



CVPIDO CRVCLATVS
DE AUSÔNIO:

TRADUÇÃO EM PROSA,
TRADUÇÃO EM HEXÂMETROS
DATÍLICOS, ESTUDO E NOTAS

SHIRLEI PATRÍCIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA

SHIRLEI PATRÍCIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES

CVPIDO CRVCLATVS DE AUSÔNIO:
TRADUÇÃO EM PROSA, TRADUÇÃO EM HEXÂMETROS DATÍLICOS,
ESTUDO E NOTAS

Salvador
2024

SHIRLEI PATRÍCIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES

Cypido Crvciatvs de Ausônio:
Tradução em Prosa, Tradução em Hexâmetros Datílicos,
Estudo e Notas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Língua e Cultura.

Linha de Pesquisa:
Aquisição de Línguas, Tradução e Acessibilidade.

Orientador:
Prof. Dr. José Amarante Santos Sobrinho.

Salvador
2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva Neves, Shirlei Patrícia Martins Cerqueira

Cupido Cruciatu de Ausônio: Tradução em Prosa, Tradução em Hexâmetros Datílicos, Estudo e Notas / Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida. -- Salvador, 2024.

153 f. : il

Orientador: José Amarante Santos Sobrinho. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2024.

1. Ausônio. 2. Cupido cruciatu. 3. Poesia. 4. Artes visuais. 5. Tradução. I. Santos Sobrinho, José Amarante. II. Título.



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA (PPGLINC), realizada em 19/06/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM LÍNGUA E CULTURA no. 16, área de concentração LINGUAGEM E INTERAÇÃO / LINHA - AQUISIÇÃO DE LÍNGUAS, TRADUÇÃO E ACESSIBILIDADE, do(a) candidato(a) SHIRLEI PATRICIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES, de matrícula 2020103116, intitulada Cupido Cruciatus de Ausônio: tradução em prosa, tradução em hexâmetros datílicos, estudo e notas. Às 09:00 do citado dia, Virtual, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof. Dr. JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. TEREZA PEREIRA DO CARMO, Profª. Dra. ANA THEREZA BASILIO VIEIRA, Profª. Dra. KATIA TEONIA COSTA DE AZEVEDO e Profª. Dra. LUCIENE LAGES SILVA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Este foi o parecer: “A tese de Shirlei Patrícia Silva Neves Almeida apresenta um trabalho original, principalmente por traduzir ao português (e em português brasileiro), pela primeira vez em verso, o poema Cupido cruciatus de Décimo Magno Ausônio, autor pouco difundido ainda no Brasil. O trabalho, bem como seus produtos, a tradução em prosa e em verso, são apresentados de forma clara, fluída e bem organizados, tendo havido pequenas sugestões que podem enriquecer o trabalho em sua versão final, mas que em nada desmerecem a sua qualidade.” Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente



ANA THEREZA BASILIO VIEIRA
Data: 16/07/2024 13:23:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. ANA THEREZA BASILIO VIEIRA, UFRJ

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente



Katia Teonia Costa de Azevedo
Data: 16/07/2024 11:41:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. KATIA TEONIA COSTA DE AZEVEDO, UFRJ

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente



LUCIENE LAGES SILVA
Data: 16/07/2024 19:51:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. LUCIENE LAGES SILVA, UFS

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente



TEREZA PEREIRA DO CARMO
Data: 16/07/2024 15:04:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. TEREZA PEREIRA DO CARMO, UFBA

Examinadora Externa ao Programa

Documento assinado digitalmente



JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO
Data: 16/07/2024 11:10:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO, UFBA

Presidente

Documento assinado digitalmente



JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO
Data: 13/07/2024 18:02:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente



SHIRLEI PATRICIA MARTINS CERQUEIRA SILVA
Data: 14/07/2024 17:53:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

SHIRLEI PATRICIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES

Doutorando(a)



FOLHA DE CORREÇÕES

ATA N° 16

Autor(a): SHIRLEI PATRICIA MARTINS CERQUEIRA SILVA NEVES

Título: Cupido Cruciatu de Ausônio: tradução em prosa, tradução em hexâmetros datílicos, estudo e notas

Banca examinadora:

Prof(a). ANA THEREZA BASILIO VIEIRA	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). KATIA TEONIA COSTA DE AZEVEDO	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). LUCIENE LAGES SILVA	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). TEREZA PEREIRA DO CARMO	Examinadora Externa ao Programa
Prof(a). JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO	Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). JOSE AMARANTE SANTOS SOBRINHO

Orientador(a)

AD MEAM MATREM
AB IMO CORDE.

AGRADECIMENTOS

Sinto-me feliz, vitoriosa e grata a Deus e a todos e todas que acompanharam o desenvolvimento de meu trabalho e que torceram junto comigo por mais esta conquista.

Agradeço às minhas duas mães, Ione, por doar-me a vida, e Carmelita, pelo amor incondicional, pelos cuidados, e, principalmente, pelo apoio e incentivo constante durante a realização deste trabalho.

Agradeço à minha irmã, Sheila Martins, pelas preces e orações, pela admiração e auxílio diário.

Ao meu orientador desde a graduação, José Amarante, a quem serei grata *ad aeternum*, por me apresentar e me guiar pelo caminho dos Estudos Clássicos. Agradeço também por todo o conhecimento generosamente compartilhado, pela confiança concedida e pela amizade sincera em tantos momentos acadêmicos e pessoais; pela compreensão e apoio diante das dificuldades enfrentadas em todos os momentos desta jornada, *gratias maximas*.

Às professoras Kátia Teonia Costa de Azevedo e Silvia La Regina, pelas profícuas e imprescindíveis orientações e contribuições apresentadas no meu Exame de Qualificação de que decorre esta versão de tese.

Aos meus professores, por contribuírem, direta ou indiretamente com a realização deste trabalho, não somente durante as enriquecedoras aulas das disciplinas desde a graduação até aqui, mas também sou grata a todos e todas pelo interesse despendido a este estudo e pelas importantes sugestões de leituras indicadas durante as aulas da pós-graduação.

À professora e amiga Ana Cristina Farias, por me incentivar a prosseguir nesta empreitada e pela generosidade e paciência em realizar a leitura e revisão da minha escrita.

Aos meus amigos, pela amizade sincera, admiração e torcida: Rosângela Santos Ribeiro, Felipe Flores, Mônica Conceição e Jorge Santiago Mendes Júnior.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa que fomentou e permitiu a realização deste trabalho.

À UFBA e ao PPGLinC, por me abrirem as portas do conhecimento científico em cada etapa desta pesquisa, em especial aos coordenadores do PPGLinC: Carlos Felipe da Conceição Pinto e Maria Cristina Figueiredo, pela compreensão, suporte e orientações.

Aos funcionários do ILUFBA: em especial, a Tatiane Cunha pela atenção e solicitude todas as vezes que precisei.

Κηρύσσω τὸν Ἔρωτα, τὸν ἄγριον· ἄρτι γάρ, ἄρτι
ὀρθρινὸς ἐκ κοίτας ὤχετ' ἀποπτάμενος.
ἔστι δ' ὁ παῖς γλυκύδακρυς, ἀεὶλαλος, ὠκύς, ἀθαμβήης,
σιμὰ γελῶν πτερόεις νῶτα, φαρετροφόρος.
πατρὸς δ' οὐκέτ' ἔχω φράζειν τίνος· οὔτε γὰρ Αἰθήρη,
οὔ Χθῶν φησι τεκεῖν τὸν θρασύν, οὔ Πέλαγος.
πάντη γὰρ καὶ πᾶσιν ἀπέχθεται. ἀλλ' ἐσοῦντε
μή ποιν ἄν ψυχαῖς ἄλλα τίθησι λῖνα. [...]

*Procura-se o Amor, esse arisco! Agorinha mesmo
o madrugador levantou da cama e se foi voando.
O garoto verte doces lágrimas, tagarela sempre, é ligeiro
e desassombrado, gozador, tem asas e leva flechas.
Já não sei dizer quem é seu pai: nem o Céu, nem a Terra,
e tampouco o Mar admitem ter gerado esse folgado,
mas com todo mundo e em toda parte faz desafetos. E cuidado,
que decerto está armando mais arapucas para as almas. [...]*

(AG. 5. 177. Tradução de Eduardo Laschuk, 2019)

RESUMO

A pesquisa tem como escopo a tradução e o estudo da obra *Cupido cruciatus* de Décimo Magno Ausônio, poeta do século IV, de Bordeaux, antiga Gália. Nesse sentido, a partir da tradução deste poema em que se verbaliza a intenção de “transpor em versos” a pintura visualizada, analisa-se o elemento intersemiótico como parte do projeto criativo do poeta, discutindo-se a relação entre a poesia e as *aemulae artes* (a pintura e a escultura). Analisam-se ainda obras de períodos diversos da criação poética ausoniana – *Epigrammata*, *Bissula* e *Epitaphia* –, com o objetivo de recuperar os elementos intersemióticos presentes na obra poética do autor. Para o trabalho tradutório do poema *Cupido cruciatus*, utilizou-se como edição de referência o texto em latim presente em *The Works of Ausonius*, editado por Roger Green (1991; 1999); e as traduções do inglês de Hugh Evelyn-White (1919) e Deborah Warren (2017), as do italiano de Alessandro Franzoi (2002), Luca Canali (2011) e de Agostino Pastorino (2013 [1971]), a do espanhol de Antonio Alvar Ezquerra (1990) e a do português de Reina Marisol Troca Pereira (2015, em prosa), que oferecem suas leituras particulares das lições acolhidas pelo editor. Além de o presente trabalho oferecer duas traduções ao português, sendo uma inédita em verso, a tese conclui que o elemento intersemiótico, fortemente marcado no *Cupido cruciatus*, escoa para outras obras ausonianas, como um dos *topoi* principais do autor.

Palavras-chave: Ausônio; *Cupido cruciatus*; poesia; artes visuais; tradução.

ABSTRACT

The scope of the research is the translation and study of the work *Cupido cruciatus* by Decimus Magnus Ausonius, a 4th century poet from Bordeaux, ancient Gaul. In this sense, from the translation of this poem in which the intention of “transposing the visualized painting into verses” is verbalized, the intersemiotic element is analyzed as part of the poet's creative project, discussing the relationship between poetry and *aemulae artes* (painting and sculpture). Works from different periods of Ausonian poetic creation – *Epigrammata*, *Bissula* and *Epitaphia* – are also analyzed, with the aim of recovering the intersemiotic elements present in the author's poetic work. For the translation work of the poem *Cupido cruciatus*, the Latin text *The Works of Ausonius*, edited by Roger Green (1991; 1999), was used as a reference edition; and the English translations by Hugh Evelyn-White (1919) and Deborah Warren (2017), the Italian translations by Alessandro Franzoi (2002), Luca Canali (2011) and Agostino Pastorino (2013 [1971]), the Spanish translations of Antonio Alvar Ezquerro (1990) and the Portuguese one by Reina Marisol Troca Pereira (2015, in prose), which offer their private readings of the lessons taken by the editor. In addition to the present work offering two translations into Portuguese, one of which is new in verse, the thesis concludes that the intersemiotic element, strongly marked in *Cupido cruciatus*, leaks into other Ausonian works, as one of the author's main topics.

Keywords: Ausonius; *Cupido cruciatus*; poetry; visual arts; translation.

NOTA PRELIMINAR

As traduções apresentadas nesta tese – tanto as das obras do poeta Ausônio analisadas quanto dos estudos que fundamentaram o trabalho – são nossas, exceto quando se indicarem explicitamente outras autorias. Particularmente, as traduções dos *Epigrammata* de Ausônio são de autoria de José Amarante (ainda no prelo), e foram produzidas em Pós-doutorado na Universidade Federal da Paraíba, em 2022.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	
<i>Ausônio: entre poesia, pintura e escultura</i>	24
1.1 Bordeaux: um <i>grammaticus</i> e <i>rhetor</i>	25
1.2 Aquitânia: vida retirada	33
1.3 Tréveris: vida na corte	37
CAPÍTULO 2	
<i>Ausônio e a poética do visível</i>	47
2.1 Ideias, valores e <i>topoi</i> antigos sobre a arte e a recriação	50
2.1.1 <i>Os contatos entre romanos e gregos: as artes e o desenvolvimento da aemulatio</i>	50
2.1.2 <i>A recriação como exercício retórico</i>	54
2.1.3 <i>O tópos da disputa entre as artes</i>	59
2.1.4 <i>O deus pictor</i>	61
2.2. <i>O Cupido cruciatus</i> e o intersemiótico em Ausônio	63
2.2.1 <i>Artes fictae et poesis: a poética do visível ausoniana</i>	67
CAPÍTULO 3	
<i>Cupido cruciatus em prosa</i>	70
3.1 Os manuscritos e as edições	70
3.2 As traduções para as línguas modernas	71
3.3 A tarefa tradutória do poema <i>Cupido cruciatus</i>	72
CAPÍTULO 4	
<i>Cupido cruciatus em hexâmetros datílicos portugueses</i>	86
4.1 O hexâmetro datílico em língua portuguesa: primeiras experiências	86
4.2 O hexâmetro datílico em português brasileiro	88
4.3 Ausônio em português: traduções brasileiras	89
4.4 A tradução rítmica do <i>Cupido cruciatus</i> e o processo tradutório	91
4.4.1 <i>Questões gerais norteadoras da recriação</i>	92
4.4.2 <i>Comentários específicos do processo tradutório com a recriação rítmica</i>	93
4.4.3 <i>Comentários específicos do processo tradutório relacionados a questões estilísticas</i>	95
NOTAS	108

APÊNDICE	117
<i>Iconografia: Cupido punitus</i>	118
<i>Bibliografia Essencial</i>	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

A tese advém da pesquisa iniciada e desenvolvida em meu mestrado – um estudo introdutório, tradução e notas da obra «*Expositio sermonum antiquorum* de Fulgêncio, o mitógrafo», defendida em 2018¹. Ela é parte de uma pesquisa mais ampla e em realização na Universidade Federal da Bahia desde 2014 até o momento. Esse projeto maior, intitulado «A mitologia clássica: releituras e reapropriações», é coordenado pelo Prof. Dr. José Amarante e, em suas palavras,

busca dar continuidade aos primeiros esforços, empreendidos na Universidade Federal da Bahia, para estudos portugueses de autores tardios (como foi o caso do estudo das obras fulgencianas), [e] *visa a ampliação do corpus de autores e obras*, buscando contrastar a visão fulgenciana dos mitos antigos com suas possíveis fontes e com visões de outros autores que lhe são mais ou menos contemporâneos e de autores medievais. (Amarante, 2019, p. 3, grifo nosso).

Ademais, é ponto consensual, na área de Estudos Clássicos do nosso país, que os autores e as obras literárias da Antiguidade, ou melhor, as do período clássico são, razoavelmente, conhecidos por nós, sendo bastante estudadas, havendo boas traduções no mercado editorial, assim como autores e obras literárias do período do Renascimento, isto é, do início da Idade Moderna. Porém, percebe-se que há, de algum modo, qualquer lacuna no período de transição entre a Antiguidade e os inícios da Idade Média, sendo ainda pouco estudado e, por isso, ainda carente de maiores estudos e de traduções, atualmente, no Brasil.

O nosso interesse, portanto, em estudar e traduzir Ausônio não se justifica somente por algum prestígio profissional e político do autor entre os escolásticos de gramática e retórica do bem aclamado centro de formação retórica de Bordeaux durante o Império de Valentiniano I, tendo sido o preceptor de Graciano, filho e herdeiro do imperador, e assumido também outros importantes cargos públicos na sua região. Na verdade, a escolha se deu, sobretudo, por conta de o autor ser um poeta representativo da época e do contexto em que viveu e pela importância de sua produção literária para o período, já que como “um homem de transição entre o mundo antigo e o mundo medieval romano-barbárico, [era] um sincero apaixonado pela cultura clássica.” (Canali, 2011, p. viii, grifos nossos).²

Com o incentivo do meu orientador, apresentei um projeto de pesquisa e fui aprovada no processo seletivo para o Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Língua

¹ ALMEIDA, S. P. S. N. *A Expositio Sermonum Antiquorum de Fulgêncio, o Mitógrafo*: estudo introdutório, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 130p. 2018.

² No original: *Ma chi era Ausonio? Se si volesse tentare un giudizio complessivo su quest'uomo di “transizione” fra il mondo antico e quello medioevale romano-babbarico, si potrebbe dire che si trattò di una “buona pasta d'uomo”, di un sincero innamorato della cultura classica, con un alto concetto di sé e una dose non trascurabile di permalosità derivante da un subdolo complesso di inferiorità che lo portava a inveire con violenza e talvolta trivialità contro i suoi nemici reali o presunti, o magari anche inventati.*

e Cultura (PPGLinC) da Universidade Federal da Bahia. A tese demonstra parte da minha trajetória acadêmica iniciada na graduação de Letras Vernáculas, como bolsista voluntária PIBIC - Iniciação Científica, nos idos de 2011 e 2012.³

A pesquisa se realizou inserida na área de Linguagem e interação, na linha Aquisição de Línguas, Tradução e Acessibilidade, sendo orientada pelo Prof. Dr. José Amarante Santos Sobrinho. A tese tem como escopo a tradução e o estudo da obra *Cupido cruciatus* de Décimo Magno Ausônio, poeta do século IV, de Bordeaux, antiga Gália. Nesse sentido, a partir da tradução deste poema em que se verbaliza a intenção de “transpor em versos” a pintura visualizada, analisa-se o elemento intersemiótico como parte do projeto criativo do poeta, discutindo-se a relação entre a poesia e as *aemulae artes* (a pintura e a escultura). Analisam-se ainda obras de períodos diversos da criação poética ausoniana – *Epigrammata*, *Bissula* e *Epitaphia* –, com o objetivo de recuperar os elementos intersemióticos presentes na obra poética do autor. Buscou-se, assim, entender o caráter recursivo da relação entre signos em parte considerável de sua obra, de modo que esse aspecto, para além de significar uma retomada de um tópos helenístico, se configura ao modo de um expediente poético, haja vista seu mento para além dos epigramas – de onde seu débito com a *Antologia Palatina* e com os influxos helenísticos – e para além de uma obra inteira dedicada ao tema, o epílio, obra ponto de partida do trabalho.

Além da escolha do autor, impôs-se a escolha de um tema relevante em sua obra para estudo, quanto a que se despontou a questão do uso que Ausônio faz, seguindo uma “cadeia de recepções” (Martindale, 1993), das relações entre a poesia e as artes visuais, um ponto que também se associa a sua posição como *grammaticus* e *rhator*. O poeta demonstra, em sua obra, um interesse pelas *artes fictae* (pintura e escultura), ao retratar em seus poemas, muitas vezes, por meio do trabalho verbal, a *aemulatio* – “emulação” – do estilo grego, imprimindo significados outros em suas escolhas estéticas e estilísticas. Evidencia-se que o caráter intersemiótico da poesia ausoniana (verbal *inter* visual), escoo para sua *opera* epigramática e para suas *Bissula* e *Epitaphia*, sendo debatido esse aspecto *interartes*, sobretudo, no poema *Cupido cruciatus*, uma construção intencionalmente inspirada no tema de uma obra de arte, uma cena que retrata o flagelo de Cupido, infligido por personagens do mito, vítimas todas de desventuras amorosas.

Conjecturando-se que essa pintura, de fato, tenha existido, a poesia pretenderia assim ‘visualizar’ essa imagem real, estabelecendo uma reversão do movimento ecfástico da

³ ALMEIDA, S. P. S. N. *Análise dos discursos e representações sobre a importância do latim em prefácios de obras metodológicas*. 2013. (Relatório de pesquisa).

imagem para o texto? Ou ainda, não somente veríamos a imagem em termos do poema, mas agora leríamos o poema na imagem visualizada? Em outras palavras, é a pintura que possibilita a criação do poema ou é o texto (signo verbal) que cria a pintura (signo visual)?

Assim, a disputa entre a arte verbal e visual demonstra a ambivalência e a instabilidade existentes no próprio status intermediário do poema, ou seja, entre a imagem e o texto, ainda que se complementem, em alguma medida. A poesia concorre com as *artes fictae*, ou aquela suplementa as limitações impostas ao imagético? De acordo com Joseph Pucci (2016 *apud* Cullhed, 2021), nem a pintura, nem o poema, arte alguma seria capaz de representar a realidade em sua grandeza, ou seja, percebe-se aqui o tópos do *deus pictor* ou *artificex*, em que a natureza é tomada como resultado da ação do pintar ou do esculpir dos deuses, de forma que seria o mundo uma espécie de pintura da divindade (Lichtenstein, 2004). Há, desse modo, uma relação intrincada entre a poesia e a pintura, ou ainda, a escultura. O escrever é também pintar, esculpir. O pincel e o cinzel substituem a pena e, do mesmo modo, o inverso.

Sendo assim, em busca de uma ‘poética do visível’, compreendendo que a escrita nasce da imagem, e não da oralidade (Arbex, 2006), a pesquisa de que decorre esta tese se propôs a compreender a produção poética intersemiótica ausoniana como conscientemente programática, visto o seu caráter intersemiótico evidenciado em obras de diversos períodos da vida de Ausônio, destacando-se a obra *Cupido cruciatus*, em que é formulada textualmente essa relação intersemiótica da poesia e pintura. Ao lado disso, acrescentem-se os *Epigrammata*, obra em que esse elemento é enfatizado de maneira significativa, haja vista o fato de que o epigrama se trata de um gênero cuja produção se dá de modo mais distribuído. A discussão se centrou na disputa entre a arte verbal e visual, demonstrando a ambivalência e a instabilidade existentes no próprio status intermediário do poema, ou seja, entre a imagem e o texto, ainda que eles se suplementem, em alguma medida.

O estudo, no conjunto de obras de Ausônio, se centrou, principalmente, na *Cupido cruciatus*, obra em que o poeta textualiza de modo consciente a tentativa de transposição intersemiótica, razão pela qual a tese, ao lado disso, apresenta duas traduções do texto, uma mediadora (em prosa) e uma recriadora (em hexâmetros datílicos). O trabalho se direcionou, inicialmente, ao levantamento de textos ausonianos em que o elemento intersemiótico ocorre, seja de forma mais declarada, em que esse aspecto se sobressai, sendo dessa natureza de fato, seja naqueles casos em que a criação de imagens pela poesia é essencialmente mais geral e própria da produção poética. A partir desse levantamento, os textos foram estudados, observando-se: i) os usos de certos *topoi* ligados a um provável programa intersemiótico; ii) o estudo de elementos linguísticos e estruturais dos textos que concretizariam e mostrariam

intencionalidade na perspectiva intersemiótica e iii) a análise de possíveis jogos de sentido criados e que podem ser associados a uma visão intersemiótica.

Os pressupostos que orientaram a pesquisa partem da assertiva de Roman Jakobson⁴, e, para além da tradução realizada, a *interlingual* (Jakobson, 2003, p. 64-65), visto que parte da proposta aqui apresentada é a de traduzir o poema, apresenta-se também uma tradução recriadora, ao transpor a métrica latina (hexâmetros datílicos) em versificação rítmica (jogo de alternância entre sílabas tônicas e átonas), nos moldes estabelecidos por Carlos Alberto Nunes (1962), procurando manter, portanto, não somente o conteúdo e o sentido do texto de partida, mas também a sua imagem acústica (sonoridade e ritmo), seus efeitos catárticos, e suas figuras de linguagem no texto de chegada, visto que, em seu aspecto formal, o poema *Cupido cruciatus* pode se tratar de uma narrativa ecfástica.

Ademais, utilizou-se como arcabouço teórico para a tradução, principalmente, os autores Walter Benjamin (2011[1915-1921]), Julio Plaza (2003), Haroldo de Campos (1994; 2011; 2013), entre outros. Ainda, apresentou-se anteriormente à tradução um estudo introdutório sobre a vida e obra de Ausônio, ou seja, o seu contexto biográfico (período, formação cultural e localização geográfica) e intelectual, a partir da pesquisa sobre o autor. A pesquisa também não prescindiu dos manuais de literatura clássica e de dicionários especializados como o *Thesaurus Linguae Latinae*, *Gaffiot*, *Oxford* entre outros.

A partir desse raciocínio, realizou-se a tradução e o estudo da obra *Cupido cruciatus*, estruturando-se a tese da seguinte maneira: no capítulo primeiro, *Ausônio: entre poesia, pintura e escultura*, o objetivo é duplo: i) situar o leitor sobre o poeta Ausônio e ii) destacar o problema da tese – o estudo da relação *interartes* (poesia, pintura e escultura) em Ausônio. Para isso, apresenta a vida do autor, organizada estrategicamente em três seções que não seguem necessariamente a linha cronológica de sua vida, mas se centram em analisar os elementos intersemióticos de sua escrita, provavelmente desenvolvidos em cada um desses momentos.

Na subseção 1.1 (Bordeaux: um *grammaticus* e *rhetor*), é abordado o período inicial do poeta em Bordeaux, em que o autor é um *grammaticus* e um retórico (ca. 330 a 366 ou 367 EC). Destaca-se, inicialmente, a vida de Ausônio em Bordeaux, os pormenores da sua educação e carreira docente, e ainda a importância da recriação como exercício retórico e a produção literária do período, especialmente aquelas em que o poeta se mostra fazendo diálogos entre as artes, notadamente em epigramas que podem ter sido escritos nesse período, especialmente pela natureza didática de alguns deles, provavelmente compostos na sala de aula. Assim sendo, discorre-se a respeito das evidências e como se configura o

⁴ Jakobson (2003, p. 64-65).

elemento intersemiótico em boa parte dos *Epigrammata*: na composição da imagem do retor Rufo; na “pintura” do retrato de Eco; nas descrições vívidas das estátuas de Ocasão e Arrependimento, de Nêmesis, de Níobe, de Vênus e de Júpiter; e na escultura “quase” viva da novilha de Míron.

Na subseção 1.2 (Aquitânia: vida retirada), salta-se estrategicamente para a época de aposentadoria de Ausônio, deixando para o final do capítulo a discussão sobre sua fase áurea, passada na corte de Valentiniano I, em Tréveris. O tópico dá continuidade à discussão iniciada, tratando agora sobre a produção literária de Ausônio num período em que o poeta se afasta da vida pública, se voltando aos livros, afetos e memórias familiares. Apresentam-se, portanto, obras em que se nota o elemento intersemiótico e que são correlacionadas com o exercício efrástico, como certos epigramas ligados a obras de arte e que parecem descrever esculturas – provavelmente situadas em propriedades do poeta, na região rural da Aquitânia –, e um epigrama sepulcral. Abordam-se, ainda, as obras *Parentalia* e *Professores*, compostas ao modo de retrato textual durante a aposentadoria de Ausônio, em que não se constata o caráter essencialmente intersemiótico, mas se mostra um Ausônio criando imagens de pessoas importantes, entre seus familiares e professores da escola de Bordeaux.

Enfim, na subseção 1.3 (Tréveris: vida na corte), destacam-se os momentos da vida de Ausônio na corte imperial em que o elemento intersemiótico se mostra. De início, comenta-se o contexto da presença da corte na Gália do quarto século e suas implicações à nomeação de Ausônio como preceptor do herdeiro do Império Romano do Ocidente. Discorre-se ainda sobre a guinada em sua vida, contextualizando os pormenores de sua carreira política, seu círculo e sua vasta influência na corte imperial. Ao lado disso, tece-se uma discussão sobre a produção literária de Ausônio do período, partindo-se da *Mosella*, sua maior e mais prestigiada obra. Analisa-se o poema, sobretudo, em relação às nuances na criação das imagens das margens do rio, quase a pintar um quadro dessa experiência para o leitor. Comenta-se, brevemente, a *Bissula*, apresentando a temática do poema, dedicado a uma escravizada com esse nome e em cujos versos sobreviventes há mostras de seu interesse pela relação entre poesia e pintura.

O capítulo 1 ainda informa que o tópos da relação intersemiótica entre pintura e poesia será discutido mais detidamente no capítulo 2, na seção que trata sobre as *artes fictae* e a poesia em Ausônio. Encerra-se, então, o capítulo com uma breve apresentação da obra *Cupido cruciatus*, reiterando-se que, no poema, o elemento intersemiótico, i. e., a relação *interartes* (poesia – pintura) é abertamente explicitada: Ausônio verbaliza sua intenção em transpor em versos a pintura que visualizou em Tréveris, sendo esse, portanto, o escopo das

discussões arroladas na pesquisa de que decorre a tese, e que serão abordadas no capítulo seguinte mais de perto.

No segundo capítulo (*Ausônio e a poética do visível*) constrói-se um esboço teórico, particularmente no âmbito de conceitos ligados à tese e abordados em função do elemento intersemiótico na obra ausoniana. Discute-se a cadeia de ideias sobre a relação entre as artes. A seção inicia-se retomando a obra *Cupido cruciatus*, brevemente mencionada no capítulo anterior. Discute-se inicialmente que, naquele momento do quarto século EC, para Ausônio propor uma recriação intersemiótica, uma série de ideias foram se construindo naquilo que, atualmente, se considera uma “cadeia de recepções” (Martindale, *op.cit.*).

Na subseção 2.1 (Ideias, valores e *topoi* antigos sobre a arte e a recriação), tece-se uma discussão sobre importantes pontos que contribuem para a compreensão de uma poética emulativa: o contato dos romanos com os gregos e o decorrente desenvolvimento da emulação da cultura helênica; a arte da retórica como exercício e artifício poético; o tópos mais antigo da disputa entre artes e, por fim, o tópos do *deus artifex* ou *deus pictor*. A subseção desdobra-se em outras, com o objetivo de se aprofundar a discussão acerca de cada um desses conceitos. Assim sendo, a subseção 2.1.1 (*Os contatos dos romanos com os gregos, com suas artes, e o desenvolvimento da aemulatio*) inicia-se a partir da contextualização sobre aspectos sócio-históricos do domínio do Império Romano no século IV e suas repercussões para a cultura romana. Aborda-se o processo de helenização e o desenvolvimento da *aemulatio* da arte helênica pelos romanos no período, aprofundando-se a discussão sobre conceitos como *mimesis* e *zélósis* (*imitatio*), e buscando-se discernir a imitação da emulação. Na subseção 2.1.2 (*A recriação como exercício retórico*), de início, discute-se a prática da Retórica por meio dos *Progymnasmata* e o desenvolvimento da écfrase antiga, estratégia retórica utilizada desde os sofistas. O objetivo dessa subseção é mostrar a tradição da recriação por meio dos exercícios retóricos e, assim, conceituar a écfrase antiga. Após isso, segue-se a subseção 2.1.3 (*O tópos da disputa entre as artes*), em que se discute a relação entre a literatura e as artes visuais no tocante à écfrase e às possibilidades de representação de uma mesma temática por um e outro signo. Os comentários tecidos abordam o vínculo existente entre o visual e o verbal e suas possibilidades de concretude e transposição. Por fim, encerra-se a subseção maior com o tópico 2.1.4 (*O deus pictor*), que se abre com uma explanação sobre a origem da pintura, uma arte sem patrocínio divino e que, por isso, deu ao artista uma dimensão mítica pela força da ideia de um pintor perfeito (mito de Apeles). Essa introdução quer explicar como, com o passar do tempo, a ideia de pintura foi concebida, a partir de uma série de *topoi* presentes nos discursos dos sofistas, e como se chegou ao tópos do *deus pictor* ou *artifex* (conceituação). A

subseção é finalizada com uma breve apresentação do que se tratará na segunda parte desse capítulo: o contexto de produção da obra *Cupido cruciatus*, obra explicitamente inspirada na temática pictórica, e seus desdobramentos enquanto uma proposta de tradução intersemiótica pelo poeta que teria visto a imagem.

Na seção 2.2 (O *Cupido cruciatus* e o intersemiótico em Ausônio), a discussão aprofunda o estudo sobre a obra em tela, sobretudo no tocante aos aspectos formais (poema efrástico) e ao elemento intersemiótico como conscientemente programático na obra ausoniana. A seção inicia-se com comentários sobre o contexto de produção do poema *Cupido* e, a partir da apresentação de sua Carta-prefácio, discorre-se a respeito do jogo imagético entre o visual e o verbal proposto no poema. Constrói-se, pois, uma análise de como os elementos intersemióticos saltam e evidenciam a intenção de se transpor em versos, a pintura-mural, discutindo como operações intrínsecas à éfrase — a enargia e a *phantasia* — são empregadas como um recurso poético e possibilitam “pintar” o poema em versos. Nessa seção, abre-se uma subseção, 2.2.1 (*Artes fictae et poesis*: a poética do visível ausoniana), em que se analisa a *Bissula*, obra fragmentada composta por quatro poemas, sendo que dois desses trazem como temática conselhos do poeta ao pintor da jovem escravizada Bíssula. Assim, discute-se o tópos da disputa entre artes e o caráter da pintura como uma *aemula ars*, concluindo-se assim o ponto fulcral da discussão: o elemento intersemiótico como um expediente presente na produção poética ausoniana.

No capítulo terceiro (*Cupido cruciatus*: tradução em prosa), trata-se a respeito da natureza da tarefa tradutória realizada da obra. Dessa maneira, o capítulo está organizado em três subseções. Em 3.1 (Os manuscritos e as edições), apresenta-se uma indicação dos manuscritos e das edições do poema *Cupido cruciatus*, assim como a edição de referência utilizada no processo tradutório desenvolvido (Green, 1991; 1999). Na 3.2 (*Cupido cruciatus* em prosa), informam-se as traduções para as línguas modernas utilizadas como consulta: a do inglês de Hugh Evelyn-White (1919) e Deborah Warren (2017), as do italiano de Alessandro Franzoi (2002), Luca Canali (2011) e de Agostino Pastorino (2013 [1971]), a do espanhol de Antonio Alvar Ezquerro (1990) e a do português de Reina Marisol Troca Pereira (2015, em prosa), dialogando-se com as outras traduções existentes da obra *Cupido*, incluindo a portuguesa. Na subseção 3.3 (A tarefa tradutória do poema *Cupido cruciatus*), discorre-se a respeito do exercício cotidiano tradutório do profissional classicista, apresentando os conceitos de *tradução de estudo*, *operacional* e *mediadora*. Discute-se, ainda, sobre o estudo e a tradução para o português de Troca Pereira (2015), informando-se aspectos do artigo que fornece um breve comentário sobre a obra *Cupido cruciatus*, junto com uma tradução latina

em prosa. Ao final, especifica-se a inclusão de uma seção final de notas ao texto latino, que servem tanto ao texto em prosa quanto ao texto em recriação hexamétrica.

No quarto capítulo (*Cupido cruciatus* em hexâmetros datílicos portugueses), é apresentado, inicialmente, um estudo sobre a tradução rítmica e uma discussão sobre a tradição do hexâmetro. Retoma-se o conceito de recriação de Haroldo de Campos (2011; 2013), e se especifica o trabalho de recriação rítmica, a partir de Carlos Alberto Nunes (1962). E, por último, é apresentada a tradução recriadora, em hexâmetros datílicos portugueses, sendo a primeira experiência com esse tipo de tradução para o poema *Cupido cruciatus*, obra ausoniana sobre a qual nos debruçamos.

Na subseção 4.1 (O hexâmetro datílico em língua portuguesa: primeiras experiências), são discutidas a origem e a evolução do uso do hexâmetro datílico vernáculo na poesia portuguesa, destacando que, apesar da associação imediata com Carlos Alberto Nunes (1962), essa prática remonta a períodos anteriores.

Na subseção 4.2 (O hexâmetro datílico em português brasileiro), aborda-se a história do uso do hexâmetro datílico no Brasil, destacando Carlos Magalhães de Azeredo como um dos primeiros poetas a explorar, entre nós, essa métrica, com sua obra *Odes e Elegias*, publicada em 1904. Além disso, na subseção, mencionam-se outros poetas e estudiosos contemporâneos que continuam a explorar essa tradição de tradução métrica de poesia greco-romana no Brasil, indicando uma tendência crescente nessa área. Nossa tese traz, portanto, sua contribuição nesse sentido.

Na seguinte, a 4.3 (Ausônio em português: traduções brasileiras), aborda-se a respeito das experiências de traduções de Ausônio em nosso país (onde há, ao que nos é dado a conhecer, poucos estudos e traduções): Moreira (2012; 2016), Oliva Neto (2010); Amarante (2020a; 2020b; 2021; 2022a e 2022b; 2023) e Santos Junior (2021). Na seção que encerra o capítulo quarto, a 4.4 (A tradução rítmica do *Cupido cruciatus* e o processo tradutório), retoma-se o esquema do verso hexamétrico latino e apresentam-se as questões gerais e estilísticas que nortearam nosso processo tradutório da obra.

Ao finalizar, são traçadas algumas considerações finais, buscando avaliar os aspectos gerais da pesquisa: suas limitações, aquilo com o que pode colaborar, as perguntas que responde – e as que não responde –, pondo um ponto, sempre de continuação, na reflexão proposta. Sendo assim, serve esta tese como mais um dos esforços que sugerem uma tendência crescente na tradução de obras greco-latinas para o português no Brasil. O trabalho, além de contribuir junto ao mercado editorial de traduções de autores e obras literárias da Antiguidade tardia, um período ainda pouco estudado na área dos Estudos

Clássicos no país, também propiciou, a partir do estudo do *Cupido cruciatus* de Ausônio, o surgimento de perspectivas para uma futura “tradução intersemiótica compartilhada”, quando se pretende aprofundar os pontos do texto ausoniano que poderiam fornecer elementos para uma tradução intersemiótica do poema *Cupido cruciatus* para uma pintura, por meio dos “rastros” deixados por Ausônio ao trabalho do pintor.

1 AUSÔNIO: ENTRE POESIA, PINTURA E ESCULTURA

O capítulo visa apresentar o poeta Décimo Magno Ausônio, discutindo como determinados aspectos de sua biografia se relacionam com o estudo do elemento intersemiótico em sua *opera*, por ser esse um caráter recursivo que reveste a escolha ausoniana pelo tópos da relação entre obra de arte e poesia, seguindo um curso bastante experimentado na poesia alexandrina e que se destaca em nosso poeta, no século quarto de nossa era. Trata-se de uma característica evidenciada textualmente, sobretudo, em *Cupido cruciatus*, obra em que se centra esta Tese, e que escoo para *Bisulla*, e para boa parte de seus *Epigrammata*. Essa característica salta ainda nas imagens que o poeta procura criar nos epigramas fúnebres dos heróis da Guerra de Troia nos *Epitaphia*, nitidamente por, muitas vezes, poderem ser lidos como composições a acompanharem fictícias construções artísticas tumulares. Neste capítulo, buscamos recuperar determinados elementos intersemióticos que atestam que há certa consciência programática na criação poética ausoniana.

Dessa maneira, apresentando elementos biográficos de Ausônio⁵, o capítulo se encontra estrategicamente organizado em três secções que não seguem necessariamente a linha cronológica de sua vida, mas se centram em analisar os elementos intersemióticos de sua escrita em cada um desses momentos, uma vez que, segundo alguns estudiosos de Ausônio, o poeta teria escrito e reeditado seus poemas em três períodos de sua vida⁶:

⁵ Neste trabalho, a produção literária do poeta Décimo Magno Ausônio, ainda que com alguma ressalva, serve de fonte para sua biografia, assim como o faz as mais recentes obras de Hagith Sivan (1993) e Lionel Yaceczko (2021). Na *Ausonius of Bordeaux: Genesis of a Gallic Aristocracy*, Sivan traça a gênese de uma aristocracia gaulesa do quarto século de nossa era, tomando a carreira de Ausônio como referência e, para isso, combina diversos aspectos de abordagens históricas, arqueológicas, arte-históricas e religiosas, mas não deixa de considerar também os aspectos literários em sua proposta. E, na recentíssima *Ausonius Grammaticus: the Christening of Philology in the Late Roman West*, Lionel Yaceczko nos lembra que “os poetas sempre convidaram os leitores a confundirem suas próprias vozes com os falantes de sua poesia” (p. 1), o que implica um olhar mais crítico para com as obras literárias. O autor propõe, então, que se leiam os poetas em suas paisagens (p. 2), “mas sem deixar que os próprios poetas se definam por meio de sua produção literária” (Amarante, 2023, p. 9).

⁶ Nas palavras de Hugh Evelyn-White (1919): “Ausônio às vezes revisava, complementava e reeditava poemas já publicados, geralmente (mas nem sempre) acrescentando uma nova dedicatória.” No original: *Ausonius sometimes revised, supplemented, and reissued poems already published, usually (but not always) adding a new dedication* (Evelyn-White, 1919, p. xxxv). E ainda, de acordo com Antonio Alvar Ezquerria (1990): “O poeta aparentemente fez duas edições diferentes de sua obra e deixou a terceira quase pronta pouco antes de morrer; em cada uma delas incluiu composições que não apareciam nas anteriores, mas também se permitiu modificar e polir as já publicadas.” No original: *El poeta hizo, al parecer, dos ediciones distintas de su obra y dejó casi*

inicialmente em Bordeaux (ca. 330 a 366-7 EC), numa fase em que ele era um *grammaticus* e retórico; numa segunda fase (ca. 367 a 380 ou 383 EC), quando Ausônio se associa ao poder imperial em Tréveris. Nesse período, o autor ascende socialmente e passa a atuar como preceptor de Graciano, o filho do imperador Valentiniano I, vindo depois a ser nomeado ao cargo de cônsul, já sob Graciano; e, por fim, na sua fase de aposentadoria, em uma de suas propriedades rurais na região da Aquitânia, entre os anos de 383 e cerca de 395 EC. Como será apresentado a seguir, perceberemos que, na obra ausoniana, a relação entre a poesia e as obras de artes visuais se presentifica em praticamente todos esses períodos da carreira acadêmica, política e literária do poeta.⁷

1.1 Bordeaux: um *grammaticus* e *rhetor*

Décimo Magno Ausônio nasceu por volta de 310 EC, na antiga Burdigala (Bordeaux), na Gália do século IV. O poeta era filho de Júlio Ausônio, um médico, e de Emília Coríntia, uma mãe criada em uma antiga e respeitada família da Aquitânia. Nos seus primeiros dez anos, Ausônio teria sido educado pela tia, Emília Hilária, e pela avó, Emília Coríntia Maura. Após esse período, ele se mudou para Toulouse, onde até a maioridade estudou *Grammatica* e *Rhetorica*, sendo pupilo de seu tio materno, Emílio Magno Arbório, um prestigiado retórico que “havia ensinado os irmãos de Constantino em Toulouse e alcançado o cargo de professor *rhetor* de elite em Constantinopla” (Yaceczko, 2021, p. 13).⁸ Por volta de 328-330 EC, com a morte de seu tio Arbório, Ausônio retorna a Bordeaux para terminar sua formação com outros retóricos ilustres, como Tibério Victor Minervo e, no ano 334, reivindica a cátedra de *grammaticus*, sua primeira atividade docente, e depois passa a atuar como *rhetor*, profissão que mantém por trinta anos, seguindo assim a mesma carreira de sua tradição familiar (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1, p. 19-21).⁹

preparada la tercera poco antes de morir; en cada una de ellas incluyó composiciones no aparecidas en las anteriores, pero además se permitió modificar y pulir las ya publicadas. (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1, p. 139).

⁷ Conforme destacamos em nota *supra*, a nossa análise quase sempre seguirá os pressupostos dos estudiosos críticos da vida de Ausônio – tais como Chadwick (1955), Grilli (1982), Alvar Ezquerria (1990), Sivan (1993), Yaceczko (2021), entre outros – que, a despeito de todos os problemas nesse tipo de abordagem, tratam suas obras, comumente, como “autobiográficas, prosopográficas e amostras em um determinado tempo e lugar de verdades geralmente consideradas válidas por todo o império e abrangendo o amplo período antes e depois da vida de Ausônio.” No original: *Scholars have generally treated Ausonius’s works as three kinds of historical evidence: 1. autobiographical, 2. prosopographical, and 3. samples in a particular time and place of truths generally presumed to hold throughout the empire and to span the broad period before and after Ausonius’s life* (Yaceczko, 2021, p. 3).

⁸ No original: *Ausonius, then, was like a son to the man who had tutored the brothers of Constantine at Toulouse and attained the elite teaching post of rhetor at Constantinople.* (Yaceczko, 2021, p. 13).

⁹ Em seu estudo sobre a gênese da aristocracia gaulesa em Bordeaux, Hagith Sivan afirma que Ausônio “passou mais de trinta anos como gramático e retor nas mesmas escolas. A sequência de sua carreira inclui, numa reconstrução moderna, quase uma década como assistente de um gramático (*subdoctor*) (c. 330-9); mais

No século IV, a Gália era um prestigiado centro de estudo e formação de retóricos na Antiguidade tardia, i. e., um verdadeiro celeiro para o exercício da atividade poética experienciada no ambiente escolástico cotidiano, e Bordeaux era uma capital provincial, com uma localização comercial favorável, que propiciava um ambiente oportuno ao desenvolvimento de instituições educacionais (Sivan, 1993).¹⁰ Com esse pano de fundo, como professor e retórico que era, Ausônio, em alguma medida, traz para a sua escrita poética as marcas dos métodos utilizados na prática pedagógica, como exercícios mnemônicos e semânticos para o desenvolvimento da eloquência (discursos retóricos) dos seus pupilos. Dessa maneira, as peculiaridades da *paideia* clássica do mundo acadêmico em que Ausônio atua, e escreve sua poesia, de alguma forma, espelham aspectos da *grammatica* e *rhetorica*, artes que ele próprio ensinou, em sua longa carreira docente.¹¹

Durante sua atuação como professor, Ausônio escreveu epigramas que já demonstram a importância da recriação como exercício retórico na sua produção literária, especialmente aquelas obras em que o poeta traça diálogos entre as artes, uma vez que nitidamente isso se vê em alguns epigramas que podem ter sido escritos nesse período, especialmente pela natureza didática de alguns deles, provavelmente compostos na sala de aula. Embora seja um caminho tortuoso buscar definir a datação dos seus *Epigrammata*, assim como a de certas obras suas, os epigramas corresponderiam “a épocas diversas, que oscilam entre os anos de matrimônio do poeta (334-348) e o consulado de Ausônio (379)”¹² (Alvar Ezquerria, 1990, p. 282. v. 2); com várias temáticas – desde arquétipos como médicos,

de vinte anos como gramático (339-c. 360); e cerca de seis anos como titular de uma cadeira de retórica (c. 360-c. 366).” No original: *Ausonius himself spent more than thirty years as a grammarian and a rhetor in the same schools. His career sequence includes, by one modern reconstruction, nearly a decade as an assistant to a grammarian (subdoctor) (c. 330–9); over twenty years as a grammarian (339–c. 360); and some six years as a holder of a chair of rhetoric (c. 360–c. 366).* (Sivan, 1993, p. 80, grifos nossos).

¹⁰ De acordo com Hagith Sivan (1993), a Bordeaux do início do século IV possuía recursos financeiros suficientes em sua câmara municipal capazes de estabelecer escolas de qualidade e oferecer bons salários a profissionais liberais, visto que na cidade “a demanda por melhor educação e melhores serviços médicos indica a existência de uma classe social abastada que poderia pagar por ambos. Os recursos da cidade e do campo no final da Antiguidade eram tão abrangentes que eles foram capazes de ajudar a criar uma nova aristocracia municipal.” No original: [...] *The demand for better education and better medical services spells the existence of an affluent social class which could afford both. So wide-ranging were the resources of the city and its countryside in late antiquity that they were able to help create a new municipal aristocracy* (Sivan, 1993, p. 44).

¹¹ “No início do século II, a fama da retórica gaulesa era tal que, com uma exceção, todos os protagonistas do *Diálogo dos oradores* de Tácito vieram da Gália. No sul, Toulouse adquiriu o epíteto de ‘cidade de Palas’, devido à sua apreciação às letras. A educação se tornou tão importante no início da Gália imperial que a província exportou seu conhecimento para a Grã-Bretanha, de onde, em tempos remotos, os próprios gauleses haviam derivado seus conhecimentos.” No original: *By the early second century, the fame of Gallic rhetoric was such that, with one exception, all the protagonists of Tacitus’ Dialogue on Oratory came from Gaul. In the south, Toulouse acquired the epithet ‘city of Palas’, due to its appreciation of letters. So important did education become in early imperial Gaul that the province exported its knowledge to Britain, whence in older days the Gauls themselves had derived their learning* (Sivan, 1993, p. 75).

¹² No original: *Los epigramas corresponden a épocas diversas, que oscilan entre los años de matrimonio del poeta (334-348) y el consulado de Ausonio (379).* (Alvar Ezquerria, 1990, p. 282. v. 2).

gramáticos, retóricos, meretrizes a deuses e heróis míticos –, esses epigramas permitem evidenciar o elemento intersemiótico em parte da produção epigramática ausoniana: na composição da imagem do retor Rufo (Aus. *epigr.* 45, 46, 47, 51 e 52); na “pintura” do retrato de Eco (*epigr.* 11); nas descrições vívidas das estátuas de Ocasião e Arrependimento (12), de Nêmesis (22), de Níobe (57), de Vênus (62) e de Júpiter (78); e na escultura “quase” viva da novilha de Míron (*epigr.* 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70 e 71).

O tema da pintura e da escultura se evidencia nas criações poéticas de Ausônio, como pode ser notado em certos epigramas, quando, por exemplo, o poeta traz o tópos da disputa entre as artes visuais e a composição escrita, temática de uma larga tradição e que ainda ecoava no século IV. Veja-se no epigrama sobre Eco:¹³

11

*Vane, quid affectas faciem mihi ponere, pictor,
ignotamque oculis sollicitare deam?
Aëris et linguae sum filia, mater inanis
indicii, vocem quae sine mente gero.
Extremos pereunte modos a fine reducens
ludificata sequor verba aliena meis.
Auribus in vestris habito penetrabilis Echo:
et si vis similem pingere, pinge sonum.*

5

11

Tentas em vão, ó pintor, por que mesmo me pôr em imagem,
e perturbar uma deusa desconhecida aos olhos?
Filha da língua e do ar eu sou, mãe dos vazios indícios,
trago comigo uma voz que é privada de senso.
Reverberando os sonidos extremos de um fim dissipante,
sigo as palavras alheias, ludificadas com as minhas.
Eu, eco, habito nos vossos ouvidos que estão acessíveis;
e, se desejas pintar dom similar, pinta o som.

5

Nesse epigrama se destaca a provocação ao registro pictográfico da imagem acústica, numa espécie de desafio efrástico proposto pela ninfa Eco a um pintor.¹⁴ Do mesmo modo,

¹³ As análises dos excertos dessa obra aqui apresentadas foram publicadas inicialmente em Almeida e Amarante (2020).

¹⁴ Para uma análise desse epigrama 11 e da problemática da éfrase no epigrama latino, ver Mattiacci (2019). Ademais, aprofundaremos o estudo sobre a éfrase no capítulo seguinte, quando trataremos da poética do visível em Ausônio e demais tópicos adjacentes ao assunto.

vê-se essa disputa entre as artes, as visuais (pintura e escultura) de um lado e o discurso literário (a poesia) de outro, sob a forma de um desafio que o poema pode realizar, diferentemente da pintura. Em outros momentos, o tópos é experimentado num conjunto de composições em torno da figura do retor Rufo, retratado não somente em pintura, mas também em escultura, como se vê no conjunto de epigramas sobre uma certa pintura e escultura do retor Rufo, alvo da zombaria do poeta:

46

*Elinguem quis te dicentis imagine pinxit?
Dic mihi, Rufo. Taces? Nil tibi tam simile est.*

46

Quem a ti, mudo, pintou com aspecto de quem está falando?
Diz a mim, Rufo. Te calas? Nada a ti é tão igual.

47

*“Haec Rufi tabula est.” “Nil verius. Ipse ubi Rufus?”
“In cathedra.” “Quid agit?” “Hoc quod et in tabula.”*

47

*“Este quadro é de Rufo.” “Bem real. É o próprio Rufo?”
“Em sua classe.” “E o que faz?” “Faz o mesmo que no quadro.”*

51

*“Ore pulchro et ore muto scire vis quae sim?” “Volo.”
“Imago Rufi rhetoris Pictavici.”
“Diceret sed ipse vellem rhetor hoc mi.” “Non potest.”
“Cur?” “Ipse rhetor est imago imaginis.”*

51

“Queres ver quem eu seria, com a muda e bela boca?”
“Quero.” “A foto eu sou de Rufo, o retor dos Pictávicos.”
“Mas prefiro que me o diga o próprio retor.” “Não pode.”
“Por quê?” “O próprio retor é da imagem uma imagem.”

Nessas composições ausonianas, como se vê, a arte da pintura se iguala ao próprio ser retratado. Embora o jogo esteja latente, o escrito não quer competir com a arte visual ou com a realidade, já que o objetivo é fazer troça com a figura do retor Rufo, que, supostamente, em sua mudez constante, teria dado os motivos da assimilação da pintura – sem voz – com a figura real – inexpressiva. Ademais, a imagem de Rufo volta a ser retratada quando o poeta fala de sua escultura nos epigramas 45 (uma recriação de um poema da *AP* 11.143) e 52 (*AP* 16. 317). Aqui, a limitação da estátua, de não ser dotada de juízo ou da faculdade de falar – *linguam non habet et cerebrum* –, resulta útil quando se destina a fazer zombaria de um retor com fama de durão, mas provavelmente pouco capaz na arte oratória:

45

*Rhetoris haec Rufi statua est; nil verius: ipsa est.
Ipsa adeo linguam non habet et cerebrum.
Et riget et surda est et non videt. Haec sibi constant.
Unum dissimile est: mollior ille fuit.*

45

Do retor Rufo eis a estátua e nada é mais justo; é o próprio,
tudo porque ele próprio língua não tem e nem cérebro.
E ela é rija e é surda e não vê: como Rufo em tudo.
Uma só coisa é diversa: ele foi mais delicado.

52

*“Rhetoris haec Rufi statua est?” Si saxea, Rufi.
“Cur id ais?” Semper saxens ipse fuit.*

52

“Eis do retor Rufo a estátua.” “Se é de pedra, ela é de Rufo”.
“Por que é que dizes isso?” “Ele sempre foi de pedra.”

Nesses casos, percebe-se o jogo intersemiótico do poema ao não permitir que a pedra possa falar, como se vê em outros, porque o epigrama, em sátira, parece não querer dar voz a Rufo, assim como nos epigramas relacionados à pintura, conforme vimos. É, então, útil que as artes se igualem, de forma a produzir certo efeito retórico, porventura buscado pelo

poeta, que, estrategicamente, ao propor esse jogo de confrontos ao objeto artístico, experimenta as nuances do elemento intersemiótico de cada arte.

Em outro conjunto de nove epigramas, Ausônio compõe sobre a novilha de Míron, permitindo que a estátua de bronze não somente fale, mas se torne “viva” em todos os sentidos. Esses poemas seriam recriações de epigramas da *Antologia Palatina*¹⁵ que poderiam ser consideradas composições modelares ligadas ao tópos do *deus pictor* ou *artifex*, de forma que, como se pode ver nos epigramas traduzidos abaixo, o artífice teria chegado próximo à perfeição divina em sua arte, resguardada a impossibilidade de alcançá-lo, por não ser um deus.

63

*Bucula sum, caelo genitoris facta Myronis
aerea: nec factam me puto, sed genitam.
Sic me taurus inquit, sic proxima bucula mugit,
sic vitulus sitiens ubera nostra petit.
Miraris quod fallo gregem? Gregis ipse magister 5
inter pascentes me numerare solet.*

63

Uma novilha eu sou, feita em cinzel pelas mãos do pai Míron,
brônzea, não me considero feita, mas sim concebida.
Um touro então me procura, então próxima muge a novilha,
ávido então um bezerro quer atacar minhas tetas.
Tu te espantas se engano o rebanho? O pastor, ele próprio, 5
acostumou-se a contar-me entre os que estão a pastar.

Apesar da quase perfeição da novilha, é sua fala no epigrama que lhe confere o elemento que a dota de uma natureza e ânimo vivos. Como se vê no epigrama seguinte, é necessário um deus para que dentro de si haja o leite para atender ao bezerro enganado, algo que não é fornecido pelo escultor, que concede somente um aspecto exterior, a casca, não o ânimo e os elementos internos ligados à vida.¹⁶

¹⁵ O tema da novilha de Míron, como dito anteriormente, aparece nos epigramas ausonianos de 64 a 71 (Green, 1991), mantendo uma ocorrência temática acentuada, como nos 36 epigramas que se registram na *AP* (9.713-742; 793-798) e os 4 dos *Epigrammata Bobiensia*. A discussão realizada aqui a essas recriações ausonianas será ao modo panorâmico, haja vista o fato de se tratar de epigramas já bastante discutidos. Sobre o tema da novilha, veja-se, por exemplo, Squire (2010a), com uma ampla bibliografia. Para a versão de Ausônio dos epigramas da *AP*, ver Benedetti (1980) e Fua (1973).

¹⁶ Esse *locus classicus* da estátua perfeita a ponto de parecer ter recebido um sopro de vida, conforme apontado por Rouveret (1989) e retomado, entre outros, por Squire (2010a), parece se remontar a uma conversa entre Sócrates e Parrásio, conforme registrado por Xenofonte (*Mem.* 3.10), sobre a pintura e a escultura serem uma representação das coisas e sobre sua impossibilidade de imitar a essência da alma.

64

*Ubera quid pulsas frigentia matris aënae,
o vitule, et sucum lactis ab aere petis?
Hunc quoque praestarem, si me pro parte parasset
exteriore Myron, interiore deus.*

64

Por que sacodes as tetas geladas de brônzea mãe,
ó bezerrinho, e almejas seiva do leite do bronze?
Isto eu também te daria se me houvesse arquitetado
Míron na parte externa, deus na outra parte, a interna.

Nessa mesma perspectiva, é o epigrama 67, em que se declara que a novilha evita mugir para não estragar o trabalho do artista maior, um deus, que é o que dá o ânimo e a fala:

67

*Aerea mugitum poterat dare vacca Myronis,
sed timet artificis deterere ingenium.
Fingere nam similem vivae, quam vivere, plus est;
nec sunt facta dei mira, sed artificis.*

67

Dar um mugido podia a vaca de bronze de Míron,
mas medo tem de estragar a maestria do artista.
Ser esculpida é pois mais que viver semelhante a uma viva,
E não nos pasmam as obras vindas de deus, mas do artista.

Ainda assim, a perfeição da novilha poderia ser capaz de enganar a um touro, dotado de ânimo, mas não de inteligência:

69

*Quid me, taure, paras specie deceptus inire?
Non sum ego Minoae machina Phasipaeae.*

69

Por que, ó touro, iludido por minha aparência, me queres?
Eu não sou mesmo a máquina da tal cretense, a Pasífae.

Mas a bezerra ilude também os dotados de inteligência, como se pode ver nos epigramas 70 e 71, em que o pastor, ao perder uma novilha, termina por pastorear a de bronze, em seu lugar:

70

*Necdum caduco sole, iam sub vespere
ageret iuvenas cum domum pastor suas,
suam relinquens me monebat ut suam.*

70

Nem inda estava o sol caído, já sob Vésper,
como um pastor novilhas guiasse ao curral,
perdendo uma sua, me julgava a sua.

71

*Unam iuvenam pastor forte amiserat
numerumque iussus reddere
me defuisse conquerebatur, sequi
quae noluissem ceteras.*

71

Um pastor perdera por acaso a novilha sua
e, forçado a devolvê-las todas,
lamentava por eu ter faltado, eu que seguir
as outras não considerei.

Como evidenciado, Ausônio demonstra particular interesse pelas belas artes, especialmente em seus textos epigramáticos e, como veremos mais à frente, em outras obras, ao longo da sua produção poética.¹⁷ De fato, os epigramas são, por vezes, aparentemente criados para acompanhar a própria obra de arte, recuperando a função do texto no surgimento do gênero. Nem sempre fica clara a referência ao objeto ou à técnica artística que a composição utiliza, se pintura, se escultura. Da mesma forma, há textos em que a razão intersemiótica pode ser inferida, ainda que não tão explicitamente.

¹⁷ Como já apontado em Alvar Ezquerra (1990, v. 1), “Ausônio dá provas de seu amor pela pintura e escultura em vários lugares. Valeria a pena estudar detalhadamente alguns aspectos de sua criação literária no quadro da estética de seu tempo.” No original: *Ausonio da pruebas en numerosos lugares de su obra de afición por la pintura y la escultura. Merecería la pena estudiar con detenimiento algunos aspectos de su creación literaria en el marco de la estética de su tiempo.* (Alvar Ezquerra, 1990, v. 1. p. 131. partic. n. 254).

1.2 Aquitânia: vida retirada¹⁸

No ano de 383, sob o governo do imperador Teodósio, Magno Máximo dá um golpe de estado e ascende ao poder. Essa convulsão política ocasiona a morte violenta de Graciano, o mais ilustre pupilo de Ausônio. O poeta, já um septuagenário, teria assim regressado à sua terra natal, na região rural da Aquitânia, retirando-se da vida pública e lá permanecendo até seus últimos dias.¹⁹ De acordo com Luca Mondin (1995), esse momento “marca o incremento da produção literária de Ausônio, a imagem pública do homem das letras é substituída, nas obras, por uma mais íntima, a do homem e do poeta *doctus* debruçado sobre livros, afetos e memórias familiares” (Mondin, 1995, p. xxviii).²⁰

À época, é mister destacar que uma edição de obras coletadas deve ter sido feita, onde epigramas podem ter sido inseridos,²¹ entre os quais alguns ligados a obras de arte, como os epigramas que parecem descrever estátuas de suas *villae*.²² Assim sendo, o poeta escreve epigramas tratando de possíveis estátuas em suas propriedades, de modo que, mesmo utilizadas como exercício retórico de emulação intersemiótica, elas podem ter tido existência

¹⁸ Na subseção 3 deste capítulo, serão focados os aspectos da produção ausoniana no período de sua ascensão ao poder imperial, pelo fato de que seria esse o período em que, provavelmente, a *Cupido Cruciatius* foi produzida. Sendo assim, optou-se por deixar esta etapa ao final, quando se abordará a obra que mais se centra neste trabalho. Por enquanto, tratemos de entender o período de aposentadoria do poeta e alguma notícia de sua produção nessa fase.

¹⁹ “A revolta de Magno Máximo e a morte violenta de Graciano em 25 de agosto de 383 trunca ilusões e projetos de longo e de curto alcance [de Ausônio]. O esboço inacabado de uma carta para seu filho Hespério, composta em Tréveris *temporibus tyrannicis*, ou seja, durante a usurpação de Máximo, sugere que Ausônio tentou algum papel de mediação entre os imperadores legítimos e o assassino de Graciano; mas, se assim for, ainda se trata de sua última aparição na cena política. Depois do golpe de Estado, o erudito ancião retira-se definitivamente àquele *otium Burdigalense*, que deve tê-lo acolhido já no ano do consulado.” No original: *La rivolta di Magno Massimo e la morte violenta di Graziano il 25 agosto del 383 troncano illusioni e progetti di breve e di lunga portata. L'abbozzo incompiuto di una lettera al figlio Esperio, composto a Treviri temporibus tyrannicis, cioè durante l'usurpazione di Massimo, lascia credere che Ausonio tentasse un qualche ruolo di mediazione tra gli imperatori legittimi e l'uccisore di Graziano; ma se è così, si tratta comunque della sua ultima apparizione sulla scena politica. Dopo il colpo di stato l'anziano letterato si ritira definitivamente in quell'otium Burdigalense che doveva averlo accolto già fin dall'anno del consolato* (Mondin, 1995, p. xxviii, grifos nossos).

²⁰ No original: *Da questo momento, che segna l'infittirsi della produzione di Ausonio, all'immagine pubblica dell'uomo di lettere si sostituisce, nelle opere, quella più intima dell'uomo e del poeta doctus chino sui libri, sugli affetti e sulle memorie famigliari.* (Mondin, *id. ibid.*).

²¹ Conforme se destacou *supra*, é ponto consensual entre os estudiosos de Ausônio que o próprio poeta, ao que parece, realizou mais de uma edição de suas obras.

²² Sobre as propriedades de Ausônio, conforme discutido em Alvar Ezquerria (1990, v. 1. p. 68. partic. n. 134), o debate segue em aberto: de um lado, Pierre Grimal (1953) afirma que o poeta possuía somente uma fazenda rústica chamada *Lucaniacus*, próxima à Bourg-sur-Gironde, que lhe servia de porto em seus deslocamentos fluviais; e por outro lado, André Loyen (1960) lhe atribui uma casa com vinhedos à oeste de Bordeaux (*Noaurus*), sendo uma herança de seu pai, perto de Bordeaux, uma *villa* em Lugagnac (*Lucaniacus*) próximo à Libourne, uma *villa* perto de Saintes (*campi Santonici*), uma propriedade em Poitou e, possivelmente, uma casa em Bazas, também herdada de seu pai, e ainda uma propriedade próximo a Bigorre. Para Antonio Alvar Ezquerria, independentemente de quais tenham sido as propriedades de Ausônio, certamente elas lhe serviram de retiro em sua fase de aposentadoria. (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1).

real. Veja-se, por exemplo, o epigrama 32, em dímetros iâmbicos no original, com a estátua, falante no epigrama, dedicada à antiga divindade romana associada a Baco, *Liber Pater*:

32

*Ogygiae me Bacchum vocant,
Osirin Aegypti putant;
Mysi Phanacem nominant,
Dionyson Indi existimant;
Romana sacra Liberum, 5
Arabica gens Adoneum,
Lucaniacus Pantheum.*

32

Os Ogígios Baco me alcunham,
no Egito Osíris me reputam;
os Mísios Fanes me nominam,
Dioniso os d'Índia me supõem;
no culto em Roma sou Pai Líber, 5
ao povo Árabe Adoneu,
no Lucaníaco sou Panteu.

Esse epigrama, tradicionalmente intitulado *Mixobarbaron liberi patris signo marmoreo in villa nostra omnium deorum argumenta habenti* – “Poema em mescla estrangeira para uma estátua em mármore, em minha casa de campo, do *Liber Pater* com os atributos de todos os deuses” –, é uma composição que faz par com a seguinte, a 33, na edição de Green, com a descrição da estátua de um Baco Panteu em sua propriedade. Sobre a forma *Panteu*, conforme o epigrama documenta, para Ausônio se trata de uma estátua de um deus em que vários outros deuses foram simbolizados, sincreticamente. Ausônio, pois, estaria a colocar para falar vários povos ali simbolizados e reunidos em uma única etiqueta: *Panteu*.

Outra amostra semelhante é o epigrama 36 – dedicado a uma estátua de Vênus, talvez existente, segundo Roger Green (1991), na quinta ausoniana –, ou ainda o 62 – também sobre uma estátua falante de Vênus, obra de Praxíteles:

36

*Orta salo, suscepta solo, patre edita Caelo,
Aeneadum genatrix, hic habito alma Venus.*

36

Vinda do sal, acolhida no solo, fluída do pai Céu,
mãe dos Enéadas, aqui, || mélica Vênus estou.

*Vera Venus Cnidiam cum vidit Cyprida, dixit,
 “Vidisti nudam me, puto, Praxitele.”
 “Non vidi nec fas, sed ferro opus omne polimus:
 ferrum Gradivi Martis in arbitrio.
 Qualem igitur domino scierant placuisse Cytheren,
 talem fecerunt ferrea caela deam.”* 5

Quando a Vênus verdadeira, viu a Cnídea Cípria disse:
 “Deves ter me visto nua, eu suponho, ó Praxíteles.”
 “Não a vi nem deveria; mas poli a obra em ferro:
 ferro que é o atributo do senhor Gradivo Marte.
 Qual então souberam eles que agradou Citérea ao deus 5
 tal a deusa modelaram esses meus cinzéis de ferro.”

Ademais, nesse momento retirado de sua vida, o poeta Ausônio se dedica aos seus escritos, editando, entre suas obras, as coleções *Parentalia* e *Professores*.²³ A essas, o próprio Ausônio anexou a *Epitaphia*, ao se considerar as semelhanças de conteúdos e forma das obras.²⁴ Percebemos o elemento intersemiótico também nos *Epitaphia*.

Na realidade, na obra ausoniana, há composições sepulcrais entre os *Epigramas* e nos *Epitáfios dos heróis que estiveram na guerra de Troia*.²⁵ Ausônio compôs epigramas fúnebres dedicados aos heróis que lutaram na guerra troiana como Agamenon, Menelau, Ájax, Aquiles, Ulisses, Antíloco, Nestor e outros, como também os dedica a personagens dos mais diversos: a um cavalo (epigrama 7), a um homem feliz (epigrama 8), um dedicado a uma jovem que morre no parto (epigrama 13), um a Diógenes, o Cínico (epigrama 54), e há, até mesmo, um destinado a uma morte surpresa (epigrama 53), ou a um túmulo vazio (epigrama 38).

²³ Conforme Green (1991), o título dado à obra no códice *V* é *Commemoratio Professorum Burdigalensium*, porém aqui utilizaremos o título *Professores*, devido à praticidade e conveniência. (Green, 1991).

²⁴ De acordo com Evelyn-White (1919), *Parentalia* e *Professores* são miscelâneas de versos comemorativos que celebram a memória dos falecidos, seja a de parentes, seja a de colegas professores acadêmicos. Essas coleções foram compostas, aproximadamente, entre os anos de 379-382 EC (*Paren.*); até o ano de 385 EC (*Prof.*) e *Epitaphia* foi concluída após *Professores* e, como o próprio Ausônio afirma, foi anexada às outras, devido à semelhança temática das duas obras anteriores (Aus. *Epit.* praef. 1-3).

²⁵ Obviamente, dada a complexa transmissão dos textos, o número de epigramas e de epitáfios varia de edição para edição. Entre os epitáfios, por exemplo, costumam figurar três personagens femininas, junto aos heróis: Hécuba, Políxena e a jovem Anícia (esta última consta, na edição de Green, entre os epigramas). Sobre os Epitáfios, o próprio poeta diz ter traduzido ao latim a partir de uma obra de um filólogo grego (Aus. *Epit.* praef. 4-6: *epitaphia [...] quae antiqua cum apud philologum quendam reperissem latino sermone converti...*). Tudo leva a crer que esse filólogo grego seria Porfírio, que teria se inspirado no *Pepló*, atribuído a Aristóteles, ou em uma coleção muito semelhante. (Green, 1991, p. 363).

Conforme se verifica no epigrama 54, dedicado a Diógenes, o Cínico, escrito sob a forma de diálogo, algumas dessas inscrições sepulcrais literárias correlacionam-se com o exercício ecfrástico, expediente também utilizado com as esculturas:

54

“*Dic, canis, hic cuius tumulus?*” “*Canis.*” “*At canis hic quis?*”
“*Diogenes.*” “*Obiit?*” “*Non obiit, sed abii.*”
“*Diogenes, cui pera penus, cui dolia sedes,*
ad manes abiit?” “*Cerberus inde vetat.*”
“*Quonam igitur?*” “*Clari flagrat qua stella Leonis,* 5
additus est iustae nunc canis Erigonae.”

54

“*Diç-me, ó cão, de quem é o túmulo?*”. “*De um cão.*” “*Mas de qual cão?*”
“*O Diógenes.*” “*Morreu?*” “*Não morreu, mas se moveu.*”
“*O da bolsa com seus víveres, do tonel por lar, Diógenes*
se moveu até os Manes?” “*De lá, Cérbero o impede.*”
“*Para onde então?*” “*Por onde brilha a luz do Leão claro,* 5
ajuntou-se para ser já o cão da justa Erígona.”

Nessa estrutura dialogada, o suposto transeunte estaria a conversar com a imagem de um cachorro, provavelmente esculpido no sepulcro. Ausônio assim documenta a comum associação de Diógenes e dos demais cínicos à figura de um cão.²⁶

Esta seção, como já dito acima, centrou-se na discussão de obras editadas no período de aposentadoria de Ausônio. Estabelecemos um salto entre a fase inicial do poeta em Bordeaux para a passada na região de Aquitânia, porque queremos deixar para o final do capítulo a fase de Ausônio em Tréveris, lugar onde haverá a motivação para a criação do *Cupido cruciatus*, obra central da Tese, em que a transposição intersemiótica *interartes* é assumida em palavras, no breve prefácio que abre o poema.

²⁶ Em relação ao tópos da écfrase em epigramas fúnebres gregos, Flávia Amaral (2021) sustenta que “a *ekphrasis* é um dos elementos centrais do gênero epigramático por conta da interface entre o visual e o verbal que sempre estará na base fundadora do gênero e também por conta dos usos da *mimesis* e o jogo entre a verdade e a ilusão. Dessa maneira, o uso da *ekphrasis* no epigrama grego trabalha em conjunto com princípios poéticos de um certo jogo entre o que é visto, descrito e lido, o que é muito característico do período helenístico e posterior.” (Amaral, 2021, p. 17).

1.3 Tréveris: vida na corte

Com a morte do imperador Joviano, no ano 364 EC, Valentiniano e Valente, seu irmão, assumem o governo dos impérios do Ocidente e Oriente, respectivamente. Anos depois, em meados de 367, a corte de Valentiniano se estabelece em Tréveris e o Imperador readquire o domínio da cidade, que, desde a metade do século III, era considerada uma residência imperial (Sivan, 1993). Esse fato marca o ponto de virada na vida de Ausônio, pois é quando o professor e retórico de Bordeaux ascende à corte imperial, convocado a ser o preceptor de Graciano, filho de Valentiniano I, que, sendo um militar, “apesar de seu caráter rude, sentia certa inclinação às letras e inclusive se atrevia a compor versos” (Alvar Ezquerra, 1990, v. 1. p. 28).²⁷

Esse avanço burocrático de Ausônio segue a tradição praticada por imperadores predecessores de Valentiniano, como foi o caso do retórico e panegirista Eumênio, que, de maneira semelhante a Ausônio, devido ao seu alto nível de educação e talentos retóricos, foi o primeiro estudioso gaulês a obter um cargo na corte, ao ser nomeado por Constâncio I, entre 293 e 298, como *magister memoriae*,²⁸ encarregado da correspondência imperial (Sivan, 1993). Outro exemplo das vantagens da proximidade dos civis aos membros da casa imperial quem nos oferece é o próprio Ausônio, em seu elogio a Exupério, um retórico formado nas escolas de Bordeaux, que, tendo sido professor dos filhos de Dalmácio, em Narbona, foi recompensado com um cargo de governador na Espanha (*Prof.* 17).²⁹

²⁷ No original: ... a pesar de su rudo carácter, sentía cierta inclinación hacia las letras e incluso se atrevía a componer en verso... (Alvar Ezquerra, 1990, v. 1. p. 28). Ademais, a respeito desse fato sobre o imperador, Luca Mondin (1995) acrescenta que “Valentiniano, apesar das origens militares e da condução às vezes brutal de seu governo, dedicava-se pessoalmente a algum tipo de diletantismo literário, e com costumes semelhantes deve ter embestado – apesar do predomínio do ambiente militar – um pouco de todo ambiente governamental.” No original: *Valentiniano, a dispetto dell'origine castrense e della conduzione talora brutale del suo governo, era personalmente dedito a una qualche sorta di diletantismo letterario, e di vezzi analoghi doveva essere intriso – malgrado il predominio dalla componente militare – un po' tutto l'ambiente governativo.* (Mondin, 1995, p. xix).

²⁸ “O *magister memoriae* era o mais antigo [mestre substituto ao secretário imperial], e os titulares incluíam o orador Eumênio, o jurista Arcádio Carísio e os historiadores Eutrópio e Festo; o *magister epistularum* também era frequentemente um literato. A sua divisão de responsabilidades é obscura. De acordo com a *Notitia Dignitatum* (Or. 19), todos os *bureaux* tratavam das petições ao imperador, mas o *memoria* emitia memorandos em resposta, os *epistulae* tratavam das embaixadas das cidades, os *libelli* das audiências judiciais (*cognitiones*) [...]” No original: *The magister memoriae was the senior, and holders included the orator Eumenius, the jurist Arcadius Charisius, and the historians Eutropius and Festus; the magister epistularum also was often a litterateur. Their division of responsibilities is obscure. According to the Notitia Dignitatum (Or. 19), the bureaux all handled petitions to the emperor, but the memoria issued memoranda in response, the epistulae dealt with embassies from cities, the libelli with judicial hearings (cognitiones) [...].* Fonte: MAGISTER MEMORIAE. In: Oxford Classical Dictionary. Oxford. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.3868>> Acesso em: 07 maio 2023.

²⁹ Exupério foi retor em Narbona, onde alcançou grande fama ao ponto de ter ensinado os filhos de Dalmácio, sobrinhos do imperador Constantino, os mesmos que mais tarde concedeu a Exupério uma corte na Hispânia. (Cf. Alvar Ezquerra, 1990, v. 1. p. 250. partic. n. 13).

A indicação de Ausônio para ser o preceptor de Graciano se deve, certamente, não somente à sua grande reputação de três décadas como professor e retórico em Bordeaux, mas também à proximidade de sua família à casa de Constantino, uma vez que seu tio Arbório, renomado professor e advogado, no passado, também fora convocado para ser tutor de um dos filhos do imperador em Constantinopla.³⁰ De fato, como afirma Hagith Sivan (1993), a *gens* de Ausônio (os *Arborii* e os *Ausonii*) é um ótimo exemplo da mobilidade social conquistada por talento, habilidades e oportunidades propiciadas pela decisão de se estabelecer no próspero centro urbano de Bordeaux, para assim se ter acesso a uma melhor formação educacional e ascensão econômica e política.³¹ A província gaulesa deu acesso às oportunidades para o sucesso financeiro e profissional da família de Ausônio, geração após geração, pois, com a escolha cuidadosa de vocações e cônjuges, os *Arborii-Ausonii* formaram, aos poucos, um círculo promissor “que se centrou em Bordeaux, se estendeu até Aquitânia e, finalmente, permitiu que Ausônio operasse na corte de Tréveris” (Sivan, 1993, p. 50).³²

Ao lado disso, Luca Mondin (1995) afirma que entre os centros de formação retórica da Gália do quarto século, a escola de Bordeaux destacava-se com prestígio especial, fato que talvez tenha pesado na decisão do imperador Valentiniano em requisitar um educador de Bordeaux, e não de outras escolas como as de Arles, de Toulouse ou, ainda, da Universidade de Tréveris. A prática literária diária somada aos estudos forenses, filológicos e de erudição clássica era incentivada e possuía um lugar considerável nos currículos das escolas burdigalenses, aspectos formativos de uma educação refinada que o mestre do jovem

³⁰ “A fama de Arbório deve ter chegado ao Oriente através dos irmãos de Constantino – Dalmácio, Constâncio e Constante –, que na época, e após a morte de outros membros da família do imperador em 324 e 325 (Licínio e Crispo), viviam em Tolouse uma espécie de exílio.” No original: *La fama de Arborio debió llegar a Oriente a través de los hermanos de Constantino – Dalmacio, Constancio y Constante –, que la sazón, y tras la muerte de otros miembros de la familia del imperador en 324 y 325 (Licinio y Crispo), vivían en Tolosa una especie de exilio* (Alvar Ezquerro, 1990, v.1. p. 17-18).

³¹ “Dada a aptidão certa, a escolha da profissão docente para jovens ambiciosos foi acertada. Além dos privilégios legais, as habilidades retóricas eram extremamente úteis em escritórios burocráticos e carreiras administrativas. A carreira de Arbório exemplifica a mobilidade social, econômica e física que pode resultar do ensino. Havia, de fato, uma certa preocupação em preservar e salvaguardar tais vantagens dentro da mesma família e na mesma cidade, incentivando os membros mais jovens a seguirem os mesmos passos. O sobrinho de Arbório e depois seu sobrinho-neto ingressaram na profissão docente, e é evidente que, em seus primeiros estágios de ascensão provincial, a família de Ausônio fez um uso consciente do talento como instrumento de mobilidade econômica e social tanto nos níveis urbano quanto provincial.” No original: *Given the right aptitude, the choice of the teaching profession for ambitious young men was a sound one. Apart from legal privileges, rhetorical skills were extremely useful in bureaucratic offices and administrative careers. The career of Arborius exemplifies the social, economic and physical mobility that could result from teaching. There was, indeed, a certain concern to preserve and safeguard such advantages within the same family and in the same city by encouraging younger members to follow in the same footsteps. Arborius’ nephew and then his great-nephew entered the teaching profession, and it is evident that, in its first stages of provincial ascent, Ausonius’ family made a conscious use of talent as an instrument of economic and social mobility at both urban and provincial levels* (Sivan, *op. cit.* p. 64).

³² No original: *... a careful choice of vocations and spouses gradually contributed to the development of a network which centred on Bordeaux, extended to Aquitania, and eventually enabled Ausonius to operate from the court at Trier.*

herdeiro Graciano deveria ser capaz de proporcionar ao seu pupilo, o sucessor imperial (Mondin, 1995).

A arte da oratória e o ensino da retórica, salienta Norah Chadwick (1955), na época de Ausônio, concentrava-se na Gália, e devido à proficiência dos gauleses na retórica, a educação da jovem nobreza romana estava amplamente nas mãos desses profissionais. A autora acrescenta que, desses professores, “Ausônio é o exemplo mais ilustre e parece provável que nisso, como em muitas outras coisas, ele deve muito à sua educação gaulesa, além do que ele teria derivado do sistema educacional romano universal” (Chadwick, 1955, p. 54).³³ Ao lado disso, Alvar Ezquerria (1990) reitera que, embora não possua um talento excepcional, Ausônio tinha virtudes dignas de serem ensinadas tanto a um menino quanto a um príncipe: seu amor ao estudo, sua *pietas*, seu patriotismo, seu conhecimento da história e literatura de Roma, seu rigor suave, seu sentido pragmático; somados ao fato que Ausônio fora elogiado como mestre por Amiano Marcelino (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1).

Em Tréveris, estabelecido na residência imperial, o professor ambienta-se à vida na corte, recebendo a admiração de Valentiniano e, principalmente, de seu pupilo Graciano. Sua atividade literária, de início discreta, à medida que Ausônio progride na carreira política, vai se tornando cada vez mais produtiva. A fase de Ausônio junto ao poder é considerada como o auge de seu trabalho poético, visto que é nesse período que o poeta escreve a maior parte das suas obras, inclusive o poema *Mosella*, considerado seu mais prestigiado poema.³⁴ É um momento de dificuldades para o império, devido às pressões dos bárbaros em suas fronteiras, e, sendo “um membro da corte de Valentiniano com uma função diária, Ausônio deve ter acompanhado a família imperial nas campanhas militares em Tréveris e no exterior” (Yaceczko, 2021, p. 80).³⁵ A experiência das batalhas e vitórias conquistadas por Valentiniano e Graciano, muitas vezes, dão ao poeta a temática, como se observa na *Mosella* (vv. 422-24), assim como alguns epigramas de ocasião celebram os domínios recuperados pelas tropas romanas, como se vê no *epigr.* 3.

³³ No original: *Of these Gaulish teachers of rhetoric Ausonius is the most illustrious example and it would seem probable that in this, as in so much else, he owed much to his Gaulish upbringing, in addition to what he would have derived from the universal Roman system of education* (Chadwick, 1955, p. 54).

³⁴ Cf. Evelyn-White (1919), Alvar Ezquerria (1990) e Green (1991).

³⁵ Na época em que teve as experiências que inspiraram a *Mosella*, a *Cupido* e a *Bissula*, Ausônio se encontrava na corte de Valentiniano I (364–375); durante esse período, o tutor se ocupava da educação do jovem príncipe Graciano (359–383), enquanto o imperador passava a maior parte de seus anos de reinado protegendo as fronteiras do Reno e do Danúbio. No original: *Ausonius, at the time when he had the experiences that inspired the Mosella, the Cupido, and the Bissula, was at the court of Valentinian I (r. 364–375). As a father Valentinian employed Ausonius to tutor the young prince Gratian (359–383) while the emperor spent most of his regnal years securing the Rhine and Danube frontiers. As a member of Valentinian’s household with a daily function, Ausonius would have accompanied the imperial family at Trier and abroad.* (Yaceczko, 2021, p. 80).

*Illyricis regnator aquis, tibi, Nile, secundus,
 Danuvius laetum profero fonte caput.
 Salvere Augustos inbeo natumque patremque,
 armiferis alui quos ego Pannoniis.
 Nuntius Euxino iam nunc volo currere ponto, 5
 ut sciat hoc superum cura secunda Valens,
 caede fuga flammis stratos periisse Suebos
 nec Rhenum Gallis limitis esse loco.
 Quod si lege maris refluxus mihi curreret amnis,
 huc possem victos inde referre Gothos. 10*

Rei para águas Ilíricas, infero a ti, rio Nilo,
 eu, o Danúbio, exibo fértil origem na fonte.
 Mando saudar os Augustos, tanto o pai quanto o herdeiro,
 eu que os alimentei entre os guerreiros Panônios.
 Como emissário agora já quero correr ao mar Negro, 5
 para que saiba Valente, encargo segundo dos deuses,
 que os Suevos ruíram, em fogo, massacre com fuga,
 e que já o Reno não é zona limite das Gálias.
 Se então por ordem do mar refluisse meu curso de água,
 eu contaria de lá que foram os Godos vencidos. 10

Com o passar dos anos, conforme discorre Alberto Grilli (1982), os serviços do poeta prestados à corte imperial com a educação do herdeiro da dinastia foram bem recompensados, trazendo o sucesso da sua carreira política que o próprio Ausônio resume no prefácio da edição da sua *Opuscula* (*praef.* 1,35-38).³⁶

*cuius ego comes et quaestor et, culmen honorum,
 praefectus Gallis et Libyae et Latio
 et, prior indeptus fasces Latiamque curulem,
 consul, collega posteriore, fui.*

Eu é que fui dele *comes* e *questor* e, no auge da minha carreira,
 prefeito da Gália e da África e do Lácio
 e, cheguei primeiro às honras e à cadeira *curul* romana,
 cônsul, com colega sucessor, fui.

Segundo confirmam estudiosos da biografia do poeta, como Alberto Grilli (1982), Antonio Alvar Ezquerria (1990), Hugith Sivan (1993) e Roger Green (1991; 1999), de fato,

³⁶ Tradução nossa.

Ausônio se tornou *comes*,³⁷ em 370, por conta do seu cargo de preceptor, momento que acompanha a campanha contra os alamanos. Depois, em 375, é nomeado *quaestor sacri palatii*³⁸ pelos Augustos, Valentiniano e Graciano. Nesse período, segundo Alvar Ezquerria (1990, v. 1), há uma carta de seu amigo Símaco (1, 23, 3), que se queixa da demora de Ausônio em lhe escrever, talvez devido às muitas demandas do cargo importante que o retórico burdigalense alcançou na corte imperial.

Em 378, três anos após a morte de Valentiniano, Graciano torna Ausônio prefeito do pretório das Gálias e seu filho Hespério *praefectus Occidentis (Galliarum Africae Italiae)*. Como será visto adiante, ao mesmo tempo que o poeta alcançou as mais altas honrarias, membros de sua família e de seu círculo social ocuparam cargos administrativos importantes na organização governamental, demonstrando as influências de Ausônio no período (Grilli, 1982). O auge da carreira política do retórico de Bordeaux ocorreu no ano seguinte, em 379, quando Graciano o nomeou cônsul, antes mesmo de seu colega Quinto Clódio Hermogeniano Olíbrio. É esse o momento de apogeu da vida de Ausônio, visto que o imperador Graciano não somente lhe concedeu o consulado, como decidiu mantê-lo como prefeito de quatro prefeituras, unidas em uma única. (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1).

Sendo assim, é possível compreender como a organização econômica e política da sociedade gaulesa propiciou as condições favoráveis ao sucesso de Ausônio e seu círculo, uma vez que a supremacia no campo literário lhe assegurou a abertura de toda uma série de canais e relações interpessoais na corte imperial. De acordo com Green (1991; 1999), a rede de relações de Ausônio era tão ampla que abrangeu todo o Ocidente:

O proconsulado da África foi confiado a seu filho Hespério e depois a seu genro Talássio, anteriormente vigário na Macedônia; talvez seu colega professor Nepociano (*Prof.* 15) também se encaixe aqui. Seu genro Paulino foi *corrector*³⁹ da Espanha, talvez

³⁷ Termo latino para designar, em seu sentido próprio, “o que acompanha outrem, o companheiro (de viagem)” (Cic. *Fam.* 13,71). Em sentido figurado, significa “preceptor (de uma criança)” (Suet. *Cl.* 35, 2), ou “pessoa da comitiva de alguém” (Hor. *Ep.* 1, 8, 2).

³⁸ Na Roma antiga, o *quaestor sacri palatii* desempenhava um papel importante como conselheiro legal do imperador, sendo escolhido com base em seu amplo conhecimento jurídico e inteligência excepcional. Suas responsabilidades incluíam ajudar o imperador em decisões judiciais importantes e na elaboração de legislação. Esse oficial preparava decisões legais e atos a serem promulgados pelo imperador, oferecia conselhos legais em questões diversas e participava da redação de documentos legais, desempenhando um papel crucial no sistema jurídico romano e na promoção da justiça. Fonte: The Oxford Dictionary of Late Antiquity. Oxford University Press: Oxford, 2018. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198662778.001.0001/acref-9780198662778-e-3948>> Acesso em: 25 maio 2023.

³⁹ Sob o governo de Trajano, os *correctores* das cidades livres das províncias orientais foram estabelecidos pela primeira vez, para supervisionar áreas independentes dos governadores provinciais. Menos de vinte desses funcionários senatoriais são conhecidos até Diocleciano, tendo poderes abrangentes, incluindo *imperium*. Na Itália, vários funcionários senatoriais foram atestados nos séculos II e III, incluindo um *corrector consular Italiae* (ILS 1159) no início do terceiro século, além de *correctores* de regiões italianas estabelecidos por

nessa época. A prefeitura de Ilírico foi dada a seu pai, então com mais de oitenta anos; os arranjos administrativos e os antecedentes políticos não são claros, mas a nomeação não foi meramente honorária. Outro médico de Bordeaux, Eutrópio, se torna prefeito lá logo depois. A prefeitura dos gauleses (que incluía a Grã-Bretanha e a Espanha) ficou sob o comando de Hespério; foi compartilhada parte do tempo com seu pai, que também ocupou a da Itália e a da África, como ele nos diz duas vezes na orgulhosa linha *praefectus Gallis et Lybia et Latio*. Um próximo de Trévérís, Gregório Próculo, tornou-se *praefectus annonae*⁴⁰ e mais tarde *questor*;⁴¹ o Arbório de Par. 15.9, provavelmente o sobrinho do poeta, foi um *praefectus urbi*⁴² efetivo em 380. Consulados foram dados ao protegido de Ausônio, a Paulino (ele provavelmente foi cônsul em 378) e a dois homens chamados Siágrio em 381 e 382; pelo menos um deles era um amigo próximo. O próprio Ausônio assumiu o consulado em 379. (Green, 1991, p. xxx).⁴³

O poder, centralizado nas mãos de seu mestre Ausônio, certamente se refletiu no exercício governamental do jovem imperador Graciano, que, de acordo com Alvar Ezquerria (1990), por ser mais humanizado, se distancia notadamente do governo de seu pai, Valentiniano. Esse espírito de renovação da política é sentido, por exemplo, com o édito de

Diocleciano como governadores regulares. (CORRECTOR. In: Oxford Classical Dictionary. Oxford: 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.1885>> Acesso em 16 jun 2022).

⁴⁰ A Roma Imperial, com uma população de cerca de um milhão, gerenciava seu suprimento de alimentos através do sistema da *annona*. Inicialmente, introduzido no período da República, evoluiu para incluir a distribuição de grãos, gerenciada por oficiais como o *praefectus annonae*. Roma dependia, principalmente, de grãos tributados da Sicília, Sardenha, África e Egito. A fundação de Constantinopla deslocou dependência de Roma para a África. O sistema terminou no Ocidente com a conquista dos vândalos na África em 429 EC e, no Oriente, com a conquista dos persas, no Egito em 617. (ANNONA. In: Oxford Classical Dictionary. Oxford: 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.8000>> Acesso em 16 jun 2022).

⁴¹ Os *quaestores* eram magistrados romanos encarregados de várias funções, incluindo o gerenciamento financeiro e judicial. Originariamente nomeados pelos cônsules, depois eleitos pela assembleia tribal, eles eram responsáveis pelo tesouro público em Roma e, posteriormente, em diversas províncias. A posição era geralmente ocupada entre os 27 e 30 anos de idade e frequentemente seguia experiências militares ou outros cargos menores. Com o tempo, os deveres dos *quaestores* na Itália foram assumidos por funcionários imperiais, mas nas províncias públicas, eles mantiveram algumas funções financeiras ao longo do Principado. O cargo de *questor* foi ocupado por advogados proeminentes como Antiochus Chuzon e Tribonianus, os arquitetos do Código Teodosiano e da codificação de Justiniano, respectivamente, mas mais frequentemente por homens de talento literário como Ausônio e Nicomachus Flavianus. (QUAESTOR. Oxford Classical Dictionary. Oxford: 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.5470>> Acesso em: 16 jun 2022).

⁴² O *praefectus urbi* era um cargo que existia antes da República Romana e persistiu além do Império Romano Ocidental. Originalmente, o cargo servia como substituto temporário do rei ou dos cônsules ausentes, mas tornou-se menos necessário com o estabelecimento dos *pretores*. Anualmente, durante o festival latino no Monte Albano, todos os magistrados regulares compareciam, e o *praefectus urbi* assumia a função de *praefectus urbi feriarum Latinarum*. O prefeito tinha *imperium* em Roma e, inicialmente, quando possuía responsabilidades reais, geralmente era um ex-cônsul. (PRAEFECTUS URBI. In: Oxford Classical Dictionary. Oxford: 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.5299>> Acesso em: 16 jun 2022).

⁴³ No original: *The proconsulship of Africa was entrusted to his son Hesperius and then to his son-in-law Thalassius, previously vicarius in Macedonia; perhaps his professorial colleague Nepotianus (Prof. 15) fits here too. His son-in-law Paulinus was corrector of Spain, perhaps at this time. The prefecture of Illyricum was given to his father, then over eighty years old; the administrative arrangements and political background are not clear, but the appointment was not merely honorary. Another doctor from Bordeaux, Eutropius, is prefect there soon afterwards. The prefecture of the Gauls (which included Britain and Spain) became Hesperius' charge; it was shared for part of the time with his father, who also held that of Italy and Africa, as he twice tells us in the proud line praefectus Gallis et Libyae et Latio. A close friend of Trier, Gregorius Proculus, became praefectus annonae and later quaestor; the Arborius of Par. 15.9, probably the poet's nephew, was an effective praefectus urbi in 380. Consulships were given to Ausonius' protégé Paulinus (he was probably suffect in 378) and to two men named Syagrius in 381 and 382; at least one of these was a close friend. Ausonius himself took the consulship in 379.*

retribuições aos professores, direcionado por Graciano a Antônio, prefeito do pretório das Gálias, em 23 de maio de 376; e ainda no tom da orientação política cantado na *Gratiarum actio* de Ausônio (Alvar Ezquerria, *op. cit.* v.1. p. 50-51).⁴⁴

Durante o tempo em que esteve na corte imperial, segundo afirma Luca Mondin (1995), embora não figure como um poeta da corte, “devido à sua delicada posição cultural, Ausônio não pode ou não quer evitar a obrigação da inevitável poesia de ocasião em temas comemorativos ou propagandísticos” (Mondin, 1995, p. xxii).⁴⁵ São poemas escritos com essa intenção: o *Versus Paschales* (2-7), em homenagem às vitórias de Valentiniano; e os *Epigrammata*, onde são feitos elogios honrosos a Graciano, ao fazer referência às suas campanhas de 378-79 e sua afeição às letras, ambos elementos presentes também no *Gratiarum actio* (Alvar Ezquerria, *op. cit.* p. 52).

A carreira política de Ausônio, de algum modo, realçou o seu trabalho poético, visto que, mesmo não sendo um poeta palaciano, “sua posição oficial, não estritamente relacionada com uma atividade literária precisa, permite-lhe uma considerável margem de liberdade” (Mondin, *op. cit.* p. xxiii).⁴⁶ A fase mais plena da vida de Ausônio é também a mais significativa e produtiva da sua atividade literária. Assim, observa-se que, nas obras ausonianas desse período, o elemento intersemiótico se presentifica quando Ausônio se propõe a homenagear o jovem imperador Graciano.

Podemos ver, conforme a edição de Green (1991), que o conjunto inicial de epigramas ausonianos são composições destinadas a enaltecer as figuras de poder às quais o poeta estava associado como preceptor de Graciano. São epigramas que ou celebram a origem e vitórias do imperador ou enaltecem as habilidades do jovem sob tutela do gramático e retor, e que parecem ter sido escritos para acompanhar suas pinturas. Desse conjunto, destacam-se dois poemas que iremos ver e analisar agora, ambos escritos em dísticos

⁴⁴ A obra, em hexâmetros datílicos ropálicos, trata-se de um discurso formal de agradecimento ao imperador Graciano, no ápice do consulado de Ausônio, na segunda metade de 379 (Green, 1991). Na forma de oração, o poema “é, sem dúvida, de conteúdo cristão; mas o que chama a atenção é que essa fé, que parece sincera, é colocada a serviço da técnica versificatória do poeta.” No original: [...] *es de contenido indudablemente cristiano; mas lo llamativo es que esa fe, que parece sincera, está puesta al servicio de la técnica versificatoria del poeta* (Alvar Ezquerria, 1990, v. 1. p. 327). A respeito da relação de Ausônio e o cristianismo, Gian Conte (2012) ressalva que “a divisão entre pagãos e cristãos, no quarto século, ainda não é muito clara; as duas religiões coexistem serenamente em todas as esferas da vida, às vezes dentro de uma mesma família. Ausônio, portanto, se coloca na área cristã, mas longe de rigores extremistas, e é muito determinado a salvar tudo o que do paganismo poderia ser usado para exaltar Roma e o Império.” No original: [...] *che la divisione fra pagani e cristiani, nel IV secolo, è ancora poco netta; le due religioni convivono abbastanza serenamente in tutti i ceti sociali, a volte all'interno di una stessa famiglia. Ausonio si colloca dunque nell'area cristiana, ma lontano da rigorismi estremistici, e ben deciso a salvare tutto ciò che del paganesimo poteva essere utilizzato per esaltare Roma e l'Impero.* (Conte, 2012, p. 228).

⁴⁵ No original: *Per via della sua delicata posizione culturale, Ausonio non può o non vuole sottrarsi all'obbligo dell'inevitabile poesia d'occasione su temi celebrativi o propagandistici [...].*

⁴⁶ No original: *Ausonio non si configura come un poeta di corte; anzi, il suo incarico ufficiale, non strettamente connesso con una precisa attività letteraria, gli consente un notevole margine di libertà.*

elegíacos, relacionados à habilidade na caça, de forma que os epigramas tanto podem acompanhar uma pintura quanto podem compor eles próprios uma imagem que nos faz ver a fera a tombar pela ação do jovem:

2

*Cedere quae lato nescit fera saucia ferro
armatique urget tela cruenta viri,
quam grandis parvo patitur sub vulnere mortem
et solam leti vim probat esse manum!* 5
Mirantur casusque novos subitasque ruinas
.....
*nec contenta ictos letaliter ire per artus
coniungit mortes una sagitta duas.*
*Plurima communi pereunt sic fulminis ictu;
haec quoque de caelo vulnera missa putes.* 10

2

Lesada por ferro comprido, uma fera que ignora o curvar-se
e que afronta as cruéis flechas de armado varão,
quão grande e ela padece uma morte com ínfima ferida
e prova que uma mão só teve tal peso em seu fim!
Todos se espantam com raros acasos e súbitas quedas 5
.....
E não contente em passar letalmente por membros feridos
uma só flecha reúne mortes dobradas em si.
Múltiplas coisas, assim, com um golpe de um raio perecem;
julgues também que do céu foram enviados tais golpes. 10

O gosto de Graciano pela caça é evidente nesses epigramas, em que se exalta a sua força, por matar dois seres com uma única flecha, numa referência à morte de uma leoa prenhe. As declarações sobre os excepcionais dotes de Graciano também se registram em sua *Grat. Act.* 64: *nemo spicula crebrius iecit aut certius destinata percussit*: “ninguém lançou as flechas tão rápido ou atingiu os alvos de modo mais certo”. Embora os títulos dos epigramas pareçam ser apócrifos, a tradição manuscrita documenta a associação da pintura com a composição, conforme se vê, no manuscrito K, em relação ao epigrama 6: *Picturae subditi ubi leo una sagitta a Gratiano occisus est* – “Versos escritos sob um quadro no qual um leão foi morto por Graciano com uma só flecha”.⁴⁷

⁴⁷ Nesse bloco de composições referentes à sua ligação com o ambiente de poder, vejam-se os epigramas 3 e 4, que parecem destinados a acompanhar, respectivamente, representações do deus-rio e do Danúbio e Nilo.

Durante o tempo em que esteve na corte de Valentiniano I (ca. 364-375), as experiências vividas por Ausônio foram fontes de inspiração para suas obras *Mosella*, *Bissula* e ainda a *Cupido cruciatus*, composição em que o caráter intersemiótico é significativamente evidenciado. Assim, na *Mosella*, provavelmente a obra mais antiga desse período, observamos que, embora o poema não se centre em aspectos intersemióticos, Ausônio explora a criação de imagens das margens do rio, quase a pintar um quadro dessa experiência para o leitor. Portanto, no *Mosella*, seu maior poema em extensão e em considerável prestígio⁴⁸, o poeta “pinta” em versos não somente a beleza da sua paisagem marginais, como também a imagem do próprio rio Mosela, mostradas na intensidade dos detalhes da sua *laudatio*:⁴⁹

(*Mos.* vv. 23-32)

Salve amnis laudate agris, laudate colonis,
dignata imperio debent cui moenia Belgae,
amnis odorifero iuga vitea consite Baccho, 25
consite gramineas, amnis viridissime, ripas!
Naviger ut pelagus, devexas pronus in undas
ut fluvius, vitreoque lacus imitate profundo,
et rivos trepido potis aequiperare meatu,
et liquido gelidos fontes praecellere potu: 30
omnia solus habes, quae fons, quae rivus et amnis
et lacus et bivio refluis manamine pontus

Salve! — rio louvado pelos teus campos e louvado por agricultores,
a quem devem os belgas muralhas dignas do poder imperial;
rio semeado pelo perfumado Baco com vinhosas colinas; 25
semeado com relvadas margens, verdíssimo rio!
Navegável como o mar, deságuas fluente escarpadas ondas
como um rio, e em transparência profunda assemelhado a um lago;
não só podes te igualar aos riachos com teu apressado curso,
mas também podes superar as frias fontes por tua pura água; 30
somente tu tens tudo: tu que és fonte, és riacho e rio,
também lago e oceano que reflui com tua bívvia maré.

Vê-se a mão do poeta-pintor traçando diante dos olhos, tal como numa tela a paisagem e o rio Mosela: as colinas semeadas de videiras (*iuga vitea consite*) e relvadas margens

⁴⁸ “São hexâmetros dactílicos nos quais Ausônio narra uma viagem que fez de Bingen, às margens do Reno, a Neumagen, que banha o Mosela; provavelmente os escreveu entre o final de 371 e 372, com o objetivo político e propagandístico de enaltecer a paz e a civilização romana que pela mão de Valentiniano I se difundiram nos *limes* setentrionais do Império.” No original: *Se trata de hexámetros dactílicos en los que Ausonio narra un viaje que él realizó desde Bingen, a orillas del Rin, a Neumagen, que baña el Mosela; probablemente los escribió entre finales del 371 y el 372, con el objetivo político y propagandístico de ensalzar la paz y la civilización romanas que de la mano de Valentiniano I se extienden en el "limes" septentrional del Imperio* (Alvar Ezquerro, 1990, p. 59-60, v. 2).

⁴⁹ Tradução mediadora em prosa de autoria nossa.

(*consite gramineas ripas*) se unem e avivam o verdíssimo rio (*amnis viridissime*). Com essas descrições é possível se recriar na mente do ouvinte/leitor não somente a visão da vasta e esplendorosa natureza circundante e a grandeza do Mosela (*Naviger ut pelagus / omnia solus habes, quae fons, quae rivus et amnis et lacus*), como também outros sentidos como tato (*gelidos fontes*) e audição (*rivos trepido potis aequiperare*). Esses elementos, como se nota, apesar de não se configurarem como intersemióticos, são indispensáveis à operação de representar o mais vividamente a cena que ali está sendo narrada. Ao poeta, portanto, resta possibilitar que o ouvinte/leitor experimente, desfrute da mesma forma a imagem visualizada e descrita.

Ademais, a obra *Bissula* – um pequeno conjunto de quatro poemas dedicados a uma formosa jovem suábica que foi entregue a Ausônio como escrava, após uma das batalhas de Valentiniano I, e a quem o poeta concedeu a liberdade antes mesmo de que ela sentisse o peso da servidão – é mais um exemplo expressivo da presença do elemento intersemiótico na poesia ausoniana. Na obra, o tópos da relação intersemiótica entre pintura e poesia é abordado, por meio das indicações ao pintor de como o retrato de Bíssula deve ser pintado, como se verá nas discussões tecidas adiante, no capítulo 2, em que discorreremos sobre as *artes fictae* e a poesia em Ausônio (cap. 2, seção 2. 2. 1).

O *Cupido cruciatus* é uma obra que parece ser uma produção decorrente das primeiras impressões de Ausônio sobre Tréveris, contudo, poderia ser situada mais à frente, mas ainda datada no período em que ele se encontrava na corte. De fato, o contexto de produção do poema *Cupido* é situado em Tréveris, onde o poeta se encontra, “presumivelmente em um ambiente cortesão, ilustrado e literário que caracteriza a Tréveris do período de Valentiniano I e Graciano” (Alvar Ezquerro, 1990, v. 1, p. 388).⁵⁰ Sendo assim, é possível que o *Cupido* tenha sido escrito durante os anos que antecederam o consulado de Ausônio; conforme salienta Roger Green (1991), o poeta recorda uma pintura de parede que ele tinha visto em Tréveris e que muito lhe causara admiração, e, a julgar pelo “frescor dos detalhes”, nos leva a crer que o poema fora escrito entre 365 e 377, enquanto Ausônio esteve naquela cidade, embora a obra possa ter sido concluída posteriormente (Green, 1991).

Ademais, no tocante ao elemento intersemiótico no *Cupido cruciatus*, a relação *interartes* (poesia/pintura) é abertamente explicitada, pois nesse poema se textualiza a intenção de transpor em versos a pintura visualizada pelo poeta, sendo essa discussão abordada mais de perto no capítulo seguinte.

⁵⁰ No original: *Además, el poeta se encuentra en Tréveris, presumiblemente en el ambiente cortesano, ilustrado y literario que caracteriza el Tréveris del período de Valentiniano I y Graciano.*

2 AUSÔNIO E A POÉTICA DO VISÍVEL

O presente capítulo tem como objetivo discutir a relação entre a poesia e as artes visuais que, construída por uma “cadeia de recepções”⁵¹, é seguida por Ausônio e evidencia o elemento intersemiótico como um expediente presente em sua obra poética, sobretudo, no *Cupido cruciatus*, poema em que se textualiza a intenção do poeta em realizar uma recriação intersemiótica de uma pintura para um poema.⁵² O *Cupido* de Ausônio se trata, pois, de uma construção poética intencional e criativamente inspirada no tema de uma obra de arte — uma pintura mural retratada no *triclinium* de seu amigo Zóilo —, que tem como narrativa central a desventura de Cupido, que, se encontrando por acaso no mundo inferior, cai nas mãos das heroínas dos mitos, vítimas de morte violenta por culpa do deus.

A obra é definida pelo próprio Ausônio como uma écloga⁵³, e, observados os aspectos formais e estilísticos do poema — temática de natureza mítico-narrativa e composição em hexâmetros —, tratar-se-ia de um epílio⁵⁴. O poema *Cupido cruciatus* seria ainda uma experiência ecfástica⁵⁵, pelo fato de ser uma narrativa verbal de uma experiência

⁵¹ Em seu livro *Redeeming the Text* (1993), Charles Martindale promove discussões sobre novas perspectivas em relação aos textos antigos, apresentando a ideia de que “o sentido, por assim dizer, sempre se concretiza no momento da recepção”. Embora essa ideia não seja original, ela tem implicações significativas para o campo dos estudos clássicos, uma disciplina historicamente marcada pelo essencialismo ontológico que tradicionalmente via o texto *‘original’* como algo reificado, estático, objetivo, alcançável em si mesmo e por si mesmo, “carregado com as intenções do seu autor”, sendo essas novas formas de abordagem tanto desestabilizadoras quanto produtivas. Nesse sentido, a tese de Martindale divide-se em duas vertentes: uma delas, de natureza “fraca”, argumenta que numerosas percepções sobre a literatura antiga estão presentes em imitações, traduções, recriações, entre outros; enquanto a outra, de caráter “forte”, afirma que nossas interpretações dos textos antigos são moldadas pela “cadeia de recepções” que possibilitou sua contínua legibilidade, ou seja, é impossível alcançar o sentido do texto de partida de forma completamente isenta de adições. (Martindale, 1993, p. 7).

⁵² Cf. Plaza (2003, p. 11), “a tradução criativa de uma forma estética para outra, no âmbito da poesia, dispensa apresentação, tanto pela tradição qualitativa e quantitativa de trabalhos produzidos na história, quanto pela reflexão teórica relativa a este tipo de operação artística”.

⁵³ O termo empregado em Ausônio, segundo Citroni *et al*, em nada remete à poesia bucólica, mas indica, de maneira geral, um poema singelo, qualquer que fosse o gênero. (Citroni *et al*, 2006, p. 1188).

⁵⁴ As características presentes nesse texto ausoniano se adequam à normativa desse subgênero da épica: “a concisão textual, o uso de hexâmetros, o cuidado estilístico, a solenidade e a sofisticação do tema e seus propósitos.” No original: *la brevedad, el uso del hexámetro, el cuidado estilístico, la solemnidad y sofisticación del tema y sus motivos*. (Pégolo, 2015, n. 12, p. 25).

⁵⁵ “A écfase é um procedimento verbal que, transformando quem lê ou escuta em um espectador, suscita a visão global de um objeto ou pessoa, de um lugar, de um evento, depois de tê-lo analisado em seus detalhes; trata-se, portanto, de uma representação descritiva e detalhada, cujo objetivo é a demonstração visual

visual, ou seja, a descrição de uma pintura visualizada, conforme afirmado pelo último editor de Ausônio, “do ponto de vista formal, se trata de uma autêntica *ekphrasis* (écfrase) em forma narrativa” (Green, 1991, p. 526 s.), embora estudos mais recentes sejam controversos a essa interpretação sobre o aspecto formal do poema *Cupido*.⁵⁶ Ao lado disso, analisando a relação *pictura/poesis* e as indeterminações de limites dessa obra, Gregson Davis (1994) evidencia que Ausônio — ao interpor, de maneira autorreflexiva, uma referência à *pictura* dentro da própria narrativa poética —, torna redundante o efeito do símile, visto que o ponto de partida dessa narrativa é a descrição de uma pintura mural (“*tabulam pictam in pariete*”). Por outro lado, ao longo dos versos, o poeta parece criar a impressão de que se está ouvindo suas próprias reflexões sobre o que é retratado (“*picturarum instar tenui sub imagine vibrat*”), indeterminando os limites entre a pintura e a poesia. Ausônio consegue produzir resultados contraditórios em sua poesia descritiva: ocasionalmente ele mistifica – enquanto em outros momentos realça – a ilusão ecfástica em que a narrativa verbal é formada, constituindo-se assim uma “écfrase dentro de uma écfrase”. (Davis, 1994, p. 169). Em suma, o leitor já intui que a transformação do tema visual em um tema literário ocorre não somente na mente, mas também na escrita de Ausônio. (Mondin, 1995).

Ao propor uma recriação intersemiótica, o poeta o faz se baseando numa cadeia de recepções que foram se construindo a partir de um conjunto de ideias anteriormente desenvolvidas sobre criação, recriação e emulação, conceitos que viriam a permitir esse *modus poetandi* na sua época.⁵⁷ Assim, para além da imprecisa classificação do seu gênero literário, o *Cupido* espelha as características do contexto de produção literária na Antiguidade tardia,

(*enargeia*) e a capacidade de suscitar a emoção no leitor/ouvinte.” (Mattiacci, [2013] 2019). Vd. tb. Martins (2016; 2021).

⁵⁶ Uma perspectiva discordante dessa compreensão pressupõe que a descritividade do *Cupido cruciatus* se concentraria num nível mais verbal do que numa dimensão verdadeiramente visual: “várias vinhetas (breves descrições) do poema simplesmente parecem exceder o sentido visual. Frequentemente, isso beira o surreal. Essas imagens ausonianas existem no nível alusivo ou verbal, e não no registro visual. [...] O poeta convida o leitor a entrar no jogo da visualização imaginativa a partir daquilo que é, fundamentalmente, um artefato verbal.” No original: *a number of the poem's vignettes simply seem to exceed the visual sense. Often these border on the surreal. These Ausonian pictures exist at the allusive or verbal level, rather than in the visual register. [...] The poet invites the reader to enter into the game of imaginative visualization based on what is, fundamentally, a verbal artefact.* (Nugent, 1989, 30 ss, e part., 32). Alinhada a essa interpretação, há estudos mais recentes que negam completamente o caráter ecfástico do poema, ao se basear em convincentes considerações: “antes de tudo, o texto é completamente desprovido de marcas formais que normalmente caracterizam a *ekphrasis* de obras figurativas, isto é, expressões dêiticas de lugar e tempo, verbos (‘ver’, ‘admirar’ etc.) que expressam a perspectiva do observador, referências à qualidade artística da representação, à habilidade do poeta, e assim por diante; [...]” No original: *innanzitutto il testo risulta affatto sprovvisto dei segnali formali che abitualmente caratterizzano l’ekphrasis di opere figurative, vale a dire espressioni deittiche di luogo e di tempo, verbi (del tipo ‘vedere’, ‘ammirare’ ecc.) che esprimano la prospettiva dell’osservatore, riferimenti alla qualità artistica della rappresentazione, all’abilità dell’esecutore, e via dicendo; [...]* (Mondin, 2005, p. 340-341).

⁵⁷ Conforme Francesco Lubian (2011): “Sem dúvida, as principais características da poesia de Ausônio são o virtuosismo linguístico, o humor e o conhecimento da tradição literária anterior.” No original: *Senza dubbio caratteristiche fondamentali della poesia di Ausonio sono virtuosità linguistica, umorismo, e conoscenza della tradizione letteraria precedente* (Lubian, 2011, p. 43).

posto que à altura da segunda metade do quarto século EC, há uma retomada da atividade literária que propiciou a valorização dessa atividade, pois as cortes imperiais da segunda metade do quarto século tornaram-se importantes centros de produção poética⁵⁸, sendo Bordeaux, a cidade natal de Ausônio, um verdadeiro celeiro para a prática literária viva, experimentada cotidianamente no meio escolástico. A região, portanto, era o pano de fundo para a atividade poética cuja fama pode ter sido acrescentada aos méritos que levariam Ausônio à corte do imperador Valentiniano I (Mondin, 1995). Embora já sob a era cristã, após o império de Constantino, a produção literária do poeta, assim como a de outros autores quase contemporâneos seus — Rútílio Namaciano e Claudiano —, ainda nos deixa entrever a presença do legado da cultura e literatura greco-latina em sua poesia, a partir de ideias e imagens que se ligam inteiramente ao paganismo clássico tradicional. (Kenney; Clausen, 1982).

Na esteira do costume de emular, de “imitar” a poesia da era de Augusto (43 AEC - 14 EC), Ausônio, como os poetas de seu tempo, busca recuperar a grande tradição literária, fazendo também uso de vários tipos de versos e experimentação poética análoga àquela que fizeram os *poetae novelli*⁵⁹, em relação aos poemas gregos; ou seja, Ausônio busca a elegância composicional e os equilíbrios formais dos poetas da época de Augusto, considerando também tradições anteriores (Conte, 2012).⁶⁰ Profana, embora rica e diversificada, a sua poesia é permeada de virtuosismos técnicos, com repetidas variações formais sobre um único tema, trazendo em si um cuidado com a abordagem dos temas mitológicos, que lhe conferem uma elegância superior e originalidade própria dos experimentalismos dos *poetae novelli*

⁵⁸ Os imperadores tardoantigos, inspirados pelo modelo ideal do principado de Augusto, propiciaram o ressurgimento, a revitalização da poesia clássica, devido à presença, em seus círculos, de um público culto relativamente amplo, explicando-se assim “o interesse dos governantes em se cercarem de escritores e especialmente de poetas, que poderiam, se necessário, difundir as ideologias dominantes entre as classes econômica e politicamente mais significativas, e finalmente pelo fato de que muitas vezes um poema bem composto poderia abrir ao seu autor possibilidades concretas de uma carreira brilhante”. No original: *l'interesse dei regnanti a circondarsi di letterati e soprattutto di poeti, che potevano all'occorrenza diffondere le ideologie dominanti presso i ceti economicamente e politicamente più significativi, e infine con il fatto che spesso un carme ben composto poteva schiudere al suo autore possibilità concrete di una brillante carriera* (Conte, 2012, p. 227).

⁵⁹ Segundo Alan Cameron (1980), os *poetae novelli* (século II EC) são considerados como os herdeiros da tradição contínua do neotericismo que vai desde a escola inicial neotérica de Catulo e Calvo até Boécio em diante, supondo-se que suas luzes principais sejam Septímio Sereno; Aniano “*Faliscus*”; Álfio Avito, Mariano, Júlio Paulo e até o gramático Terêncio Mauro (Cameron, 1980, p. 127).

⁶⁰ “De acordo com essa visão, a grande tradição literária da época mais próspera é recuperada em sua totalidade, mesmo que em formas diferentes. Há, portanto, o uso de vários tipos de versos (polimetria) e experimentação poética análoga àquela dos *poetae neoterici* (filtrados através da prática dos novos, e assim menos revolucionária e mais adequada à corte); a elegância composicional e os equilíbrios formais dos augustanos (embora na reduzida dimensão que o novo gosto impõe à poesia); as observações espirituosas nos epigramas.” No original: *Conformemente a questa ottica, la grande tradizione letteraria dell'epoca più fortunata viene recuperata per intero, anche se in forme diverse. Ecco dunque l'uso di vari tipi di verso (la polimetria) e la sperimentazione poetica analoga a quella dei poeti neoterici (filtrata però attraverso la pratica dei novelli, e resa così meno rivoluzionaria e più adatta alla corte); l'eleganza compositiva e gli equilibri formali degli augustei (sebbene nella dimensione ridotta che il nuovo gusto impone alla poesia); le battute di spirito negli epigrammi.* (Conte, 2012, p. 228, grifos nossos na tradução).

(Citroni *et al*, 2006). De acordo com Luca Canali (2011), o autor revela em sua poesia “virtuosismo de versificação, domínio da linguagem e originalidade dos expedientes técnicos”, contudo, permitindo entrever “uma descontinuidade que deixa espaços bastante grandes para uma poesia autêntica” (Canali, 2011, p. viii).⁶¹

2.1 Ideias, valores e *topoi* antigos sobre a arte e a recreação

Nesta seção, serão discutidos importantes pontos que contribuem para a compreensão de uma poética emulativa. Para tanto, discutir-se-á: o contato dos romanos com os gregos e o decorrente desenvolvimento da emulação da cultura helênica; a arte da retórica como exercício e artifício poético; o tópos mais antigo da disputa entre artes e, por fim, o tópos do *deus artifex* ou *deus pictor*.

2.1.1 Os contatos entre romanos e gregos: as artes e o desenvolvimento da *aemulatio*

Com a expansão do Império Romano pelo Mar Mediterrâneo e Egeu, e o domínio dos cartagineses (Guerras Púnicas) e dos helenos (Rodes e Pérgamo), Roma captara não apenas política e economicamente os povos gregos, como também desejava ser considerada, além de uma potência política suprema, um estado civilizado e parte do mundo civilizado grego (Rostovtzeff, 1967, p. 92 s.). Dessa maneira, apropriaram-se da cultura dos dominados, buscando aprender a língua grega e compreender o passado helênico, estabelecendo vínculos sociais, históricos e culturais. À medida que Roma assume uma postura de herdeira, ao se apoiar na ideia da linhagem histórica helena, busca fortalecer os laços com os dominados, por meio da justificação moral e ideológica. A Grécia, portanto, tinha de ser louvada para que Roma pudesse ser glorificada. (Godoy, 2004, p. 92).

A manutenção de um dos valores essenciais da cultura romana se deu com o conceito de *latinitas*, i. e., o sentimento de identidade romana, calcado no conceito grego *hellenismós*.⁶² Dessa forma, os romanos reconhecem a força da fonte, mas imprimem, no texto em sua língua, a energia da sua cultura sob o signo da emulação, via latim e num sentimento de

⁶¹ No original: *Anche Ausonio gioca a volte con forme grafiche estranee alla linearità e autenticità del genuino stile poetico, ma in questi componimenti, che egli considerava veri e propri giochi, rivela virtuosismo di versificazione, dominio della lingua e originalità di espedienti tecnici, dunque, ma di una discontinuità che lascia spazi abbastanza vasti all'autentica poesia.*

⁶² Cf. Amato (2014, p. 97): “Roma buscava integrar a elite das províncias ao império, conferindo cidadania a seus membros e permitindo que participassem do governo. [...] A *Paideia* era uma das medidas de helenização. O *hellenismós* não tinha caráter étnico e consistia na agregação de valores civilizados e intelectuais, a saber: a *proiotes* (gentileza), *sophrosine* (autocontrole), *epieikeia* (decência), a *filantropia* (benevolência) e a própria *Paideia*.” Cf. tb. Fernandes (2014, partic. p. 93 e seguintes) e tb. Bloomer (1997, partic. Introdução).

latinidade (cf. Bloomer, 1997, p. 4).⁶³ Assim, “a literatura latina surge não como a servidora, mas como a legítima continuadora da literatura grega”. (Accioli; Taunay, 1967, p. 86).

No processo de helenização, os ideais culturais da Urbe recebem a influência da Grécia, de maneira natural, fato que se fez sentir em outras esferas da sociedade imperial e provocou modificações na vida particular e no gosto popular romano, pois o contato com os gregos os despertava para o luxo e para as obras da arte clássica, passando a arte grega e suas recriações artísticas a uma popularidade tal, a ponto de se tornarem uma tendência (Rostovtzeff, 1967, p. 95 s.). Com os sucessivos triunfos, os romanos se abrem à arte grega, a começar pela entrada de obras de artes no final do século III AEC, como espólio em exibição nos suntuosos desfiles dos generais vitoriosos, o que, gradativamente, veio a ocasionar em Roma um verdadeiro e insaciável comércio de obras, visto que a busca por esses artefatos, muito rapidamente, fomentará a necessidade de um novo mercado: o da produção de cópias de obras famosas à moda grega. (Dardenay, 2013).⁶⁴

Nesse fenômeno de produção de cópias romanas, há de se diferenciar cópia exata, *interpretatio*, *imitatio* (imitação gratuita de uma obra, ou seja, uma variante) e *aemulatio* (uma nova criação inspirada em vários protótipos), já que essas “réplicas” apresentavam marcas

⁶³ Cf. Bloomer (1997, p. 4): “Um sentido de Latinidade se desenvolveu ao mesmo tempo que a literatura estava sendo inventada. Nenhum desses é um processo ou evento natural. Nem toda comunidade ou todo grupo em uma comunidade tem um forte senso de diferença linguística ou anuncia a linguagem, o dialeto ou o socioleto como um brasão de identidade. Em primeiro plano, o importante papel desempenhado pela linguagem em tais atos de identidade, os romanos tinham o exemplo das práticas gregas. Ao mesmo tempo, a península da Itália tem suas próprias circunstâncias linguísticas ricamente diversas. Quando a literatura romana foi escrita, colônias foram fundadas e territórios estrangeiros tomados e transformados em províncias. Povos estrangeiros, povos itálicos e descendentes ou cidadãos romanos ou aliados em novas comunidades usariam a língua de seus administradores, pelo menos na elaboração de contratos, ou quando servindo nas legiões, ou na construção de inscrições honoríficas. Contra a paisagem rica em camadas — e não no mundo de camafeu austero do latim versus grego — uma política linguística desenvolvida em Roma que teve seu próprio papel a desempenhar na evolução da literatura romana, no desenvolvimento de ideologias do que era ser um romano, e nas lutas sociais e civis entre romanos de diferentes classes e status.” No original: *A sense of Latinness developed at the same time as literature was being invented. Neither of these is a natural process or event. Nor every community or every group in a community has a strong sense of linguistic difference or advertises language, dialect, or sociolect as a blazon of identity. In foregrounding the important role played by language in such acts of identity, the Romans had the example of Greek practices. At the same time the peninsula of Italy has its own richly diverse linguistic circumstances. As Roman literature was first written, colonies were being founded and foreign territories seized and made into provinces. Foreign peoples, Italic peoples, and descendants or Roman citizens or allies in new communities would use the language of their administrators, at least in the drawing up of contracts, or when serving in the legions, or in erecting honorific inscriptions. Against the richly layered landscape — and not in the stark cameo world of Latin versus Greek — a linguistic politics developed at Rome which had its own role to play in the evolution of Roman literature, in the developing ideologies of what it was to be a Roman, and in the social and civil strife between Romans of different classes and statuses.*

⁶⁴ “Esse gosto pelo classicismo grego culminará com Augusto, quando toda a produção artística — e até o retrato, que é particularmente revelador desse fenômeno — evoluirá na direção de uma ‘classificação’ de formas e imagens. [...] Mas o ‘gosto’ não é o único envolvido na referência a um ou outro estilo. As obras de T. Hölscher, em particular, mostraram claramente que os romanos colocam significado por trás das escolhas estéticas e estilísticas.” No original: *Ce goût pour le classicisme grec culminera sous Auguste, où toute la production artistique — et même le portrait, ce qui est particulièrement révélateur de ce phénomène — évoluera dans le sens d’une « classification » des formes et des images. [...] Mais le « goût » n’est pas seul en cause dans la référence à l’un ou l’autre style. Les travaux de T. Hölscher notamment ont clairement montré que les Romains mettaient du sens derrière les choix esthétiques et stylistiques.* (Hölscher, 2007 *apud* Dardenay, 2013, p. 123-124).

criativas inovadoras que possibilitaram a apreciação romana, mesmo que tenhamos consciência de que tais obras eram de artesãos gregos: “superíamos que elas eram produto de ordens romanas, feitas para atender ao gosto de um público romano e produzidas em um contexto romano” (Wünsche, 1972, p. 45 *apud* Dardenay, *op. cit.* p. 113-114).⁶⁵

Plínio, o Velho, aborda o tema simbólico da atividade de emulação da pintura e escultura grega, sobretudo no livro 35 da sua *Historia Naturalis* em que relata o modo como os artífices buscavam, com suas obras — a pintura e a escultura — “superar a natureza e seus colegas de ofício em cenas de certames e concursos. Muito mais do que anedotas sobre as vidas dos artistas, as breves narrativas [de Plínio] metaforizam a própria composição artística e os contributos de cada artífice para a arte”⁶⁶ (Agnolon, 2021, p. 9, partic. n. 36).

Antes de se aprofundar a discussão sobre a *aemulatio* (ζέλοσις), é mister revisitar o tópos da *mimesis* (*imitatio*) aristotélica⁶⁷, pois, para além da ideia de cópia e plágio modernos, a imitação, na Antiguidade, sempre foi concebida como uma forma de inspiração artística. Assim, paulatinamente, a teoria da imitação se constituirá, a partir do entendimento da *imitação em si própria*, ou seja, a realidade passa a ser transposta pelo artista, que, ao transmitir o saber aprendido com os homens, as coisas e os acontecimentos ao público para quem escreve, pinta ou dança, se torna assim seu principal catalizador. (Rosado Fernandes, 1986).

Longino, em sua obra *Do sublime* (século I EC), ao refletir sobre a *mimesis*, nos transmitiu importantes reflexões sobre a tendência antiga em privilegiar os grandes modelos gregos, uma predisposição que vinha crescendo, particularmente desde o domínio romano, e que terá seu apogeu no século II EC, com a Segunda Sofística, quando há o renascimento

⁶⁵ No original: [...] *on admettait qu'elles étaient le produit de commandes romaines, faite pour répondre au goût d'un public romain et réalisées en contexte romain.*

⁶⁶ Plin. *nat.* 35: 65. “Conta-se que entrou em competição com Zêuxis; tendo este representado uvas com tal fidelidade que as aves tinham voado para junto delas no teatro, seu contendor apresentou uma cortina pintada com tal realismo que o próprio Zêuxis, cheio de si pela atitude das aves, pediu que a tirassem para que se exibisse sua pintura. Depois, tendo compreendido seu erro, concedeu a palma ao rival com sincera modéstia, porque ele tinha enganado as aves, Parrásio, porém, tinha enganado a um artista. 66. Dizem também que posteriormente Zêuxis pintou uma criança carregando uvas e, como as aves voassem para junto delas, com igual modéstia, ele se dirigiu, irado, até o quadro e disse: “Pintei as uvas melhor do que o menino, pois se tivesse realizado isso, os passarinhos deveriam ter tido medo.” Ele executou também obras em cerâmica, únicas, deixadas na Ambrácia, quando Fúlvio Nobílior de lá transferiu para Roma as Musas. Em Roma, no pórtico de Felipe, existe uma Helena feita pelas mãos de Zêuxis e, no santuário da Concórdia, um Mársias acorrentado” (Mendonça, 2022, p. 317-330).

⁶⁷ “Aristóteles considera, como naturalista que é, a imitação nas suas diversas formas, e sem esquecer a relação imitação/realidade, realidade que pode ser a própria natureza das coisas ou das ações humanas e outras. Naturalmente que essa imitação é própria de muitas artes, como a música, o canto, a pintura — que servirá como exemplo em Horácio para a própria poesia, *A.P.*, 361, *ut pictura poesis* — e, obviamente, da poesia. Há, contudo, uma relação direta com a realidade, que chega ao ponto de fazer afirmar a Aristóteles que a arte *imita a natureza*. Naturalmente que o imitar não significa aqui copiar, mas sim *fazer como* ou *fazer como a natureza faz*, na medida em que o verbo *mimēisthai* que inegavelmente significa imitar, nem sempre pode ser traduzido como tal, como é o caso da afirmação contida na *Poética* [1448 a, 17-19], em que o filósofo nos explica qual a diferença entre a tragédia e a comédia: «esta quer representar (*mimēisthai*) os homens piores, ao passo que a outra os quer representar melhores do que na realidade».” (Rosado Fernandes, 1986, p. 15).

da literatura de tradição grega no Império Romano.⁶⁸ O autor comenta sobre as diferentes maneiras de se desenvolver a sublimidade do pensamento, não sem comentar sobre as três fases da imitação presentes em Platão.⁶⁹ Ao lado disso, Dionísio de Halicarnasso, em seu tratado *Da imitação* (1, 3), também tratara acerca da *mimesis* e *zēlōsis*, compreendendo este último como “uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo.”⁷⁰

Ademais, de acordo com George Pigman (1979), a *imitatio*, de início, se dividia em três partes com um forte elo entre si: *sequi* (seguir), *imitari* (imitar) e *aemulari* (emular). Embora esses sejam sentidos próximos, conforme afirma Samuel Mateus (2018), para além de somente fazer uma simples transladação (*sequi*), i. e, a cópia de uma obra, a imitação (*imitare*) é uma interpretação indireta do modelo, que se torna uma mera alusão por conta do apagamento da sua origem pela imitação, permanecendo assim a distância temporal entre a obra nova e antiga. Já, no que diz respeito a *aemulatio*, “a emulação supõe-se ao mesmo nível do antigo, destruindo o óbvio abismo histórico entre ambos. [...] Enquanto o imitador deseja reproduzir a exactidão do modelo, o emulador esforça-se por dizer melhor” (Mateus, 2018, p. 244). Emular, assim, consiste na busca de produzir algo melhor, superior ao modelo emulado. Estabelece-se, portanto, um conflito entre modelo e obra emulada, pois há a

⁶⁸ “A Segunda Sofística opera a memória cultural helênica em Roma, haja vista que recupera, de um lado, aspectos da formação cultural como o texto, os ritos e os monumentos de antanho; e, de outro, a comunicação institucional observada a partir da recitação, da prática e da observação” (Brenner; Martins, 2017, p. 13)

⁶⁹ “Assim Longino aconselha «a imitação e a emulação dos grandes prosadores e poetas dos velhos tempos» [*subl.* 13, 2], *mimesis* e *zēlōsis* dos antigos modelos, portanto. Quanto aos modelos dignos de serem imitados, nada admira: já há muito se instituíra a prática. Mas, Longino acrescenta mais um dado, que é a *zēlōsis*, lat. *aemulatio*, o despique imitativo inspirado pelos clássicos. Existe, pois, um novo conceito que implica quase que inveja e competição, defeitos parece que saudáveis para atingir a sublimidade da composição literária. Mais adiante Longino avança mesmo a descrição dessa luta competitiva entre imitador e modelo, afirmando que Platão não teria atingido tão grandes belezas se não tivesse, tal como um atleta moço, «lutado com toda a alma contra Homero, para ficar depois no primeiro lugar» [*subl.* 13, 4]. E, pois, com esta nota de imitação que nos deixa Longino, que é, ao firme e ao cabo, o tipo de imitação que todos acabarão por defender, com matizes mais ou menos profundos, pelos séculos a fora” (Rosado Fernandes, 1986, p. 17).

⁷⁰ Nesses moldes, Dionísio de Halicarnasso nos conta “a história de Zêuxis, o célebre pintor grego que em Crotona conseguiu recolher de vários modelos femininos e nus o que em cada um havia de mais belo, mostra-nos, pela imagem, que o imitador tem uma função individual importante, que pressupõe escolha e *voluntas* e exige, por conseguinte, uma intervenção pessoal que não se coaduna com o servilismo e a ideia de cópia que estão no fundamento das noções de imitação-plágio. Poder-se-á inferir, isso sim, que toda a imitação teria de ser realista e que o realismo seria a constante da literatura antiga, o que não é aceitável, na medida em que a própria ideia de composição tirada de vários modelos poderá ter resultados pessoais que não reflitam necessariamente o real, tanto mais que os cânones estreitos tantas vezes impostos são, a nosso ver, a primeira e mais importante prova de que não se procura essencialmente a realidade, mas às vezes até, como vimos em Aristóteles, melhorá-la ou piorá-la. O facto de se aconselhar a rivalidade e emulação mais nos convence de que o indivíduo tem um papel importante no processo de mimese e como tal deverá sair da cópia realista que, aliás, dificilmente existe devido ao movimento e drama de tudo o que nos rodeia.” (Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 18).

intenção de se desafiar a comparação, firmando-se na possibilidade de crítica, melhoria e recriação.

2.1.2 A recriação como exercício retórico

No Império Romano, o sistema educacional tinha a *Rethorica* como terceiro e último grau de estudo, visando ao desenvolvimento da eloquência, i. e., a prática de escrever textos para serem lidos performaticamente com o uso de técnicas da elocução verbal e não verbal, i. e., escrever e proferir discursos fundamentados numa linha argumentativa consistente.⁷¹ Os alunos praticavam a partir dos *Progymnasmata* — manuais escolares de retórica com que os pupilos se preparavam para discursarem em performances públicas —, que continham uma série de exercícios, com níveis de dificuldade graduais, divididos em unidades gerenciáveis, cada uma delas relacionada ao estudo da arte da persuasão. Desses manuais, quatro chegaram até nós: o de Élio Téon (século I EC), o de Hermógenes de Tarso (século II EC), o de Aftônio de Antioquia (século IV EC) e o de Nicolau de Mira (século V EC). Téon apresenta uma sequência de exercícios que incluem a *chreia* (história curta e útil sobre um personagem em particular), a fábula, a narrativa, o lugar-comum, a descrição, o caráter de fala, o encobrimento, a comparação, a tese e as leis; o *rhetor* ainda frisa que esses exercícios são úteis à composição de todos os gêneros: a retórica, a poética e a história (D’Angelo, 1998, p. 339).

De acordo com Frank D’Angelo (1998), nesses tratados, a *écfrase* — em termos gerais, se referindo a uma descrição de uma pessoa, um lugar, até uma batalha, assim como de uma pintura ou escultura — era um dos exercícios que vinha depois do encobrimento, da vituperação e da comparação.⁷² Há, nos *Progymnasmata*, uma série de exemplos de exercícios

⁷¹ “O orador deve ter invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia. Invenção é a descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a ordenação e distribuição dessas coisas: mostra o que deve ser colocado em cada lugar. Elocução é a acomodação de palavras e sentenças adequadas à invenção. Memória é a firme apreensão, no ânimo, das coisas, das palavras e da disposição. Pronúncia é a moderação, com encanto, de voz, semblante e gesto. Tudo isso poderemos alcançar por três meios: *arte, imitação e exercício*. Arte é o preceito que dá método e sistematização ao discurso. Imitação é o que nos estimula, com método cuidadoso, a que logremos ser semelhantes a outros no dizer. Exercício é a prática assídua e o costume de discursar.” (*Ret. Her.* 1, 3. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005. Grifo nosso).

⁷² A respeito do ‘encobrimento’, há nos discursos na Grécia e em Roma o uso da Retórica para obscurecer ou distorcer os fatos, especialmente durante debates acalorados ou campanhas eleitorais. Os oradores habilidosos podiam fazer uso de metáforas, hipérboles e outras figuras de linguagem para criar uma impressão falsa ou exagerada de uma situação (*Ret. Her.* 1, 5). A vituperação, por sua vez, é uma técnica persuasiva que envolve o uso de linguagem inflamada, insultuosa ou pejorativa para desacreditar ou desqualificar uma pessoa, ideia ou argumento. É frequentemente empregada em debates políticos, discursos inflamados ou propaganda para inflamar emoções e desacreditar o oponente. (Conley, 1990). Ademais, A ‘comparação’ se refere ao uso de comparações literárias ou figurativas para enfatizar ou ilustrar um ponto em um discurso ou texto. Essa técnica retórica é amplamente utilizada para tornar conceitos abstratos mais concretos e acessíveis, além de criar imagens vivas na mente do público. (Fahnestock; Secor, 2004).

utilizados no treino das habilidades elementares para a composição de discursos ou de outros textos, sendo então “a composição de uma éfrase um dos exercícios mais avançados entre outros como narração, confirmação e refutação de uma versão de eventos, os elogios e acusações, comparação e caracterização” (Webb, 1999, p. 11).⁷³ Os quatro autores desses manuais conceituam a éfrase de maneira muito semelhante, sugerindo uma série de assuntos que poderiam ser abordados:

Aftônio e Nicolau definem-na [*ekphrasis*] como “um discurso que conduz alguém (*periegematikos*), trazendo o assunto vividamente (*enargós*) diante dos seus olhos.” O mais antigo deles, Téon, sugere pessoas (*prosopa*), lugares (*topoi*), tempos (*chronoi*) e eventos (*pragmata*). Essa lista permanece padronizada por toda parte, embora sofra várias emendas: Aftônio adiciona plantas e animais, enquanto Nicolau adiciona festivais, refletindo tardiamente o domínio da oratória epidíctica da celebração e exibição sobre a oratória judicial do tribunal sob o Império Romano. (*id. ibid.*)

Compreendida como uma estratégia retórica, a éfrase não seria um gênero completo em si, mas sim uma técnica de persuasão, destinada a ser inserida numa parte de um discurso ou num discurso mais longo, daí sua utilidade na composição dos três tipos de discursos retóricos — judicial ou forense, deliberativo ou político, demonstrativo ou epidíctico.⁷⁴

Michael Squire (2015) apresenta noções da éfrase e sua figuração nas declamações epidícticas nos *Progymnasmata*, as quais, como já dito, são definições praticamente semelhantes dadas pelos quatro retóricos: Téon explica que a éfrase é “o discurso descritivo que traz o assunto mostrado diante dos olhos com vivacidade visual” (*Prog.* 118.7); Hermógenes acrescenta que “a éfrase é um tipo especial de ‘discurso descritivo’ capaz de transformar o sujeito descrito de algo figurativamente ‘mostrado’ em uma espécie de aparição literal ‘diante dos olhos’” (*Prog.* 10. 47). Esse aspecto da transformação se liga ao conceito de *enargeia* presente, embora de maneira vaga, nas explicações de todos os retóricos pelo uso do advérbio *enargós* (‘com vivacidade visual’), sendo a *enargeia* uma virtude da éfrase que opera ao lado da *sapheneia* (‘clareza’); afirma ainda Hermógenes: “A éfrase é uma interpretação que quase faz ver através da audição.” (*Prog.* 10. 48). Os *Progymnasmata*

⁷³ No original: *The composition of an ekphrasis is one of the more advanced exercises following exercises in, among other things, narration, confirmation and refutation of a version of events, praise and blame, comparison and characterization.*

⁷⁴ “As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala, e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte. Ora, é necessário que o ouvinte seja espectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie ou sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro da assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. De sorte que é necessário existam três gêneros de discursos retóricos: o deliberativo, o judicial e o epidíctico.” (Arist., *Rb*, 1358b, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2005, p. 104).

ênfatizam, assim, “a força persuasiva da écfrese, atrelada ao projeto mais amplo de retórica epidíctica eficaz” (Squire, 2015, p. 3-5).⁷⁵

A écfrese, sendo uma técnica de descrição que pretende delimitar o cenário e descrever pessoas, objetos e eventos, tem uma profunda ligação com a narrativa, pois pode ser observada nas práticas que os educadores gregos da Antiguidade tardia prescreveram para a escrita de descrições eficazes. Assim, conforme afirma D’Angelo. (1998, p. 442), “para essa tradição, a écfrese é um gênero complicado que combina descrição, narração, elogios e vitupérios. De fato, a descrição pode desempenhar um papel subordinado nessa concepção de écfrese”⁷⁶ Para o estudioso, diferentemente dessa, há ainda uma tradição que concebe a écfrese como a descrição verbal de uma obra de arte gráfica, a representação verbal da representação visual ou a descrição retórica de uma obra de arte, resumindo a écfrese ao seu aspecto descritivo de uma obra artística, e separando-a da noção proposta nos exercícios dos *Progymnasmata*. (D’Angelo, 1998, p. 442).

A despeito de que Nicolau de Mira seja o único retor da tradição dos *Progymnasmata* a incluir as obras de arte como assunto para a descrição, é Filóstrato, o Velho (final do século II e início do século III EC), na obra *Imagines*, que, de fato, se dedica a descrever uma série de pinturas de uma galeria de arte numa vila da Baía de Nápoles, onde fora convidado a passar algum tempo. De acordo com a narrativa, o professor grego, a pedido do filho de seu anfitrião e de outros rapazes, faz uma série de palestras ou declamações descrevendo e interpretando as pinturas, sendo esse o pano de fundo para as descrições da obra. (D’Angelo, *op. cit.*).

A obra *Imagines* é contextualizada na Segunda Sofística, momento cultural de renascimento da literatura de tradição grega no Império Romano, quando o interesse nas inter-relações entre imagem, fala e escrita se torna cada vez maior, visto que os autores desse

⁷⁵ “Os *Progymnasmata* não dão explicação para essa qualidade da linguagem, obviamente assumindo o conhecimento prévio de seus leitores, mas outros tratados mais elaborados fornecem algumas explicações. Quintiliano explica tanto como produzir *enargeia* em um discurso quanto qual deve ser seu efeito sobre o ouvinte. Na *Institutio oratoria* (6.2.29-32), ele explica que a *enargeia* é produzida quando o orador usa seu próprio poder de imaginação para evocar uma cena em sua mente. Esse exercício de visualização garante que a linguagem dele desperte uma impressão mental na mente do seu público. A função disso é esclarecida posteriormente na obra (8.3.62). Um orador bem-sucedido deve mover seu público, fazê-los sentir como se estivessem presentes nos eventos descritos, esse é o objetivo da *enargeia*.” No original: *The Progymnasmata give no explanation of this quality of language, obviously assuming prior knowledge in their readers, but other more elaborate treatises do provide some explanations. Quintilian explains both how to produce enargeia in a speech and what its effect upon the listener should be. In the Institutio oratoria (6.2 .29-32) he explains that enargeia is produced when the orator uses his own power of imagination to conjure up a scene in his mind. This exercise in visualization ensures that his language will spark a mental impression in the mind of his audience. The function of this is made clear later on in the work (8.3.62). A successful orator must move his audience, must make them feel as if they were present at the events described, this is the purpose of enargeia.* (Webb, 1999, p. 13, grifos nossos).

⁷⁶ No original: *For in this tradition, ekphrasis is a complicated genre that combines description, narration, and praising and blaming. In fact, description may play a subordinate role in this conception of ekphrasis.*

período não só passam a utilizar pinturas para enquadrar suas próprias aventuras narrativas, como também exploram a capacidade das imagens de manter registros complexos de significado alegórico; configurando assim “o pano de fundo para a incursão mais complexa da Antiguidade na mecânica da éfrase” (Squire, 2015, p. 16-17).⁷⁷

Filóstrato, sendo um professor que estaria se dedicando a indicar os modelos a serem seguidos pelos seus alunos, reúne na *Imagines* uma gama de descrições de pinturas, como leitura ou proposta para exercícios retóricos.⁷⁸ Como seu avô, Filóstrato, o Jovem (300 EC), também compôs, utilizando-se dos mesmos expedientes retóricos (descrições de pinturas), uma *Imagines*.⁷⁹ Ao lado disso, há ainda a *Descriptiones* de Calístrato. Nessa obra, o autor reuniu uma série de discursos em que descreve e elogia esculturas e o sucesso do artífice, e, assim como em Filóstrato, o Jovem, as descrições de ambos os autores buscam “louvar e culpar o escultor ou a obra de arte”, aparentando se tratar de “uma série de declamações retóricas na forma de éfrase”, sendo essas formas um “exercícios retóricos que tratam de obras de arte,

⁷⁷ No original: *This provides the backdrop for antiquity's most complex foray into the mechanics of ephrasis.* (Squire, 2015, p. 16). Ademais, segundo Scott Nugent (1989, p. 30): “a partir da Segunda Sofística, o exercício retórico efrástico frequentemente se esforçou precisamente para exceder o visual, evocando sensações táteis, cinéticas, auditivas e olfativas bem como, recorrendo ao letramento cultural especificamente textual do leitor, sugerir um contexto narrativo mitológico explicitamente inacessível apenas à representação visual.” No original: [...] *from the Second Sophistic on, the ephrastic rhetorical exercise often strove precisely to exceed the visual by evoking tactile, kinetic, aural, and olfactory sensations as well as, by drawing on the reader's specifically textual cultural literacy, to suggest mythological narrative context explicitly inaccessible to visual representation alone.* Cf. Philostr. *Imag.* 1.2 (para o som dos instrumentos musicais), 1.28 (para o movimento dos cavalos e dos cavaleiros), e *passim* (para contexto mitológico como suplemento para representação visual).

⁷⁸ “Eu mesmo pensava que deveria fazer *um elogio* às pinturas e, justamente, lá se encontrava o jovem filho de meu anfitrião, de dez anos, já ávido ouvinte e alegre em aprender, que sem tirar os olhos de mim, enquanto eu as observava, imploravam-me que as explicasse. Para que não me considerasse rude, disse eu: “Assim será. E faremos isso na forma de discursos, depois que os jovens chegarem”. “O menino”, eu disse, “que seja posto à frente, e que meu esforço ao discursar seja dedicado a ele; quanto a vocês, acompanhem-me e não concordem apenas, mas façam perguntas, caso não me faça *claro*.” (Philostr. *Imag.* proem. 5. Tradução de Rosângela Amato, 2012. Grifos nossos). Para Alessandro Stravu (2019), a ausência de uma noção explícita de éfrase na *Imagines* deixa em aberto para o leitor se as representações icônico-verbais apresentadas na obra “seriam de fato descrições de quadros, ou puros exercícios retóricos, jogos ilusionísticos feitos de menções a temas literários, mitológicos e iconográficos” (p. 86), embora haja uma pista que permitiria iluminar essa lacuna, pois, ao encerrar o Proêmio, “o termo que o sofista utiliza para definir aquilo que se está por se realizar é, muito significativamente, o de *epideixis*, um substantivo que indica o ato de mostrar (*epideiknymi*), que é ao mesmo tempo *de-monstrar*, *persuadir* o auditório da verdade do que está sendo exposto. Esta circunstância permite enquadrar o texto no âmbito do gênero da literatura epidictica e, em particular, na produção literária da Segunda Sofística” (Stravu, 2019, p. 86-88).

⁷⁹ “Ele [Filóstrato, o Jovem] lida com temas semelhantes e usa convenções semelhantes. Por exemplo, os temas de dez de suas dezessete descrições de pinturas se aproximam dos de seu avô. Além disso, ele usa a convenção de se dirigir a uma audiência real ou imaginária, embora o garoto que o Filóstrato mais velho se dirige recue rapidamente para o segundo plano das declamações do jovem Filóstrato.” No original: “*He deals with similar themes and uses similar conventions. For example, the themes of ten of his seventeen descriptions of paintings closely match those of his grandfather. In addition, he uses the convention of addressing a real or imaginary audience, although the young boy that the elder Philostratus addresses recedes rapidly into the background of the young Philostratus' declamations.*” (D’Angelo, *op. cit.* p. 442, tradução nossa.)

destinadas a serem usadas como modelos para ensinar aos alunos a arte da declamação” (D’Angelo, *op. cit.* p. 443).⁸⁰

A técnica empregada por esses educadores sofistas consistia, nesse pormenor, na prática de se transpor material imagético em verbal, como um exercício repetitivo e avançado destinado à oratória epidíctica, i. e., com o emprego da écfrase era prevista a transposição/tradução (*translatio*) da imagem em palavra, e do texto em imaginação de forma vívida (*enargeia*) na mente da audiência (ouvinte), através de descrições de diferentes elementos e assuntos (Webb, 1999).⁸¹

Conforme Frank D’Angelo (*op. cit.*), na noção de écfrase antiga, já trazida pela tradição dos *Progymnasmata*, os assuntos das descrições das pinturas e esculturas dos Filóstratos e de Calístrato partiam de cenas da literatura, mito e história. Esse fato implica afirmar que, nesse período, estabeleceu-se de fato uma disputa entre a pintura e a literatura, visto que os mesmos temas eram abordados por ambas as expressões artísticas:

Existe, é claro, uma afinidade muito mais profunda entre a representação visual e a tarefa da écfrase retórica, como Sardonios deixa claro em sua afirmação de que “a *enargeia* imita [as ações e efeitos da arte da] pintura”. Nesse sentido, qualquer écfrase rivaliza com as artes visuais na medida em que procura imitar seu impacto visual. A conexão, portanto, está no nível do efeito, e não no assunto, e significa que qualquer écfrase é assombrada pela ideia da obra de arte

⁸⁰ No original: *Like the descriptions of Philostratus the Younger, the descriptions of Callistratus seem to be subordinate to his more general aim of praising and blaming the sculptor or the work of art. [...] From a generic point of view, the Images of the Philostrati and the Descriptions of Callistratus seem to be a series of rhetorical declamations in the form of ekphrasis [...] The ekphrases of Philostratus the Younger, and Callistratus are rhetorical exercises dealing with works of art, intended to be used as models to teach students the art of declamation.* Ainda a respeito das descrições das *Images*, Michael Squire (2015), acrescenta: “Cada vez que o orador invoca seu público para “Olhar!”, “Mirar!” e “Contemplar!” [...], ele o faz com uma piscadela metafórica nos olhos, extraindo a promessa e o fracasso das palavras de cumprir o duplo dever como imagens: a *Images* convida o público leitor a imaginar as cenas retratadas, ao mesmo tempo em que destaca os atritos entre os modos de percepção verbal e visual (e, nesse caso, entre a fala falada ao vivo e suas mediações escritas)”. No original: *Every time the speaker invokes his audience to “look!”, “gaze upon!”, and “behold!” [...], he therefore does so with a metaphorical wink in his eye, drawing out the promise and failure of words to do double duty as images: the Images calls upon reading audiences to imagine the scenes portrayed, while also highlighting the frictions between verbal and visual modes of perception (and for that matter, between live spoken speech and its written mediations)* (Squire, 2015, p. 18).

⁸¹ Para Ruth Webb (1999): “O que a confiança de Filóstrato nos poetas sugere, porém, é que as ‘pinturas’ refletem um estoque comum de temas, familiares a textos, às artes e, em alguns casos, ao palco, que, portanto, já estaria armazenado nas memórias de sua plateia. As imagens de Filóstrato seriam o resultado de uma interação sofisticada entre textos e imagens lembrados, pintados na tela da mente do ouvinte.” No original: *What Philostratos' reliance on the poets suggests though, is that the 'paintings' reflect a common stock of themes, familiar from texts, the arts and, in some cases, the stage, which would therefore be already stored in his audience's memories. Philostratos' images would then be the result of a sophisticated interplay between remembered texts and images, painted on the canvas of the listener's mind.* (Webb, 1999, p. 14). Ainda sobre esse exercício retórico, recorrente particularmente na época imperial e mantido, ao que veremos, em poetas como Ausônio, ainda no século IV, segundo o qual as descrições e comentários de obras de arte com o maior virtuosismo retórico buscavam desafiar o charme das próprias obras de arte, ver Lichtenstein (2004): “Com sua eloquência própria, os quadros e as esculturas punham à prova, por assim dizer, os poderes do discurso” (Lichtenstein, 2004, p. 27-29).

e, talvez ainda mais, pela ideia da representação teatral que também é presente na referência ao ouvinte como espectador (*theatēs*) (Webb, 2009, p. 83-84).⁸²

2.1.3 O tópos da disputa entre as artes

Michael Squire (2010b) evidencia que, desde há muito, pois remonta aos gregos antigos, a crítica literária vem discutindo acerca de qual das artes (poesia *versus* pintura/escultura) melhor “capturaria” e “representaria” um determinado tema, i. e., se seria mais verossímil a visualização de uma imagem ou a escrita/leitura/escuta de um poema. A partir dessa comparação, percebe-se, por exemplo que, já nas écfrases do escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18. 478-608), há o jogo entre as artes, caracterizado pela visibilidade das palavras e audibilidade das imagens.⁸³

Essa relação, como diz Luis Pérez-Oramas (2012), é uma equação nunca instável, porém a força do vínculo entre o visual e o verbal reside na possibilidade de concretude e transposição da imagem em verbo ou ainda de um lugar na palavra para a imagem, pois, “toda palavra tem por iminência uma imagem, à qual serve como fundação; toda imagem tem por iminência uma palavra, que lhe serve como ressonância” (Pérez-Oramas, 2012, p. 11).

Embora tenha sido frequentemente difundida por Plutarco a máxima “a pintura é poesia muda e a poesia é a pintura falando”, atribuída a Simônides (Plut. *De gloria*, 346F),⁸⁴ já desde o século IV AEC observa-se uma teorização dessa relação entre poesia e pintura, no *Fedro* de Platão, onde Sócrates define “palavras e pinturas como termos intimamente ligados”.⁸⁵ Adiante mais quatro séculos, será Horácio, com sua analogia “*ut pictura poesis*” —

⁸² No original: *There is, of course, a further and much deeper affinity between visual representation and the task of rhetorical ekphrasis, as Sardinian makes clear in his statement that “enargeia imitates [the actions and effects of the art of painting.] In this sense, any ekphrasis rivals the visual arts in that it seeks to imitate their visual impact. The connection lies thus at the level of effect rather than residing in the subject matter and means that any ekphrasis is haunted by the idea of the work of art and, even more perhaps, by the idea of theatrical representation which is also present in the reference to the listener as spectator (theatēs).*

⁸³ Sobre a complexidade intermediática da écfrase homérica, observa-se que: “A relação entre palavra e imagem na antiga écfrase é, desde o seu início, complexa e interdependente, apresentando uma reflexão sofisticada sobre a concepção e processo de representação verbal e visual... A própria ideia de representar uma obra de arte visual com palavras artísticas acarretava um nível de sofisticação que já se pressupõe a pensar abstratamente sobre esses modos de representação.” No original: *The relationship between word and image in ancient écfrase is, from its beginning, complex and interdependent, presenting sophisticated reflection on the conception and processo of both verbal and visual representation.... The very idea of representing a visual work of art with artistic words entailed a level of sophistication which had already begun to think abstractly about these modes of representation* (Francis, 2009 *apud* Squire, 2010b, p. 93, partic. nota 3).

⁸⁴ No inglês: *Though indeed Simonides calls painting silent poetry, and poetry speaking painting.* Editado por William W. Goodwin. Plutarco. *Moralia*. De gloria Atheniensium. v. 4. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

⁸⁵ “O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, se bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos, mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, o mesmo acontecendo com os discursos: falam das coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito

“tal como a pintura, assim é a poesia” —, que dará origem à tradição de se conceituar a poesia e a pintura como “artes irmãs”. A poesia e a pintura, como afirma Michael Squire (2010b), ainda que existisse esse suposto caráter que as uniria em irmandade, desde os críticos antigos, suscitavam uma relação de competitividade, ou seja, uma era objeto de comparação à outra, pois “o próprio símile entre poesia e pintura servia para enquadrar uma expressão simultânea de alteridade” (Squire, 2010b, p. 73).⁸⁶

Ademais, quando diz respeito a essa relação entre a literatura e as artes visuais, no que tange ao estudo da *écfrase*, há, pois, a tradição de se concebê-la como uma disputa pela supremacia entre imagem e palavra que se desenvolveu cultural e historicamente dependentes. Assim, nas palavras de James Heffernan (1993), “a linha de investigação mais promissora no campo dos estudos das artes-irmãs é a traçada na *Iconology* de William John Thomas Mitchell (1994), que trata a relação entre a literatura e as artes visuais como essencialmente paragonal, uma luta pelo domínio entre a imagem e a palavra” (Heffernan, 1993, p. 1).⁸⁷

Ainda abordando o tópos da luta entre as artes visuais e poesia, para Squire (2009),

a ortodoxia moderna tendeu a privilegiar o texto sobre a imagem, muitas vezes, assumindo uma separação bipartida entre as duas mídias. Artistas e escritores antigos tendiam a uma atitude mais lúdica, menos rígida e mais engajada em relação ao visual e relações verbais, explorando e aproveitando as muitas maneiras pelas quais uma imagem pode assumir, embelezar e até mudar completamente o significado de um texto e, inversamente, as maneiras pelas quais um texto pode fazer o mesmo com uma imagem. (Squire, 2009, p. 190).⁸⁸

de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa.” (PL. *Phdr.* 275d. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000).

⁸⁶ No original: [...] *for ancient critics, the very simile between poetry and painting served to frame a simultaneous expression of alterity*. Sobre essa tópica, Pérez-Oramas (2012) considera que “é uma certeza factual que as imagens são mudas, que aqueles que se dedicam a produzi-las fazem — como proclamava Poussin — ofício de coisas mudas. Mas o fato de que elas não cessam de produzir glosas e palavras, textos e polêmicas, de que também sejam objeto de um incessante mister de descrições, no qual chegam a ser o que estão destinadas a ser para nós, confirma a complexa relação entre o verbo e a imagem.” (Pérez-Oramas, 2012, p. 8). Ao lado disso, Lichtenstein (2004) evidencia que a pintura, por muito tempo, fora subestimada e considerada inferior em relação às demais práticas artísticas, pois, “enquanto arte mecânica, a pintura se encontra marcada por uma insuficiência original, uma impressão que trai a presença da matéria, a atividade da mão e uma visão absorvida no sensível. A patente inferioridade da figura pintada se manifesta no confronto com o discurso (Platão já salientava no *Fédon* o fato de a pintura não falar). Incapaz de afirmar uma completa autonomia do seu modo de expressão, a pintura precisa se apossar, por assim dizer, das práticas discursivas desenvolvidas a seu respeito” (Lichtenstein, 2004, p. 20).

⁸⁷ No original: *the most promising line of inquiry in the field of sister art studies is the one drawn by W.J.T. Mitchell's Iconology, which treats the relation between literature and the visual arts as essentially paragonal, a struggle for dominance between the image and the word*. Ademais, conforme afirma William Mitchell (1994): “O uso da distinção natureza-convenção para subscrever reivindicações de superioridade de imagens ou vice-versa é mais bem ilustrado na tradição do *paragone*, ou competição entre pintura e poesia.” No original: “*The use of the nature-convention distinction to underwrite claims for the superiority of images or vice versa is best illustrated in the tradition of the paragone, or contest of painting and poetry.*” (Mitchell, 1994, p. 78). Ver tb. Koopman (2014, p. 10, partic. nota 45.)

⁸⁸ No original: [...] *modern orthodoxy has tended to privilege text over image, often assuming a bipartite separation between the two media, ancient artists and writers tended towards a more playful, less rigid, and more engaged attitude towards visual and verbal relations, exploring and exploiting the many ways in which an image might take up, embellish and even change outright the meaning of a text, and, conversely, the ways in which a text might do the same with an image.*

2.1.4 O deus pictor

A origem da pintura, diferentemente de outras artes como a música e a poesia, não é atribuída diretamente a uma divindade específica, pois, conforme observa Jacqueline Lichtenstein (2004), nas leituras dos autores antigos, “não se encontra nenhum registro de nascimento tão prestigioso, nenhuma autoridade tão imemorial relativa à pintura” (*id. ibid.* p. 17), como o tem a música e suas origens divinas (Apolo, Orfeu, Cadmo, Hermes) e a poesia e suas Musas cantadas em Homero. Assim, na ausência de patrocínio divino e heroico na Antiguidade, restou à pintura ter seu registro mais remoto a partir de “biografias lendárias (Apeles, Zêuxis), relatos fabulosos (Narciso) e lugares de aparição mais ou menos míticos.” (Lichtenstein, 2004, p. 17).⁸⁹

Do mesmo modo que a origem da pintura, continua a autora, também o pintor era um artista considerado menos prestigiado em relação aos demais, uma vez que era um homem que, sobretudo, realizava um trabalho manual, sendo, pois, distanciado de qualquer atividade operada nos campos das ideias, cabendo à pintura, ao pintor, portanto, demonstrar o seu valor por meio da maestria no fazer, da destreza na criação etc., aspectos demonstrados em vários exemplos de rivalidade e emulação. (Lichtenstein, 2004). A história da pintura na Europa está intimamente ligada aos heróis justamente por causa da busca incansável do pintor pela perfeição, fator que, de alguma forma, lhe traz algum brilho, e ainda um poder de criação a partir de novas ideias. Ao lado disso, como se vê com o mito de Apeles,⁹⁰ o

⁸⁹ Por outro lado, a escultura terá sua origem derivada da pintura, conforme nos conta Plínio, o Velho: “a modelagem de uma imagem em Corinto se deve ao oleiro Butades de Sicião em sua tentativa de suprir uma ausência sofrida pela sua filha ao se separar de um amado que se dirigia ao estrangeiro. A filha teria riscado na parede o contorno da sombra do rapaz a partir da projeção de sombra feita por uma lamparina. Tendo o pai visto o desenho decide fazer um modelo em argila e coloca a imagem ao fogo para endurecer junto a outros materiais de barro que havia feito. Plínio diz ser esta a origem na Grécia dos *plastae* (‘escultores’). Nesse caso, a imagem [da escultura] surge para suprir uma ausência, para manter a imagem [a figura] do amado.” (Amarante, 2018, p. 218).

⁹⁰ “Apeles era natural de Cós, outros dizem que era de Éfeso, e há quem afirme que ele nasceu em Colofão, e depois adquiriu a cidadania de Éfeso. Pítias era o nome de seu pai, e Tesíoco, seu irmão, ele também era pintor. No início foi aluno de Éforo Efesino e depois teve como mestre Pânfilo Anfípolitano, famoso pintor da época. Este último não ensinou menos de um talento em dez anos, e assim Apeles e Melântio aprenderam. Há quem diga que Apeles, já famoso na arte, mudou-se para Sicião, atraído pelo chamado de Pânfilo e Melântio, para que, segundo a estima deles, ele fosse para lá: e sabe-se que ele trabalhou na famosa mesa de Melântio, na qual o tirano Aristrato de Sicião foi pintado acima da carruagem triunfal da Vitória. Após a libertação de seu país, Arato havia removido todas as imagens de tiranos, e esta de Aristrato o deixou muito perplexo, pois era uma obra tão bonita que se sentiu comovido pelo artifício; mas como o ódio contra os tiranos prevalece, ordenou que fosse levada; e dizem que Nealces, um pintor muito confidente de Arato, rezou chorando por esta mesa, sem movê-la [...]” No original: *Apelle fu nativo di Coo, altrilo fanno d’Efeso, e v’è chuu afferma ch’egli nascesse in Colofone, e poscia acquistasse la cittadinanza Efesina. Pitio ebbe nome suo padre, Tesioco il fratello, e fu anch’egli pittore. Da principio fu scolare d’Eforo Efesino e dipoi abbe per maestro Panfilo Anfipolitano celebre pittor di quei tempi. Questi non insegnava per meno d’un talento in dieci anni, e tanto gli diederi Apelle e Melantio. Non manca chi dica che Apelle di già famoso nell’arte si trasferisse in Sicione, tiratovi dal grido di Panfilo e di Melantio, acciòchè stando com esso loro stima a lui ne venisse: ed è fama ch’egli lavorasse su quella celebre tavola de Melantio, in cui era dipinto Aristrato tiranno de Sicione sopra il carro trionfale dela Vittoria. Avendo Arato dopo la liberazione della patria levate via*

artista ganha uma dimensão mítica pela força produtiva suscitada pela ideia de um pintor perfeito (Lichtenstein, 2004, p. 17-18).

Ademais, como prossegue Lichtenstein (2004), a ideia da pintura é construída pelos *topoi* presentes nos discursos dos sofistas, sendo “este conjunto de lugares-comuns que tornará possível o campo específico da teoria da arte.” (Lichtenstein, *id. ibidem*) A autora explica como se deu essa construção:

Há, portanto, uma espécie de anterioridade do relato mítico. Um *tópos*, isto é, um lugar-comum, é uma proposição, uma fonte de argumento, que pode ser uma ideia (por exemplo, a de *Deus pictor*), um relato mitológico (Narciso, inventor da pintura) ou um lugar de origem (o Egito, onde a pintura teria se confundido com a escrita). Essa rede de *topoi* que nunca deixou de ser reativada, reinterpretada e repetida pelos textos ou pelos protagonistas da história da pintura, não atua somente de maneira mítica sobre os espíritos e as práticas da arte ou da crítica. Ela própria é mítica já que costuma ser formada por relatos quase sempre inventados, por fábulas (por exemplo, a de Pigmalião) constantemente em relação à história real, factual da criação de uma obra, uma anterioridade ideativa do *tópos* que estimula, faz nascer e alimenta uma vocação, enquanto o artista apenas atualiza as categorias míticas que lhe preexistem. (Lichtenstein, 2004, p. 19-20)

A ideia do *deus pictor* surgiu, portanto, quando a pintura como uma “criadora de figuras mitológicas e de mitos torna-se objeto de relato” (Lichtenstein, 2004, p. 21); assim, é o *deus pictor* um “devaneio sofisticado que, no decorrer dos séculos, resulta na visão exaltada da natureza, de suas formas e cores, e na concepção do mundo como pintura da divindade”, ou seja, “somente a divindade disporia das tintas possíveis para pintar o mundo e os seres” (Lichtenstein, *id. ibid.*). O *tópos*, que tem lugar em função de as origens da arte serem consideradas inseparáveis da religião e do mito, é também conhecido como *Deus artifex*, cujos vestígios estão presentes em Empédocles e Filóstrato (Lichtenstein, 2004).

O mito do *deus pictor* ou do *deus artifex*, um dos mais antigos entre os mitos fundadores da pintura, é compreendido pela mediação do *logos* (a verdade, a sabedoria e a harmonia), i. e., “quem não gosta da pintura é inapto para apreender a verdade, já que não vê a harmonia e o ideal da perfeita imitação” (Lichtenstein, *op. cit.* p. 28), conforme sustenta Filóstrato, no Prológo da *Imagines*:

[1] Quem não ama a pintura mostra-se injusto com a verdade e injusto com a sabedoria que pertence aos poetas: de fato, a contribuição de ambos

tutte quante le immagini de tiranni, stette molto perplesso sopra questa d'Aristrato, essendo opera così bela, ch'egli si sentiva muover dall'artificio; ma prevalendo l'odio contro i tiranni, comando che pur si levasse; e dicono che Nealce pittore assai confidente d'Arato pregasse piangendo per questa tavola, nè movendolo [...] (Della Valle, 1795, p. 111).

para as façanhas e imagens dos heróis é igual, mas não respeita nem mesmo a proporção pela qual a arte se conforma à razão [*logos*]. Para quem quer pensar bem, a pintura é uma invenção dos deuses: as formas que as Estações desenham nos prados e os fenômenos do céu atestam isso. Mas para aqueles que investigam a origem da arte, a imitação é a descoberta mais antiga e apropriada à natureza. Na verdade, os sábios a encontraram: alguns chamaram de pintura, outros de arte plástica.⁹¹

Após as discussões dessas tópicas, retomar-se-á o contexto de produção do *Cupido cruciatus*, obra, como afirmado acima, explicitamente inspirada na temática pictórica vivenciada por Ausônio, composta depois de o poeta ter sido *grammaticus* e *rhetor* e ter experimentado esses *topoi* e ter se vinculado à corte imperial, embora sem ter deixado de lado suas habilidades de criação, recriação e recreação, pois, é importante lembrar que Ausônio é conhecido por ser um *doctus* em geral, mas muitas vezes, por conta de seus jogos e brincadeiras compositivas, é também visto como um *ludibundus*.⁹²

2.2 O *Cupido cruciatus* e o intersemiótico em Ausônio

Conforme comenta Roger Green (1991), o mais recente editor da obra completa de Ausônio, o *Cupido cruciatus* teria sido composto em Tréveris e entre os anos de 365-375 EC, momento em que Ausônio já estava em parte aposentado e quando Gregório⁹³, no auge de seu poder, recebeu do poeta os *Fasti*, após um período sombrio, iniciado após a morte paterna

⁹¹ No italiano: [1] *Chi non ama la pittura si dimostra ingiusto verso la verità e ingiusto verso la sapienza che è propria dei poeti: uguale è infatti il contributo dell'una e dell'altra alle imprese e alle immagini degli eroi. Ma non rispetta neanche la proporzione, attraverso la quale l'arte si conforma alla ragione. Per chi voglia considerare le cose con attenzione, la pittura è un'invenzione degli dèi: lo attestano le figure che le Stagioni disegnano sui prati e i fenomeni del cielo. Ma per chi esamina l'origine dell'arte, l'imitazione è la scoperta più antica e più confacente alla natura. La trovarono infatti uomini sapienti: alcuni chiamandola pittura, altri arte plastica.* (Filostrato Maggiore. *La Pinacoteca*. A cura di Giuseppe Pucci e tradução de Giovanni Lombardo. Palermo: Aesthetica Edizioni, 2010).

⁹² Cf. Amarante (2023). Vide tb. Dräger (2002, p. 265), falando do jogo de Ausônio em *Mosella*, com grifos nossos: “A palavra M-O-S-E-L-L-A consiste em sete letras. Como resultado, Ausônio, que é ao mesmo tempo poeta *doctus* e poeta *ludibundus* ou *lutor*, aparentemente se deixou estimular a brincar com esse número ao longo de todo o poema, um princípio composicional hebdomático, por assim dizer (*Das Wort M-O-S-E-L-L-A besteht aus sieben Buchstaben. Dadurch hat sich Ausonius, gleichzeitig poeta doctus und poeta ludibundus bzw. lutor, offenbar zu einer das ganze Gedicht durchziehenden gelebrten Spielerei mit dieser Zahl anregen lassen, gleichsam einem hebdomadischen Kompositionsprinzip*). Ao lado disso, Nugent (1989) também discute sobre o aspecto pictorial e, ao mesmo tempo “jocoso” da poesia ausoniana: “A relação de Ausônio com a representação visual, com textos clássicos, e até mesmo com seus leitores, é divertidamente referencial. Uma visão equilibrada da obra deve levar em consideração o brincar literário e (talvez paradoxalmente) levá-lo a sério. O próprio Ausônio fornece precisamente essa colocação, com sua referência ao retiro pastoral para escrever poesia como *nugis amoena seriis* “lazer para uma frivolidade séria (*epist.* 6.32).” (Nugent, 1989, p. 28).

⁹³ Prócuro Gregório foi um *vir clarissimus, praefectus annonae* de Roma no ano 377, e talvez *quaestor sacri palatii* em 379, que escreveu um elogio à vitória do imperador Graciano, pronunciado por Quinto Aurélio Simaco diante do Senado romano. Ele também foi prefeito do pretório da Gália em 383, antes da revolta de Magno Máximo, e seu mandato terminou antes da morte de Graciano, em 25 de agosto daquele ano (Cf. *PLRE*, I, p. 404 *apud* Jones et al (1971-80)).

(377 ou 378 EC). O poema, introduzido por uma Carta-prefácio direcionada a Gregório, composto a partir da contemplação de uma pintura e num ato de criação, apresenta a transposição intersemiótica:

Acaso algum dia *viste um quadro pintado numa parede?* Viste e em todo caso te lembraste. Sem dúvida, em Tréveris, no triclinio de Zóilo, foi pintado este quadro: mulheres apaixonadas pregam Cupido numa cruz, não essas do nosso século, que por si próprias procedem mal, mas aquelas míticas, que se perdoam e punem o deus. [...] *Eu próprio me admirei com esta imagem*, pela sua beleza e seu tema. Em seguida, *transformei o torpor do admirar à inabilidade de compor versos*. (Aus. *cup. cruc. praef.*, grifos nossos).⁹⁴

Como apresentado inicialmente neste capítulo, ainda é ponto de discussões entre os estudiosos se, de fato, o *Cupido* seria um poema efrástico,⁹⁵ porém, é flagrante na obra “a proposição de um jogo imagético entre o olho que vê (o olhar do poeta) a pintura à frente e o olho da mente do seu interlocutor (sua imaginação criativa)” (Almeida; Amarante, 2020, p. 353). Há que se argumentar que, partindo dessa deliberação, Ausônio, sendo um escolástico e retórico, compôs esse poema seguindo o tópos da éfrase, bastante difundido e aplicado em sua época.⁹⁶ O poeta, para além da imitação, busca recriar por meio das palavras a experiência visual diante dos olhos do seu ouvinte/contemplador, da maneira mais vívida possível (*enargeia* ou *enargia*), fazendo uso desse recurso retórico para a recriação poética dessa pintura mural. A estética pictórica é estabelecida por meio das delimitações espaço-temporais concretizadas no poema, a começar pela localização e detalhamento do ambiente da ação a se desenvolver:

⁹⁴ Ver Green (1991). Tradução em prosa de autoria nossa. A versão final da tese trará uma tradução em versos, com uma discussão sobre o processo tradutório.

⁹⁵ Ver Davis (1994), Nugent (1989) e Green (1991; 1999).

⁹⁶ Cf. John Onians (1980): “Uma das principais características da Antiguidade Tardia é a riqueza de escritos sobre a arte de Plínio, o Jovem, a Procópio. Elas não são prescritivas, que abrem perspectivas para o futuro, nem históricas que servem como registro do passado, como foram as de Platão, Vitruvius e Plínio, o Velho, os autores que haviam tratado a arte mais amplamente antes. Em vez disso, são de caráter descritivo e pretendem registrar experiências visuais reais dos objetos presentes. [...] Também nos séculos IV, V e VI datam não apenas muitas outras descrições de diferentes autores, mas um número crescente de poemas epigramáticos, fictícios ou realmente ligados a edifícios, pinturas, mosaicos e esculturas. Durante todo o nosso período, há, portanto, uma maré crescente de literatura dedicada à descrição de obras de arte.” No original: *For one of the main features of Late Antiquity is the wealth of writings on art from Pliny the Younger to Procopius. These are neither prescriptive, that is opening perspectives for the future, nor historical that is serving as a record of the past, as were those of Plato, Vitruvius and Pliny the Elder, the authors who had treated art most extensively earlier. They are instead descriptive in character and purport to record real visual experiences of present objects. [...] From the fourth, fifth and sixth centuries too date not only many other descriptions by different authors but an increasing number of epigrammatic poems either fictitiously or really attached to buildings, paintings, mosaics and sculptures. Throughout our period there is thus a mounting tide of literature devoted to descriptions of works of art.* (Onians, 1980, p. 3-4).

*Aeris in campis, memorat quos Musa Maronis,
 myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,
 orgia ducebant heroïdes et sua quaeque,
 ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,
 errantes silva in magna et sub luce maligna 5
 inter harundineasque comas gravidumque papaver
 et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos;
 quorum per ripas nebuloso lumine marcent
 fleti, olim regum et puerorum nomina, flores, [...]
 (cupid. 1-9)*

Nos etéreos campos, que a Musa de Marão recorda,
 onde o bosque de murta cobre de sombras os desvairados amantes,
 as heroínas organizam os ritos sagrados, e cada uma delas,
 que outrora havia sucumbido, suas provas de morte consigo trazia,
 errantes, na grande floresta, e sob fraca luz entre copas de junco
 e fecundas papoulas entre silenciosos lagos sem mácula,
 e rios sem murmúrio; pelas margens desses,
 na nebulosa luz, murcham as chorosas flores;

Os *aeris campi*, evocados do proêmio da *Eneida* (Verg. *Aen.* 1, 8), são ambientados por uma riqueza de detalhes estabelecidos pelo contraste visual entre escuridão e luz (*opacat / luce maligna / nebuloso lumine*); pelos fenômenos sensoriais como os acústicos (*tacitos sine labe lacus / sine murmure rivos / fleti...flores*) e os ópticos (*amentes...amantes / errantes*). Há, ainda, nessa passagem a recriação do sombrio Hades e sua natureza melancólica (*myrteus lucus / silva in magna / harundineasque comas gravidumque papaver*), por meio do processo imaginativo que apela às reminiscências do leitor/ouvinte, certamente conhecedor da tradição literária a ser emulada.

No desenrolar da ação poética que está sendo descrita, evidenciam-se não somente os efeitos visuais trazidos pelo jogo “claridade / escuridão”, mas também os sinestésicos presentes no momento da entrada do deus Cupido, seu reconhecimento e tortura pelas heroínas do mito:

*Quas inter medias furvae caliginis umbram 45
 dispulit inconsultus Amor stridentibus alis.
 Agnovere omnes puerum memoriq̄ue recursu
 communem sensere reum, quamquam umida circum
 nubila et auratis fulgentia cingula bullis
 et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem. 50
 Agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem
 occipiunt hostemque unum loca non sua nactum,
 cum pigros ageret densa sub nocte volatus,*

*facta nube premunt; trepidantem et cassa parantem
suffugia in coetum mediae traxere catervae. [...]* 55

(*cupid.* 45-55)

No meio destas, a sombra de uma tenebrosa névoa
o leviano Amor, com suas sibilantes asas, dispersou.
Todas reconheceram o menino e, com sua memória evocada,
identificaram um culpado comum, embora, ao redor,
as nebulosas nuvens obscurecessem o seu cinto cintilante
por cravos dourados, a sua aljava e a chama de sua tocha
resplandecente.
Todavia o reconhecem e a vibrar um vão vigor começam,
e o único inimigo, encontrado em lugares não seus,
ainda que indolentes voos impulsionasse sob a densa noite,
com o bando formado, elas o cercam; ele, tremendo
e procurando refúgios inúteis, o arrastaram à reunião da caterva
central.

Os elementos inerentes ao deus Cupido (...*auratis fulgentia cingula bullis / et pharetram et rutilae ... lampados ignem*), contrapostos à escuridão do ambiente (*furvae caliginis umbram / umida ... nubila / densa sub nocte*); e ainda, a descrição da dinâmica do voo de Amor (*pigros ageret ... volatus*), do ataque da massa condensada ao menino (*facta nube premunt / in coetum mediae traxere catervae*) e do seu estado de espírito (*trepidantem et cassa parantem suffugia*) provocam o movimento da ação das heroínas, configurando uma verdadeira ‘dança em círculo’ à sua volta; contribuem para o despertar de sensações acústicas (*stridentibus alis*); e também de sentimentos experienciados — o suplício de Cupido é, acima de tudo, psicológico — que abrem a possibilidade para que essa pintura não somente fale, mas também simule estar viva, atributos da poesia que faltam à pintura.

A *phantasia*, operação atinente e necessária à écfrase e à enargia, quando empregada como recurso poético tem o objetivo de emocionar e maravilhar o ouvinte/leitor.⁹⁷ Assim, essa atividade é outro ponto debatido pelos estudiosos desse poema, isso se devendo ao seu desfecho, quando Cupido desperta do seu sono e foge para o Olimpo:

⁹⁷ “O que os gregos chamam de *phantasiai* — vamos chamá-los de ‘visões’ — são os meios pelos quais as imagens de coisas que estão ausentes são representadas para a mente: isso acontece de tal forma que parecemos vê-las com nossos olhos e tê-las presente diante de nós: qualquer orador que controle essas coisas terá o domínio supremo sobre nossas emoções. Algumas pessoas rotulam como ‘bom em imaginar’ (*euphantasiotos*) o tipo de homem que é muito bom em imaginar coisas, palavras e ações dentro de si mesmo e de acordo com sua verdadeira forma” (Quint. *Inst. Or.* 6.2.29-30). No inglês: *What the Greeks term phantasiai — let us call them 'visions' — are the means through which images of things that are absent are represented to the mind: this happens in such a way that we seem to view them with our eyes and to have them present before us: whichever orator controls these things will have supreme mastery over our emotions. Some people label as 'good at imagining' (euphantasiōtos) the sort of man who is very good at imagining things, words and deeds within himself, and in accordance with their true form.* Tradução de Michael Squire (2010b, p. 52).

*Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem. 100
Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
evolat ad superos portaque evadit eburna.
(cupid. 99-103)*

Tais aparições, algumas vezes com formas noturnas, atormentam o seu agitado repouso com um vão pavor. Isso depois que, na grande parte da noite, até o fim sofreu Cupido. Foge o menino, com as brumas do sono afastadas enfim, voa em direção aos deuses e escapa pela porta de marfim.

O efeito ilusório é, portanto, criado a partir da reviravolta na narrativa: Cupido, antes sofrendo e aterrorizado com os flagelos de há pouco, acorda finalmente e atravessa os “portões de marfim”, i. e. “o portão dos sonhos ilusórios”. Esta cena final, além de aludir à *katabasis* de Eneias,⁹⁸ desfaz o *continuum* descritivo da pintura contemplada *a priori*, criando, desse modo, uma ambiguidade a respeito da composição do poema como um todo: a visualização dessas imagens, de fato, teria se processado na mente de Cupido, sendo tudo uma viagem onírica, ou seria o desfecho mais um painel a completar a pintura mural?

2.2.1 *Artes fictae et poesis: a poética do visível ausoniana*

Ausônio aborda a temática da poesia e as *fictae artes* em outras obras, assim como suas relações intersemióticas, como no poema *Ad pictorem de Bissulae imagine* — “Ao pintor, sobre a imagem da Bíssula”⁹⁹, em que aconselha o pintor sobre como pintar o retrato da jovem suábica que lhe havia sido doada como butim por Valentiniano I:

⁹⁸ “Enquanto o *Cupido Cruciatu*s representa categoricamente a *katabasis* do deus do amor como um pesadelo, ele também revela obliquamente uma consciência da ambiguidade do encerramento virgiliano da *Eneida*, 6. Esse encerramento, como frequentemente na poesia de Virgílio, provoca questões (epistemológicas não menos que narratológicas) que tornam o *status* do episódio do submundo opaco e, como uma narrativa de sonho, apenas vagamente decifrável.” No original: *While the Cupido Cruciatu*s categorically represents the love god's *katabasis* as a nightmare, it also obliquely reveals an awareness of the ambiguity of the Vergilian closure to Aeneid 6. That closure, as often in Vergil's poetry, provokes questions (epistemological no less than narratological) that render the status of the underworld episode opaque and, like a dream narrative, only dimly decipherable (Davis, 1994, p. 170).

⁹⁹ A obra, em hexâmetros, é fragmentada e entre os quatro poemas supérstites, dois são transmitidos com o mesmo título. A tradução desta obra é de autoria de José Amarante (Almeida; Amarante, 2020).

*Bissula nec ceris nec fuco imitabilis ullo
 naturale decus fictae non commodat arti.
 Sandyx et cerussa, alias simulate puellas:
 temperiem hanc vultus nescit manus. Ergo age, pictor,
 puniceas confunde rosas et lilia misce,
 quique erit ex illis color aëris, ipse sit oris.*

5

Bíssula, que nem é imitável por cera, nem por pintura alguma,
 não acomoda sua beleza natural à arte fictícia.
 Ó artificial escarlate e branco de cerusa,
 iludi outras moças: a mão do artista desconhece este equilíbrio de rosto. Então, pintor,
 move-te, mescla rosas purpúreas e mistura lírios, 5
 qualquer cor de ar que saia daí, ela própria seria a de seu rosto.

O tópos da disputa entre as artes evidencia-se em um registro da impossibilidade de o artista conseguir reproduzir a jovem antes escravizada, cuja essência estaria mais próxima à da natureza, numa coloração atingida com as substâncias naturais *rosas* — “rosas” — e *lilia* — “lírios” —, não com as artificiais *sandyx* — “vermelho artificial” — e *cerusa* — “pigmento branco composto”. O poeta está afirmando que Bíssula em seu esplendor suplanta toda e qualquer técnica e artifícios que o pintor possa empregar nessa tarefa. No poema 6 também destinado ao audaz pintor, apresenta-se provavelmente incompleto, registrando apenas um dístico elegíaco:

*Pingere si nostram, pictor, meditartis alumnam,
 aemula Cecropias ars imitetur apes.*

Se desejas, pintor, pintar a nossa discípula,
 que tua arte invejosa imite as abelhas áticas.

A expressão “arte invejosa” (*aemula ars*) revela a necessidade de o pintor ter que recorrer novamente à natureza para atingir a cor possível de Bíssula, numa demonstração do já abordado tópos do *deus pictor*, o único que disporia das tintas possíveis para pintar o mundo

e os seres. No poema, a referência às abelhas áticas (*Cecropias apes*)¹⁰⁰ insinua, na natureza, o trabalho das abelhas como o que conseguiria extrair as cores naturais das flores (Almeida; Amarante, 2020).¹⁰¹ A pintura da imagem da jovem, portanto, demonstra a busca inatingível de representar a própria Natureza, somente possível de ser representada em sua imanência.

Ausônio, como discutido acima, sendo um profundo conhecedor da retórica e da poesia greco-romana, quando escreve seus versos, faz uso da écfrase ou *evidentia* como uma estratégia didática, pois a descrição converte-se em ótimo expediente para a aprendizagem de elementos fundamentais para o discurso epidítico. Vale ressaltar ainda que Ausônio era gramático e retórico, tendo sido, inclusive, preceptor de Graciano, filho do imperador Valentiniano I. Ao lado disso, visto o contexto de sua época e o processo de emulação das artes helênicas muito prolífico no século IV EC., o poeta retoma *topoi* antigos como o da relação entre as artes, como um dos recursos criativos da sua poesia.

¹⁰⁰ Chamam-se abelhas cecrópias aquelas que produziam um mel considerado famoso, resultado da flora do monte Himeto, localizado próximo a Atenas.

¹⁰¹ Eric Culhed (2021), em uma das alternativas interpretativas possíveis a esses poemas 5 e 6, também discute a tópica, afirmando que, para Ausônio: “O pintor tem que jogar fora seus pigmentos artificiais e misturar flores: no primeiro caso, rosas e lírios; neste último caso, todos os tipos de flores que as abelhas da Ática visitavam. Levando em conta que este conselho é articulado em um tempo e lugar que carecia de um conceito de arte abstrata, parece razoável interpretar essas frases como um *adynata* [recurso poético de embelezar ao extremo] bastante desanimador. Dizer que Bissula terá seu retrato ‘quando os pintores criarem suas misturas de rosas’ pode ser equivalente a ‘quando os golfinhos andarem na terra’. A questão é que nenhum artista pode fazer justiça a ela.” No original: *The painter has to throw away his artificial pigments and mix flowers instead: in the former case, roses and lilies; in the latter case, all kinds of blossoms that the bees of Attica would visit. Taking into account that this piece of advice is articulated in a time and place that lacked a concept of abstract art, it seems reasonable to interpret these phrases as rather discouraging adynata. Saying that Bissula will get her portrait “when painters create their mixtures out of roses” can be equivalent to “when dolphins walk on land.” The point is that no artist can do her justice* (Culhed, 2021, p. 3, grifo nosso).

3

CVPIDO CRVCLATVS EM PROSA

O capítulo tem como objetivo apresentar a tradução em prosa da obra *Cupido cruciatus* ao português. Para tanto, discorrer-se-á não somente a respeito do estabelecimento e tradição textual deste poema ausoniano, como também da metodologia desenvolvida na tarefa tradutória proposta.

3.1 Os manuscritos e as edições

A *Cupido Cruciatius* é uma obra que chegou até nós por meio de uma coleção de manuscritos anteriores à primeira edição de 1472 (*Bartholomaei Girardini, Venetiis*), de acordo com a família Z de manuscritos (com quase vinte manuscritos italianos, de que se considerou os melhores exemplares em geral, conforme Green, 1991):

C (Padua, Capit. C. 64, do séc. XV),

K (London, Brit. Lib. King's 31, do séc. XV),

L (Florence, Laur. LI. 13), do séc. XV)¹⁰²

T (Leiden, Voss. Lat. Q. 107, do séc. XV)

Em relação à família Z, seus manuscritos constituem uma coleção consistente, caracterizada por uma escassa variação na disposição e no material contido e destacada por apresentar uma grande parte das obras de Ausônio, não encontrada em nenhum outro lugar, e em que se inclui a *Cupido Cruciatius* (Passaro, 2022, p. 6).

Para a tradução em prosa realizada, elegeu-se o texto em latim *The Works of Ausonius*, editado, inicialmente em 1991, por Roger Green. Essa edição foi considerada uma *editio maior* de um comentário sobre a obra ausoniana, tendo sido esse trabalho também acolhido com aplauso pela crítica, embora tenha sido revista em 1999. Conforme Alessandro Franzoi (2002, p. 5), a edição crítica de Green é recomendada, entre outros motivos, por conta de

¹⁰² De acordo com Green (1991, p. xli), o códice L complementa aquilo que está lacunado em M (Florence, Naz. Conv. Sopp. J. 6. 29, do séc. XIV).

uma correta avaliação dos testemunhos da família Z, por fornecer uma exegese integral das obras de Ausônio, constituindo uma edição de referência conveniente devido à “ordenação mais lúcida” do corpus e ao pressuposto arranjo geral mais legível dos comentários e notas sobre a *Cupido* e outras obras de Ausônio.¹⁰³

Posteriormente, conforme dissemos, a edição recebeu complementações pela *Oxford Classical Text* (1999), apresentando um aparato crítico simplificado que possibilitou a recepção crítica da edição anterior, com contribuições das publicações, no mesmo período, das obras *Epistulae* de Lucas Mondin (1995), *Technopaegnon* de Carlo Di Giovine (1996) e *Parentalia* de Massimo Lolli (1997), conforme discutido por Ian Tompkins (2002)¹⁰⁴.

Em relação às alterações, segundo a análise da resenha de Ian Tompkins (2002), houve a simplificação dos apêndices desde a edição anterior (1991), sendo apresentadas somente as obras atribuídas a Ausônio na Antiguidade, e, no que tange à obra *Cupido cruciatus*, poucos são os acréscimos ao aparato crítico apresentado pela edição mais recente, sem alterar exatamente o texto.

3.2 As traduções para as línguas modernas

Para a tarefa tradutória, elegeram-se as traduções para o inglês de Hugh Evelyn-White (1919) e de Deborah Warren (2017); as traduções para o italiano de Agostino Pastorino (2013 [1971]), de Alessandro Franzoi (2002) e Luca Canali (2011); a tradução para o espanhol de Antonio Alvar Ezquerro (1990); e ainda a tradução em prosa para o português de Reina Marisol Troca Pereira (2015).

Metodologicamente, essas edições bilíngues mais atuais auxiliaram na produção de notas críticas, como faz Green (1991; 1999), indicando as lições variantes fornecidas pelos códices. Essas traduções apresentam as leituras particulares de cada tradutor das lições acolhidas pelo editor, e serviram para desconstruir e evidenciar as diferentes escolhas tradutórias empregadas pelos tradutores, não somente estabelecendo um diálogo entre as

¹⁰³ No original: *Vedizzone critica di Ausonio a cura di R. P. H. Green che si raccomanda, fra l'altro, per una corretta valutazione dei testimoni della famiglia Z, da cui il Cupido è traddito, e per il corredo di un'esegesi integrale delle opere ausoniane, pur offrendo del poemetto un testo non in tutto condivisibile (delle scelte ecdotiche difforni si dà conto nel commento), costituirà una comoda edizione di riferimento anche in ragione de "più lucido ordenamento" del corpus dei frequenti rinvii alle note di commento al Cupido e alle altre opere di A., che tale ordinamento "complessivamente più leggibile" presumono.* (Franzoi, 2002, p. 5).

¹⁰⁴ Segundo Tompkins (*op. cit.*), a edição de Green (1999) é “uma obra de considerável erudição, que foi apropriadamente acolhida com aclamação crítica”, visto que apresenta os confrontos de Klingshirn (1992), O'Donnell (1994), Kenney (1992), Mondin, (1994) e Sivan (1993). No original: *This is a work of considerable learning, and it was rightly greeted with critical acclaim (reviews include W. E. Klingshirn, in this journal, 03.02.10 (1992), J.J. O'Donnell, Journal of Roman Studies 84 (1994), 294-95, E. J. Kenney, Classical Review 32 (1992), pp. 310-14, L. Mondin, Prometheus 20 (1994), pp. 150-70, and H. Sivan, American Journal of Philology 114 (1993), pp. 464-67).*

traduções existentes do poema, como também enriquecendo os comentários e notas críticas da nossa tradução.

3.3 A tarefa tradutória do poema *Cupido cruciatus*

Na área dos Estudos Clássicos, conforme discute o professor Paulo Sérgio de Vasconcellos, em seu artigo *A tradução poética e os Estudos Clássicos no Brasil de hoje: algumas considerações* (2011), o exercício da docência no ensino das Língua e Literatura Latinas requer frequentemente a prática tradutória de obras literárias e poéticas em latim, ou seja, o professor classicista, embora nem sempre seja especializado em teoria da tradução, muitas vezes, necessita avaliar trabalhos acadêmicos como TCCs, dissertações e teses relativos a traduções, sendo a prática tradutória uma atividade cotidianamente recorrente, pois, nas palavras de Vasconcellos, “sendo o latim uma língua viva apenas através de textos, lidar com traduções e, sobretudo, traduções de textos literários, muitas vezes poéticos, é uma condição inalienável de minhas atividades” (Vasconcellos, 2011, p. 68-69).

Assim sendo, essa forma de tradução realizada na prática cotidiana do professor classicista, é comumente denominada como *tradução de estudo*, *tradução operacional* ou ainda *tradução mediadora*. A *tradução de estudo* se trata da versão do texto de partida ao texto de chegada, buscando-se manter a proximidade da estrutura textual do primeiro. Essa forma, portanto, se diferencia da tradução propriamente dita que “é resultado de um trabalho mais complexo e que envolve um maior domínio tanto da língua de partida ou língua fonte (o latim) quanto da língua de chegada ou língua meta (em nosso caso, o português)”. (Amarante, 2013, p. 244, n. 33). Essa mesma execução, em que se busca preservar a estrutura da língua fonte na língua meta, também é chamada de *tradução operacional*, pois, conforme afirma Milton Marques Júnior (2015), “a tradução da essência deixa de lado os detalhes e as minúcias da língua, necessários à análise do texto. As traduções literais não são possíveis, em se falando de modo estrito, tendo em vista que as estruturas de uma língua para outra são diferentes.” (Marques Júnior, 2015, p. 112).

Ao lado disso, Haroldo de Campos, em seu ensaio *Da Tradução como Criação e como Crítica* (1963), discute sua visão sobre a tradução como um ato criativo e crítico. O autor, ao abordar sobre a natureza da tradução criativa, traça um contraponto à tradução literal, concentrada apenas na tradução direta dos significados sem levar em conta os elementos físicos e materiais dos símbolos estéticos, ou seja, a tradução literal fica restrita ao significado semântico, deixando de lado aspectos importantes da expressão estética, enquanto a tradução

criativa busca recriar a essência do texto de partida de maneiras diversas e interconectadas à cultura da língua-fonte (Campos, 1992, p. 35). Assim sendo, um tradutor que pretende seguir as premissas da tradução criativa, imprescindivelmente, fará antes uma *tradução mediadora*, pois terá “o conceito do texto de partida como a principal fonte de um novo texto de sua autoria, ao mesmo tempo que se encarregará de conferir notas explicativas ao texto de chegada, de forma a realizar uma mediação entre *original* e tradução” (Alves, 2012, p.12, grifo nosso). Assim, a tradução mediadora, segundo Campos (2005, p. 184), diz respeito àquelas situações em que o objetivo tradutório é puramente auxiliar na leitura do original.

Todas as três nomenclaturas de traduções citadas têm em comum a ideia de compreensão do texto latino do ponto de vista temático, não necessariamente do ponto de vista do sentido, visto que no sentido se incluem conteúdo temático e conteúdo rítmico, sendo melhor se referir a ‘significância’, conforme propõe a moderna semiótica. A ‘significância’, conforme trata Mário Laranjeira (2012), é um processo pelo qual o texto poético traduzido cria sentidos, sendo ela “a responsável pela abertura da significação a leituras múltiplas, todas plausíveis, e isso é uma das marcas do texto poético, por oposição à univocidade do texto veicular” (Laranjeira, 2012 p. 30).¹⁰⁵ Em outras palavras, o tradutor de um poema é desafiado a adotar uma abordagem distinta daquela aplicada à tradução de um texto técnico ou cotidiano, pois enquanto o último foca primariamente na transmissão do sentido, o primeiro precisa, ao recriar o poema, preservar sua essência única (ou recriar uma essência equivalente), que serve como sua marca registrada.

Para além de traduções consideradas mediadoras, como as citadas acima, cujos nomes variam entre de estudo, operacional e mediadora, alguns tradutores se arvoram para a criação de traduções em prosa, com um nível de elaboração literária que vai além desses tipos experimentados para fins, na maior parte das vezes, didáticos. Um exemplo disso é a tradução para o português da obra *Cupido cruciatus* de Reïna Marisol Troca Pereira (2015), que, publicada em forma de artigo, fornece um breve comentário sobre a obra *Cupido cruciatus*, junto com uma tradução latina, onde é mostrada a convergência de duas crenças e os principais aspectos dessa obra de Ausônio.

O estudo está estruturado em dois blocos distintos, com o primeiro oferecendo um comentário sobre o poema com foco em elementos como crucificação, religião, valores, figuras e símbolos. Em seguida, fornece uma tradução completa do texto latino, discutindo

¹⁰⁵ A respeito do conceito de ‘significância’ necessário à tarefa da tradução poética, Laranjeira (1993) afirma que “a tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do ‘sentido’ com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua ‘significância’”. (Laranjeira, 1993. p. 12).

temas como amor, justiça, vingança, perdão, sonhos, Hades e episódios mitológicos, ao mesmo tempo em que destaca a confluência de duas religiões e culturas na obra literária ausoniana. O artigo traça paralelos entre as narrativas da crucificação de Cristo na tradição judaico-cristã e representação literária de Cupido, apresentando uma justaposição de temas e símbolos dessas origens culturais distintas, enriquecendo a compreensão da obra.

Na tradução em prosa apresentada neste capítulo, não se prescindiu dos usos de manuais de literatura clássica e de dicionários especializados como o *Thesaurus Linguae Latinae* (1900), o *Dictionnaire latin-français* de Félix Gaffiot (1985), o *Oxford Latin Dictionary* (1990) e ainda o *Novíssimo dicionário latino-português* de Francisco Rodrigues dos Santos Saraiva ([1993] 2006). Para a produção das notas utilizou-se, além de outros estudos, o *Dicionário da mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (1997).

A tradução a ser apresentada, por se tratar de uma tradução mediadora da *Cupido cruciatus*, teve como foco exatamente a leitura do texto latino, buscando manter sempre que possível a estrutura linguística do texto de partida. Um aspecto relacionado a essa tradução mediadora é a inclusão de notas, muito embora, também a tradução rítmica apresentada no capítulo seguinte, algumas vezes, também as apresente. De qualquer modo, foi mantida a inclusão de uma seção final de notas, de modo que elas servem tanto ao texto em prosa quanto ao texto em recriação hexamétrica.

CVPIDO CRVCIATVS
Decimus Magnus Ausonius



CUPIDO CASTIGADO
Décimo Magno Ausônio

Tradução
em prosa

XIX. CVPIDO CRVCIATVS
Decimus Magnus Ausonius

Ausonius Gregorio Filio sal.

En umquam vidisti tabulam pictam in pariete...? Vidisti utique et meministi. Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum. Quarum partem in lugentibus campis Maro noster (5) Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Denique mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi. Mihi praeter lemma nihil placet, sed commendo tibi errorem meum; naevos nostros et cicatrices amamus, nec soli nostro vitio peccasse contenti affectamus ut amentur. Verum quid ego huic eclogae studiose patrocinator? Certus (10) sum, quodcumque meum scieris, amabis; quod magis spero quam ut laudes. Vale ac dilige parentem.

XIX. CUPIDO CASTIGADOⁱ
Décimo Magno Ausônio

Ausônio saúda o seu filho Gregórioⁱⁱ

Acaso algum dia viste um quadro pintado numa parede? Viste e de qualquer maneira lembraste. Sem dúvida em Tréveris, no triclinioⁱⁱⁱ de Zóilo, foi pintado este quadro: mulheres apaixonadas pregam Cupido numa cruz, não essas do nosso século que por si próprias cometem erro, mas aquelas míticas, que se perdoam e punem o deus^{iv}. Uma parte delas, o nosso Virgílio enumera nos Campos Lamentosos.^v (5) Eu próprio me admirei com esta imagem pela beleza e tema. Em seguida, transformei o torpor de minha admiração em inabilidade de compor versos. Exceto o título, nada do escrito me agrada, mas confio a ti este meu erro; amamos nossas verrugas e cicatrizes e, não satisfeitos de termos falhado com nosso defeito sozinhos, ambicionamos que eles sejam amados pelos outros. Contudo, por que razão eu defendo com paixão esta écloga?^{vi} Estou certo de (10) que amarás o que quer que vieres a saber que é meu; espero mais isto do que os teus elogios. Adeus e me estima como pai.

Aeris in campis, memorat quos Musa Maronis,
 myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,
 orgia ducebant heroides et sua quaeque,
 ut quondam occiderant, leti argumenta gerebant,
 errantes silva in magna et sub luce maligna 5
 inter harundineasque comas gravidumque papaver
 et tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos;
 quorum per ripas nebuloso lumine marcent
 fleti, olim regum et puerorum nomina, flores,
 mirator Narcissus et Oeбалides Hyacinthus 10
 et Crocus auricomans et murice pictus Adonis
 et tragico scriptus gemitu Salaminius Aeas;
 omnia quae lacrimis et amoribus anxia maestis
 rursus in amissum revocant heroidas aevum. 15
 Exercent memores obita iam morte dolores: 14]
 fulmineos Semele decepta puerpera partus
 deflet et ambustas lacerans per inania cunas
 ventilat ignavum simulati fulguris ignem.
 Irrita dona querens, sexu gavisa virili,
 maeret in antiquam Caenis revocata figuram. 20
 Vulnera siccant adhuc Procris Cephalique cruentam
 diligit et percussa manum. Fert fumida testae
 lumina Sestiaca praeceps de turre puella,
 et de nimbo saltum Leucate minatur
 * * * * * 25
 Harmoniae cultus Eriphyle maesta recusat,
 infelix nato nec fortunata marito.

Nos etéreos campos, que a Musa de Marão recorda, onde o bosque de murta cobre de sombras os desvairados amantes, as heroínas organizam os ritos sagrados, e cada uma delas, que outrora havia sucumbido, suas provas de morte consigo trazia, errantes, na grande floresta, e sob fraca luz entre copas de junco e fecundas papoulas, entre silenciosos lagos sem mácula, e rios sem murmúrio; pelas margens desses, na nebulosa luz, murcham as chorosas flores,^{vii} outrora nomes de reis e jovens: o admirador Narciso^{viii} e Jacinto^{ix}, o filho de Ébalo, e Croco^x de dourada cabeleira, e Adônis^{xi} ornado em púrpura e ainda Ajax de Salamina^{xii} inscrito por seu terrível lamento; todos esses que, sofridos, em tristes lágrimas e amores, tornam a chamar ainda uma vez as heroínas à sua vida perdida,^{xiii} prolongam dores que fazem lembrar da morte já ocorrida: a puérpera Sêmele^{xiv}, enganada, chora partos fulminantes e, dilacerando o ardente berço pelos ares, reaviva o falso fogo de um raio ilusório. As vãs dádivas lamentando, regozijada com o sexo masculino, Cénis aflige-se, retornada à sua antiga figura^{xv}. Prócris seca as feridas ainda e, atingida, ama a mão sangrenta de Céfalo^{xvi}. Traz as fumegantes luzes da lâmpada a jovem de Sesto que se precipita da torre^{xvii}; e ameaça um salto do tempestuoso Lêucade *a máscula Safo que irá perecer pelas flechas do lésbio*^{xviii}; Erífile desolada o ornato de Harmonia rejeita, infeliz pelo seu filho e não bem-aventurada por seu marido^{xix}.

Tota quoque aerae Minoia fabula Cretae
 picturarum instar tenui sub imagine vibrat:
 Pasiphae nivei sequitur vestigia tauri, 30
 licia fert glomerata manu deserta Ariadne,
 respicit abiectas desperans Phaedra tabellas.
 Haec laqueum gerit, haec vanae simulacra coronae;
 Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuvencae.
 Praereptas queritur per inania gaudia noctes 35
 Laodamia duas, vivi functique mariti.
 parte truces alia strictis mucronibus omnes
 et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa:
 coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ensem.
 Errat et ipsa, olim qualis per Latmia saxa 40
 Endymioneos solita affectare sopores,
 cum face et astrigero diademate Luna bicornis.
 Centum aliae veterum recolentes vulnera amorum
 dulcibus et maestis refovent tormenta querellis.
 Quas inter medias furvae caliginis umbram 45
 dispulit inconsultus Amor stridentibus alis.
 Agnovere omnes puerum memorique recursu
 communem sensere reum, quamquam umida circum
 nubila et auratis fulgentia cingula bullis
 et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem. 50
 Agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem
 occipiunt hostemque unum loca non sua nactum,
 cum pigros ageret densa sub nocte volatus,
 facta nube premunt; trepidantem et cassa parantem
 suffugia in coetum mediae traxere catervae. 55
 Eligitur maesto myrtus notissima luco,
 invidiosa deum poenis. Cruciaverat illic
 spreta olim memorem Veneris Proserpina Adonin.

Também toda a lenda minoica da elevada Creta reluz como pinturas, sob uma imagem tênue: Pasífae persegue os rastros do touro branco;^{xx} Ariadne abandonada traz em sua mão os fios enovelados;^{xxi} Fedra, desesperando-se, vislumbra a sua carta rejeitada.^{xxii} Esta um laço carrega, a outra o simulacro de uma vã coroa; àquela envergonha ter entrado no esconderijo da novilha de Dédalo. Por causa das ilusórias alegrias, Laodâmia^{xxiii} lamenta as duas noites levadas prematuramente, uma do marido vivo e outra, morto.

Em outra parte, todas ferozes, com suas espadas inflexíveis, estremece Tisbe,^{xxiv} Cânace^{xxv} e ainda Elisa de Sidão^{xxvi}: esta porta o gládio do marido, a outra o do pai, a última o do hóspede. Também vagueia a própria – que outrora, pelos penhascos de Latmo, acostumou-se a buscar o sono eterno de Endimião, com sua tocha e seu diadema estrelado – a Luna bicorne^{xxvii}. Outras centenas, recordando as feridas dos seus antigos amores, com doces e tristes lamentos, os sofrimentos seus reacendem.

No meio destas, a sombra de uma tenebrosa névoa o leviano Amor, com suas sibilantes asas, dispersou. Todas reconheceram o menino e, com sua memória evocada, identificaram um culpado comum, embora, ao redor, as nebulosas nuvens obscurecessem o seu cinto cintilante por cravos dourados, a sua aljava e a chama de sua tocha resplandecente. Todavia o reconhecem e a vibrar um vão vigor começam, e o único inimigo, encontrado em lugares não seus, ainda que indolentes voos impulsionasse sob a densa noite, com o bando formado, elas o cercam; ele, tremendo e procurando refúgios inúteis, elas o arrastaram à reunião da equilibrada caterva.

Em um lúgubre bosque uma conhecidíssima murta é escolhida, odiosa pelos sofrimentos dos deuses. Naquele lugar, outrora desprezada, Prosérpina crucificara Adônis, que se lembra de Vênus.^{xxviii}

Huius in excelso suspensum stipite Amorem
 devinctum post terga manus substrictaque plantis 60
 vincula maerentem nullo moderamine poenae
 afficiunt. Reus est sine crimine, iudice nullo
 accusatur Amor. Se quisque absolvere gestit,
 transferat ut proprias aliena in crimina culpas.
 Cunctae exprobrantes tolerati insignia leti 65
 expediunt: haec arma putant, haec ultio dulcis
 ut quo quaeque perit studeat punire dolore.
 Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem
 ingerit, illa cavos amnes rupemque fragosam
 insanique metum pelagi et sine fluctibus aequor. 70
 Nonnullae flammis quatiunt trepidaeque minantur
 stridentes nullo igne faces. Rescindit adultum
 Myrrha uterum lacrimis lucentibus inque paventem
 gemmea fletiferi iaculatur sucina trunci.
 Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum 75
 sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti
 eliciat tenerum, de quo rosa nata, cruorem
 aut pubi admoveant petulantia lumina lychni.
 Ipsa etiam simili genetrix obnoxia culpae
 alma Venus tantos penetrat securae tumultus. 80
 Nec circumvento properans suffragia nato
 terrorem ingeminat stimulusque accendit amaris
 ancipites furias natiqque in crimina confert
 dedecus ipsa suum, quod vincula caeca mariti
 deprenso Mavorte tulit, quod pube pudenda 85
 Hellespontiaci ridetur forma Priapi,
 quod crudelis Eryx, quod semivir Hermaphroditus.

No elevado tronco dela, foi pendurado o Amor, amarrado
elas dispõem suas mãos atrás das costas e laços apertados nos pés,
sofrendo sem nenhum controle do castigo. Réu sem crime, com
nenhum juiz o Amor é acusado. Cada uma^{xxxix} anseia absolver-se,
mesmo que transforme as próprias culpas em erros alheios.
Todas, censurando-o, os emblemas da morte sofrida preparam:
estas são as armas, consideram, esta é a doce vingança, de modo
que cada uma se esforce para puni-lo com a dor pela qual elas
pereceram. Esta um laço sustém, outra um ilusório esboço de
uma espada apresenta, aquela rios profundos, rochedos
escarpados, o temor de um oceano furioso e um mar sem ondas.
Algumas agitam chamas e, inquietas, ameaçam com crepitantes
tochas de um fogo nulo. O ventre maduro abre Mirra, com
lágrimas reluzentes, e sobre Cupido aterrorizado lança âmbares
preciosos do seu tronco gotejante.^{xxx} Algumas das que o perdoam
com fingimento zombarias unicamente querem, já que um estilete
fino, sob a curta ponta faz sair seu delicado sangue, do qual uma
rosa nasceu, ou ao seu púbis aproximam as lascivas luzes de uma
lâmpada.

Sua própria genitora, também exposta à semelhante culpa,
a maternal Vênus, impassível, penetra no tão grande tumulto. Não
apressando as aprovações ao filho atacado por todos os lados, ela
aumenta o seu terror e, com agudas agulhoadas, acende violentas
fúrias e ela própria atribui aos crimes do filho sua vergonha, pois
as malhas invisíveis do marido, com Marte apanhado em
embarace, ela suportou^{xxxix}; pois pelo impudente púbis a forma de
Priapo Helespôntico é risível,^{xxxii} pois Érix é cruel^{xxxiii}, pois
Hermafrodito é metade masculino.^{xxxiv}

Nec satis in verbis: roseo Venus aurea sero
maerentem pulsat puerum et graviora paventem.

Olli purpureum mulcato corpore rorem 90
sutilis expressit crebro rosa verberare, quae iam
tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum.

Inde truces cecidere minae vindictaque maior
crimine visa suo, Venerem factura nocentem.

Ipsae intercedunt heroides et sua quaeque 95
funera crudeli malunt ascribere fato.

Tum grates pia mater agit cessisse dolentes
et condonatas puero dimittere culpas.

Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem. 100

Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
evolat ad superos portaque evadit eburna.

Em palavras não é suficiente: com a coroa de rosa, a dourada Vênus fere o aflito menino que teme coisas ainda mais graves. Com o corpo espancado, uma purpúrea gota de sangue – com o açoite constante – a rosa entrelaçada arrancou, essa que já antes tingida, ardente, produziu um vermelho mais rutilante. Daí então as ferozes ameaças se enfraqueceram e uma punição maior que a sua falta foi percebida, aquela vai fazer Vênus culpada. As próprias heroínas intervêm e cada uma suas mortes preferem atribuir ao cruel Fado. Então a piedosa mãe lhes agradece por terem se acalmado, plangentes, e por redimirem as culpas consagradas ao menino.

Tais aparições, algumas vezes com formas noturnas, atormentam o seu agitado repouso com um vão pavor. Depois dessas coisas que, na calada da noite, sofrera Cupido, foge o menino, e com as brumas do sono afastadas enfim, ele voa em direção aos deuses e escapa pela porta de marfim.^{xxxv}

4 CVPIDO CRVCIATVS EM HEXÂMETROS DATÍLICOS PORTUGUESES¹⁰⁶

A tradução em hexâmetros datílicos em português que esta tese apresenta como um de seus produtos tem o mérito de ser a primeira experiência com esse tipo de tradução para o *Cupido cruciatus*, obra ausoniana que, em língua portuguesa, somente registrou, conforme vimos no capítulo anterior, uma tradução em prosa por Reina Marisol Troca Pereira, em 2015, e também a que apresentamos *supra*, um outro produto da tese. No mais, a proposta aqui feita segue uma trilha que hoje já se pode considerar como razoavelmente experimentada entre nossos tradutores, e que tem no nome de Carlos Alberto Nunes a figura a que costumamos associar essa forma de experimento aqui no Brasil, de modo que até mesmo costumamos chamar o tipo de tradução em hexâmetros datílicos portugueses como versos “núnicos”¹⁰⁷, tal a representatividade de quem, no esquema rítmico, publicou três obras de grande relevo e talvez as mais expressivas da Antiguidade clássica: *A Odisseia* (1941), *a Ilíada* (após 1945)¹⁰⁸ e *Eneida* (1981).

4.1 O hexâmetro datílico em língua portuguesa: primeiras experiências

Apesar da rápida associação do nome de Carlos Alberto Nunes ao chamado “metro original” – conforme o próprio tradutor destaca nas edições de suas traduções, ou ao “hexâmetro datílico vernáculo”, como propõem João Angelo Oliva Neto e Érico Nogueira (2013) e Oliva Neto (2014b) ou à “tradução hexamétrica”, que se lê em Oliva Neto (2014a), e à “tradução hexamétrica vernácula”, que se registra em Rodrigo Tadeu Gonçalves (2022) – a experiência remonta-se a bem antes de Nunes, conforme destacam João Angelo Oliva Neto e Érico Nogueira (2013, p. 295) e Oliva Neto (2014a, p. 43), que pontua como

¹⁰⁶ Leia-se nessa nomenclatura apenas uma aproximação, visto que português e latim são duas realidades linguísticas diferentes que emolduram sua poética sob distintas lógicas rítmicas (o latim, com o jogo entre sílabas longas e breves, irrepitível em nossa língua; o português com o jogo entre tônicas e átonas).

¹⁰⁷ Vide, por exemplo, o artigo de 2013 de Everton Natividade: “O último pé e a cesura nos versos **núnicos** e as Púnicas de Sílio Itálico” (grifo nosso). Consulte-se também o artigo de Rodrigo Tadeu Gonçalves, de 2024: “L’hexamètre au Brésil : la tradition de Carlos Alberto Nunes”, particularmente a seção intitulada “La nouvelle «tradition **nunique**»” (grifo nosso).

¹⁰⁸ A data da primeira edição, conforme demonstrado por Oliva Neto (2014a, p. 35), é difícil de precisar. A estimativa apresentada aqui é aquela proposta por Oliva Neto, com discussão na nota 32 de sua Apresentação à edição bilíngue da tradução da *Eneida* por Nunes.

precursores os autores do Renascimento italiano, seguidos por uma “longa e numerosa linhagem de poetas alemães, ingleses, espanhóis e franceses” (2014a, p. 43). Embora considere outros poetas tradutores italianos mais novos, Oliva Neto situa como provável influência a Nunes, para a acomodação do hexâmetro antigo à dicção portuguesa, o poeta italiano Giosuè Carducci (1835-1907), que compôs, em italiano, não apenas hexâmetros datílicos κατὰ στίχον, mas também o dístico elegíaco, além das estrofes sáfica, alcaica e asclepiadea:

E assim os compus, porque, tendo que expressar pensamentos e sentimentos que me pareciam diferentes daqueles que Dante, Petrarca, Poliziano, Tasso, Metastasio, Parini, Monti, Foscolo e Leopardi (recordo em particular os líricos) conceberam e expressaram original e esplendidamente, eu também acreditava que poderia expressar esses pensamentos e sentimentos com uma forma métrica menos discordante da forma orgânica com a qual eles estavam sendo determinados em minha mente. (Carducci, 1880, p. 121-122)¹⁰⁹

Oliva Neto e Nogueira (2013) ainda acentuam a possibilidade, menor, de que Nunes tenha tomado como modelo outros poetas que escrevem já em português e que seguiram essa trilha de longa data¹¹⁰. Destacam, então, seis poetas que, antes de Nunes, experimentaram o hexâmetro datílico em português. Desses, cinco são portugueses, que citamos diretamente de Oliva Neto e Nogueira (2013, p. 295): José Anastácio da Cunha (1744–1787), com hexâmetros vernáculos apenas em traduções e não em poemas de sua autoria¹¹¹; Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773–1844), em composições originais; José Maria da Costa e Silva (pseudônimo árcade: Elpino Tagídio, 1788–1854), com composição também original e não de tradutor em hexâmetros vernáculos; Júlio de Castilho (1840–1919, filho de Antônio Feliciano), também em excertos originais; Fernando Pessoa (1888– 1935),

¹⁰⁹ *E così le composi, perché avendo ad esprimere pensieri e sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Monti, il Foscolo e il Leopardi (ricordo in specie i lirici) originalmente e splendidamente concepirono ed espressero, anche credei che questi pensieri e sentimenti io poteva esprimerli con una forma metrica meno discordante dalla forma organica con la quale mi si andavano determinando nella mente.* (Carducci, 1880, p. 121-122)

¹¹⁰ Apesar disso, o tema deveria ser do conhecimento de Nunes, já que jornais da época refletiam a questão dessa inovação, conforme se lê na matéria “Versos bárbaros em língua portuguesa”, escrita por Josué Montello e publicada no suplemento “Letras e Artes” do periódico *A manhã* na edição 00121, de 10/04/1949 (<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=1540>, acesso em 05 de dezembro de 2023).

¹¹¹ Os dados são de Oliva Neto e Nogueira (2013): o idílio *Menalca e Tírsis* do suíço Salomon Gessner, texto originalmente em prosa; e o excerto final do livro II das *Geórgicas* de Virgílio.

com imitações de Horácio¹¹². E há ainda o registro de um nome brasileiro entre essas primeiras experiências: Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963).

4.2 O hexâmetro datílico em português brasileiro

Conforme destacamos *supra*, nessa lista de poetas que escrevem hexâmetros em português, Oliva Neto e Nogueira (2013) registram o brasileiro Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963), com sua obra *Odes e Elegias*¹¹³. Publicada em 1904, em Roma, trata dos nomeados “metros bárbaros” por Carducci. Contudo, segundo o suplemento “Letras e Artes”, do periódico *A manhã* (edição 00121, de 10/04/1949), a primeira experiência do poeta com o hexâmetro em português se registra desde antes, numa publicação na *Revista Brasileira*, de julho de 1899, no poema *Em Valombrosa*, aí já constando uma pequena explicação que mais tarde viria a ser publicada e desenvolvida em seu prólogo às *Odes e Elegias*.

A empresa de Azeredo, conforme apontado no suplemento “Letras e Artes”, do periódico *A manhã* (na mesma edição supracitada), não parece ter logrado êxito de imediato, já que o colunista ressentia da falta de discípulos que dessem continuidade à iniciativa. E o que parece é que um continuador de maior destaque viria mesmo décadas à frente de Azeredo, com as primeiras publicações dos épicos clássicos: Carlos Alberto Nunes, com as epopeias homéricas na década de 40 e a epopeia virgiliana na década de 80.¹¹⁴

O fato é que, com experimentos diretamente das epopeias em tradução, diferentemente dos predecessores, que, em sua maioria, fizeram incursões hexamétricas em poesia original ou em emulações de modelos antigos, Carlos Alberto Nunes terminou por se consolidar mesmo como o nome associado ao que chamamos aqui de hexâmetros portugueses (Oliva Neto 2014a), ou seria melhor dizer, de hexâmetros brasileiros. Como diz Oliva Neto, Carlos Alberto Nunes “reavivou a tradição recente e pouco frequentada” (2014a, p. 43) e suas traduções terminaram por ajudar a formar um conjunto considerável de

¹¹² Fernando Pessoa sob o heterônimo de Ricardo Reis. Em relação a esses experimentos de poetas portugueses, remetemos ao texto de Oliva Neto e Nogueira (2013). Sobre Fernando Pessoa em especial, vide o artigo de Fernando Lemos de 1990: “Fernando Pessoa em busca de nova métrica”.

¹¹³ Sobre a transposição dos metros clássicos ao português na obra de Azeredo, vide particularmente a dissertação de Santos (2014).

¹¹⁴ Segundo o colunista, os motivos de ausência de uma continuidade imediata seriam tanto a pequena difusão da obra “Odes e Elegias” de Azeredo, editadas em Roma e com tiragem pequena, quanto a “circunstância de se tratar de uma experiência que demandava, por sua beleza e seu equilíbrio rítmico, aquela impregnação de cultura latina, haurida em Tibulo, Propércio e Catulo, que caracterizava o autor das Procelárias” (Letras e Artes, 10/04/1949, p. 4). Por autor das ‘Procelárias’, obra de 1898, leia-se, Azeredo.

tradutores que seguem atualmente a mesma perspectiva. É ainda Oliva Neto quem aponta a grande influência e o pioneirismo de Nunes ao afirmar:

... **Nunes talvez tenha se antecipado em sessenta anos** ao ressurgimento hoje da tendência de assim traduzir as epopeias da Antiguidade. Com efeito, sempre em hexâmetros, na Espanha, Agustín García Calvo traduziu a *Iliada* (1995); nos Estados Unidos, Rodney Merrill, a *Odisseia* (2002) e a *Iliada* (2007); na França, Philippe Brunet, a *Odisseia* (1999) e a *Iliada* (2010); na Itália, Daniele Ventre, a *Iliada* em 2010. Da *Eneida*, Frederick Ahl publicou, na Inglaterra, tradução hexamétrica em 2007. (Oliva Neto, 2014a, p. 47, grifos nossos).

Essa influência das traduções núnicas e da decorrente incursão de jovens tradutores em trabalhos de tradução em mestrados e doutorados ou em traduções de outra ordem se fazem notar no Brasil. O próprio Oliva Neto apresenta em nota um conjunto de experimentos desse tipo, considerando propostas de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Também Gonçalves nos oferta um “Panorama de traduções métricas de poesia greco-romana no Brasil”, em texto de 2022, a partir de um ensaio sobre o tema, publicado em 2014 e intitulado “L’hexamètre au Brésil: la tradition de Carlos Alberto Nunes”, o que mostra sinais dessa tendência.¹¹⁵

Dados os limites deste trabalho, nos centraremos na produção poética ausoniana – particularmente o *Cupido cruciatus* ou composições a ele de algum modo associadas – e sua tradução ao português, especialmente aquelas que experimentam o uso de hexâmetros datílicos na tradução.

4.3 Ausônio em português: traduções brasileiras

A despeito da enorme bibliografia relacionada a Ausônio fora do Brasil e da existência de traduções para as suas obras em outras línguas, em nosso país poucos são os estudos e raras as traduções. Do pouco que se registra, a maior parte se associa ao grupo de estudos sediado no Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia, a partir do projeto de estudo e tradução da obra poética ausoniana coordenado por José Amarante desde 2019.

¹¹⁵ Esses textos trazem exemplos de incursões em traduções de metros líricos e dramáticos, mas também um conjunto de experimentos recentes com hexâmetros vernáculos, além de uma bibliografia relacionada a esses experimentos.

Das obras poéticas ausonianas, registram-se em português traduções poéticas particularmente para os *Epigramas*, em traduções esparsas de Daniel da Silva Moreira (2012 e 2016), uma tradução de Oliva Neto (2010) e traduções esparsas de Amarante (2020a, 2020b, 2021, 2022a, 2022, 2023). Entre essas traduções, apenas em Amarante (2023) registram-se composições em hexâmetros portugueses. Neste libelo de 2023, intitulado *A gramática de Ausônio: lusus linguae e recriação de poesia*, o tradutor se centra no tema da recriação de poesia e retoma traduções esparsas suas dos epigramas de Ausônio, antes traduzida em outros esquemas rítmicos tradicionais portugueses e agora com os versos traduzidos em recriação rítmica com hexâmetros datílicos vernáculos¹¹⁶. Vejam-se os exemplos que se seguem com o epigrama 49:

**Quī rēminiscō pūtāt sē dīcērē pōssē Lātīnē,
hīc ūbī cō scriptum ēst, fācērēt cōr, sī cōr hābērēt.**

**Em português quem supõe que pode dizer o “lembrano”,
onde empregou um ‘no’, colocaria um ‘do’ se dó tivesse.¹¹⁷**

Como projeto de doutorado em curso na Universidade de São Paulo, a *Technopaegnion* (“Jogo de habilidade”) ausoniana tem recebido traduções parciais de Cristóvão José dos Santos Junior em recriação rítmica dos hexâmetros datílicos, conforme se vê em seu artigo de 2021: *Technopaegnion de Décimo Magno Ausônio entre traduções poéticas e não poéticas: seções I, II, III, IV, V, VI e VII*. Observem-se os versos de 1 a 4 da seção III:

Rēs hōmīnūm frāgīlēs ālīt ēt rēgīt ēt pērīmīt	fōrs
fōrs dūbīa aētērnūmqūē lābāns, quām blāndā fōuet	spes
spēs nūllō finīta aēuō, cui termīnūs ēst	mors
mōrs āuīda, infērnā mērgīt cālīgīnē quām	nōx

Coisas humanas germinam e morrem, por causa do	fado.
Fado, impreciso e eternal vacilante, persiste co’o	sonho.
Sonho, em instante nenhum, se limita, findando co’a	morte.
Morte, com sua avidez, é lançada na névoa da	noite.

¹¹⁶ O tradutor, em parceria com Luciene Lages (Universidade Federal de Sergipe), produz uma edição trilingue (grego-latim-português) com os epigramas ausonianos e as composições da *Antologia Palatina* que lhe serviram de base para alguns de seus epigramas.

¹¹⁷ Na tradução deste mesmo verso em 2021, o tradutor experimentou o uso de dodecassílabos alexandrinos para a tradução desses hexâmetros: “Quem pensa, em português, **poder** dizer ‘lembrano’ / Onde pôs ‘no’, poria um ‘do’, se dó tivesse”. Como as traduções mais recentes suas seguem no esquema de recriação dos hexâmetros datílicos em português, é possível que o tradutor tenha se inclinado mais a essa perspectiva do modelo núnico, muito embora, diferentemente de Nunes, não faz uso exclusivo dos datílicos portugueses, à exceção da quinta sede, sempre datílica.

Ainda Santos Junior publicou, em 2021, uma tradução para a *Genethliacos* (“Genetlíaco”) seguindo a proposta de recriação rítmica dos hexâmetros, conforme versos iniciais copiados abaixo, retirados da página 137 de seu artigo e aqui marcados com as tônicas com *ictus* em negrito:

Cārmīnā **p**rīmā tībī cūm **i**ām pūērīlibŭs **ā**nnīs
trādērēt **ā**dsīdūī pērmŭlcēns **c**ūrā mǎgīstrī
īnbŭērētquē **n**ōvās aūrēs sēnsŭsquē sē**q**uācēs,
ūt rēspōndēndās dōcīlī quōquē **m**ŭrmŭrē **v**ōcēs
ēmēndātā rūdī prōfērrēt **l**īnguā pālātō, 5
āddīdīmŭs nīl **t**ristē sēnēs, nē **c**ūrā mōnēndī
laēdērēt **a**ūt dŭlcēs gŭstŭs vītīārēt **ā**mārīs.

Quando, na **idade** pueril, o **tocante** cuidado de um **mestre**
muito zeloso **causou** teus **primeiros** escritos da **infância**
como também **ensinou** os teus **jovens** ouvidos e a **mente**
dócil, p’ra **língua** poder **expressar**, corrigida por **causa**
do **ainda** iniciante **palato**, **respostas** co’ **atento** **murmúrio**, 5
nós, os mais **velhos**, não **fomos**, **jamais**, **rigorosos** contigo,
para que o **nosso** **ensinar** não **viciasse** teus **doces** sentidos.

Observe-se que Santos Junior segue o modelo núnico e realiza exclusivamente dátilos na recriação, ainda que o hexâmetro datílico latino admita, à exceção do dátilo da quinta sede, a realização espondeica (vide *supra* que todos os versos apresentam ao menos um espondeu).

Como se pode ver, também outros gêneros, não apenas o épico, vem ganhando experimentos em hexâmetros datílicos portugueses¹¹⁸, o que pode mesmo representar uma tendência, conforme apontado por Oliva Neto (*op. cit.*). Nessa esteira, o *Cupido cruciatus*, poemeto completamente em hexâmetros datílicos passa a ter, com esta tese e pela primeira vez, também a sua conformação em hexâmetros datílicos, conforme discussão que se apresenta a seguir.

4.4 A tradução rítmica do *Cupido cruciatus* e o processo tradutório

Nesta seção, retomamos o esquema do verso hexamétrico latino e apresentamos as questões gerais e estilísticas que nortearam nosso processo tradutório. Dedicamo-nos, inicialmente, à conformação do hexâmetro latino:

¹¹⁸ Quanto a outras obras, o *Cento Nuptialis* (“Centão nupcial”) se encontra traduzido por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2011) e o *Ludus septem sapientium* (“Espetáculo dos sete sábios”) tem tradução parcial de Delfim Leão (2015). Ambas as traduções não são recriações dos hexâmetros datílicos.

1	2	3	4	5	6
—□ ∪ ∪	—□ ∪ ∪	—□ ∪ ∪	—□ ∪ ∪	—□ ∪ ∪	—□ ∪ ∪ ¹¹⁹
—□ —	—□ —	—□ —	—□ —	—□ —	—□ ∪ ∪

4.4.1 Questões gerais norteadoras da recriação:

- Os hexâmetros latinos, compostos em dátilos (—□ ∪ ∪) e espondeus (—□ —), se recriam com as substituições dos *elementa longa* destacada por *ictus* (↔) na composição latina por sílabas tônicas do português, e os *elementa brevia* ou *longa* sem *ictus* por sílabas átonas de nossa língua.
- Tomando para exemplo a cláusula do primeiro hexâmetro do poema (v. 1: **Maro recorda**), chamaremos, então, uma sequência formada por uma sílaba tônica e duas átonas de dátilo português (**Maro re**). E, por sua vez, uma sequência formada por uma sílaba tônica e uma átona ou atonizada na performance chamaremos de espondeu português (**corda**), o que, em verdade, seria mais um troqueu, como costumamos considerar.
- Não necessariamente se recriou um dátilo latino por um dátilo português, exceção feita ao dátilo da quinta sede, que, por obrigatório no hexâmetro datílico latino¹²⁰, se manteve sempre datílico na recriação portuguesa. Aqui diferimos de Nunes, em que se observa uma invariabilidade rítmica, com o uso exclusivo dos dátilos, divergindo do hexâmetro datílico latino, formado de dátilos e espondeus, à exceção da quinta sede (por regra, datílica, embora se registrem hexâmetros espondeaicicos raros).
- A última sede do hexâmetro, formada por um *longum* com *ictus* e um elemento *indifferens*, realizou-se, em geral, na recriação, com uma sílaba tônica seguida de átona (v. 1: **recorda**). Em alguns casos, uma proparoxítone, dada a debilidade de suas sílabas finais, foi utilizada nessa posição tendo se realizado por uma única

¹¹⁹ A última sílaba é *indifferens*: não importa se longa ou breve.

¹²⁰ Embora raros, os hexâmetros latinos e gregos ocorrem também em sua conformação espondeica na quinta sede (ver, por exemplo, a *Eneida* de Virgílio: 1. 617; 2. 68; 3. 12, 74, 517, 549; 5. 320, 761; 7. 631, 634; 8.54, 167, 341, 345, 402, 679; 9. 196, 241, 647; 11. 31, 659; 12. 84, 863). Ausônio também os utiliza (cf. por exemplo, *Mos.* 11, 342 e 452; *Ordo*, 18.5).

palavra (v. 10: **Ébalo**). Em um único caso na recriação (v. 83), o conteúdo sonoro de uma proparoxítona escoou para a quinta sede do hexâmetro: *tērrōrem īngēmīnāt stīmūlīsque āccēndīt āmārīs* (“ela aumenta o terror e acende, com agudos **estímulos**”).

4.4.2 Comentários específicos do processo tradutório com a recriação rítmica:

- *Uso de cesuras.* Considerando as cesuras utilizadas por Ausônio, nossa recriação também considera certos cortes, embora nem sempre coincidam verso a verso. Registram-se, pois, as cesuras:
 - a. tritemímeras (depois do terceiro meio pé): v. 60 *dēvīnctūm || pōst tergā mānūs sūbstrictāquē plāntīs* (“preso o mantêm || com as mãos atrás das costas e laços”);
 - b. pentemímeras (depois do quinto meio pé): v. 67 *ūt quō quaequē pērit || stūdeāt pūnīrē dōlōrē* (“para o punir com a dor || pela qual pereceram se esforçam”);
 - c. e heftemímeras (depois do sétimo meio pé): v. 46 *dispūlīt īncōnsūltūs Āmōr || strīdentībūs ālīs* (“o imprudente Amor dispersou || com as asas ruidosas”)

Em certos pontos, fizemos as chamadas diéreses bucólicas, antes da quinta sede datílica, que também se registram no poema, ainda que nem sempre nos mesmos versos em que as utilizamos na recriação (v. 87: *quōd crudelīs Ērjx, quōd sēmivīr || Hērmaḗphrōditūs*, “porque é Érix atroz, porque andrógino || Hermafrodito”).

- *Uso de hiperbibasmo.* Licença usual também em língua portuguesa, registre-se que apenas nesse verso 87, visto acima, utilizamos o hiperbibasmo, o deslocamento da posição do acento tônico (**por**que ao invés de **por**que, na primeira sede do v. 87), no caso do verso em questão um hiperbibasmo em sístole, com o acento em recuo.
- *Uso de sínéreses* (transformação de um hiato em ditongo crescente): v. 50 *ēt phārētram ēt rūtilae fūscārent lāmpādōs ignēm* (“a sua aljava e a chama daquela **su**a tocha abrasada”). Nesse caso, temos duas ocorrências do possessivo ‘sua’:

a primeira realizada sem sinérese, mantendo seu hiato, embora em elisão com a sílaba inicial de ‘aljava’; e a segunda, na quarta sede, com a sinérese realizada.

- *Uso de certas átonas portuguesas realizadas com ênfase tônica.* Considerando a performance rítmica da leitura do poema, fizemos uso desse expediente: *Āērīs in cāmpīs, mēmōrāt quōs mūsā Mārōnīs* (“**Nos** tais campos etéreos que a Musa de Maro recorda”). Também em latim, cuja métrica segue a duração como lógica de composição – diferentemente da proposta de recriação portuguesa, com lógica acentual –, por vezes um monossílabo ocupa o *longum* com *ictus* no hexâmetro, conforme os exemplos: v. 4: **ut** quondam occiderant, leti argumenta gerebant (**por** terem sucumbido outrora, suas provas de morte); v. 7: **et** tacitos sine labe lacus, sine murmure rivos (“**ou** entre calmos lagos sem mácula ou rios sem murmúrios”)
- *Elisão e resíduo em enjambement:* no exemplo abaixo, com os versos 10 e 11, observa-se que nossa recriação considerou uma primeira sílaba de um verso (“e”, no verso 11) como resíduo, em *enjambement*, de uma elisão promovida com a última sílaba do verso 10 (“-lo”). Desse modo, na performance leitora, o verso 11 efetivamente começa com uma tônica, isto é, a sílaba inicial da palavra *Croco*, garantindo o efeito de um dátilo iniciando o verso. O mesmo se observa entre o verso 11 e o 12, com um *enjambement* em elisão da última sílaba de ‘ornado’ e a primeira sílaba métrica ‘e o’ do verso 12.¹²¹

mīrātōr Nārcīssūs ēt Oēbālīdēs Hÿācīnthūs
ēt Crōcūs aūrīcōmāns ēt mūrīcē pīctūs Ādōnīs
ēt trāgīcō scrīptūs gēmītū Sālāmīniūs Aēās

10 **ele Narciso, o contemplador, e Jacinto, o de Ébalo,**
e Croco, de áureas madeixas, e Adônís em púrpura ornado,
e o Salamínio Ajax, inscrito em seu triste lamento

- *Acentos primários e secundários:* nos versos 10 e 12, acima, observa-se que, para a definição do ritmo, também fizemos uso de acentos primários e secundários em uma mesma palavra: o termo ‘contemplador’, no verso 10, se realiza, em

¹²¹ Em Nunes, é possível observar uma licença similar, mas de algum modo diversa. Em sua proposta, ocorre a anacrusse, isto é, a primeira sílaba do hexâmetro, quanto átona, precede o tempo forte do primeiro metro, vindo, portanto, antes do esperado ictus. Ocorre, por exemplo, no verso 1 do livro I de sua tradução da *Eneida*: “As armas canto e o varão, que fugindo das plagas de Troia”. Como em Nunes, o esquema é sempre dátilico, à exceção da última sede, performativamente se lê: “**As** armas **canto** e o **varão**, que **fugindo** das **plagas** de **Troia**”. No caso de nossa proposta, a última sílaba em vogal de um verso pode criar, no *enjambement*, uma elisão da vogal inicial átona que abre o hexâmetro seguinte.

performance de leitura rítmica, com o acento principal na sílaba final *-dor* e o acento secundário na sílaba inicial *con-*; do mesmo modo, no verso 12, ‘Salamínio’, se realiza, em performance de leitura rítmica, com o acento principal na sílaba *-mí-* e o acento secundário na sílaba inicial *Sa-*, de modo que o hexâmetro seja realizado com um espondeu inicial (**Sala-**).

- *Preferência pela manutenção de termos portugueses de base latina.* Sempre que possível e quando não se alterasse o significado da expressão latina, preferimos manter os termos latinos que se conservam em português, conforme se vê no verso 53 com os termos *densa* e *nocte* (‘densa noite’). Dessa forma, a tradução alude ao parentesco entre as línguas (Benjamin, 1923).
- *Uso de termos de ênfase por necessidade métrica e de compensações.* Em algumas situações, particularmente pelo interesse de manter a quinta sede também datílica na recriação, fizemos uso de algum termo português de ênfase garantindo uma sílaba necessária para o esquema métrico, conforme se vê também no verso 53: *cum pigrōs āgēret: densā sub noctē volātus* (“mesmo que voos indolentes tentasse em noite tão densa”). Nesse caso, a ênfase é também compensatória (Klaudy, 2008, e Vinay; Darbelnet, 1995, particularmente p. 198 s.), já que a preposição *sub* do latim – traduzida por ‘em’ – apresenta contornos de significados mais específicos ligados a uma certa condição em que se realiza uma ação. Na recriação, a cláusula hexamétrica latina *nocte volatus* se recria com a inclusão do advérbio intensificador: ‘noite tão densa’. Dessa forma, garantiu-se a quinta sede datílica da cláusula hexamétrica.

4.4.3 Comentários específicos do processo tradutório relacionados a questões estilísticas:

- *Manutenção de termos do texto latino existentes em português,* quando o sentido se conserva ou quando se observa o uso intencional numa construção que revela o estilo do autor: *amentes* e *amantes* no verso 2, por exemplo, remetem a certos jogos de palavras frequentes nas composições ausonianas: *mýrtēūs āmēntēs ūbī lūcūs ōpācāt āmāntēs* (“onde o bosque de murta cobre os **amentes amantes**”); observe-se nesse exemplo também a aliteração murmurante em /m/, presente em *murta*, *amentes* e *amantes*, figura que se destaca na poética ausoniana e que foi mantida na recriação. Nesse caso, também se evitou o uso de palavras de

muitas sílabas em português, como ‘desvairados’ (para ‘amentes’), por exemplo, que foi utilizada na tradução mediadora.

- *Manutenção de aliterações.* Quando o texto latino apresentou, como marca do estilo ausoniano, o uso de certas aliterações, como a que vimos *supra*, nossa recriação procurou mantê-las, conforme se observa no verso 51, com as aliterações da fricativa /v/ insinuando um zumbido de tumulto: *Āgnōscūnt tāmēn et vānūm vibrārē vīgōrēm* (“O reconhecem, porém, e a vibrar um vigor vão começam”).
- *Manutenção do conteúdo verso a verso.* Nossa recriação mantém a quantidade de versos do texto de partida (103 versos). Na maior parte das vezes o conteúdo temático de cada verso do texto de partida se manteve integralmente na recriação portuguesa no verso equivalente. Algumas poucas exceções ocorrem, como nessa sequência de versos (v. 59-64), com o não vazamento de determinados conteúdo para os versos subsequentes:

hūiūs īn ēxcēlsō sūspēnsūm stīpīte Āmōrēm
dēvīnctūm pōst tērgā mānūs sūbstrīctāquē plāntīs
vīnculā maērētēm nūllō mōdērāminē poēnaē
āfficiūnt. Reūs ēst sinē crīmīnē, iūdicē nūllō
āccūsātūr Āmōr. Sē quīsque ābsōlvērē gēstīt,
trānsfērāt ūt prōpriās āliēna īn crīmīnā cūlpās.

60 **Em seu tronco elevado o Amor foi dependurado,**
preso o mantém com as **mãos atrás das costas e laços**
firmes nos pés, sofrendo por não contro lar o castigo.
Réu sem crime e juiz algum é o Amor acusado.
Cada uma anseia se absolver a despeito
de transformar as próprias culpas em erros alheios.

CVPIDO CRVCIATVS
Decimus Magnus Ausonius



CUPIDO CASTIGADO
Décimo Magno Ausônio

Tradução
em hexâmetros datílicos

XIX. CVPIDO CRVCIATVS
Decimus Magnus Ausonius

Ausonius Gregorio Filio sal.

En umquam vidisti tabulam pictam in pariete...? Vidisti utique et meministi. Treveris quippe in triclinio Zoili fucata est pictura haec: Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum. Quarum partem in lugentibus campis Maro noster (5) Hanc ego imaginem specie et argumento miratus sum. Denique mirandi stuporem transtuli ad ineptiam poetandi. Mihi praeter lemma nihil placet, sed commendo tibi errorem meum; naevos nostros et cicatrices amamus, nec soli nostro vitio peccasse contenti affectamus ut amentur. Verum quid ego huic eclogae studiose patrocinator? Certus (10) sum, quodcumque meum scieris, amabis; quod magis spero quam ut laudes. Vale ac dilige parentem.

XIX. CUPIDO CASTIGADOⁱ
Décimo Magno Ausônio

Ausônio saúda o seu filho Gregórioⁱⁱ

Acaso algum dia viste um quadro pintado numa parede? Viste e de qualquer maneira lembraste. Sem dúvida em Tréveris, no triclinioⁱⁱⁱ de Zóilo, foi pintado este quadro: mulheres apaixonadas pregam Cupido numa cruz, não essas do nosso século que por si próprias cometem erro, mas aquelas míticas, que se perdoam e punem o deus^{iv}. Uma parte delas, o nosso Virgílio enumera nos Campos Lamentosos.^v (5) Eu próprio me admirei com esta imagem pela beleza e tema. Em seguida, transformei o torpor de minha admiração em inabilidade de compor versos. Exceto o título, nada do escrito me agrada, mas confio a ti este meu erro; amamos nossas verrugas e cicatrizes, e não satisfeitos de termos falhado com nosso erro sozinhos, ambicionamos que sejam amados pelos outros. Contudo, por que razão eu defendo com paixão esta écloga?^{vi} Estou certo de (10) que amarás o que quer que vieres a saber que é meu; espero mais isto do que o teu elogio. Adeus e me estima como pai.

Āēris īn cāmpīs, mēmōrāt quōs mūsā Mārōnīs,
 mýrtēūs āmētēs ūbī lūcūs ōpācāt āmāntēs,
 ōrgiā dūcēbānt hērōidēs ēt sūā quāēquē,
 ūt quōndam ōccidērānt, lēti ārgūmētā gērēbānt,
 ērrāntēs sīlva īn māgna ēt sūb lūcē mālīgnā 5
 īntēr hārūndīnēāsquē cōmās grāvīdūmquē pāpāvēr
 ēt tācītōs sīnē lābē lācūs, sīnē mūrmūrē rīvōs;
 quōrūm pēr rīpās nēbūlōsō lūmīnē mārcēnt
 flēti, ōlīm rēgum ēt pūērōrūm nōmīnā, flōrēs,
 mīrātōr Nārcīssūs ēt Oēbālīdēs Hýācīnthūs 10
 ēt Crōcūs aūrīcōmāns ēt mūrīcē pīctūs Ādōnīs
 ēt trāgīcō scrīptūs gēmītū Sālāmīniūs Aēās;
 ōmniā quāē lācrīmīs ēt āmōrībūs ānxiā maēstīs
 rūrsūs īn āmīssūm rēvōcānt hērōīdās aēvūm. 15
 Ēxercēnt mēmōrēs ōbitā īām mōrtē dōlōrēs: 14
 fūlmīnēōs Sēmēlē dēcēptā pūērperā pārtūs
 dēflēt ēt āmbūstās lācērāns pēr īnāniā cūnās
 vēntīlāt īgnāvūm sīmūlātī fūlgūris īgnēm.
 Īrrītā dōnā quērēns, sēxū gāvīsā vīrīlī,
 maērēt īn āntīquām Caēnīs rēvōcātā figūrām. 20
 Vūlnērā sīccāt ādhūc Prōcrīs Cēphālīquē crūēntām
 dīlīgīt ēt pērcūssā mānūm. Fērt fūmīdā tēstaē
 lūmīnā Sēstīācā praēcēps dē tūrrē pūēllā,
 ēt dē nīmbōsō sālūtūm Leūcātē mīnātūr
 25
 Hārmōniāē cūltūs Ērīphýlē maēstā rēcūsāt,
 īnfēlīx nātō nēc fōrtūnātā mārītō.

Nos tais campos etéreos que a Musa de Maro recorda
 onde o bosque de murta cobre os amentes amantes
 as heroínas regiam seus ritos sagrados e todas,
 por terem sucumbido outrora, suas provas de morte
 tinham consigo, errantes, na grande floresta ante a névoa 5
 entre copas de juncos ou de fecundas papoulas
 ou entre calmos lagos sem mácula ou rios sem murmúrios;
 pelas margens desses, na luz nebulosa já murcham
 flores^{vii} chorosas, outrora nomes de reis e efebos:
 ele Narciso, o contemplador,^{viii} e Jacinto, o de Ébalo,^{ix} 10
 e Croco, de áureas madeixas^x, e Adônis em púrpura ornado,^{xi}
 e o Salamínio Ajax, inscrito em seu triste lamento;^{xii}
 todos esses – sofridos em tristes amores e lágrimas –
 que de novo chamam a sua vida perdida as heroídes 15
 dores prolongam, que fazem lembrar a morte ocorrida: 14^{xiii}
 a puérpera Sêmele, ilusa, o parto entre raios violentos
 chora e, dilacerando aos ares o berço queimado,
 ela reaviva o falso fogo de um raio ilusório.^{xiv}
 Dádivas vãs lamentando, contente com o sexo de homem,
 Cênis aflige-se, reconduzida a sua antiga figura.^{xv} 20
 Prócris seca as feridas ainda e, atingida, de Céfalo
 ama a sangrenta mão.^{xvi} E carrega a jovem de Sesto
 a luz fumegante da lâmpada e se precipita da torre,^{xvii}
 e mesmo um salto ameaça, do tempestuoso Leucates,
Safo, a máscula, que irá morrer pelas flechas do lésbio. 25^{xviii}
 De Harmonia rejeita Erífile triste o ornato,
 por seu filho infeliz, pelo esposo desaventurada.^{xix}

Tōtā quōque āeriaē Mīnōiā fābulā Crētaē
 pīctūrārum īnstār tēnūi sūb īmāginē vībrāt:
 Pāsiphāē nivēi sēquitūr vēstīgiā taūrī, 30
 līciā fērt glōmērātā mǎnū dēsērtā Āriādnē,
 rēspīcīt ābiēctās dēspērāns Phaēdrā tābēllās.
 Haēc lāquēum gērīt, haēc vānaē sīmūlācrā cōrōnaē;
 Daēdāliāē pūdēt hānc lātēbrās sūbūssē iūvēncaē.
 Praērēptās quērītūr pēr īnāniā gaūdiā nōctēs 35
 Lāūdāmīā dūās, vīvī fūncīquē mārītī.
 Pārtē trūcēs āliā strīctīs mūcrōnībūs ōmnēs
 ēt Thīsbe ēt Cānāce ēt Sīdōnīs hōrrēt Ēlīssā:
 cōniūgīs haēc, haēc pātrīs ēt haēc gērīt hōspītīs ēnsēm.
 Ērrāt ēt īpsa, ōlīm quālīs pēr Lātmiā sāxā 40
 Ēndymīōnēōs sōlīta āffēctārē sōpōrēs,
 cūm fāce ēt āstrīgērō diādēmātē Lūnā bīcōrnīs.
 Cēntum āliāē vētērūm rēcōlētēs vūlnēra āmōrūm
 dūlcībūs ēt maēstīs rēfōvēnt tōrmēntā quērēllīs.
 Quās īntēr mēdiās fūrvaē cālīgīnīs ūmbrām 45
 dīspūlīt īncōnsūltūs Āmōr strīdētībūs ālīs.
 Āgnōvēre ōmnēs pūērūm mēmōrīquē rēcūrsū
 cōmmūnēm sēnsērē rēūm, quāmquam ūmīdā cīrcūm
 nūbīla ēt aūrātīs fūlgēntīā cīngūlā būllīs
 ēt phārētram ēt rūtīlaē fūscārēt lāmpādōs īgnēm. 50
 Āgnōscūnt tāmēn ēt vānūm vībrārē vīgōrēm
 ōccīpiūnt hōstēmque ūnūm lōcā nōn sūā nāctūm,
 cūm pīgrōs āgērēt: dēnsā sūb nōctē vōlātūs,
 fāctā nūbē prēmūnt; trēpidāntem ēt cāsā pārāntēm
 sūffūgiā īn coētūm mēdiāē trāxērē cātērvāē. 55
 Ēlīgītūr maēstō mýrtūs nōtīssīmā lūcō,
 īnvīdīōsā dēūm poēnīs. Crūciāvērāt īllīc
 sprēta ōlīm mēmōrēm Vēnērīs Prōsērpīna Ādōnīn.

Toda a lenda Minóica também de Creta elevada
sob uma imagem ténue reluz igual a pinturas:
segue Pasífae daquele touro níveo as pegadas,^{xx} 30
abandonada Ariadne na mão traz fios em novelo;^{xxi}
Fedra se desesperando vislumbra a carta enjeitada;^{xxii}
um laço uma leva, e a outra coroa vã, um simulacro;
Àquela envergonha ter entrado no ardil da novilha de Dédalo.
Por alegrias vazias Laodâmia lamenta duas noites 35
já lhe tiradas: do vivo marido e dele então morto.^{xxiii}
Em outra parte, todas ferozes com espadas em punho
Tisbe estremece^{xxiv} **e Cânace**^{xxv} **e ainda Elisa de Sídon:**^{xxvi}
traz cada uma seu gládio, o do esposo, o do pai e o do hóspede.
Junto vagueia a própria – que outrora, em rochas de Latmo, 40
acostumou-se a de Endimião buscar o sono eterno,
com sua tocha e diadema estrelado – a Luna bicornes.^{xxvii}
Cem outras suas feridas de antigos amores revendo,
em doces e tristes lamentos, reacendem os seus sofrimentos.
Bem entre estas, a sombra de um nevoeiro funesto 45
o imprudente Amor dispersou com as asas ruidosas.
Todas identificaram o menino e, evocada a memória,
já apontaram um culpado comum, apesar de as chuvosas
nuvens turvarem seu cinto lusente por cravos dourados,
a sua aljava e a chama daquela sua tocha abrasada. 50
O reconhecem porém e a vibrar um vigor vão começam
e o inimigo único achado em lugares não seus –
mesmo que voos indolentes tentasse em noite tão densa –
feito o bando o cercam; e ele tremendo e buscando
inúteis refúgios levaram à assembleia da justa caterva. 55
É escolhida notíssima murta, em lúgubre bosque,
execrável por penas dos deuses. Lá desprezada
outrora Prosérpina Adôn timer tortura, que faz lembrar Vênus.^{xxviii}

Hūiūs īn ēxcēlsō sūspēnsūm stīpīte Āmōrēm
 dēvīnctūm pōst tērgā mǎnūs sūbstrīctāquē plāntīs 60
 vīncūlā maērētēm nūllō mōdērāmīnē poēnaē
 āffīciūnt. Reūs ēst sīnē crīmīnē, iūdīcē nūllō
 āccūsātūr Āmōr. Sē quīsque ābsōlvērē gēstīt,
 trānsfērāt ūt prōpriās āliēna īn crīmīnā cūlpās.
 Cūnctae ēxprōbrāntēs tōlērāti īnsīgnīā lētī 65
 ēxpēdiūnt: haēc ārmā pūtānt, haēc ūltiō dūlcīs
 ūt quō quaēquē pērīt stūdēāt pūnīrē dōlōrē.
 Haēc lāquēum tēnēt, haēc spēcīēm mūcrōnīs īnānēm
 īngērīt, illā cāvōs āmnēs rūpēmquē frāgōsām
 īnsānīquē mētūm pēlāgi ēt sīnē flūctībūs aēquōr. 70
 Nōnnūllaē flāmmās quātīūnt trēpīdaēquē mīnāntūr
 strīdētēs nūllo īgnē fācēs. Rēscīndīt ādūltūm
 Mýrrha ūtērūm lācrīmīs lūcētībūs īnquē pāvētēm
 gēmmēā flētīfērī iācūlātūr sūcīnā trūncī.
 Quaēdam īgnōscētūm spēcīē lūdībriā tāntūm 75
 sōlā vōlūnt, stīlūs ūt tēnūīs sūb ācūmīnē pūncī
 ēlīciāt tēnērūm, dē quō rōsā nātā, crūōrēm
 aūt pūbi ādmōvēānt pētūlāntīā lūmīnā lýchnī.
 Īpsa ētīām sīmīlī gēnētrīx ōbnōxiā cūlpāē
 ālmā Vēnūs tāntōs pēnētrāt sēcūrā tūmūltūs. 80
 Nēc cīrcūmvētō prōpērāns sūffrāgiā nātō
 tērrōrem īngēmīnāt stīmūlīsque āccēndīt āmārīs
 āncīpītēs fūrīās nātīque īn crīmīnā cōnfērt
 dēdēcūs īpsā sūūm, quōd vīncūlā caēcā mārītī
 dēprēnsō Māvōrtē tūlīt, quōd pūbē pūdēndā 85
 Hēllēspōntīācī rīdētūr fōrmā Prīāpī,
 quōd crūdēlīs Ērýx, quōd sēmívīr Hērmaphrōdītūs.

Em seu tronco elevado o Amor foi dependurado,
 preso o mantêm com as mãos atrás das costas e laços 60
 firmes nos pés, sofrendo por não contro lar o castigo.
 Réu sem crime e juiz algum é o Amor acusado.
 Cada uma^{xxix} anseia se absolver a despeito
 de transformar as próprias culpas em erros alheios.
 Todas o repreendendo, os emblemas da morte sofrida 65
 ajeitam: julgam armas uns, outros a doce vingança,
 para o punir com a dor pela qual pereceram se esforçam.
 Esta um laço sustém, outra um esboço ilusório de espada
 porta, aquela profundos rios, rochedos fragosos
 e o temor de um irado oceano e um mar sem as ondas. 70
 Brandem algumas chamas e alvoroçadas assustam
 com crepitantes tochas de fogo que é nulo. O maduro
 ventre, com lágrimas fúlgidas, Myrra corta e, no pávido,
 âmbares vívidos lança do tronco seu gotejante.^{xxx}
 Delas as que o perdoam – fingidas – só zombarias 75
 querem, porquê um estilete sob ponta de corte pequeno
 tira seu brando sangue do qual nasceu uma rosa,
 ou ao seu púbis achegam lascívas luzes de lâmpada.
 a própria mãe, também exposta a idêntica culpa,
 a alma Vênus, serena, penetra no grande tumulto. 80
 Não apressando os apoios ao filho cercado em ataques,
 ela aumenta o terror e acende, com agudos estímulos,
 fúrias violentas, e aos crimes do filho atribui ela própria
 sua vergonha, porque as invisíveis malhas do esposo,
 com Mavorte flagrado sofreu,^{xxxii} porque em púbis vexante 85
 a forma do Helespôntico Príapo é satirizada,^{xxxiii}
 porque é Érix atroz,^{xxxiii} porque andrógino Hermafrodito.^{xxxiv}

Nēc sātīs īn vērbīs: rōsēō Vēnūs aūrēā sērtō
maērēntēm pūlsāt pūērum ēt grāvīōrā pāvēntēm.

Ōllī pūrpūrēūm mūlcātō cōrpōrē rōrēm 90

sūtīlīs ēxpṛēssīt crēbrō rōsā vērbērē, quaē iām
tīnctā priūs trāxīt rūtīlūm māgīs īgnēā fūcūm.

Īndē trūcēs cēcīdērē mīnaē vīndīctāque māiōr
crīmīnē vīsā sūō, Vēnērēm fāctūrā nōcēntēm.

Īpsae īntērcēdūnt hērōīdēs ēt sūā quaēque 95

fūnērā crūdēlī mālūnt ādscrībērē fātō.

Tūm grātēs piā mātēr āgīt cēsīsissē dōlētēs
ēt cōndōnātās pūērō dīmīttērē cūlpās.

Tāliā nōctūrnīs ōlīm sīmūlācrā figūrīs

ēxērcēt trēpidām cāssō tērrōrē quīētēm. 100

Quaē pōstquām mūltā pērpēsūs nōctē Cūpīdō

ēffūgīt, pūlsā tāndēm cālīgīnē sōmnī

ēvōlāt ād sūpērōs pōrtāque ēvādīt ēbūrnā.

Não só em falas: a Vênus dourada, em coroa de rosas,
fere o menino aflito que teme coisas mais graves.
Com seu corpo espancado, uma gota purpúrea de sangue, 90
em golpe constante, a rosa enlaçada arrancou, essa que, já
antes tingida, ardente, tomou o vermelho mais vivo.
Logo as ferozes ameaças findaram e maior que o crime
foi julgada sua pena, a que vai fazer Vênus culpada.
As heroínas, as mesmas, já intercedem e cada 95
uma prefere sua morte imputar ao tirânico fado
A mãe piedosa, então, por terem cedido agradece
as vítimas, por redimirem a culpa aplicada ao menino.
Tais simulacros, por vezes, com suas formas noturnas,
agitam com vão terror seu alvoroçado repouso. 100
Após essas coisas que em noite já alta Cupido sofrera,
e enfim afastadas as brumas do sono ele, sai já voando
para o céu e através da porta em marfim se evapora.^{xxxv}

NOTAS

- i Em relação ao título, a lição aqui apresentada está atestada nos códices *KI*, derivados da família *Z*, constituída por vinte manuscritos, sendo a lição presente no maior número de códices (Cf. Green, 1991, p. 527). Contudo, existe ainda a variante *Cupido cruciatur*, atestada na edição de Evelyn White (1919, 1951). A tradução *Cupido castigado* procura manter a aliteração do /k/ presente em latim.
- ii Possivelmente se trata de Próculo Gregório, um *vir clarissimus, praefectus annonae* de Roma no ano 377, e talvez *quaestor sacri palatii* em 379, que escreveu um elogio à vitória do imperador Graciano, pronunciado por Quinto Aurélio Símaco diante do Senado romano. Ele também foi prefeito do pretório da Gália em 383, antes da revolta de Magno Máximo, e teve seu mandato chegado ao fim antes da morte de Graciano, em 25 de agosto daquele ano (Cf. *PLRE*, I, p. 404. In: JONES, A. H. M; MARTINDALE, J. R.; MORRIS, J. *The Prosopography of the Late Roman Empire*, I-II, Cambridge 1971/1980.). Ausônio dedica o *Cupido*, assim como os *Epigrammata*, e ainda o livro 4 dos *Fasti* a Gregório. Aqui, o poeta o saúda como *filius*, um termo que não dever ser compreendido literalmente, mas como uma forma de tratamento que, talvez, demonstre uma profunda amizade paternal para com a personalidade real, pois, como Siágrio, Deprânio e Próculo Gregório, importantes magistrados do círculo de retórica de Bordéus, Ausônio compartilhava da amizade de Símaco, uma das personalidades mais destacadas dos finais do século IV e princípios do século V (Ver *PLRE*, I, 865-870. In: Alvar Ezquerria, 1990, v.1, p. 57, n. 115).
- iii Sala de jantar com três leitos; leito de mesa para três pessoas ou mais pessoas (Cf. Saraiva, p.1223) Por se tratar de uma sala de jantar formal, é verossímil a existência da possível imagem de Trevéris em quadros nas paredes, como afirmado em Green (1990): “*There are four scenes, perhaps corresponding to three ou four pictures on the walls of Zoilus’ triclinium. First the melancholy heroines, against a dark and gloomy backcloth; then the ill-advised arrival of Cupid; then his vigorous chastisement, aided and abetted by Venus; and finally, his escape, in a clever denouement which may be the poet’s invention.*” (Green, 1991, p. 526). Ainda sobre a imagem, a composição, com suas numerosas personagens míticas, integraria as diversas cenas num único e complexo conjunto (em espiral), em que são representados os elementos da paisagem, os claro-escuros, o movimento violento, a paixão e a crueldade, marcas típicas que evocam a arte do Baixo Império. (Ver Alvar Ezquerria, 1990, vol. I, p. 387-8, n. 3).
- iv Recordem-se os versos 32 a 34 do Livro I da *Odisseia*: “Vede bem como os mortais acusam os deuses! | De nós (dizem) provêm as desgraças, quando são eles, | pela sua loucura, que sofrem mais do que deviam!” (A tradução da *Odisseia* é de Frederico Lourenço).
- v No texto latino, Virgílio é designado pelo seu sobrenome *Maro*. Ausônio faz referência a uma passagem da *Eneida* (6, 440-451) relativa aos *lugentes campi*, os Campos Lugentes, área dos *Inferi* destinada a quem morreu por conta dos amores desditosos.

- vi A palavra é utilizada por Ausônio somente nesta obra e, em *Griph.*, praef. 17, há uma descrição de uma ode de Horácio. (Green, 1991, p. 528).
- vii Cf. Virgílio, *Ecl.* 3. 106s.: *inscripti nomina regum / nascuntur flores* e Claudiano, *rapt. Pros.* 2, 13 ss.: *te quoque, fletibilibus maerens Hyacnthe figuris/ Narcissumque metunt, nunc inclita germina ueris,/ praestantes olim pueros* (cf. Franzoi, 2002. p. 56). O verso virgiliano evoca a beleza e a renovação da natureza, e pode ser interpretado como uma referência ao ciclo da vida, que, em Ausônio abrirá, nos versos, seguintes, um catálogo de personagens mitológicas que se metamorforsearam em alguma flor ou planta.
- viii Narciso, um jovem de extraordinária beleza, era indiferente ao amor. Sua história é contada de diferentes maneiras pelos autores. Na versão mais conhecida, ele é filho do deus Cefiso e da ninfa Liríope. Quando nasceu, um adivinho profetizou que viveria até a velhice se não visse a si mesmo. Ao crescer, Narciso despertou paixões, mas rejeitou todas. A ninfa Eco, desesperada por seu amor, definiu até se tornar apenas uma voz. As ninfas rejeitadas pediram vingança, e Narciso, ao se debruçar sobre uma fonte, se apaixonou por sua própria imagem. Consumido pelo amor por si mesmo, ele definiu até morrer. De sua morte, brotou a flor narciso. Outras versões do mito divergem em detalhes, como, em Pausânias, versão em que Narciso teria sua origem em Téspias e teria uma irmã gêmea. (Grimal, 2005, p. 322-23)
- ix Geralmente, em sua genealogia, Jacinto é considerado como filho de Amiclas e Diomedes, sendo Ébalo o seu tio. Porém, os poetas, muitas vezes, contam Ébalo como seu pai, havendo ainda uma tradição mais isolada, trazida por Atenódoro, que considera como seus pais a musa Clío e Píero. Jacinto era dotado de grande beleza e Apolo apaixonara-se por ele. Um dia, todos os deuses lançavam o disco, e um vento fez o disco desviar e bater contra um rochedo, atingindo a cabeça do jovem, matando-o imediatamente. Apolo, sofrendo uma enorme tristeza, imortalizou o nome de seu amado, ao transformar seu sangue que correria numa nova flor, o “jacinto” cujas pétalas mostram as marcas que evocam o lamento do deus (AI), ou ainda a inicial do nome do jovem (Y). Cf.: Apollod., *Bibl.*, 1. 3. 3; 3. 10, 3 ss.; Ov., *Met.*, 10. 162 - 219; Hyg., *Fab.*, 271.
- x Um jovem que foi transformado em açafreão por causa de um amor infeliz pela ninfa Esmílax. Por sua vez, a ninfa se converteu na planta que tem seu nome, *Smilax aspera* (a salsaparrilha da Europa). Cf. Serv., *ad VIRG.*, *Georg.* 4, 182; Ov., *Met.* 4, 283; Nonn., *Dion.*, 12, 86.
- xi O mito de Adônis, de origem síria e citado na Teogonia de Hesíodo, conta a história de Mirra, filha do rei Tíante, que, sob a influência da raiva de Afrodite, deseja uma vida incestuosa com seu pai. Com a ajuda de sua ama, Hipólita, Mirra consegue enganar Tíante por doze noites, até que ele percebe o engano e a persegue com uma faca. Ao buscar refúgio nos deuses, Mirra é transformada em uma árvore da mirra. Dez meses depois, dessa árvore nasce Adônis, que impressiona Afrodite com sua

beleza. Perséfone se apaixona pelo menino e se recusa a devolvê-lo. Zeus ou a Musa Calíope decidem que Adônis passaria um terço do ano com Afrodite, um terço com Perséfone e um terço livremente. Adônis prefere sempre Afrodite, o que gera ciúmes entre as deusas. Ele é ferido mortalmente em uma caçada, seja por um javali ou por Ares, amante de Afrodite, ou por vingança de Apolo. A lenda é associada a montes como o Idálio e o Líbano, e em Biblos há um rio chamado Adônis que fica vermelho no dia de sua morte. A história também explica a origem da mirra, das rosas e das anêmonas. Mulheres sírias celebravam uma festa em homenagem a Adônis, plantando sementes em jardins chamados “jardins de Adônis”, que murchavam rapidamente, simbolizando o destino do jovem. A lenda, de origem semítica, espalhou-se pelo mundo mediterrâneo na era helenística. (Cf.: Apollod., *Bibl.*, 3. 14. 4.; Ov., *Met.*, 10. 432-33.). Adônis será citado, mais à frente, no verso 58, abordando mais um aspecto do mito.

- xii De acordo com uma das versões do mito, Ájax, filho de Télamon, se suicidou após os Atridas ter legado a Ulisses, em vez de a Ájax, as armas de Aquiles (o Paládio ou ainda a estátua de Palas Atena, segundo outra versão). Durante a noite, o herói num acesso de loucura massacrou os rebanhos destinados à alimentação dos gregos, ao confundir os animais com os soldados. Ao acordar pela manhã, matou-se quando ficou lúcido e se deu conta do ocorrido. O sangue de seu peito, ferido por sua própria espada, tingiu a flor do jacinto com manchas em forma de *αί* – uma expressão de lamento (Ver: Alvar Ezquerro, op.cit., v. I. *Epit.*, p. 283, n. 8). Para a metamorfose de Ájax, cf. Ovídio, *Met.* 13. 391-398.
- xiii Mantemos aqui a proposta de Green, em inverter a ordem dos versos 14 e 15, divergindo da edição de Evelyn-White (1919): “*The transposition of these lines seems unavoidable, and is certainly better than any of the remedies reported by Tollius. Line 15 cannot lead into a catalogue, and the subject of exercere dolores should be personal as in Ov. Met. 12. 534*” (A transposição dessas linhas parece inevitável e certamente é melhor do que qualquer uma das soluções relatadas por Tollius. A linha 15 não pode levar a um catálogo, e o sujeito de “*exercere dolores*” deve ser pessoal como em Ovídio (*Met.* 12.534); Cf. Green, 1991. p. 529.
- xiv Sêmele, segundo a tradição tebana, é a filha de Cadmo e Harmonia. Foi amada por Zeus e concebeu Dioniso. Hera, invejosa, sugeriu-lhe que pedisse ao seu amante divino que lhe aparecesse em toda a sua magnificência. Zeus, que, inadvertidamente, prometera a Sêmele conceder-lhe tudo o que ela desejasse, teve que se aproximar dela com seus relâmpagos. Sêmele, queimada, morreu instantaneamente. Suas irmãs espalharam o boato de que Sêmele tinha um amante comum, mas que se gabava de ter obtido os favores de Zeus, que, para puni-la, a fulminou. Essa difamação teve consequências terríveis para as culpadas, pois seus descendentes também foram punidos. Mais tarde, quando, por suas proezas, mereceu ser divinizada, Dioniso desceu aos Infernos em busca da mãe. Ressuscitada dessa maneira, Sêmele foi chamada ao céu, onde recebeu o nome de Tione. Uma das versões breves do nascimento de Dioniso é a seguinte: Dioniso nasceu, usualmente, de Sêmele, em

Tebas, mas Cadmo expôs a criança e a mãe em um cofre, no mar. O cofre foi lançado pelas ondas na costa da Lacônia, onde Sêmele, já morta, foi sepultada. Segundo essa tradição, o deus foi criado lá. Cf. Grimal, 2005. p. 414.

- xv Cénis foi primeiramente mulher e depois, transformada por Poseidon em um homem, com o nome de Ceneu, tornou-se invulnerável. Segundo uma das tradições do mito, quando homem, tinha-se enchido de orgulho e, cravando sua lança na praça pública, exigiu que sua arma fosse cultuada como uma divindade. Zeus, para o castigar, lançou contra ele os Centauros, que acabaram por matá-lo. Depois de morto, Ceneu se tornou outra vez uma mulher (Grimal, 2005, p. 82). Cf. Virg. *Aen.*, 6,448 ss; Ov. *Met.* 12, 459-532.
- xvi Uma das filhas de Erecteu, rei de Atenas, era também esposa de Céfalo. Prócris amava-o profundamente e ele correspondia a esse amor. Contudo, depois de um tempo, Céfalo começou a desconfiar da esposa e resolveu pô-la à prova. Sem que ela soubesse de quem se tratava, o esposo oferece-lhe presentes preciosos para que Prócris se entregasse a ele. Ela, mesmo tendo resistido por muito tempo, acabou por ceder e é confrontada por Céfalo. Depois de um tempo separado, o casal se reconcilia, vivendo felizes. Porém, Prócris torna-se ciumenta e, ao suspeitar das frequentes idas do esposo à caçadas, decide surpreendê-lo em seus amores com a misteriosa “Brisa”, que, segundo seu servo, era chamada para refrescar o amado em seu ardor. A mulher segue Céfalo, que, ao ouvir um rumor entre a ramagem, lança um dardo que tinha o condão de nunca falhar e a fere mortalmente. Por fim, Prócris antes de morrer compreende: Céfalo sempre tinha sido fiel e a brisa que ele invocava era apenas o vento. (Grimal, 2005, p. 80).
- xvii Leandro, por amor a Hero atravessava, todas as noites e a nado, o estreito que separava Sesto de Abido. Numa noite de tempestade, a chama da lâmpada acendida no alto de uma torre por Hero apagou-se, e Leandro não conseguiu alcançar a costa. Na manhã seguinte, o mar devolveu o cadáver junto a torre onde estava Hero, que se precipitou no vazio.
- xviii Inserimos aqui a tradução do verso *mascula Lesbicis Sappho peritura sagittis*, sugerido como suplemento por Tadeo Ugoletto, Veneza, 1501 (Cf. Hor., *Ep.* 1. 19. 28), pretendendo apresentar uma reconstrução do fragmento, embora a edição seguida não o realize. Há nesses versos a referência ao mito do lésbio Fáon, um velho pobre e desprovido de beleza, que, ao levar em sua barca a deusa Afrodite disfarçada de velha, não cobrando pelo serviço, ganha da deusa um bálsamo. Ao utilizar o presente, Fáon se torna tão belo que todas as mulheres da ilha de Lesbos apaixonam-se por ele, especialmente Safo. O barqueiro teria desdenhado desse amor, e a poetisa, para esquecer a paixão, atirara-se do alto da falésia de Lêucade. Cf.: Serv., *ad Virg., Aen.*, 3, 275; Ov., *Her.* 15 (Grimal, op. cit. p. 165)
- xix Filha de Tálao, rei de Argos, irmã de Adrasto e esposa de Anfiarau. Conta o mito que, antes de assumir o reinado de Argos, Anfiarau matara o pai de Adrasto e o

expulsara da cidade. Mais tarde, para selar a reconciliação, Adrasto ofereceu-lhe a mão de Erífile, fazendo um acordo em que ambos deveriam se submeter ao julgamento da jovem, caso houvesse conflitos futuros. Esse fato provocaria a morte de Anfiarau, pois o cunhado o convocara para sua expedição contra Tebas e Anfiarau, tendo o dom da premonição e sabendo que iria morrer no embate, tentara demover Adrasto de tal iniciativa. Contudo, Polinices, a conselho de Ífis, oferece o colar de Harmonia a Erífile, que, comprada pelo ornato, decide a favor da guerra. Anfiarau cumpre sua promessa e marcha contra Tebas, não sem antes obrigar os seus dois filhos, Alcmeón e Anfíloco, a vingá-lo mais tarde. Eles matam assim a sua própria mãe, Erífile, e organizam uma nova expedição contra Tebas, a expedição dos Epígonos, da qual dessa vez sairiam vitoriosos. (Grimal, op. cit. p. 26-27).

xx Pasífae, esposa de Minos, é filha de Hélio e Perseide. Há uma lenda famosa sobre ela em Creta, envolvendo seus amores monstruosos com um touro. Minos, ao reclamar o trono de Creta, pediu aos deuses um sinal, e Posídon enviou um touro do mar. Pasífae, aflita por um amor insano inspirado pelo deus, pediu ajuda a Dédalo, que construiu uma vaca artificial. Pasífae se escondeu dentro dela e se uniu ao touro, resultando no nascimento do Minotauro. Minos, furioso, aprisionou Dédalo, mas ele escapou com a ajuda de Pasífae. Segundo a tradição, ela também é conhecida por seus ciúmes doentios e por ter lançado uma terrível maldição sobre Minos para evitar que ele tivesse outras amantes, que eram devoradas por serpentes que lhe brotavam de todas as partes do corpo. Na região de Lacônia, havia um oráculo dedicado a Pasífae, porém, diziam que essa Pasífae poderia ser a troiana Cassandra, Dafne ou até mesmo uma filha de Atlas que concebeu um filho de Zeus chamado Amon, o deus de Cirene, venerado como Zeus-Amon. Cf. Apollod., *Bibl.*, 1, 9, 1; Hyg., *Fab.*, 40; Virg., *Buc.*, 6, 46 entre outros.

xxi Ariadne, filha de Minos e Pasífae, apaixonou-se por Teseu quando este chegou a Creta para enfrentar o Minotauro. Para ajudá-lo a encontrar o caminho no labirinto, deu-lhe um novelo de fio. Depois de Teseu derrotar o monstro, fugiram juntos, mas ele a abandonou em Naxos, enquanto a jovem dormia. As razões variam: algumas versões dizem que era por amor por outra mulher, outras dizem que foi por ordem dos deuses. Dioniso a encontrou, desposou-a e a levou para o Olimpo, onde ela recebeu um diadema de ouro como presente de casamento. Mais tarde, ela teve filhos com Dioniso, Toas, Estáfilo, Enópion e Peparetos. Outra versão da lenda diz que ela foi morta por Ártemis na ilha Dia (identificada com Naxos), a mando de Dioniso. Cf. Apollod., *Ep.*, 1,9; Pausan., 1, 20, 3; 10, 29, 4; Ov., *Her.*, 10. e *Met.*, 8, 174s.; Hyg., *Fab.*, 43; cf. Od., 11, 321s entre outros.

xxii Fedra, filha de Minos e Pasífae, irmã de Ariadne, foi dada em casamento a Teseu, mesmo este já sendo casado com Antíopa, Melanipe ou Hipólita. O casamento provocou um ataque das Amazonas. Fedra teve dois filhos com Teseu, mas se apaixonou pelo enteado, Hipólito, que a rejeitou. Com medo de ser denunciada, ela acusou Hipólito de tentar seduzi-la. Teseu, convencido, pediu a Posídon para punir o filho, que acabou sendo morto pelos próprios cavalos. Fedra, atormentada pelo

remorso, acabou se suicidando. A história se passa em Trezena e foi tratada com variações na tragédias de Eurípides. Numa peça, Fedra se enforca, após ter acusado Hipólito, causando-lhe a morte. Em outra, depois de revelar o seu amor, suicida-se. Cf. Apollod., *E.*, 1, 17; Eur., *Hipp.*; Sen., *Phaedr. sine Hippoll.*; Ov., *Met.*, 15, 497s.; *Her.*, 4; Hyg., *Fab.*, 47; Serv., *ad Virg., Aen.*, 6, 445; 7, 761 entre outros.

- xxiii Filha de Acasto e mulher de Protesilau. Laodâmia acabara de se casar, quando seu marido parte para Guerra de Troia e lá vem a perecer. A mulher, ao saber da sua morte, pede aos deuses que restituíssem a vida do esposo por somente três horas. Quando Protesilau, tendo retornado à vida, teve de partir novamente para o Hades, Laodâmia não suporta ter que se afastar do amado e se suicida em seus braços. (Grimal, op. cit. p. 267).
- xxiv Píramo e Tísbe eram amantes fervorosos. Quando a moça engravida antes do matrimônio, desesperada, põe fim à sua vida. Píramo, ao tomar conhecimento disso, segue-a na morte. Os deuses apiedando-se deles, os metamorfoseiam em cursos de água: no rio Píramo e numa fonte que jorrava para o leito desse rio. Cf. Ov. *Met.*, 4, 55 e ss.
- xxv Filha de Éolo e Enarete. Cânace teria tido um filho com seu irmão Macareu, e após a descoberta dessa criança, Éolo teria atirado o neto aos cães e enviado uma espada para a sua filha, com a ordem de que se suicidasse. Cf.: Ov. *Her.*, 11.
- xxvi Nome tírio de Dido, a rainha de Cartago que, sendo abandonada por Eneias, suicida-se com a espada do herói, em meio as chamas de uma enorme pira. Cf.: Virg. *Aen.*, libri 1 e 4; Ov. *Her.*, 4.
- xxvii Um pastor jovem e de grande beleza que inspirou um profundo amor à Luna. A pedido de Selene, a personificação da deusa, Zeus concedeu-lhe a promessa da realização de um desejo, a que Endimião escolhe dormir um sono eterno. O deus adormeceu-o, conservando-o eternamente belo e jovem. Segundo algumas versões do mito, teria sido durante este eterno sono que Luna o vira e se apaixonara por ele. Endimião teria tido cinquenta filhas com sua amante. Cf. Grimal, op. cit. p. 134.
- xxviii Segundo a versão mais anterior do mito, Adônis é fruto do incesto entre o rei sírio Tíante e sua filha Mirra. Para não ser morta pelo pai, quando este descobre o ocorrido, a moça é transformada pelos deuses na árvore da mirra. Depois de um tempo, ela dá luz a um menino de impressionante beleza que chama a atenção de Afrodite (Vênus). A deusa o recolhe e o entrega à proteção de Perséfone (Prosérpina), que, muito afeiçoada ao menino, não quis devolvê-lo a Afrodite mais tarde. Zeus arbitra então este conflito e determina que Adônis viveria uma terça parte do ano com Afrodite, a outra terça parte com Perséfone, e a terça parte restante com quem o rapaz quisesse. Adônis sempre preferiu passar os dois terços do ano com Afrodite e somente um com Perséfone, embora, segundo a lenda, Afrodite é quem teria se encolerizado e provocado contra Adônis um javali que o

feriu mortalmente durante uma caçada. (Grimal, op. cit. p. 6.). De acordo com Apolodoro (Apolod., 3. 14, 4), ao ser preterida por Adônis por causa de Afrodite, Pérsefone foi quem enviou o javali contra o rapaz, sendo essa referência de Ausônio à crucificação de Adônis por Perséfone de origem desconhecida. (Alvar Ezquerda, 1990, nota 37, p. 386).

- xxix Segundo Green (1991, p. 531) a forma *quisque* é encontrada em referência ao feminino em Plauto (*Poen.* 107) e em Terêncio (*Hec.* 216). De qualquer modo *quaeque* é uma forma usada para as heroínas nos versos 3 e 67 e aqui pareceria estranho o uso. Green também admite a possibilidade de incluir a forma *Cupido* e daí usar o masculino ‘todos’ ou estar fazendo referência à humanidade como um todo. Por fim, Green recorda que a forma *quaeque* possa se dever a algum escriba, como Screverius sugeriu.
- xxx Mirra, filha do rei de Chipre, Cíniras, é conhecida por seus amores proibidos e sua transformação em uma planta da mirra. A história completa é relatada acima na nota sobre o mito de Adônis (xi). Às vezes, ela é chamada de Esmirna, também conhecida como mãe de Adônis, que por vezes é considerado filho de Belo e da ninfa Orítia, ou então como filha do rei Cíniras. (Grimal, op. cit. p. 315).
- xxxix Marte – *Mavorte* (*Mavors*) uma variação para reiterar o uso irônico desse proêmio no poema lucreciano *De Rerum Natura* (1.31ss.) –, é o deus romano associado a Ares na mitologia grega, sendo uma figura antiga nas religiões itálicas e existia antes da introdução do culto a Ares. Muitas das lendas em que Marte se envolve na literatura clássica são adaptações dos mitos gregos. Por exemplo, os amores de Marte e Vênus, mencionados por Lucrécio em seu poema, são derivados da história de Afrodite e Ares, contada por Homero (*Od.* 8. 266-366). Marte e Vênus têm um caso amoroso que escandaliza o Olimpo. Vênus, casada com Vulcano, se envolve com Marte, e são pegos em flagrante pelo marido traído. O episódio resulta em humilhação e chacota para os amantes, um escândalo no Olimpo. Cf. *Ov. Met.* 4,167ss. e *Ars.* 2.561-88.
- xxxix Segundo algumas tradições, a disformidade física de Priapo era devida aos malefícios de Hera, que irada com as infidelidades do marido e cega de ciúmes, tocara o ventre de Afrodite (Vênus), estando ela grávida de Zeus, causando a disformidade em seu filho. Hera temia que a criança viesse a ter a beleza da mãe e a força e o poder do pai, tornando-se assim um perigo para todas as divindades olímpicas, por isso a deusa age: toca o ventre de Afrodite e Priapo nasce com um falo enorme, desproporcionado. A mãe, ao ver o recém-nascido, teme a zombaria dos deuses e o abandona nas montanhas, quando é encontrado por pastores que o criam e passam a prestar culto à sua virilidade. (Grimal, op. cit. p. 395).
- xxxixi Érix é o herói que dá nome à montanha siciliana célebre pelo santuário de Afrodite ali erigido. Segundo as versões do mito, seria filho de Afrodite e do argonauta Butes, ou ainda de Afrodite e Poseidon. A Érix é atribuída a construção do templo de

Afrodite Ericina e o herói figura também no mito de Hércules, quando este retornava do Ocidente trazendo os rebanhos roubados de Gerião. Na ocasião, Érix tentou remover os animais, porém acabou perecendo. (Cf. Virg., *Aen.* 5. 402).

xxxiv Mais um filho de Afrodite da união com Hermes, daí seu nome lembrar o de seus pais. Por causa da sua enorme beleza, despertou os amores da ninfa Sálmacé, porém o rapaz a rejeita, e a ninfa, ao surpreendê-lo nu enquanto se banhava, abraça-se a ele e roga aos deuses para que seus dois corpos se unam em um só. Atendidas as suas preces, desde então Hermafrodito passar a ter ambos os sexos. Podemos entender que a alusão de Ausônio a Priapo, Érix e Hermafrodito trata-se de uma queixa de Vênus, em que a deusa responsabiliza o Amor (Cupido) pelo nascimento de seus três filhos desventurados. (Cf. Alvar Ezquerria, 1990, nota 45, p. 398).

xxxv De acordo com Franzoi (2002, p. 111-12) esse verso é todo estruturado em Virg. *Aen.* 11. 905: *exsuperatque iugum siluaque euadit opaca*. Cf. tb. Virg. *Aen.* 6. 895 ss.: *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur/ cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,/ altera candenti perfecta nitens elephanto, sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes/ his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam/ prosequitur dictis portaque emittit eburna*.; Hor. *carm.* 3.27.39ss.: *an.../ ludit imago/ uana, quae porta fugiens eburna/ somnium ducit?* ; e ainda, Auson. *Ephem.* 8.22ss.: *diuinum perhibent uatem sub frondibus ulmi/ uana ignauorum simulacra locasse soporum/ et geminas numero portas: quae fornice eburno/ semper fallaces glomerat super aera formas*. Como discute Gregson Davis (1994), a descida aos *campi lugentes* e fuga para o Olimpo de Cupido, tal como um despertar de um pesadelo fantasmagórico, traça um paralelo à ambiguidade presente no final do livro 6 da Eneida de Virgílio, onde há a saída de Eneias e a Sibila pelo portão dos sonhos vãos, uma evidência da vasta tradição exegetica em torno da narrativa virgiliana. (Davis, 1994).

APÊNDICE

ICONOGRAFIA: *CVPIDO PVNITVS*¹²²

O estudo de Francesco Lucioli, intitulado *Amore punito e disarmato* (2013),¹²³ alude à *Vita nuova* de Dante Alighieri (1293) e à personificação do amor erótico, como uma criança peralta, em Propércio (Prop. 2.12), assim como cita a obra *Cupido cruciatus* de Décimo Magno Ausônio, tratando sobre as representações simbólicas de Eros encontradas na literatura e arte clássicas. Ao lado disso, aborda os estudos de Fauth (1974) e Hutton (1941) sobre a punição de Eros, representada em um vaso apuliano de Taranto, fornecendo uma avaliação do significado artístico e histórico desse artefato.

Francesco Lucioli faz referências a poetas latinos como Tibulo (1, 19) e Ovídio (*Amores*) para examinar as diferenças entre amor positivo (Amor) e desejo negativo (Cupido) na poesia latina, mostrando diferentes representações desses conceitos nas obras literárias. Isso nos dá uma compreensão mais profunda do significado cultural e literário dos temas do amor na literatura romana antiga, pois o estudo interpreta o Cupido Crucificado não apenas como um símbolo de amor e desejo, mas também como uma representação da paixão, enfatizando o poder e a intensidade das emoções perpetrados pela divindade. Isso contribui de forma a nos levar a entender melhor a representação de Eros como um deus com grande poder seja entre os deuses, seja entre os mortais.

Para estudar a evolução da iconografia de Eros e suas interpretações na arte e na literatura, Lucioli cita obras específicas, como a *Anthologia Graeca*, os escritos de Propércio e as odes de Anacreonte. Além disso, incorpora pesquisas acadêmicas sobre a relação entre texto e imagem, especialmente em relação às obras alegóricas de Francesco da Barberino (1264 - 1348). Enfim, a iconografia molda a representação do amor, da paixão e da dinâmica emocional na arte e na literatura, lançando luz sobre interpretações variadas do tópos do *Cupido punitus* em vários contextos culturais e históricos.

¹²² A iconografia organizada e apresentada a seguir foi reunida a partir das nossas pesquisas com o tópos *Cupido punitus*.

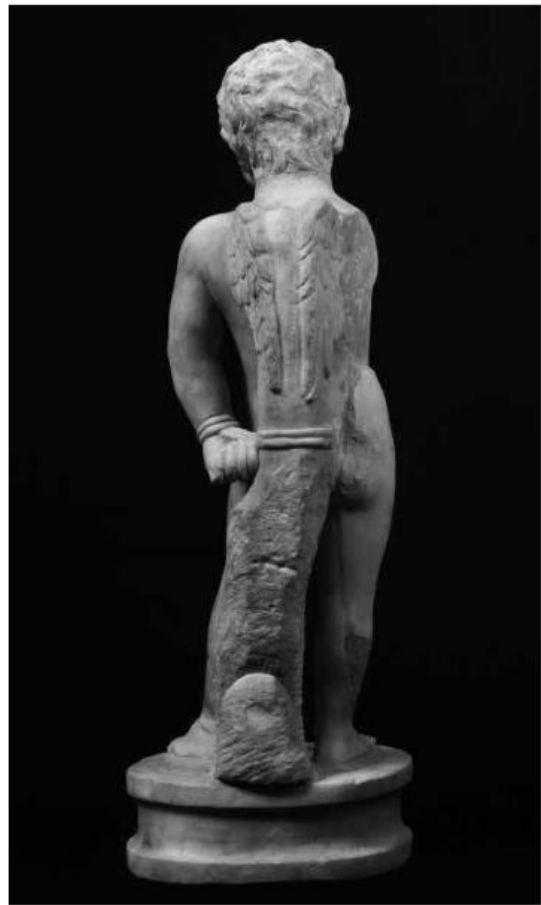
¹²³ Estudo vencedor do “Premio Tesi di Dottorato”, um prêmio estabelecido pela Sapienza Università de Roma (2013). Cf. LUCIOLI, F. *Amore punito e disarmato: parola e immagine da Petrarca all’Arcadia*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2013, 348 p.



Cupido amarrado, séc. I-II EC
Aplicação romana em bronze



Eros atado. Figura romana de mármore, ca. séc. II EC



Eros castigado, estatueta, integrada com cabeça moderna, vista frontal e traseira, séc. I EC, Turim, Museu de Antiguidades (Riccomini, 2018)



Estatueta de Eros agarrado pela orelha, meados do séc. II EC
com acréscimos modernos, mármore Lunense, Florença, Palazzo Pitti,
Museo degli Argenti, inv. Pitti, Oda, 1911, n. 166. (Riccomini, 2018)



Cupido Cativo Amarrado a uma Árvore [reverso], c. 1500
Artista anônimo, Samuel H. Kress Collection



Das amantes infelizes, Pirro Ligorio (1513 – 1583),
Manoscritto di Napoli, Biblioteca Nazionale Centrale, XIII. B. 8, f. 80v



Cupido Crucificado. Gravura ca.1594



Cupido nos Campos Elíseos atado a uma árvore ao centro e cercado por todos os lados, 1563
Giulio Bonasone, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



Cupido amarrado a uma árvore, 1570–1599, Giorgio Picchi
The Leonora Hall Gurley Memorial Collection



Cupido preso a uma árvore, séc. XVI
Escola alemã



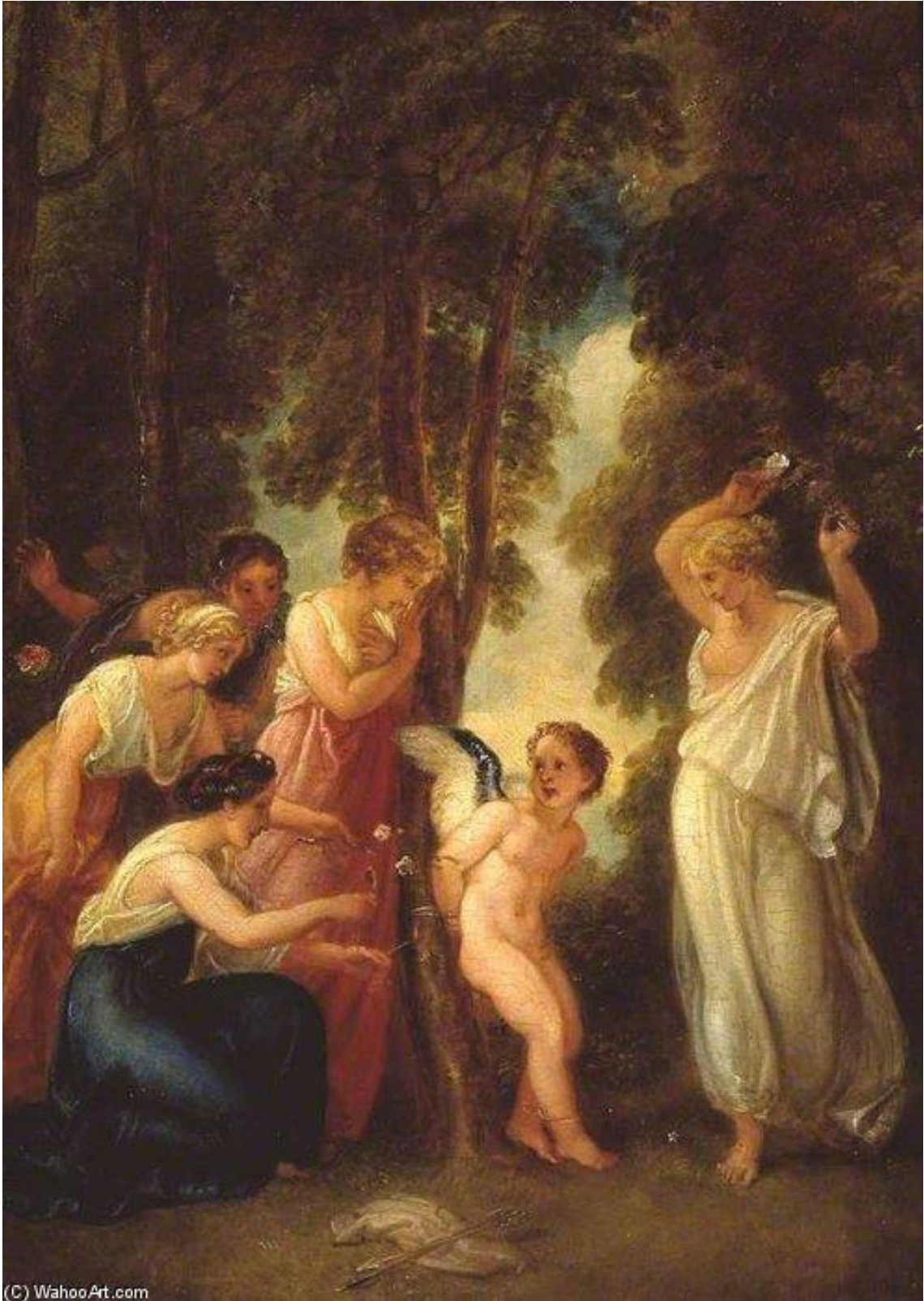
Cupido castigado, 1613
Bartolomeo Manfredi



Cupido amarrado a uma árvore, séc. XVII
Escola Bolonhesa



Cupido confinado, séc. XVIII
Sir John Soane's Museum, Londres



(C) WahooArt.com

Cupido preso a uma árvore,
Thomas Stothard (1755-1834)



Cupido mau, ca. 1790/1810
Empire Painting



Cupido preso pelas três Graças, ca. 1830,
relevo em mármore, Oficina de Bertel Thorvaldsen



Cupido amarrado, 1863
Richard Greenough



Cupido confinado, 2011
Fotografía de Mary Capriole



Eros atado, Igor Mitoraj
Cracóvia, Praça Principal, perto da Torre da Câmara Municipal

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

Edições da Cupido cruciatus

GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

GREEN 1999 *Decimi Magni Ausonii opera*. Recognovit brevique annotatione critica instruxit R. P. H. Green. Oxford: Oxford Classical Texts, 1999, p. 154-158.

PEIPER. *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*. Recensuit R. Peiper. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1886, p. 109- 113.

PRETE *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*. Edidit S. Prete. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana, 1978, p. 116-121.

SCHENKL D. *Magni Ausonii Opuscula*. Recensuit C. Schenkl. v. 2. Berlim: Monumenta Germaniae Historica, 1883, p. 121-124.

Edições/traduições para as línguas modernas

ALVAR EZQUERRA, A. *Décimo Magno Ausonio. Obras*. v. 1 e 2. Tradução de Antonio Alvar Ezquerria. Madri: Gredos, 1990.

CANALI, L. *Ausonio. La Mosella e altre poesie*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 2011.

CORPET, E. F. *Oeuvres complètes d'Ausone*. Traduction nouvelle par E.-F. Paris: Bibliothèque Latine Française, 1843, I 25-33 (texto/tradução), 357-362 (notas).

EVELYN-WHITE, H. G. *Ausonius*. English Translation. Loeb Classical Library: New York, 1919.

FRANZOI, A. *Cupido Messo In Croce*. Napoli: Loffredo, 2002.

JASINSKI. *Ausone. Oeuvres en vers et en prose*. Traduction nouvelle de M. Paris: Classiques Garnier, 1935], II 30-37 (texto/tradução), 297 (notas).

LATEUR, P. *Ausonius: Cupido cruciatus. Cupido aan het kruis*. Lovaina (Leuven): Uitgeverij P, 1999.

PASTORINO. *Opere di Decimo Magno Ausonio*. A cura di Agostino Pastorino. Torino: Unione Tipografica, 2013 [1971].

TROCA PEREIRA, R. M. O Suplício de Cupido em Comentário e tradução. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. v. 28. n. 1, p. 205-213, 2015.

WARREN, D. *Ausonius: Moselle, Epigrams, and Other Poems*. London/New York: Routledge, 2017.

Estudos

- BISANTI, A. “Una recente edizione del ‘Cupido cruciatus’ di Ausonio”. *Schede Medievali*. n. 43, p. 397-406, 2005.
- DAVIS, G. Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil’s Aeneid. *CQ*. v. 30, n. 3, p. 162-170, 1994. Disponível em: <<http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol130/iss3/3>>. Acesso em 17 ago 2019.
- DRÄGER, P. *Mosella; Der Briefwechsel mit Paulinus; Bissula. Sammlung Tusculum*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002.
- DRAPER, K. M. “Ovidian Ghosts in Ausonius’ Mourning Fields: Reading Virgil through Ovid in the Cupido Cruciatu.” In: MYERS A; MYERS, M. (orgs.). *Vergil’s Elegy and the Elegists’ Vergil: Gender and Genre*. Toronto: University of Toronto Press, 2023. p. 333-50.
- DRAPER, K. M. “Ipsae Intercedunt Heroides: Ausonius on Reading Vergil through Ovid in the Cupido Cruciatu.” In: *The vergilian society symposium cumanum*. Conferência. Cuma, Itália, 2017.
- FAUTH, W. Cupido cruciatus. *Grazer Beiträge*, n. 2, p. 39-60, 1974.
- GAULY, B. M. Ausonius' Cupido cruciatus und die Liebe zum Mythos. In: GAULY, B. M.; MÜLLER, G. M.; RATHMANN, M.(orgs.). *Dialoge mit dem Altertum*. Sinnstiftungen aus der Vergangenheit in Antike, Früher Neuzeit und Moderne. Heidelberg: Winter, 2019, p.143-160.
- GINDHART, M. “Evolat ad superos Portaque evadit Eburna”: Intertextuelle Strategien und Vergilparodie im Cupido cruciatus des Ausonius. *RbM*, v. 149, n. 2, p. 214-236, 2006.
- HALDEMANN, P. *Der “Cupido Cruciatu” des Ausonius und seine literarischen Vorgänger*. Tutzing: Selbstverlag, 2000.
- LUCIFORA, R. M. Il Cupido cruciatus di Ausonio rivisitato. *Accademia Peloritana*, v. 4, p. 305-318, 1978.
- LUCIFORA, R.M. I loci similes del Cupido Cruciatu. In: *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti – Classe di Lettere Filosofia e Belle*, 55, 1979, p 261–271.
- MASTROIANNI, P. “Su due luoghi del Cupido cruciatus.” In: *Bollettino di studi latini*, 26, p. 545–558, 1996.
- MONDIN, L. Genesi del Cupido Cruciatu. *Lexis*, n. 23, p. 339-372, 2005.
- NAPIWOCKI, W. *A critical text of the Gratiarum actio and the Cupido Cruciatu of D. Magnus Ausonius*. Dissertação. Ann Arbor: University Microfilms International, 207p. 1985.
- PÉGOLO, L. Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en Cupido cruciatu de Ausonio. *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. n. 11, p. 23-31, 2015. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/AcHAM>> Acesso em 31 ago 2019.

- PÉGOLO, L. Representaciones del furor femenino en Cupido Cruciatu de Ausonio. *Anales de Filología Clásica*, n. 26, p. 51-62, 2013.
- PÉGOLO, L.; ROBLEDO, A. Voces ovidianas y técnica centonaria en Cupido cruciatu de Décimo Ausonio. *Praesentia*, n. 18 p. 1-14, 2017.
- POLYMERÁKIS, F. K. “D. M. Ausonii Cupido cruciatu: μίμηση και πρωτοτυπία”. In KOUTROUMPAS, D. E. Imitatio in litteris Latinis. In: *Acta Quinti Symposii Studiorum Latinorum Totius Graeciae*. 5-7, 1993, p. 345–363.
- POLYMERÁKIS, F. K. *Decimi Magni Ausonii: Cupido Cruciatu*. 1993, 519f. Tese. University of Ioannina, Ioannina, 1993.
- REES, R. “Nailing down the poet: Ausonius’ Cupid crucified.” In: MILLETT, P.; OAKLEY, S. P.; THOMPSON, R. J. E. (orgs.). Ratio et res ipsa: classical essays presented by former pupils to James Diggle on his retirement. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, n. 25, v. 36, p. 135-150, 2011.
- RICCOMINI, A. M. Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia. *Ricerche di storia dell’arte*, 124, 2018, p. 49-58.
- SANTINI, C. Ambiguità intertestuale nel ‘Cupido cruciatu’ di Ausonio. In ANTONINO, I.; MENESTÒ, E. *Curiositas*. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002. p. 243-256.
- SIMONS, R. “Cupido’s bogen zu Tibull. 2, 1, 67-72 und Ovid Met. 1, 454-465.” *Philologus*, n. 152, p. 270-281, 2008.
- TROCA PEREIRA, R. M. Ausônio: na confluência de dois credos. *Eruditio Antiqua*. n. 5, p. 147-163, 2013.

Obras de consulta

- LUCIOLI, F. *Amore punito e disarmato: parola e immagine da Petrarca all’Arcadia*. Roma: Sapienza Università Editrice, 2013, 348 p.
- NILSSON, I. *Plotting With Eros: Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2009.
- PASCUAL BAREA, J. El Cupido Pendulus de Rodrigo Caro: creación mitológica de un arqueólogo. In: *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, v. 3, p. 641-646, 1989.
- VAGENHEIM, G. Da “fantasia” letteraria a “fantasia” iconografica Pirro Ligorio e l’interpretazione degli autori classici. In: PATTANARO, A.; FERRARI, S. *Disegnare l’antico, riproporre l’antico nel Cinquecento: Taccuini, copie e studi intorno a Girolamo Da Carpi*. Padova: jun. 2018. Disponível em: <<https://hal.science/hal-01846470>> Acesso em: 23 maio 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta seção tem como objetivo analisar os elementos abrangentes desta pesquisa: suas restrições, sua potencial contribuição, as questões que aborda – e as que deixa sem resposta –, finalizando, porém, sem a intenção de encerrar a discussão e reflexão propostas neste trabalho.

Sendo assim, o escopo da tese é a tradução e o estudo da obra *Cupido cruciatus* de Décimo Magno Ausônio, *grammaticus, rhetor* e poeta do quarto século de nossa era, oriundo da Burdigala (Gália), atual Bordeaux. Nesse sentido, a partir da tradução deste poema em que se verbaliza a intenção de “transpor em versos” a pintura visualizada, analisou-se o elemento intersemiótico como parte do projeto criativo do poeta, e se discutiu a relação entre a poesia e as *aemulae artes* (a pintura e a escultura). No estudo, acrescentou-se a análise de obras de períodos diversos da criação poética ausoniana – *Epigrammata, Bissula* e *Epitaphia* –, com o intuito de identificar os elementos intersemióticos presentes na obra poética do autor, elementos que, centrais na obra em estudo na tese, o poema *Cupido cruciatus*, escoam para outras obras do autor como um tópos de seu interesse.

Primeiramente, o estudo se focou na identificação de textos ausonianos nos quais o elemento intersemiótico está presente, seja de forma explícita, destacando-se nesse aspecto, seja em casos nos quais a criação de imagens pela poesia é uma característica geral da produção poética de Ausônio. A partir dessa seleção, os textos foram examinados, levando-se em consideração: i) o uso de certos temas relacionados a um possível programa intersemiótico; ii) a análise de aspectos linguísticos e estruturais que demonstram intencionalidade na perspectiva intersemiótica; e iii) a investigação de jogos de sentido potencialmente associados a uma visão intersemiótica.

Como resultados desses objetivos secundários, apresentaram-se discussões e análises das obras ausonianas, não somente a partir do estudo dos *topoi* a respeito do próprio ato criativo (*mimesis, imitatio, aemulatio*) no período helenístico, como também das tópicas referentes à natureza da relação existente entre as belas artes (poesia, pintura, escultura) em Ausônio, chegando-se às evidências de que, de fato, o elemento intersemiótico permeia a criação poética do autor nos diferentes períodos de sua vida e escrita, ao menos em certas obras ausonianas como *Epigrammata, Cupido, Bissula* e *Epitaphia*.

Ao lado disso, a partir do estudo do tópos da disputa entre artes e o caráter da pintura como uma *aemula ars*, principalmente na elegia *Bissula*, e ainda, a partir da análise a respeito

do jogo imagético entre o visual e o verbal proposto no poema *Cupido*, traçou-se um preâmbulo de como os elementos intersemióticos saltam e evidenciam a intenção de se transpor em versos, a pintura-mural, discutindo como operações intrínsecas à écfrase — a enargia e a *phantasia* — são empregadas como um recurso poético e possibilitam “pintar” o poema em versos. Essas operações permitem afirmar que o elemento intersemiótico é um expediente que demonstra uma visão intersemiótica presente na produção poética ausoniana.

Ademais, retornando-se ao objetivo maior proposto neste trabalho, a tarefa de se traduzir a obra *Cupido cruciatus*, em nosso caso, foi duplamente cumprida com a apresentação de uma tradução mediadora, com foco na leitura, na compreensão do texto latino, com a inclusão de notas ao texto; e uma tradução recriadora, em hexâmetros portugueses, sendo essa *a primeira experiência com esse tipo de tradução para a obra em tela*.

Por ora, para apagar as luzes, serve esta tese como mais um dos esforços de uma crescente incursão na tradução de obras greco-latinas para o português no Brasil. Além disso, é sempre importante destacar que o trabalho também busca preencher uma lacuna, junto ao mercado editorial, de existência de traduções de autores e obras literárias da Antiguidade tardia, um período ainda pouco estudado na área dos Estudos Clássicos. A tese propiciou ainda, a partir do estudo da *Cupido cruciatus* e demais obras de Ausônio, que surgissem perspectivas para uma “tradução intersemiótica compartilhada”, a ser realizada de forma *interartes* e interdisciplinar. Futuramente, se pretende aprofundar os aspectos do texto ausoniano (o jogo entre luz e sombra, os matizes e a intensidade, as escolhas de determinadas estruturas linguísticas entre outros) que podem, quiçá, fornecer elementos para uma tradução intersemiótica do poema *Cupido cruciatus* para uma pintura, por meio dos possíveis “rastros” deixados pelo poeta ao pintor.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLI, R; TAUNAY, A. *História Geral da Civilização*. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.
- AGNOLON, A. O artífice e o poeta: os epigramas plástico-eróticos de Rufino e a emulação nas artes. Belo Horizonte: *Classica*, v. 34, n. 2, 2021.
- ALMEIDA, S. P. S. N.; AMARANTE, J. Arte visual e poesia: tradução intersemiótica em Ausônio. In: ALMEIDA, A. A. D.; BATISTA, A. S.; KUPSKE, F. F.; ZOGHBI, D. (org.). *Língua em movimento: Estudos em linguagem e interação*. 1. ed. Salvador: Editora da UFBA (EDUFBA), 2020, v. 2, p. 347-370.
- ALVAR EZQUERRA, A. In: DÉCIMO MAGNO AUSONIO. *Obras*. v. 1 e 2. Tradução de Antonio Alvar Ezquerro. Madri: Gredos, 1990.
- ALVES, A. T. *Transcreation: Desafios e potencialidades da tradução do texto publicitário*. 2012. 115f. Dissertação (mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Lisboa, 2012.
- AMARAL, F. V. A ekphrasis nos epigramas fúnebres enigmáticos gregos. In: GRIZOSTE, W. F.; SANTOS F. B. (orgs.). *Recepção & ekphrasis no ensino de letras clássicas*. Manaus: Editora UEA, p. 12-34, 2021.
- AMARANTE, J. *Dois tempos da cultura escrita em latim no Brasil: o tempo da conservação e o tempo da produção: discursos, práticas, representações proposta metodológica*. 2013. 313 f. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.
- AMARANTE, J. A explicação fulgenciana para o surgimento dos deuses: um amálgama pagão-cristão? São Paulo: *Hypnos*, v. 41, 2º sem., p. 215-236, 2018.
- AMARANTE, J. A bela morte feminina em Ausônio. *A palo seco*, n. 12, p. 47-60, 2020a. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/12952>>
- AMARANTE, J; ALMEIDA, S. P. S. N. Arte visual e poesia: tradução intersemiótica em Ausônio. In: ALMEIDA, A. A. D.; BATISTA, A. S.; KUPSKE, F. F.; ZOGHBI, D. (org.). *Língua em movimento: Estudos em linguagem e interação*. 1. ed. Salvador: Editora da UFBA (EDUFBA), 2020b, v. 2, p. 347-370.
- AMARANTE, J. A recriação, o retorno e o eterno novo: epigramas ausonianos em português. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 34, n. 1, p. 85–107, 2021. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/868>>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- AMARANTE, J. Tradução de poesia: uma questão de ordem. *Nuntius antiquus*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 1-18, 2022a.
- AMARANTE, J. *Ausônio: epigramas e recriação*. Traduções do latim. Relatório do Projeto de Pós-doutorado realizado na Universidade Federal da Paraíba em 2022. Salvador: UFBA, 2022b.
- AMARANTE, J. *A gramática de Ausônio: lusus linguae e recriação de poesia*. 1. ed. Salvador: Editora Aiê, 2023. v. 1. 80p .

- AMATO, R. S. de S. Filóstrato, O Velho: um olhar grego sob Roma. In.: FAVERSANI; JOLY (org.). *As formas do Império Romano*. Mariana: UFOP, 2014. p. 97s
- ARBEX, M. (orgs). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2006.
- AUSÔNIO; MOREIRA, D. da S. Epigramas|Epigrammata. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*. n. 4, mar. 2012, Florianópolis. p.9-25. Disponível em: <<http://www.notadotradutor.com/revista4.html>> Acesso em: 21 jun. 2021.
- AZEREDO, C. M. *Odes e elegias*. Roma: Tipografia Centenari, 1904.
- BARBOSA, T. V. R. Processo colaborativo de tradução de teatro antigo no Brasil. 2012, p.11-28. In: AMARANTE; LAGES (org.). *Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador: UFBA, 2012.
- BENEDETTI, F. *La tecnica del 'vertere' negli epigrammi di Ausonio*. Firenze: Accademia toscana di scienze e lettere (La Colombaria), v. 56, 1980.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011, 176p.
- BLOOMER, W. M. *Latinity and literary society at Rome*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BRENER, P. Z.; MARTINS, P. Novas luzes sobre a Segunda Sofística. *Codex: Revista Discente de Estudos Clássicos*, v. 5, n. 2, p. 11-28, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.25187/codex.v5i2.12281>. Acesso em: 21 dez. 2022.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMERON, Alan. "Poetae Novelli." *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 84, p. 127-175, 1980. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/311049>. Acesso em 22 abril 2023.
- CAMPOS, H. A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1976. CAMPOS, A de. Transcorvo. In: CAMPOS, Augusto de. *Despoesia (1979-1993)*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, H. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 2010. CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.
- CANALI, L. Ausonio. *La Mosella e altre poesie*. Milão: Arnaldo Mondadori Editore, 2011.
- CARDUCCI, Giosuè. *Odi barbare*. 3 ed. Bologna: Nicola Zanichelli, 1880.
- CHADWICK, N. K. Ausonius and his Circle. In: _____. *Poetry and Letters in Early Christian Gaul*. Londres: Bowes&Bowes, 1955. p. 47-62.

- CITRONI, M.; CONSOLINO, E. E.; LABATE, M.; NARDUCCI, E. *Literatura de Roma Antiga*. Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 1239-1243.
- CLÜVER, C. Inter textos / inter artes / inter média. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et al. *Aletria*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, UFMG, n. 14, jul-dez. p. 11-41, 2006.
- CLÜVER, C. Interarts Studies: An Introduction. Publicado 1993 em tradução sueca. Em português: Estudos Interartes: Orientação Crítica. Tradução de Yun Jung Im e Claus Clüver, revisão Helena Carvalhão Buescu. In: BUESCU, H. C.; DUARTE, J. F.; GUSMÃO, M. (orgs.). *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-359.
- CONLEY, T. M. *Rhetoric in the European Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- CONTE, G. B. *Litteratura Latina*. L'età Imperiale. Milão: Le Monnier Università, 2012. p. 210-229.
- CULLHED, E. Ausonius' Advice to a Painter: Interpreting Bissula 5 and 6. *Classical Philology*. v. 116, n. 2, p. 282-292, 2021.
- D'ANGELO, F. J. The Rhetoric of Ekphrasis. *JAC: A Journal of Rethoric, Culture and Politics*, Pocatello, v. 18, n. 3, p. 439-447, 1998.
- DARDENAY, A. Rome, les Romains et l'art grec: translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio.... In: BONNET, C.; BOUCHET, F. *Translatio: traduire et adapter les anciens*. Paris: Classiques Garnier, 2013. p. 109-137.
- DAVIS, G. Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid. *CQ*. v. 30, n. 3, p. 162-170, 1994. Disponível em: <<http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol130/iss3/3>>. Acesso em 17 ago 2019.
- DAVIS, G. Cupid at the Ivory Gates: Ausonius as a Reader of Vergil's Aeneid. *CQ*. v. 30, n. 3, p. 162-170, 1994. Disponível em: <<http://digitalcommons.colby.edu/cq/vol130/iss3/3>>. Acesso em 17 ago 2019.
- DÉCIMO MAGNO AUSONIO. *Obras*. v. 1 e 2. Tradução de Antonio Alvar Ezquerra. Madri: Gredos, 1990.
- DELLA VALLE, G. *Vite dei pittori antichi greci e latini*. Siena, 1795.
- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da Imitação*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.
- DRÄGER, P. *Mosella; Der Briefwechsel mit Paulinus; Bissula. Sammlung Tusculum*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2002.
- EDWARDS, W. Ausonius, the Poet of the Transition. *CJ*. v.4, n. 6, p. 250-259, 1909.

- EVELYN-WHITE, H. G. *Ausonius*. English Translation. Loeb Classical Library: New York, 1919.
- FAHNESTOCK, J; SECOR, M. *A Rhetoric of Argument: a text and reader*. 3. ed. New York: McGraw-Hill, 2004.
- FAUTH, W. Cupido cruciatus. *Grazer Beiträge*, n. 2, p. 39-60, 1974.
- FERNANDES, M. P. *Política e Latinitas: o Brutus de Cícero e os fins da eloquência romana*. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Universidade de Campinas. (2014).
- FIELDING, C. *A Cabala Prática*. São Paulo: Pensamento, 1989.
- FUA, O. L'idea dell'opera d'arte "vivente" e la bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino. *Rivista di cultura classica e medievale*, Roma, v. 15, p. 49-55, 1973.
- FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente. I. Os romanos. *Cadernos de Tradução*. v. 1, n. 12, p. 11-28, 2003.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1985.
- GENTILI, B. Tradurre Poesia. In: SALVATORE, N. *La traduzione dei testi classici*. Teoria prassi storia. Napoli: M. D'Auria, 1998.
- GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009.
- GINDHART, M. "Evolat ad superos Porta que evadit Eburna": Intertextuelle Strategien und Vergilparodie im Cupido cruciatus des Ausonius. *RbM*, v. 149, n. 2, p. 214-236, 2006.
- GLARE, P. G. W. *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- GODOY, A. M. Mundo helênico e ideologia no Direito Romano. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 45, p. 73-103, 2004.
- GONÇALVES, R. T. L'hexamètre au Brésil : la tradition de Carlos Alberto Nunes. *Anabases, Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n. 20, 2014, p. 151-164.
- GONÇALVES, R. T. Panorama de traduções métricas de poesia greco-romana no Brasil. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 14, n. 1, 2022, p. 179-195.
- GOUVÊA JÚNIOR, M. M. "Ostomachion: Ausônio e a Métrica dos Centões Latinos." *Scientia Traductionis*, 2011, p. 179-200. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/19804237.2011n10p179/20012>>.
- GREEN R. P. H., *Decimi Magni Ausonii Opera*. Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis. Oxford classical texts. Oxford: E. Typ. Clarendoniano, 1999. 316p.
- GREEN, R. P. H. *The Works of Ausonius*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

- GRILLI, A. Ausonio: il mondo dell'Impero e della corte. *Antichità Altoadriatiche*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, v. 1, p. 139-150, 1982.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HALDEMANN, P. *Der "Cupido Cruciatu" des Ausonius und seine literarischen Vorgänger*. Tutzing: Selbstverlag, 2000.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Tradução de Marcia Arbex, In: ARBEX, M. (org). *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FAE, UFMG, 2006, p. 167-189.
- HÖLSCHER, T. *The Language of Images in Roman Art, Cambridge*, Cambridge University Press, 2007 In: DARDENAY, A. Rome, les Romains et l'art grec: translatio, interpretatio, imitatio, aemulatio. *Translatio: traduire et adapter les anciens*. Paris: Classiques Garnier, p. 123-124, 2013.
- HUTTON J. Analogues of Shakespeare's Sonnets 153-54: Contributions to the History of a Theme. *Modern Philology*, n. 38, p. 385-403, 1941.
- JONES, A. H. M; MARTINDALE, J. R.; MORRIS, J. *The Prosopography of the Late Roman Empire*, v. 1 e 2 Cambridge: 1971/1980.
- KENNEY, E. J; CLAUSEN, W. V. *The Cambridge History of Classical Literature*. Londres, Nova York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, v. 2, 1982. p. 698-705.
- KLAUDY, K. Compensation in Translation. In: Szatmári P., Takács D. (Hrsg.). "... mit den beiden Lungenflügeln atmen" Zu Ehren von János Kohn. München: LINCOM, 2008. p.163-175.
- KOOPMAN, N. *Ancient Greek ekphrasis: Between description and narration*. Leiden/ Boston: Brill, 2018.
- LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: do Sentido à Significância*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LARANJEIRA, M. Sentido e significância na tradução poética. *Estudos Avançados*, n. 26, v. 76, p. 29-37, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300005>> Acesso em: 8 out 2022.
- LASCHUK, E. Antologia grega de Eduardo Laschuk. *Cadernos de Tradução*. Porto Alegre, n. 44, jan./jul., p. 31-37, 2019.
- LEÃO, D. Ausônio: Espetáculo dos sete sábios, v. 1-72. *Boletim de Estudos Clássicos*, 60, 2015, p. 103-118. https://impactum-journals.uc.pt/bec/article/download/60_8/3989/18949
- LEMOES, F. J. P. de. Fernando Pessoa em busca de nova métrica. *Euphrosyne: Revista de filologia clássica*, n. 18, 1990, p. 179-198.
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura: o mito da pintura*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2004.

- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LUBIAN, F. Bildepigramme” classici e tituli historiarum tardoantichi: notional ékphrasis ed integrazione ermeneutica fra continuità e cambiamento. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 15, p. 38-50, 2011.
- LUCIFORA, R. M. Il Cupido cruciatus di Ausonio rivisitato. *Accademia Peloritana*, v. 4, p. 305-318, 1978.
- MÄNNLEIN-ROBERT, I. Epigrams on Art: voice and voicelessness in ecphrastic epigram. In: BING, P.; BRUSS, J. S. *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden: Brill, 2007. p. 251-271.
- MARQUES JÚNIOR, M. Que tradução? *Calíope: Presença Clássica*. ano 32, n. 29. p. 111-121, 2015.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Classica*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.
- MARTINS, P. *A Representação e seus Limites: Pictura Loquens, Poesis Tacens*. São Paulo: EDUSP, 2021.
- MATEUS, S. Imitatio e aemulatio: a Querela dos Antigos e dos Modernos sob o cânone estético. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*. Lisboa, v. 37, p. 239-251, 2018.
- MATTIACCI, S. Quando a imagem necessita da palavra: reflexões sobre a poética da écfrase no epigrama latina. Tradução de José Amarante e Renato Ambrosio. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 62, p. 3-23, 2019.
- MENDONÇA, A. S. Seleção e tradução da *Naturalis Historia* de Plínio, O velho. *Revista de História da Arte e da Cultura*. Campinas, n. 2. p. 317-330, 2022.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MONDIN, L. DECIMO MAGNO AUSONIO. *Epistole*: Introduzione, testo critico e commento. Veneza: Cardo, 1995. Introduzione. p. xvii-xxx.
- MONDIN, L. Genesi del Cupido Cruciatu. *Lexis*, n. 23, p. 339-372, 2005.
- AUSÔNIO; MOREIRA, Daniel da Silva. Epigramas | Epigrammata. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*. n. 4, Florianópolis, p. 09-25, 2012. Disponível em: <<http://www.notadotradutor.com/revista4.html>> Acesso em: 13 nov 2023.
- MOREIRA, D. Dez epigramas sobre Narciso. *Rónai: revista de estudos clássicos e tradutórios*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 57-64, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23153>>.
- NAPIWOCKI, W. J. *A Critical Text of the Gratiarum Actio and the Cupido Cruciatu of D. Magnus Ausonius* (1974). Dissertations. Loyola University Chicago. 207p. Disponível em:

<https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2407&context=luc_diss>
Acesso em: 05 nov 2022.

- NATIVIDADE, E. O último pé e a cesura nos versos únicos e as *Pínicas* de Sílio Itálico. *Scientia Traductionis*, n.13, 2013, p. 312-328.
- NILSSON, I. *Plotting With Eros: Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2009.
- NUGENT, S. G. Ausonius' 'Late-Antique Poetics and 'Post-Modern' Literary Theory. *Ramus*, n. 19, p. 26-50, 1989.
- NUNES, C. A. *Os brasileidas*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- OLIVA NETO, J. A. Minha guirlanda de poemas: 31 traduções inéditas. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, julho-dezembro, 2010, p. 259 – 272 (cf. part. p. 267-268). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/29002/17742>>.
- OLIVA NETO, J. A. O hexâmetro datílico vernáculo antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia traductionis*, n. 13, 2013, p. 295-311.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014a.
- OLIVA NETO, J. A. O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões. *Revista Letras*, Curitiba, n. 89, p. 187-204, 2014b.
- OLIVA NETO, J. A.; NOGUEIRA, É. O Hexâmetro Dactílico Vernáculo Antes de Carlos Alberto Nunes. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n.13, p. 295-311, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n13p295>>. Acesso em 3 mar. 2017.
- ONIANS, J. Abstraction and imagination in Late Antiquity. *Art History*. v. 3, n. 1. p. 1-24, 1980.
- P. OVIDIUS NASO. *Metamorphoses*. Ovid, *Metamorphoses* in two volumes. Edit by F. J. Miller-G. P. Goold. Oxford: Clarendon Press, 1977-1984.
- PASSARO, K. *The Prefaces of Ausonius: An Introduction, Commentary, and Translation*. 2022. Dissertação (mestrado). University of Cincinnati: Ohio, 2022. Disponível em: <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin16595331936654> Acesso em: 15 jan 2023.
- PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.
- PÉGOLO, L. Representaciones del furor femenino en Cupido Cruciatu de Ausonio. *Anales de Filología Clásica*, n. 26, p. 51-62, 2013a.
- PÉGOLO, L. Ephemeris de Décimo Ausonio: un día en la vida de un aristocrata tardoantiguo. *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. v. 9, p. 1-8, 2013b. Disponível em: <<http://www.flo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/historiaantigua ymedieval/volumen%209/Indice9.htm>>. Acesso em 20 agos 2019.

- PÉGOLO, L. Mujeres míticas y amores de papel: la literatura habla de la literatura en Cupido cruciatur de Ausonio. *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*. n. 11, p. 23-31, 2015. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/AcHAM>> Acesso em 31 ago 2019.
- PÉGOLO, L.; ROBLEDO, A. Voces ovidianas y técnica centonaria en Cupido cruciatus de Décimo Ausonio. *Praesentia*, n. 18 p. 1-14, 2017.
- PÉREZ-ORAMAS, L. Apresentação. In: FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens: Filóstrato, o Velho*. Tradução de Rosângela Amato. São Paulo: Hedra, 2012. p. 7-13.
- PIGMAN, G. W. The Metaphorics of imitation and aemulatio. *Humanities Working Paper*. California Institute of Technology, p. 1-49, 1979.
- PLATÃO. *Banquete, Fédon, Sofista e Político*. Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REEVE, M. Some Manuscripts of Ausonius. *Prometheus*. v. 3, p. 112-120, 1977.
- RICCOMINI, A. M. Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia. *Ricerche di storia dell'arte*, 124, 2018, p. 49-58.
- ROSADO FERNANDES, R. M. Dionísio de Halicarnasso: *Tratado da Imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986. p. 11-30.
- ROSTOV'TZEFF, M. *História de Roma*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- ROUVERET, A. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C. – Ier siècle ap. J.-C.)*. Rome: École française de Rome, 1989.
- SANTINI, C. Ambiguità intertestuale nel 'Cupido cruciatus' di Ausonio. In ANTONINO, I.; MENESTÒ, E. *Curiositas*. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002. p. 243-256.
- SANTOS, R. T. dos. *Transposição de metros clássicos em língua portuguesa: histórico e estudo do caso das Odes e elegias, de Magalhães de Azeredo*. Dissertação de Mestrado. Araraquara: UNESP / Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, 2014.
- SANTOS JÚNIOR, C. J. dos. Genethliacos de Décimo Magno Ausônio: traduções acadêmica e poética. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, v. 9, n. 1, p. 132-139, 2021a.
- SANTOS JÚNIOR, C. J. dos. Technopaegnon de Décimo Magno Ausônio entre traduções poéticas e não poéticas: seções I, II, III, IV, V, VI e VII. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 141-166, 2021b.
- SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 10. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, [1993] 2006 (reimpressão).

- SIVAN, H. *Ausonius of Bordeaux: Genesis of a Gallic Aristocracy*. London/New York: Routledge, 1993.
- SQUIRE, M. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SQUIRE, M. Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 131, n. 4, p. 589-634, 2010a.
- SQUIRE, M. Reading a View: Poem and Picture in the Greek Anthology. *Ramus*, v. 39, n. 2, 73-103, 2010b.
- SQUIRE, M. Ecphrasis: visual and verbal interactions in ancient Greek and Latin literature. *OXFORD Handbooks Online in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935390.001.0001/oxfordhb-9780199935390-e-58>>. Acesso em: 8 ago. 2020.
- STEINER, G. *Depois de Babel*. Questões de linguagem e tradução. Curitiba: UFPR, 2005.
- STRAVU, A. Entre a palavra e a imagem: a ambivalência da *graphé* nas *Immagini* de Filóstrato, o velho. Tradução de Cristiane Maria Rebello Nascimento. *Limiar*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 86-88, 2019.
- TÁPIA, M.; NÓBREGA, T (orgs.). *Haroldo de Campos*: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- THESAURVS LINGVAE LATINAE. Berlim: De Gruyter, 2018, (fac-símile)
- TOMPKINS, I. Ausonii Opera. Oxford Classical Texts. *Bryn Mawr Classical Review*, 2002. University of Wales. Disponível em: <<https://bmc.brynmawr.edu/2002/2002.12.16/>> Acesso em: 11 dez 2022.
- TROCA PEREIRA, R. M. Ausônio: na confluência de dois credos. Um delicado exercício de exegese literária. *Eruditio Antiqua*, 5, . p.147-163, 2003.
- TROCA PEREIRA, R. M. O Suplício de Cupido em Comentário e tradução. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. v. 28. n. 1, p. 205-213, 2015.
- VANNUCI, L. Ausonio fra Virgilio e Stazio: a proposito dei modelli poetici del 'Cupido cruciatus'. *A&R*, v. 34, p. 39-54, 1989.
- VASCONCELLOS, P. S. de. A tradução poética e os estudos clássicos no Brasil: algumas considerações. *Scientia Traductionis*, n. 10, p. 68-78, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/19804237.2011n10p68/19987>> Acesso em: 05 nov 2022.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London; New York: Routledge, 1995.
- VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin *et al.* Bauru: EDUSC, 2002.

- VINAY, J. P.; DARBELNET, Jean. *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Translated and edited by Juan C. Sager, M.-J. Hamel. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- WARREN, D. *Ausonius: Moselle, Epigrams, and Other Poems*. London/New York: Routledge, 2017.
- WEBB, R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. *Word & Image*, London, v. 15, n.1. p. 7-18, 1999.
- WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e comentário Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. São Paulo: Annablume, 2009.
- YACECZKO, L. *Ausonius Grammaticus: The Christening of Philology in the Late Roman West*. Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2021.

PPGLINC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA E CULTURA
INSTITUTO DE LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

