas e nada indica o termo *ars poetica* na obra, o que poderia ser um indicativo do nome. O vocábulo *poetica* ou qualquer variação morfossintática desse não aparece na obra – apenas o termo *poeta* aparece –, e o termo *ars* e suas variantes morfossintáticas apenas cinco vezes.

Cabe ainda falar da harmonia da obra. O primeiro livro apresenta por volta de mil versos,¹⁹ bem divididos em vinte partes. O livro dois, se considerado apenas as duas primeiras cartas,

apresenta menos de quinhentos versos, menos da metade do primeiro, o que seria estranho para livros que observam diversos detalhes, inclusive espaciais. Porém, se considerarmos a carta três, o total de versos passa para mais de 950.²⁰ Ademais, apesar de ser de longe a maior carta, não chega a ser o dobro da primeira do livro II, por exemplo. Além disso, a temática proposta na carta a Augusto, a carta que abre tal livro, é harmonicamente soante com o tom e a circulação temática dessa carta aos Pisões.

De sorte que toda a construção das cartas isoladas, bem como suas correlações a formar uma unidade, leva-nos a acreditar que possivelmente a *Carta aos pisões* faz parte sim de um segundo livro de cartas, todas metaliterárias. Sem dúvida, o caráter didático e retórico das cartas já havia sido muito explorado pelos filosóficos e oradores gregos, porém é Horácio que cria todo um novo campo inexplorado de atuação retórica e didática, dessa vez não das cartas, mas de um livro de cartas, o que certamente influenciaria e direcionaria toda a obra epistolográfica de Plínio, o Jovem.

No contexto das cartas de Horácio, o fato de as cartas na Antiguidade serem documentos públicos e não privados tem um significado importante em relação à forma como as mensagens eram concebidas e divulgadas. A correspondência em Roma, especialmente nas obras literárias e filosóficas, não era uma troca intimista e privada como podemos conceber hoje, mas sim um meio de comunicação com um público mais amplo, de caráter pedagógico ou literário.

No caso das cartas de Horácio, esse aspecto se manifesta na maneira como ele utiliza o formato da carta não apenas para se dirigir a amigos ou colegas de maneira pessoal, mas também para expor suas ideias filosóficas, morais e políticas. As *Epistulae* de Horácio, embora apresentem uma estrutura epistolar, não são cartas privadas no sentido moderno, mas sim obras literárias cuidadosamente elaboradas para serem lidas por um público geral. Acredita-se que Horácio, ao escrever essas cartas, tinha plena consciência de que seus textos seriam lidos além de seu destinatário imediato, e sua escrita reflete uma intenção de comunicação pública.

3 TEXTO LATINO: CARTA II.1

*Cum tot sustineas et tanta negotia solus,
res Italas armis tuteris, moribus ornes,
legibus emendas, in publica commoda paxem,
si longo sermone morer tua tempora, Caesar.*

*5 Romulus et Liber pater et cum Castore Pollicet,
post ingentia facta deorum in templo recepti,
dum terras hominumque colunt genus, aspera bella
componunt, agros assignant, oppida condunt,
ploravere suis non respondere favorem
10 speratum meritis. diram qui contudit hydram
notaque fatali portenta labore subegit,
comperit invidiam supremo fine domari.
urit enim fulgor suo, qui praegravat artis
infra se postas; extinctus amabitur idem.
15 praeuenti tibi maturos largimur honores,
iurandasque tuum per numen ponimus arus,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.*

*Sed tuus hic populus sapiens et iustus in uno,
te nostris ducibus, te Graui anteferendo,
20 cetera nequaque simili ratione modoque
aestimat et, nisi quae terris semota suisque
temporibus defuncta videt, fastidit et odit;
sic fautor veterum, ut tabulas peccare vetantis,
quas bis quinque viri sanxerunt, foedera regum
25 vel Gabii vel cum rigidis aequata Sabini,
pontificum libros, amosa volumina ratum
dictaret Albano Musas in monte locutas.*

Como tu, César,²¹ sozinho susténs muitos e imensos afazeres, e estás prestes a defender com as armas em punho as terras itálicas, ao mesmo tempo que as embelezas com novos costumes e as emendas com novas leis, eu atrapalharia o interesse público se eu gastasse teu tempo com uma longa conversa.²²

Rómulo,²³ o pai Libér²⁴ e Pólux²⁵ ao lado de Castor,²⁶ acolhidos no templo dos deuses depois de gestas ingentes, enquanto cultivam a espécie dos homens, apaziguam guerras ásperas, semeiam os campos e erguem fortalezas, choraram os incensos acendidos em seus nomes não corresponderem a seus méritos. Aquele que esmagou a terrível Hidra e subjugou monstros famosos num trabalho profético, viu nascer a vitória sobre a inveja²⁷ apenas no último suspiro.²⁸ Queima-se com seu próprio esplendor quem se excede em talentos em si mesmo: apenas extinto ele será amado. Mas, ao contrário, ainda em vida concedemos a ti muitas horas já maduras e preparamos altares para juramentos perante tua grandeza divina, juras que professam nada igual a ti já ter nascido – e algumas que professam que nada virá a nascer.

Mas este teu povo, sábio e justo num único ponto – preferir a ti antes de comandantes gregos ou romanos –, da mesma maneira não estima o restante, ao passo que ignora e odeia tudo menos o que vê estar morto e distante. Assim, repete o partidário do que é antigo: as tábuas²⁹ proibitivas,³⁰ as quais os decêniros sancionaram, ou os tratados dos reis com os Gábios e aquelas idênticas cláusulas com os rígidos Sabinos,³¹ ou os livros dos

*Si, quia Graiorum sunt antiquissima quaque
scripta vel optima, Romani pensantur eadem
30 scriptores trutina, non est quod multa loquamur:
nil intra est olea, nil extra est in nuce duri;
venimus ad summum fortunae, pingimus atque
psallimus et luctamur Adhuc doctius uncis.*

*Si meliora dies, ut vina, poemata reddit,
35 scire velim, chartis pretium quotus arget annus.
scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter
perfectos veteresque referri debet an inter
viles atque novos? excludat iuris finis.
“est vetus atque probus, centum qui perficit annos.”
40 quid, qui deferit minor uno mense vel anno,
inter quos referendus erit? veteresne poetas,
an quos et pruens et postera respuit aetas?
“iste quidem veteris inter ponetur honeste,
qui vel mense brevi vel toto est iunior anno.”
45 utor permisso, caudaeque pilos ut equinae
paulatim vello et demo unum, demo etiam unum,
dum cadat elusus ratione rientis acervi,
qui redit in fastos et virtutem aestimat annis
miraturque nihil nisi quod Libitina sacravit.*

*50 Ennius et sapiens et fortis et alter Homerus,
ut critici dicunt, leviter curare videtur;
quo promissa cadant et somnia Pythagorea.
Naevius in manibus non est et mentibus haeret
paene recens? adeo sanctum est vetus omne poema.
55 ambigitur quotiens, uler utro sit prior, auctor
Pacinius docti famam sensi, Accius alti,
dicitur Afrani toga convenisse Menandro,*

pontífices,³² ou os anosos volumes dos vates que as Musas cantaram no monte Albano.³³

Se, assim como os melhores escritos dos gregos são realmente os mais antigos,³⁴ os escritores romanos forem pesados com a mesma balança, então não há muito mais para falarmos: não há cascas na oliveira, não há oleosidade na casca de noz.³⁵ Chegamos ao auge do sucesso: bordamos, cantamos e choramos mais doutamente que os elegantes aqueus.

Se o tempo atua sobre poemas como atua sobre o vinho, eu gostaria de saber a partir de quantos anos se atribui valor às páginas de papiro. Um autor que morreu há cem anos, deve ele ser tido entre os antigos e perfeitos ou entre os desvalorizados e recentes? Um período específico mataria qualquer querela. “É velho e bom aquele que completa cem anos”. Então, aquele que morreu há um mês ou um ano a menos que cem anos, em que grupo ele será posto? “É corretamente colocado entre os velhos aquele que por um mês ou um ano não nasceu há cem anos”. Faço uso dessa mesma brecha e, da mesma forma que arrancando fio por fio os pelos da cauda de um cavalo, ano por ano tiro até que pelo Paradoxo de Sorites caia um iludido,³⁶ ele que recorre a fastos anuais, estima a virtude em anos e com nada se maravilha, salvo com o que Libitina³⁷ consagrhou.

Ênio, sábio e robusto,³⁸ um segundo Homero como dizem os críticos,³⁹ parece pouco se importar acaso se concretizam as promessas e sonhos pitagóricos.⁴⁰ Não está Nêvio⁴¹ em nossas mãos, impregnado em nossas mentes como se fosse contemporâneo? Isso porque todo

*Plautus ad exemplar Siculi properare Epicarmi,
vincere Caecilius gravitate, Terentius arte.
60 hos ediscit et hos arto stipata theatro
spectat Roma potens; habet hos numeratque poetas
ad nostrum tempus Liri scriptoris ab aero.*

*Interdum vulgus rectum videt, est ubi peccat.
si veteres ita miratur laudatque poetas,
65 ut nihil antiferat, nihil illis comparet, errat.
si quaedam nimis antique, si pleraque dure
dicere credit eos, ignare multa fatetur,
et sapit et mecum facit et Iove indicat aequo.*

*non equidem insector delendare carmina Livi
70 esse reor, memini quae plagosum mihi parvo
Orbilium dictare; sed emendata videri
pulchraque et exactis minimum distantia miror.
inter quae verbum emicuit si forte decorum,
et si versus paulo concinnior unus et alter,
75 iniuste totum ducit renditque poema.*

Indignor quicquam reprehendi, non quia crasse

poema antigo é sagrado. Quantas vezes se discute se um ou outro escritor é melhor? Pacúvio⁴² leva a fama de velho sábio, Ácio⁴³ de velho nobre; diz-se que a toga de Âfranio⁴⁴ cairia bem a Menandro;⁴⁵ diz-se que Plauto⁴⁶ seguiu prontamente o exemplo do século Epicarmo;⁴⁷ diz-se Cecílio⁴⁸ sobressaiu pela gravidade, Terêncio⁴⁹ pela técnica. A poderosa Roma os sabe de cor e se espreme paravê-los num teatro estreito. Ela os estima muito e numera os poetas desde a geração de Lívio Andrônico⁵⁰ até nosso tempo.

Por vezes o povo vê com correção, às vezes vacila em perceber o certo. Se o povo admira e louva os poetas antigos, erra quando prefere nenhum outro a eles, quando acha que nenhum outro se iguala a eles. Se o povo atribui a tais poetas uma linguagem por vezes excessivamente arcaica, em muitas outras uma linguagem dura, se o povo declara em muitos casos eles terem uma linguagem sem energia, mostra discernimento, concorda comigo e analisa conforme o justo Júpiter.⁵¹

Não que eu esteja a atacar Lívio Andrônico ou considere que devam ser destruídos seus poemas – lembro-me de Orbílio,⁵² um professor severo e duro, ditar tais poemas para mim quando eu era pequeno. Porém, admira-me que os poemas antigos eram recebidos⁵³ como corretos, belos e muito perto da perfeição. Dentro daqueles poemas, uma palavra sobressai se forte e bem aplicada, se um e outro verso está um pouco mais elegantemente arranjado, injustamente justifica tudo e vende poema.⁵⁴

Não me agrada que algo qualquer

*compositum illepidere putetur, sed quia nuper,
nec veniam antiquis, sed honorem et praemium posci.
recte necne6 crocum floresque perambulet Attae
80 fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres, ea cum reprehendere amer,
quae gravis Aesopus, quae doctus Roxius egit;
vel quia nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt,
vel quia turpe putant parere minoribus, et quae
85 imberbes didicere senes perdenda fateri.
iam Saliare Numae carmen qui laudat et illud,
quod mecum ignorat, solus volt sire videri,
ingenii non ille facet plauditque sepultis,
nostra sed impugnat, nos nostraque liridus odit.*

*90 Quod si tam Graecis novitas invisa fuisset
quam nobis, quid nunc eset retus? aut quid haberet
quod legeret tereretque viritim3 publicus usus?
Ut primum positis nugari Graecia bellis
aepit et in vitium fortuna labier aequa,
95 nunc athletarum studiis, nunc arsit equorum,
marmoris aut eboris fabros aut aeris amavit,
suspendit picta voltum mentemque tabella,
nunc tibicinibus, nunc est gariba tragodis;
sub nutrice puella velut si luderet infans,
100 quod cupide petiat, mature plena reliquit.
quid placet aut odio est, quod non mutabile credas?
hoc paes habuere bonae ventique secundi.*

seja criticado porque é recente, não porque seja avaliado como uma composição rudimentar e sem graça. Bem como não me agrada que sejam oferecidos honras e louvores aos antigos, não somente complacência. Se eu questionasse se a peça de Ata⁵⁵ perambula sem mancar⁵⁶ ou não por um bosque de flores e açafrão,⁵⁷ quase em uníssono a ordem patrícia clamaria ter-se perdido a vergonha, enquanto eu ensaiasse repreender aquilo que o importante Esopo⁵⁸ ou o erudito Róscio⁵⁹ teriam feito, ou porque nada dizem ser correto salvo o que lhes agradou, ou porque julgam ser vergonhoso ceder aos mais novos e reconhecer que muita coisa antiga, que decoraram ainda criança, deve ser apagada. Já aquele que louva o Cântico Saliário de Numas⁶⁰ e deseja ser visto como conhecedor daquilo que, como eu, desconhece, ele não aplaude e apoia os talentos dos já sepultados, mas ele, invejoso, prostra-se contra o que é nosso, odeia a nós, de sua mesma geração, e também a nossas obras.

Pois se a novidade fosse tão malvista pelos gregos quanto é por nós, o que seria agora considerado velho? Ou, por que estaria disponível a todos para a leitura e referência? Quando, deixadas de lado as guerras,⁶¹ a Grécia começou a divertir-se com poesia e por uma sorte justa cair em vícios, ela ora ardia pelo esforço dos atletas, ora pelo esforço dos cavalos, amava os artesãos da madeira, do marfim, do fogo, pendura sua expressão e pensamento em pequenas pinturas, ora se alegrava com as flautistas, ora com os tragediógrafos. Como uma garotinha, que brinca sob a supervisão da ama, larga o que tão desejosamente pediu assim que se

*Romae dulce diu fuit et sollempne reclusa
mane domo vigilare, clienti promere iura,
105 cautos nominibus rectis expendere nummos,
maiores audire, minori dicens, per quae
crescere res posset, minuī damnosa libido.
mutarit mentem populus levis et calet uno
scribendi studio; pueri patresque severi
110 fronde comas vincti cenant et carmina dicunt.
ipse ego, qui nullus me adfimo scribere versus,
invenior Parthiā mendacior, et prius orto
sole vigil calatum et chartas et scrinia posco.*

*narem agere ignorans navis timet; habrotonum aegro
non audet nisi qui didicit dare; quod medicorum est
116 promittunt medici; tractant fabrilia fabri:
scribimus indocti doctique poema passim.
Hic error tamen et levis haec insania quantas
virtutes habeat, sic collige, vatis avarus
non temere est animus; versus amat, hoc studet unum;
121 detrimenta, fugas servorum, incendia ridet;
non fraudem socio puerove incogitat ullam
pupillo; vivit siliquas et pane secundo;
militiae quamquam piger et malus, utilis urbi,
125 si das hoc, parvis quoque rebus magna invari.*

os tenerum pueri balbumque poeta figurat,

satisfaz, o que há que pode agradar ou ser odiado que tu não consideres passível de mudança? Bons tempos de paz e ventos favoráveis causaram isso.

Antigamente, em Roma, era solene e agradável ficar em casa de portas abertas e a postos pela manhã, explicar a um protegido seus direitos, emprestar dinheiro afiançado a pessoas de boa reputação, ouvir aos mais velhos, dizer aos mais novos por quais meios pode um desejo ruim ser controlado. O povo inconstante mudou a forma de pensar e inflamasse com o desejo por uma única atividade escrita: os filhos e pais severos jantam com coroas de louros em suas testas e ditam poemas.⁶² Eu mesmo, que afirmo não escrever versos, descubro-me mais mentiroso que os persas⁶³ e, desperto antes do sol, busco o cálamo atento, as folhas em branco e escrínios.

Quem não conhece um navio teme conduzir um navio; não ousa dar abrótano ao doente senão aquele que estudou. O que é dos médicos aos médicos compete, artesãos fabris tratam de tecidos. Contudo, doutos ou não, da mesma maneira escrevemos poemas. Todavia, este erro e esta loucura suave teriam muitas virtudes: o espírito do vate não é comumente inquieto, ama um verso e a ele se dedica; ri do prejuízo das fugas de escravos, de incêndios; não pensa fraude alguma contra um parceiro ou contra um jovem aprendiz; vive de legumes e pão integral. Ainda que viva lento e seja inapto para as forças armadas, é útil à cidade, se me permities, porque os grandes feitos também se apoiam em detalhes pequenos.

O poeta modela a boca tenra e

*torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praecepit format amicis,
asperatis et invidiae corrector et irae,
130 rete facta refert, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.
castis cum pueris ignara puella mariti
discret unde preces, ratem ni Musa dedit?
posuit opem chorus et pruesentia numina sentit,
135 caelestis implorat aquas docta prece blandis,
avertit morbos, metuenda pericula pellit,
impetrat et pacem et locupletem frigibus annum.
carmine di superi placantur, carmine Manes.*

*Agricolae prisci, fortis parvoque beati,
140 condita post frumenta levantes tempore festo
corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem,
cum sociis operum et pueris et coniuge fida,
Tellurem poro, Silvanum lacte piabant,
floribus et vino Genium memorem brevis aevi
145 Fescennina per hunc inventa licentia morem
versibus alternis opprobia rustica fudit,
libertasque recurrentis accepta per annos
lusit amabiliter, donec iam saevus apertam
in rabiem coepit verti iocus et per honestas
150 ire domos impune minax. doluere cruento
dente lacessiti; fuit intactis quoque cura
condicione super communi; quin etiam lex
poenique lata, mulo quae nollet carmine quemquam
describi vertere modum, formidine fustis
155 ad bene diendum delectandumque redacti.*

vacilante de um menino e desde cedo lhe vira a orelha para falas obscenas. De pronto lhe forma o peito com preceitos amigáveis – corretor da aspereza, da inveja e da ira, ele transcreve corretamente os fatos, instrui novas gerações com exemplos notáveis, traz esperança ao fragilizado e ao doente. Quando se casam os jovens castos, onde a garota inocente aprenderia preces, senão através do que a Musa proveu por entre as palavras do vate? O coro do vate busca ajuda e sente a presença dos poderes divinos. Manso com a prece ensinada implora por águas celestes, o coro a fasta enfermidades, bane temerosos perigos, impetra um ano de paz e boas colheitas. Os deuses do alto céu se comprazem com um poema, os deuses dos interiores da Terra se comprazem com um poema⁶⁴

Os priscos agricultores, fortes e felizes com pouco, depois do plantio, recuperando-se com festividades, mantendo a fé na esperança dura da colheita, ofertavam um porco a Telure,⁶⁵ leite a Silvano⁶⁶ e flores e vinho ao Gênio,⁶⁷ lembrança daquele breve tempo, ao lado da fiel esposa e dos filhos, companheiros na lavoura. A então descoberta liberdade Fescennina⁶⁸ espalhou as vergonhas do campo em versos alternados através da manutenção destas festividades. Esta mesma liberdade, aceita ano após anos, ridicularizava de forma amável até que a brincadeira livre começou a ser realizada por meio de um ressentimento exposto e, perigosa, passou a atingir casas honestas impunemente. Os atingidos pela mordida ensanguentada incomodaram-se, como também os não atingidos

*Graecia apta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio. sic horridus ille
deflexit numerus Saturnius, et grave virus
munditiae pepuler; sed in longum tamen aerum
160 manserint hodieque manent vestigia viris.
serus enim Graecis admovit acumina chartis
et post Punicis bella quietus querere oepit,
quid Sophocles et Thespis et Aeschylus utile ferrent.
temptari quoque rem, si digne vertere posset,
165 et placuit sibi, natura sublimis et acer
nam spirat tragicum satis et feliciter audet,
sed turpem putat inscrite metuitque lituram.
Creditur, ex medio quia res acerbit, haber
169 sudoris minimum, sed habet Comoedia tanto
plus oneris, quanto veniae minus, adspice, Plautus
quo pacto partis tutetur amantis ephebi,
ut patris attenti, lenonis ut insidiosi,
quantus sit Dossenus edacibus in parasitis,
quam non adstricto percurrit pulpita soco.
gesit enim numnum in loculos demittere, post hoc
176 securus cadat an recto stet fabula talo.
Quem tulit ad scenam ventoso Gloria curru,
exanimat lensus spectator, sedulus inflat:
sic leve, sic parrum est, animum quod laudis avarum
180 subnuit aut reficit, valeat res ludicra, si me
palma negata macrum, donata reducit optimum.*

tiveram uma preocupação pelo bem-estar comum: mais ainda, foram aprovadas uma lei e uma pena⁶⁹ que não permitiam que um poema perverso estigmatizasse alguém. Trocaram a fórmula pelo medo do bastão, foram levados a falar bem e agradar.

A cativa Grécia capturou seu feroz vencedor e injetou no agrário Lácio as artes agrestes, de forma que aquela austera medida métrica do verso saturnino⁷⁰ se desfez, mas, como por um longo período perdurou tal verso, ainda hoje permanecem vestígios do campo na poesia. O vencedor muito depois estimulou os aguilhões das páginas gregas e, quieto depois da Guerra Púnica, começou a buscar o que de útil trazia Sófocles,⁷¹ Téspis⁷² e Ésquilo.⁷³ Ensaiou também temas, se era possível passá-los completamente para o Latim de forma digna. Agradou-lhe o resultado, sublime e acre por natureza, pois inflama bem o tragediógrafo e ousa com alegria, mas num grande erro julga horrenda uma mudança e a teme. Acredita-se, como a comédia busca seus temas no dia a dia, que ela precisa de um mínimo esforço, mas tem tanto mais de fardo quanto menos de permissividade. Observa-se de que forma Plauto respeita o papel do jovem apaixonado, do pai iludido, do proxeneta, do escravo malandro, quão distinto seria seu Dosseno⁷⁴ dentre os parasitas glutões, assim como ele percorreria os tablados com os socos frouxos.⁷⁵ De fato, encarregou-se de meter moedas nos bolsos – depois que isto estava assegurado, [não importava] se a peça caísse por terra ou permanecesse firme em pé. A Glória trouxe à cena num carro

*Saepe etiam audacem fugat hoc terretque poetam,
quod numero plures, virtute et honore minores,
inducti stolidique et depingnare parati,
185 si discordet eques, media inter carmina poscant
aut ursum aut pugiles; his nam plebecula gaudet.
verum equitis quoque iam migravit ab aure voluptas
omnis ad inertos oculos et gaudia vana.
quattuor aut pluri aulaea premuntur in horis,
dum fugient equitum turmae pedumque catervae;
191 mox trahitur manibus regum fortuna retortis,
eseda festinant, pilenta, petorita, naves,
captivum portatur ebur, captiva Corinthus.*

*si foret in terris, rideret Democritus, seu
195 diversum confusa genus panthera camelo
sive elephans albii volgi converteret ora;
spectaret populum ludis attentius ipsis
ut sibi pruebentem nimio spectacula phura:
scriptores autem narrare putaret asello
200 fabellam surdo. nam quae per vincere voes
evaluire sonum, referunt quem nostru theatru?
Garganum migrare putes nemis aut mare Tuscum;
tanto cum strepitu ludi spectantur et artes
divitiaeque peregrinae, quibus oblitus actor
205 cum stetti in scena, concurrerit dextera laevae.
“dixit adhuc aliquid?” “nil sane.” “quid placet ergo?”
“lana Tarentino violas imitata veneno.”
ac ne forte putas me, quae facere ipse revixem,
cum rede tractent alii, laudare maligne,
210 ille per exdentum funem mibi posse videtur*

rápido quem o expectador preguiçoso observa e o zeloso encoraja. Fato que ora leve, ora pequeno rouba ou restaura o espírito ávido pelos louros. Despeço-me da atividade cênica, se as palmas negadas me deixam magro e doente; agora, se as palmas dadas me deixam bem nutrido e vigoroso, fico.

Isto também normalmente afugenta e aterroriza um poeta decidido, pois maiores em número e menores em virtude e posição social, ignorantes e insensatos (mas prontos para o embate se um equestre discorda) buscam no meio dos poemas ou um urso, ou pugilistas - pois a ralé vibra com esses artifícios. Em verdade, toda a volúpia da ordem equestre também já migrou dos ouvidos para os prazeres vãos e olhos incertos. As cortinas são retidas embaixo⁷⁶ por quatro ou mais horas enquanto as alas a cavalo e as alas a pé fogem. Em seguida é apresentado o destino dos reis, com mãos atrás do corpo. Apresam-se éssedos,⁷⁷ pilentos,⁷⁸ petórritos⁷⁹ e navios, transporta-se o marfim capturado, toda a Corinto capturada.⁸⁰

Se estivesse por estas terras, riria Demócrito⁸¹ ao ver que um estranho híbrido de pantera com camelo ou um elefante branco impressiona o povo chulo. Ele observaria as pessoas mais atentas do que os próprios envolvidos nas apresentações, já que ao passo que assistem, apresentam para si mesmas muito mais espetáculos. Demócrito julgaria, porém, escritores narrarem uma anedota a um jumento surdo. Pois, quais vozes se fortaleceram para vencer o som que reverberavam nossos teatros? Tu acreditarias a floresta Gargana⁸² ou mar da Toscana

*in poeta, meum qui pectus inaniter angit,
irritat, mulct, falsis terroribus implet,
ut magus, et modo me Thebis, modo ponit Athenis.*

*Verum age et his, qui se lectori credere malunt
215 quam spectatoris fastidia ferre superbi,
curam reddi bravem, si munus Apolline dignum
vis complere libris et vatibus addere calcar,
ut studio maiore petant Helicona virentem.
Multa quidem nobis facimus mala saepe poetae
220 (ut vineta egomet caedam mea), cum tibi librum
sollicito damus aut fesso; cum laedimur, unum
si quis amicorum est ausus reprehendere versum;
cum loca iam recitata revolvimus irrevocati;
cum lamentamur non apparere labores
225 nostros et tenui deducta poemata filo;
cum speramus eo rem venturam ut, simul atque
carmina rescieris nos fingere, commodus ultra
anessas et egere retes et scribere cogas.
sed tamen est opera pretium cognoscere, qualis
230 aeditus habeat bellī spectata domique
Virtus, indigno non committenda poetae.*

estarem soando, quando com tamanho barulho são assistidas às encenações e as artes ricas e estrangeiras, das quais se esqueceu o ator quando estava em cena e a destra encontra a esquerda. O ator dissera algo até ali? Absolutamente nada. Então o que agrada? O figurino pintado de rosas com tintura tarentina.⁸³ Mas, para que não aches, por acaso, que eu elogie mesquinhamente o que eu mesmo me recuso a fazer, quando há outros que tratam disso com correção: essa estirpe de poeta⁸⁴ parece-me poder seguir por uma corda bamba, ele, que moderadamente aperta meu peito, irrita, afaga, transborda-me com falsos terrores, como um feiticeiro, ora me põe em Tebas, ora em Atenas.

Venha, então, e manifeste uma breve atenção a estes que preferem as mãos de um leitor ao desdém do expectador soberbo, se desejas encher uma biblioteca digna de Apolo⁸⁵ com livros e fornecer estímulo aos vates, que com maior zelo buscaram o esverdeado monte Hélicon.⁸⁶ É verdade que frequentemente, nós, poetas, fazemos muito mal a nós mesmos (eu mesmo cortarei minhas vinhetas),⁸⁷ quando damos um livro a ti quando estás ocupado ou cansado; ou quando ficamos incomodados quando um de nossos amigos critica um único verso; ou quando, mesmo se não requisitado, voltamos a uma parte já recitada; ou quando lamentamos não serem famosos nossos trabalhos e nossos poemas são reduzidos a uma única linha; ou quando temos esperança do tema chegar a isso ou aquilo. Tão logo descubras não chegarmos perto de um poema, bondoso nos convoca, vetas que nos falte algo e

gratus *Alexandro regi magno fuit ille*
Choerilus, incultis qui versibus et male natis
retulit acceptos, regale nomisma, Philippo;
235 *sed reluti tractata notam labemque remittunt*
atrumanta, fere scriptores carmine foedo
splendida facta linunt. idem rex ille, poema
qui tam ridiculum tam care prodigis emit,
editio retuit, ne quis se praeuer Apellen
240 *pingret, aut alius Lysippo ducet aera*
fortis Alexandri voltum simulantia. quod si
iudicium subtile videndi artibus illud
ad libros et ad haec Musarum dona vocares,
Boeotum in crasso iunares aere natum.
245 *At neque dedecorant tua de se iudicia atque*
munera, quae multa dantis cum laude tulerunt
dilecti tibi Vergilius Varioisque poetae,
nec magis expressi voltus per aenea signa,
quam per ratis opus mores animique rituum
250 *250 datorum apparent, nec sermones ego mallem*
repentis per humum quam res componere gestas,
terramque situs et flumina dicere, et arces
montibus impositas et barbara regna, tuisque
auspicis totum confecta duella per orbem,
255 *claustraque custodem pacis cohibentia Ianum,*
et formidatam Parthis te princeps Romam,
si quantum cuperem possem quoque; sed neque parvum
carmen maiestas recipit tua, nec meus audet
rem temptare pudor quam vires ferre recusat.
260 *260 sedulitas autem stulte quem diligit irget,*
principue cum se numeris commendat et arte;
discit enim citius meminitque libertius illud
quod quis deridet, quam quod probat et veneratur.
nil moror officium quod me gravat, ac neque facti
265 *in peius volvi proponi cereus usquam*
nec prae factis decorari versibus opto,
ne ruborem pingui donatus nimere, et una
cum scriptore meo, capsula porrectus opena,
deferar in vicum rendentem tus et odores
270 *et piper et quidquid chartis amicitur ineptis.*

nos constrange a escrever. Todavia, é o preço do trabalho conhecer que sorte de guardiões a Virtude teria, quer em guerra, quer em paz, esta a ser empreendida por um poeta digno.

Quérilo, aquele que esteve nas graças do rei Alexandre Magno, demonstrou os creditados Filipos, a moeda real, com seus versos malformados e incultos. Mas assim como a tinta tratada restituí uma famosa queda, geralmente escritores mancham fatos maravilhosos com poemas horíveis. Aquele mesmo rei, que ávido comprou a tão elevado preço um poema tão ridículo, proibiu por meio de um edito nenhum outro senão Apeles o pintasse, ou ninguém além de Lísipo fazer do bronze a semelhança do rosto do forte Alexandre. Se convocares tal juízo útil das artes visuais para analisar livros e estes dons das Musas, acharias ele ter nascido no espesso ar da Boécia. Entretanto, teus juízes sobre ele estão corretos, assim como teus presentes, que muito do que é dado receberam teus poetas preferidos, Virgílio e Vário, com seu louvor e não mais os bustos expressos por sinais de bronze que pelos poetas são representados o trabalho, os costumes e as almas dos homens ilustres. E eu mesmo não preferiria os sermos que rastejam pela lama do que compor grandes gestas, a disposição geográfica de terras e rios, a localização de fortalezas nos montes, os reinos distantes e os combates vencidos sob teus auspícios por todo orbe, os ferrolhos trancando Jano, guardião da paz, e a Roma apavorada por ti, Princeps, e os Partas, se eu puder o que eu quiser. Mas nem tua

majestade aceita um poema pequeno, nem meu poder ousa tal empresa, que quase todos os homens recusariam. O excesso de empenho opõe a quem, todavia e s t u p i d a m e n t e a g r a d a , principalmente quando o entrega aos números e a arte poética. Em verdade aprende mais rapidamente e lembra-se com mais vontade do que é risível para alguém do que algo que alguém prova e respeita. Em nada me prende um ofício que me sobrecarregue, e não quero, num esculpido busto horrível, ser exposto como uma vela de cera, nem ser ornado com versos malformados, nem ficarei corado ao receber um gordo presente, nem serei levado para a vizinhança onde se vende incenso, perfumes, pimentas e qualquer coisa colocada em barracas improvisadas, eu estando exposto com meu escritor sobre um único baú fechado.

4 SOBRE A TRADUÇÃO

Todo exercício tradutório pode possuir objetivos variados, mas todos são voltados para a comunicação eficaz de uma mensagem de uma língua para outra, levando em consideração aspectos linguísticos, culturais e contextuais. Apesar de Antoine Berman,⁸⁸ especialista nos estudos de teoria da tradução, ressaltar, para fazer refletir, que o tradutor que traduz para um público-alvo de seu tempo trai o texto original para adaptá-lo às comodidades de seus leitores, não significa que uma tradução de viés esclarecedora ou literária tenha valor negativo, mas sim que visa satisfazer um objetivo específico em determinado trabalho.

Sendo assim, o embate de escolha entre tradução literária e tradução literal, que todo tradutor possivelmente reflete antes de seu exercício, demonstra a relevância e os fatores que um tradutor deve considerar para adequar seu texto traduzido a um objetivo que se tornará específico conforme sua análise. De acordo com

Berman,⁸⁹ a língua traduzida de um tradutor se estende em direção a uma terceira língua, que também ocupa a posição de “línguainha”, uma vez que a escrita literária pode se projetar no horizonte de uma língua superior, que é ao mesmo tempo origem e ideal da língua materna. Logo, o referido autor afirma que a primeira possibilita a escrita na língua materna, enquanto a segunda possibilita a tradução dentro dessa língua. Daí talvez venha o fato que toda tradução tende a ser “polilíngue”, sendo essencial para o tradutor traduzir e viver em múltiplas línguas, tornando-se um “politradutor”.

Em relação à tradução exercida na carta de Horácio presente neste artigo, cabe frisar, primeiramente, que entendemos que o latim, como língua clássica, está imerso em uma riqueza de contextos culturais, históricos e filosóficos que podem ser difíceis de entender sem uma explicação mais profunda. Acreditamos, portanto, que uma tradução literal, que visa tentar reproduzir as palavras do latim no português, poderia deixar de lado nuances e referências culturais essenciais. Por isso, optamos por uma tradução literária esclarecedora que, por sua vez, em nosso intuito, busca interpretar o contexto de forma que faça sentido para o leitor moderno, muitas vezes explicando ou adaptando essas referências para que o leitor comprehenda o significado mais amplo da obra.

Paralelamente a isso, compreendemos ainda que o latim é uma língua altamente flexível em termos de sintaxe e vocabulário, e muitas palavras têm múltiplos significados ou conotações que podem ser difíceis de traduzir literalmente. Uma tradução literal pode resultar em equívocos ou falhas de interpretação. A tradução literária, ao considerar o significado subentendido e a intenção do autor, pode esclarecer ambiguidades e garantir que o leitor comprehenda o texto de maneira mais precisa e rica.

Portanto, mesmo que a obra latina neste artigo esteja escrita em verso, compreendemos que a vantagem da tradução para prosa pode tornar o texto mais acessível para um público mais amplo, especialmente quando o poema original é complexo e denso. Traduzir para prosa pode ajudar a esclarecer o significado,

tornar a leitura mais fluida e compreensível, especialmente para aqueles que não têm familiaridade com o latim. Sendo assim, a escolha de nossa tradução literária se remete principalmente a essas ponderações.

5 BREVE ANÁLISE LITERÁRIA DA EPISTOLA II.1

A carta II.1 de Horácio, exposta e traduzida neste artigo, faz parte de um conjunto de versos que mistura elementos filosóficos, políticos e pessoais. A carta, endereçada a Augusto, é uma reflexão sobre a tarefa monumental de governar Roma e a relação entre o imperador e a poesia. Esta é considerada como uma parte fundamental da teoria poética clássica, ao lado das cartas dos Pisões, também de Horácio, a poética de Aristóteles e as obras de Pseudo-Demétrio e Libano. Compreendemos que esse conjunto de obras forma um corpo robusto de reflexão sobre a arte poética e suas funções, que influenciaria teorias literárias e estéticas subsequentes, especialmente no contexto da crítica literária na modernidade.

A carta em questão abre o livro II das cartas de Horácio e é frequentemente chamada por estudiosos como “a poesia do critcismo” (“*the poetry of criticism*”), como consta no título da obra de Kilpatrick (1990). A razão pela qual essa obra recebe essa designação e abre o segundo livro das cartas está intimamente ligada ao seu conteúdo, ao seu papel dentro da obra de Horácio e ao desenvolvimento da crítica literária na tradição ocidental.

O termo “poesia do critcismo” também remete ao fato de que a carta II.1 é uma obra que não só se ocupa da produção de poesia, mas também oferece uma análise crítica daquilo que constitui uma boa obra poética. Horácio busca refinar a noção de que o poeta é, ao mesmo tempo, criador e crítico de sua própria arte. Ele combina teoria estética com uma análise crítica da poesia, sugerindo que o poeta deve ser tanto um praticante quanto um avaliador de sua arte. Logo, a carta debate o valor e a recepção da poesia atual de seu tempo em contraposição à poesia mais antiga em Roma, apontando que essa poesia antiga, apenas por ser antiga,

é considerada mais bem elaborada que a nova, ainda que, na prática, isso não se confirme.

Horácio começa a carta de forma elogiosa, mas com um tom reflexivo e até filosófico. Ele destaca a grandeza das tarefas de Augusto, que governa sozinho um vasto império e cuida de todos os aspectos da administração, das leis à defesa militar. No entanto, ele também sugere que, mesmo um homem tão grandioso quanto Augusto, que exerce seu poder com sabedoria, corre o risco de ser criticado ou mal compreendido. O poeta se coloca em uma posição humilde, sugerindo que ele poderia ser um “desperdício de tempo” se falasse demais, dado o quanto valiosas são as ações de Augusto para Roma. Além disso, por se tratar de uma carta a Augusto, Horácio parece inferir que o valor da poesia atual deveria ser assunto de *princeps*, um tema de extrema importância para a sociedade romana em sua totalidade.

Nesse contexto, Horácio faz uma reflexão profunda sobre a natureza do poder, da virtude e da crítica, especialmente sobre a figura do imperador Augusto. Mesmo sendo um grande líder, Augusto não está imune à inveja ou ao ressentimento daqueles que não compreendem ou apreciam sua obra. Horácio usa essa reflexão para colocar sua própria poesia em um lugar modesto, sugerindo que, como poeta, ele não é o centro das atenções, mas, ao mesmo tempo, oferece suas palavras como uma forma de imortalizar a grandeza do imperador.

A referência aos deuses e aos heróis mitológicos (Rômulo, pai *Liber*, Castor e Pólux) serve para situar Augusto no contexto de grandes figuras da história romana e da mitologia, comparando suas ações àquelas que moldaram a fundação de Roma. A menção a essas figuras mitológicas também estabelece uma conexão entre a política e a divindade, sugerindo que o poder de Augusto tem uma relação com a tradição divina que fundou Roma.

Portanto, é uma obra que fundamenta diversos estudos sobre o ensino em Roma, já que é nela que Horácio aponta os valores recebidos em sua educação supervisionada por Orbílio, uma alusão que transmite também bem a ideia de que Horácio tem memórias de sua juventude e da rígida educação literária que

recebeu. Sendo assim, pode-se intuir que seria um dos motivos de Horácio criticar a tendência de idealizar os poemas antigos e os juízos precipitados sobre sua qualidade, destacando a necessidade de um critério mais rigoroso.

Horácio, quando se aproxima dos versos finais desta carta, discute a relação entre arte, poesia e a valorização dos méritos em diferentes campos de expressão. A análise por nós conferida revela algumas camadas de ironia e crítica, tanto à literatura quanto aos julgamentos sociais. O poeta reflete como ele rejeita qualquer forma de exposição ou reconhecimento que seja feita de maneira superficial ou sem mérito. Ele não quer ser “ornado” com versos “malformados” ou ser lembrado apenas por um reconhecimento fútil, mas sim valorizar a clareza da verdadeira arte.

6 CONCLUSÃO

Este artigo teve como principal objetivo explorar a prática tradutória que se caracteriza pela elaboração de tradução literária, acompanhada de comentários detalhados em notas da carta II.1 do poeta romano Horácio. Foi possível constatar a importância dessa abordagem, que não só oferece uma tradução fluída em prosa de um texto latino em versos e contextualizada do texto original, mas também permite uma reflexão crítica sobre as decisões tradutórias e as estratégias adotadas.

Concluímos que tradução comentada emerge como uma ferramenta valiosa para a compreensão de textos em um nível mais profundo e crítico. Além disso, constatamos que uma tradução em prosa fluída de um texto latino em versos pode facilitar a análise literária de várias maneiras, especialmente ao permitir uma compreensão mais clara e acessível do conteúdo original, que pode ser complexo ou repleto de nuances linguísticas.

Em relação a Horácio, por exemplo, suas cartas muitas vezes abordam a arte da poesia e da crítica literária. Concluímos, então, que traduzir o seu texto para a prosa permitiu uma análise mais clara de suas reflexões, sem que precisássemos ter uma preocupação intensa atinente à manutenção dos versos.

Entendemos que a tradução literária aqui apresentada pode facilitar a compreensão de como o autor interage com seu público sobre temas complexos, como a poética, a moralidade e a prática literária.

Em suma, uma tradução em prosa fluída de um texto latino em versos pode atuar como uma ferramenta poderosa para a análise literária ao esclarecer o significado imediato, descomplicar a gramática, o estilo poético e permitir uma compreensão mais profunda dos temas e das ideias do autor. A partir dessas considerações, acreditamos que este artigo concluiu seu objetivo.

ABSTRACT

In this work, we present a translation of the letter from book II.1, written by Horace and addressed to Augustus, the Princeps Romanus. Since this is a Latin text in verse and a prose translation, the structural approach consists of first presenting the Latin text and then providing the appropriate translation into the vernacular, so that there are no changes in the alignment of the verses. Afterward, there are comments in footnotes regarding the translation and a literary analysis of the presented text. Regarding Horace's epistles, it is understood that the poet's literary criticism is expressed through advice and reflections related to the practice of writing, the art of poetry, and literary criticism itself. These epistles offer a technical view in which the poet positions himself as a literary critic, playing a role that fits him as a true philosopher of literature, that is, a thinker of poiesis.

KEYWORDS

Horace; Augustus; Epistle; Poetry.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, David. The Biographical and Social Foundations of Horace's Poetic Voice. In: DAVIS, Gregson (ed.). **A Companion to Horace**. Malden (MA): Blackwell Publishing Ltd, 2010. p. 07-33.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET; UFSC, 2013.
- CICERO. **De Oficiis**. Translated by Walter Miller. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1913. (Loeb Classical Library 30).
- CONTE, Gian Baggio. **Latin Literature**: a History. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.
- FANTHAM, Elaine. **Roman Literary Culture**: from Cicero to Apuleius. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999.
- HORACE. Satires. **Epistles**: The Art of Poetry. Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1926. (Loeb Classical Library 194).
- KILPATRICK, Ross S. **The Poetry of Criticism**. Alberta: Alberta University Press, 1990.
- KILPATRICK, Ross S. **The Poetry of Friendship**. Alberta: University of Alberta Press, 1986.
- MARTIN, Réne; GAILLARD, Jacques. **Les genres littéraires à Rome**. 2. ed. Paris: Nathan ed, 1990.
- NISBET, Robin. Horace: Life and Chronology. In: HARRISON, Stephen (ed.). **Horace**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 07-21.
- QUINTILIAN. **The Orator's Education**. Edited and translated by Donald A. Russell. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2002. (Loeb Classical Library 124; vol. i: books 1-2).

¹Cf. Citroni, 2006, p. 499.

² Armstrong apud Harrison, 2007, p. 7: “[H]is father had perhaps been enslaved as a result of capture in the Social War”.

³ Armstrong apud Davis, 2010, p. 9.

⁴No original: “All of them knew what the land, on the other side of the Italian boot from the Bay of Naples, where he came from, was like. Italy is a small country, and not all the north of it was even ‘Italian’ in Horace’s lifetime, and all Italian citizens were also by then citizens of Rome, and all prosperous Italian citizens had and did business there”.

⁵ Armstrong apud Davis, 2010, p. 9: “[E]specially Philippi, where he fought at age 23 as a legionary officer against Octavian, the future Augustus, and Antonius, Octavian’s rival”.

⁶ Armstrong apud Davis, 2010, p. 9: “But by the time Horace published Odes 1 – 3 in 23 BCE, Augustus ‘court and inner circle included many who, like Horace, had once served with Brutus and Cassius against him, and others who had served with Antony and Cleopatra, and some who had done both. Horace throughout his poetry addresses as patrons and friends many veterans of Brutus’ wars with Caesar and Antonius, and of Antonius’ wars with Caesar, now safe and forgiven, like himself, under Augustus’ regime and a testimony to Augustus’ clemency and willingness to forget the past”.

⁷ Martin e Gaillard, 1990, p. 467; Kilpatrick, 1986, p. xiv. Há de se investigar melhor as correlações literárias entre como eram recebidos e transmitidos tais gêneros. Contudo, é cabível a comparação e aproximação, tanto pelo lado estilístico, com uma linguagem mais próxima da conversacional, quanto pelo lado temático, amplo e acolhedor.

⁸ Fantham, 1999, p. 64-65. No original: “The self-contained collection required special care in arrangement. Roman books had no table of contents, and the roll made it difficult to reach an inner unit without surveying the opening poem. Hence the opening poem should be designed to announce the contents of the volume”.

⁹ Conte, 1999, p. 313. No original: “We know of epistles in verse (in the satires of Lucilius, for example, or certain poems of Catullus that proclaim themselves letters, such as 68), and there were well-known philosophical treatises in the form of prose epistles (Plato’s letters and the letter of Epicurus to his pupils). But a systematic collection of verse letters as Horace’s is probably an original experiment; nor does the poet in this case refer, as he does in others, to an inventor of the genre he is practicing”.

¹⁰ Kilpatrick, 1986, p. 14. No original: “Vergil had imitated Theocritus, Hesiod, and Homer; Propertius, Callimachus and Philetas. Horace declared his debt to Archilocus (*Epodes*), Bion and Lucilius (*Satires*), Sappho and Alcaeus (*Odes*); but nowhere does he name his models for the Epistles”.

¹¹ Martin e Gaillard, 1990, p. 467. No original: “En fait, le véritable destinataire des lettres poétiques d’Horace, c’est le solitaire; de sorte que, même si la littérature épistolaire est éminemment une littérature de ‘sociabilité’, il semble bien que dans les Épitres le poète monologue (ou dialogue avec lui-même) plus encore qu’il n’écrit à autrui. Il n’en est pas moins, dans la perspective qui est la nôtre, le créateur d’un genre spécifique, qu’il a d’emblée porté à son point de perfection”.

¹² Vale citar que Cícero já usava o mesmo mecanismo nas suas obras filosóficas, como ferramenta natural da literatura filosófica grega, inclusive na obra epistolar *De officiis*.

¹³ De todas as descrições e análises sobre este fato, a de Kilpatrick (1986, p. 16) é a mais objetiva e clara: “But are these situations real or fictional? They all require interpretation as poetic constructs, arising often enough perhaps from genuine occasions and personalities. Blossoming into works of art transcending time and individuals they present a poetic statement of Horace’s *humanitas*: the *uir bonus et sapiens* is seen among his friends and in the wider milieu of Roman society”.

¹⁴ Kilpatrick, 1986, p. 16. No original: “*Their precise poetic definition requires careful interpretation of the poems as individual works and as groups*”.

¹⁵ Fantham, 1999, p. 65-66. No original: “*There are infinite varieties of arrangement based on the pleasures of comparison and contrast, expectation and surprise. Because poems can be related in so many ways – theme, meter, length, tone – it is as misguided for the modern reader to expect a single reason for a sequence as it is, certain that there will be fluid design unifying the whole*”.

¹⁶ Desde a Antiguidade e durante todo o Medievo, tal carta fora estudada e tida como base de uma arte poética, donde é comumente chamada de *Ars poetica*.

¹⁷ Na carta introdutória, Quintiliano diz “*Vsus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio*”; no livro VIII.LIX, Quintiliano usa novamente o termo, “*id enim tale monstrum quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit*”. Cf. Quintilian, 2002.

¹⁸ Cf. Fairclough (1926, XIII).

¹⁹ Conforme edição de Fairclough (1926), 1003.

²⁰ 962, conforme edição de Fairclough (1926).

²¹ Otávio César Augusto. Tanto César, quanto Augusto eram títulos, bem como Otávio era da *gens Julia*, de Julio César. Então, a utilização do nome se faz válida pelos dois motivos.

²² O termo latino utilizado é *sermone*, conversa oral. A noção de que a carta é um dos turnos de uma conversa é basal na estruturação do gênero epistolográfico. Por conseguinte, a ideia de que havia comunicação antes deste turno e que continuará é implícita.

²³ Considerado o fundador de Roma, quem definiu os limites iniciais da cidade, promoveu o pacto com os sabinos, instituiu as primeiras leis e teria sido o primeiro rei de Roma. Ao morrer, os romanos consideraram que ele fora elevado aos céus para junto a divindades, tornando-se um deus após uma apoteose.

²⁴ Divindade itálica relacionada a cultura de vinhas e da liberalidade. Não há muitas informações sobre seu caráter puramente itálico, salvo que tinha uma versão feminina, *Libera*, ocasionalmente relacionada a Ceres. Após a influência helenística se fazer presente em Roma, Líber fora confundido com Dionísio, que chegou a Roma através da Grécia, apesar de não ser originalmente grego. Conforme este relato de Horácio, é crível que ele tenha alguma referência humana e mortal antes de ser considerado um deus.

²⁵ Aqui Horácio parece tomar a versão helênica do mito, que também era utilizado em Roma desde o começo da República, ainda que com um grande foco em Castor. Na versão grega, Pólux e Castor eram chamados de Dióscoros, filhos de Zeus com Leda e seu marido, Tíndaro. Pólux era irmão gêmeo de Helena, com traços divinos de Zeus, Castor era ligado a Clitemnestra, com traços mortais de Tíndaro. Após a morte de Castor, Pólux intercede junto aos deuses, levando a Zeus conceder que se juntassem os irmãos dia no Olímpo, dia no reino de Hades, tornando ambas divindades. Entre os Romanos, considerase que eles combateram ao lado dos romanos na batalha do lago Regilo, no começo do séc. V AEC.

²⁶ Horácio pega exemplo de três divindades que em algum momento anterior ao menos viveram entre os homens e se tornaram eternos após suas mortes. Cada um com uma característica específica – a fundação e organização cívica, a liberdade e a superação bélica – parecem se unir na figura única de Augusto na mensagem do poeta.

²⁷ A estrutura original é “*comperit invidiam supremo fine domari*”, cuja tradução literal é “descobriu no último momento a inveja ser vencida”, ou seja, apenas quando morreu passou a ser idolatrado, não mais criticado. A utilização do verbo *domari*

refere-se acima de tudo a circulação temática do herói, que subjuga e domina feras, o que nos leva a entender que nada é mais difícil de vencer, nem mesmo a Hidra, do que a inveja. Por outro lado, *comperire* traz a ideia de vir a luz, de parir, surgir, o que propõe a ideia de dar luz a uma ideia ou a um sentimento ao final da vida apenas, como uma dualidade vida-morte.

²⁸ Hércules, figura mitológica de larga presença na Itália desde o período monárquico de Roma.

²⁹ Leis das Doze Tábuas. Primeira regulamentação legislativa do período Republicano, desenvolvida por dez homens em semelhança as leis e os ideais jurídicos helênicos.

³⁰ No original se lê “*tabulas peccare retantis*” as tábuas que vetam o erro. Aqui a ideia primeiro dos textos mais antigos que os romanos teriam acesso – poucos textos anteriores existiam e estariam acessíveis no séc. I AEC, conforme os comentários que temos hoje –, bem como, numa segunda leitura, a ideia de que esses mesmos textos proibiriam qualquer coisa diferente de sua própria linguagem.

³¹ Referência a criação da Liga Latina no séc. VI AEC, quando Roma se pôe como líder das outras cidades a beira do Lábio, como a cidade dos Gábios e dos Sabinos. Os tratados feitos nesta época, e até mesmo alguns posteriores, sobreviveram até os primeiros séculos de nossa Era, como percebe-se a partir do relato de historiadores como Dionísio de Halicarnasso (ant. rom 4.58) e Tito Lívio (*Ab Vrb. cond.*, 1.60-65).

³² Livros com conteúdo religioso, legal e histórico-analítico.

³³ Livros de profecias, tal qual os Livros Sibilinos, que datam do período monárquico.

³⁴ Aqui Horácio deixa claro sua opinião de que a literatura grega arcaica grega era superior, tendo como principais nomes Homero, Safo, Alceu, Hesíodo. O poeta romano aparenta rebaixar a literatura do período clássico, muito marcada pela poesia dramática e pela prosa, bem como a literatura do período helenístico.

³⁵ Isto é, os momentos vividos pelos gregos eram diferentes dos momentos vividos pelos romanos, bem como as diferenças culturais, logo, a comparação é indevida, pois se trata de parâmetros não iguais.

³⁶ Paradoxo criado pelos filósofos gregos, normalmente atribuído a Eubulides, séc. IV AEC. Questionava-se quantos grãos de areia forma uma pilha de areia, mostrando que se um grão não faz, dois também não, pois é um valor próximo, e assim se chega até um bilhão, ou ao contrário, se com um bilhão se faz uma pilha, chega-se à conclusão de que com um também se faz.

³⁷ Deusa romana que observava os rituais aos mortos.

³⁸ Sábio por conta de seus poemas com conteúdo filosófico cotidiano; robusto por conta da volumosa obra *Annales*. Quinto Ênio foi um dos primeiros poetas latinos, séc. III AEC, e o primeiro a desenvolver o hexâmetro em latim. Desenvolveu diversos gêneros literários, como a poesia épica, um embrião da sátira, poesia didática, poesia sodáctica, tragédia, comédia, além de outras obras de cunho histórico e religioso.

³⁹ Lucílio referiu-se a Ênio como o novo Homero, de acordo com Jerônimo.

⁴⁰ Referência ao fato de Ênio afirmar que recebera em um sonho a visita da alma de Homero, informando que a partir daquele momento, a alma do poeta grego habitaria o corpo do latino. Tal crença fora definida, ainda que possivelmente não inventada, por Pitágoras, a partir da noção de transmigração da alma.

⁴¹ Gneu Nêvio foi um poeta do séc. III AEC, um dos últimos a usar o verso saturnino, tido como o verso puramente latino por natureza. Escreveu comédias, tragédias, um poema próximo a épica, *Bellum Punicum*, além de possíveis obras de cunho satírico.

⁴² Marcos Pacúvio, séc. III a II AEC, sobrinho de Ênio, escreveu mais de doze tragédias, mas se tornou muito famoso por sua longevidade – por volta de noventa anos.

⁴³ Ácio, séc. II a I AEC, famoso poeta trágico, praticamente tão longevo quanto Pacúvio, porém escreveu mais de quarenta tragédias.

⁴⁴ Lúcio Afrânio, poeta cômico do séc. I AEC.

⁴⁵ Menandro foi o principal poeta cômico do período da Comédia Nova em Atenas. Viveu entre os séc. IV e III AEC.

⁴⁶ Plauto foi o principal poeta cômico em Roma, seguindo os modelos de Menandro. Viveu no séc. III AEC.

⁴⁷ Epicarmo foi um dos fundadores da comédia no séc. V AEC.

⁴⁸ Cecílio Estácio, poeta cômico latino. Viveu entre os séc. III e II AEC.

⁴⁹ Terêncio, poeta cômico latino. Viveu entre os séc. III e II AEC.

⁵⁰ Lívio Andronico foi um escravo grego trazido a Roma para ensinar língua grega. Traduziu diversas obras do grego ao latim. Considera-se haver literatura latina somente após Andronico, não antes.

⁵¹ Um dos principais deuses romanos, tem seu nome relativo a luz, a correção, a certeza. O deus mais adorado por Otávio Augusto, destinatário desta carta. Seus mitos, dogmas e ritos são variados, porém normalmente ligado a justiça e a luz.

⁵² Orbílio Pupilo, gramático e professor de libertos e equestris, tido como maior nome do ensino antes de Quintiliano.

⁵³ No original lê-se “*nideri*”, ser visto, parecer. Porém, sabemos que a recepção primeiro auditiva, depois de leitura figura um sentido muito estético receptivo do que meramente uma opinião do povo. Ainda que a teoria de estética de recepção tenha se desenvolvido no séc. XX, a análise que Horácio propõe em suas cartas de crítica literária se aproxima muito dessa teoria. Cf. Eagleton, 1993, e Zilberman, 1989.

⁵⁴ Aqui não somente o caráter artístico, mas mercantil das obras antigas, o consumo da literatura é destacado. Não apenas ser bem falado, mas também, vender bem. Marcial, epigramista romano, tornaria esse tema um dos seus mais recorrentes algumas décadas depois. Porém, essa pequena referência em Horácio já aponta para um mercado consumidor e a procura de autores antigos em detrimento dos autores vivos, tal qual o próprio Horácio. É uma das primeiras passagens em língua latina que sugerem um mercado literário.

⁵⁵ Ata, poeta cômico que morreu em meados do séc. I AEC. Porém era conhecido por uma linguagem extremamente arcaizante.

⁵⁶ Referência ao seu nome, que significa “aquele de andar leve”.

⁵⁷ Possível referência a peça *Matertera*, na qual açafrão, muito usado em palcos, e flores eram muito usadas.

⁵⁸ Esopo, poeta didático grego. Cria o que ficaria modernamente conhecido como fábulas. Em Roma, foi diretamente imitado por Fedro.

⁵⁹ Possivelmente Quinto Róscio Galo, poeta cômico amigo de Cícero, contemporâneo a Ata.

⁶⁰ Numa foi o rei conhecido por aperfeiçoar a religião romana. Os sálios eram clérigos do culto de Marte. Quintiliano afirma que em sua época, os cânticos praticamente não eram mais entendidos (*Inst. or.*, 1.6.40).

⁶¹ Possivelmente as guerras contra os persas.

⁶² Uma crítica ao costume de mesmo na hora da ceia, usar a vestimenta antiga dos poetas ganhadores de festivais, em vez de vestes próprias para a ocasião e tempo.

⁶³ Os persas foram retratados pelos historiadores gregos como ardilosos.

⁶⁴ Referência aos poemas religiosos, muito comuns desde o tempo da monarquia em Roma.

⁶⁵ Versão masculina da *Terra Mater*, a Mãe Terra, o símbolo da fertilidade.

⁶⁶ Divindade ligada aos bosques e a florestas sagradas, sem mito ou função precisamente definida.

⁶⁷ O guardião de cada alma, fosse de seres vivos ou de instituições ou de lugares, era chamado de gênio. Nascia com a alma e tinha o dever de protegê-la, porém também se identifica com os desejos mais profundos, normalmente alcançados através do álcool.

⁶⁸ A origem dos versos fesceninos é dúbia. Geralmente associada a cidade etrusca de Fescínio, esta interpretação mostra que a prática poderia não ser puramente latina, mas ter vindo junto com os reis etruscos. Outra interpretação é ligada a palavra *fascinum*, falo, que possivelmente seria objeto de louvor durante tais festividades – o que é fortalecido pelo fato da palavra *comoedia* em grego estar relacionada às canções fálicas entoadas nas festividades dionisíacas.

⁶⁹ Constante na Lei das Doze Tábuas, conforme Cíc., *De rep.* IV.10.12.

⁷⁰ Metro primeiro usado pelos latinos. Último grande poeta a usá-lo numa obra extensa foi Névio. Posteriormente o hexâmetro e outros versos estrangeiros se fizeram presentes em Roma.

⁷¹ Um dos principais poetas trágicos em Atenas. Escreveu mais de cem peças.

⁷² Conhecido por ser o primeiro ator ocidental.

⁷³ Considerado o pai do gênero poético-trágico.

⁷⁴ Personagem comum das farsas atelanas.

⁷⁵ Os socos eram os sapatos característicos dos poetas cômicos, em oposição aos coturnos, dos trágicos.

⁷⁶ Quando em andamento, as cortinas permaneciam no chão. Ao final, a cortina subia.

⁷⁷ Carro de duas rodas belga.

⁷⁸ Carro fechado, com duas rodas, usado pelas matronas romanas.

⁷⁹ Carro romano com quatro rodas, parecido com o carro gaulês.

⁸⁰ Referência a peça hoje perdida. O gosto pelo teatro na época de Augusto é conhecido, porém, aqui Horácio coloca tal gosto sob o escrutínio da técnica, do bom gosto e do respeito aos limites dos gêneros dramáticos.

⁸¹ Filósofo contemporâneo de Sócrates que desenvolveu muitas obras no campo ético, apesar de sua fama estar relacionada à filosofia atomista. Horácio na carta I.1 o chama de filósofo cômico.

⁸² Floresta do Monte Gargano, conhecida por seus santuários.

⁸³ Região da Magna Grécia, ao sul da península.

⁸⁴ I.e., os poetas dramáticos.

⁸⁵ Referência à biblioteca pública que Augusto constrói dentro do templo de Apolo, no Palatino.

⁸⁶ Referência às musas, que se reuniam no monte Hélicon e ali cantavam.

⁸⁷ Dito comum quando alguém está prestes a criticar ou atacar algo que lhe atingirá por tabela.

⁸⁸ Berman, 2013, p. 92.

⁸⁹ Idem, ibidem, p. 152.

Clássicos em movimento: pessoas, lugares, paradigmas e o “*global turn*”¹

Lorna Hardwick

RESUMO

A discussão analisa as implicações do recente *global turn* na teoria cultural para os estudos clássicos e a recepção clássica. Inicia-se com um resumo das associações mais amplas do conceito *global*, que têm implicações negativas para a pesquisa e o ensino no âmbito das clássicas, e influenciam a construção e a interpretação de paradigmas. O *global turn* está situado no contexto de outros *turns* culturais e conceituais que impactaram o estudo da antiguidade grega e romana e suas recepções: o *cultural turn*, o *translation turn*, o *performative turn*, o *democratic turn* e, mais recentemente, o *existential turn*. Esses *Turns* estão inter-relacionados, e a compreensão desse nexo fornece uma base para negociar a relação entre o estudo da antiguidade clássica e as políticas culturais globais. A parte principal do artigo aborda exemplos do papel de pessoas e lugares nas mudanças paradigmáticas em andamento, incluindo a citação de algumas importantes pesquisas recentes que exploram a recepção e a reinterpretação do material clássico na América do Sul, especialmente no Brasil. Elementos importantes na análise incluem *comparanda*; o repensar das concepções de temporalidade, agência e suas narrativas; o reconhecimento de que acadêmicos, tradutores, profissionais criativos e o público em geral têm uma variedade de pontos de entrada em um rizoma de engajamento com a antiguidade grega e romana. A seção de conclusão foca em paradigmas e aspirações, incluindo o imperativo de “elaborar seriamente o passado” (Adorno) e suas relações tanto com o presente quanto com o futuro. As histórias e urgências das disciplinas que se agrupam no estudo clássico não apenas representam um microcosmo dos desafios enfrentados pelas sociedades e pela geopolítica, mas também têm a capacidade de fornecer um espaço no qual os princípios da investigação imparcial e do compromisso ético podem ser mutuamente enriquecedores.

PALAVRAS-CHAVE

Adorno; Recepções clássicas; Poesia épica; Políticas culturais globais; Antiguidade grega e romana; Narrativas; Tragédia; Tradução.

SUBMISSÃO 8.1.2025 | APROVAÇÃO 20.3.2025 | PUBLICAÇÃO 2.4.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66717](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66717)

E

Clássicos em movimento [...] | Lorna Hardwick

INTRODUÇÃO: DEFININDO O CENÁRIO

Este é um artigo exploratório, destinado a provocar discussão. Como o público leitor desta revista vem de uma variedade de origens linguísticas e culturais, focarei nas estruturas de investigação – o “andaime” da questão. Espero que os leitores possam recorrer a exemplos de seus próprios campos e contextos que estimulam seu pensamento, ensino e pesquisa, a fim de testar e revisar as sugestões propostas.

O GLOBAL TURN

Os primeiros passos na investigação devem ser: questionar o que significa o termo “Clássicas globais”, quais associações o conceito de “global” carrega e quais são as suas implicações para o campo de Clássicas como uma disciplina (positivas e/ou negativas)?

As desvantagens associadas ao uso do conceito “global” incluem: as associações de uma uniformidade do tipo “tamanho único”, com suas implicações para o apagamento das diferenças; o termo ser frequentemente usado como um eufemismo para marketing/populismo, suscetível de manipulação pelas grandes empresas; a noção de “global” poder envolver também a marginalização do “local” e até mesmo do “regional”, deixando pouco espaço para idiossincrasia, criatividade e experimentação; o termo, às vezes, ser usado para atribuir valor por quantidade em vez de qualidade, privilegiando o instrumentalismo.

Em termos do estudo da antiguidade grega e romana e de suas recepções, o conceito de “global” pode estar carregado de uma sutil sugestão de ressuscitar a noção de universalidade, uma ideia que costumava estar associada a um classicismo relativamente acrítico e aos “valores clássicos” nele imbricados. Dadas as associações passadas da cultura clássica com projetos imperialistas, o “global” também pode, na prática, implicar a reafirmação da hegemonia cultural sob outro nome.

“Global” também é usado como um termo pejorativo por teóricos da conspiração, por exemplo. Portanto, conceitualmente como praticamente, “global” é um campo ainda em disputa. Assim sendo, é mister sugerir o que os Estudos Clássicos Globais podem abranger de modo a não cair nessas armadilhas conceituais.

As vantagens, por sua vez, seriam: as implicações positivas do termo “global” que inclui o reconhecimento de múltiplos fatores – locais, pessoas, vozes, tradições, paradigmas – que desafiam a hegemonia cultural e/ou o poder geopolítico, restritos a um único aspecto da antiguidade e suas recepções. Se os pontos negativos descritos acima puderem ser evitados, os aspectos positivos incluem potencial para intercâmbio cultural, abordagens colaborativas, múltiplos meios de comunicação, escuta de outras perspectivas e debate. Os modos de encontro serão um fio condutor predominante no debate, por isso o título deste artigo faz referência a pessoas e lugares, bem como a paradigmas.

Há também um contexto específico para o recente interesse em Clássicas globais: o *global turn* nos Estudos Clássicos pode ser estimulado pela preocupação com a extensão e as causas da marginalização do estudo e da visibilidade pública da disciplina, especialmente em países, culturas e contextos que anteriormente a privilegiavam. O *global turn* também pode ser, em parte, uma resposta ao senso de culpa experimentado por alguns classicistas sobre o papel dos classicismos de diversas formas ao longo dos séculos na geração e na manutenção de divisões de classe, coloniais e de gênero, bem como nas atitudes e nas discriminações associadas. Assim, há um forte elemento de política cultural, bem como o reconhecimento de uma situação atual na qual:

- (I) O aprendizado clássico foi afastado de sua posição como o auge da autoridade cultural nas e entre as sociedades.
- (II) Mesmo assim, as atividades clássicas, acadêmicas e criativas, continuam a florescer. Especialidades tradicionais, como a crítica textual, continuam sendo vitais, assim como o aprendizado dos idiomas clássicos.
- (III) A educação clássica de qualquer tipo é difícil de obter. Encontros com a antiguidade são tão prováveis de começar

na comunidade – teatro, cinema, poesia, museus, galerias de arte, romances, ficção científica, videogames e outras formas de cultura popular – quanto na escola ou faculdade. Portanto, é necessário reconhecer e oferecer vários pontos de entrada nos rizomas de consciência e conhecimento da antiguidade grega e romana.

(iv) Existem e sempre existiram tradições clássicas greco-romanas fora do contexto europeu ocidental e norte-americano, como, por exemplo, no continente africano (de diferentes formas, desde as sociedades mediterrâneas e norte-africanas na antiguidade até a África do Sul contemporânea); árabe (também de várias formas); subcontinente indiano, continente da América do Sul – América Latina (com dimensões hispânicas e lusófonas). Alguns aspectos dessas tradições serão mencionados mais adiante.

(v) Essas tradições se somam a outras formas de tradição clássica, fora a greco-romana, como na China e na Índia.

Um ponto importante a acrescentar, especialmente para análises atuais e futuras, é que as suposições geopolíticas tradicionais estão mudando. Por exemplo, a Europa é agora um continente que oferece um espaço para o encontro e a interação de muitas tradições culturais, e, por extensão, de suas associações com a Grécia e Roma. Da mesma forma, as generalizações implícitas em rótulos como África ou América do Sul são enganosas, pois mascaram a agência e as interações de diferentes histórias e tradições.

O CONCEITO DE TURN – ONDE SITUAR O GLOBAL TURN?

Os estudos culturais e literários têm sido marcados por uma série de *turns*. O termo *turn* é uma abreviação para uma mudança no foco da investigação, com consequências para as perguntas formuladas, os métodos utilizados e os referenciais críticos adotados. Nos estudos clássicos de recepção, o *translation turn*, o *cultural turn* e o *performative turn* foram todos influentes.² Além disso, as implicações dos *turns* são geralmente multidimensionais. Por exemplo, o *performative turn*, não apenas

sinalizou um foco no papel central do drama e da poesia performática, antiga e moderna, mas também incentivou os acadêmicos da recepção a considerarem as implicações da fala performativa em todas as situações, incluindo sua interação com os contextos em que a linguagem foi produzida e utilizada. A esses *turns* pode ser adicionado o *democratic turn*, no qual o acesso e a participação foram ampliados entre as classes sociais, com mudanças correspondentes na proeminência de alguns textos e traduções.³ O *postcolonial turn*, no qual o material grego e romano é reconhecido como um agente de resistência à dominação colonial, também exerceu considerável influência acadêmica e cultural.⁴ Mais recentemente, outros três *turns* se mostraram importantes. O conceito de *medialidade* está cada vez mais presente nos quadros críticos utilizados para a análise das recepções clássicas, tanto no sentido de que a relação entre textos antigos e recepções subsequentes raramente é diretamente linear, sendo frequentemente mediada por outros textos, quanto no sentido de que essas interações atravessam diferentes mídias, incluindo aquelas desenvolvidas após a antiguidade e na era moderna.⁵ O *global turn* promoveu a conscientização sobre o estudo e o uso de material grego e romano em todo o mundo,⁶ mas – como esbocei acima – traz seus próprios problemas em termos de conceitos e métodos, e está longe de ser uma panaceia para a descentralização dos estudos e do conhecimento clássico em muitos domínios públicos.

O *existential turn* é uma abreviação utilizada para destacar a preocupação de que o papel da antiguidade grega e romana nas histórias culturais e políticas dos regimes colonizadores da Europa Ocidental não apenas destruiu seu *status* moderno, mas também carrega um legado tóxico da própria antiguidade, ao estabelecer a misoginia e a escravidão como normas sociais.⁷

O conceito de *existential turn* também reconhece que o acesso e o conhecimento sobre a antiguidade grega e romana são difíceis de alcançar e já não desempenham um papel central na consciência pública. O recuo pode ser um precursor da ruína. Um termo mais brando para descrever a situação atual do estudo da antiguidade greco-romana, mas que ainda assim se baseia nos *turns*,

global e existencial, é o pós-clássico.⁸ No entanto, na minha opinião, o *existential turn* representa um desafio válido e potencialmente revigorante, um desafio de reconhecer e confrontar o passado. O termo ‘passado’ abrange tanto as matérias-primas quanto as fontes de evidência originadas na antiguidade e suas recepções subsequentes, incluindo interpretações e apropriações. Confrontar o passado, sem repressão ou negação, anda de mãos dadas com o reconhecimento de seus aspectos positivos e com a compreensão de que as definições de “positivo” e “negativo” mudam ao longo do tempo e do contexto.

PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES NAS PESQUISAS RECENTES

As principais contribuições para estudos recentes que questionam as suposições restritivas, redefinem as histórias das recepções gregas e romanas e abrem caminhos para futuros diversos incluem:

1 Clássicas Globais

[Clássicas Globais] baseia-se em três pressupostos centrais. O primeiro é que as questões globais não são apenas transnacionais, mas também transhistóricas [...] [em segundo lugar] as clássicas estão idealmente posicionadas para contribuir de maneiras significativas nas discussões sobre questões globais, que são complexas demais para serem abordadas a partir de uma única perspectiva disciplinar [...] [em terceiro lugar] o próprio campo das clássicas está em uma encruzilhada, confrontado com questões de relevância e questões de acesso e inclusão que ameaçam sua existência.⁹

A abordagem de Bromberg sugere espacialidades e temporalidades alternativas e também destaca o *existential turn*. Há uma ênfase significativa no trabalho interdisciplinar.

2 Perspectivas pós-clássicas

Se o estudo dos clássicos, especialmente desde o Renascimento, foi repetidamente motivado pelas ideias de que, em primeiro lugar, os textos e materiais antigos gregos e romanos – ‘clássicos’ – possuem valor intrínseco e, em segundo lugar, que a cultura ocidental encontrou uma herança privilegiada no passado grego e romano antigo, como deve ser estruturado o estudo contemporâneo da antiguidade se nem um desses compromissos ideológicos pode mais ser sustentado ou promovido de maneira inquestionável (tanto porque os suportes estruturais do classicismo mudaram quanto porque o desmantelamento de muitos desses suportes tradicionais é algo positivo que continuamos a defender)?¹⁰

Se os clássicos globais, como sugere Bromberg, são transnacionais e transhistóricos e possuem a capacidade de contribuir para a discussão de questões mais amplas, então eles requerem quadros comparativos (através de tempos/lugares/línguas e culturas). Bromberg também enfatiza a importância da tradução, que o *Postclassicisms Collective*, surpreendentemente, omite amplamente como uma categoria separada, embora existam alguns tópicos em sua discussão.

3 Traduções como agentes de troca e comparação

As traduções, de certa forma, são contratextos, bem como intertextos. Elas desafiam os argumentos de que, por exemplo, o material grego e latino só pode ser acessado por aqueles que dominam os textos nas línguas originais. De maneira mais ampla, as traduções desafiam a ideia de que a história de grupos específicos só pode ser criada e comunicada por membros desses grupos. Como coloca Ngugi wa Thiong'o em suas *Wellek Library Lectures*:

A tradução é a língua das línguas. Ela abre as portas das prisões nacionais e linguísticas. É, portanto, um dos aliados mais importantes da literatura mundial e da consciência global [...] [Globalectic Reading] significa romper com a prisão da

Clássicos em movimento [...] | Lorna Hardwick

imaginação construída por teorias e perspectivas que pareciam classificar seu conteúdo, acessível apenas a poucos [...] isso também pode significar que o ato de ler se torna também um processo de autoexame.¹¹

Essa passagem de Ngugi também é interessante porque o autor publicou suas ideias em inglês, apesar de sua defesa pelo valor de escrever na língua vernácula e suas tentativas anteriores de evitar publicações em inglês devido ao seu *status* como uma língua global associada à hegemonia cultural e ao imperialismo.

Para Ngugi, a tarefa do tradutor é, portanto, ampliar o número de pessoas que possam tanto se identificar quanto refletir sobre o conteúdo dos textos. O crescente reconhecimento da importância da tradução e das mudanças na percepção do papel do tradutor (não mais invisível, mas criativo e engajado) tem energizado diversos projetos de pesquisa, alguns dos quais reconhecem o papel distinto das traduções de materiais gregos e romanos.¹²

ALGUNS CONCEITOS ÚTEIS PARA MAPEAR AS RECEPÇÕES CLÁSSICAS E SEU ALCANCE GLOBAL

A difusão do material grego e romano e os variados pontos de partida pelos quais ele é acessado e interpretado por acadêmicos, profissionais, leitores e espectadores exigiram agilidade conceitual. Isso incluiu o desenvolvimento de métodos e taxonomias que vão além da identificação de intertextualidades e alusões diretas.¹³ As taxonomias agora incluem, por exemplo, noções de “afinidade” e “associação” (como respostas a lugares e atributos de figuras icônicas da mitologia e da história). A análise deve identificar e investigar encontros com material antigo que podem ser *glancing* (em que nenhum texto é totalmente absorvido pelo outro), *ghosting* (quando vestígios sobrevivem em uma recepção, mas podem permanecer adormecidos até serem resgatados pela sensibilidade do leitor ou do profissional), e *improvising* e *riffing* (termos retirados da música e usados para indicar como uma passagem ou tema pode ser extraído de um texto antigo

e reconfigurado, explorando variações antes de retornar ao tema básico). Essa dinâmica carrega ressonâncias com a noção de estrutura quiasmática no épico, uma forma de arte oral em que os poetas “cantavam”. Todos esses conceitos oferecem ferramentas para que acadêmicos e leitores mapeiem como a antiguidade e a modernidade podem se relacionar, como essas conexões têm sido mediadas e como podem ser estabelecidas ligações que funcionem através de diferentes tradições culturais.

Um modelo útil é o do *rizoma*, uma rede na qual existem vários pontos de entrada que permitem conexões e, ao mesmo tempo, possibilitem diferentes caminhos. Por exemplo, um acadêmico, profissional ou estudante com formação em literatura moderna, teatro ou relações internacionais pode ser atraído para o rizoma através de uma percepção de associações. No processo, eles podem adquirir conhecimento sobre materiais gregos e romanos e seus contextos, permitindo-lhes entrar no rizoma a partir de pontos diferentes e com uma perspectiva distinta no futuro, mantendo ainda assim as percepções geradas por seu ponto de entrada original. Esse processo pode engajar o leitor leigo interessado, mas também tem um lado inverso, em que uma pessoa conhecedora dos clássicos encontrará material de outros contextos, épocas, línguas e gêneros diferentes que amplia, refina e, às vezes, desafia seu conhecimento pré-existente e seus horizontes de compreensão.

A pesquisa sobre recepção criou e incorporou conceitos que destacam fases e níveis nesses processos, e também são particularmente úteis para analisar o que está envolvido nas “clássicas globais”. Esses conceitos incluem:

1 A “alta” e “baixa” intensidade de consciência sobre textos e figuras gregas e romanas

A consciência de baixa intensidade pode envolver o reconhecimento e alguma familiaridade com os nomes de figuras-chave como Aquiles, Héracles, Péricles, Augusto, ou mesmo Homero, ou Virgílio, mas sem conhecimento detalhado das

múltiplas implicações de suas origens. Por exemplo, uma ideia popular de Homero pode ser a de considerar (erroneamente) o poeta apenas como um “poeta da guerra”. A consciência de baixa intensidade pode ser transformada em maior intensidade em momentos de “consciência elevada”, quando situações, figuras, imagens e textos recebem um perfil mais destacado – por exemplo, em tempos de guerra ou conflito civil, ou quando escritores proeminentes e profissionais de teatro e cinema trabalham com exemplos particularmente icônicos.¹⁴

2 O *omni-local*

Greenwood (2013) evita qualquer implicação de que “global” seja um novo eufemismo para universal. Uma série de contextos locais evita noções de difusão a partir de um centro ou de uma hegemonia cultural. Há conexões úteis com a teoria de redes.

3 Conexões

Meios e métodos de conexão incluem agentes como tradutores, bem como modos de recepção/pontos de entrada para a consciência clássica (taxonomias sendo desenvolvidas no projeto *Oxford Classical Reception Commentaries*). A capacidade de poetas e leitores (assim como de acadêmicos e críticos) de estabelecer conexões fundamenta o desenvolvimento de novos tipos de comentários, que precisam refletir as diferenças de alcance e intensidade dos tipos de “conexão” trazidos ao material por escritores, leitores e acadêmicos.¹⁵

Mapear interações e conexões é uma tarefa vital para o acadêmico. A profa. Maria de Fátima Silva descreveu o processo em um contexto cultural específico:

A herança greco-latina é também uma fonte perene de inspiração para a literatura em língua portuguesa, especialmente em Portugal e no Brasil, em um processo contínuo e interminável de revisitas e ressignificações [...] no

âmbito da história literária, longe de visões simplistas e lineares, o processo complexo e interminável de recepção implica sempre um grande número de variáveis, originando leituras plurais que se interpenetram, somam e se sedimentam com o passar dos séculos [...] [escritores] permanecem em uma tensão constante entre conservação e inovação, tradição e originalidade.¹⁶

Duas outras citações de pesquisas recentes referem-se diretamente aos contextos, desafios e material comparativo importante, proporcionado pelas histórias de recepção clássica no Brasil e em seus países vizinhos:

A obra de Virgílio, como podemos ver, desempenha um papel fundamental em alguns momentos-chave da literatura e da história brasileiras [...] os conspiradores por trás da Inconfidência Mineira, que visava libertar o país do jugo português [...] escolheram um trecho da primeira écloga de Virgílio como seu lema: *Libertas quae sera tamen* (“Liberdade, ainda que tardia”, Virgílio, *Ecl. 1*, p. 127).¹⁷

Esta citação aponta para um exemplo do modo *emulativo* de recepção clássica.

À medida que os padrões transnacionais tomam forma, a personagem de Antígona aparece como um prisma através do qual se pode vislumbrar semelhanças nas dinâmicas culturais pós-revolucionárias nas Américas Espanhola, Portuguesa e Francesa [...] [expondo] uma diversidade regional, desafiando qualquer uniformidade imaginada que possamos querer atribuir à enteléquia espectral denominada “América Latina”¹⁸

Fradinger aponta para recepções que resistem a generalizações e estereótipos. Na introdução substancial de sua monografia, a autora discute as longas e complexas histórias e as características distintivas das recepções clássicas na América Latina, destacando como elas resistem às categorizações e aos enquadramentos conceituais impostos por suposições sobre os projetos imperiais europeus.

As jornadas intelectuais e culturais descritas pela professora Fatima e seus colegas (quase quis chamá-las de Odisseias) refletem aquelas dos textos antigos. Por exemplo, Carol Dougherty chamou atenção para o encontro como um tipo de conexão:

Como um poema imerso na improvisação em todos os níveis – poético, temático, cultural – a *Odisseia* nos oferece a oportunidade perfeita para explorar o encontro inesperado como um quadro teórico útil para ler, em conjunto, textos clássicos e contemporâneos.¹⁹

COMO, ENTÃO, MAPEAR E TEORIZAR “CONEXÕES”?

Uma taxonomia resumida (incluída abaixo como um apêndice) ajuda a indicar a variedade de possíveis conexões em encontros com textos greco-latinos. A taxonomia está sendo utilizada como base (experimental) para o trabalho da série *Oxford Classical Reception Commentaries* (doravante OCRC). Diferentes formas de agência criativa e interpretativa entram em cena. Algumas conexões podem ser ‘semeadas’ pelo autor antigo; outras percebidas e desenvolvidas por escritores subsequentes; e algumas trazidas ou ativadas pelos leitores de um ou de ambos os textos. Nem todas as categorias de conexão serão igualmente aplicáveis a todos os autores, as diferenças e as razões para isso provavelmente serão esclarecedoras.

O OCRC é um projeto de longo prazo que pesquisará e publicará comentários digitais e impressos sobre textos e autores que lidam com materiais clássicos. Esse trabalho envolve o desenvolvimento e o teste de uma variedade de taxonomias, que incluem não apenas as noções mais tradicionais de alusão, intertextualidade e intratextualidade, mas também categorias mencionadas acima, como afinidade, associação, *glancing*, *ghosting*, *improvising*, *riffing*, *tracing*, metalepse. Todas essas categorias reconhecem as múltiplas agências envolvidas (autores, acadêmicos, leitores, artistas), ainda que o equilíbrio pode mudar de acordo com o contexto de mediação e recepção.

CAMINHOS A SEGUIR NA AVALIAÇÃO DO *GLOBAL TURN*

Passo agora para a terceira parte da discussão, que se concentra nos paradigmas. Selecionei dois aspectos para comentar: a exemplaridade e as narrativas. Assim como os conceitos e rótulos discutidos anteriormente, eles estão entrelaçados.

1 Exemplaridade

Mudanças ocorreram nas atitudes em relação à exemplaridade. Duas citações de um volume de ensaios com foco em temporalidades e percepções da função exemplar de textos e ideias clássicas destacam a seguinte ideia:

Embora o uso exemplar do passado não tenha completamente desaparecido na era moderna, a singularidade dos períodos torna problemáticas as comparações diretas de diferentes eventos e, se tais comparações pretendem ter alguma plausibilidade, elas devem levar em conta e ponderar o contexto cultural dos eventos comparados.²⁰

[Grethlein] explora como os dois historiadores [Heródoto e Tucídides] rompem com outros gêneros comemorativos, ao utilizar exempla para fins críticos, em vez de legitimar ou glorificar, e ao introduzir em suas narrativas formas de ação que desafiam as temporalidades da historiografia exemplar [...] Em contraste, a crítica moderna à história exemplar expressa a ideia de que o futuro é aberto e pode ser moldado, enquanto a contingência deve ser compreendida não tanto como acaso, mas como liberdade para agir.²¹

2 Narrativas

O termo “narrativa” pode ser compreendido de várias maneiras, por exemplo, como uma história ou um conto que constitui um mito, um romance ou um relato de um evento histórico, ou como uma visão mais abstrata ou explicação de fenômenos culturais. Os tipos de narrativa podem estar intimamente inter-relacionados:

Clássicos em movimento [...] | Lorna Hardwick

As histórias sobre o passado clássico continuam a moldar ideias e práticas culturais, políticas e sociais contemporâneas; consequentemente, há um papel para o questionamento crítico dessas histórias [...] um pesquisador “democrático” deve estar comprometido em usar sua autoridade para complicar essas histórias, ampliar seu elenco de personagens e abrir debates sobre seu significado, em vez de fechá-los.²²

O ponto de Harloe sobre diferentes tipos de narrativas que podem ser colocadas ao lado e desafiar as tradicionalmente hegemônicas é refletido em pesquisas recentes e em andamento. Isso inclui novas áreas de interesse, como estudos de fuga, nomadologia, viagens e fronteiras, bem como paradigmas teóricos da teoria das fronteiras e diferenças impostas colonialmente em que o local e o metropolitano se encontram de frente.²³

Além disso, gostaria de enfatizar que clássicos e estudiosos da recepção deveriam incluir uma análise crítica das narrativas sobre o passado clássico, suas mediações no presente e as maneiras pelas quais o presente (incluindo os saberes consagrados da academia) reflete essa complexa *hinterlândia*. Elaborar seriamente o passado requer uma análise crítica do presente e de como ele é formulado, e vice-versa.

ELABORAR SERIAMENTE O PASSADO

Emily Greenwood argumentou que os *comparanda* são importantes para ajudar a “reorganizar a disciplina e ampliar as fronteiras”.²⁴ Os *comparanda* também servem para enfatizar que o trabalho colaborativo é vital, assim como a disposição de compartilhar *insights* e ouvir uns aos outros (ninguém é ou poderia ser um “especialista global”). A colaboração no processo de comparação auxilia acadêmicos e leitores a revisitar, revisar e substituir narrativas dominantes, evitando uma nostalgia regressiva, o anseio por um lugar ou um passado que foi irremediavelmente transformado, que nunca retornará e que é, agora, uma construção do imaginário pessoal, social e cultural, até mesmo aspiracional. A

nostalgia é uma noção que tem sido produtivamente problematizada em pesquisas recentes.

Em sua forma mais fielmente odisseica, a nostalgia é voltada para o futuro, é antecipatória. É como a imaginação humana no exílio se sustenta e extrai inspiração do deslocamento [...] Trata-se de uma visão, um sentimento que ressoa com o conselho de Cavafy de “manter Ítaca sempre em sua mente” e nunca temer os Lestrigones, o Ciclope ou a ira de Poseidon “desde que mantenha seus pensamentos elevados/desde que um raro entusiasmo/ative seu espírito e seu corpo.²⁵

REUNINDO QUESTÕES-CHAVE, CONCEITOS E MÉTODOS DE INVESTIGAÇÃO

Em seu estudo incisivo sobre resistência anticolonial, Priyamvada Gopal apresentou vários pontos que se relacionam com a necessidade de uma análise crítica de narrativas predominantes, como enfatizado por Harloe na citação discutida anteriormente. Embora o material greco-romano não apareça especificamente na análise de Gopal, ela oferece uma série de *insights* valiosos, principalmente quando invoca o estímulo de Adorno para elaborar seriamente o passado:

Nas Ilhas Britânicas, o projeto de desenvolver uma relação mais exigente com a história do que a oferecida pelas histórias insulares predominantes vai muito além da generosidade performativa de “incluir” minorias étnicas e culturais no nacional. O que Adorno chama de “elaborar seriamente o passado” é uma tarefa que também deve ser assumida pelas comunidades africanas, caribenhais e asiáticas da Grã-Bretanha. Quais podem ser as ressonâncias para essas comunidades ao refletir sobre uma história de agência e resistência, dos colonizados em luta, no sentido de desenvolver uma relação diferente tanto com a Grã-Bretanha quanto com o mundo?²⁶

Esta formulação, me parece oferecer uma analogia com o que é necessário para construir narrativas mais matizadas nos estudos clássicos. O imperativo de Gopal posiciona a tarefa como

uma oportunidade para que os marginalizados exerçam sua agência, bem como para que os privilegiados até então reconheçam e atuem nas novas e transformadoras responsabilidades que lhes são oferecidas por essa mudança hegemônica. Um dos aspectos mais valiosos do livro de Gopal é sua demonstração de que as próprias pessoas colonizadas influenciaram a consciência e as decisões no centro do Império Britânico. Elas não eram vítimas, mas agentes na construção do futuro.²⁷ Certamente, a mesma noção de agência deve se aplicar àqueles cuja participação e vozes têm sido marginalizadas nas hegemonias culturais e institucionais associadas ao estudo da Grécia e Roma antigas e à construção e disseminação de suas narrativas associadas.

O reconhecimento da agência, portanto, precisa ser flexível e multifacetado. Em 1º de junho de 2023, Jeri Daboo proferiu uma palestra para a série sul-asiática do *London Centre for Comparative Literature*. Seu foco foi a performance de Adaptação como uma atividade pós-colonial.²⁸ Daboo usou a noção de transadaptação para caracterizar os processos envolvidos na criação e encenação de versões de textos canônicos e de novas peças. Seu foco foi na performance e criatividade entre as comunidades da diáspora, envolvendo linguagem, estética e recontextualização. Seus exemplos foram extraídos de Shakespeare, Lorca e do drama moderno, mas não incluíram material da antiguidade greco-romana.

O ponto central de sua abordagem, relevante para a discussão sobre os Estudos Clássicos em uma perspectiva global, é que trabalhar com novos espaços (em sua palestra, espaços diáspóricos) implica unir os patrimônios culturais tanto da comunidade anfitriã quanto da diáspora. Reconhecer o entrelaçamento dessas heranças oferece uma base para trabalhos que refletem o crescimento de identidades e de experiências novas e compartilhadas. Daboo argumentou que o espaço da diáspora é povoados tanto por comunidades indígenas quanto por migrantes. Isso se aplica tanto a discussões sobre culturas da Australásia, quanto sobre sul-asiáticos na área de *Southall*, em Londres, ou sobre a Nova Europa – ou, por analogia, sobre a relação entre as

fases da pesquisa clássica e os centros de poder intelectual e cultural que as dominam. O modelo de Daboo apresenta implicações interessantes e desafiadoras para a relação, nos Estudos Clássicos, entre as práticas acadêmicas, a conscientização pública e o *global turn*. Ele aponta na direção de “tanto isso como aquilo”, em vez de “ou isso ou aquilo”, como um princípio orientador da investigação.

CODA

Como primeiro passo rumo a “elaborar seriamente o passado”, é necessário reconhecer que as histórias de apropriação da antiguidade grega e romana a serviço de projetos imperialistas, colonialistas, racistas e misóginos desacreditaram todo o campo de estudo aos olhos tanto da intelectualidade liberal quanto das pessoas marginalizadas e oprimidas por conta de gênero, raça e classe. No entanto, a história mais recente da disciplina possui aspectos redentores. Em primeiro lugar, a antiguidade, em certa medida, foi libertada da cooptação por hegemonias políticas e culturais estabelecidas. O fato de que os Estudos Clássicos foram forçados a uma posição em que não é mais dominante, mas sim subalterno, é potencialmente uma fonte de força.

O modelo de Gopal, no qual os marginalizados e colonizados podem usar resistência e dissidência construtiva para energizar mudanças e transformar atitudes tanto entre os poderosos quanto entre os oprimidos, oferece à teoria e prática dos estudos clássicos uma analogia que tem força tanto dentro da disciplina quanto em sua atividade mais ampla. A analogia permite pensar com o material grego e romano e suas recepções podem contribuir à criação de espaços novos e diferentes para desenvolvimento e debate, revelando diferentes futuros. Há muitos exemplos de materiais clássicos sendo usados como contratextos e intertextos, funcionando como intervenções na política cultural e trazendo a democracia deliberativa de volta aos debates.

As histórias e as urgências das disciplinas de Estudos Clássicos representam um microcosmo dos desafios enfrentados

pela sociedade e pela política cultural. Aceitar o passado sem negar ou reprimir seu lado sombrio é um desafio em muitos contextos ao redor do mundo e certamente é um *sine qua non* para o progresso. Estudar a antiguidade grega e romana e suas recepções, além de refletir sobre elas, traz as vantagens de trabalhar com um material que é tanto distante quanto presente e carrega o potencial de adentrar um espaço vazio e/ou criar um novo espaço. Elaborar seriamente o passado, o presente e o futuro exigirá qualidades distintas de compromisso e uma abordagem imparcial na coleta e análise de evidências, além da coragem e da capacidade de comunicar análises radicais e perspectivas ambiciosas, e de submeter tudo isso a uma análise crítica e ao desafio.

Para uma perspectiva sobre a relação entre passados e presentes que aborda as especificidades da situação nos Estudos Clássicos, há uma citação do ensaio de Brooke Holmes sobre *Cosmopoiesis*:

[...] a construção de mundos que trazem, às vezes, constelações incomuns de textos antigos juntamente com elementos vivos no presente em uma simbiose criativa [...] o trabalho é necessariamente processual, parcial e contingente [...] qualidades essenciais ao que a obra de *cosmopoiesis* no campo do ‘clássico’ contribui para o trabalho de viver juntos e viver bem.²⁹

Holmes destaca um elemento que está se tornando mais proeminente no trabalho de acadêmicos e estudantes de estudos clássicos: o compromisso ético com o mundo mais amplo, que redefine o que pode ser contribuível a partir do estudo da antiguidade e sua recepção. Os veículos para isso incluem narrativas e mitos, pontos de reconhecimento (*anagnórises*) e a performatividade do testemunho.

Em uma análise conceitual distinta, o estudo de Bromberg sobre as possibilidades globais (e necessidades) de um novo tipo de clássicos exortou o reconhecimento de três quadros paradigmáticos que já estão moldando a pesquisa, o debate e o ensino nos Estudos Clássicos e além – transfronteiriço,

transhistórico e transdisciplinar.³⁰ Insistir que o estudo da antiguidade grega e romana tem uma contribuição significativa a fazer em esferas mais amplas implica o compromisso de, para tanto, a disciplina precisar lidar tanto com suas próprias histórias quanto superá-las. Textos, contextos, ideias e imagens da antiguidade grega e romana são matéria-prima, um espaço para encontros. A *expertise* filológica continua sendo necessária, juntamente com uma compreensão das histórias da academia como marcadoras das narrativas envolvidas no engajamento com o passado.

Como estímulo final para reflexão, aqui está uma citação do poeta irlandês Seamus Heaney, laureado com o Prêmio Nobel:

[...] é o trabalho do poeta ser sensível às tensões e pressões que permeiam a vida de sua época. O que distingue o bom poeta é a habilidade de tracar essas tensões até seu próprio lar, através das fraturas de sua própria sensibilidade, e de ser fiel ao funcionamento de seu próprio espírito enquanto permanece atento ao funcionamento do mundo. Isso é o que podemos chamar de integridade artística, e é um *sine qua non*.³¹

Parece-me que, se substituirmos “poeta” por “acadêmico”, isso iluminará também um compromisso com a integridade acadêmica, além de nos direcionar para uma dimensão ética em nosso trabalho, independentemente de seu foco específico.

ABSTRACT

The discussion examines the implications for classics and classical reception studies of the recent ‘global turn’ in cultural theory. It begins by summarizing the wider associations of the concept of ‘global’, which have some negative implications for classical research and teaching, and which influence the construction and interpretation of paradigms. The ‘global turn’ is then situated in the context of other cultural and conceptual turns which have impacted on the study of Greek and Roman antiquity and its receptions: the ‘cultural turn’, the ‘translation turn’, the ‘performative turn’, the ‘democratic turn’, and most recently the ‘existential turn’. These ‘turns’ are inter-related, and an understanding of this nexus provides a basis for negotiating the relationship between the study of classical antiquity and the cultural politics of the global. The main body of the paper refers to some examples of the roles of People and Places in the paradigm shifts that are currently in progress, including citation of some of the important recent scholarship that has illuminated the reception and refiguring of classical material in South America, especially Brazil. Important elements in analysis include *comparanda*; re-thinking conceptions of temporality, agency and their narratives; recognition that scholars, translators, creative practitioners, and the wider public all have a variety of points of entry to a rhizome of engagement with Greek and Roman antiquity. The concluding section focuses on paradigms and aspirations, including the imperative of ‘working seriously on the past’ (Adorno’s phrase) and its relationships both with the present and with the future. The histories and urgencies of the disciplines that cluster in classical study not only represent a microcosm of the challenges facing societies and geo-politics, but also have the capacity to provide a space in which the principles of dispassionate inquiry and ethical engagement can be mutually enhancing.

KEYWORDS

Adorno; Classical Receptions; Epic Poetry; Global Cultural Politics; Greek and Roman Antiquity; Narratives; Tragedy; Translation.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. The Meaning of Working Through the Past. **Critical Models: Interventions and Catchwords.** Tr. H.W. Pickford. New York: Columbia University Press, 2005.
- ALONZI, L. **History as a Translation of the Past:** Case Studies from the West. London: Bloomsbury Academic, 2023.
- BAKER, M. **Unsettling Translation:** Studies in Honour of Theo Hermans. London: Routledge, 2022. Disponível em: <<https://www.taylorfrancis.com/books/oa>Edit/10.4324/9781003134633/unsettling-translation-mona-baker>>. Acesso em: 5 jun. 2022.
- BALMER, J. **Piecing Together the Fragments.** Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BALMER, J. **The Word for Sorrow.** Cambridge: Salt, 2009.
- BASSNETT, S. **Translation.** London: Routledge, 2014.
- BRAUND, S.; TORLONE, Z.M. (ed.). **Virgil and his Translators.** Oxford: Oxford University Press, 2018.
- BROMBERG, J. **Global Classics.** London and New York: Routledge, 2021.
- BUTLER, S. (ed.) **Deep Classics:** Rethinking Classical Reception. London: Bloomsbury, 2016.
- DOUGHERTY, C. **Travel and Home in Homer's Odyssey and Contemporary Literature:** Critical Encounters and Nostalgic Returns. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- EIDINOW, E. The (Ancient Greek) Subject Supposed to Believe. **Numen:** International Review for the History of Religions, 66.1, 2019, p. 56-88.
- FRADINGER, M. **Antigonas:** Writing from Latin America. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- GOPAL, P. **Insurgent Empire:** Anticolonial Resistance and British Dissent. London and New York: Verso, 2020.
- GREENWOOD, E. **Afro-Greeks:** Dialogues between Anglophone Caribbean Literature and Classics in the Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- GREENWOOD, E. Herodotus, Anti-colonialism, Diversity, and Black Traditions in the Modern World. **Herodotus Helpline,** 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.herodotushelpline.org/seminar-schedule>>. Acesso em: 23 set. 2022.

GREENWOOD, E. Omni-local classical receptions. **Afterword to Classical Receptions in Central and Eastern European Poetry**. Special Issue: Classical Receptions Journal, vol. 5, Issue 3, 2013, p. 354-361.

HALL, E. Navigating the Realms of Gold: Translation as Access Route to the Classics. In: Lianeri and Zajko (eds.), 2008, p. 315-40.

HALL, E.; MACINTOSH, M.; WRIGLEY, A. (eds.), **Dionysus since 69**: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HARDWICK, L. Aspirations and Mantras in Classical Reception Research: Can There Really be Dialogue between Ancient and Modern?. In: POURCQ; M. de, de Haan N.; RIJSER, D. (eds.). **Framing Classical Reception Studies**: Different Perspectives on a Developing Field. Leiden: Brill, 2020. p. 15-32.

HARDWICK, L. Epilogue. Voices, Bodies, Silences and Media: Heightened Receptivities in Epic in Performance. In: MACINTOSH, F.; J. MCCONNELL; S. HARRISON; KENWARD, C. (eds.). **Epic Performances**: from the Middle Ages into the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 558-572.

HARDWICK, L. Fuzzy Connections: Classical Texts and Modern Poetry in English. In: PARKER, J.; MATHEWS, T. (eds.). **Translation, Trauma and Tradition**. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 39-60.

HARDWICK, L. Heightened Receptivities: when Ancient and Modern Meet in Greek Tragedy. In: KARAMANOU, I. (ed.), **Ancient Theatre**: Proceedings of the Nafplion Conference on Otherness. Tripoli (GR): University of the Peloponnese, 2022. p. 283-295.

HARDWICK, L. **Reception Studies**: New Surveys in the Classics. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. (no prelo).

HARDWICK, L. Thinking with Classical Reception: Critical Distance, Critical Licence, Critical Amnesia. In: RICHARDSON, E. (ed.). **Classics in Extremis**: the Edges of Classical Reception. London: Bloomsbury, 2019. p. 13-24.

HARDWICK, L. Tracking Classical Scholarship: Myth, Evidence and Epistemology. In: HARRISON, J.; PELLING, C. (ed.). **Classical Scholarship and Its History**: Essays in Honour of Christopher Stray, 9-31. Berlin and Boston: De Gruyter, 2021b.

HARDWICK, L. Translation and Temporalities in Classical Reception Histories: Narratives, Genres, Forms and the Agencies of Translators. In: ALONZI, L. **History as a Translation of the Past**: Case Studies from the West. London: Bloomsbury Academic, 2023. p. 49-68.

- HARDWICK, L. Translation and/as Adaptation. In: LIAPIS, V.; SIDIROPOULOU, A. (eds.). **Adapting Greek Tragedy**: Contemporary Contexts for Ancient Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 2021a. p. 110-130.
- HARDWICK, L.; GILLESPIE, C. (eds.). **Classics in Post-Colonial Worlds**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HARDWICK, L.; HARRISON S.J.; VANDIVER, E. (eds.). **Classics in the Modern World**: A 'Democratic Turn?'. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- HARDWICK, L.; HARRISON S.J.; VANDIVER, E. **Rupert Brooke, Charles Sorley, Isaac Rosenberg and Wilfred Owen**: Classical Connections. Oxford: Oxford University Press, 2024a.
- HARDWICK, L.; VANDIVER, E. **Greek and Roman Antiquity in First World War Poetry**: Making Connections. Oxford: Oxford University Press, 2024b.
- HEANEY, S. **The Redress of Poetry**. London: Faber, 1995.
- HEANEY, S. What Makes a Good Poet. **Portal 2**, julho, 2000, p. 5.
- HINDS, S. **Allusion and Intertext**: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HOLMES, B. Cosmopoiesis in the Field of "The Classical". In: BUTLER, S. (ed.) **Deep Classics**: Rethinking Classical Reception. London: Bloomsbury, 2016. p. 269-289.
- LIANERI, A. Translated History and Historical Time: Transtemporal Understandings of Greek and Roman Concepts. In: ALONZI, L. **History as a Translation of the Past**: Case Studies from the West. London: Bloomsbury Academic, 2023. p. 141-168.
- LIANERI, A.; V. Zajko (eds). **Translation and the Classic**: Identity as Change in the History of Culture. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LIAPIS, V.; SIDIROPOULOU, A. (eds.). **Adapting Greek Tragedy**: Contemporary Contexts for Ancient Texts. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- LOGUE, C. **War Music**: an Account of Homer's Iliad. London: Faber, 2015.
- MACINTOSH, F.; J. MCCONNELL; S. HARRISON; C. Kenward (eds.). **Epic Performances**: from the Middle Ages into the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- MARTINDALE, C. **Redeeming the Text**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MATZNER, S.; TRIMBLE, G. **Metalepsis**: Ancient Texts, New Perspectives. Oxford: Oxford University Press, 2020.

- MCCONNELL, J. **Derek Walcott and the Creation of a Classical Caribbean.** London: Bloomsbury, 2023.
- MEE, E.; FOLEY, H.P. (eds.). **Antigone on the Contemporary World Stage.** Oxford: Oxford University Press, 2011.
- MICHELAKIS, P. (ed.). **Classics and Media Theory.** Oxford: Oxford University Press, 2020.
- OSWALD, A. Sidelong Glances. Oxford Professor of Poetry Lecture (27 May), 2021.
- POURQQ, M. de; HAAN, N. de; RIJSER, D. (eds.). **Framing Classical Reception Studies:** Different Perspectives on a Developing Field. Leiden: Brill, 2020.
- RICHARDSON, E. (ed.). **Classics in Extremis:** the Edges of Classical Reception. London: Bloomsbury, 2019.
- SILVA, M. de F.; HARDWICK, L.; MARQUES PEREIRA, S. (eds.). **The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry.** Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- STEAD, H. Fire, Fennel and the Future of Socialism: Tony Harrison's Prometheus. In: BYRNE, S. (ed.). **Tony Harrison and the Classics.** Oxford: Oxford University Press, 2022. p. 202-221.
- The Postclassicisms Collective:** Postclassicisms. Chicago: Chicago University Press, 2020.
- THIONG’O, Ngugi wa. **Globalectics:** Theory and the Politics of Knowing. Welleck Lectures 2010. New York: Columbia University Press, 2012.
- VASCONCELLOS, P.S. de. Virgílio Brasileiro: a Brazilian Virgil in the Nineteenth Century. In: BRAUND, S.; TORLONE, Z.M. (ed.) **Virgil and his Translators.** Oxford: Oxford University Press, 2018. p. 345-354.
- ZUCKERBERG, D. **Not all Dead White Men:** Classics and Misogyny in the Digital Age. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2018.

APÊNDICE: TIPOS DE “CONEXÕES”

“Claro, Galípoli não é Tomis, nem vice-versa. Mas, entre esses dois polos, a poesia pode estabelecer suas próprias conexões”.³² Assim sendo, Josephine Balmer escreveu sobre como suas recepções da poesia de exílio de Ovídio foram incorporadas em sua própria resposta poética à experiência de um soldado local na Primeira Guerra Mundial. De maneira mais teórica, Carol Dougherty chamou atenção para os tipos de conexões e como elas são encontradas: “Como um poema imerso na improvisação em todos os níveis – poético, temático, cultural – a *Odisseia* nos oferece a oportunidade perfeita para explorar o encontro inesperado como um quadro teórico útil para ler, em conjunto, textos clássicos e contemporâneos”.³³

COMO MAPEAR E TEORIZAR “CONEXÕES”?

Um esboço de taxonomia (incluído abaixo como um apêndice) ajuda a indicar uma gama de possíveis “conexões” em encontros com textos gregos e latinos. Ele está sendo utilizado como base (experimental) para o trabalho *Oxford Classical Reception Commentaries*. Diferentes formas de agência criativa e interpretativa entram em cena – algumas conexões podem ser “semeadas” pelo autor antigo; outras percebidas e desenvolvidas por escritores subsequentes; e algumas trazidas ou ativadas pelos leitores de um ou ambos os textos. Nem todas as categorias de conexão serão igualmente aplicáveis a todos os autores – as diferenças e as razões para isso provavelmente serão esclarecedoras.

ALUSÃO

Historicamente, muitos classicistas adotaram uma abordagem para a leitura das recepções de textos clássicos baseada na análise de alusões e seu papel nas relações entre diferentes poemas (antigos e modernos). Essa abordagem geralmente privilegia o autor da antiguidade e sugere que os aspectos formais e lexicais de um poema carregam um significado que foi, de certa

forma, intencionado, embora estudosos como Stephen Hinds tenham enfatizado que esse tipo de análise não deve reduzir as possibilidades de interpretações plurais.³⁴ As abordagens baseadas em alusões também privilegiam as habilidades, a educação e o conhecimento do leitor, que deve captar as alusões, sejam elas de forma aberta ou sutilmente inseridas sob o significado aparente (ou ambas). As alusões indiretas podem ser classificadas como tal devido ao seu percurso por múltiplas mediações ou porque se apoiam em um emblema cultural, em vez de um texto literário específico, e, portanto, necessitam ser recontextualizadas (por exemplo, Aquiles como herói; Dido como amante abandonada; Eneias como fundador de uma nova nação).

INTERTEXTUALIDADE

A alusão que vai além de uma simples menção a uma figura ou emblema cultural é geralmente referida como intertextualidade, ou seja, a movimentação através e entre diferentes textos. A intertextualidade também pode envolver a movimentação entre textos antigos, textos mediadores e textos menos classicamente orientados, mas que fazem parte da tradição literária do novo escritor. A teoria da resposta do leitor, por sua vez, ampliou a agência do leitor na construção de conexões. Os leitores podem trazer para o poema ecos e interpretações que se baseiam em outros textos familiares ao leitor, mas não necessariamente conhecidos pelo escritor original (incluindo textos que podem ter sido produzidos posteriormente). Por exemplo, os classicistas do séc. XXI em ambientes de língua inglesa podem achar impossível ensinar a ode III.2 de Horácio sem serem influenciados pela intervenção do poema “*Dulce et decorum est*”, de Wilfred Owen.

INTRATEXTUALIDADE

Refere-se a conexões feitas pelo poeta dentro de um poema ou entre esse e outros textos na *œuvre* do escritor. A intratextualidade muitas vezes opera ao lado da intertextualidade,

potencializando a autorreferencialidade do escritor e destacando a *metalepsye*.

As conexões acima predominantemente baseadas em textos implicam um conhecimento relativamente detalhado dos textos antigos por parte dos escritores subsequentes e seus leitores. A pesquisa sobre recepções clássicas precisa expandir, até mesmo “esticar”, essa taxonomia. Aqui estão algumas possibilidades que vão além da intertextualidade:

AFINIDADES

A afinidade contribui para a conexão. O escritor ajuda os leitores a sentir empatia pelo texto e por seus antecedentes, bem como por outros leitores, possivelmente por meio do uso de termos ou situações vernáculas familiares. Por exemplo, o poeta Isaac Rosenberg, em suas cartas dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, discutiu a afinidade entre Ésquilo e ele próprio, pois, como soldados em serviço, ambos teriam enfrentado piolhos (referidos pelo Heraldo em *Agamemnon* de Ésquilo).

ASSOCIAÇÕES

O escritor pode inserir gatilhos associativos em um poema para fornecer ao leitor uma maneira de conectar o antigo e o moderno; igualmente, o leitor pode trazer associações ativadas pela linguagem e situações contemporâneas. Às vezes, as associações implicam situações paralelas que atravessam tempos e lugares. A guerra, a morte, o amor, a perda fornecem motivos e tropos que se repetem em muitas literaturas – por exemplo, a associação entre a morte em batalha e o motivo suspenso da papoila, no qual o símilde Homero sobre a morte de Gorgythion, no canto VIII da *Iliada*, se engaja com as papoilas nos campos da Primeira Guerra Mundial na Flandres, que foram assimiladas à iconografia do memorial. Às vezes, experiências aparentemente distintas podem ser relacionadas por meio de uma metáfora, um símilde ou uma palavra-chave que ativa uma sequência contínua de associações. As associações de

lugar, às vezes, estão ligadas ao desenvolvimento de um senso de afinidade. Por exemplo, este foi um aspecto importante da poesia da Primeira Guerra Mundial, especialmente por escritores imersos na literatura grega. Isso é evidente nas conexões feitas por soldados em viagem a Galípoli com lugares nos poemas homéricos e sua localização nas ilhas gregas e na planície troiana. Os leitores modernos podem responder prontamente a essas associações por causa de suas próprias experiências de viagem.

GLANCING

Este é um termo usado para indicar um encontro breve em que nenhum dos textos é absorvido pelo outro, mas eles se tocam brevemente, talvez por meio de uma palavra ou experiência compartilhada, e então seguem caminhos distintos, embora a compreensão dos leitores sobre os dois possa ser afetada. Em termos criativos, uma analogia é com a tangente de um triângulo – sua trajetória a afasta do triângulo, mas, ainda assim, eles se tocam. A palestra de maio de Alice Oswald, intitulada *Sidelong Glances*, na série *Professor of Poetry de Oxford* (27 de maio de 2021), discutiu como a literatura possui “uma porta dos fundos”. Ela identificou a capacidade auricular e a oralidade, (frequentemente exemplificadas por grupos subalternos, como mulheres e grupos marginalizados etnicamente) como ricas fontes de modos inesperados de acessar um poema. O *glancing* de Oswald é um movimento lateral e associativo, permitindo que a poesia seja feita a partir de uma colcha de retalhos de comentários e vozes, em vez de depender da poesia como um elo em uma grande cadeia de desenvolvimento literário. Ela usou essa técnica em seu trabalho de 2011, *Memorial*, no qual pretendia traduzir a atmosfera da *Ilíada* para conceder *status* aos mortos que não receberam uma *aristéia* nos poemas homéricos.³⁵

HOSTING

Este termo é usado para se referir a vestígios de um texto antigo que sobrevivem na recepção subsequente, mas permanecem adormecidos, submersos sob a superfície e a compreensão do leitor até emergirem, talvez apenas para recuar novamente. De maneira mais formal, muitas recepções da poesia grega e romana empregam recursos literários como a *katabasis* para ativar esses vestígios, tanto de maneira material quanto metafórica.

IMPROVISING AND RIFFING

Estes são termos críticos emprestados da música. Eles apontam como um escritor moderno pode pegar um tema ou passagem de um autor antigo e trabalhar com ela, explorando suas possibilidades criativas e variações antes de retornar ao tema-base (cf. estrutura quiástica na poesia épica).

METALEPSE

A metalepse tem sido empregada como um conceito na crítica narratológica moderna para indicar como escritores sinalizam sua própria presença no texto e até mesmo destacam sua intervenção como narradores. A metalepse também é uma ferramenta útil para examinar a presença e a agência interpretativa direta do autor em recepções clássicas de poesia que não estão confinadas a narrativas extensas. Às vezes, o autor aparece em pessoa. No entanto, a *metalepse* nem sempre é indicada pelo uso da primeira pessoa “eu”. Por exemplo, Christopher Logue em seu *War Music* apostrofa, ou seja, dirige-se ao leitor no vocativo, como se ele próprio fosse um diretor de cinema, e dessa forma direciona o olhar e a imaginação do leitor.³⁶ Uma vez que os leitores são trazidos para o poema dessa maneira, eles mesmos podem ter um papel em moldar como a história é percebida.³⁷

TRACE

Este é um termo crítico usado em dois sentidos, como verbo e como substantivo. Como verbo, denota maneiras pelas quais um crítico investiga. O verbo também mapeia como um escritor trabalha e como as conexões são feitas. Como substantivo, ele denota como o crítico, ou um novo escritor ou leitor, pode identificar “vestígios” de outros textos e maneiras de olhar que persistem no novo trabalho. Esses elementos vestigiais podem parecer desconectados, mas também fornecem matéria-prima para criar novas conexões e questionar as já assumidas.

¹ Gostaria de agradecer ao professor Rainer Guggenberger e aos seus colegas por organizarem a conferência na qual este artigo foi apresentado pela primeira vez. A professora Catherine Connors e o professor Stephen Hinds atuaram como debatedores, e sou muito grata a eles por seus comentários perspicazes, bem como a todos que contribuíram de forma tão significativa para a discussão. Os tradutores foram fundamentais para viabilizar a discussão. Agradeço-os bem como à tradutora deste artigo, Ana Beatriz de Melo Barbosa Palomanes, pela sua expertise, e ao professor Rainer Guggenberger pela revisão.

² Veja também Lianeri; Zajko, 2008; Bassnett, 2014; Braund; Torlone, 2018; Baker, 2022; Alonzi, 2023; Hall et al., 2004.

³ Hardwick; Harrison, 2013.

⁴ Hardwick; Gillespie, 2007; Greenwood, 2010; McConnell, 2023.

⁵ Michelakis, 2020.

⁶ Bromberg, 2021.

⁷ Veja Hardwick (2025) e Zuckerberg (2018). Para uma análise ponderada das recepções clássicas em vários contextos de trauma cultural e político, veja os ensaios em Richardson (2019). Hardwick (2019, 2021) aborda algumas das questões envolvidas no trabalho crítico sobre o passado, sem sanitizá-lo ou reprimir questões-chave.

⁸ Para uma análise ponderada e perspicaz, veja *The Postclassicisms Collective* (2020).

⁹ Bromberg, 2021, p. 6-7; grifo nosso.

¹⁰ *The Postclassicisms Collective*, 2020, p. 201.

¹¹ Ngugi, 2012, p. 61; grifo nosso. A extensão do mapeamento cultural promovido pelo estudo de traduções é discutida em Lianeri (2008). Pourcq et al. (2020) considera o impacto dos diferentes quadros usados nos estudos de recepção clássica (incluindo Hardwick, 2020).

¹² Hall, 2008. O trabalho de Josephine Balmer (2009, 2013) sobre tradução e criatividade e de Susan Bassnett (2014) sobre histórias e teorias da tradução foi especialmente importante. Baker (2022), problematiza questões-chave e contém ensaios importantes sobre tradução como comentário (Batchelor) e sobre performance e agência literária (Saldanha). Veja mais em Hardwick (2023).

¹³ Hinds (1998) considerou as duas dimensões e motivou grande parte das discussões subsequentes. Para uma discussão sobre a ampliação das taxonomias, veja Hardwick, Harrison e Vandiver (2024, p. 1-5, 12-18), a partir do qual este resumo é extraído.

¹⁴ Veja Eidenow (2019) para uma discussão do conceito em termos de contextos religiosos antigos. Para uma discussão das condições para a “receptividade elevada”, veja Hardwick (2018).

¹⁵ Stead (2022, p. x) chama a atenção para as maneiras pelas quais alusões e ressonâncias “aprendidas” e “populares” podem funcionar juntas em um texto específico. Hardwick (2011) apresenta uma discussão introdutória.

¹⁶ Silva et al., 2022, p. xviii. Para uma discussão mais aprofundada sobre os níveis de consciência e as implicações, veja (Hardwick, 2018; Foster, 2020; e a introdução a Hardwick et al., 2024).

¹⁷ Vasconcellos, 2018, p. 346.

¹⁸ Fradinger, 2023, p. 4.

¹⁹ Dougherty 2019, p. 9.

²⁰ Grethlein, 2011, p. 247-248.

²¹ Lianeri, 2011, p. 26-27; grifo nosso.

²² Harloe, 2013, p. 12.

²³Todos esses temas refletem o material frutífero em textos antigos, conforme discutido no artigo de Emily Greenwood para a *Herodotus HelpLine* (Greenwood,

2021). Veja também Hardwick (2023).

²⁴ Greenwood, 2021.

²⁵ Riley (2021, p. 30), citando Cavafy, trad. Keeley e Sherrard, 1992.

²⁶ Gopal (2020, p. 453), discutindo Adorno, 2005, p. 89; grifo nosso.

²⁷ Ngugi (2012, p. 63) fornece outra perspectiva sobre essa questão em sua discussão sobre a importância da tradução *inter* e *intra* línguas.

²⁸ Estava previsto que a palestra fosse disponibilizada no site do Centro (<<https://sites.gold.ac.uk/comparative-literature>>).

²⁹ Holmes, 2016, p. 285.

³⁰ Bromberg, 2021, p. 6-14.

³¹ Heaney, 2000, p. 5; grifo nosso.

³² Balmer, 2009, p. xiv; grifo nosso.

³³ Dougherty, 2019, p. 9.

³⁴ Hinds, 1998, cap. 2.

³⁵ Oswald, 2011, p. 1-2.

³⁶ Logue, 2015, p. 9.

³⁷ Veja mais em Matzner; Trimble, 2020, cap. 1.

Como seria uma perspectiva feminista de Proba?

Cathrine Connors

RESUMO

O *Cento* de Proba, que reutiliza versos vergilianos para recontar narrativas bíblicas, tem sido recebido tanto com apreço quanto com desdém nos séculos que se seguiram à sua composição. Este artigo considera as análises acadêmicas recentes sobre a obra de Proba, juntamente com abordagens feministas sobre Virgílio, especialmente aquelas apresentadas na edição especial de 2021 da revista *Vergilius* sobre “Vergílio e o Feminino”, editada por Elena Giusti e Victoria Rimell, e questiona o que a crítica feminista, com sua ênfase em entender gênero e poder representados nos textos, poderia trazer para o estudo da obra de Proba e seu contexto mais amplo.

PALAVRAS-CHAVE

Proba; Sibila; Eva; Maria; *Cento*; Feminismo; Virgílio.

SUBMISSÃO 03.12.2024 | APROVAÇÃO 18.3.2025 | PUBLICAÇÃO 20.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66346](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66346)

COMO SERIA UMA PERSPECTIVA FEMINISTA DE PROBA?

Este artigo aborda análises acadêmicas recentes da obra de Proba, juntamente com abordagens feministas a Virgílio. O meu objetivo é questionar qual contribuição a crítica feminista, com a sua ênfase na compreensão sobre gênero e poder representados nos textos, poderia trazer ao estudo da obra de Proba e do seu contexto mais amplo.



O QUE É UMA PERSPECTIVA FEMININA?

Como movimento político, o feminismo trabalha em prol da justiça ao descrever, analisar e buscar desmantelar os sistemas, as ideologias e práticas de grande e pequena escala que resultam em desigualdades baseadas em gênero e sexo. Desenvolvido a partir de perspectivas feministas negras e indígenas, o feminismo interseccional chama a atenção para as interações de múltiplos fatores nos quais a discriminação e a injustiça podem estar fundamentadas como etnia, raça, status socioeconômico, capacidade, localização geográfica. Ao longo dos séculos, a maioria das interações com o mundo antigo grego e romano bem como seus legados sustentou sistemas e ideologias patriarciais. Voltar-se para Grécia e Roma também fez parte da justificação de ideias supremacistas brancas e dos horrores do comércio transatlântico de escravos. Mas, assim como W.E.B. DuBois e outros às vezes usaram textos clássicos para enquadrar seus argumentos contra leis e práticas racistas,¹ algumas pessoas usaram análises e reações a ideias, textos e artefatos clássicos gregos e romanos como parte do trabalho feminista. As perspectivas feministas sobre textos literários podem reconhecer como a representação das mulheres, sendo fracas, perigosas ou inherentemente diferentes dos homens, pode refletir e reforçar práticas opressivas; elas também podem reconhecer narrativas de agência feminina e resistência à opressão. As críticas feministas frequentemente perguntam, implícita ou explicitamente, “e se...?” ou “o que veríamos de diferente nos textos se pensássemos de

maneira diferente sobre mulheres, trabalho, reprodução, agência, voz?”.²

1 Inicialmente, considerarei algumas abordagens feministas recentes a Virgílio e como Proba se apresenta como leitora de Virgílio e da narrativa bíblica, além de poetisa.

2 Em seguida, considerarei o que Proba preserva de Virgílio e o que ela transforma na narrativa bíblica.

3 Finalmente, farei algumas perguntas minhas “e se...?”, sobre Proba.

1) ABORDAGENS FEMINISTAS E POÉTICA SIBILINA EM VIRGÍLIO E PROBA

A edição especial de 2021 da revista *Vergilius* contém artigos de uma conferência sobre “Virgílio e o Feminino”, realizada em Cumas, em 2019. Como organizadoras da conferência e editoras, Elena Giusti e Victoria Rimell convidaram os apresentadores a fazer um balanço, tanto para ampliar quanto para problematizar como as questões do feminismo nos provocam a pensar de forma diferente sobre Virgílio. Os artigos resultantes apontam para as formas como as representações de mulheres por Virgílio refletem e endossam normas patriarcais, além de considerarem estratégias de leitura ‘contra a corrente’ para combater a opressão.³ O volume como um todo, e vários artigos em particular, oferecem perspectivas feministas úteis para ler as transformações de Proba de Virgílio e da narrativa bíblica.

O artigo de Tom Geue instiga seus leitores a pensar de maneira diferente sobre a sexta écloga, um poema geralmente abordado como a declaração mais refinada de Virgílio sobre a poética de Calímaco, porque ele se retira para poemas literários alusivos a pastores, em vez de contar as grandes histórias de reis e de guerras. Ao partir da abordagem feminista/marxista materialista de Silvia Federici e outros, Geue levanta a pergunta “e se”: e se prestarmos atenção ao trabalho que as figuras femininas são ordenadas a fazer no poema? Se fizermos isso, veremos que o poeta se relaciona com as Musas como um chefe de família se

relaciona com as mulheres escravizadas da casa: ele lhes diz o que produzir. O poema não deixa de ser sobre a poética calimaquiana, mas se torna algo a mais também. Este foco em quem diz a quem o que fazer será útil para Proba.

Com base em seu trabalho anterior sobre a representação de mães e filhos na tragédia, Mairead McAuley, em seu artigo, explora o mundo sensorial da épica de Virgílio, examinando aqui os aspectos de gênero, de como o poema representa o toque físico e perguntando aos seus leitores: “Relevar a *Eneida* em busca de intimidade sensorial e afetiva impede a crítica fria e distante de suas estruturas de poder?”.⁴ Assim, por exemplo, ela escreve: “o toque opera aqui como uma tecnologia de gênero”, quando Eneias segura seu pai e seu filho ao escapar de Troia, e deixa Creusa para trás (*pone Aen.* 2. 725), intocada, não-segurada e não-resgatada.⁵ Ela argumenta, no entanto, que a própria ênfase em não tocar Creusa evidencia

que a genealogia é fundamentalmente uma questão de tato, uma sequência de toques sensuais que se estendem ao longo do tempo, envolvendo o contato sexual de dois corpos e o surgimento do corpo de uma criança a partir do corpo da mãe.⁶

McAuley argumenta que sua abordagem “enriquece nossa percepção dos paradoxos convincentes e peculiares na maneira como Virgílio representa e marginaliza o feminino”.⁷ Esse equilíbrio de permitir-se ser tocado pelas representações das mulheres e, ao mesmo tempo, criticar as estruturas de poder que essas representações reforçam será útil para compreendermos Proba.

Proba é um caso interessante para a crítica feminista. Por um lado, ela é uma das primeiras autoras cujos trabalhos sobreviveram e tem sido um exemplo importante para aqueles que desejam argumentar pelo acesso das mulheres à educação. Christine de Pisan incluiu Proba em seu *Livro da cidade das damas* de 1405 (1.27, baseando-se substancialmente em, e respondendo ao

relato de Boccaccio sobre Proba em *De mulieribus claris*, escrito em 1361-1362).⁸

Isotta Nogarola (c. 1436) e Laura Cereta (c. 1469-99) elogiam Proba como uma precursora sábia de suas próprias atividades literárias.⁹ Por outro lado, como membro de uma família governante da elite de Roma, Proba trabalhava no centro de redes de poder e influência, e seu poema utiliza um conjunto de textos patriarcais e imperiais (Virgílio) para produzir uma narrativa das origens do Cristianismo, um sistema cultural com seus próprios legados de subordinação das mulheres aos homens. Talvez seja por isso que eu tenha encontrado dificuldades (na verdade, foi impossível) em encontrar um texto escrito sobre Proba que use a palavra “feminista”.

Proba às vezes foi considerada apenas uma organizadora de material virgiliano, em vez de uma autora de fato. Mas e se pensarmos em Proba como uma autora, e não como uma mera organizadora? Alguns celebraram o ofício de Proba e enfatizaram suas escolhas autorais.¹⁰ Anders Cullhed destaca a ousadia, a coragem e a diferença de Proba em relação às abordagens cristianizadoras de outros autores a respeito de Virgílio.¹¹ Scott McGill (2007), Martin Bažil (2009), Stephen Hinds (2014) e Sigrid Schottenius Cullhed (2015) veem, cada um a seu modo, uma inteligência criativa controladora em ação no *Cento*.

A própria apresentação de Proba sobre seu poder de composição é, em parte, moldada nos termos da profecia sibilina. Em seus versos introdutórios que apresentam o *Cento* e explicam como ela chegou a compô-lo, Proba se descreve como uma *ratis* e se apresenta como uma figura análoga às antigas Sibilas:

*nunc, deus omnipotens, sacrum, precor, accipe carmen
aeternique tui septemplicias ora resolve
spiritus atque mei resera penetralia cordis,
arcana ut possim ratis Proba cuncta referre.*
(*Cento*, v. 9-12)

Agora, Deus Todo-Poderoso, eu imploro: recebe este poema sagrado
abre as fontes do teu Espírito eterno de sete partes
e libera os segredos guardados em meu coração,

para que eu, Proba, a poetisa, possa revelar todos os mistérios¹²

Respondendo à descrição completa de Proba sobre a inspiração e seus efeitos em sua mente e corpo, Anders Cullhed escreve:

O que parece particularmente marcante neste contexto é a maneira como Proba destaca a si mesma ao usar seu próprio nome, bem como seu envolvimento físico no processo de escrita, ambos indicativos de seu compromisso com o projeto sibilino. Este empreendimento exige nervos e membros fortes.¹³

Sigrid Schottenius Cullhed, em seu livro de 2015, e Emily Hauser, em seu artigo de 2016, sobre quais palavras são usadas para descrever autoras latinas, consideraram cuidadosamente o caso da decisão de Proba de se chamar de *vatis*. Conforme Proba construiu o verso, *vatis* pode ser interpretado como um nominativo referindo-se a Proba ou como um genitivo referindo-se a Virgílio. Elas também observaram que a palavra “Proba” em si mesma pode oscilar em diferentes significados: entre um nome próprio com inicial maiúscula e um adjetivo com inicial minúscula modificando *vatis* (nominativo) ou *arcana* (acusativo neutro plural).¹⁴ O que emerge dessas leituras, especialmente em um manuscrito escrito em letras maiúsculas, como seria o caso na época de Proba, é uma espécie de negação plausível: pode-se ler a autora como oculta, o verso com *vatis* referindo-se a Virgílio e *Proba* referindo-se a *arcana*; e também se pode lê-la como proclamando seu lugar, como Proba, como uma *vatis*, na produção de uma narrativa autoritativa da fé cristã. Como Hauser coloca, Proba “invoca modelos tradicionais de deferência a Virgílio, identifica-se com o poeta, e apresenta uma autodefinição subversiva, tudo dentro de uma única palavra”.¹⁵

Assim, ao se apresentar como uma *vatis*, Proba se posiciona tanto como o poeta Virgílio quanto como as profetizas Sibas, inspiradas para falar verdades divinas àqueles que podem interpretá-las. Virgílio refere-se à Sibila de Cumas como *vates* em

Eneida 6.64 e 211. Quando Proba estava escrevendo, em meados do séc. IV, as Sibas, particularmente a Sibila de Cumas, haviam sido reinterpretadas por Lactâncio (250 – c. 325; *Instituições divinas* 7.24) e Constantino (Constantino *apud* Eusébio, *Oratio ad coetum sanctorum* 19–21) como tendo profetizado a vinda de Jesus. O canto da Sibila de Cumas (*Cumaei [...] carminis*, v. 4) na quarta écloga de Virgílio e suas previsões do nascimento de uma criança que trará uma nova era de ouro são o foco principal dessa linha de pensamento. As sibas tornaram-se, assim, exemplares por terem falado a verdade cristã no passado pagão. Tudo isso confere uma atmosfera de autoridade ao que Proba está fazendo com o texto de Virgílio.¹⁶

Kenneth Draper, em um artigo provocador apresentado na conferência CAMWS (A Associação Clássica do Centro-Oeste e do Sul dos EUA), em 2020,¹⁷ examina a linguagem de inspiração que Proba usa para descrever seu processo poético. Como uma *vatis* feminina inspirada por um *deus*, Proba se apresenta como uma figura sibilina, mas a interação entre a Sibila e o deus, aponta Draper, é completamente diferente de como tal cena é descrita por Virgílio, quando Eneias consulta a Sibila em Cumas. Assim, como Geue fez em seu artigo citado acima sobre a sexta écloga, Draper presta atenção às dinâmicas de gênero *de quem diz a quem o que fazer*. Proba convida a voz divina a entrar em seu corpo de uma maneira que é bastante diferente da violenta imposição do deus Apolo que a Sibila experimenta e resiste em *Aeneis*, VI, v. 77-80.

Assim, para Draper, como uma *vatis* sibilina, Proba tem agência, pois é ela quem diz ao deus para abrir sua boca e inspirá-la. Um artigo de 2023 de Laurie Wilson, intitulado “Mediadora do Divino: A Voz Feminina Corporificada e Autoritária da Sibila”, oferece um contexto adicional importante para este estudo. Wilson argumenta que também podemos ver autoridade e agência feminina na maneira como a sibila de Virgílio se move pela *Eneida*. Wilson também traça a recepção por autoras durante o período romântico (Madame de Staël, Mary Shelley, George Sand, Elizabeth Barrett Browning) da Sibila como uma presença autoritativa: “[A] Sibila virgiliana forneceu o arquétipo essencial

para a autoridade feminina e inspiração criativa”.¹⁸ Wilson não discute Proba, mas acho que seria justo entender a voz sibilina de Proba, especialmente como fora interpretada por Draper, como parte de uma longa tradição de recepção entre autoras que interpretaram a Sibila como tendo agência e autoridade.

2) O QUE PROBA CONSERVA DE VIRGÍLIO E TRANSFORMA EM NARRATIVA BÍBLICA?

Proba é com frequência compreendida como alguém que trabalhou para preservar Virgílio para um futuro cristão.¹⁹ Argumentou-se que Proba compôs o *Cento* em resposta à lei de Juliano que proibia os cristãos de ensinarem textos pagãos.²⁰ Segundo essa perspectiva fundamentalmente conservadora, ao esperar que seu público trouxesse a memória e compreensão de Virgílio para a sua narrativa cristã, Proba tenta manter Virgílio relevante e disponível para um futuro cristão.

No entanto, quando lemos o *Cento* de Proba ao lado da narrativa bíblica e de Virgílio, é possível ver como Proba usa Virgílio para transformar a narrativa bíblica de maneiras surpreendentes que vão além desse projeto de conservação. As descrições da paisagem e do cosmos, incluindo o submundo, são expansivas. Proba reorganiza os dias da criação para tornar a narrativa mais clara.²¹ Deus e a serpente tentadora falam longamente. Os épicos bíblicos de outros poetas cristãos (Juvêncio, que escreveu antes de Proba, e Sedúlio, que escreveu depois) permanecem mais próximos de suas fontes.²² Além disso, como os críticos notaram cuidadosamente, os contextos das frases e versos virgilianos que Proba combina acrescentam dimensões adicionais à sua narrativa. Em um discurso de 18 versos, Deus promete a Adão e Eva o “*imperium sine fine*” da mesma forma que Júpiter diz a Vênus que os romanos o terão (*Cento*, v. 143; *Aeneis*, I, v. 279). Usar linhas sobre Dido para descrever Eva traz uma qualidade de mau-presságio a uma narrativa que, no início, não tem nada de negativo em sua superfície.²³ Palavras pronunciadas por Anquises sobre a alma do mundo (*Aeneis*, VI, v. 724-732) são

transformadas na descrição de Proba sobre sua própria inspiração divina (*Cento*, v. 25-28), na abertura da narrativa da Criação (*Cento*, v. 56-58) e na própria conversão de Proba (*Cento*, v. 420-421; *Aeneis*, vi, 746-747).²⁴

A interação entre o contexto virgiliano e a narrativa do *Cento* pode ser muito marcante, como quando o desejo de Deus de contemplar o que criou (*Cento*, v. 110) é descrito com uma linha virgiliana sobre os desejos de Dido por Eneias (*Aeneis*, I, v. 713).²⁵ Maria é descrita através de uma linguagem usada para descrever Vênus (*Cento*, v. 341; *Aeneis*, I, v. 315).²⁶ As descrições de Jesus são extraídas de descrições de Camila (*Cento*, v. 384-387 com *Aeneis*, VII, v. 812-814; *Cento*, v. 372-376 com *Aeneis*, XI, v. 544, 541, 572). No geral, o que Proba traz do Virgílio para o *Cento* parece-me uma espécie de ousadia e extravagância narrativa que vai além de simplesmente resgatar Virgílio para futuros leitores cristãos.

As escolhas autorais de Proba também se manifestam na narrativa bíblica que ela produz, e suas transformações às vezes são mais evidentes nas coisas que ela opta por não dizer.

Naturalmente, ela não pode encontrar os nomes de seus protagonistas bíblicos em Virgílio. Além dessa questão mecânica, porém, Proba deixa de fora – ou muda – algumas coisas importantes, e acredito que essas mudanças são significativas para perspectivas feministas.

Algumas dessas questões emergem no tratamento de Eva no poema. Antes de Eva ser criada, Proba não diz, como no *Gênesis*, que Adão precisava de um ajudante (*adiutor*, *Gênesis* 2:20). Em vez disso, no texto de Proba, o que Adão sente falta é de um *sociusque in regna* (*Cento*, v. 123), um companheiro para governar. E se essa ideia de companheirismo na liderança refletisse a própria experiência de vida de Proba na elite romana? Ela diz em seu prefácio que havia escrito um poema sobre a guerra civil (*Cento*, v. 1-8). John Matthews argumenta que há boas razões para pensar que isso pode se referir a uma obra escrita sobre o conflito em Roma em 351, quando o marido de Proba, Clódio Adélvio, foi prefeito urbano de Roma e estava do lado errado com o usurpador

Magnêncio; o objetivo de Proba seria restaurar a reputação de seu marido junto a Constâncio II, após a derrota de Magnêncio.²⁷

Quando a Eva de Proba é criada, sua beleza é descrita de uma maneira surpreendente, sem paralelo na narrativa do *Gênesis*:²⁸

*subitoque oritur mirabile donum
argumentum ingens -- claraque in luce resulxit
insignis facie et pulchro pectore virgo,
iam matura viro, iam plenis nubilibus annis*

E de repente surgiu um presente maravilhoso —
que imenso tema! — e brilhou, em uma luz clara,
uma donzela de feições ilustres e um belo peito,
já madura o suficiente para um homem, já em idade de se casar
(*Cento*, v. 129-132)

As associações negativas dos contextos virgilianos aqui são marcantes: o “*mirabile donum*” é o presente do manto de Helena que Eneias dá a Dido (*Aeneis*, I, v. 652), e o “*argumentum ingens*” é a imagem de Io no escudo que Turno carrega para a batalha (*Aeneis*, VII, v. 791).

Outro elemento narrativo que não tem paralelo no *Gênesis* é o fato de que Adão, à primeira vista de Eva, “chama isso de casamento” (minha tradução) (“*coniugium vocat*”; *Cento*, v. 134), assim como Dido chamou o que fez na caverna com Eneias de casamento (*Aeneis*, IV, v. 172). A maneira como Adão estende a mão para Eva (*Cento*, v. 135) enquadra seu vínculo em termos reconhecíveis como o casamento romano.²⁹

E m *Gênesis* 3:16, Eva é punida de duas maneiras por sucumbir à tentação: sofrimento no parto e submissão ao marido. A Eva de Proba é punida apenas de forma paralela a Adão, com a mortalidade.³⁰ No geral, no poema, a maternidade é apresentada como geradora e poderosa, não como punição infligida às mulheres pela transgressão de Eva. Ao narrar a vida de Jesus, Proba menciona apenas Maria, sem qualquer menção a José. Proba não inclui louvores ao celibato ou ao ascetismo.³¹

3) E SE O GÊNERO FOR MESMO IMPORTANTE?

Proba está disposta a atravessar fronteiras de gênero ao escolher versos virgilianos para sua narrativa bíblica. As palavras de Vênus a Cupido tornam-se as palavras de Deus a Jesus (*Cento*, v. 403; *Aeneis*, I, v. 664); as palavras de Vênus a Juno tornam-se as palavras de Deus condenando Eva (*Cento*, v. 267; *Aeneis*, IV, v. 100). Como vimos, descrições de Camila podem ser usadas para Jesus. A descrição virgiliana de Eneias resplandecente é aplicada a Eva em sua criação (*Cento*, v. 130; *Aeneis*, I, v. 588). Para alguns críticos, essa transgressão de fronteiras de gênero significa que Proba pensou além ou sem considerar o gênero ao compor o *Cento*.³²

Na tradução de 1981, Clark e Hatch parecem querer dar importância ao gênero, na esperança de entender Proba como uma protofeminista. Considerando como Proba representa as mulheres, eles perguntam: “Há evidências em seu *Cento* de que ela acreditava que as mulheres eram superiores à estimativa dada por seus colegas homens? Nossa resposta deve ser ‘não’, embora seja um ‘não’ qualificado em alguns aspectos bastante significativos”.³³ Em sua análise, as ideias patriarcas tradicionais no *Cento* incluem: a criação de Adão antes de Eva e a afirmação de que ele se assemelha a Deus, mas sem dizer o mesmo de Eva; a culpa de Eva pela tentação de comer o fruto da árvore; e o uso frequente de material virgiliano associado à loucura feminina para descrever Eva de maneira ameaçadora. Proba, como eles notam, se desvia da tradição na forma positiva como Eva é descrita como um “presente maravilhoso” (“*mirabile donum*”; *Cento*, v. 129; *Aeneis*, I, v. 652), no fato de que ela é punida com a morte, assim como Adão, mas não recebe a punição adicional de ser subordinada aos homens, nem é amaldiçoada com o parto doloroso. No relato da vida de Jesus por Proba, Maria assume um papel ativo em proteger Jesus de Herodes, e não há menção alguma a José. No entanto, essas inovações não tradicionais, para Clark e Hatch, não são suficientes para fazer de Proba uma protofeminista: “Assim, somos levados a concluir que o fato de Proba ser mulher teve pouco efeito ostensivo sobre sua avaliação de seu próprio sexo”.³⁴

Como seria uma perspectiva feminista de Proba? | Cathrine Connors

Mas a questão permanece em aberto. Kate Cooper, em um podcast sobre vozes femininas no cristianismo primitivo, comenta sobre a representação de Maria e outras mulheres no *Cento* de Proba: “[V]ocê continua vendo essas mulheres surgindo preocupadas com seus filhos”, o que Cooper vê como parte de um padrão de conexão das histórias cristãs com mulheres como ouvintes/leitoras.³⁵

Em um excelente artigo de 2024, Cristalle Watson amplia o estudo do uso de tipologia do *Cento* (a ideia de que elementos da Bíblia Hebraica prefiguram eventos nos evangelhos) para considerar a representação de Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo na descrição do batismo de Jesus, no *Cento*. Na visão de Watson, quando o *Cento* associa Jesus a Camila, o Espírito Santo à colomba (uma pomba feminina), e Deus Pai a Vênus, o gênero importa:

Proba utiliza cuidadosamente e sistematicamente tipos femininos de Virgílio para figurar os três membros da Trindade... permitindo que sejam vistos “em termos femininos, equilibrando os tipos predominantemente masculinos tradicionalmente usados para representar as pessoas da Trindade e concedendo ao leitor uma compreensão mais rica e plena da natureza de suas três pessoas divinas.³⁶

Ela conclui:

[N]ão é difícil ver por que Proba – uma autora feminina rara em uma época na qual tanto a literatura quanto a exegese bíblica eram dominadas por homens - poderia ter desejado entender a Trindade em termos femininos para si e para seus leitores, tanto mulheres quanto homens.³⁷

Sigrid Cullhed adverte contra a leitura de Proba como alguém que endossa de forma direta e conservadora as visões tradicionais sobre gênero e família. Em vez disso, Cullhed argumenta que o *Cento* é

um texto que, de muitas maneiras, subverte oposições binárias tradicionais como masculino-feminino, divino-humano, pagão-cristão, já que Cristo, Maria e Deus são construídos com versos que descrevem tanto heróis e divindades masculinos quanto femininos. [...] Mas esses elementos são geralmente ignorados porque não podem ser integrados nas construções biográficas dominantes pré-existentes de Proba. Ela é uma mãe, professora e esposa, e não uma intelectual e poeticamente virtuosa. [Esse enfoque] tende a obscurecer o que sabemos sobre o *Cento*: foi uma obra literária de uma poetisa que a inseriu na tradição épica dominada por homens e um poema que reescreve o que era considerado a obra mais importante nesse cânone.³⁸

O estudo de caso de Watson demonstra claramente os tipos de polifonia que Cullhed argumenta estarem presentes no *Cento*.

Mesmo que esses aspectos positivos de representação das mulheres estejam inseridos e não possam contrabalançar totalmente a perspectiva negativa e patriarcal de suas fontes, eles ainda estão presentes e são diferentes de suas fontes bíblicas. Estendendo a abordagem polifônica de Cullhed um passo adiante, eu gostaria de perguntar: e se Proba sempre quis descrever a primeira mulher como um presente maravilhoso, e Maria como uma mãe solteira engenhosa? Um poema que narrasse histórias bíblicas dessa maneira teria parecido suficientemente autoritário para ser preservado se não tivesse usado as palavras de Virgílio? E se Proba quisesse a negação plausível que viria ao encobrir tudo com as palavras de Virgílio? E se Proba usou as palavras de Virgílio para proteger uma (*à la* Taylor Swift?) reinterpretação empoderadora de Eva e Maria, disfarçando-a em uma linguagem autoritariamente tradicional que a esconderia e protegeria do desprezo masculino?

ABSTRACT

Proba's *Cento* reusing Vergilian verses to retell Biblical narratives has met with both appreciation and disdain in the centuries since it was composed. This paper considers recent scholarly analyses of Proba's work alongside feminist approaches to Virgil, especially those set out in the 2021 special issue of the journal *Vergilius* on "Vergil and the Feminine", edited by Elena Giusti and Victoria Rimell, and asks what feminist criticism, with its emphasis on understanding gender and power as represented in texts, could bring to the study of Proba's work and its larger context.

KEYWORDS

Proba; Sibyl; Eve; Mary; *Cento*; Feminism; Virgil.

REFERÊNCIAS

- CLARK, E. A. **Ascetic Piety and Women's Faith:** Essays on Late Ancient Christianity. Studies in Women and Religion, v. 20. Lewiston; Queenstown: The Edwin Mellen Press, 1986.
- AMATUCCI, A.G. **Storia della letteratura latina cristiana.** Turin: Soc. Ed. Internazionale, 1955.
- BAŽIL, M. **Centones Christiani:** Metamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie chrétienne de l'Antiquité tardive. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009.
- CHANCE, J. **Medieval Mythography.** Gainsville: University of Florida Press, 2015. (vol. 3: The Emergence of Italian Humanism 1321-1475).
- CLARK, E.A.; HATCH, D.F. **The Golden Bough, The Oaken Cross:** The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. American Academy of Religion Texts and Translations Series 5. Chico, CA: Scholars Press, 1981.
- CULLHED, Anders. **The Shadow of Creusa:** Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature. De Gruyter, 2015. doi: 10.1515/9783110310948.
- CULLHED, Sigrid Schottenius. **Proba the Prophet:** The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. Leiden and Boston: Brill, 2015.
- DRAPE, K. **Rewriting Sibylline Poetics in Proba's Cento.** CAMWS Abstract, 2020. Disponível em: <https://camws.org/sites/default/files/meeting2020/abstracts/2311RewritingSibylline.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- FERTIK, H.; HANSES, M. Above the Veil: Revisiting the Classicism of W.E.B. DuBois. **International Journal of the Classical Tradition,** v. 26, n. 1, p. 1-9, 2019.
- FLATT, T. **Redeeming Epic:** Furor, Classical Tradition, and Christian Cosmos in Late Antiquity. Tese (Doutorado) – Harvard University, 2016.
- GEUE, T. Power of Deduction, Labor of Reproduction. **Vergilius,** v. 67, p. 25-46, 2021.
- GIUSTI, E.; RIMELI, V. Vergil and the Feminine. **Vergilius,** v. 67, p. 3-24, 2021.
- GREEN, R.P.H. Proba's Cento: Its Date, Purpose, and Reception. **Classical Quarterly,** v. 45, n. 2, p. 551-563, 1995.
- HAIGH, R.; CHESLEY, E. In Her Own Words: Ancient Women Authors, with Dr. Kate Cooper (Series 1, Episode 9) [Audio podcast episode]. In: **Women Who Went Before.** 11 Jan 2023. Disponível em:

<https://www.womenwhowentbefore.com/episodes/in-her-own-words>. Acesso em: 17 mar. 2025.

HAUSER, E. Optima tu proprii nominis auctor: The Semantics of Female Authorship in Ancient Rome, from Sulpicia to Proba. **Eugesta**, v. 6, p. 151-186, 2016.

HINDS, S. The self-conscious cento. In: FORMISANO, M.; FUHRER, T. (eds.). **Décadence**. Heidelberg, p. 171-197, 2014.

KYRIAKIDIS, S. Eve and Mary: Proba's Technique in the Creation of Two Different Female Figures. **Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici**, n. 29, 1992, p. 121–153. DOI: 10.2307/40236015.

LAATO, A.M. Adam and Eve Rewritten in Vergil's Words: Cento of Proba. In: LAATO, Antti; VALVE, Lotta (eds.). **Adam and Eve Story in Jewish, Christian and Islamic Perspectives: Studies in the Reception History of the Bible**, v. 8. Eisenbrauns, p. 85-117, 2017.

MARGONI-KÖGLER, Michael. Women Promoting Literary Inculturation: A Case study of the Aristocratic Roman Matron Faltonia Betitia Proba and her Biblical Epic. In: BØRRESEN, K. E. (ed.). **Gender and Religion: Genre et religion (European Studies; Etudes européennes)**. Rome: Carocci, 2001.

MATTHEWS, J. The Poetess Proba and fourth-century Rome: Questions of Interpretation. In: Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVE siècle ap. J.-C. **Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989)**. Rome: École Française de Rome, 1992. p. 277-304. (Publications de l'École française de Rome, 159).

MCAULEY, M. Dextræ iungere dextram: The Affective Dynamics of Touch in the Aeneid. **Vergilius**, v. 67, p. 239-274, 2021.

MCGILL, S. Virgil, Christianity, and the Cento Probæ. In: SCOURFIELD, J.H.D. (ed.). **Texts and Culture in Late Antiquity: Inheritance, Authority, and Change**. Swansea: Classical Press of Wales, 2007. p. 173-194.

MORALES, H. **Feminism and Ancient Literature**. In: Oxford Classical Dictionary, 5th ed., 2019.

PAVLOVSKIS, Z. Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento. **Vergilius**, v. 35, p. 70-84, 1989.

POLLMANN, K. **The Baptized Muse: Early Christian Poetry as Cultural Authority**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

STARNONE, V. The Virgin in the Woods: Virgilian Traces in the Construction of Mary, Mother of God. **International Journal of the Classical Tradition**, v. 27, n. 2, p. 153-170, 2020.

WATSON, C. N. A Feminine Typological Trinity in Proba's Cento *vergilianus 380-414*. Classical Quarterly, 2024, p. 1-9.

WILSON, L. Mediator of the Divine: The Sibyl's Embodied and Authoritative Female Voice. *Vergilius*, v. 69, p. 107-129, 2023.

WITKE, C. **Numen litterarum:** The Old and the New in Latin Poetry from Constantine to Gregory the Great. Leiden: Brill, 1971.

¹ Fertik and Hanses (2019).

² Ver adiante Morales (2019).

³ Giusti; Rimell, 2021.

⁴ McAuley, 2021, p. 11.

⁵ Idem, ibidem, p. 250.

⁶ Idem, ibidem, p. 251.

⁷ Idem, ibidem, p. 254-255.

⁸ Sobre a resposta de Christine ao relato de Boccaccio sobre Proba, ver Chance (2015, p. 284-6).

⁹ Ver mais em Cullhed (2015, p. 101-108).

¹⁰ Kyriakidis (1992, p. 123) escreve: “Todas as escolhas [que Proba faz sobre a reutilização de versos de Virgílio] devem assim ser vistas não como inevitáveis e obrigatorias, mas como uma entre muitas, e devem ser avaliadas sob esta luz. Cada escolha pressupõe pensamento, julgamento”. Apesar de não concordar com o argumento geral de Kyriakidis de que as escolhas autorais de Proba revelam uma visão negativa predominante das mulheres em geral, concordo com o princípio que ele articula aqui.

¹¹ Cullhed, 2015, p. 509; cf. Pavlovskis, 1989, p. 83.

¹² Texto e tradução aqui e adiante citados de Cullhed (2015).

¹³ Cullhed, 2015, p. 507.

¹⁴ Hauser, 2016, par. 34-7; Cullhed, 2015, p. 18, 120; também Hinds, 2014, p. 195; n. 51.

¹⁵ Hauser, 2016, par. 34). Hauser também sugere que *ratis* pode ser lida como uma forma especificamente feminina recém cunhada a partir da forma masculino *vates*, assinalando “tanto a sua semelhança como a sua diferença em relação ao vocabulário poético tradicional masculino: Hauser, 2016, par. 36.

¹⁶ Sobre a associação posterior de Proba com as Sibilas, ver Cullhed, 2015, p. 24-25.

¹⁷ Draper, 2020.

¹⁸ Wilson, 2023, p. 120.

¹⁹ Assim, por exemplo, Pollmann (2017, p. 112): “O *Cento* tem dois objetivos: em primeiro lugar, conserva o verso e a linguagem de Virgílio para o leitor cristão, utilizando-o para parafrasear a Bíblia (e podemos recordar que o cristianismo, na sua época, não produzia muita poesia própria) e, em segundo lugar, fornece uma exegese da *Eneida* de Virgílio aceitável para um leitor cristão”.

²⁰ Amatucci (1955, p. 131), Clark e Hatch (1981, p. 99-100), Green (1995, p. 555).

²¹ Cullhed, 2015, p. 139-40.

²² Flatt (2016, discutindo *fúror*, p. 231): “o *Cento* ilustra, por contraste, quão pouco o material clássico do *Evangeliorum Libri* de Juvêncio pode modificar a mensagem bíblica dos evangelhos,” e (p. 241, n. 776): “Para mim, a estranheza da obra de Proba deriva não tanto da sua reutilização de Virgílio ou de qualquer afronta sentida à autoridade do cânone – a base do *ánimus crítico-literário* atacado por Cullhed (2015, p. 79) – mas das mudanças sísmicas de tom e ênfase que impõe ao seu hipotexto bíblico”.

²³ Kyriakidis (1992, p. 124-34); Cullhed (2015, p. 143): “Proba transmite o amor calamitoso entre Dido e Enéias à miséria de Adão, Eva e da raça humana”.

²⁴ Cullhed, 2015, p. 126-31: “Por meio dessas apropriações repetidas da voz do fantasma de Anquises, Proba dota sua persona poética de poder profético e também de autoridade” (p. 131).

²⁵ Cullhed, 2015, p. 509: “Os leitores piedosos e eruditos de Proba certamente devem ter levantado as sobrancelhas diante desse cenário: direito através do contentamento de Deus com Sua Criação vibra o desejo da rainha africana pelo herói troiano.”

²⁶ Starnone, 2020, p. 156-157.

²⁷ Matthews, 1992, p. 291-297.

²⁸ Witke (1971, p. 198) nota: “A beleza de Eva, não mencionada como tal por outros poetas desta cena”. Laato (2017, p. 105); “...podemos ler a imagem que Proba faz da aparência de Eva também como uma forma de sublinhar o valor positivo da corporeidade”, em contraste com os discursos de ascetismo.

²⁹ Witke, 1971, p. 198: “[O] único tratamento romântico que conheço do confronto entre Adão e Eva neste *corpus* de poesia”.

³⁰ Cullhed, 2015, p. 146: “Como aponta Michael Margoni-Kögler [2001], Proba modifica significativamente o castigo que Deus impõe à Eva. No *Gênesis* (3,16), o seu castigo é duplo: Terá de sofrer com o parto e ser submetida ao seu marido. Esta etiologia do estatuto secundário da mulher não é repetida por Proba e a sentença de Deus sobre Eva não é muito diferente da imposta a Adão”.

³¹ Clark, 1986, p. 139-141.

³² Laato, 2017, p. 97: “O gênero ou o caráter do tema original não limita o uso que Proba faz dos versos de Virgílio – ou estes não eram problemáticos para ela, ou ela não pensava que o significado original de cada frase fosse importante”; citando também n. 51, A. Jensen (1998, p. 33-53; esp. 47): “[Q]ue interpreta que, para Proba, a divindade não podia estar ligada ao gênero”. Cf. Laato (2017, p. 105).

³³ Clark; Hatch, 1981, p. 151.

³⁴ Idem, ibidem, p. 159); cf. Clark, 1986, p. 124 -147.

³⁵ <https://www.womenwhowentbefore.com/episodes/in-her-own-words>.

³⁶ Watson, 2024, p. 5.

³⁷ Idem, ibidem, p. 9.

³⁸ Cullhed, 2015, p. 52; cf. 163.

What could a feminist perspective on Proba look like?

Cathrine Connors

ABSTRACT

Proba's cento reusing Virgilian verses to retell Biblical narratives has met with both appreciation and disdain in the centuries since it was composed. This paper considers recent scholarly analyses of Proba's work alongside feminist approaches to Virgil, especially those set out in the 2021 special issue of the journal *Vergilius* on "Vergil and the Feminine," edited by Elena Giusti and Victoria Rimell, and asks what feminist criticism, with its emphasis on understanding gender and power as represented in texts, could bring to the study of Proba's work and its larger context.

KEYWORDS

Proba; Sibyl; Eve; Mary; Cento; Feminism; Virgil.

SUBMISSÃO 03.12.2024 | APROVAÇÃO 18.3.2025 | PUBLICAÇÃO 20.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66346](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66346)

T

WHAT COULD A FEMINIST PERSPECTIVE ON PROBA LOOK LIKE?

This paper considers recent scholarly analyses of Proba's work alongside feminist approaches to Virgil. I aim to ask what feminist criticism, with its emphasis on understanding gender and power as represented in texts, could bring to the study of Proba's work and its larger context.

WHAT IS A FEMINIST PERSPECTIVE?

As a political movement, feminism works for justice by describing, analyzing, and aiming to dismantle the systems, ideologies, and large- and small-scale practices that result in inequities based on gender and sex. Developed from Black and Indigenous feminist perspectives, intersectional feminism calls attention to the interactions of multiple factors on which discrimination and injustice can be based: ethnicity, race, socio-economic status, ability, geographical location. Over centuries, most interactions with the ancient Greek and Roman world and its legacies upheld patriarchal systems and ideologies. Looking back to Greece and Rome also was part of justifying white supremacist ideas and the horrors of the trans-Atlantic slave trade. But, just as W.E.B. DuBois and others sometimes used classical texts to frame their arguments against racist laws and practices,¹ some people have used analysis of and reaction to classical Greek and Roman ideas, texts, and artifacts as part of feminist work. Feminist perspectives on literary texts can acknowledge how representing women as weak, dangerous, or inherently different from men, can reflect and reinforce oppressive practices. Feminist perspectives on literary texts can also acknowledge narratives of women's agency and resistance to oppression. Feminist critics often ask, implicitly or explicitly, "what if ...?" or "what would we see differently in texts if we thought differently about women, labor, reproduction, agency, voice?".²

- 1 First I will consider some recent feminist approaches to Virgil and how Proba represents herself as a reader of Virgil and biblical narrative, and as a poet.
- 2 Next I consider what Proba preserves from Virgil, and what she transforms about biblical narrative.
- 3 Finally I ask some “what if ...?” questions of my own about Proba.

1) FEMINIST APPROACHES AND SIBYLLINE POETICS IN VIRGIL AND PROBA

The 2021 special issue of the journal *Vergilius* contains papers from a conference on “Virgil and the Feminine” held at Cumae in 2019. As conference organizers and guest editors, Elena Giusti and Victoria Rimell invited presenters to take stock of, and extend and complicate, how feminism's questions provoke us to think differently about Virgil. The resulting papers point to ways that Virgil's representations of women reflect and endorse patriarchal norms, and also consider strategies for reading against the grain to counteract oppression.³ The volume as a whole, and several papers in particular, offer feminist perspectives that are useful for reading Proba's transformations of Virgil and biblical narrative.

Tom Geue's paper urges its readers to think differently about the 6th Eclogue, a poem that is generally approached as Virgil's most refined statement of Callimachean poetics, explaining why he retreats to allusive literary poems about shepherds rather than tell the big stories of kings and war. Taking the feminist /marxist materialist approach of Silvia Federici and others as a starting point, Geue asks the “what if” question what if we pay attention to the work female figures are ordered to do in the poem? If we do that, we see that the poet relates to the Muses as a head of household relates to enslaved women in that household: he tells them what to produce. The poem doesn't stop being about Callimachean poetics, but it becomes something else too. This focus on who tells whom what to do will be useful for Proba.

Building on her earlier work about the representation of mothers and children in tragedy, Mairead McAuley in her paper explores the sensory world of Virgil's epic, here exploring the gendered aspects of how the poem represents touch and asking her readers: "Does rereading the *Aeneid* for sensual and affective intimacy preclude coolly detached critique of its power structures?".⁴ So, for example, she writes, "touch operates here as a technology of gender" when Aeneas holds his father, his son as he escapes Troy, and leaves Creusa behind ("pone"; *Aeneis*, II, v. 725), untouched, unheld, unrescued.⁵ But, she argues, the very emphasis on not touching Creusa emphasizes

that genealogy is fundamentally a matter of tactility, a sequence of sensual touches extending through time, involving the sexual contact of two bodies and the emergence of a child's body from the mother's.⁶

McAuley argues that her approach "does enrich our sense of the compelling and peculiar paradoxes in Vergil's way of representing and marginalizing the feminine".⁷ This balancing of allowing oneself to be touched by representations of women and still critiquing power structures such representations reinforce will be useful for Proba.

Proba is an interesting case for feminist criticism. On the one hand, she is one of the very earliest women authors whose work has survived. She has been an important exemplar for those who want to argue for women's access to education. Christine de Pisan included Proba in her 1405 *Book of the City of Ladies* (1.27, drawing substantially on, and responding to, Boccaccio's account of Proba in *de mulieribus claris*, written in 1361-1362)⁸.



Isotta Nogarola (c. 1436) and Laura Cereta (c. 1469-1499) praise Proba as a wise precedent for their own literary pursuits.⁹ On the other hand, as a member of a very elite ruling family in Rome, Proba worked at the center of networks of power and influence, and her poem uses one patriarchal and imperial set of texts (Virgil) to produce a narrative of the origins of Christianity, a cultural system with its own legacies of women's subordination to men. Perhaps this is why I have found it hard (actually, impossible) to find a text written about Proba that uses the word "feminist".

Proba has sometimes been thought of as a mere arranger of Virgilian material rather than an author in her own right. But what if we think of Proba as an author rather than arranger? Some have celebrated Proba's craftsmanship and emphasized her authorial choices.¹⁰ Anders Cullhed emphasizes Proba's boldness, daring, and difference from other authors' Christianizing approaches to Virgil.¹¹ Scott McGill (2007), Martin Bažil (2009), Stephen Hinds (2014) and Sigrid Schottenius Cullhed (2015) each in different ways see a controlling creative intelligence at work in the *Cento*.

Proba's own presentation of her compositional power is in part framed in terms of Sibylline prophecy. In her prefatory verses

introducing the *Cento* and explaining how she came to compose it, Proba describes herself as a *vatis* and presents herself as a figure analogous to the ancient Sibyls:

nunc, deus omnipotens, sacrum, preor, auctipe cumen
aeternique tui septenplacis ora resole
spiritus atque mei resera penetralia cordis,
arcana ut possum vatis Proba amata referre.
(*Cento*, v. 9-12).

Now God Almighty, I pray: receive this sacred song
loosen the mouth of your eternal sevenfolded Spirit
and open up my heart's inner chambers,
in order that I, Proba, may disclose all the mysteries of the poet/
in order that I, Proba the prophet, may disclose all mysteries.¹²

Responding to Proba's whole description of inspiration and its effect on her mind and body, Anders Cullhed writes,

what seems particularly striking in this context is Proba's way of singling herself out by using her own name as well as her physical involvement in the writing process, both indicative of her commitment to the sibylline project. This enterprise demands strong nerves and limbs.¹³

Sigrid Schottenius Cullhed in her 2015 book and Emily Hauser in her 2016 article on what words are used to describe female Latin authors each carefully consider the case of Proba's decision to call herself a *vatis*. As Proba has constructed the line, *vatis* can be taken as a nominative referring to Proba or as a genitive referring to Virgil. They note too that the word Proba itself can float among different meanings: between a capitalized proper name and a lowercase adjective modifying either *vatis* (nominative) or *arcana* (neuter acc. pl.).¹⁴ What emerges from these readings, especially in a manuscript written in capital letters as would be the case in Proba's lifetime, is a kind of plausible deniability: you can read the author as hidden, the line as *vatis* referring to Virgil and *proba* referring to *arcana*, and you can also read her as proclaiming her place, as Proba, as a *vatis*, in producing

an authoritative narrative of Christian faith. As Hauser puts it, Proba “both calls upon traditional models of deference to Virgil, identifies herself with the poet, and presents a subversive self-definition, all within a single word”.¹⁵

Now in presenting herself as a *vatis*, Proba positions herself both like the poet Virgil but also like the prophetic Sibyls, inspired to speak divine truths to those who can interpret them. Virgil refers to the Cumaeian Sibyl as *vates* at Aeneid 6.64 and 211. By the time Proba was writing in the mid 300s, Sibyls, particularly the Cumaeian Sibyl, have been reinterpreted by Lactantius (250 – c. 325; *Divine Institutions* 7.24) and Constantine (Constantine *apud* Eusebius, *Oratio ad coetum sanctorum* 19–21) as having prophesied the coming of Jesus. The song of the Cumaeian sibyl (*Cumaei [...] carminis*, v. 4) in Virgil's 4th eclogue and its predictions of the birth of a child who will bring about a new golden age are the main focus of this line of thought. Sibyls have thus become exemplary for their having spoken Christian truth in the pagan past. All of this lends an atmosphere of authority to what Proba is doing with the text of Virgil.¹⁶

Kenneth Draper, in a thought-provoking paper presented at the CAMWS conference in 2020¹⁷ looks at the language of inspiration that Proba uses in describing her poetic process. As a female *vatis* inspired by a *deus*, Proba presents herself as a Sibyl figure, but the interaction between the Sibyl and the god, Draper points out, is completely different from how such a scene is described by Virgil when Aeneas consults the Sibyl at Cumae. As Geue did in his paper cited above on the sixth eclogue, Draper pays attention to the gendered dynamics of *who tells whom what to do*. Proba invites the divine voice into her body in a way that is quite different from the violent overpowering by the god Apollo that the Sibyl experiences and resists in *Aeneid*, VI, v. 77-80.

Thus, for Draper, as a Sibylline *vatis*, Proba has agency, for it is she who tells the god to open his mouth and inspire her. A 2023 paper by Laurie Wilson titled “Mediator of the Divine: The Sibyl's Embodied and Authoritative Female Voice,” offers important additional context here. Wilson argues for also seeing

female authority and agency in the way that Virgil's sibyl moves through the *Aeneid*. Wilson also traces the reception by women authors during the Romantic period (Madame de Staël, Mary Shelley, George Sand, Elizabeth Barrett Browning) of the Sibyl as an authoritative presence: “[T]he Virgilian Sibyl provided the essential archetype for female authority and creative inspiration”.¹⁸ Wilson does not discuss Proba, but I think it would be fair to understand Proba's Sibylline voice, especially as interpreted by Draper, as part of a long reception tradition among women authors that interpreted the Sibyl as having agency and authority.

2) WHAT DOES PROBA PRESERVE FROM VIRGIL AND TRANSFORM IN BIBLICAL NARRATIVE?

Proba is often understood to have worked to preserve Virgil for a Christian future.¹⁹

It has been argued that Proba composed the *Cento* in response to Julian's law that prohibited Christians from teaching pagan texts.²⁰ From this fundamentally conservative perspective, by expecting her audience to bring their memory and understanding of Virgil to her Christian narrative, Proba attempts to keep Virgil relevant and available for a Christian future.

Yet, when you read Proba's *Cento* alongside biblical narrative and Virgil, you can see how Proba uses Virgil to transform biblical narrative in striking ways that go beyond this conservatizing project. Descriptions of landscape and the cosmos, including the underworld, are expansive. Proba reorganizes the days of creation to make the narrative more lucid.²¹ God and the tempting snake speak at length. The biblical epics of other Christian poets (Juvencus, writing before Proba, and Sedulius writing after), stay closer to their sources.²² In addition, as critics have carefully noted, the contexts of the Virgilian phrases and lines that Proba stitches together add additional dimensions to her narrative. In an 18-line speech God promises Adam and Eve *imperium sine fine* just as Jove tells Venus that the Romans will have (*Cento*, v. 143; *Aeneis*, I, v. 279). Using lines about Dido to describe

Eve brings a foreboding quality to a narrative that at the beginning has nothing negative on its surface.²³ Words spoken by Anchises about the soul of the world (*Aeneis*, VI, v. 724-732) are transformed into Proba's account of her own divine inspiration (*Cento*, v. 25-28), the opening of the Creation narrative (*Cento*, v. 56-58), and Proba's own conversion (*Cento*, v. 420-421 with *Aeneis*, VI, v. 746-747).²⁴

The interaction between the Virgilian context and the *Cento* narrative can at times be very striking, as when God's desire to behold what he has created (*Cento*, v. 110) is described with a Virgilian line about Dido's desires for Aeneas (*Aeneis*, I, v. 713)²⁵ Mary is described with language used to describe Venus (*Cento*, v. 341; *Aeneis*, I, v. 315)²⁶. Descriptions of Jesus are drawn from descriptions of Camilla (*Cento*, v. 384-387 with *Aeneis*, VII, v. 812-14; *Cento* v. 372-376 with *Aeneis*, XI, v. 544, 541, 572). Overall, what Proba brings into the *Cento* from Virgil strikes me as a kind of narrative boldness and extravagance that goes beyond merely rescuing Virgil for future Christian readers.

Proba's authorial choices are also manifest in the biblical narrative she produces, and her transformations are at times clearest in things she chooses not to say. Naturally enough, she cannot find the names of her biblical protagonists in Virgil. Beyond this mechanical issue, though, Proba does leave out - or change- some major things, and these things are significant, I think, for feminist perspectives.

Some of these issues emerge in the treatment of Eve. Before Eve is created, Proba does not say, as *Genesis* does, that Adam was in need of a helper (*adiutor*, *Genesis* 2:20). Rather, in Proba's text, what Adam lacks is a *sociusque in regna* (*Cento*, v. 123), a companion in rule. What if this idea of companionship in rule reflects Proba's own life experience in elite Rome? She says in her preface that she had written a poem on civil war (*Cento*, v. 1-8). John Matthews has argued that there are good reasons to think that this could refer to a work written about strife at Rome in 351, when Proba's husband Clodius Adelphius was Rome's urban prefect and on the wrong side with the usurper Magnentius;

Proba's aim would have been to restore her husband's reputation with Constantius after the defeat of Magnentius.²⁷

When Proba's Eve is created, her beauty is described in a way that is striking and has no parallel in the *Genesis* narrative:²⁸

*subitoque oritur mirabile donum
argumentum ingens – claraque in luce resulxit
insignis facie et pulchro pectore virgo,
iam matura viro, iam plenis nubibus annis*

And suddenly a wonderful gift arose –
an immense subject matter! – and she shone forth in a bright light,
a maiden with illustrious features and a beautiful breast,
already mature enough for a man, already of marriageable age.
(*Cento*, v. 129-132).

The negative associations of the Virgilian contexts here are striking: the *mirabile donum* is the gift of Helen's cloak that Aeneas gives to Dido (*Aeneis*, I, v. 652) and the *argumentum ingens* is the image of Io on the shield that Turnus carries into battle (*Aeneis*, VII, v. 791).

Another narrative element that has no parallel in *Genesis* is the fact Adam at first sight of Eve “calls it marriage” (my translation) (*coniugium vocat*, *Cento*, v. 134, just as Dido called what she did in the cave with Aeneas marriage, *Aeneis*, IV, v. 172). The way that Adam reaches for Eve's right hand (*Cento*, v. 135) frames their bond in terms recognizable as Roman marriage.²⁹

In *Genesis* 3:16, Eve is punished in two ways for succumbing to temptation: suffering in childbirth and being subject to her husband. Proba's Eve is punished only in parallel with Adam, with mortality.³⁰ Overall in the poem, motherhood is presented as generative and powerful, not the punishment inflicted on women for Eve's transgression. In narrating the life of Jesus, Proba describes only Mary and leaves out any mention of Joseph. Proba includes no praises of celibacy or asceticism.³¹

3) WHAT IF GENDER DOES MATTER?

Proba is willing to cross gender boundaries as she chooses Virgilian lines for her biblical narrative. Venus' words to Cupid become God's words to Jesus (*Cento*, v. 403; *Aeneis*, I, v. 664); Venus' words to Juno become God's words condemning Eve (*Cento*, v. 267; *Aeneis*, IV, v. 100). As we have seen, descriptions of Camilla can be used for Jesus. Virgil's description of gleaming Aeneas is applied to Eve at her creation (*Cento*, v. 130; *Aeneis*, I, v. 588). For some critics, such crossing of gender boundaries means Proba thought beyond or without gender in composing the *Cento*.³²

In their 1981 translation, Clark and Hatch seem as if they want gender to matter, and hope to understand Proba as a proto-feminist. Considering how Proba represents women they ask:

Are there evidences in her Cento that she believed women to be superior to the estimation given by her male counterparts? Our answer must be 'no,' although it is a 'no' qualified in a few quite significant respects.³³

In their analysis, traditional patriarchal ideas in the *Cento* include: the creation of Adam before Eve, and saying that he resembles God but not saying that Eve does; the blaming of Eve for the temptation to eat the fruit of the tree; the many uses of Virgilian material associated with female madness to describe Eve in a foreboding way. Proba, as they note, departs from tradition in the positive way that Eve is described as a "marvellous gift" ("mirabile donum", *Cento*, v. 129; *Aeneis*, I, v. 652), in the fact that she is punished with death, just as Adam is, but is not given the further punishment of being subordinate to men, and is not cursed with hard childbirth. In Proba's retelling of the life of Jesus, Mary takes an active role in protecting Jesus from Herod, and there is no mention of Joseph at all. Yet these non-traditional innovations are, for Clark and Hatch, not enough to make Proba a proto-feminist: "We are thus drawn to conclude that the fact of Proba's own femaleness had little ostensible effect upon her evaluation of her own sex".³⁴ But the question remains open. Kate Cooper in a podcast on women's voices in early Christianity remarks of the

representation of Mary and other women in Proba's *Cento*: “[Y]ou keep seeing these women coming in worrying about their children,” which Cooper sees as part of a pattern of connecting Christian stories to women as listeners/readers.³⁵

In an excellent 2024 paper, Cristalle Watson extends the study of the *Cento*'s use of typology (the idea that elements of the Hebrew Bible prefigure events in the gospels) to consider the representation of God the Father, God the Son, and God the Holy Spirit in the *Cento*'s description of the baptism of Jesus. In Watson's view, when the *Cento* associates Jesus with Camilla, the holy spirit with columba (a female dove), and God the father with Venus, gender does matter: “Proba carefully and systematically uses female types from Virgil to enfigure all three members of the Trinity ...” allowing them to be seen

in feminine terms, balancing out the predominantly male types traditionally used to enfigure the persons of the Trinity and granting the reader a richer and fuller understanding of the nature of its three divine persons.³⁶

She concludes:

[I]t is not hard to see why Proba - a rare female author in a time when both literature and biblical exegesis were male dominated - might have wished to make sense of the Trinity in feminine terms for herself and her readers, female as well as male.³⁷

Sigrid Cullhed cautions against reading Proba as straightforwardly endorsing traditional and conservative views on gender and the family. Instead, Cullhed argues, the *Cento* is

a text that in many ways undermines traditional binary oppositions such as male-female, divine-human, pagan-Christian, since Christ, Mary and God are constructed with verses that describe both male and female heroes and divinities. [...] But these elements are generally overlooked since they cannot be integrated into the pre-existing dominating biographical constructions of Proba. She is a

mother, teacher and wife rather than intellectual and poetic virtuosa. [This emphasis] tends to blur what we do know about the Cento: it was a literary work by a woman poet who inserted it into the male-dominated epic tradition, and a poem that rewrites what was considered the most important work in this canon.³⁸

Watson's case study clearly demonstrates the kinds of polyphony Cullhed argues for hearing in the *Cento*.

Even though these positive aspects of representing women are embedded in and cannot fully counteract the negative and patriarchal outlook of their sources, they are still present, and they are different from their biblical sources. Extending Cullhed's polyphonic approach a step further, I want to ask: what if Proba all along wanted to describe the first woman as a marvellous gift, and Mary as a resourceful single parent? Would a poem that told biblical stories this way have seemed authoritative enough to preserve if it had not used Virgil's words? What if Proba wanted the plausible deniability that would come with cloaking it all in Virgil's words? What if Proba used Virgil's words to protect a (Taylor Swift-ish?) empowering renarration of Eve and Mary, to cloak it in authoritatively traditional language that would disguise and protect it from men's contempt?

RESUMO

O *Cento* de Proba, que reutiliza versos vergilianos para recountar narrativas bíblicas, tem sido recebido tanto com apreço quanto com desdém nos séculos que se seguiram à sua composição. Este artigo considera as análises acadêmicas recentes sobre a obra de Proba, juntamente com abordagens feministas sobre Virgílio, especialmente aquelas apresentadas na edição especial de 2021 da revista *Vergilius* sobre “Vergílio e o Feminino”, editada por Elena Giusti e Victoria Rimell, e questiona o que a crítica feminista, com sua ênfase em entender gênero e poder representados nos textos, poderia trazer para o estudo da obra de Proba e seu contexto mais amplo.

PALAVRAS-CHAVE

Proba; Sibila; Eva; Maria; *Cento*; Feminismo; Virgílio.

BIBLIOGRAPHY

- CLARK, E.A. **Ascetic Piety and Women's Faith:** Essays on Late Ancient Christianity. Studies in Women and Religion, v. 20. Lewiston; Queenstown: The Edwin Mellen Press, 1986.
- AMATUCCI, A.G. **Storia della letteratura latina cristiana.** Turin: Soc. Ed. Internazionale, 1955.
- BAŽIL, M. **Centones Christiani:** Metamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie chrétienne de l'Antiquité tardive. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009.
- CHANCE, J. **Medieval Mythography.** Gainsville: University of Florida Press, 2015. (vol. 3: The Emergence of Italian Humanism 1321-1475).
- CLARK, E.A.; HATCH, D.F. **The Golden Bough, The Oaken Cross:** The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. American Academy of Religion Texts and Translations Series 5. Chico, CA: Scholars Press, 1981.
- CULLHED, Anders. **The Shadow of Creusa:** Negotiating Fictionality in Late Antique Latin Literature. De Gruyter, 2015. doi: 10.1515/9783110310948.
- CULLHED, Sigrid Schottenius. **Proba the Prophet:** The Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. Leiden and Boston: Brill, 2015.
- DRAPE, K. **Rewriting Sibylline Poetics in Proba's Cento.** CAMWS Abstract, 2020. Disponível em: <https://camws.org/sites/default/files/meeting2020/abstracts/2311RewritingSibylline.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2025.
- FERTIK, H.; HANSES, M. Above the Veil: Revisiting the Classicism of W.E.B. DuBois. **International Journal of the Classical Tradition,** v. 26, n. 1, p. 1-9, 2019.
- FLATT, T. **Redeeming Epic:** Furor, Classical Tradition, and Christian Cosmos in Late Antiquity. Tese (Doutorado) – Harvard University, 2016.
- GEUE, T. Power of Deduction, Labor of Reproduction. **Vergilius,** v. 67, p. 25-46, 2021.
- GIUSTI, E.; RIMELLI, V. Vergil and the Feminine. **Vergilius,** v. 67, p. 3-24, 2021.
- GREEN, R.P.H. Proba's Cento: Its Date, Purpose, and Reception. **Classical Quarterly,** v. 45, n. 2, p. 551-563, 1995.
- HAIGH, R.; CHESLEY, E. In Her Own Words: Ancient Women Authors, with Dr. Kate Cooper (Series 1, Episode 9) [Audio podcast episode]. In: **Women Who Went Before.** 11 Jan 2023. Disponível em:

<https://www.womenwhowentbefore.com/episodes/in-her-own-words>. Acesso em: 17 mar. 2025.

HAUSER, E. Optima tu proprii nominis auctor: The Semantics of Female Authorship in Ancient Rome, from Sulpicia to Proba. **Eugesta**, v. 6, p. 151-186, 2016.

HINDS, S. The self-conscious cento. In: FORMISANO, M.; FUHRER, T. (eds.). **Décadence**. Heidelberg, p. 171-197, 2014.

KYRIAKIDIS, S. Eve and Mary: Proba's Technique in the Creation of Two Different Female Figures. **Materiali e Discussioni per l'analisi Dei Testi Classici**, n. 29, 1992, p. 121–153. DOI: 10.2307/40236015.

LAATO, A.M. Adam and Eve Rewritten in Vergil's Words: Cento of Proba. In: LAATO, Antti; VALVE, Lotta (eds.). **Adam and Eve Story in Jewish, Christian and Islamic Perspectives: Studies in the Reception History of the Bible**, v. 8. Eisenbrauns, p. 85-117, 2017.

MARGONI-KÖGLER, Michael. Women Promoting Literary Inculturation: A Case study of the Aristocratic Roman Matron Faltonia Betitia Proba and her Biblical Epic. In: BØRRESEN, K. E. (ed.). **Gender and Religion: Genre et religion (European Studies; Etudes européennes)**. Rome: Carocci, 2001.

MATTHEWS, J. The Poetess Proba and fourth-century Rome: Questions of Interpretation. In: Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVE siècle ap. J.-C. **Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989)**. Rome: École Française de Rome, 1992. p. 277-304. (Publications de l'École française de Rome, 159).

MCAULEY, M. Dextræ iungere dextram: The Affective Dynamics of Touch in the Aeneid. **Vergilius**, v. 67, p. 239-274, 2021.

MCGILL, S. Virgil, Christianity, and the Cento Probæ. In: SCOURFIELD, J.H.D. (ed.). **Texts and Culture in Late Antiquity: Inheritance, Authority, and Change**. Swansea: Classical Press of Wales, 2007. p. 173-194.

MORALES, H. **Feminism and Ancient Literature**. In: Oxford Classical Dictionary, 5th ed., 2019.

PAVLOVSKIS, Z. Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento. **Vergilius**, v. 35, p. 70-84, 1989.

POLLMANN, K. **The Baptized Muse: Early Christian Poetry as Cultural Authority**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

STARNONE, V. The Virgin in the Woods: Virgilian Traces in the Construction of Mary, Mother of God. **International Journal of the Classical Tradition**, v. 27, n. 2, p. 153-170, 2020.

Como seria uma perspectiva feminista de Proba? | Cathrine Connors

WATSON, C.N. A Feminine Typological Trinity in Proba's Cento
vergilianus 380-414. Classical Quarterly, 2024, p. 1-9.

WILSON, L. Mediator of the Divine: The Sibyl's Embodied and Authoritative Female Voice. *Vergilius*, v. 69, p. 107-129, 2023.

WITKE, C. **Numen litterarum**: The Old and the New in Latin Poetry from Constantine to Gregory the Great. Leiden: Brill, 1971.

¹ Fertik; Hanses, 2019.

² See further Morales, 2019.

³ Giusti; Rimell, 2021.

⁴ McAuley, 2021, p. 11.

⁵ Idem, ibidem, p. 250.

⁶ Idem, ibidem, p. 251.

⁷ Idem, ibidem, p. 254-255.

⁸ On Christine's responses to Boccaccio's account of Proba see Chance (2015, p. 284-6).

⁹ See further Cullhed, 2015, p. 101-108.

¹⁰ Kyriakidis (1992, p. 123) writes “Every choice [Proba makes about reusing Virgilian lines] should thus be viewed not as inevitable and obligatory, but as one among many, and should be evaluated in this light. Every choice presupposes thought, judgement”. Though I disagree with Kyriakidis' larger argument that Proba's authorial choices reveal an overriding negative view of women in general, I do agree with the principle he articulates here.

¹¹ Cullhed, 2015, p. 509; cf. Pavlovskis, 1989, p. 83.

¹² Text and translation here and elsewhere cited from Cullhed (2015).

¹³ A. Cullhed (2015, p. 507).

¹⁴ Hauser (2016, par. 34-37), Cullhed (2015, p. 18, 120); also Hinds (2014, p. 195; n. 51).

¹⁵ Hauser, 2016; par. 34. Hauser also suggests that *ratis* could also be read as newly coined specifically feminine form of the masculine *rates*, signaling both its similarity to and difference from the traditional male poetic vocabulary: Hauser (2016; par. 36).

¹⁶ On the subsequent association of Proba with Sibyls see Cullhed (2015, p. 24-25).

¹⁷ Draper, 2020.

¹⁸ Wilson 2023, p. 120.

¹⁹ So, for example, Pollmann (2017, p. 112): “The cento has two aims: first it conserves Vergil's verse and language for the Christian reader by using him to paraphrase the Bible (and we may remember that Christianity at her time had not produced much poetry of its own), and second it provides an exegesis of Vergil's *Aeneis* acceptable to a Christian reader”.

²⁰ Amatucci, 1955, p. 131; Clark; Hatch, 1981, p. 99-100; Green, 1995, p. 555.

²¹ Cullhed, 2015, p. 139-40.

²² Flatt (2016, in discussing *furor*, p. 231: “[T]he Cento illustrates by contrast how little the classical material in Juvencus' *Evangeliorum Libri* is allowed to modify the biblical message of the gospels,” and (p. 241; n. 776): “To my mind the strangeness of Proba's work derives not so much from her repurposing of Vergil or any perceived affront to the authority of the canon – the basis of the literary-critical animus attacked by Cullhed (2015, p. 79) – but from the seismic shifts in tone and emphasis it imposes on its biblical hypotext”.

²³ Kyriakidis, 1992, p. 124-34; Cullhed, 2015, p. 143: “Proba transmits the calamitous love between Dido and Aeneas to the misery of Adam, Eve, and the human race”.

²⁴ Cullhed, 2015, p. 126-131: “Through these repeated appropriations of the voice of Anchises' ghost, Proba endows her poetic persona with prophetic power as well as authority”.

²⁵ Idem, ibidem, p. 509: “Proba's both pious and erudite readers must surely have raised their eyebrows at this scenario: right through the one God's contentment

with His Creation vibrates the African queen's desire for the Trojan hero”.

²⁶ Starnone, 2020, p. 156-157.

²⁷ Matthews, 1992, p. 291-297.

²⁸ Witke (1971, p. 198) notes: “Eve's beauty, not mentioned as such by other poets of this scene”. Laato, 2017, p. 105: “[...] we can read Proba's picture of Eve's appearance also as a way of stressing the positive value of corporeality,” in contrast to discourses of asceticism.

²⁹ Witke, 1971, p. 198: “[T]he only romantic treatment I know of the confrontation between Adam and Eve in this corpus of poetry”.

³⁰ Cullhed, 2015, p. 146: “As pointed out by Michael Margoni-Kögler, Proba significantly modifies the punishment that God imposes on Eve. In *Genesis* (3:16), her punishment is twofold: She will have to suffer through childbirth and be subjected to her husband. This etiology for women's secondary status is not repeated by Proba and God's sentence on Eve is not very different from that imposed on Adam”.

³¹ Clark, 1986, p. 139-141.

³² Laato, 2017, p. 97: “The gender or character of the original subject does not limit Proba's use of Vergil's verses – either these were not problematic for her, or she did not think that the original meaning of every sentence mattered”; citing also n. 51. Jensen, 1998, p. 33-53; esp. 47: “[W]ho interprets it so that for Proba, deity could not be connected to gender”. Cf. Laato, 2017, p. 105.

³³ Clark; Hatch, 1981, p. 151.

³⁴ Idem, ibidem, p. 159.

³⁵ Haigh; Chesley, 2023.

³⁶ Watson, 2024, p. 5.

³⁷ Idem, ibidem, p. 9.

³⁸ Cullhed, 2015, p. 52; cf. 163.

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 “*technopaegnion*” (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 monosílabo 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; *Technopaegnion*; *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 parálisia 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:

*binc canere incipiam. praesens, deus, erige mentem;
Vergiliū 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 *binc 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 operaे 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. soleæ 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 de honestasse 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 (*de honestasse*, 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 incomptis 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 incomptis ludunt?*”), quem são os cantores que “brincam com versos desleixados” (*Geor.*, II, v. 385-386)?

*nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni
versibus incomptis 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 incomptis*”, essa expressão pode ser vista também como uma espécie de assinatura poética do próprio centonista, “*AusoniusAusonii 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 ferridus 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 *Eneida: 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: “*deserpserit 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 ‘ausonianas’ 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,

Disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia [...] | Stephen Hinds

*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 monosílabos incluem “Sobre os deuses”, “Sobre comidas”, “Sobre coisas que não têm conexão”, “Versos que começam e terminam com monosílabos” 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 Latiis 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 eficiet 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 interlingüístico 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 *Epigrana* 35, no qual um busto ou uma pintura de Safo deve ser imaginado falando com o leitor:

Lesbia Pieris 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 epígrama e garante a autenticidade da voz impersonificada: a primeira palavra grega, εἴμι, representa a essência da primeira pessoa, com a qual o epígrama 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 epígrama 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

Ἐλλαδικῆς μέτοχον μούσης Latiaeque Camenae
Ἄξιον Αὔσόνιος 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 epígrama 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, *Αὔσόνιος*: 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 exibições 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 φρικτὸ ποetae,
Πιερίδων tenero πλοκάμων θεράποντες inertes.
πάντα δ' ἔχει παγετός τε pedum καὶ κρουσμὸς ὀδόντων,
θαλπωρὴ quia nulla φοκοῦ χιονώδει χώρη,
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):

*bic erit et fructus Δημήτερος ἀγλαοκάρπου,
ἔνθα σύες θαλεροὶ, πολυχανδέα ροκύλα ἔνθα,
κιρνᾶν εἴ κε θέλοις νέκταρ vinοιο βονοιο.*

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 [...] ἐνθα [...] ἐνθα, *fructus Δημήτερος, πολυχανδέα pocula, νέκταρ vinoio bonoio*”. A última linha citada é especialmente interessante nesse sentido (*Epist.*, vi, v. 42):¹⁸ “κιρνᾶν 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 *κιρνᾶν 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 *technopaegnion* (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; *Technopaegnion*; 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.
- MCGILLI, 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.

Disruptores do verso latino na Antiguidade Tardia [...] | Stephen Hinds

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. **Probæ 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.

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

² Consulte 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).

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

⁴ N.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.

⁵ Para 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.

⁷ McGill (2005, p. 92-94).

⁸ O 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.

Aύσονιος, Αὔσονες.

¹⁰ Para 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).

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

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

¹³ Exceto 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.

¹⁴ Liv. 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.

¹⁵ Άξιον 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).

¹⁶ Como 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.

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

¹⁸ Não 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.

O centão de Proba e a reinvenção dos versos virgilianos como linguagem universal no séc. IV

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

RESUMO

Neste estudo, investiga-se o emprego da técnica do centão, pela poeta Proba (séc. IV d.C.), para retratar poeticamente episódios da *Bíblia*. A hipótese principal em consideração diz respeito a questões de diversidade linguística do império romano, no sentido de que, ao optar pelo centão, Proba estaria em busca de garantir a legibilidade de sua obra em todas as regiões do vasto império, de forma a neutralizar as variantes linguísticas presentes nos falares locais.

PALAVRAS-CHAVE

Antiguidade tardia; *Centão*; Proba; Virgílio.

SUBMISSÃO 28.11.2024 | APROVAÇÃO 21.2.2025 | PUBLICAÇÃO 27.3.2025

DOI [10.17074/cpc.v1i47.66304](https://doi.org/10.17074/cpc.v1i47.66304)

P

elo que se sabe hoje, o *Centão* de Proba foi publicado como livro em 1472, sendo a primeira obra escrita por uma mulher a ser impressa na história da humanidade. O centão virgiliano *De laudibus Christi* é atribuído a Faltonia Betitia Proba, ou à sua neta, Anicia Faltonia Proba.¹ A autora é uma das personalidades femininas incluídas na lista das 106 mulheres notáveis (“brilhantes”, “ilustres”, “famosas”, “gloriosas”) de Giovani Boccaccio (*De mulieribus claris*), publicada em 1374. O depoimento do autor renascentista chama a atenção, inicialmente, para a admiração (*longe mirabile*) por obra tão extraordinária ter sido escrita por uma mulher:

Non equidem admiratione caret tam sublimem considerationem muliebre subintrasse cerebrum, sed longe mirabile fuit executioni mandasse (Boc., *De mul. cl.*, 97).²

É fato que não deixa de provocar admiração que um pensamento tão elevado tivesse adentrado o cérebro de uma mulher, mas, de longe, o mais extraordinário foi [ela] ter [se] encarregado de sua execução.³

Igualmente dignas de nota em seu depoimento são as descrições da técnica empregada por Proba, a quem G. Boccaccio chama *vatis virgiliani carminis docta atque familiaris* (“poeta douta e familiarizada com a poesia virgiliana”).

Operam igitur pio conceptui prestans, nunc buc nunc illuc per bucolicum georgicumque atque eneicum saltim discurrendo carmen, nunc hac ex parte versus integros, nunc ex illa metrorum particulias carpens, miro artificio in suum redigit propositum, adeo apte integros collocans et fragmenta connectens, serrata lege pedum et carminis dignitate, ut, nisi expertissimus, compages possit advertere [...] (Boc., *De mul. cl.*, 97).

Nessas circunstâncias, ela assumiu a responsabilidade da obra com consciente concepção e, percorrendo daqui e dali as Bucólicas, as Geórgicas e a Eneida e recolhendo ora versos inteiros de uma parte, ora partículas dos metros de outra

parte, reuniu-os com técnica admirável e na direção de seu propósito, de modo que recompôs tão adequadamente os versos inteiros e conectou os fragmentos, preservando a lei da métrica e a magnificência do poema, que somente alguém com a máxima experiência poderia perceber as junturas.

Isidoro de Sevilha (séc. VI-VII d.C.), no seu livro de etimologias, após apresentar uma breve descrição da técnica do centão, refere-se à obra de Proba – a única mulher por ele mencionada⁴ – com a deferência que acompanha o superlativo *plenissime* (“com perfeição máxima”).

[25] *centones apud Grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri seu Vergili ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarcunt corpus, ad facultatem cuiusque materiae.* [26] Denique Proba, uxor Adelphi, centonem ex Vergilio de Fabrica mundi et Evangelii plenissime expressit, materia composita secundum versus, et versibus secundum materiam concinnatis (Isid., Etym., I.39, 25-26).⁵

[25] Entre os gramáticos, costumam ser chamadas de ‘centão’ as obras próprias dos que constroem uma peça única, ao modo de remendos em uma colcha de retalhos, a partir de poemas de Homero e de Virgílio, rearranjados daqui e dali, conforme faculta cada matéria. Em resumo, Proba, esposa de Adelfo, modelou, a partir de Virgílio, com perfeição máxima, um centão sobre a criação do mundo e os Evangelhos, rearranjada a matéria conforme os versos, e os versos harmonizados à matéria.

Esse tipo de fazer poético foi referido na antiguidade tardia através de duas metáforas poderosas: *cento* (“colcha de retalhos”) ou *(o)stomachion*, algo análogo a um “quebra-cabeça”, termo usado por Ausônio,⁶ coetâneo de Proba, na carta-prefácio a seu *Cento nuptialis*. Em ambas as palavras, o leitor pode construir a imagem de partes de alguns materiais com formatos diferentes (tecidos desgastados⁷ e formas geométricas diversas, ou *ossicula*),⁸ sendo reunidas para formar um novo objeto.

No que concerne à *materies* objeto dos centões, há de se destacar a grande variedade temática nas poucas centenas de obras

disponíveis para um leitor do séc. XXI: dicas de culinária para fazer pão, dicas para jogar dados, a tragédia *Medeia*, uma festa de casamento, o mito de Narciso, o Antigo Testamento e os Evangelhos e assim por diante.⁹ Fica claro, portanto, que o centão é uma técnica de composição, não um gênero literário.¹⁰ É possível usar os milhares de hexâmetros virgilianos para escrever sobre praticamente qualquer assunto: alto ou baixo; sério ou engraçado. Depende da capacidade do escritor em organizar os versos originais e, como afirma Peltari,¹¹ da capacidade do leitor em identificar esses arranjos.

Tertuliano (séc. II-III d. C.) descreve a nova forma literária do centão, apresentada em sua época por Hosídio Geta, que “costurou uma tragédia de Medeia muito completa a partir de Virgílio” (“*Medeam tragiciam ex Virgilio plenissime exsuxit*”, Tert. *De praescriptione haereticorum*, 39.3-4). Tal obra consiste em “compor uma história totalmente outra a partir de Virgílio, com o conteúdo ajustando-se aos versos, e os versos encaixando-se de acordo com o conteúdo” (“*ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis*”).

Testemunhos da recepção do *Centão de Proba* por seus contemporâneos ou em momento histórico subsequente, porém, mostram que a obra da poeta era vista com grandes reservas pelos prelados da comunidade cristã, cujo cânone eclesiástico ainda estava em processo de formação. Nesse sentido, a obra de Proba é caracterizada como apócrifa no *Decreto gelasiano* e está listada entre os textos que não devem ser considerados apropriados para os cristãos.¹²

Os Padres da Igreja, de fato, descrevem as primeiras versões da *Bíblia* em língua latina como de má qualidade, como registra Agostinho em suas *Confissões*: “[As escrituras] me pareceram indignas quando as comparo com o valor dos escritos de Cícero” ([scriptura] uisa est mihi indigna quam Tullianae dignitati compararem, Agost., *Conf.*, 3.5.9).

O emprego da técnica do centão, no entanto, que poderia garantir a *dignitas* das narrativas bíblicas, já que compostos a partir da sublimidade dos versos virgilianos, foi diretamente criticado por

Agostinho em *De civitate Dei* (17.15).¹³ Jerônimo na epístola 53,¹⁴ escrita em 394 e dirigida a Paulino de Nola, também critica severamente a técnica do centão, descrevendo tais obras como *puerilia* (“pueris, infantis”) e “*circulatorum ludo similia*” (“semelhantes a jogos de artistas de rua”), típicas de uma “*anus garrula*” (“velha fofoqueira”),¹⁵ “*delirus senex*” (“velho delirante”) e “*soloecista uerbosus*” (“criador de solecismo prolixo”) (Jer., *Cartas*, 53, 7).

O CENTÃO COMO INSTRUMENTO PARA A UNIDADE LINGUÍSTICA NO SÉC. IV D.C.

O império romano era um império multilíngue.¹⁶ Do ponto de vista imperialista, esse fato costumava trazer muitos desafios a enfrentar, especialmente no que diz respeito ao comércio. Biville¹⁷ enfatiza o traço multilíngue do império romano.

Le latin n'a jamais été "la" langue de l'Empire rêvée par l'idéologie impériale. Non seulement l'empire était bilingue, grec et latin, mais ses ressortissants s'exprimaient dans une multitude de parlers aux statuts très divers, dont on trouve des échos, en latin même, dans des formules onomastiques mixtes et surtout, dans les nombreux emprunts lexicaux que le latin a faits aux langues avec lesquelles il a été en contact, et pour lesquels le grec a souvent servi d'intermédiaire.

O latim nunca foi “a” língua do Império sonhada pela ideologia imperial. Não só o império era bilingue, grego e latim, mas a população exprimia-se numa infinidade de dialetos com estatutos muito diversos, dos quais encontramos ecos no próprio latim, em fórmulas onomásticas mistas e, sobretudo, nos numerosos empréstimos lexicais que o latim fez às línguas com as quais esteve em contato, e para as quais o grego muitas vezes serviu de intermediário.

Ao abordar o papel centralizador de Roma junto aos missionários periféricos, Pirrote¹⁸ destaca a situação da difusão do cristianismo no séc. IV. O autor afirma:

Jusqu'au 4e siècle, l'expansion chrétienne dans le monde méditerranéen avait ce caractère spontané d'une épidémie qui se répand, sans

programme clairement défini. Sans doute, depuis la reconnaissance du christianisme dans l'empire romain, cette contagion avait-elle reçu le puissant soutien du pouvoir en place. Toutefois, la diffusion de l'Évangile n'avait jamais jamais fait l'objet d'une planification pensée et mise en oeuvre depuis le centre du monde chrétien.

Até o séc. IV, a expansão cristã no mundo mediterrâneo teve o caráter espontâneo de uma epidemia em expansão, sem um programa claramente definido. Sem dúvida, desde o reconhecimento do cristianismo no império romano, esse contágio recebeu o poderoso apoio da autoridade em vigor. Contudo, a difusão do Evangelho nunca foi objeto de uma planificação pensada e implementada a partir do centro do mundo cristão.

O autor destaca indubitavelmente a falta de planejamento prévio em relação ao avanço do cristianismo e descreve ter havido uma progressão aleatória. Um argumento na direção desse caráter aleatório e, de certa maneira, independente da progressão do cristianismo pode ser buscado na existência das muitas versões da *Bíblia* no séc. IV,¹⁹ anteriormente à versão unificada da *Vulgata* de Jerônimo, escrita entre o final do séc. IV e início do V.

Entende-se que o *Centão* de Proba tenha vindo a público como parte de um movimento histórico-cultural de cristianização da população que acontecia sem estabelecimento de um método consciente e monitorado, quando o mundo clássico pagão, especialmente por meio de autores como Cícero e Virgílio,²⁰ ainda era constitutivo das vivências da população em toda a vastidão do império romano, avançando na direção contrária à da diversidade linguística. Uma das mais célebres frases que aponta para a tensão entre literatura pagã e cristianismo²¹ está no relato de um sonho feito por Jerônimo, quando este diz ter sido acusado de mentir ser “*Christianus*”, quando, na verdade, seria “*Ciceronianus*”: ““*Mentiris*’, ait, ‘*Ciceronianus es, non christianus; ubi thesaurus tuus, ibi et cor tuum!*”²²

Cullhed²³ chama atenção para o momento histórico-cultural de produção da obra de Proba:

Preceded by Juvencus and followed by poets such as Prudentius and Sedulius in the fifth century, Proba stands at the beginning of a

classicizing Christian Latin poetic tradition in which the texts of Virgil stand as the fundamental stylistic paradigm and, as such, are constantly legitimized through allegorizing and decontextualizing readings.

Precedida por Juvencio e seguida por poetas como Prudêncio e Sedúlio no séc. v, Proba se encontra no começo de uma tradição poética latina cristã classicizante, na qual os textos de Virgílio se colocam como o paradigma estilístico fundamental e, como tal, são constantemente legitimados por meio de leituras alegóricas e descontextualizadas.

Tarrant,²⁴ ao abordar alguns aspectos da recepção de Virgílio na antiguidade, inicia suas considerações destacando a permanência da notoriedade das obras virgilianas: “*The celebrity of Virgil's work in the Roman world was immediate and lasting*”.²⁵ Para o autor,²⁶ à época de Jerônimo, Virgílio havia se tornado “propriedade comum” tanto de pagãos, quanto de cristãos.

Sob esse ponto de vista, portanto, o uso da técnica do centão representaria dupla vantagem: seria inteligível nas diversas regiões do império romano, independentemente dos falares locais,²⁷ e garantiria a sublimidade poética da narrativa.

UMA NARRATIVA, MUITAS FORMAS DE EXPRESSÃO

Outro fator relevante para a presente discussão acerca da recepção e apropriação de versos virgilianos em contextos diversos aos de sua produção²⁸ diz respeito precisamente a variações de natureza lexical, morfológica ou sintática nos versos ou recortes de versos citados.

Uma análise de certo passo de *De civitate Dei*, de Agostinho,²⁹ obra em que se usam muitos exemplos e contraexemplos retirados de autores pagãos, principalmente de Virgílio, bem como versículos da *Bíblia* para corroborar seus argumentos, pode realçar a questão.

No livro 21, Agostinho se refere à sua leitura da compreensão de Virgílio sobre um dos princípios de Platão e toma *En.*, vi, v. 733-734 para sustentá-la. Os versos, no entanto, apresentam-se um pouco diferentes da versão da *Eneida* que chegou ao séc. xxi. Assim registra

Agostinho em *De civitate Dei*, 21, 23: “*Hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, nec auras suspiciunt, clausae tenebris et carcere caeo*”. Em comparação, tem-se em Virgílio (*En.*, vi): “[*H*]inc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras dispiciunt clausae tenebris et carcere caeo”.³⁰

A variação do vocabulário em ambas as palavras pode ser explicada como resultado da técnica mnemônica de memorização de palavras pertencentes ao mesmo grupo semântico, ferramenta que pode levar a diferentes versões do mesmo texto.

Se se mudar o foco para as citações de passagens da *Bíblia* em obras diversas do séc. IV, as variações se mostram ainda mais marcadas. Sobre esse assunto, uma citação especial do terceiro livro do *Gênesis* aparece no livro XIV de Agostinho, caput XVII (“*De nuditate primorum hominum, quam post peccatum turpem pudendamque viderunt*” – “Da nudez dos primeiros homens, que eles consideravam vil e vergonhosa depois do pecado”), em que se discutem questões delicadas sobre a nudez. Ele afirma:

*Hinc est quod, poste aquam mandatum Dei aperta transgressione violarunt, scriptum est de illis, Et aperti sunt oculi amborum, et cognoverunt quia nudi erant, ei consuerunt folia fici, et fecerunt sibi campestria.*³¹

Foi por isso que, após a evidente transgressão do mandamento de Deus, foi a este respeito escrito: Abriram-se os olhos de ambos, apercebendo-se de que estavam nus e coseram folhas de figueira e fizeram para si umas tangas (campestria).³²

Como parte de seu método de ensino, nesse mesmo *caput*, Agostinho acrescenta detalhes de cada sintagma da frase citada sobre sua compreensão do livro de *Gênesis*. A explicação da última palavra é relevante para a presente discussão:

*Proinde confusi inobedientia carnis suae, tanquam teste poena inobedientiae suae, consuerunt folia fici, et fecerunt sibi campestria, id est succintoria genititalium. Nam quidam interpretes succintoria posuerunt.*³³

Por isso, confundidos ao verem a desobediência da carne como testemunho do castigo da sua desobediência, coseram folhas de figueira e para si fizeram umas *campestria*, isto é, *succintoria* (faixas) como o escrevem certos tradutores.³⁴

Ao considerar uma segunda possibilidade para os intérpretes traduzirem *perizomata*, palavra que ocorre na versão grega da *Bíblia*, Agostinho chama a atenção de seu leitor para a variação lexical nas traduções da *Bíblia* do grego para o latim.³⁵

Contudo, se se compararem as variantes dos mesmos versículos listados por Bonifatius Fischer³⁶ em seu monumental trabalho de comparação das variantes da *Bíblia* em língua latina que circulavam no império romano antes da *Vulgata* de Jerônimo, pode-se facilmente notar que uma das variantes de Agostinho – *succintoria* – não aparece na lista de Bonifatius – não pela mesma grafia.

Variações encontradas para *Genesis 3, 7* (versão *Vulgata*: “[E]t aperti sunt oculi amborum cumque cognovissent esse se nudos consuerunt folia ficus et fecerunt sibi perizomata”), segundo registro em Fischer.

<i>Perizomata, tegimenta, tegmina, vestimenta, subcinctoria, praecinctoria, campestria.</i>
<i>Amborum, eorum.</i>
<i>Cumque, et.</i>
<i>Scierunt, cognoverunt, agnoverunt, viderunt, cognovissent.</i>
<i>Quia nudi erant, quod nudi essent, et nudi sunt, esse se nudos.</i>
<i>Suerunt, consuerunt, adsuerunt.</i>
<i>Folia fici, folia ficus, folia ficalnea.</i>

As formas variantes incluem:

- mudanças destacadas no vocabulário
- diferenças morfológicas e sintáticas, como nos pronomes
- formas verbais

- processos de subordinação
- sincretismo casual

Tomando o centão como meio de tradução, entende-se que Proba também apresenta diferentes variantes, para o trecho em análise, da narrativa de Adão e Eva no Paraíso (Proba, *Centão*, v. 206-209), nos quais, através de recortes de versos das *Geórgicas* e da *Eneida* de Virgílio, a poeta narra o mesmo episódio:

<i>Centão de Proba</i>	<i>Versos correspondentes em Virgílio</i>
“Continuo nova lux oculis effulsit; at illi [...]”.	<i>Aen. IX</i> , v. 731; <i>Geor. IV</i> , v. 416.
“[T]errentur visu subito nec plura morati [...]”.	<i>Aen. VIII</i> , v. 109; <i>Aen. V</i> , v. 381.
“[C]orpora sub ramis obtentu frondis inumbrant: [...]”.	<i>Aen. VII</i> , v. 108; <i>Aen. XI</i> , v. 66.
“[C]onsertum tegumen, nec spes opis ulla dabatur”.	<i>Aen. III</i> , v. 594; <i>Aen. II</i> , v. 803.

Centão a partir de Agostinho da Silva (adaptado): “Seu olhar se incendeia de repente e seus olhos pararam, receosos do que ia acontecer... Sem tardar os seus corpos debaixo da ramada com tecto de folhagem a dar sombra: roupa rasgada, não há esperança, não há caminho”.

Tradução autoral: “Incontinente, uma nova luz resplandeceu em seus olhos; mas eles se aterrorizam com o que subitamente veem e, sem mais demora, põem seus corpos à sombra sob ramagens, cobrindo-os com folhas: a proteção foi entretecedida, mas sem oferecer qualquer esperança de ajuda”.

No processo de junção de recortes de versos virgilianos, na busca por correspondência semântica, sem alterar a unidade sintática e métrica dos versos, Proba se apropria do cânones e o transporta para seu tempo e seu contexto de produção poética. É assim que “[d]ontinuo nova lux oculis effulsit” substitui “[e]t aperti sunt oculi”; também a referência direta ao momento em que Adão e Eva

perceberam que estavam nus “*et cognouerunt quia nudi erant*” é substituído pela sensação de pavor pelo que viram em “*at illi terrentur visu subito*”; enquanto a descrição de se cobrirem “*ei consuerunt folia fici, et fecerunt sibi campestria*” é poeticamente expressa por “*nec plura morati corpora sub ramis obtentu frondis inumbrant: consertum tegumen*”.

Outra comparação de versões dos versículos de Gênesis, que mostram múltiplas traduções para a mesma sentença, demonstra a sistematicidade das variações linguísticas destacadas até agora e pode vir a corroborar a hipótese aqui em foco. No *caput* 23 do livro XIII de *De ciuitate Dei*, Agostinho cita o versículo “*Qua die ederitis ex illo, morte moriemini?*” (*Gen. II, 17*) – aqui Jerônimo escolhe “*in quocumque enim die comedeleris ex eo morte morieris*”.³⁷ As variantes registradas em Fischer,³⁸ por sua vez, incluem: a inserção da preposição “*in*”; a oscilação de pronome indefinido – “*qua*”, “*quacumque*”, “*quo*”, “*quocumque*”; a remoção do advérbio e a mudança na ordem das palavras – “*die enim*”, “*die autem*”, “*enim die*”, “*autem die*” e na estrutura sintática “*si autem die*”; além da diferença no gênero de “*die*” (masculino ou feminino) e a variação lexical para *ederitis*, associada à variação da forma verbal entre singular e plural, e os modos indicativo e subjuntivo – “*comederitis*”, “*comedeleris*”, “*manducaueritis*”, “*manducabitis*”, “*ustaueritis*”, “*gustaueris*”, “*tetigeritis*”, “*tetigeri*”; encontra-se também a oscilação no uso de “*ex*”, “*de*” ou “*ab*”, associada à oscilação no pronome demonstrativo – “*illo*” x “*eo*”; e a variação da forma verbal entre singular e plural – “*moriemini*”, “*morieris*”, o que torna incerto quem seria o destinatário: Adão sozinho ou Adão e Eva.

Na versão centonária de Proba (*Centão*, v. 151-152), no entanto, a grande variação de vocabulário na forma verbal “*ederitis*” parece ser neutralizada pelo emprego de outra expressão poética, através da qual a poeta se concentra no ato de colher o fruto proibido “*decerpserit arbore fetus*”, mais próxima de “*tetigeritis*”, uma das versões listadas por Fischer; e o verbo de fácil apreensão “*mori*” é substituído pelo poético “*morte luere*”, com a importante adição do adjetivo “*merita*”.

<i>Centão de Proba</i>	<i>Versos correspondentes em Virgílio</i>
“ <i>Hac quicumque sacros decerpserit arbore fetus, [...]</i> ”	<i>Aen. xi, v. 591; Aen. vi, v. 141.</i>
“ <i>[M]orte luet merita: nec me sententia vertit</i> ”.	<i>Aen. xi, v. 849; Aen. i, v. 260.</i>

Centão a partir de Agostinho da Silva (adaptado): “Se alguém, consagrado, desse ramo pequeno tiver tirado, quem te feriu perece como tu: pensamento nenhum me fez mudar”.

Tradução autoral: “Todo aquele que colher os frutos sacros dessa árvore pagará com merecida morte: minha sentença não muda”.

A partir dessa discussão, destaque há de ser dado ao fato de que, nas versões de Proba/Virgílio dos episódios realçados, os versos centonários refletem as mesmas ideias da narrativa bíblica, mas dessa vez poeticamente e, na perspectiva ora discutida, de modo a produzir a neutralização de traços de falares locais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma conclusão importante deve ser tirada dessas considerações: no séc. IV d.C., havia muitas versões das narrativas do *Gênesis*, e elas poderiam ser tão diferentes umas das outras que não é certo que fossem compreendidas em todo o mundo romano.

Reputando as reminiscências da língua falada em obras literárias e as traduções da *Bíblia* na linguagem cotidiana, que circularam pelas diversificadas regiões do império romano, pode-se considerar que a obra de Proba foi representativa do movimento oposto ao da diversidade linguística.

Proba, ao apoderar-se dos versos de Virgílio e resgatar sua sublimidade, neutraliza os componentes locais da língua latina. Seu *Centão*, portanto, ainda que desagrade enormemente a alguns por manter viva a influência pagã sobre o cristianismo, apresenta-se como uma exegese pan-romana da *Bíblia*, capaz de ser

compreendida e apreciada como altamente literária, através do uso da linguagem universal da poesia virgiliana.

ABSTRACT

This study investigates the use of the cento technique by the poet Proba (4th century A.D.) to portray episodes from the Bible poetically. The main hypothesis under consideration concerns issues of linguistic diversity in the Roman Empire, in the sense that, by opting for the cento, Proba would be aiming at ensuring the readability of her work in all regions of the vast empire and neutralize the linguistic variants present in local speech.

KEYWORDS

Late antiquity; *Cento*; Proba; Virgil.

REFERÊNCIAS

- AUSONIUS. **Volume I.** Translated by H.G. Evelyn-White. Cambridge; London: Harvard University Press, 1951.
- BAŽIL, M. **Centones christiani:** métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009.
- BIANCHET. S.M.G.B. **Indicativo e/ou subjuntivo em orações completivas objetivas diretas do português:** uma volta ao latim. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 1996. Disponível em: <www.repositorio.ufmg.br>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- BIANCHET. S.M.G.B. **Satyricon, de Petrônio:** estudo linguístico e tradução. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH; USP, 2002. Disponível em: <www.academia.edu>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- BIANCHET. S.M.G.B. Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no Satyricon, de Petrônio. **Aletria Revista de Estudos de Literatura**, 22(1): 111, abr. 2012.
- BIVILLE, F. Pluralité et unité linguistiques dans le monde romain. In: **Le multilinguisme dans le Méditerranée antique.** Actes édités par Réjane Roure, avec la collaboration de Sandra Lippert, Coline Ruiz Darasse et Éric Perrin-Saminadayar PUB, collection Diglossi@ 1, Pessac, 2023. Disponível em: <<https://unaeditions.fr/le-multilinguisme-dans-la-mediterranee-antique>>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- BRIGHT, D.F. Theory and Practice in the Vergilian Cento. **Illinois Classical Studies**, IX, 1, 1984. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/2142/11926>>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- CARMIGNANI, M.A estética da Antiguidade tardia e os centões virgilianos. **Revista Estética e Semiótica**, volume 11, número 2, 2021.
- CULLHED, S.S. Proba the Prophet: the Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba. **Mnemosyne Supplements;** v. 378, 2015.
- CULLHED, S.S. Proba and Jerome. In: FORMISANO, M.; FÜHRER, T. **Décadence: Decline and Fall or Other Antiquity?** Heidelberg: Universitätsverlag, 2014.
- FALTONIA BETITIA PROBA. **Cento Vergilianvs.** Praefatus est Carlo M. Lucarini. Ediderunt Alessia Fassina et Carlo M. Lucarini. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015.
- FISCHER, Bonifatius. **Vetus Latina:** die Reste der Altlateinischen Bibel: 2. Genesis. Nach Petrus Sabatier neu gesammelt und herausgegeben von der erzabtei Beuron. Freiburg: Verlag Herder, 1951-1954.

O Centão de Proba e a reinvenção dos versos virgilianos [...] | Sandra M.G.B. Bianchet

GOUVÉA Jr. M.M.O. Carmen Sacrum de Proba. **Nuntius Antiquus**, n. 5, julho de 2010, p. 57-68.

GOUVÉA Jr. M.M. O. Ostomachion: Ausônio e a métrica dos centões latinos. **Scientia Traductionis**, n. 10, 2011, p. 179-200.

GROSSI, Vittorino. **Il Decretum Gelasianum**: nota in margine all'autorità della chiesa di Roma alla fine dell' sec. v. Augustianum, 2001. Disponível em: www.academia.com. Acesso em: 27 mar. 2025.

HINDS, S. The Self-conscious Cento. In: FORMISANO, M.; FÜHRER, T. **Décadence: Decline and Fall or Other Antiquity?**. Heidelberg: Universitätsverlag, 2014.

JESUS, C.M. O Evangelho segundo Eudócia Augusta (séc. v d.C.): Prolegómenos para uma tradução portuguesa. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, 20, 2018, p. 135-153.

MARTINS, M.C. **Peregrinação de Egéria**: uma narrativa de viagem aos lugares santos. Uberlândia: EdUFU, 2017.

MCGILL, Scott. Poeta Arte Christianus: Pomponius's Cento Versus Ad Gratiam Domini as an Early Example of Christian Bucolic. **Traditio**, v. 56, 2001, p. 15-26.

MCGILL, Scott. **Virgil Recomposed**: the Mythological and Secular Centos in Antiquity. New York: Oxford, 2005.

MECONI, D.V. The Christian Cento and the Evangelization of Christian Culture. **Logos: a Journal of Catholic Thought and Culture**, vol. 7, n. 4, 2004, p. 109-132.

MULLEN, A. **Multilingualism in the Graeco-roman worlds**. Cambridge: CUP, 2012.

PELTTARI, Aaron. **The Space that Remains**: Reading Latin Poetry in Late Antiquity. Ithaca and London: Cornell University, 2014.

PETRÓNIO. **Satyricon**. Edição bilíngue. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PIROTTI, J. Entre uniformisation romaine et surgissements novateurs: quinze siècles de tension dans l'expansion du Christianisme. In: LARCHER, M.M.O.; MATOS, P.T. (coords.). **Cristianismo e império**: conceitos e historiografia. Lisboa: CHAM; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Açores, 2016. (CHAM eBooks // Debates 1).

PROBA. **Cento Vergilianus de laudibus Christi**. Traducción de María Luisa La Fico Guzzo; AUSONIO. **Cento nuptialis**. Marcos Carmignani. Revisión técnica Rubén Florio. Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2012.

SAN ISIDORO DE SEVILLA. **Etimologías.** Edicion bilingüe. Texto latino, version española y notas por Jose Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristãos, 2004.

SANTO AGOSTINHO. A cidade de Deus. Tradução, prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira 2. ed. Lisboa: Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. (Vol. II: livro IX a XV).

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

TARRANT, R.J. Aspects of Virgil's reception in antiquity. In: MARTINDALE, C. (ed.). **The Cambridge Companion to Virgil.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TERTULIANO. **Liber de praescriptione haereticorum.** Disponível em: <https://www.tertullian.org/latin/de_praescriptione_haereticorum.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

THEODOSIANI LIBRI XVI CUM CONSTITUTIONIBUS SIRMONDIANIS (AD 429-438). Disponível em: <https://droitromain.univ-grenoble-alpes.fr/Codex_Theod.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

VALLE, R. **Considerações sobre a Peregrinatio Aetheriae.** Rio de Janeiro: Botello Editora, 2008.

VIRGILE. **Énéide v-viii.** Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1978.

¹ Para uma visão mais ampla acerca da identidade de Proba, ver Lucarini (2015, p. vii-xi) no prefácio de sua edição crítica do *Centão* de Proba.

² Fonte do texto latino: <www.bibliotecaitaliana.it>. Acesso em: 8 fev. 2023.

³ N.B.: Todas as traduções deste artigo são de minha autoria, a menos que o nome do/a tradutor/a seja explicitamente indicado.

⁴ Chama a atenção nesse passo o fato de Isidoro de Sevilha não ter mencionado a obra da imperatriz Eudócia (séc. v), que escreveu um centão homérico bíblico (cf. Jesus, 2018).

⁵ Fonte do texto latino: SAN ISIDORO DE SEVILLE, 2004.

⁶ Cf. Gouvêa Jr. (2011) e Carmignani (2021).

⁷ O vocábulo *cento*, em sua acepção usual como “colcha de retalhos”, ou em sentidos metafóricos diversos, é atestado em dezenas de obras latinas pertencentes a diversos gêneros. Alguns exemplos são: Plauto (*Epidicus*, v. 453-455); Catão (*De agri cultura*, seções 2, 10, 11, 59 e 135); César (*De bello civilis*, 2, 9 e 2, 10; 3, 44); Petrônio (*Satyricon* VII, XIV, XV); Juvenal (*Satirae*, 6, v. 120-122); Ulpiano (20 ad sab. Justiniano, *Digesta*, 33); Amiano Marcelino (*Historiae*, 29, 8,8); dentre outros.

⁸ Ausônio, *Cento nuptialis*.

⁹ Veja Bright (1984, p. 83-84) para uma lista ampliada; McGill (2005) para centões mitológicos e seculares; e Bažil (2009) para centões cristãos; Hinds (2014) para uma leitura do centão na perspectiva da recepção.

¹⁰ Aqui nos alinhamos com Meconi, 2004, p. 110 (“[d]esta forma, o centão não é um gênero poético *per se*, mas uma técnica ou método de imitação e semelhança.”). Epístola 53.

¹¹ Pelttari (2014, p. 98-103).

¹² Documento de autoria e época de publicação controversas, sendo atribuído ora ao papa Dâmaso (séc. IV d.C.), ora ao papa Gelásio (séc. V), ou ainda a um certo Ormisda (séc. VI) (cf. Grossi, 2001). No documento, lê-se: *ITEM NOTITIA LIBRORVM APOCRYPHORVM [...] Centonem de Christo virgilianis conpaginatum versibus apocriphum*. “[Listamos] também o registro dos livros apócrifos [...] centão sobre Cristo, compilado a partir dos versos de Virgílio”. (*Decretum gelasianum*, part V. Disponível em: <www.patristica.net>. Acesso em: 8 fev. 2023). (*Decreto gelasiano*, parte V. Disponível em: <www.patristica.net>. Acesso em: 8 fev. 2023).

¹³ No original: “[D]einde (quia testimonium, quod prefertur, de contextione totius psalmi debet habere suffragium, ut certe nihil sit quod ei refragetur, si non omnia suffragantur), ne more centonum ad rem, quam uolumus, tamquam uersiculos decerpere uideamur, uelut de grandi carmine, quod non de re illa, sed de alia longeque diuersa reperiatur esse conscriptum” (August. *De civ. D.* 17. 15).

¹⁴ No original: “*Taceo de meis similibus, qui si forte ad scripturas sanctas post saeculares litteras uenerint et sermone composto aurem populimulserint, quicquid dixerint, hoc legem dei putant nec scire dignantur, quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non uitiosissimum dicendi genus depravare sententias et ad uoluntatem suam scripturam trahere repugnantem. quasi non legerimus Homerocentonas et Vergiliocentonas ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, quia scripsiterit: ‘iam reddit et uirgo, redeunt Saturnia regna, iam noua progenies caelo demittitur alto’, et patrem loquentem ad filium: ‘nate, meae uires, mea magna potentia solus’, et post uerba salvatoris in cruce: ‘talia perstabat memorans fixusque manebat’*”. [As referências são, respectivamente, a Verg., *Ed.* IV, v. 6-7; Verg., *Aen.*, I, v. 664; e Verg. *Aen.*, II, v. 650].

¹⁵ Muitos comentadores associam esta referência à própria Proba (Cf. Pelttari 2014, p. 110: “*The garrula anus whom Jerome attacks is probably none other than Proba herself, for in her cento she used two of the Vergilian lines whose Christian interpretation*

Jerome condemns?). Consideramos que Jerônimo estaria apontando para estereótipos sociais, e nos alinharmos com Cullhed (2014, p. 200-201), que toma a referência *garula anus* como geral. A autora argumenta que “*Jerome is here satirically listing a triad of imaginary characters that would be unfit to deal with biblical interpretation, he is not referring to specific persons*”.

¹⁶ Mullen, 2012.

¹⁷ Biville, 2023, p. 47.

¹⁸ Pirrote, 2016, p. 23.

¹⁹ Bonifatius Fischer (1951-1954) registra, em seu estudo comparativo, versões africanas e europeias da *Vetus Latina*.

²⁰ Cf. August. *Conf.* 3.5.9 em relação a Cícero como paradigma, comentado supra.

²¹ Cf. comentário em Tarrant (1997, p. 70).

²² Jer., *Epist.*, xxii – *Ad Eustochium*, 30.

²³ Cullhed, 2015, p. 3.

²⁴ Tarrant, 1997, p. 56.

²⁵ “A celebreidade do trabalho de Virgílio foi imediata e duradoura”.

²⁶ Tarrant, 1997, p. 70.

²⁷ Cf. estudos acerca da presença de traços de linguagem oral na obra *Peregrinatio Aetheriae* (Bianchet, 1996; Valle, 2008; Martins, 2017).

²⁸ Cf. seção 132 do *Satyricon* de Petrônio, em que o autor compõe uma verdadeira centão virgiliana (Bianchet, 2012).

²⁹ Santo Aurélio Agostinho, Bispo de Hipona, a Marcelino *Da cidade de Deus contra os pagãos*. Disponível online, digitalizado pelo Google.

³⁰ Cf. a p. 71 da edição crítica das *Belles Lettres*. A troca de “*nec*” por “*neque*” na linha 733 não é mencionada. A linha 734 está sujeita a algumas variações, mas a forma “*dispiciunt*” é a preferida, em comparação com “*despiciunt*”, “*respiciunt*”, “*suspiciunt*”.

³¹ *Gênesis*, 3,7.

³² Santo Agostinho, 2000.

³³ Agost., *Da cid. de Deus*, XIV, caput XVII.

³⁴ Santo Agostinho, 2000.

³⁵ Fisher, 1951-1954, p. 62.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ [Www.vulgata.org](http://www.vulgata.org).

³⁸ Fischer, 1951-1954, p. 48.

Antígona e o desafio da interpretação | Kathrin Holzermayr Rosenfield

Antígona e o desafio da interpretação

Kathrin Holzermayr Rosenfield

RESUMO

Esse artigo aborda as múltiplas possibilidades de leitura e interpretação de *Antígona* através do prisma da tradução – primeiro a interpretação inovadora da versão de Hölderlin que percebeu diferentes (duplos) sentidos do original grego e procurou integrá-los na sua versão em alemão; segundo a re-tradução dos sentidos daquela versão alemã e sua adaptação para o teatro, isto é, para a linguagem gestual e musical do palco. No centro, está a nova luz que Hölderlin lançou sobre o coro e a heroína, com seus respectivos papéis dramáticos.

PALAVRAS-CHAVE

Antígona; Tradução; Encenação; Coro; Protagonistas

SUBMISSÃO 15.1.2025 | APROVAÇÃO 21.2.2025 | PUBLICAÇÃO 19.3.2025

DOI 10.17074/cpc.v1i47.66841

A

Calíope: Presença Clássica | 2024.1 . Ano XLI . Número 47

leitura em profundidade não está mais na moda hoje. O famoso *close reading*, ainda praticado nos anos 1970 e no início dos 80, começou a declinar rapidamente, primeiro com a sociologia literária e depois com a importação dos *French studies* e das mais diversas abordagens teóricas (pós)estruturalistas nos Estados Unidos. A (hiper)teorização dos estudos literários baniu as tradicionais práticas crítico-literárias, e, até na França, a *interprétation de texte* cedeu seu lugar ao primado de focos teóricos que inoculam nos textos os contextos, problemas e *issues* na ordem do dia da atualidade contemporânea. Os *revivals* de Erich Auerbach sempre sucumbem a novas ondas teóricas.

Nesse ambiente, é quase um sacrilégio colocar as seguintes perguntas singelas: qual seria a ironia trágica nas nossas leituras correntes que veem Antígona como figura do bem e Creonte como vilão? Ou: como os contemporâneos de Sófocles poderiam ter entendido o confrontamento entre Antígona e Creonte? Ou: de que maneira, a figura de Hemon poderia provocar o repúdio que Aristóteles sente por esse personagem?¹ Ora, foram justas essas questões que nos levaram ao trabalho abrangente de crítica criativa, tradução e comentário que resultou em inúmeros artigos e livros sobre *Antígona* e terminou com as duas edições brasileiras da tragédia na editora Topbooks e na Penguin. Apenas uma forte motivação pode levar alguém que não é helenista nem professor num departamento de Letras Clássicas a lançar-se na empreitada de traduzir e conceber uma nova interpretação de uma tragédia grega. No nosso caso, essa motivação foi – além da admiração pelo grande texto e pelo seu autor – minha alusão a uma amplidão e complexidade de sentidos do texto grego que eu havia redescoberto através das indicações do tradutor alemão Friedrich Hölderlin. Seguindo sua *trilha*, descobri uma nova maneira mais política e heroica de ver esse drama; o sentido de muitos versos, os não ditos e alusões dos jogos de palavras excederam o sentido das leituras em outras versões existentes, apontando para uma

relevância mais complexa (não apenas a piedosa) da heroína e para motivos altamente ambíguos dos dois protagonistas.

Para convencer meu amigo-tradutor Lawrence F. Pereira a deixar de lado, por um tempo, suas tarefas shakespeareanas para debruçar-se sobre *Antígona*, tive que mostrar a existência de uma nova trama escondida no texto grego que eu havia descoberto nas traduções de Hölderlin – uma trama com suspense verdadeiramente trágico, uma poesia muito mais excitante do que o habitual drama cristão do enfrentamento do bem e do mal. O desafio era devolver ao poema grego a densidade semântica de versos metrificados em português e de acordo com o ritmo sonoro e semântico revelado por um trabalho crítico novo e específico.

Esse trabalho preliminar já estava em andamento por vários anos, durante os quais eu me empenhei em convencer a mim mesma e aos meus pares de que uma nova leitura inovadora era possível.

Em 1998, havia chegado a uma primeira versão da nova interpretação, cujo foco era, de um lado, a posição peculiar de Antígona na sucessão vacante da casa dos Labdácidas; essa lhe confere o estatuto da filha *epíkleros* (herdeira que transmite ao filho o título e o legado do avô materno); de outro, havia me chamado atenção a complexidade dos hinos corais, em particular do párodos e do primeiro estásimo, nos quais Hölderlin havia percebido a relevância da apresentação da guerra fratricida que precede a ação da tragédia como auto-sacrifício dos irmãos Etéocles e Polinice, que parecem se imolar mutuamente para livrar Tebas do miasma de sua disputa.²

O gentil interesse e o encorajamento dos meus interlocutores levaram-me a traduzir meus esboços e a refinar meus argumentos em várias línguas – em português, francês, alemão e inglês. Graças à Internet, pude manter um diálogo contínuo com Michael Franz, explorando e refinando as leituras possíveis do rico semantismo do texto grego e das diversas possibilidades de entendimento e interpretação. Isso me ajudou a desvelar as imensas afinidades da versão hölderliniana com as sutilezas do texto grego e a surpreendente sensibilidade do poeta

alemão que soube penetrar fundo no imaginário mítico da Grécia antiga e iluminou inúmeros contextos antropológicos que formam sua matriz.

Resumindo essa nova interpretação, *Antígona* deixou de ser apenas o drama de uma jovem rebelde pronta a morrer por uma causa moral elevada, e sucumbindo à violência de um tirano; a questão que se colocava na nova perspectiva interpretativa é: o que acontece para quem consegue ver Antígona não só como uma mártir cristã, mas como uma princesa grega altiva que tem um papel político e genealógico a cumprir? Afinal, como herdeira (*epíkleros*), ela é a guardiã do patrimônio simbólico da casa que precisa manter intacto e assegurar a pureza do lar no qual nascerá, do ventre dela, o chefe da casa. Exercendo essa função ao casar com o filho do regente – no regime especial e invertido do *epidélerado*³ –, ela despojaria Creonte de um sucessor da casa dele e também poria em questão o poder do regente Creonte.

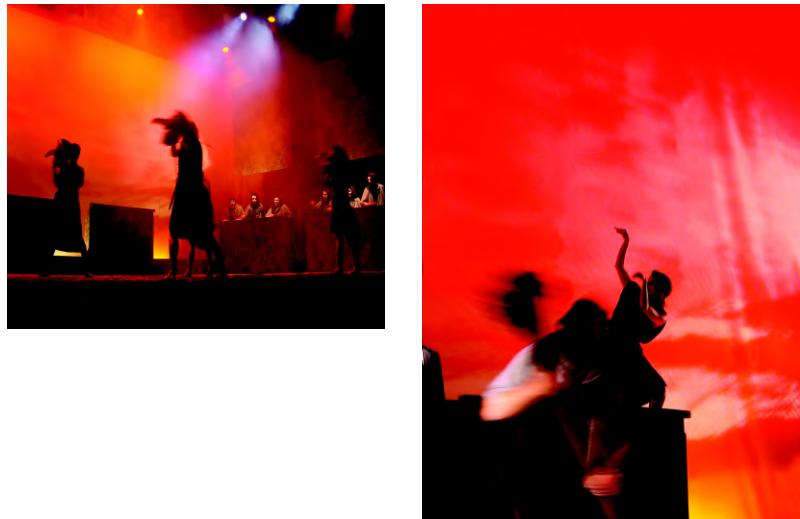
A visão habitual da suprema humanidade e coragem ética da protagonista não exclui aquela outra face de Antígona, mas torna mais interessante – e bem mais grega! – nossa heroína predileta.

Depois de vários anos de pesquisa e esforços de recontextualização de inúmeras passagens até hoje obscuras desse grande clássico, consegui não apenas fortalecer a pertinência dos vislumbres pioneiros da tradução hölderliniana, mas foi possível rever também o papel dos versos extremamente complexos dos hinos corais que apoiavam a nova interpretação. Isso levou a uma revisão do lugar que a complexidade lírica devesse ocupar na representação dramática da tragédia; e isso, por sua vez, suscitou a vontade de conceber uma nova forma de representação teatral: pois os versos muito complexos dos hinos quase que exigem a presença carregada de afetos expressivos de um grande coro que canta e dança, como isso era o hábito na Grécia antiga. Em 2002, apareceu a oportunidade de transpor essa ideia numa nova dramaturgia atenta à visão hölderliniana da tragédia. Essa nova encenação visava em particular o sutil (des)equilíbrio que existe entre as partes corais e as dialogadas, e isso exigia uma tradução

que seguisse, com grande refinamento poético, o verso grego, transpusesse a métrica grega para a da língua neolatina e captasse os ardilosos duplos sentidos, não ditos e as armadilhas retóricas da ironia trágica com todo o seu *understatement* ímpar.

O que pautou a empreitada de traduzir, comentar e assumir a dramaturgia com Luciano Alabarse foi a tentativa de transpor a dramaticidade que eu havia encontrado na leitura de Hölderlin em uma encenação no palco, com um texto complexo, mas mesmo assim comprehensível para um público não especializado, e mantendo o foco na distinção muito clara entre as partes líricas cantadas e as partes argumentativas dos diálogos.

O drama moderno perdeu as formas de expressão hipercodificadas dos gestos, ritmos e passos coreográficos, dos quais apenas sabemos (de modo abstrato e vazio) que veiculavam nas encenações gregas muitas informações semânticas⁴ hoje impossíveis de reconstituir. Seja como for, partimos da hipótese de que a imensa complexidade de ideias comprimidas nos hinos corais – que o espectador consegue apenas adivinhar de modo subliminar (e não entender) na rapidez da encenação – devesse encontrar meios de expressão implícitos: através de atmosferas criadas com a música de coros cantados e instrumentados. Nossa encenação contou com nada menos de dezesseis integrantes e desdobrou a ação dramática em cenas dançadas por bailarinos que recriavam, com gestos e máscaras de feras e aves de rapina, o ambiente de miasma e assombração em torno do corpo insepulto, ameaçado de dilaceramento por cães e abutres.



Coro acompanhado por bailarinos cujos movimentos e gestos transmitem o clima de miasma (movimentos de cães, répteis e abutres). Fotos da autora.

Voltando à tarefa tradutória, o objetivo do tradutor era chegar a um novo texto que se deixasse falar nas partes dialogadas e que recriasse a atmosfera e o encantamento nas partes líricas; meu objetivo, como dramaturga, era chegar a uma versão que alterasse a visão de Antígona como vítima inofensiva. Pois a heroína não pode ser reduzida a uma figura feminina indefesa e abusada. Ela é, do início ao fim, uma princesa consciente de seu papel numa importante família aristocrática e guerreira, descendente de heróis formidáveis e determinada a prolongar sua linhagem, assumindo um mesmo papel formidável, custe o que custar.⁵

O que está em jogo nas traduções⁶ é uma visão interpretativa dessa peça e uma concepção da tragédia em geral: a maioria dos críticos concorda que *Antígona* é uma tragédia dupla, e, desde Aristóteles, sabemos que o herói trágico não pode ser um caráter exemplar de bondade ou maldade. Essa premissa exige uma revisão do maniqueísmo das leituras convencionais que sempre apresentam a heroína como vítima inocente e seu tio como tirano abominável – o que contradiz frontalmente tudo o que Aristóteles

pensa da estrutura trágica.⁷ Foi com esse objetivo que o novo foco interpretativo manteve um distanciamento crítico de muitas outras traduções, porém abrindo ao mesmo tempo um diálogo que explica as razões das nossas opções tradutórias quando essas desviam das versões já existentes.

Rastrearemos, em seguida, essa busca de expressões dramáticas para o palco dessa nova versão mais complexa: mostrar Antígona como uma heroína assombrosa e Creonte como regente que se empenha pelo bem de sua cidade, ao invés da singela trama convencional – mais próxima do drama burguês e cristão do que da tragédia grega.

A DIFÍCIL DESCONSTRUÇÃO DO HÁBITO

Uma longa tradição exegética criou o hábito de ver a heroína grega sob uma única perspectiva: a da vítima, apesar de sua extraordinária coragem, iniciativa, e força de ação; e essa simplicidade da trama tem a virtude e o poder de impactar a juventude e também aqueles recantos da alma que permanecem jovens em nós até a velhice.⁸

Para quem conhece a fortuna crítica dessa versão do poeta alemão, sabe que ela deu lugar, quase exclusivamente, a especulações abstratas, com quase nenhum achado crítico-literário ou indicação útil para novas dramaturgias. À primeira vista, o texto de Hölderlin nos confronta com tamanha dificuldade que a tendência até agora continua sendo a desconstrução e a hiperteorização filosóficas que reina na academia desde Heidegger, Beaufré e Lacan, um tipo de abordagem que deixa de lado as valiosas sugestões críticas contidas na parte mediana das *Observações* (*Anmerkungen*) do próprio Hölderlin. Nas universidades, e sobretudo nos departamentos de filosofia e teoria literária, é difícil sair desse hábito que se reproduz sem prestar muita atenção às sutilezas da tradução, da recriação poética e da tentativa de entender de uma outra maneira a história e o enredo do drama. A sofisticação das leituras filosóficas na esteira de Heidegger (pensando em textos como os de Beaufré, Lacan e, mais

recentemente, no ensaio *La césure du spéculatif* de Lacoue-Labarthe) exerceu um fascínio considerável na comunidade intelectual, e esse brilho ofusca a falta total de mediação crítica entre a especulação filosófica e a leitura interpretativa.

Lendo as *Observações* de Hölderlin menos como convite à teorização, mas como instruções críticas, elas se transformam num saudável antídoto aos estereótipos que costumamos projetar sobre Antígona como modelo de grandiosidade humana, moral e piedosa (uma visão que prevalece desde *Antígona ou a Compaixão* de Garnier). Pois as *Observações* de Hölderlin indicam as articulações-chave e os truques poéticos que conferem uma beleza paradoxal aos gestos enigmáticos da heroína: iluminam os trechos que revelam as múltiplas motivações dos protagonistas e resultam nos gestos contraditórios da heroína e de seu adversário.⁹

De fato, o poeta alemão descobriu muitos pormenores interessantes do original grego: sua tradução aborda de modo original passagens muito complexas que esperam ainda hoje comentários críticos e interpretativos. No seu papel de tradutor-pioneiro de poesia, sua literalidade foi capaz de captar as sugestivas complexidades dos coros, os subentendidos míticos que apontam para além da semântica racionalizada; as ambiguidades do gesto heróico de Antígona (selvagem, alta, possuída por uma dimensão sub e sobre-humana – algo muito mais formidável do que a figura meramente piedosa); seu esplendor assombroso passa da intensidade mais terna à violência quase desumana. Nas dissonâncias dos sonhos míticos e apaixonados do coro – no párodo, no primeiro estásimo, e no “Hino a Danae” –, descobrimos, assim, não só a *Realpolitik* sóbria e brutal de Creonte, mas também sua insegurança e a hesitação do regente diante de sua sobrinha, que ameaça privá-lo de sua própria linhagem: pois a posição de Antígona como filha *epíkleros*¹⁰ significa não apenas que ela deve ser casada com seu mais próximo parente (Hemon), mas ainda que esse deva “se mudar para a casa dela [isto é, o palácio de Édipo] e procriar a linhagem de seu sogro! – e não a do próprio pai!”. A lei do epiclerado existia em muitas cidades gregas e em Creta (existe até hoje uma estela em Gortyn na qual consta a

lei do epiclerado). Ela é, sem dúvida, mais antiga que a pôlis democrática ateniense, mas estava ainda em vigor na Atenas em que Sófocles escreveu. Ela favorece a estabilidade da linhagem reinante, evitando as rivalidades vinculadas com a passagem do trono para outra família nobre. A coexistência de legislações antigas (favorecendo os antigos clãs) e modernas (favorecendo a mobilidade social) cria as tensões que o espírito democrático deve resolver. Isso se mostra no diálogo entre Hemon e Creonte – o pai se posiciona eufemisticamente como “herdeiro” do trono – isto é: rei, não regente ou tutor –, disputando assim implicitamente a prerrogativa de Antígona que é ou seria legalmente a herdeira do patrimônio simbólico e material de seu pai. Isto significa que será ela, não seu marido, que procederá aos sacrifícios na casa de Édipo, até um filho dela assumir o trono. A retórica de Creonte se baseia na lógica (mais popular e em certo sentido mais democrática) da *tyrannis*, que favorece o mais apto, inclusive um *tyrannos*, quando esse souber assegurar o bem-estar público. Hemon, embora argumente – aparentemente, retoricamente – como um guardião da democracia, expressa no fundo sua paixão por Antígona e pela sua linhagem: em todos os seus argumentos, ele usa o estilo da linguagem heroica de Homero, elogiando a noiva como se fosse um herói saindo glorioso de uma batalha, digna de continuar a viver e a continuar sua velha linhagem – à qual Hemon se dispõe a servir como instrumento procriador. Não é impossível que Creonte seja honesto e sincero quando se vê obrigado a agir como *tyrannos*-salvador da cidade.¹¹

RUMO A UM ENTENDIMENTO ALTERNATIVO COM TRÊS OBSERVAÇÕES CRÍTICAS DE HÖLDERLIN

O poeta alemão oferece breves, mas luminosas observações críticas na parte mediana de seus comentários a respeito de *Antígone* e *Édipo*. Ler o *Hino ao Sol* na tradução de Hölderlin me fez perceber como as grandes traduções (Jebb, Schadewaldt, Mazon, Gama Kury, Donaldo Schüler, entre outras) racionalizam o texto grego, o que apaga parte de seu relevo

expressivo e cheio de sugestões dramáticas, deixando-o aparentemente mais compreensível e claro. Até o ano 2000, Hölderlin foi o único tradutor, pelo menos no meu conhecimento, que sublinhava a qualificação “báquico”, literal e explícita, do guerreiro delirante, que a guerra de Tebas não é uma guerra normal e ordeira, mas se transforma na sétima porta, em transe dionisíaco dos dois irmãos, possuídos pelo deus. O termo “báquico” aparece claramente no original grego, mas não na grande maioria das traduções eruditas;¹² ele assinala a conotação de delírio divino que altera o valor do combate fratricida entre Etéocles e Polinices; o hino também introduz uma distinção clara que segregava esses “dois assombrosos”, os irmãos que se sacrificaram para Dionísio, dos outros sete príncipes sobreviventes: esses conduziram uma guerra correta, dentro das normas guerreiras, e honram Zeus, sacrificando as armas conquistadas no seu altar.

A heroína Antígona, na tradução de Hölderlin, é apresentada como figura paradoxal: não como mera figura piedosa, mais inquietante do que uma heroína moral, ela tem o gesto de uma princesa feroz e altiva que, em certos momentos, pouco se importa com moralidade e humanidade v. 20: “[*K*]alkheinos *epos* (irado-vermelho); v. 73-74: “[*H*]osia *panourgesasa* (piedade perversa) ou mais para o final, os v. 906-914, onde ela diz que não afrontaria a lei para enterrar marido ou filhos por esses serem substituíveis.

É esse paradoxo que Hölderlin resume, no final da peça, no gesto de Antígona quando ela se autodenomina “Rainha” dos tebanos. Hölderlin torna novamente visível o comportamento verdadeiramente aristocrático da herdeira que ostenta o legado simbólico de sua casa, peça-chave na linhagem, que o coro chama de última raiz da linhagem, uma figura que está na posição da filha *epíkleros* que procura reconquistar, senão o trono, pelo menos a glória da linhagem (isto é, um valor hiperpessoal, que nada tem a ver com a bondade moral). Resumindo: a tradução do poeta alemão extrai do original grego os elementos que justificam o título de “rainha” para a heroína (basta alterar ligeiramente o texto grego, para fazer aparecer a relevância dinástica e política dessa figura).

A) AS SUGESTÕES BÁQUICAS DOS V. 133-136, PÁRODO

Na tradução de Hölderlin, os dois irmãos não aparecem como guerreiros normais, mas como seres isolados numa estranha possessão delirante, que os torna incomparáveis e incomensuráveis com os outros “sete príncipes” sobreviventes. Nesse trecho, três pequenas alterações me chamaram atenção, porque conferem ao texto a atmosfera da embriaguez, do transe e do êxtase; e, ao mesmo tempo, o poeta alemão cria elos com cenas do prólogo. Para recriar essas ideias, experimentamos as seguintes versões dos v. 134-137:

Mas cambaleia e cai no solo retumbando [ou cambaleando]
Ele que, ébrio de ardor (ou amor) [segundo a sugestão do
Liebestrunken de Hölderlin],
Vinha, báquico bufando,
No verter dos ventos hostis.

Depois, numa outra versão:

Mas emborca e tomba no solo retumbando,
O porta-tocha, em surto enfurecido,
Vinha, báquico bufando,
Nas lufas dos tufões hostis.

ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γῆ πέσε τανταλωθεῖς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένα ξὺν ὄρμᾳ
βακχεύων ἐπέπνει 135
ρίπατς ἔχθιστων ἀνέμων.¹³

Alterando a tradução do advérbio *pyrphorus*, que a maioria dos tradutores até hoje entende como referência à cena de uma outra tragédia, na qual Capaneu tenta incendiar uma das torres tebanas, Hölderlin entende a ardência não como um fogo real, mas como um ardor passional dos sentimentos instáveis da família real tebana, seu inquietante oscilar entre ódio e amor que Nicole Loraux comentou eloquentemente no seu posfácio da edição de *Antígone*, da editora Les Belles Lettres, de 1998. Essa instabilidade dos afetos, decorrente das distorções das relações familiares pelo

incesto, é apresentada nessa cena relatada pelo coro como o delírio de um transe báquico. Hölderlin consegue captar, na sua tradução desses versos, mais a atmosfera da cena do encontro dos irmãos na sétima porta, a embriaguez de amor-e-ódio sangrento que leva ao mútuo dilaceramento e assim se afasta do sentido convencional de outras traduções que insistem mais no assalto guerreiro e na vitória tebana. Nossa interpretação-tradução, seguindo a sugestão do original grego e da versão alemã de Hölderlin, procura reconstituir essa qualidade atmosférica, que transforma o gesto guerreiro de incendiar a cidade (que normalmente associamos com a figura mítica de Capaneu, recorrendo a outras versões da guerra de Tebas) em um acontecimento mais ambíguo e amplo: em uma possessão divina, a guerra fratricida aparece, assim, como um excesso paradoxal: de um lado, o excesso incestuoso de *amor-philia* vertendo em ódio – uma instabilidade que Nicole Loraux destaca como culminação das relações familiares perturbadas, endocanibalismo: por outro lado, no entanto, o mesmo gesto aparece sob o signo do transe báquico. Esse potencial miasma fica suspenso entre o sacrilégio e a oferenda sagrada = paradoxo trágico (retomada da lógica da tragédia *Sete contra Tebas* de Ésquilo).¹⁴

Ao mesmo tempo, essa ousada reconstrução faz ressonância a outra loucura labdácida que apareceu no diálogo das irmãs no prólogo, quando Antígona afirma estar pronta para uma “perversão sagrada” (“*hosia panourgesasa*”) e, no v. 73 sugere seu desejo por uma união quase erótica com o irmão: “Amada deitarei com o amado-amante” (“*Lieb will ich mit ihm liegen dem Lieben*”).

Não por acaso, sua irmã Ismene se assusta com o humor assombroso, “avermelhado” (*kalkheinos*) e com a loucura ressoando nessas palavras (“*du scheinst ein rotes Wort zu färben*”, v. 20). Esse excesso de sentido, impossível de captar e compreender intelectualmente, foi transferido, na nossa encenação, para a música e a expressão coreográfica das danças que precediam o prólogo e acompanhavam a entrada do coro.



A metade direita do coro. Foto da autora.

*Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd, [tantalótheis:
cambaleando]
Liebestrunken [pyrphoros: ébrio de ardor-amor],
der mit rasender Schaar... [ele veio com tropa frenética...]
Hinschnob, bacchantisch (bakchenôn) [em surto báquico bufando]
Im Wurf' ungünstiger Winde¹⁵ [No verter dos ventos hostis]*

Nessa tradução, “o guerreiro” não é um ser racional que age por conta própria, mas uma dupla delirante: os dois “mesmos”-irmãos, possuídos por uma força cósmica que os induz à auto-outro-destruição.

Seguindo Hölderlin, nossa tradução realçou nesses versos os elementos extáticos do *thiasos* báquico. Criou ligações sugestivas entre o frenesi da guerra e o frenesi de outros ardores: do verter de amor em ódio (consequência das uniões incestuosas) que se apoderaram de Tebas. Em vez de racionalizar e moralizar a ação, como faz Kitto quando realça o “frenesi” do “ódio amargo” do atacante agora vencido, Hölderlin procura outra interpretação.

Relaciona a rixa sangrenta dos irmãos com a perversão tebana das origens (casamento de humanos com os monstros nascidos da terra, *spartoi*), projetando esse elo sobre o mito do regresso da Idade de Ouro, que exige a autoextinção dos irmãos titânicos – uma ligação do pensamento mítico já preparada em *Sete contra Tebas* de Ésquilo (como veremos a seguir). Os movimentos “cambaleantes”, a “embriaguez” e a velocidade evocam a atmosfera da possessão sagrada e a sugestão de que os príncipes estavam sob o poder de Dionísio, da mania báquica, o que muda o significado da sua luta.

B) O “HINO A DANAE” E A FRIA NEUTRALIDADE DO CORO

A segunda grande descoberta crítica foi que Hölderlin via o coro como “friamente neutro”, não tomindo partido nem para Antígona nem para Creonte, mas expressando antes de tudo suas preocupações pela continuação da cidade e da linhagem.¹⁶ O poeta alemão notou que as hesitações dos anciões refletem a insegurança diante das ambiguidades de todas as ações dos protagonistas: A ambiguidade não só da pretensão de Creonte ao trono, mas também de todos os governantes anteriores – Édipo, Etéocles e Polinices e, sobretudo, a pretensão implícita de Antígona ao trono.

Pois o “Hino a Danae” é a resposta do coro aos devaneios da heroína, quando essa se compara com Niobé, aquela ancestral cujo orgulho pela sua fertilidade foi punido pelos deuses que abateram todos os seus filhos e filhas. O coro repreende a heroína por essa comparação, sugerindo, ao contrário, a comparação de Antígona com Danae, outra heroína aprisionada pelo seu tutor que temia um filho dela, que pudesse ameaçar seu governo. Tudo indica que os anciões ainda têm esperança de que os deuses talvez liberassem Antígona e que um filho dela assumisse o trono no futuro.

Depois vem a comparação com Acrísio, cujos febris sarcasmos punidos por Dionísio podem muito bem evocar os sarcasmos que Creonte lançou contra Antígona. E, por final, uma reflexão sobre o triste destino dos fineidas, os descendentes de

uma princesa ateniense raptada pelo vento Boreus, que foram cegados pela segunda esposa, legítima, de seu pai. O hino termina, portanto, com mais uma ruminação incerta do coro, que parece refletir sobre os percalços da linhagem dos Labdácidas.

Comecei a aperceber-me de que a familiaridade de Hölderlin com o mito, a poesia e a imaginação gregos era muito maior do que admitem os comentaristas e que os críticos lhe davam crédito, e que eu tinha encontrado uma mina de ouro de sugestões míticas que mostram a regressão infinita das ambiguidades trágicas para a obscuridade do subtexto mítico: a desgraça herdada dos *spartoi*, os “semeados” – antepassados das famílias nobres de Tebas, cuja natureza parece permanecer suspensa entre deuses, monstros e humanos. Tal como os seus contemporâneos, Hölderlin possuía bom conhecimento do mito, da arqueologia e da cultura gregas. Mas além disso ele tinha uma imaginação muito intuitiva e viva que não se limitava a compreender; também sentia empatia com o modo de pensar mítico – e poético. Estava consciente da diferença cultural marcante entre os mitos pagãos (que falam através de relações sugestivas de imagens e coisas) e as estruturas imaginárias cristãs, baseadas em doutrinas teológicas ou morais, depois retraduzidas em alegorias. A ambição de Hölderlin era trazer de volta à vida o poder sugestivo das “histórias emocionantes” escondidas no drama grego e apresentá-las no palco do teatro de Weimar. Isto é muito diferente das ideias teóricas que têm sido enxertadas nas traduções hölderlinianas desde a abordagem pioneira de Heidegger na sua *Introdução à metafísica*. Hölderlin e sua reflexão sobre Ser e Julgar, *Urtheil und Seyn*, inspirou muitos pensadores posteriores a enveredar pela investigação ontológica (como acontece no capítulo “Ser e Pensar” da *Introdução à metafísica* de Heidegger.¹⁷ No entanto, Hölderlin, como poeta e tradutor, não subordina a sua leitura e tradução a uma reflexão nos limites da metafísica, mas insiste que a poesia está aberta a uma “lógica mais abrangente” (*Observações*). O seu feito é a descoberta de uma história que entretece os enredos míticos dos antepassados de Édipo e Antígona com outros heróis da mitologia grega: recomendou prestar atenção no “Hino a Danae”

e tentar compreender a tragédia nessa perspectiva. Ora, nos fartos comentários eruditos dessa tragédia, é muito raro encontrar explicações sobre Danae, Acrísio, os Fineídas e mais raro ainda uma abordagem interpretativa vinculando os destinos dessas figuras com a da heroína.

Sem poder desenvolver muito mais este tópico, mencionemos brevemente que Sófocles constrói a sua visão trágica dos heróis tebanos a partir do paradoxo trágico de Ésquilo desenvolvido em *Sete contra Tebas*. Já nessa tragédia inicial, os dois irmãos são apresentados não só como rivais obstinados cuja sede de poder os empurra para um fraticídio sacrílego.¹⁸ Entretanto, ao lado dessa terrível violência, aparece um gesto diametralmente oposto: a tentativa de purificação da cidade através da mútua eliminação dos irmãos. Realiza-se um gesto altamente ambíguo: um fraticídio-suicídio (*miasma*) ou uma purificação do mal ancestral pelo auto-sacrifício, que confere aos irmãos um ar de santidade e os faz parecer simultaneamente terríveis e santos, sub-humanos e sobre-humanos. Se fossem apenas príncipes humanos, a sua luta na sétima porta teria sido um crime extraordinário; mas, apresentados como *spartoi* (criaturas sub e sobre-humanas, monstruosamente divinas), a sua luta insere-se na narrativa do auto-sacrifício dos Homens de Bronze. O velho mito exalta a sua força titânica, que só pode ser vencida por eles próprios. É isso que legitima o seu fraticídio, sem o qual não haveria fim para o impulso destrutivo neles encarnado, permitindo assim o regresso da Idade de Ouro.

Hölderlin compreendeu intuitivamente essas sugestões muito antes da antropologia histórica moderna. Para ele, Sófocles retoma o modelo de Ésquilo e joga com um grande número de alusões e ambiguidades desse gênero. No primeiro hino, os anciãos tebanos estão inclinados a dar à guerra esse significado mítico e glorificam o auto-sacrifício dos irmãos como um ato que os distingue dos humanos normais: ambos são honrados como heróis que salvaram a cidade da destruição.¹⁹ Creonte, porém, nega essa visão e apresenta os Labdácidas como uma linhagem poluída pelo miasma do fraticídio – um argumento que lhe dá vantagem para

reclamar o trono para si, deslegitimando os Labdácidas e Antígona.²⁰ O coro e Creonte representam os dois pólos da cultura clássica ateniense: costumes, crenças e mitos tradicionais estão ainda muito vivos na mente dos anciãos, enquanto Creonte representa o pragmatismo racional da Atenas moderna. Creonte raciocina como um patriarca prático quando apresenta Antígona como uma sobrinha rebelde e traiçoeira; o coro, ao contrário, preferevê-la através do filtro do mito, como uma descendente da gloriosa casa dos Labdácidas. Eles a admiram como uma encarnação daquela glória. Antígona partilha com os seus irmãos a origem selvagem dos *spartoi*, e o coro tenta desculpar o seu comportamento exaltado para com Creonte – não por razões morais, como Hemon tentará mais tarde (A, v. 693-722) – mas simplesmente comparando “A filha [ao] temperamento do pai” que, embora “feroz e desafiador” (e incestuoso e patricida), é recordado como glorioso! (A 471 s.)

C) A BELEZA RÉGIA DE ANTÍGONA: RAINHA EM VEZ DE DESCENDENTE DE UMA LINHAGEM DE REIS

Hölderlin compreendeu melhor do que ninguém o fundo selvagem das sugestões míticas de Sófocles, o que pode surpreender as pessoas que conhecem o preconceito dos acadêmicos que ainda negam que o poeta alemão tenha sido fiel ao espírito trágico de Sófocles. Aprendendo com as suas afinidades intuitivas com a poesia e o mito gregos, torna-se mais fácil justificar o temperamento selvagem de Antígona que é enfatizado na sua versão. Há algo de formidavelmente ambíguo no seu carácter que é absolutamente necessário para a expressão adequada do seu destino trágico. A sua beleza nasce de um equilíbrio precário entre o monstruoso e o angélico – e esse equilíbrio é o segredo do paradoxo trágico. Tal como o seu pai Édipo, a quem o coro compara duas vezes (A, v. 471 s., v. 854-856), ela tem uma força viril e um porte aristocrático altivo. A sua curiosidade inteligente e perspicaz sobre a sua situação após a morte dos irmãos contrasta fortemente com a melancolia derrotista de

Ismene. Ismene é uma jovem mais submissa, dócil e convencional, natural ou voluntariamente obtusa, abalada pela vergonha da sua origem incestuosa e pela calamidade que os irmãos lhe infligiram.



Contraste entre Ismene e Antígona. Foto da autora.

A tradução de Hölderlin marcou claramente esse contraste, acentuando os gestos assustadores e altivos de Antígona como privilégios que ela pode legitimamente reclamar e que a diferenciam da humilde submissão de Ismene à lei e ao domínio masculino. Vejamos duas citações da tradução de Hölderlin, que são frequentemente consideradas como contendo “alterações” que traem o texto de Sófocles. Na perspetiva de Hölderlin, não se trata de falsas, mas de interpretações mais sutis, que nos dão a conhecer

significados ocultos nas entrelinhas que permanecem inaudíveis nas traduções de Lattimore ou de outros filólogos.

A AFIRMAÇÃO “SELVAGEM” DE ANTÍGONA: “MEU ZEUS...”

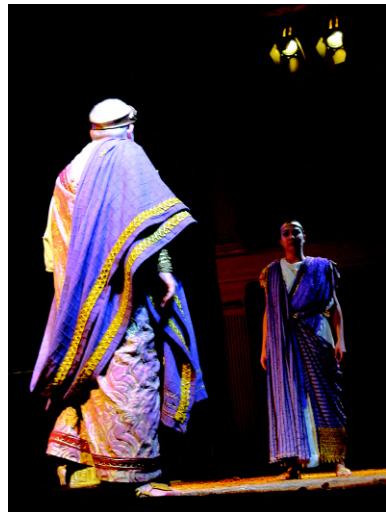
Por exemplo, no v. 450 do texto de Sófocles, Antígona responde à pergunta do tio se ela sabia que a sua lei tinha proibido o enterro. Hölderlin traduz esse verso com a seguinte exclamação acalorada:

Por isso: Não foi meu Zeus que m'a proclamou
Nem aqui em casa a Justiça dos deuses da morte,
Que entre os homens delimitaram a lei.

*Darum. Mein Zeus berichtete's mir nicht,
Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
Die unter Menschen das Gesetz begrenzt*
(HA, v. 468-450).

Hölderlin entendeu o termo grego *ξύνοικος* como significando “juntos aqui nesta casa” – em vez do sentido mais convencional e idiomático: na morada subterrânea de Diké. Em outras palavras: tudo o que Antígona afirma aqui está centrado em sua casa e em seu lar, no palácio tebano. O trabalho de contextualização com outras referências aos deuses protetores do palácio mostrou que essa é uma leitura – talvez errônea, mas produtiva – que traz à tona a reivindicação até então despercebida pela qual Antígona reclama seu direito legítimo de representar e até incarnar a herança material e simbólica de seu pai e, portanto, de sacrificar nos altares do palácio.

Na encenação de Porto Alegre, a reivindicação da realeza simbólica que Antígona herda de seu pai e com a qual ela enfrenta seu tio foi evidenciada tanto no figurino – ambos personagens vestem mantos na cor púrpura – como também nas feições viris e fortes dessa figura feminina e nos seus gestos audaciosos e quase agressivos.



Creonte e Antígona – rivais pela realeza, ambos trajando púrpura.
Fotos da autora.

As traduções mais convencionais respeitam a redação do original, que não contém o pronome possessivo “Sim, não foi Zeus que proclamou isto...”. A versão de Hölderlin levanta a questão – teria ele cometido um erro de leitura do texto grego ou foi intencional a alteração desta linha (por exemplo, para modernizar o semblante de Antígona como uma subjetividade contemporânea individualizada)? Schadewaldt e Beissner, Reinhardt, Beaufret e Lacan, Lacoue-Labarthe e muitos outros discutiram esta questão, acusando Hölderlin de alterar o espírito da peça de Sófocles.²¹ A dificuldade e a abstração dessas questões filosóficas minaram a questão direta: qual poderia ser o sentido do gesto de Antígona no drama quando se avulta como uma autoridade feroz, dirigindo-se a Creonte como se este fosse uma figura subalterna? Não nos precipitemos na conclusão habitual de que a superioridade ética da sua decisão de enterrar Polinices torna Antígona tão segura de si. É preciso, antes, ver essa altivez diante de Creonte à luz de sua altivez e indiferença para com Ismene, quando a heroína desdenhou sua irmã pela timidez no prólogo. A superioridade moral não conduz necessariamente à altivez e ao

desprezo – temos de ter isso em mente e perguntar por que razão Antígona declara sua superioridade sobre Ismene e sobre Creonte – ela menciona este último com condescendência rancorosa como “o bom Creonte” (A, v. 31; HA, v. 33), que ousou proclamar o decreto “até a mim” (HA, v. 34) – como se repudiasse sua impostura. O texto grego e a tradução alemã de Hölderlin sublinham essa insistência indignada, que reivindica um estatuto social e político superior para a heroína.

A IMPORTÂNCIA GENEALÓGICA E POLÍTICA DE ANTÍGONA (ENTRELAÇADA COM A SUA BRAVURA MORAL)

Quando se pergunta o que mais pode estar em jogo na disputa entre as irmãs e entre Antígona e Creonte, é essencial não se concentrar na excelência ética de Antígona, mas antes prestar atenção ao seu estatuto ambíguo na ordem social e política de Tebas – uma questão que quase nunca foi levantada pelos comentadores! Antígona não é uma mártir inocente ou uma virgem indefesa, mas uma jovem mulher feroz, uma figura no mais sutil equilíbrio entre a nobreza sublime e a monstruosidade. Na sua própria mente, ela tem um estatuto soberano e principesco e está determinada a manter a glória da sua linhagem, embora saiba muito bem que sofreu miasmas que a tenacidade paterna soube despoluir (o incesto do seu pai foi sanado pelo acolhimento em Colono), e ela apostava que o fraticídio dos seus irmãos poderá ser despoluído pela coragem dela e pelo seu rito fúnebre. É admirável sua capacidade de se ver a si própria sob os dois prismas e de agir corajosamente face às circunstâncias que fazem a sua irmã murchar – Sófocles lhe confere uma aura “bela” num sentido quase sobrenatural. No meio de dificuldades extremas, ela consegue manter a imagem e os feitos da sua família venerável e insiste em cumprir os ritos adequados, o que lhe permitiria salvar os dois irmãos e Tebas da sombra da desgraça, podendo, assim, perpetuar a fama da sua família real. Hölderlin sublinha esse fato, quando a faz referir-se a si própria como “a rainha” que permanecerá na memória como um desafio que o coro terá de enfrentar, dando

uma razão que possa justificar sua morte (HA, v. 978). Em vez de traduzir literalmente o epíteto de Sófocles “ramo ou descendente da antiga linhagem real” (A, v. 940s.), Hölderlin dá a Antígona o título de rainha: sublinha o seu estatuto político e genealógico, sem nunca mencionar a óbvia reivindicação moral da sua ação.

Creonte também tem convicções íntimas e reflete sobre o estatuto e a importância da linhagem dos Labdácidas. É bastante mais realista e real-político que Antígona. Considera que as sucessivas desgraças da casa real prejudicaram irremediavelmente a sua legitimidade. Acredita sinceramente que a linhagem real está demasiado poluída e não seria mais capaz de governar. Sente que deve intervir e impor-se como um rei legítimo, não como um regente. E o seu primeiro discurso expõe de forma eloquente as suas boas razões para pensar assim: afinal, até os anciãos, que são legitimistas e falam dos seus reis doentes quase como divindades, aceitam a palavra muito forte – miasma – que Creonte utiliza para caracterizar o ato dos irmãos. A sua morte mútua é considerada como um ato vil, poluente, cometido contra o próprio (eu ou a família). O termo grego *autokheir* (v. 146) é, portanto, muito ambíguo, refere-se à violência contra si mesmo (suicídio) e contra o próprio outro, o irmão (fratricídio). Creonte convence o coro de que os irmãos poluíram a cidade com o sangue do fratricídio, mergulhando Tebas num novo miasma, e ameaçam a cidade com a ira e vingança divinas.

Tudo é ambíguo e difícil de decidir. A personagem de Antígona partilha claramente essa ambiguidade assustadora. Ela é ao mesmo tempo sombria e selvagem, nobre e corajosa, e a sua primeira preocupação é defender a dignidade da sua venerável linhagem.

O SIGNIFICADO IDIOMÁTICO CORRETO DO PRONOME POSSESSIVO INSERIDO “MEU ZEUS”

O poeta alemão convida-nos a levar a sério a sua reivindicação de realeza, e é isso que explica o fato de ter acrescentado o pronome possessivo “meu” ao nome de Zeus,

quando Antígona se coloca sob a proteção de Zeus Herkeios e rejeita o Zeus de Creonte como não se aplicando a ela. A alteração não moderniza o original – muito pelo contrário: é preciso lembrar que os cidadãos atenienses que perguntavam o endereço de alguém diziam “Onde está o teu Zeus Herkeios?”, referindo-se ao altar no centro da casa onde o chefe de família efetuava o seu sacrifício diário. Por outras palavras, Hölderlin salienta que a heroína reivindica o estatuto de herdeira da lareira sagrada de Zeus, situada no meio do palácio tebano, deixando claro que não é apenas mais uma virgem sob a tutela do tio.

Imagine-se a encenação dessa cena – e o tipo de pessoa que Hölderlin imaginou que Antígona fosse quando introduziu a sua alteração. A sua intenção era trazer para um público moderno um conhecimento vital que todos os contemporâneos de Sófocles partilhavam e que nós perdemos: o contexto da crença mítica antiga e das leis clássicas.

EPICLERADO

A reivindicação de superioridade de Antígona em relação a Ismene e Creonte é justificada tanto pela ordem tebana arcaica, que reserva o estatuto real aos Labdácidas, quanto por uma instituição jurídica ateniense moderna chamada epiclerado. Antígona deixa claro que a linhagem de Creonte tem uma função mais humilde, como conselheiros do trono ou regentes temporários. Após a morte do seu pai e dos seus irmãos, tem consciência de que ocupa uma posição particularmente crucial como herdeira simbólica do trono. Uma vez que as famílias gregas eram normalmente patrilineares, uma família sem herdeiros masculinos extinguir-se-ia normalmente. A instituição do epiclerado permitia a uma filha órfã, sem irmãos vivos, transmitir o título e os bens do pai. O primo mais próximo era obrigado a casar com ela, e os seus filhos eram considerados, não como filhos do pai, mas como herdeiros do pai dela. Com a morte dos seus dois irmãos, Antígona tornou-se uma *epíkleros*. Segundo a lei ateniense, o seu primo mais próximo deve casar com ela, e os seus filhos

perpetuarão a linhagem real de Tebas. Se Creonte quer livrar-se dos Labdácidas amaldiçoados – como quer, talvez com razão –, ela está no seu caminho. Ela tem plena consciência de que é a sua rival política.

A pretensão de Antígona é implicitamente contestada por Creonte, quando esse se refere a “todos os que em minha casa adoram Zeus...”. Em outras palavras, Creonte fala como se tivesse conquistado a casa de Édipo e Antígona, pois no entendimento dele, Antígona já está condenada e morta.

Atentos a esses não ditos implícitos, podemos apreciar a admirável lucidez do poeta alemão (além de sua economia poética) que transforma as leituras existentes, tornando a sua mais moderna e política, sem trair o original. Com um pequeno pronome possessivo, permitiu a Antígona afirmar desafiadoramente a sua pretensão de ser a matriz do palácio real, a herdeira dos símbolos da realeza. Ela contesta a reivindicação de Creonte com a segurança de uma filha *epíkleros* que conta com a proteção de Zeus Herkeios. O “meu Zeus” de Antígona recebe um eco imediato na resposta de Creonte, que tenta habilmente reduzir a altiva princesa *epíkleros* ao estatuto de uma rapariga rebelde sob a sua proteção patriarcal e sujeita aos deuses do seu lar:

Hölderlin HA, v. 505-509; A, v. 485-488, Hölderlin (traduzido por L.F. Pereira) em alemão

<i>D o c h w e n n s i e s c h o n</i> <i>Von meiner Schwester und Verwandtesten,</i> <i>Vom ganzen Gotte meines Herdes da ist,</i> <i>Dem allem ungeachtet meidet sie</i> <i>Den schlimmen Tod nicht.</i>	<p>Filha de minha irmã, mais unida ao meu sangue Que todos os que em minha casa adoram Zeus, Nem ela, nem a irmã quiseram se safar Da morte mais atroz.</p>
---	---

APÊNDICE: TRADUÇÃO DO HINO DE ENTRADA POR L.F. PEREIRA,
SEGUINDO AS SUGESTÕES DA TRADUÇÃO ALEMÃ DE HÖLDERLIN

Hino ao Sol

Raio solar, lume mais belo
que jamais luziu sobre
Tebas das Sete Portas,
Luziste, enfim, ó céios
Do dourado dia, vindo por
Sobre as águas do Dirce,
Sobre o homem que apeou armado,
O argivo do branco escudo,
O pródigo em disparada
Por ti coa aguda brida fustigado;

Ele que, lançado por Polinice, após
Dúbias contendidas, contra nossas plagas,
Qual águia guinchando
Estrídula para terra, revoou
Envolto em asa de alva neve,
Com aprestos vários de guerra
E crinas vibrando nos cascos.

E após pairar sobre os tetos,
Com lanças sanguinárias, a guela
Em volta se abrindo das Sete Portas,
Partiu, antes que as mandíbulas
Com nosso sangue se encharcassem
E com as tochas de Hefesto
A coroa das torres se tomasse.
E em torno ao dorso propagou-se
O estrondo de Ares, dura disputa
Pra o êmulo do dragão.

Pois Zeus detesta as pompas da língua
Grandiloqua, e quando os vê
Chegando no vagalhão sublime,
Soberbos retinindo de ouro,
Com raio os precipita, já no topo
Das torres
Prontos a gritar vitória.

*Gaze of the Sun, O you most beautiful,
Who long have shone over seven-gated Thebes,
You appeared once, O light,
O wink of the golden day,
You crossed the rivers of Dirce,
And the white shield, him of Argos,
The man, came with arms and armor,
The fugitive who bolts,
You have given him a bridle of steel, him,*

*With whom Polyneices rose
Over our country
In struggle doubly sharp. Like an eagle,
He cried and flew,
His wings white as snow,
Terrible, with many weapons,
And helmets with horse-mane plumes.*

*And above the palaces he [the Eagle] rose,
and opened, Gaping wide,
full of spears, all around
The [Dragon]jaws of the seven gates;
But he went away,
Even before he had
Bathed his jaws in our blood,
Even before the torches of Hephaestus
Had caught the crowns of the towers.
And thus, the tornado of Mars broke
Over the enemy's back, becoming
An obstacle to the dragon.
For Zeus hates the chatter
Of big tongues, and when he sees them,
Just when they swagger up,
Purse-proud, in their vain horizons,
With brands of fire he hurls them down, when one of
them
From the summit that he has gained, is already
chanting
The joyous song of victory.*

Mas cambaleia e cai no solo retumbando,
O porta-tocha, que, com surto enfurecido,
Vinha báquico bufando
Nas lufas dos tufoes hostis.
Mas sua cota foi outra,
E aos outros outra cota Ares, ateando
O corcel mais fogoso, com o açoite
distribuiu.
Pois sete chefes frete às sete portas,
Dispostos frete a frente deixaram
A Zeus afugentador um prêmio todo em
bronze,
Salvo os dois malditos, que, gerados
Por mesmo pai e mesma mãe, ao erguerem
Contra si o dúvida poder das lanças,
ganham
Cada qual sua cota de uma morte em
comum.

*But on the hard earth he falls,
Drunk with love, he who, with a frenzied horde
Advanced frothing, bacchic
In the blasts of contrary winds.
But he found something else;
Someone else's something
Doles out the spirit of battle, when sternly
He stirs up, with the skillful man, one at hand.*

ABSTRACT

This article deals with the multiple possibilities of reading and interpreting *Antigone* through the prism of translation – firstly, the innovative interpretation of Hölderlin's version, which perceived different (double) meanings of the Greek original and integrated them into his German version; secondly, the re-translation of the meanings of that German version and its adaptation for the theater, more precisely, the translation of the written word into the gestural and musical language of the stage. At the center are Hölderlin's insights which shed new light on the meaning of the chorus and the heroine, and on their respective dramatic roles.

KEYWORDS

Antigone; Translation; Staging; Chorus; Protagonists.

REFERÊNCIAS E SIGLAS

A com número de versos se refere aos versos de *Antígona* na maioria das edições atuais (Mazon, Kitto, Jebb, Wyckoff, etc.)

HA com número de versos se refere aos versos de *Antígona* na tradução de Hölderlin

EDIÇÕES E TRADUÇÕES

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke und Briefe**. Jochen Schmidt (ed.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 3 vol.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld; Roter Stern, 1988. vol. 16.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Antigone de Sophocle**. Philippe Lacoue-Labarthe (trans.). Paris: Christian Bourgeois, 1978; 1998.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hölderlin's Sophocles. Oedipus and Antigone**. David Constantine (trans.). s.l.: Bloodaxe, 2001.

[AA] HÖLDERLIN, Friedrich. Anmerkungen zur Antigonä (Remarks on Antigone), in: **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld; Roter Stern, 1988. p. 411-421. vol. 16.

HÖLDERLIN, Friedrich. Anmerkungen zum Oedipus (Remarks on Oedipus). In: **Sämtliche Werke**. Frankfurter Hölderlin Ausgabe. D.E. Sattler (ed.). Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1988. p. 249-258. vol. 16

SÓFOCLES. **Antígona**. L.F. Pereira (trad.). Introdução e notas K.H. Rosenfield. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de L.F. Pereira. Introdução de K.H. Rosenfield. São Paulo, Rio de Janeiro: Penguin-Companhia, 2023.

SOPHOCLES. **Antigone**. R.C. Jebb (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1900.

SOPHOCLES. **Antigone**. In: **The Complete Greek Tragedies**. Elizabeth Wyckoff (trans.). David Grene; Richmond Lattimore (eds.). Chicago: Chicago University Press, 1954.

SOPHOCLES. **Antigone**. Paul Mazon (trans.). Paris: Les Belles Lettres, 1958.

SOPHOCLES. **Antigone**. W. Schadewaldt (trans.). Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1974.

COMENTÁRIOS E LITERATURA SECUNDÁRIA

- ANOUILH, Jean. **Antígone**. Brasília: UNB, 2009. (orig. 1944).
- ARISTOTE. **La Poétique**. Dupont-Roc e Lallot (trad.). Paris: Seuil, 1980.
- BEAUFRET, Jean. **Hölderlin et Sophocle**. Paris: Gallimard, 10/18, 1965.
- BEAUFRET, Jean. **Hölderlin e Sófocles**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. **Einführung in die Metaphysik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1966.
- LACAN, Jacques. **Le Séminaire VII: L'Éthique dans la psychanalyse**. Paris: Seuil, 1986.
- LACOUE-LABARTHÉ, Philipp. **La césure du spéculatif**. Paris: Bourgeois, 1978.
- LORAUX, Nicole. Introduction. La main d'Antigone. In: SOPHOCLE. **Antigone**. Paris, 1997, p. VII-XIV, 105-143.
- LUPAS, Liana; PETRE, Zoe. **Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle**. Bucarest; Paris: Editura Academici; Les Belles Lettres, 1981. p. 207–208.
- PRUDHOMMEAUX, Germaine. **La danse grècque antique**. Paris: Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1965.
- REINHARDT, Karl. **Sophocle**. Paris: Minuit, 1971.
- ROSENFIELD, Kathrin. **Antígona: de Sófocles a Hölderlin**. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- ROSENFIELD, Kathrin. Hölderlins Antigone und Sophokles Paradoxon. **Poetica**. München, 2001. p. 465-502. vol. 3-4.
- ROSENFIELD, Kathrin. **Antigone: Sophocles' Art, Hölderlin's Insight**. Aurora; Colorado: Davies, 2010.
- ROSENFIELD, Kathrin. Tramas e percursos: da força dos mitos femininos ao domínio masculino. **Das questões**, vol. 5, p. 1-13, 2018.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. Hölderlins Übersetzung des Sophokles. In: **Über Hölderlin, Aufsätze von Th. v. Adorno, F. Beissner, etc.**. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1970.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mythe et tragédie en Grèce ancienne**. Paris: La Découverte, 1972; 1995. 2 vol.
- WÜTHRICH, Werner. **Die Antigone des Berthold Brecht: eine experimentelle Theaterarbeit**. Chronos, 2015. (orig. Chur, 1948).

¹ *Poética* (Aristote, 1980), cap. 14, 54 a 52.

² Durante uma estadia na Europa naquele ano, apresentei esse primeiro esboço para alguns colegas. Primeiro para Michael Franz (responsável pela tradução interlinear da edição de Frankfurt) e para Pierre Vidal Naquet, no Centro Louis Gernet em Paris. Aos poucos, ampliei as trocas de ideias com helenistas nos Estados Unidos (Glenn Most, John Hamilton, Matthew Roller), na Alemanha e na Áustria.

³ Apenas após as publicações colocando a questão do epiclerado no centro da interpretação (Rosenfield, 1999; 2000; 2010), começaram a surgir artigos e livros nos EUA que incluem esse aspecto nas considerações interpretativas. Também a tradução de *Antígona* por Trajano Vieira, a primeira a explicitar o transe báquico como atmosfera predominante do primeiro hino de entrada, é posterior às minhas publicações.

⁴ Cf. Prudhommeau, 1965, livro I, cap. V, *Les gestes*, p. 237-259. Não é impossível especular que esse código gestual, melódico e rítmico tenha tido certa semelhança com a codificação que sobrevive até hoje no teatro japonês.

⁵ O coro toca nessa afinidade entre o herói admirado Édipo e sua filha, quando intercede em favor dela, desculpando suas supostas afrontas ao tio Creonte como herança paterna.

⁶ Sófocles, 2006; Sófocles, 2023

⁷ Cf. *Poética* (Aristote, 1980) cap. 6, 50 a 15 ss. sobre o herói sem *éthos* definido, personagem-em-ação; cap. 14, 54 a 2 sobre os sentimentos trágicos adequados.

⁸ O mesmo hábito criou também o molde para as inúmeras adaptações do séc. XX, que continuam, todas, a girar em torno do mesmo pivô. Pensemos apenas nas mais famosas: Anouilh, em 1944, e Brecht em 1948 (Wüthrich, 2015) mudaram (aparentemente) quase tudo na tradição das encenações: expulsaram os figurinos gregos, vestindo os protagonistas com uniformes (para)militares, senão nazistas dos SS e SA, as jaquetas de couro invadiram os palcos ao redor do mundo; mesmo assim, mantiveram o mesmo maniqueísmo, o mesmo recorte em preto e branco que lembra o espírito do drama cristão e o *exemplum* medieval. Apesar de Brecht enfaticamente declarar que estaria recorrendo à versão de Hölderlin, não encontramos na sua adaptação para o palco nada que lembre, nem vagamente, os vislumbres revolucionários da versão hölderliniana.

⁹ Hölderlin, AA, p. 412-417.

¹⁰ Cf. *The Great Inscription of the Law Code of Gortyn*, Adonis S. Vasilakis ed., Heraklion, Mystis, s.d.

¹¹ Os detalhes dessas tensões e as ironias trágicas múltiplas que Sófocles constrói com esse dilema tebano (e ateniense) foram desenvolvidos em vários capítulos de Rosenfield, 2000 e 2018.

¹² A tradução de Trajano Vieira, que traduz literalmente o delírio báquico, é de 2009 e incorpora nossas observações na literalidade da tradução.

¹³ “Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd, [tantalôtheis: cambaleando]/ “Liebestrunken [purphoros: ébrio de ardor-amor], der mit rasender Schaar/ Dahinschnob...” [ele veio com tropa frenética ...].

¹⁴ Lupas; Petre, 1981, p. 207-208.

¹⁵ HA, v. 138-141.

¹⁶ Hölderlin, AA, v. 417.

¹⁷ Heidegger, 1966, p. 88-149.

¹⁸ Lupas; Petre, 1981, p. 207-208.

¹⁹ Rosenfield, 2010, p. 42-62.

²⁰ Idem, ibidem, p. 63-69.

²¹ Rosenfield, 2001, p. 465-467.

Os autores

Os autores

Ana Thereza Basilio Vieira

É professora titular de Língua e Literatura Latinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui Bacharelado e Licenciatura em Português-Latim, Bacharelado em Letras Português-Italiano, Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pela UFRJ. Atua, principalmente, nos seguintes temas: literatura latina, crítica, poesia, literatura italiana, tradução e história. Presidiu Associação Brasileira de Professores de Latim (ABPL), de jan. 2019 a mar. 2022.

Carlos Eduardo da Silva dos Santos

Possui Graduação em Português-Latim, Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como professor substituto de Língua e Literatura Latinas da Faculdade de Letras da UFRJ e pesquisador no grupo ATRIVM – Espaço Interdisciplinar de Estudos na Antiguidade.

Catherine Connors

Professor of Classics (Adjunct in Gender, Women and Sexuality Studies) at the University of Washington. Research areas of special interest include the representation of nature and

Professora de clássicas (adjunta em Estudos de Gênero, Mulheres e Sexualidade) na Universidade de Washington. Suas áreas de pesquisa de interesse especial incluem a

geography in Greek and Roman literature, the study of women in Greek and Roman antiquity, and the adaptation and transformation of classical texts, especially the ancient Greek and Roman novel. Several recent projects explore ways that women interacted with classical Greek and Roman texts during the centuries when women were generally excluded from formal study of the classics.

representação da natureza e da geografia nas literaturas grega e romana, o estudo das mulheres na Antiguidade grega e romana, e a adaptação e transformação de textos clássicos, especialmente os romances grego e romano antigos. Seus projetos recentes exploram formas como as mulheres interagiram com os textos clássicos gregos e romanos durante os séculos em que as mulheres foram geralmente excluídas do estudo formal dos clássicos.

Eveline de Mello Souza Miranda

Mestranda em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, explora, em sua Dissertação, o caminho das opiniões (*dóxai*) e a psicologia das massas. Possui Licenciatura e Bacharelado em psicologia pela Universidade Gama Filho. Atua como psicóloga clínica e psicanalista.

Fábio de Souza Lessa

Possui Bacharelado e Licenciatura em História, Mestrado e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor titular da UFRJ, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) do Instituto de História da UFRJ e ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (PPGLC) da Faculdade de Letras da UFRJ. Integra os seguintes grupos de pesquisa: Laboratório de História Antiga (UFRJ), Sport: Laboratório de História do Esporte e do Lazer (UFRJ), Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da

Os autores

Antiguidade (UFF), ATRIUM – Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade (UFRJ) e ARCHAÍ: As Origens do Pensamento Ocidental (Unb). É membro colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de história, com ênfase em Grécia antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: história de gênero e relações de poder; feminino e masculino em Atenas; construção de identidades e alteridades na pólis; práticas corporais gregas e práticas esportivas na Grécia antiga. Foi o primeiro diretor do Instituto de História da UFRJ, no período de jan. 2011 a jul. 2016. É editor da revista *Phoénix* do Laboratório de História Antiga da UFRJ. É bolsista Cientista do Nossa Estado da FAPERJ.

João Pedro Barros Guerra Farias

Obteve o título de mestre em História Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cursando o Doutorado em História Comparada pelo PPGHC da UFRJ. Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela mesma instituição. Foi pesquisador bolsista Pibic CNPq entre 2018 e 2020, sob a orientação do prof. Fábio de Souza Lessa e monitor da disciplina de História Grega Antiga. É membro do Laboratório de História Antiga (LHIA) da UFRJ e Assistente Técnico da revista *Phoénix* da UFRJ. Atuou também como editor da revista acadêmica *Gaia* (2020-2022). Tem interesse em história antiga, Homero, Virgílio, Apolônio, épicos e emoções.

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Austríaca de origem, fez sua formação universitária nas universidades de Viena, Salzburg e Paris. Possui Doutorado em literatura francesa pela Universidade de Salzburg. Leciona em Porto Alegre, na UFRGS, desde 1984, atualmente como professora titular, atuando no cruzamento entre filosofia, literatura e arte. Fez Pós-Doutorado na École Normale Supérieure de Paris e na

Universidade de Massachusetts. É editora sênior da revista *Philia* e membro fundador do CDEA – Centro de Estudos europeus e alemães. Atua em redes de pesquisa nacionais e internacionais. É líder dos grupos de pesquisa Filosofia e Literatura e Discursos filosóficos sobre a arte, e membro do grupo de pesquisa NEHGEL – Núcleo de Estudos Hegelianos, e se dedicou ao projeto de pesquisa “Robert Musil na perspectiva da tradução: teoria e prática da ficção moderna” (CNPq).

Lorna Hardwick

É professora emérita de estudos clássicos na Open University. É uma das principais autoridades em estudos de recepção clássica e publicou vários livros e artigos sobre o tema, além de ter sido a primeira editora do *Classical Receptions Journal*. Lecionou durante décadas no University College London. As publicações de Hardwick no campo da recepção clássica incluem *Translating Words, Translating Cultures* (2000) e *New Surveys in the Classics: Reception Studies* (2003), além de vários artigos sobre drama e poesia. Tem interesse particular no impacto de diferentes tipos de tradução e adaptação nas percepções modernas da Grécia e Roma e no retrabalho de material clássico em contextos pós-coloniais. De 2000 a 2005, foi diretora da área de Clássicas e História Antiga no *Higher Education Academy Subject Centre for History, Classics and Archaeology*. De 2005 a 2007, atuou como presidente da *Joint Association of Classical Teachers*.

Lucas Matheus Caminiti Amaya

Possui Graduação em Português-Latim pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com uma dissertação sobre epistolografia clássica, e Doutorado sobre a arte epistolográfica de Plínio, o Jovem, também pela UFRJ, tendo realizado parte das pesquisas na University of Exeter. Atuou como pesquisador de epistolografia e textos latinos em instituições

Os autores

inglesas e leciona como professor substituto de Língua e Literatura Latinas da UFRJ.

Marcos José de Araújo Caldas

Possui Graduação em Filosofia pela Escola Teológica da Congregação Beneditina do Brasil, Graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestrado em História pela UFF e Doutorado em História Antiga Multidisciplinar pela Rheinische Friedrich Wilhelms Universität Bonn. Atualmente, é colaborador do Museu Arqueológico de Itaipu e professor titular da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Tem ênfase em História da Grécia arcaica e clássica, atuando principalmente nos seguintes temas: história antiga e medieval, religião e política, língua, texto e história, filosofia e religião. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ, do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ (PPGLC), do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade da UFRRJ e *research fellow* da Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXIII, em Bolonha (Itália).

Nely Feitoza Arrais

É professora adjunta do Departamento de Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), responsável pelas disciplinas de História da Agricultura Mundial. Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestrado em História com a Dissertação “O reinado de Kamés, o Forte (1555-1550 a.C.)” e foi assistente de pesquisa sem contrato de trabalho na Reinische Wilhelm Universität Bonn junto ao Ägyptologisches Seminar. É doutora pela UFF e realizou estágio pós-doutoral na Università degli Studi di Firenze (2019). Tem ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: arqueologia, pré-história e antiguidade do Oriente próximo, história econômica, religiões do Oriente próximo e cristianismo primitivo, estrutura fundiária

egípcia, história da agricultura, língua egípcia (ensino e tradução), memória e patrimônio, educação e sociedade.

Ricardo de Souza Nogueira

Tem Bacharelado e Licenciatura em Português-Grego pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, com a tese “As metáforas trágicas em Persas de Ésquilo”. É Professor Associado de Língua e Literatura Gregas da UFRJ, professor permanente do PPGLC e orienta alunos de Graduação e Pós-Graduação nos projetos de pesquisa sob sua responsabilidade. É membro dos grupos de pesquisa ATRIVM-UFMS e Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional (NEC-FBN). Foi Coordenador do PPGLC da UFRJ de 2015 a 2019. De 2019 a 2022, foi vice-coordenador desse mesmo PPG. É autor do livro *Persas de Ésquilo: estudo sobre as metáforas trágicas, tradução e notas*, publicado em 2017 pela editora Annablume.

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Possui Graduação em Letras (Português-Latim, Português-Alemão, Português-Inglês) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestrado em Estudos Linguísticos pela UFMG e Foutorado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágio pós-doutoral, com bolsa da CAPES, junto à George Mason University, na Virginia (USA), em Literatura e Cinema, sob a supervisão do professor Martin Winkler. Atualmente, é professora titular de Língua e Literatura Latinas da UFMG e diretora da COPEVE/UFMG. Atua, principalmente, nos seguintes temas: latim vulgar e romance latino. Publicou sua tradução do *Satyricon*, de Petrônio, em 2004, pela editora Crisálida, e a das *Metamorfoses*, de Apuleio, em 2020, pela editora Appris.

Stephen Hinds

É professor emérito de Clássicas na Universidade de Washington (Seattle, EUA); autor de *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self*

Os autores

Conscious Muse (Cambridge, 1987) e *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry* (Cambridge, 1998). Juntamente com Denis Feeney, cofundou e coeditou a série de livros *Roman Literature and its Contexts* (Cambridge, 13 volumes, com o título final publicado em 2016). Entre seus artigos mais recentes, estão *Return to Enna: Ovid and Ovidianism in Claudian's De Raptu Proserpinae* (2016), *Pastoral and its Futures: Reading like (a) Mantuan* (2017), *Pre- and Post-Digital Poetics of "Transliteration": some Greco-Roman Epic Incipits* (2020), *In and Out of Latin: Diptych and Virtual Diptych in Marvell, Milton, Du Bellay and Others* (2020), e *Ovid's exile poetry and zombies* (2023).