

# A estética da Antiguidade tardia e os centões virgilianos<sup>11</sup>

## THE AESTHETICS OF THE LATE ANTIQUITY AND THE VIRGILIAN CENTOS

MARCOS CARMIGNANI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA-CONICET

### Resumo:

Este artigo tem como objetivo fazer uma série de considerações sobre a estética tardo-antiga baseada numa forma poética característica desse período: os centões virgilianos. Estas considerações envolvem uma breve panorâmica da história dos centões, dois precursores que foram decisivos na compreensão desta tipologia literária e da *ars poetica* centonária de Ausônio, a análise de uma passagem notável de um dos centons mitológicos e, finalmente, uma reflexão final sobre as contribuições que um texto moderno e argentino nos pode oferecer para compreender a estética centonária.

**Palavras-chave:** centões virgilianos – estética tardo-antiga – intertextualidade

### Abstract:

*This paper aims to make a series of considerations on Late Antique aesthetics based on a characteristic poetic form of that period: the Virgilian centos. These reflections imply a brief description of the history of the centos, of two precursors that have been determining in understanding this literary typology and of Ausonius' *ars poetica* centonaria, the analysis of an outstanding passage from one of the mythological centos and, lastly, a final consideration on what contributions a modern and Argentinian text can offer to understand the Late Antique aesthetics.*

**Keywords:** *Virgilian centos – Late Antique aesthetics – intertextuality*

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

J. L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”

**Neste artigo, tentarei dar uma visão geral da estética literária da Antiguidade tardia, analisando uma das suas tipologias textuais mais particulares: os centões virgilianos. Para cumprir este propósito, em primeiro lugar, farei uma breve revisão da história dos centões, mencionando dois precursores que foram decisivos na compreensão desta tipologia literária; em segundo lugar, farei uma breve revisão da *ars poetica* centonaria de Ausônio – tentando avaliá-la e compreendê-la à luz das diferentes práticas centonárias –; em terceiro lugar, analisarei uma passagem notável de um dos centões mitológicos – onde o génio literário é evidente – e, finalmente, introduzirei como reflexão final as contribuições que um texto moderno, a deslumbrante história de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, nos pode oferecer para compreender a estética literária da tardo-antiga.**

<sup>11</sup> Este artigo é uma versão revisada do artigo “Consideraciones poéticas y estéticas sobre los centones virgilianos”, publicado na revista *Exlibris* 10 (2021, p. 97-112).

## O CENTÃO: HISTÓRIA E CARACTERÍSTICAS

Antes de começar, será necessário definir brevemente o que é um centão. O seu nome vem do grego *kéntrōn* (“agulha”, ou seja, “peça de costura”) e do latim *cento* (“colcha ou folha feita de peças antigas costuradas juntas”), e descreve uma obra feita a partir da junção de pedaços de material anteriormente utilizado e, num sentido figurativo, a utilização de versos ou partes de versos por poetas reconhecidos que formam um texto original com um novo significado. A origem do género remonta ao mundo grego, mas há provas deste tipo de composição também no mundo romano a partir do século II d.C., sempre com Virgílio como modelo principal: ou seja, os centões latinos sobreviventes são compostos inteiramente com versos retirados da obra de Virgílio. Um pormenor fundamental é que havia uma regra não escrita que impedia o poeta centonário de abordar novamente um tema tocado por Virgílio: um centão não podia lidar com o mito de Enéas, por exemplo. Para além disso, a liberdade era absoluta.

Dezasseis centões virgilianos desceram até nós, de 200 para cerca de 534. Destes, doze são de tipo mitológico ou secular e quatro contêm material cristão. Os centões pagãos, na sua maioria epílios curtos, excepto dois epitalâmios e uma tragédia, são os seguintes: *Medea* (atribuída a Hosídio Geta, s. II), *Iudicium Paridis* (atribuída a Mavórcio, s. VI), *Narcissus*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, *Hippodamia*, *De Panificio*, *De alea*, *Epithalamium Fridi* (de Luxório, s. VI) e *Cento nuptialis* (de Ausônio, s. IV). Por outro lado, o *corpus* dos centões virgilianos de argumento cristão é composto pelo *Cento Probae* (por Faltonia Betitia Proba, s. IV), *Verus ad Gratiam Domini* ou *Tityrus* (atribuído a Pom-

pônio), *De Verbi Incarnatione* (atribuído de forma incerta a Sedúlio) e *De Ecclesia* (atribuído a Mavórcio). Como se pode ver, os autores da maioria dos centões anteriores ao século VIII são desconhecidos. O maior número de centões virgilianos é preservado na chamada *Anthologia Latina*, cujo códice mais autoritário – muitas vezes o único – é o códice *Par. Lat. 10318*, chamado *Salmasianus*<sup>12</sup>.

Como precursores dos poetas centonários, os críticos mencionam as rapsódias homéricas, pela sua utilização de linguagem oral caracterizada por fórmulas fixas (tais como epítetos) e versos repetidos, que se tornaram uma característica da estética do género épico. Poemas posteriores foram caracterizados por uma concentração de citações e alusões a poemas homéricos, por exemplo, o *Hino a Afrodite*, que BAŽIL (2009, pp. 49-50) considera um “pseudo-centão”, devido à intensidade desta característica no seu estilo. Outra prática ligada à origem dos centões é a paródia, que imita o estilo de uma obra, mas estabelece uma relação de transformação semântica com o seu modelo. Exemplos canónicos são a *Batrachomyomachia*, as peças de Aristófanes (especialmente *A paz* e *As rãs*), que “brincam” com citações de épicos e tragédias homéricas, e, na esfera latina, o *Satyricon* de Petrónio, que toma citações de Virgílio e descontextualiza-as, dando assim origem à paródia. Finalmente, os Homeristas, já conhecidos na Grécia e mais tarde introduzidos em território romano, recitaram e dramatizaram partes dos épicos de Homero. No mundo latino, desde a origem da sua literatura, numerosos escritores costumavam traduzir livremente episódios homéricos famosos ou imitá-los nos seus poemas latinos. Os Homeristas, portanto, também podem ser considerados os precursores dos poetas centonários.

<sup>12</sup> O *Salmasianus* encontra a sua origem no meio romano do século VIII-IX e o seu antígrafo era um livro tardo-antigo, quase certamente um único códice de *scriptio continua*. Quanto à *Anthologia Latina*, conjectura-se que foi composta entre o final do século V e o início do século VI, em Cartago, por um grupo de gramáticos. Para mais informação, cf. SPALLONE (1982).

## VIRGÍLIO E PETRÓNIO: OS PRECURSORES DA TÉCNICA CENTONÁRIA

**Da minha perspectiva, na literatura latina há pelo menos dois autores a serem tidos em conta como precursores completos da técnica centonária: 1) Virgílio e 2) Petrónio. No primeiro caso, o próprio poeta mantendo reutiliza as suas próprias linhas ao longo das suas obras: só a *Eneida* há 95 repetições de três pés ou mais<sup>13</sup>. Esta é uma percentagem muito inferior à dos poemas homéricos, onde, segundo os cálculos de BOWRA (1930, p. 88), de um total de 27.853 versos (*Ilíada e Odisseia combinadas*), cerca de um terço, 9.253, “are repeated or contain repeated phrases”. Se a *Eneida* tem 9.896 versos, as repetições constituem apenas 1% da obra, o que marca uma diferença de composição óbvia com Homero: o peso da fórmula em Virgílio foi drasticamente reduzido. Contudo, 95 repetições não é de modo algum um número pequeno, especialmente se considerarmos que estamos a falar de Virgílio, talvez o poeta (estilisticamente falando) mais meticuloso da literatura ocidental. Este não é o lugar para um estudo sobre a função destas repetições, basta mencionar o que o estudo canónico sobre o assunto conclui:**

The important fact revealed by an examination of Virgil's deliberate use of repetition (apart from refrain) is that the repetition is never without its counterpart in the reality which Virgil describes. One character repeats the words of another in scorn, in anger, in answer to a question, in argument, or in delivering a message, and occasionally makes effective use of the words in which Virgil has described a scene or event. [...] The repetition is never ornamental or mechanical, never (as is the case with Homer) part of the poet's stock-in-trade (SPARROW 1931, p. 70).

Este uso deliberado dos seus próprios versos também pode ser lido como uma espécie de licença para os poetas centonários: se o próprio Virgílio fosse capaz de reutilizar os seus próprios versos na sua própria obra<sup>14</sup>, o que impediria estes chamados *poetae minores* de levar esta prática a uma fase hiperbólica?

O segundo caso já foi mencionado como um precursor paródico acima. Embora seja discutível, na minha opinião Petrónio é o autor do primeiro centão virgiliano latino. E digo “discutível” porque é verdade que existem apenas três versos (quando os centões mais notáveis têm mais de 100), mas a poética centonária já aparece em ação, em todo o seu esplendor, no *Satyricon*: é uma característica distintiva, não menor, do génio de Petrónio. Na terceira parte sobrevivente do romance, o protagonista Encólpio – que, devido ao seu avançado bovarismo, se tornou um epíteto de Odisseu, Polieno – entra numa relação epistolar com uma mulher de nome odisséico, Circe. Encólpio concorda com um tempo e um lugar para se encontrar com Circe, mas não habituado a relações heterossexuais, sofre uma *défaillance* que o atormenta. Impotente, ele recita um poema muito curto, tomado pela raiva contra a sua *mentula* (*Sat.* 132.11):

Illa solo fixos oculos aversa tenebat,  
(Aen. 6.469)  
nec magis incepto vultum sermone movetur  
(Aen. 6.470)  
quam lentae salices | lassove papavera collo.  
(Ecl. 5.16, 3.83 | Aen. 9.436)

“Ela, com a cabeça virada para o lado, tinha os olhos fixos no chão, e o seu rosto não se comove mais pelas minhas palavras do que os salgueiros flexíveis ou as papoulas com o pescoço exausto”.

<sup>13</sup> O número aumenta consideravelmente se tivermos em conta as repetições nas três obras.

<sup>14</sup> PAOLUCCI (2015, pp. xciv-xcix) centra-se no testemunho no início do livro VI do *Saturnalia* de Macróbio, que, na boca de Rúfio Albino, teoriza sobre as formas como Virgílio toma emprestados versos de autores romanos, especialmente os dois que são semelhantes ao procedimento do poeta centonário: tomando parte de um verso ou de um verso completo. Este testemunho macrobiano corrobora que a técnica centonária já era utilizada *in nuce* pelo próprio Virgílio.

O leitor antigo (e tardo-antigo) reconheceria imediatamente a origem virgiliana destes versos, tendo-os lido cem vezes durante a sua passagem pelo mundo escolar<sup>15</sup>. Os dois primeiros versos tratam do encontro entre Dido e Enéas no Hades, uma passagem de profundo *pathos* em que a rainha nem sequer olha para o herói e se refugia na sombra de Siqueu. O terceiro verso, composto por um hemistíquio das *Églogas* e outro, notável, do livro 9 da *Eneida*, onde o pescoço de uma papoula, esgotado pelo peso da chuva, é comparado com um Euríalo caído em combate, também impregnado de um *pathos* que o leitor seria difícil de esquecer, fecha este maravilhoso exemplo proto-petroniano. A intenção é parodiar irreverentemente a personalidade ridícula de Encólpio, que assimila sua *mentula* a passagens incrivelmente patéticas da *Eneida*, como forma de intelectualizar a realidade baixa e prosaica em que ele vive. Basta pensar que, na sua mitomania, o seu membro falecido é análogo à rainha cartaginesa.

Mas o detalhe brilhante que dá sentido a este (mini) centão e que, em grande medida, o torna o precursor essencial dos centões paródicos, como o de Ausônio, é a substituição do verso 471 do Livro 6 pela combinação já notada de *Églogas* e *Eneida* 9. O génio de Petrónio estava pelo menos um século à frente de um *modus operandi* fundamental dos poetas centonários, o seja o uso silencioso do contexto original, que deve funcionar na memória poética do leitor: neste caso, aquele verso silencioso, 471, introduziu o segundo termo do símile, *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (“que se fosse pedra dura ou rocha Marpesia”). Petrónio utiliza a comparação com estes dois elementos, símbolos de rigidez, para realçar ainda mais o contraste com a *mentula* languida de Encólpio e substitui-a por dois elementos moles, o salgueiro e a papoila, cujo pescoço cai sob

o peso da chuva.

Finalmente, um breve comentário sobre a técnica centonária utilizada nesta passagem do *Satyricon*, perfeitamente adequada à prática dos poetas centonários: as duas primeiras linhas são constituídas por duas linhas virgilianas completas consecutivas, enquanto a segunda é constituída por duas passagens diferentes de Virgílio (*Buc. + Aen.*), unidas, como prescreve Ausônio, num dos locais onde caem as cesuras virgilianas (neste caso, a pentemímera).

### A ARS POETICA CENTONARIA DE ACORDO COM AUSÔNIO<sup>16</sup>

***O Cento nuptialis do Ausônio, um dos mais aclamados centões virgilianos, tem um prefácio em forma de carta (a “Carta a Paulo”) quase certamente escrito após a composição do centão. É a única descrição detalhada do centão que nos chegou da antiguidade, e concorda notavelmente bem com a prática centonária com a qual estamos familiarizados. Portanto, para apresentar a poética do centão, vale a pena um resumo desta ars poetica centonaria, que define o que é um centão e quais são as suas regras de composição. Os seus pontos salientes são os seguintes:***

1) A composição de um centão depende largamente da memória: *solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata*, “uma tarefa de memória apenas para reunir as partes dispersas e mutiladas”<sup>17</sup>. Se compreendermos o termo *membra*, é perfeitamente claro que se trata de uma vivisseção de Virgílio, que é definida como *divisio*, ou seja, o ato de memorizar o texto em partes, que era a técnica

<sup>15</sup> A importância do mundo da escola para a poética centonária já foi analisada por um dos precursores italianos dos grandes estudos sobre os centões: LAMACCHIA (1958). A escola italiana continuou a produzir enormes talentos interpretativos: essenciais, na minha opinião, são as edições de LAMACCHIA (1981), SALANITRO (1981) e as duas edições com comentários de PAOLUCCI (2006) e (2015). Também importantes são os estudos gerais de MCGILL (2005) e BAŽIL (2009).

<sup>16</sup> Este ponto depende, com algumas alterações, de LA FICO GUZZO & CARMIGNANI (2012, pp. 150-160).

<sup>17</sup> A edição do texto em latim corresponde a GREEN (1999). As traduções são minhas.

habitual de memorização <sup>18</sup>. No entanto, os poetas centonários fizeram uma reformulação da prática da divisão: tendo aprendido de cor a totalidade de Virgílio, hexâmetro por hexâmetro, voltaram a dividir as unidades da poesia virgiliana em unidades isoladas que lhes vieram à mente em certos momentos e como o novo contexto do centão o exigia. Desta forma, um *membrum* do corpus virgiliano foi utilizado no momento apropriado.

2) Regras técnicas: Ausônio descreve as diferentes formas de montagem das linhas e hemistíquios de Virgílio para lhes dar um novo significado noutra contexto: *enjambement*, a inclusão dos hemistíquios finais que continuam na linha seguinte, ou a união de dois hemistíquios que têm uma palavra em comum. <sup>19</sup> A chave para este *lusus* reside na capacidade de “cerzir” as linhas virgilianas para que os pontos sejam tão discretos quanto possível e o novo significado seja claro. Ausônio dá-nos uma imagem do centão como um “jogo sério”, que nem todos podem jogar: depende da sagacidade e habilidade de cada poeta se o centão é um sucesso ou algo ridículo. O elemento decisivo para julgar a qualidade de um centão não é nem o enredo nem o assunto, mas o próprio poeta. Ausônio explicita como é que as linhas virgilianas devem ser cerzidas na nova composição, especificamente, o número de linhas a serem citadas e o lugar da “cerzidura”. As regras podem ser resumidas como se segue:

a) A união no novo poema centonário de duas passagens diferentes de Virgílio só pode ocorrer nos locais

onde cai a cesura virgiliana.

b) No centão, apenas dois hemistíquios de diferentes linhas virgilianas podem ser utilizados na mesma linha.

c) A citação virgiliana contínua só pode estender uma linha e meia (até à cesura), ou seja, num centão pode haver uma linha virgiliana completa acompanhada pelo primeiro hemistíquio da linha seguinte e outro hemistíquio de uma linha diferente.

d) A colocação de duas linhas completas de verso virgiliano em fila no casal é uma marca de inépcia.

e) A nova linha deve retomar a linha virgiliana intacta, embora o seu significado possa ser alterado pelo novo contexto.

Ausônio não menciona a possibilidade mais frequentemente utilizada, ou seja, a inclusão de uma linha virgiliana completa, que representa a quarta ou terceira parte das linhas centonárias. Além disso, esta opção aumenta a possibilidade de citar dois versos consecutivos de Virgílio, algo que Ausônio via como um excesso e uma falha, mas uma prática à qual ele próprio sucumbe (e que está presente no exemplo citado de Petrônio).

É importante notar que as regras da Ausônio eram demasiado rígidas para serem estritamente cumpridas (se a “Carta” funcionasse de facto para outros poetas como um texto prescritivo), de modo que nos centões encontramos uma série de licenças, tais como, por exemplo, a repetição de linhas, o uso de secções menores que um hemistíquio, anomalias

<sup>18</sup> CARRUTHERS & ZIOLKOWSKI (2002), num livro dedicado à importância da memória para a criação artística na Idade Média, explicam que “those who practiced the crafts of memory used them – as all crafts are used – to make new things: prayers, meditations, sermons, pictures, hymns, stories, and poems” (p. 3). Dentro destas práticas, os objetivos mais importantes para preparar o material a ser memorizado são “flexibility, security, and ease of recombining matters into new patterns and forms. Basic to these aims are the paired tasks of *division and composition*” (p. 4). Estas ideias passaram pela Antiguidade e Antiguidade tardia, tal como testemunhado por um gramático contemporâneo de Ausônio (século IV), Júlio Víctor, que foi particularmente influenciado por Quintiliano.

<sup>19</sup> LAMACCHIA (1958, p. 212) define este fenómeno como *vox communis*, a união de “due emistichi che hanno la parola d’attacco in comune: quasi che questo gli desse maggior garanzia per l’unione delle due formule fra loro”. PAOLUCCI (2006, p. lxxii) afirma que se deve falar de *vox communis* “ogni volta che la parola finale del primo emistichio coincide con la parola iniziale del secondo o, in altri termini, ogni volta che la clausola e l’incipit di due emistichi cuciti insieme si sovrappongono anziché affiancarsi”. No mesmo estudo, PAOLUCCI (2006, p. lxxiii) define outro fenómeno de “cerzidura” de hemistíquios, a *vox propinqua*: “riguarda emistichi che condividono non tanto la parola coinvolta dalla sutura bensì una parola vicina ad essa”.

métricas e prosódicas<sup>20</sup>, imprecisões sintáticas, obscuridade do significado, e modificações do texto virgiliano, que vão desde um pequeno ajuste a uma desinência até à substituição de uma palavra. Como já foi dito, os centões mais bem sucedidos são aqueles em que estas licenças ou, melhor dizendo, as “cerzaduras” dos versos virgilianos é menos perceptível.

3) Comparação com o *stomachion*: para ilustrar como funciona a técnica literária centonária, Ausônio introduz a comparação com um jogo de sagacidade que se pode assumir bastante difundido na altura, o *stomachion*, cujos princípios geométricos aparecem num texto de Arquimedes. É uma variante mais complexa do *tangram* chinês, as “sete tábuas da astúcia”, que consiste em formar silhuetas de figuras, sem as sobrepor, com as sete peças dadas num quadrado. O *stomachion*, em vez de sete peças, tem catorze de diferentes formas geométricas, o que torna possível um número infinito de combinações. O poeta centonário, então, comporta-se como um jogador do *stomachion*, combinando as peças (os versos virgilianos) para construir uma nova figura poética.

4) O problema da unidade do centão: Ausônio explica as semelhanças entre o *stomachion* e o centão, mas sublinha a importância da unidade dentro do novo poema, mesmo que este seja composto por partes diferentes. O centão deve ser uma obra de arte independente e homogénea tanto no seu metro e sintaxe como no seu tema: a harmonia e a naturalidade devem reger todo o centão. Com isto, Ausônio quer sublinhar que o original, de alguma forma, deve ser neutralizado. Descreve então o centão de quatro maneiras diferentes: *opusculum de incone-xis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*, “obrinha, continua, embora feito de elementos não ligados; uma sola, embora de elementos diversos; ligera, embora de material sério; minha, embora feito de partes de outro”. Os *membra*

virgilianos devem ser colocados harmoniosamente, para que a proporção das partes seja aumentada, apesar da origem dispersa (os *membra disiecta* que compõem o centão). Por outras palavras, para Ausônio, a simples amálgama de versos virgilianos não constitui um centão: um verdadeiro centão deve ser um novo texto, onde o equilíbrio e a unidade dos versos tirados de Virgílio são um ponto forte. O facto de ser considerado um jogo não o impede de ser um jogo bem jogado.

5) O carácter lúdico: Ausônio sublinha em várias ocasiões o carácter lúdico do centão. Na verdade, a comparação com o *stomachion* não deixa dúvidas sobre a importância do jogo na sua composição. Ausônio definiu-o desta forma:

*Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis quod ridere magis, quam laudare possis*

“Centão é chamado por aqueles que se divertiram pela primeira vez com esta composição. É uma tarefa de memória apenas montar as partes dispersas e mutiladas e juntá-las, algo mais digno de riso do que de louvor”.

Nesta definição, vemos não só o valor da invenção de novas técnicas poéticas e o gosto pela experimentação cada vez mais ousada, mas também que o objetivo do centão, para Ausônio, era puramente cómico. Aqui entramos numa discussão verdadeiramente interessante não só da técnica centonária, mas também da poética e estética tardo-antigas. Se tomássemos esta “Carta” de Ausônio como uma *ars poetica* normativa, ou seja, uma que não só descreve uma prática poética como a prescreve, ficaríamos com uma visão totalmente tendenciosa e arbitrária do propósito da literatura da Antiguidade tardia em

<sup>20</sup> Um caso particular de anomalias métricas e prosódicas é o centão de *Medea*, o primeiro centão virgiliano completo preservado na tradição, datado do final do século II d.C., a obra de Hosídio Geta. Este centão é realmente interessante não só devido à sua datação precoce, mas também porque é o único centão sob a forma de uma tragédia.

geral e dos centões em particular. O conceito de literatura centonária como algo lúdico é válido para algumas das composições de Ausônio, onde o *lusus* é importante e central (basta citar a sua *Technopaegnon*, uma composição onde se utilizam monossílabos no fim do verso em alguns casos, ou no início e no fim noutros), ou Optaciano, também um autor do século IV que produziu uma série de poemas à maneira de caligramas, por vezes chamados “poemas-tapeçarias”. No entanto, será tão verdade que nestas obras experimentais, “lúdicas”, a única coisa que importa é a forma, que o conteúdo, na Antiguidade tardia, tem dado lugar aos aspectos mais materiais e externos da poesia? Vejamos a conclusão do Squire no seu artigo sobre Optaciano:

For many readers (above all in the nineteenth and twentieth centuries), what has disappointed about Optatian is his seeming reduction of poetry to pure form: meaning, it is said, has become, if not quite arbitrary, at least secondary to the display of surface artistry (played out on the level of the poetic line, word, and letter). Within an edited collection on the poetics of late Latin literature, the important point strikes me as rather different. Working across the bounds of visual and verbal media, the ultimate significance of Optatian’s poetry lies in its playful questioning of how we make sense of what we read— no less than of what we see (SQUIRE 2017, p. 99).

Esta importância na *forma* deve ser tida em conta, porque é disso que se trata em grande parte a nossa compreensão da literatura tardo-antiga: a experimentação nem sempre deve ser reduzida a uma forma pura. Os centões não escapam desta *forma*, mas também não escapam do *conteúdo*: se Ausônio insistiu no lúdico no seu centão – que, por outro lado, não precisa de diminuir os seus méritos artísticos – que lugar resta para o *lusus* num centão como o do Proba? É evidente, portanto, que a brincadeira tem duas interpretações: por um lado, referindo-se ao conteúdo, ao tipo de centões “paródicos”, como o exemplo de Petrónio ou o próprio *Cento nuptialis* de Ausônio, onde o objetivo é fazer rir o leitor através do enorme contraste entre os contextos (o original vir-

giliano e o centonário); por outro lado, referindo-se à forma, à observância das “regras de composição” que, como em qualquer jogo, devem ser respeitadas. Os casos de Proba (e dos centões cristãos) mas também dos centões de *Medea*, *Hippodamia* e *Alcesta*, para citar apenas alguns centões mitológicos de uma qualidade verdadeiramente realizada, provam que o lúdico, tal como definido por Ausônio, está mais próximo da segunda interpretação. A relação entre os centões e o jogo será objeto de maior reflexão, como veremos mais adiante.

O centão da *Hippodamia* (vv. 126-135): um magnífico exemplo de praxis centonária

Alojado na *Anthologia Latina*, o centão *Hippodamia* é um epílio de 162 versos, de autor anónimo, que conta a história da princesa que, com a ajuda do auriga Mirtilo, ganha a vitória sobre o seu pai Enômao e casa com Pélope, o herói salvador. O centão termina numa nota escura: Mirtilo, enganado pelas promessas da donzela, atira-se ao mar, que levará o seu nome. Embora existam alguns versos tirados das *Églogas* e das *Geórgicas*, o poeta conta este conto principalmente com versos e partes de versos tirados da *Eneida*, o que lhe oferece material mais rico para o enredo do engano e da tragédia. A secção que me interessa aqui é a cena central do poema, a carreira e a vitória de Pélope, por três razões: 1) na minha opinião, o poeta consegue que toda a cena seja testemunhada pelo leitor através dos olhos de Hipodâmia, num caso verdadeiramente surpreendente de focalização interna, 2) o centonário não escapa ao desafio de narrar um detalhe técnico realmente complexo do mito – a liquefação dos eixos da caruagem de Enômao –, e 3) há uma dupla interação semântica entre a esfera pública da história, que envolve “o que é visto” na corrida, a competição dos participantes que as pessoas presentes podem apreciar, e a esfera privada, que envolve a consideração de um elemento de importância vital: a relação incestuosa entre Enômao e Hipodâmia.<sup>21</sup>

Antes das linhas citadas abaixo, o poema já tinha narrado os acontecimentos mais importantes: a situação da princesa, ciosamente guardada pelo seu

pai, a morte dos pretendentes que vieram pedir a mão de Hipodâmia (que invariavelmente perderam para a carruagem invencível de Enômao) e a chegada de um jovem intrépido, Pélope, que confronta o rei, primeiro dialeticamente, numa clara demonstração do seu carácter indomável. A audácia de Pélope ganha o coração de Hipodâmia, que, até então, não tinha mostrado qualquer interesse pelos pretendentes anteriores e nenhuma empatia pela sua morte. Perante a inevitável corrida de quadrigas, a princesa decide jogar o seu trunfo: aproxima-se do auriga do rei, Mirtilo, e persuade-o a trair Enômao (substituindo os eixos de ferro por eixos de cera). Na sua persuasão, Hipodâmia dá um abraço a Mirtilo, que, por isso, já se imagina casado com a princesa. A corrida será, então, contemplada por Hipodâmia com profunda ansiedade:<sup>22</sup>

*Regina e speculis | miro properabat amore |  
omnia tuta timens, | quoniam fors omnia versat. |  
Audit equos, audit strepitus, | timet omnia secum:  
|  
praescia venturi, | sed spes incerta futuri. |  
Et proni dant lora: volat vi fervidus axis; | 130  
liquitur, | in medioque ardentem deserit ictu. |  
Carpit enim vires et, | haec ut cera liquescit, |  
excoquitur vitium, | dum nititur acer et instat. |  
Vertitur interea | et scelus expendisse merentem |  
matres atque viri | vocesque ad sidera iactant. |  
135*

(Hipp. 126-135)

“A rainha, da sua torre de vigia, estava impaciente com um amor admirável, temendo tudo o que é certo, pois a sorte vira todas as coisas. Ouve os cavalos, ouve o barulho, teme tudo na sua mente: sabe o que vai acontecer, mas a esperança do

futuro é incerta. E dobram-se, soltam as rédeas: a carruagem voa impetuosamente com o poder; derrete-se, e no meio do ímpeto abandona o auriga ardente. De facto, absorve as forças, e quando esta cera derrete, a falha [a engrenagem defeituosa] funde-se, enquanto o impiedoso luta e resiste. Contudo, [a carruagem] vira-se e as mães e os pais elevam os seus gritos ao céu que [Enômao] pagou merecidamente pelo seu crime”.

Como foi dito, estes versos são narrados através da focalização interna da princesa. Isto pode ser questionável, porque a v. 130a *Et proni dant lora* também pode ser entendida como uma mudança na focalização, onde o narrador parece tomar a narrativa de volta às suas próprias mãos. Mas nos centões tais mudanças abruptas são comuns, pelo que não implicam necessariamente uma focalização zero. Assim, então, através dos olhos entusiasmados da princesa, vemos a corrida desenrolar-se, e todas as nuances da narrativa estão ligadas ao seu amor e à sua ansiedade por um resultado feliz. Assim, os vv. 126-129 apresentam-nos o seu estado de inquietação, típico do amante, que marca um profundo contraste com a sua anterior indiferença. Por outro lado, se a minha leitura estiver correta, muitos termos utilizados na história (especialmente adjetivos e verbos) têm uma dupla função, que o poeta centonário liga cuidadosamente ao olhar da princesa a fim de se referir ao tema privado do incesto. A carruagem de Enômao é *fervidus*, ou seja, “fervendo”, no sentido de um carro de carreira atirado a toda a velocidade, o que gera uma enorme fricção nas rodas que permitirá que os eixos de cera derretam; mas o próprio Enômao também pode ser visto pela princesa como *fervidus*, “impetuoso, ardente”. Assim o *Cento nuptialis* de Ausônio descreve o noivo *fervidus* (x2) nas relações sexuais: *occupat os faciemque, pedem*

<sup>21</sup> Cf. Hipp. 39-40: *et iuxta genitorem adstat lasciva puella, / cui pater et coniunx*, “e está ao lado do pai a menina lasciva, para quem ele é pai e marido” e 139 *vetitosque hymenaeos*, “proibidos himeneus”. Este motivo não só já estava presente na tradição do mito (cf. as fontes citadas por PAOLUCCI 2006, p. xxii) como também era um motivo generalizado nos ambientes de produção centonária, ou seja, no Norte de África entre os séculos IV e VI d. C. Um exemplo claro disto é outro epílio, a *Aegritudo Perdicae*.

<sup>22</sup> O texto latino é de PAOLUCCI (2006). A tradução é minha.

*pede fervidus urget* (104), “cobre-lhe a boca e o rosto, pressiona ardentemente o pé com o pé”, e *eripit a femore et trepidanti fervidus instat* (109), “pressiona ardentemente [a *mentula*] contra a noiva trémula”. Algo análogo ocorre com *ardentem*, que pode ser entendido como “ardente” devido à fricção da velocidade, mas também “apaixonado, veemente, ardente”. O hemistíquio 133b *dum nititur acer et instat* também capta a ambiguidade levantada pela focalização interna: se para o espectador de Pisa *acer* significa “impiedoso, terrível, feroz” – porque Enômao assassinou impiedosamente os jovens pretendentes da princesa e pendurou as suas cabeças à entrada do palácio como aviso para o próximo –, para Hipodâmia *acer* pode significar novamente “ardente, vigoroso” na esfera privada. Da mesma forma, *nititur e instat* podem ser lidos num duplo sentido: para o público presente no circo, *nitor* implica que o rei “resiste, luta” para não cair da carruagem que está a perder os seus eixos, enquanto para a princesa pode significar que “avança, aspira ardentemente, empurra” algo, o que, felizmente para ela, está prestes a terminar. Ainda mais ambíguo é *instat*, que no plano público implica a ideia de “resistir, insistir” por parte do Enômao, mas para a princesa essa mesma insistência significa também “estar em cima, atacar, insistir, ameaçar”, como se entende na passagem citada do centão ausoniano.

Esta secção termina com dois versos que, nesta perspectiva, são eloquentes. Por um lado, diz-se que Enômao teve o fim que merecia, mas o termo utilizado é *scelus*: é claro que pode referir-se, nesta leitura mais “pública”, aos crimes que cometeu contra os pretendentes, mas não podemos deixar de pensar que *scelus* também alude, da perspectiva privada da princesa, ao incesto. O terceiro romance latino sobrevivente, também um texto antigo, *Historia Apollonii regis Tyri*, de um autor anónimo, conta a história de Apolônio, que, tal como Pélope, aprende que existe uma princesa em Antioquia e viaja desde a sua terra natal Tiro para a conquistar. Mas o pai da princesa, o rei Antíoco, também impõe um teste aos

pretendentes: um enigma que ninguém conseguia adivinhar. Tal como Enômao, Antíoco pendurou as cabeças dos seus genros frustrados em picadas à entrada do seu palácio. Tal como Enômao, Antíoco também sujeitou a sua filha ao incesto, embora no romance a descrição seja literalmente violação:

Famulos longe excedere iussit, quasi cum filia secretum colloquium habiturus, et stimulante furore libidinis diu repugnanti filiae suae nodum uirginitatis eripuit. Perfectoque scelere evasit cubiculum. Puella vero stans dum miratur scelesti patris impietatem, fluentem sanguinem coepit celare; sed guttae sanguinis in pavimento ceciderunt. (HART RA 1.6-7)

[Antíoco] Ordenou aos criados que se retirassem para longe, como se pretendesse ter uma conversa privada com a filha, e, picado pela paixão do desejo, rasgou o laço de virgindade da sua filha, embora ela tenha resistido durante muito tempo. A infâmia terminada, ele deixou o quarto. A criada, surpreendida com a imoralidade do seu infame pai, desejava esconder o sangue que corria; mas gotas de sangue caíram no chão.<sup>23</sup>

Como se pode ver, o termo utilizado por um texto proveniente do mesmo período que o centão para a infame ação do pai, ou seja, incesto, é *scelus*: segundo PANAYOTAKIS (2012, p. 65), *scelus* “strongly suggests criminal violation of moral values, and is aptly used with reference to incest or parricide” já em Ovídio (*Met.* 10.314-15). Assim, para Hipodâmia, o seu pai merecia menos a morte por ter matado os seus pretendentes anteriores (que, como dissemos, não mereciam mais interesse da princesa) do que pelo seu crime incestuoso.

O segundo (e último) verso, importante para compreender a dupla perspectiva, pública e privada, deste centão é *matres atque viri vocesque ad sidera iactant*. A vitória de Pélope, ou melhor, a derrota de Enômao, é celebrada pelo povo, que eleva ao céu o

<sup>23</sup> O texto latino da HART é de PANAYOTAKIS (2012). As traduções são minhas.

seu júbilo como sinal de gratidão. Esta celebração pública está centrada nas mães e pais, tanto dos pretendentes já mortos por Enômao como dos que seriam mortos no futuro.<sup>24</sup> Contudo, do ponto de vista da princesa, a celebração é também privada: as *matres e o viri* representam a união matrimonial legal, permitida e encorajada para a procriação, uma união que ela, até ao aparecimento de Pélope, não tinha sequer vislumbrado, por causa da opressão incestuosa do seu pai. O grito de libertação dos pais e mães de Pisa torna-se seu em Hipodâmia, que interpreta estas palavras *matres-viri* como um anúncio de prosperidade futura.

Ao encerrar esta secção, gostaria apenas de acrescentar que deixei deliberadamente de fora da análise o outro ponto de referência habitual em estudos centonários: o texto fonte virgiliano. A razão para esta exclusão nada tem a ver com uma posição contra tais estudos: muito pelo contrário. Acredito que uma análise completa deve incluir, como foi feito com o centão petroniano, os versos virgilianos tal como aparecem no seu contexto original, a fim de compreender mais completamente a riqueza da técnica centonária. Em vez disso, neste caso decidi excluir o original virgiliano para responder esta pergunta: é possível compreender os centões virgilianos sem ter lido Virgílio? Como acontece nas literaturas de todos os períodos – mas ainda mais na literatura latina – o leitor que reconhece uma alusão tem uma ferramenta adicional para dar maior profundidade à sua interpretação: os centões, sendo um texto intertextualmente hiperbólico, exigem imperativamente a colaboração de um leitor que tem em mente o contexto virgiliano (o “leitor ideal”, digamos): é uma

forma de participar no “jogo”. Contudo, como acabámos de ver, um centão é também um texto novo e, sobretudo, original, o que implica um notável talento literário e uma poética ou, melhor dizendo, uma estética em que a literatura, como arte, continua a produzir textos admiráveis.

Borges e os centões: algumas reflexões sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”

O ponto final do artigo vem com o texto extraordinário de Borges (e digo “texto” porque na realidade é uma tecelagem de géneros, um *genus mixtum*) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”,<sup>25</sup> o que teria sido suficiente para colocar o seu autor entre os escritores mais originais e influentes do século XX. Borges postula uma série de considerações que têm suscitado inúmeras reflexões e sugestões, mas centrar-me-ei apenas naqueles aspectos que podem ser relacionados com os centões virgilianos e, num sentido mais amplo, com a estética da literatura da Antiguidade tardia.

O texto começa com a frase “La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración”.<sup>26</sup> A filologia clássica não ignora o interesse que os autores da antiguidade sempre demonstraram nas enumerações ou, como são tecnicamente chamados, nos catálogos. No entanto, foi na Antiguidade tardia que este interesse se tornou uma “paixão” irreprimível.<sup>27</sup> Uma das preocupações da filologia tem sido sempre tentar explicar tanto as presenças como as ausências nos catálogos. Borges parece estar consciente desta preocupação: “Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpe-

<sup>24</sup> Embora nos seja dito nos vv. 36-37 que *Tempore iam ex illo nil magna laudis egentes / deponunt animos, scelerata excedere terra*, “Mesmo nessa altura, sem a necessidade de grande glória, [os jovens pretendentes] deram o seu impulso e deixaram a terra do crime”.

<sup>25</sup> Publicado em *Sur*, maio de 1939.

<sup>26</sup> Todas as citações da história são de BORGES (1974).

<sup>27</sup> Cf. ELSNER & HERNÁNDEZ LOBATO (2017: 19): “Many of the bold and sometimes even bizarre features of late antique art and literature have striking correlations in our own time. For example, the (often ironic) cataloguing passion of late antique literature – as expressed in Ausonius’s caustic catalogues of fish, monosyllables, or dead Trojans; in Sidonius’s disconcerting catalogue of negations; or in the lively enumerations of single words – has had its twentieth-century counterpart in works like [...] Borges’s famous encyclopaedic list”.

tradas por madame Henri Bachelier en un catálogo falaz [...]”. O catálogo da obra “visible” de Menard é constituído por uma série de títulos que se poderia pensar serem obra de autores tardo-antigos, por causa dessa ânsia tão comum por minúcias e detalhes, por comentários metaliterários e críticas literárias, e por um aspecto não menos importante: o jogo de xadrez. Vamos rever alguns destes títulos:

“b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, ‘sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas’ (Nîmes, 1901)”;

“e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación”;

“g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez de Ruy López de Segura* (París, 1907)”;

“s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación”.

É um lugar comum ouvir que o trabalho de Borges se assemelha ao jogo de xadrez (ou que o xadrez pode funcionar como metáfora dos seus textos) no sentido de serem ficções abstratas, distantes, meramente especulativas, jogos eruditos sem relação com a realidade. A menção de Ausônio ao stomachion, a criação poética a partir de um jogo, frio e matemático, que foi estudado e descrito por Arquimedes (de facto, é também conhecido como *loculus Archimedi*), liga o interesse de Menard no xadrez com esse conceito (já discutido acima) de literatura como *lusus*, como um mero jogo intelectual.

Após o catálogo, o narrador da “nota” (que é o género que Borges escolhe para esta história) analisará a “outra” obra, definida como “la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También –¡ay de las posibilidades del hombre! – la inconclusa”. Esta citação já nos introduz plenamente numa das questões fundamentais: a literatura como leitura. Tal como Borges o entende, a leitura envolve um aspec-

to constitutivo dos centões, ou seja, a figura retórica da antanaclasis, que consiste em fazer uso do valor polissémico de algumas palavras onde o significante (ou corpo fónico da palavra) é repetido, mas em cada aparência o significado é diferente. A citação que usei como epígrafe deste artigo é quase uma definição literal de antanaclasis, a chave compositiva e interpretativa dos centões.

O leitor (e a leitura) é um dos temas favoritos na obra de Borges, algo que pode ser visto não só na sua ficção, mas também nas suas críticas: de facto, existe uma simbiose particular entre a ficção e o género da crítica que é demonstrada em “Pierre Menard...”. Assim, o amor pela leitura, uma atividade que não tem o reconhecimento de que a escrita goza, é condensado em expressões como “interminablemente heroica” e “inconclusa”. Tanto o advérbio como este último adjetivo aludem evidentemente à tarefa de leitura e, portanto, de interpretação como algo inacabado ou, nos termos do Eco, “aberto”, sem encerramento. Há tantas interpretações de uma obra como leituras. Este conceito, hoje em dia quase um *leitmotiv* da crítica literária, foi exposto pela primeira vez na literatura moderna por Borges nesta história. Seguiram-se as dotações de Genette, Eco, Bloom e Derrida (para citar apenas alguns críticos, embora os principais), que construiriam uma boa parte das suas teorias com base nestes postulados.

A inspiração de Menard para escrever “o seu” *Dom Quixote* vem de “Dos textos de valor desigual”: “Uno es aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street”. O conceito de literatura centonária, para o melhor e para o pior, concentra-se neste parágrafo: a) para o melhor: a ideia – note-se que o itálico é do narrador – de uma “*total identificación* con un autor” leva-nos a pensar na prática centonária, a utilização material mais extrema (depois do *Don Quixote* de Menard) de uma obra anterior (o *corpus* virgiliano): não se trata de imitar a dicção poética virgiliana, como poderia

ser o caso dos autores da épica pós-*virgiliana* (Lucano, Valério Flaco, Estácio, Sílio Itálico), mas a própria linguagem utilizada para a escrita, a *langue* de Saussure, é unicamente *virgiliana*. Além disso, não imita palavras únicas do corpus *virgiliano*, mas reutiliza versos inteiros ou hemístiquios tal como aparecem em Virgílio. Assim, a “*linguagem centonária*” é uma *langue* completamente esquematizada, mas que, ao mesmo tempo, tem uma extrema maleabilidade, concedida por anos de estudo no mundo escolar. b) Para pior: porque a qualificação do narrador de certos livros como “*parasitarios*” – e que na dinâmica da história funciona como uma crítica à leitura e escrita não originais – tem sido um dos epítetos com que a filologia clássica tem definido a produção centonária.<sup>28</sup> Isto, felizmente, mudou nos últimos 40 anos, com novos estudos que conseguiram dar-lhe o lugar que merece na literatura.

A ambição de Menard era “*producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes*”, mas sem as copiar: são as mesmas palavras, mas escritas num novo contexto, portanto, com outro significado, um novo (Menard queria “*seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*”). Os centões, com esta nova combinação das próprias palavras de Virgílio, são claramente uma nova obra, como vimos no nosso exemplo de Hipodâmia ou como com o *Cento nuptialis* de Ausônio, com a sua narração *hardcore* da noite de núpcias, mas são também uma releitura abismal da obra *virgiliana*: basta pensar neste sentido do des-

lumbrante centão de Proba e na sua reinterpretação cristã do texto *virgiliano*.<sup>29</sup> Proba leva-nos a rever o texto original de Virgílio (com algumas “*pequenas jóias*”, parafraseando o notável e agora clássico estudo de ROBERTS de 1989) porque o seu centão foi escrito “*através das novas experiências*” do seu autor, de um novo contexto, de uma nova época.

O relato de Borges continua com uma pergunta: “*¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes*”. Menard escolhe *Dom Quixote* como objeto do seu empreendimento admirável por pelo menos duas razões: por um lado, porque Menard é um romancista e, como tal, coloca-se o desafio de escrever o “*seu*” *Quixote*, pois o *Dom Quixote* de Cervantes é o romance mais importante da história da literatura, é a literatura. Assim, para autores tardo-antigos (que poderiam escrever em géneros diferentes), Virgílio é uma *summa* literária: ele é *toda* a literatura condensada em três obras. Tanto que existem centões *virgilianos* sob a forma de tragédia, epitalâmio, écfrase, épica cristã, etc., por outras palavras, Virgílio é *suficiente para tudo*. Por outro lado, Menard (ou Borges) descobre em *Dom Quixote* o inventor do leitor: basta lembrar que, na Segunda Parte do romance, as suas personagens leem a si próprias,<sup>30</sup> para que a obra se torne também uma reflexão sobre a leitura como interpretação. Por esta razão, o narrador borgeano confessa que “*Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura*”. Esta frase resume

---

<sup>28</sup> COMPARETTI (1896, p. 70): “*l’idea di questi Centoni poteva nascere soltanto fra gente, che avendo meccanicamente appreso Virgilio, non sapeva qual migliore utilità ricavare da tutti quei versi di cui si era ingombrata la mente*”; PASQUALI (1951, p. 12): “*dei centoni omerici e virgiliani della tarda antichità, esercizi scolastici inferiori, qui vogliamo tacere*”. Mas o filólogo mais mercedamente repudiado pelos estudos centonários é SHACKLETON BAILEY (1982), que excluiu os centões *virgilianos* da sua edição da *Anthologia Latina*: “*Centones Vergilianii (Riese 7-18), opprobria litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam*”, “*Os centões virgilianos, Riese 7-18, vergonha das letras, não precisam de muito esforço crítico, nem devo assumir a responsabilidade de insultar o poeta que deve ser reverenciado, editando novamente os centões*”. O problema com Shackleton Bailey é que ele tomou esta infeliz decisão ecdótica em 1982, quando, por exemplo, as edições da *Medea* centonária de Lamacchia e Salanitro já tinham sido publicadas. Por outras palavras, ele nem sequer tem o benefício dos tempos: pelo contrário, funciona contra ele. Nenhum editor da *Anthologia Latina* se tinha atrevido tanto.

<sup>29</sup> Cf. Proba, v. 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*, “*Proclamarei que Virgílio profetizou as tarefas sagradas de Cristo*”.

vários conceitos que temos vindo a mencionar neste artigo, sobretudo, a ideia de que um centão é um poema original que enriquece através da sua técnica inovadora a leitura do *corpus* mais canónico da literatura clássica.

Esta nova leitura de Virgílio, desligada do seu contexto de produção augustiana, permite, entre as suas muitas possibilidades, que alguns personagens virgilianos possam ser reinterpretados e revistos: é o caso de Dido no centão de *Alcesta*, onde a protagonista Alcestis é caracterizada com base em versos referentes à rainha de Cartago. Isto pode ser óbvio e, de facto, é um *modus operandi* muito comum nos centões para construir um personagem a partir de um “semelhante”, como é o caso de Medeia no centão de Hosídio Geta.<sup>31</sup> No entanto, não é apenas importante como um carácter virgiliano influencia a caracterização de um centonário, mas também o contrário: como nós (criticamente) lemos um carácter virgiliano a partir dos centões. Assim, Alcestis caracteriza-se não só pelos traços elegíacos de Dido (onde se destaca o seu amor por Admeto) mas também, e sobretudo, por aspectos que realçam a sua castidade e firmeza viril, numa forma de defender a versão nacionalista e autóctone de Dido nas terras de Cartago (o lugar de composição deste centão), o que marca uma posição firme tomada sobre a figura de Dido na antiga exegese virgiliana.<sup>32</sup>

O texto de Borges abre assim uma nova e brilhante perspectiva para a compreensão de um fenómeno

literário como os centões virgilianos, que ainda têm muito a oferecer em relação à nossa compreensão da literatura da Antiguidade tardia e à forma como lê a literatura anterior. Embora, como já foi mencionado, sejam poemas que podem ser lidos sem conhecimento prévio de Virgílio, sem dúvida uma profunda familiaridade com o *corpus* virgiliano, aliada ao conhecimento do período e do contexto da produção (em muitos casos, trata-se de textos norte-africanos, como os da *Anthologia Latina*), permite ao leitor ficar mais imbuído da multiplicidade de significados que eles contêm. Se tivermos em conta que a *Eneida* já é um texto extraordinariamente ambíguo, a ambiguidade dos centões é, tal como a intertextualidade que eles propõem, hiperbólica. E, parafraseando Borges, o centão é mais ambíguo, dirão os seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.

## BIBLIOGRAFIA

BAŽIL, Martin. *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Institut d'études augustiniennes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. En *Obras completas*. Buenos Aires: EMECÉ, pp. 444-450, 1974.

BOWRA, Cecil M. *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: The Clarendon Press, 1930.

CARRUTHERS, Mary & ZIOLKOWSKI, Jan M. (eds.).

---

<sup>30</sup> Cf. *El Quijote* 2.2, quando Sancho reconta, entre atordoado e orgulhoso: “[...] que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió”. Todos os discursos de Sancho no romance são “magias parciais” de *Dom Quixote*.

<sup>31</sup> O centão de Medeia tem 592 unidades (entre versos completos e hemistíquios) que provêm da *Eneida*: 109 delas derivam do livro 4 (16%). Sabe-se que este livro é o mais trágico da *Eneida*, e tem até imitações ocasionais de tragédias gregas e latinas. Do mesmo modo, a relação entre Dido e Medeia é quase um lugar comum no estudo da figura de Dido, especialmente a sua ligação com a Medeia de Apolônio de Rodes: Sérvio (comentando Aen. 4.1) e Macróbio no seu *Saturnales* afirmam que Virgílio praticamente “traduziu” do quarto livro das *Argonáuticas* a incontinência do amor de Medeia por Jasão, a fim de formar o personagem de Dido.

<sup>32</sup> Cf. PAOLUCCI (2015, p. cxl-cxli).

- The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- COMPARETTI, Domenico. *Virgilio nel Medio Evo*. Firenze: Bernardo Seeber, 1896.
- ELSNER, Jaś & HERNÁNDEZ LOBATO, Jesús. “Notes towards a Poetics of Late Antique Literature”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, pp. 1-22, 2017.
- GREEN, Roger P. H. (ed.). *Ausonii Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- LA FICO GUZZO, María Luisa & CARMIGNANI, Marcos. *Proba. Cento Vergilianus de laudibus Christi. Ausonio. Cento Nuptialis*. Bahía Blanca: EDIUNS, 2012.
- LAMACCHIA, Rosa (ed.). *Hosidius Geta. Medea. Cento Vergilianus*. Leipzig: Teubner, 1981.
- LAMACCHIA, Rosa. “Dall’arte allusiva al centone. (A proposito di scuola di poesía e poesia di scuola)”. *Atene e Roma*. Vol. 3, 193-216, 1958.
- MCGILL, Scott. *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- PANAYOTAKIS, Stelios (ed.). *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2012.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Hippodamia dell’Anthologia Latina*. Hildesheim: Georg Olms, 2006.
- PAOLUCCI, Paola (ed.). *Il centone virgiliano Alceste dell’Anthologia Latina*. Hildesheim: Weidmann, 2015.
- PASQUALI, Giorgio. *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951.
- ROBERTS, Michael. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- SALANITRO, Giovanni (ed.). *Osidio Geta, Medea. Introduzione, testo critico, traduzione ed indici*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1981.
- SHACKLETON BAILEY, David R. (ed.). *Anthologia Latina I fasc. 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Stuttgart: Teubner, 1982.
- SPALLONE, Maddalena. “Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano): Dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica”. *Italia medioevale e umanistica*. Vol. 25, 1-71, 1982.
- SPARROW, John. *Half-Lines and Repetitions in Vergil*. Oxford: The Clarendon Press, 1931.
- SQUIRE, Michael. “POP Art. The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius”. En Elsner, Jaś; Hernández Lobato, Jesús (eds.), *The Poetics of Late Latin literature*. Oxford: Oxford University, pp. 25-99, 2017.