



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Elisa Lemos Vigna

*Voces feminarum:*

antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres

Florianópolis

2022

Elisa Lemos Vigna

***Voces feminarum:***  
antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Rita Drumond Viana

Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Thaís Fernandes

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Vigna, Elisa Lemos

Voces feminarum: antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres/ Elisa Lemos Vigna; orientador, Maria Rita Drumond Viana, coorientador, Thais Fernandes, 2022.

164 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Mulheres Escritoras. 3. Literatura em Latim. 4. Tradução de Poesia. 5. Estudos Feministas da Tradução.. I. Drumond Viana, Maria Rita. II. Fernandes, Thais. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Elisa Lemos Vigna

*Voces feminarum*: antologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Meritxell Hernando Marsal  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Isabella Tardin Cardoso  
Universidade Estadual de Campinas

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Júlia Batista Avellar  
Universidade Federal de Uberlândia

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Rita Drumond Viana,  
Orientadora

Florianópolis, 2022.

Dedico este trabalho à professora Tania Mara Galli,  
quem me acendeu a primeira faísca.

*in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Como será possível perceber ao longo desta leitura, eu não sei trabalhar sozinha, e muitas pessoas foram envolvidas para que esta dissertação pudesse existir.

Agradeço, primeiramente, à orientadora Maria Rita Drumond Viana e à coorientadora Thaís Fernandes, pelas palavras sempre gentis; por me lerem, me acompanharem e, principalmente, por acreditarem em mim e nesta pesquisa nos momentos em que nem eu acreditava.

Agradeço imensamente porque pude contar com uma ilustração da Anastácia Bueno Campolina e com um bordado à mão da Camila Barbosa de Amorim, grandes artistas que tive o prazer de conhecer em Florianópolis e que me deixaram muito feliz com a sua participação neste trabalho;

Agradeço pelo estímulo, pelas referências e pelas aulas maravilhosas da professora e banca Meritxell Hernando Marsal;

Também pelo aceite das professoras Júlia Batista Avellar e Isabella Tardin Cardoso em compor a banca de defesa, serem leitoras e poderem contribuir com a melhoria deste trabalho;

Pelos palpites da Aline Evers, da Fernanda Borges e de Be Barboza que me incentivaram ainda na época em que esta dissertação era um projeto;

Pelas escutas da Flora Jones, da Joice Schenkel, da Bianca Minink, da Mariana Barbosa de Amorim e da Raíza Padilha que, com Anastácia Bueno Campolina e Camila Barbosa de Amorim, formam as minhas “bruxas do coração”;

Pelas amizades e presenças constantes da Andrea Schaeffer, da Fernanda Cardim, da Bárbara Wolff Dick, da Keista Kichel, do Rafael Lamonatto, do Michel Flores, do Augusto Patzlaff, e, em especial, do Pablo Grilo, com quem compartilho há tanto tempo poesias e utopias;

Pelo coleguismo do Jefferson Ebersol, da Edneide Ferreira Santos e da Joana Mongelo;

Pelo apoio integral da minha mãe Maria Rita de Lemos e pelas comidas da nossa amiga Irene Vianna;

Pela revisão deste texto, agradeço ao amigo e colega Gibran Ayub;

Pelas informações e pela paciência da secretária da PGET, agradeço em especial ao servidor José Carvalho de Araújo e à sua antecessora, a servidora Fernanda Christmann;

Agradeço também ao Juliano Ferrer dos Santos por compartilhar seu vasto conhecimento sobre peixes;

E à CAPES, pelo apoio a esta pesquisa.

Sei que alguém no futuro também lembrará de nós  
Safo, fr. 147, na tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2017.

[...]  
tenho depois encontrado  
cacos que não recolhi  
e que identifico por um brilho súbito  
no chão da cozinha de manhã  
tenho andado com cuidado  
com os olhos no chão  
à procura de algo que brilhe  
e tenho quebrado copos  
é o que tenho feito

Ana Martins Marques, O livro das semelhanças, 2010.

## RESUMO

Esta dissertação discute o apagamento milenar de mulheres em posição de autoras na história contada sobre a literatura em geral e sobre a escrita em latim em específico. Alguns conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin, especialmente em seu últimos escritos *Sobre o conceito da história* (1940), são utilizados como metáfora metodológica para que poemas escritos em latim por mulheres sejam colocados em relação de maneira não linear. Parte-se da necessidade de se buscar uma genealogia de mulheres autoras, a qual é apresentada e defendida em ensaios de algumas escritoras do século XX, como Virginia Woolf, Maria-Mercè Marçal e Adrienne Rich. Essa discussão se soma ao atual mal-estar vivenciado pela área de Estudos Clássicos, que inclui estudos de língua e literatura latina, e aponta que uma das maneiras de responder à pergunta “qual o futuro do passado?” pode se dar via antologias de tradução que sejam ideologicamente conscientes e situadas. Para isso, são apresentadas algumas estratégias de tradução não sexista, sistematizadas por Olga Castro (2010), a partir de outras pesquisadoras e tradutoras do campo dos Estudos Feministas da Tradução. O objetivo final é apresentar uma miniantologia comentada de traduções de poemas escritos em língua latina por mulheres que viveram do século I ao século VI da Era Comum. Elas são: Sulpícia II (séc. I); Terência (séc. II); Constância (séc. IV); Proba (séc. IV), Taurina (séc. V) e Euquéria (fim do séc. V e início do VI).

**Palavras-chave:** Mulheres Escritoras; Literatura em Latim; Tradução de Poesia; Estudos Feministas da Tradução.



## ABSTRACT

This dissertation discusses the millennial erasure of women in author positions in the story told about literature in general, particularly about literature written in Latin. Some of the concepts developed by Walter Benjamin, especially in his last work “On the Concept of History” (1940), are used as a methodological metaphor so that poems written in Latin by women are placed in a non-linear relationship. There is a necessity to seek a genealogy of women authors, which is presented and advocated in essays by some 20th century writers, such as Virginia Woolf, Maria-Mercè Marçal and Adrienne Rich. This discussion adds to the current discontent experienced by the area of Classical Studies, which includes studies of Latin language and literature, and points out that one of the ways to answer the question “what is the future of the past?” may be through translation anthologies that are ideologically conscious and situated. For this, some non-sexist translation strategies are presented, systematized by Olga Castro (2010), based on other researchers and translators in the field of Feminist Translation Studies. The final objective is to present an annotated mini anthology of translations of poems written in Latin by women who lived from the 1st to the 6th century of the common era. They are: Sulpicia II (1<sup>st</sup> century); Terentia (2<sup>nd</sup> century); Constantia (4<sup>th</sup> century); Proba (4<sup>th</sup> century), Taurina (5<sup>th</sup> century) and Eucheria (late 5<sup>th</sup> and early 6<sup>th</sup> century).

**Keywords:** Women Writers; Literature in Latin; Poetry Translation; Feminist Translation Studies.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do livro <i>How to Suppress Women's Writing</i> , de Joanna Russ, 2018.....	32
Figura 2 - Constelação de cacos.....	39
Figura 3 - Constelação de autoras .....	76
Figura 4 - Mulher de Pompeia com estilete e tabuletas de cera.....	82
Figura 5 - Retrato de mulher e seu esposo padeiro com instrumentos de escrita .....	83
Figura 6 - Ilustração do <i>cento</i> de Proba, 1481 .....	114
Figura 7 - Pichação em Porto Alegre, 2022.....	133

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>2 PRESENTE E PASSADO: UMA ABORDAGEM CONSTELACIONAL</b> .....	<b>21</b>
<b>3 O FUTURO DO PASSADO: UMA HISTÓRIA ABERTA</b> .....	<b>51</b>
<b>4 UMA CONSTELAÇÃO DE POEMAS: TRADUÇÕES COMENTADAS</b> .....	<b>75</b>
4.1 CONSTANTIA/ CONSTÂNCIA (SÉCULO IV EC).....	84
1. Epitáfio de Constância.....	85
4.2 TERENTIA/ TERÊNCIA (SÉCULO II EC).....	90
2. Poema fúnebre de Terência.....	91
4.3 SVLPITIA II/ A SEGUNDA SULPÍCIA (SÉCULO I EC) .....	95
3. Dístico de Sulpícia II .....	98
4.4 EVCHERIA/ EUQUÉRIA (FIM DO SÉCULO V, INÍCIO DO VI EC).....	100
4. Poema de Euquéria.....	103
4.5 FALTONIA BETITIA PROBA/PROBA (SÉCULO IV EC) .....	111
5. Introdução do <i>cento</i> de Proba.....	114
4.6 TAVRINA/TAURINA (SÉCULO V EC).....	119
6. Acróstico de Taurina .....	121
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>128</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>136</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>146</b>

## PRÓLOGO

Esta seção foi criada a fim de apresentar quem escreve e de contextualizar a situação em que se produz este trabalho. Sou uma mulher brasileira, branca, cisgênero, feminista que pertence à classe trabalhadora e que deseja lutar contra as opressões sociais e de classe, de gênero e sexualidade, de raça e etnia, ainda tão presentes no contexto do Brasil do século XXI. Sou graduada na licenciatura dupla em português e latim pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em grande medida, nas disciplinas de latim, faziam-se traduções para o português de textos antigos e também de algumas adaptações; no entanto, por se tratar de um currículo de licenciatura, quase não estudei teorias de ou sobre tradução, o que sempre considerei uma lacuna. Mas foi na universidade que minhas leituras se expandiram, que tive a possibilidade de aprender um pouquinho de muitas línguas, que tive acesso a bolsas de pesquisa e de monitoria; foi lá que consegui meu primeiro emprego com direitos trabalhistas.

E foi na universidade que comecei minha formação como professora de português e redação e educadora popular. A fim de compartilhar o pouco a que eu havia tido acesso, trabalhei em cursinhos populares pré-vestibulares e pré-ENEM de Porto Alegre, como ONGEP e TRANSENUM, e de Florianópolis, como o Pré-Vestibular Comunitário PVC. Tive a possibilidade de ver a desigualdade de universidades públicas e privadas diminuir a partir da implantação da política de cotas para pessoas autodeclaradas pretas, pardas, indígenas, com deficiência e oriundas de escola pública ou de famílias de baixa renda, sobretudo depois da Lei 12.711, de 2012. Apenas para dar um exemplo, a presença de estudantes negros e negras em universidades públicas e privadas passou de 22% em 2001 para 44% em 2015, segundo dados do IPEA<sup>1</sup>.

Ao longo da última década, o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) transformou-se na principal forma de entrada em universidades brasileiras por meio de SiSu, ProUni e Fies. Além disso, até 2016, o ENEM possibilitava que as pessoas pudessem adquirir o certificado de conclusão do Ensino Médio, a partir de determinada pontuação alcançada. Uma característica interessante dessa prova, para além de sua importância nacional e até internacional, é o fato de que ela é pensada e produzida a partir de diretrizes para a educação em direitos humanos. Até 2017, inclusive, a redação do ENEM que ferisse os direitos humanos receberia nota zero.

---

<sup>1</sup> SILVA, Tatiana Dias. Ação Afirmativa e População Negra na Educação Superior: Acesso e Perfil Discente. IPEA. 26 jan. 2020. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td\\_2569.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2569.pdf). Acesso em: 12 out. 2021.

A partir de 2017, os debates em sala de aula, nas redes sociais e na sociedade em geral foram se tornando cada vez mais carregados de ódio, e preconceitos foram disfarçados de opiniões. Ficaram cada vez mais comuns as inversões de sentido, demonstradas por projetos como “escola sem partido”, que é justamente uma proposta de partidarização das escolas; foram banalizadas as *fake news* e imperou a pós-verdade; valiam cada vez mais as convicções sem provas.

Em 2018, a sociedade brasileira, incitada por mídias sociais e tradicionais e com auxílio de empresas como a *Cambridge analytica*, viveu um acirramento da polarização política e a proliferação de discussões extremistas. Foi eleito como governante o candidato que possuía um discurso abertamente contrário aos direitos humanos, com pautas contra “maiorias minorizadas”, apoiador da tortura institucionalizada e entusiasta da Ditadura Militar no Brasil.

Percebendo que um grande problema para mim e para as pessoas ao meu redor era o excesso de certezas, de respostas prontas, e a escassez de dúvidas, de questionamentos, decidi tentar voltar para a universidade e procurar por coisas sobre as quais eu não sabia: conhecer teorias de tradução (uma lacuna desde a minha graduação) e poder “ter uma desculpa” para tornar a estudar latim, língua que já estudo há 14 anos e na qual não me sinto nem um pouco versada, mas cujos estudos me proporcionam muita satisfação, além de muitas novas histórias. Os feminismos e a vontade de conhecer mais teorias feministas vieram para minha vida por meio das minhas alunas, sobretudo dos anos de 2016 a 2018, a quem eu agradeço imensamente por todo o aprendizado e pela inquietação que me geraram.

Meu interesse em fazer mestrado era então mexer nas bases em que eu havia me ancorado como professora, voltando para as inquietações e ebulições provocadas pelo estudo acadêmico. No entanto, meu objetivo com isso era poder voltar ao contexto escolar da etapa média do ensino, pré-universitária, com mais histórias para contar e com alguns conhecimentos novos, mas também muito mais questões, mais dúvidas, mais coisas que não sei e que urgem por ser reveladas.

Assim, em 2019, já entendendo que talvez fosse uma das últimas oportunidades de realizar um mestrado com algum financiamento, me transferi para Florianópolis para tentar uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina, onde tive a oportunidade de cursar um semestre como aluna antes de ser decretada a pandemia de Covid-19 pela OMS em 11 de março de 2020, o que levou à suspensão das aulas na Universidade por tempo indeterminado e seu posterior retorno de maneira remota, sem a possibilidade de acesso à biblioteca e ao restaurante universitário, por exemplo. Além

disso, o sentimento de solidão de quem estuda e pesquisa foi acentuado pela perda dos encontros fortuitos nos corredores da universidade e das trocas de ideias com colegas e docentes.

A partir de abril de 2021, fui agraciada com uma bolsa de estudos pela CAPES ao longo de dez meses, sem a qual essa pesquisa possivelmente teria sido interrompida. É importante contextualizar que os orçamentos da CAPES e do CNPq, principais financiadoras de pesquisa no Brasil, sofreram cortes de 73,4% desde o ano de 2015<sup>2</sup>. Em outubro de 2021, foi anunciado pelo governo um novo corte<sup>3</sup> para a pasta do Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI), em um momento em que a pandemia ainda não havia terminado, embora parecessem ter diminuído seus efeitos mortais<sup>4</sup> por conta da criação de vacinas em tempo recorde com relação à história das vacinas até então, como é o caso das vacinas brasileiras de Bio Manguinhos e do Butantã. Segundo entidades como a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e a Andifes, que reúne as pessoas que ocupam o cargo de reitoras das universidades federais, o novo corte inviabiliza a produção de ciência no Brasil.

Conforme relatório da CPI da Covid<sup>5</sup>, somos sobreviventes, portanto, não apenas de uma pandemia que assolou sanitária e economicamente o mundo todo, causando mais de 670 mil mortes só no Brasil (dados de junho de 2022<sup>6</sup>), mas de uma política de estado genocida que optou pela não testagem da população, pregou uma pretensa “imunidade de rebanho” por meio da contaminação das pessoas, apostou em um “kit-covid” com medicamentos sem eficácia comprovada para tratamento de vírus, como hidroxiquina e ivermectina, e tentou barrar tanto a compra de vacinas de laboratórios como a Pfizer em 2020, quanto as estratégias de imunização da população já consolidadas pelo Sistema Único de Saúde.

Quanto à educação, em maio de 2022, após anunciar cortes no orçamento do MCTI, o governo federal informou também que o Ministério da Educação (MEC) bloquearia R\$ 3,2 bilhões da verba prevista para a pasta em 2022. O valor representa 14,5% do orçamento discricionário do ministério, e o bloqueio atinge institutos e universidades federais. O governo

---

<sup>2</sup> **Nexo Jornal**. Orçamentos da Capes e do CNPq caíram 73,4% desde 2015. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2021/10/20/Or%C3%A7amentos-da-Capes-e-do-CNPq-ca%C3%ADram-734-desde-2015>. Acesso em: 23 nov. 2021

<sup>3</sup> **Nexo Jornal**. A ciência em segundo plano. E a fuga de cérebros do Brasil. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2021/10/13/A-ci%C3%A7ncia-em-segundo-plano.-E-a-fuga-de-c%C3%A9rebros-do-Brasil>. Acesso em: 19 nov. 2021

<sup>4</sup> Dados de pesquisa divulgada pelo Instituto Butantã. Disponível em: <https://butantan.gov.br/noticias/no-brasil-96-das-mortes-por-covid-19-sao-de-quem-nao-tomou-vacina--so-imunizacao-coletiva-pode-controlar-a-pandemia>. Acesso em 23 nov. 2021.

<sup>5</sup> **G1**. CPI da Pandemia Relatório Final. Disponível em: [https://estaticog1.globo.com/2021/10/26/relatorio\\_final\\_26102021\\_12h40.pdf?\\_ga=2.259056970.1723735254.1637755786-ac40bd6a-c27d-09aa-46af-1f3f0c2fddfc](https://estaticog1.globo.com/2021/10/26/relatorio_final_26102021_12h40.pdf?_ga=2.259056970.1723735254.1637755786-ac40bd6a-c27d-09aa-46af-1f3f0c2fddfc). Acesso em: 24 nov. 2021.

<sup>6</sup> **UOL**. Consórcio de imprensa. <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/06/25/consorcio-de-imprensa-brasil-tem-136-mortes-por-covid-19-em-24h.htm>. Acesso em: 29 jun. 2022.

mais tarde devolveu R\$ 1,6 bilhões, de modo que o corte foi cortado pela metade, o que, além de dificultar o entendimento matemático, dissimula o fato de que, ao fim e ao cabo, R\$1,6 bilhões foram bloqueados dos investimentos em educação fazendo com que essa se pareça uma “boa notícia”, conforme demonstram abordagens como a da reportagem publicada pelo Diário on-line<sup>7</sup>. Tudo isso em meio a indícios de corrupção nesse ministério, que teria desviado recursos da pasta para igrejas evangélicas<sup>8</sup>.

Nesse ínterim, vivenciamos também desmontes em institutos de pesquisa com metodologias solidificadas, como o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). Em novembro de 2021, 37 servidores do INEP pediram exoneração dos cargos alegando haver interferências do Ministério da Educação e da Polícia Federal nas provas do ano de 2021, o que compromete a seriedade da prova do ENEM<sup>9</sup>, sobretudo nos próximos anos, além de diversas outras atividades dirigidas pelo INEP, como as provas do Exame Nacional para Certificação de Competências de Jovens e Adultos (Encceja), Exame Nacional de Desenvolvimento de Estudantes (ENADE) e o Índice Nacional de Educação Básica (INDEB).

Em 2021, o índice de pessoas inscritas no Exame Nacional do Ensino Médio foi o menor desde 2007. Além dessa queda, o número das autodeclaradas pretas, pardas e indígenas inscritas na prova caiu 50%<sup>10</sup>, o que prejudica o processo de inclusão e pluralização que estava em curso no ensino superior.

Em reportagem da Revista Piauí<sup>11</sup>, de 18 de novembro de 2021, Luigi Mazza conta sobre as descobertas de interferência na prova do ENEM já no ano de 2019, primeiro ano do atual governo. Questões que envolviam assuntos como Ditadura Militar, pautas de gênero e abordagens feministas foram retiradas da prova sob o pretexto de “gerar polêmica desnecessária”, embora não houvesse explicações sobre o tipo de polêmicas nem como elas

---

<sup>7</sup> **DOL.** MEC "devolve" R\$1,6 bi nos cortes das universidades. Disponível em: <https://dol.com.br/noticias/brasil/725649/mec-devolve-r16-bi-nos-cortes-das-universidades-entenda?d=1>. Acesso em: 01 jul. 2022.

<sup>8</sup> **Nexo Jornal.** 7 pontos-chave para entender o escândalo do MEC. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2022/06/25/7-pontos-chave-para-entender-o-esc%C3%A2ndalo-do-MEC?posicao-home-centro=2> Acesso em: 01 jul. 2022.

<sup>9</sup> **G1.** Inep: Entenda a crise que levou à saída de 37 servidores do órgão responsável pelo Enem e como isso pode afetar o exame. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2021/11/09/inep-entenda-a-crise-no-orgao-responsavel-pelo-enem-e-como-isso-pode-impactar-o-exame.ghtml>. Acesso em: 24 nov. 2021

<sup>10</sup> **G1.** Enem 2021: número de pretos, pardos e indígenas inscritos cai mais de 50%. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/enem/2021/noticia/2021/08/27/enem-2021-cai-negros-pardos-indigenas-inscritos.ghtml>. Acesso em: 22 nov. 2021

<sup>11</sup> **Revista Piauí.** Mafalda é reprovada no ENEM. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/mafalda-e-reprovada-no-enem/>. Acesso em: 19 nov. 2021

seriam desnecessárias. Nessa situação, questões com tirinhas de cartunistas como a brasileira Laerte e o argentino Quino foram “reprovadas na prova do ENEM”.



QUINO, Joaquim Salvador Lavado. **Toda Mafalda**. Tradução: Andrea e Monica Stahel. M. da Silva; Pedro Luis do Carmo; Maria Thereza de Vasconcelos Linhares, Antonio de Padua Danese; Luis Carlos Borges; Luis Lorenzo Rivera 1ª. edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.1.

A tirinha de Mafalda acima foi um dos textos a que se pôde ter acesso dentre os que teriam sido censurados pela prova. Mafalda, com seu estilo ácido, pretende consolar sua mãe que está triste porque ela está crescendo e já vai para a escola. No terceiro quadrinho, ela se aproxima da mãe e expõe seu desejo de estudar para não se tornar frustrada como a genitora. Certamente, eu discordo do fato de que uma mulher com diploma universitário tenha mais valor ou seja mais bem-sucedida do que uma dona de casa e mãe de família. No entanto, na tirinha, Mafalda apresenta, de maneira áspera, uma diferença em relação à geração de seus pais, em que poucas mulheres chegavam à universidade ou mesmo faziam trabalhos para além dos domésticos e maternos. Vale comentar que as tirinhas de Mafalda foram escritas e desenhadas por Quino entre os anos de 1964 e 1973.

Como professora popular, tenho o costume de começar as aulas com um texto como elemento disparador dos conteúdos a serem desenvolvidos na aula e como forma de abordar interpretações de textos. Memes, charges e tirinhas eram os gêneros textuais preferidos por sua possibilidade de suscitar interpretações acerca da “linguagem verbal” combinada à “linguagem não verbal”, para usar os termos utilizados pela própria prova do ENEM.

No ano de 2017, Mafalda virou motivo de piada no cursinho popular ONGEP, pois um simulado, produzido por todas as disciplinas escolares, conteve as tirinhas da Mafalda em todas as provas, exceto na de inglês.

E são tirinhas da personagem de Quino que abrem os capítulos 2 e 3 desta dissertação, a fim de simular uma espécie de companhia e instaurar uma conversa inicial.

Visto um pouco do desmonte estatal e social aqui pincelado por alguns dados e reportagens, acredito, portanto, que esta dissertação – bem como tantos outros trabalhos de pesquisa e de atuação artísticos, culturais, acadêmicos, científicos idealizados ou produzidos



neste contexto – anda na contramão da negligência com a educação e do descaso com a vida e a morte que estamos vivendo, apresentando-se como uma maneira de, de certa forma, reparar essa realidade dramática. “Reparar” tanto no sentido de percebê-la, notá-la, quanto no sentido de costurá-la, remendá-la e, quem sabe, ajudar a consertá-la.

## 1 INTRODUÇÃO

O título desta dissertação, inserida na área dos Estudos Feministas da Tradução, *Voces feminarum*, refere-se a “vozes de mulheres”, no plural, as quais escreveram poemas em latim na Antiguidade Tardia e início da Idade Média, dos séculos I ao VI da Era Comum (EC)<sup>12</sup>, e que formam uma antologia com tradução comentada nesta dissertação. Essas mulheres são Sulpícia II (séc. I); Terência (séc. II); Constância (séc. IV); Proba (final do século IV); Taurina (séc. V) e Euquéria (fim do século V e início do VI).

Florilégio é a palavra de origem latina equivalente ao termo proveniente do grego “antologia” e significa, literalmente, uma coleção de flores, um buquê. Seria bonito poder dizer que este é o objetivo mais específico desta dissertação: apresentar um buquê de meia dúzia de poemas escritos por mulheres em língua latina traduzidos para o português brasileiro contemporâneo. No entanto, a seleção de poemas aqui proposta assemelha-se mais a uma tentativa de colar alguns cacos de um vaso antigo, quebrado e incompleto, na esperança de que, mesmo aos pedaços, possa ser receptáculo para flores futuras.

Para conhecer os poemas em um primeiro momento e então selecioná-los, utilizei o livro da historiadora britânica Jane Barbara Stevenson, *Women latin poets: language, gender and authority from antiquity to the eighteenth century* (STEVENSON, 2005), o qual abarca dezenove séculos de resgate da história de mulheres letradas em língua latina, do século I AEC até o século XVIII EC. Além de possuir um prólogo e uma introdução que explicitam a metodologia, a base teórica e os objetivos da pesquisadora, a obra é dividida em quatro capítulos, organizados cronologicamente de acordo com uma periodização historiográfica: I. Antiguidade e Antiguidade Tardia (*Antiquity and Late Antiquity*); II. Idade Média (*Middle Ages*); III. Renascença (*Renaissance*); IV. Início da Era Moderna (*Early Modern Period*).

Nesses capítulos, são apresentadas histórias de mulheres que escreveram versos em latim, anônimas ou reconhecidas, suspeitas ou confirmadas, das quais há trechos sobreviventes ou cujos textos foram totalmente perdidos. Um caso exemplo de mulher que escreveu na Antiguidade Clássica, século I AEC, cujas obras desapareceram, é Cornifícia, contemporânea de Catulo e irmã de um Cornifício, o qual também era poeta. Seus escritos teriam se perdido em algum momento no século IV<sup>13</sup>, quando ainda pôde ser lida por Jerônimo de Estridão (como

---

<sup>12</sup> As expressões *Antes da Era Comum* (AEC) e *Era Comum* (EC) serão utilizados como equivalentes aos termos de marcação temporal antes de Cristo (a.C.) e depois de Cristo (d.C.), respectivamente, pois, apesar de expressarem o mesmo período, não fazem referência tão exclusivamente à fé cristã.

<sup>13</sup> “Cornifícia, whose works disappeared from human knowledge some time in the fourth century.” (STEVENSON, 2005, p. 7).

era conhecido em vida São Jerônimo), o qual, em uma crônica, adjetiva os epigramas de Cornificia como sendo “célebres”, “notáveis” (*insignia epigrammata*)<sup>14</sup>.

Assim, a obra de Jane Stevenson versa sobre a história de mulheres letradas em língua latina e traz, quando existentes, alguns trechos de poemas escritos por mulheres, em latim, e traduzidos para o inglês pela autora, o que permite acessarmos pedaços de pensamentos poéticos de algumas mulheres letradas do passado. Há, pelo menos, outras duas obras importantes para este trabalho que tocam em um assunto similar ao proposto por Jane Stevenson: *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna* (1999), de Emily A. Hemelrijk, e *Women writers from ancient Greece and Rome: an Anthology* (2004), de Ian Michael Plant. Ambas as obras possuem em seus recortes o interesse pela história do letramento de mulheres em latim (no caso de Plant, também em grego) e são utilizadas como fontes adicionais às registradas por Stevenson para a biografia de algumas das autoras.

Além dessa possibilidade de acesso a textos, uma grande contribuição da obra de Stevenson é a criação de um índice de mulheres, nomeado *Appendix - Checklist of Women Latin Poets*, o qual apresenta mais de 300 nomes de mulheres que escreveram em latim ao longo de 19 séculos. Mais especificamente, são 319 nomes de mulheres, seguidos do título e do primeiro verso de seus poemas, quando existentes, além de 32 poetisas anônimas cujas fontes são normalmente epigráficas. Esse apêndice possibilita pesquisas futuras, a partir da informação bibliográfica apresentada sobre as obras e da indicação de fontes para acessar textos poéticos escritos por mulheres em latim.

Os poemas traduzidos nesta dissertação foram selecionados, primeiramente, a partir do recorte temporal do primeiro capítulo de Stevenson, Antiguidade e Antiguidade Tardia, uma vez que é o período da história romana que mais me fascina, talvez por ser o início de uma mistura entre as mitologias pagãs e cristã que passam a conviver neste período e que seguem até hoje ambas muito presentes no imaginário social e nas literaturas (as literárias mesmo e as especializadas, das disciplinas, como o Direito ou a Psicologia). O segundo critério envolveu selecionar poemas que tivessem sua autoria mais firmemente estabelecida, ou seja, pudessem ser assinados por um nome de mulher, ou porque o nome da autora figura em algum dos versos (a exemplo de Constância, Euquéria e Taurina), ou porque os nomes mencionados nos poemas permitem, junto a outras fontes, comprovar a sua autoria (situação de Sulpícia II e Terência), ou, como no caso de Proba, porque há mais fontes tanto sobre a autora quanto sobre seu poema.

---

<sup>14</sup> “Cornificius poeta a militibus desertus interiit, /quos saepe fugientes galeatas lepores appellarat./ Huius soror Cornificia, cuius insignia extant epigrammata”. (Hieronymi, Chronicon, sub annis 43-40 *apud* STEVENSON 2005, p. 34). Em minha tradução: “Cornificio, o poeta, pereceu, desertado por seus soldados/ a quem ele apelidara “lebres de capacete”, porque fugiam com frequência/ Sua irmã era Cornificia, cujos insígnias epigramas sobrevivem”.

O terceiro delineamento foi temático, de modo que dei preferência a poemas que tratassem sobre os afetos entre as pessoas: em forma de lamento e homenagem fúnebre (Terência, Constância e Taurina), de maneira erótica (Sulpícia II), com tom satírico (Euquéria), ou de modo a denunciar a mentalidade e a atitude bélica dos homens de seu tempo (Proba). Cada poema é anunciado a partir de uma minibiografia de suas autoras e da exposição de algumas das características dos textos e estratégias utilizadas para as suas traduções.

Logo, o projeto de tradução desses poemas propõe a tradução de escritoras do latim para o português brasileiro, procurando uma aproximação entre os textos de partida e o público-alvo. Ou seja, é um projeto de tradução que parte de uma posição feminista, pois assinala a visibilidade das autoras (a partir das biografias que precedem as traduções) e da tradutora (por meio do prólogo desta dissertação e das notas às traduções), além de assinalar o caráter político e ideologicamente marcado da tradução.

Antes de apresentar essas mulheres letradas e fazer a tradução comentada de seus poemas, o que se dá no capítulo 4, reflito sobre a aparente ausência de mulheres poetisas e escritoras no capítulo 2, em que parto de algumas imagens inspiradoras de Walter Benjamin, tais quais as presentes em algumas de suas teses *Sobre o conceito de história* [orig. 1940], como a tese VII (2014, p. 244-45), quanto à necessidade de o historiador (aqui entendido de uma maneira amplificada como as pessoas que narram, que contam a história) considerar como sua tarefa de “escovar a história a contrapelo” no sentido de se fazer um movimento contrário ao natural, o que, nesta dissertação, significa ouvir e propagar as vozes de algumas das pessoas que nos acostumamos a ver como “vencidas”, por terem sido emudecidas na história e na literatura, nesta dissertação, representadas pelas mulheres, de uma forma geral, e pelas mulheres escritoras, mais especificamente. Além desse conceito, utilizo a figura da criação de uma “constelação entre o agora e o tempo que se rememora” (LÖWY, 2005, p.70), desvelada em muitos momentos da obra de Benjamin e abordada em muitas outras obras, por exemplo, no livro com comentários sobre as Teses *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*, de Michael Löwy (2005) e no artigo *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*, de Miriam Lídia Volpe e Georg Otte (2000). A partir da metáfora metodológica da constelação, utilizada para reunir de maneira não linear essas autoras de outrora no agora, ainda no capítulo 2, exponho a justificativa para a realização desta pesquisa a partir de três autoras que, no século XX, escreveram ensaios sobre a necessidade de se buscar uma genealogia feminina na literatura: a britânica Virginia Woolf, a catalã Maria-Mercè Marçal e a estadunidense Adrienne Rich.

O capítulo 3 contextualiza algumas inquietações da área de estudos de língua, literatura e cultura grega e latina na atualidade, os Estudos Clássicos, a partir da pergunta “qual o futuro do passado?”, e apresenta algumas maneiras com que essa indagação vem sendo respondida por mulheres nos campos das artes, da literatura e da tradução. A partir de um breve histórico do estabelecimento da intersecção entre os Estudos Feministas e os Estudos da Tradução, discorro sobre algumas das estratégias possíveis para a realização de tradução não sexista, elaboradas pela pesquisadora galega Olga Castro (2010), que foram utilizadas ao longo da tradução dos versos em latim para o português, e são apontadas tanto na apresentação dos textos a serem traduzidos quanto nos comentários subsequentes às traduções de cada poema.

Ao último capítulo, são reservadas as considerações finais sobre o trabalho, apresentando alguns possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Nos elementos pós-textuais, apresento um apêndice em que constam todos os poemas traduzidos nesta dissertação. A seção é bilíngue e apresenta os textos de partida em latim em colunas à esquerda e suas traduções à direita, seguidos de alguns dos comentários elaborados no capítulo 4, em forma de notas de tradução.

## 2 PRESENTE E PASSADO: UMA ABORDAGEM CONSTELACIONAL



QUINO. Joaquim Salvador Lavado. **Toda Mafalda**. Tradução: Andrea e Monica Stahel. M. da Silva; Pedro Luis do Carmo; Maria Thereza de Vasconcelos Linhares, Antonio de Padua Danese; Luis Carlos Borges; Luis Lorenzo Rivera 1ª. edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.64

Na tirinha do argentino Quino, acompanhamos uma sequência de quatro quadros de um pensamento de Mafalda, sua personagem mais famosa. Nos dois primeiros, com as mãos no queixo em posição pensativa, ela olha para o sol, do qual vemos desenhados apenas os raios, e parece epifanicamente ter se apercebido de que ele é o mesmo sol que iluminou personagens importantes da narrativa histórica ocidental. No terceiro quadro, ela o fita silenciosamente. No último quadrinho, ela se ajoelha em posição de reverência ao sol, como se lhe conferisse um *status* de deidade, e pede que ele a contagie.

A tirinha trata de uma reflexão de Mafalda com relação à existência e à permanência do sol, estrela central do nosso sistema solar, em torno da qual o planeta Terra gira, junto a vários outros planetas e corpos celestes. Assim como o sol brilha e perdura, brilham e perduram as obras, os valores e os nomes de cada uma das pessoas célebres admiradas por Mafalda: a poesia e dramaturgia de William Shakespeare, possivelmente o maior escritor da língua inglesa; a engenhosidade do cientista francês Louis Pasteur, conhecido sobretudo como um dos principais fundadores da microbiologia e por ter desenvolvido o método de pasteurização, que levou seu nome; o heroísmo do libertador da América Latina, José de San Martín; o virtuosismo do músico alemão Johann Sebastian Bach, contemporaneamente visto como o maior compositor da música barroca. Eles são exemplos a serem seguidos por Mafalda. Ou seja, ela pede ao sol, o qual foi e é considerado um deus em várias culturas (a egípcia, a asteca, a guarani, por exemplo), que a ilumine e a torne ilustre e reconhecida de modo a permanecer como os personagens que admira.

Embora seja uma menina muito crítica e sagaz, além de conhecedora das lutas feministas<sup>15</sup>, conforme atestam muitas das tirinhas em que figura, Mafalda só cita homens como

<sup>15</sup> Sobre Mafalda e o Feminismo: QUINO. **Mafalda Feminino Singular**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2020; CABALLERO, Fernanda. Mafalda, 50 anos de feminismo em tirinhas. **El País Brasil**

personagens de referência em diversas áreas. São homens os vencedores nas histórias contadas sobre a literatura, a ciência, a música e, certamente, sobre a guerra.

Aprofundando ainda essa simbologia sobre o sol, ele é central em muitos aspectos, vide a teoria heliocêntrica, registrada já em cerca de 270 AEC pelo grego Aristarco de Samos, e pode ser associado à ideia de cânone. Certamente, além de ser fonte de luz e calor e, portanto, responsável pela vida na Terra, este é um astro referencial uma vez que, desde as primeiras civilizações de que se tem notícia, o sol costuma ser o princípio que baseia a contagem do tempo em dias. Também é pela nossa distância espacial com relação a ele que observamos um padrão para essa passagem por meio de ciclos, uma espécie de regularidade que permite, por exemplo, que caracterizemos as estações do ano, extremamente importantes para o desenvolvimento da agricultura e o planejamento da alimentação pelos seres humanos.

Exatamente por essa maneira de proceder que serve de referência, de modelo e que fixa padrões de estabilidade é que associo a ideia do sol à de cânone, bem como pode ser observado na relação entre o sol e os grandes homens na tirinha de Quino.

A palavra cânone chega ao português pelo latim, *canon*, que significava “lei, regra, norma”, mas vem do grego *κανών*, como medida padrão, isto é, algo cujo tamanho serve de referência para medir outras coisas. Daí chamarmos também o conjunto de obras exemplares e autores referenciais de cânone. Esses referentes sugerem regras e padrões literários a épocas distintas, indicando o que é grande e, por consequência, deve ser reverenciado como algo que possui luz própria. Logo, as obras canônicas, ao se tornarem centrais e sugerirem a existência de um modelo a ser seguido, de uma regra, direta ou indiretamente, relegam outras obras a posições periféricas.

Assim como o sol, o cânone acaba sendo um foco de irradiação de luz, o qual cria sombras ao seu redor. O cânone é o centro dos sistemas literários ao mesmo tempo em que sugere, por exemplo, o que é padrão, o que é original e o que deve ser apreciado.

Segundo o dicionário on-line Priberam, o cânone é um “princípio geral de onde retiramos ou inferimos princípios específicos = norma, preceito, regra”<sup>16</sup>. Dessa forma, para fazer parte do centro, é preciso seguir princípios e regras gerais, sob pena de exclusão do rol de grandes obras. Mas apenas o cumprimento das regras não basta, pois é preciso estar em posição central, o que não costuma ser uma escolha, e sim uma condição de existência.

---

Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/28/cultura/1546019502\\_949886.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/28/cultura/1546019502_949886.html). Acesso em: 02 nov. 2019.

<sup>16</sup> DPLP [cânone]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/c%C3%A2none>. Acesso em: 04 jan. 2020.

Analogamente, há opressões normativas que constituem o patriarcado e o machismo; o capitalismo e a desigualdade, a branquitude e o racismo, a heteronormatividade e a LGBTfobia, que fazem crer que haja um único jeito de ser, uma regra, e um único centro em torno do qual se deva orbitar. Essa hegemonia do que é central sobre todo o resto cria o que a professora da universidade de Stanford Margaret Cohen (1999) chama de “grandes não-lidos” (*the great unread*), uma vez que há vastas áreas da história literária que permanecem não examinadas por estudiosos e estudiosas. Esse conceito, dos grandes não-lidos, foi utilizado por outro professor da mesma universidade, Franco Moretti (2000), em seu artigo *Conjecturas sobre a literatura mundial*, traduzido por José Marcos Macedo, no qual esboça seu método de estudos em prol de uma literatura mundial. Também neste artigo, Moretti associa a literatura a um “sistema planetário”.

Os grupos de indivíduos colocados à margem social – as pessoas pobres, negras, indígenas, LGBTQIAP+, mulheres e periféricas – foram, historicamente, e são, ainda, apartados do centro dos sistemas políticos, artísticos, arquitetônicos, literários. Frequentemente, suas histórias não são contadas por eles mesmos e muitas vezes não são contadas por ninguém, de modo que associe esses e outros grupos minorizados de hoje às pessoas “vencidas” para quem Walter Benjamin chama a atenção ao longo de sua obra, em especial nas suas teses *Sobre o conceito de história* escritas no ano de 1940, pouco antes de o autor apostar em um ato desesperado e suicidar-se na cidade de Portbou na Catalunha, após ter sido impedido de atravessar a fronteira e entrar na Espanha para fugir da França, então tomada pelos nazistas, em 27 de setembro daquele ano.

Essas teses-fragmentos de Benjamin propõem às pessoas que contam as histórias que é necessário “escovar a história da cultura a contrapelo” (2014, p. 245), arrepiando os pelos a fim de dar a ver a carne, no sentido de buscar ouvir essas vozes que ainda estão emudecidas, ou que foram silenciadas, e que não se impuseram como história oficial.

Penso com Benjamin e muitas outras pessoas que as nossas escolhas não são neutras, mas carregadas de ideologia, e que questionar as centralidades, além de buscar as histórias da margem, é uma tarefa das pessoas que desejam mexer nas estruturas de opressão – sejam elas tradutoras, editoras, críticas, sejam professoras, escritoras etc. É preciso, pois, encontrar essas vozes não lidas, não ouvidas, e compartilhá-las, de modo a criar alternativas ao cânone – à ideia de centro, de uma luz única que nos cega para o que há ao seu redor. Dessa forma, usamos o pouco, mas algum, poder que temos para contar as histórias das pessoas que não venceram segundo a história contada até agora, a fim de criar um acesso até elas. Conforme o comentário do pesquisador brasileiro radicado na França, Michael Löwy (2005, p. 131), quanto à proposta



de Benjamin presente em sua tese XVII *Sobre o conceito da história*, “a rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e o passado”.

Ainda de acordo com Löwy (2005, p. 131), isso não significa que o cânone – “as obras de alta cultura” – deva ser rejeitado e considerado desprovido de potencial, pois “escovar a história da cultura a contrapelo é igualmente redescobrir os momentos utópicos escondidos na ‘herança’ cultural tradicional”. Nesse sentido, para Löwy, o ato de rememorar se torna uma “chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido”, o que é menos dependente do que se rememora do que de uma postura crítica e de um posicionamento ideológico consciente. Ou seja, andar na contramão das tradições depende menos do “quê” se conta do que de “como” se conta; menos das obras e autoras(es) escolhidas(os) para ler, traduzir, mediar, compartilhar do que da maneira crítica de olhar para elas. Sob esse aspecto, seria possível pensar em um cânone que não é estático ou fechado, mas sim que está em movimento. O foco deixa de ser o texto como um elemento unívoco ou sob um viés essencialista e passa a ser um texto móvel, passível de assumir diferentes interpretações, a depender do olhar que se lança sobre ele e das interpretações de quem o lê.

Conforme Benjamin, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet (2014, p. 251) da tese XVII *Sobre o conceito de história*, a historiografia oficial, “o historicismo culmina legitimamente na história universal”, cujo procedimento seria “aditivo”, uma vez que “utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”. Já a historiografia materialista,

por outro lado, tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque através do qual ela se cristaliza como mônada (BENJAMIN, 1940. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 2014, p. 251).

Logo, o historicismo (ou a historiografia tradicional alemã) criticado por Benjamin trabalhava com uma ideia de tempo quantitativo, “homogêneo e vazio”. Para mim, é também o que ocorre muitas vezes com a ideia (e o fazer) de “história universal”, geralmente tão masculina quanto europeia e branca. Em oposição a isso, seria preciso buscar uma temporalidade atravessada, preenchida, por tensões e por concentrados de vozes diversas.

Não deixamos por isso de ter o sol como uma estrela importante para um conjunto de corpos que a orbitam, mas treinamos o olhar para enxergar mais estrelas juntas, a fim de ver, de desvelar constelações. Ou seja, é possível deslocar o olhar dessa centralidade e entender os desenhos de estrelas que podem ser formados a partir de uma perspectiva menos única da história e da literatura. Essa figura do sol contraposto a conjuntos de estrelas remete à imagem presente no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (*Survivance des lucioles*, 2010), cuja primeira edição em português brasileiro, traduzida por Vera Casa Nova e Marcia Arbex, data de 2011,

em que Didi-Huberman desenvolve a metáfora das “grandes luzes” (*Luce*) versus “as pequenas luzes” (*Lucciole*), a partir da imagem criada pelo cineasta e intelectual italiano Pier Paolo Pasolini em seu famoso *Artigo dos Vaga-lumes*<sup>17</sup>(1975). Em italiano, a palavra *lucciole* denota tanto “pequenas luzes” quanto se refere aos “vaga-lumes”, os quais são utilizados por Didi-Huberman como uma figura de resistência no presente, com seus lampejos, frente às opressões geradas por uma grande luz única e ininterrupta do passado. Além disso, *lucciola*, em italiano popular, significa prostituta e a profissão de lanterninha (DIDI-HUBERMAN, 2010. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex 2014, p. 18-19). Essa figura dos vagalumes, a ideia de lusco-fusco, não é uma utopia recheada de positividade; ao contrário, é frágil e intermitente, além de carregar consigo, ao apagar e iluminar, uma pulsão de morte e de vida.

Na tese VI *Sobre o conceito de história*, Benjamin defende que “em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1940. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 2014, p. 243). Dessa forma, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma recordação tal como ela relampeja no momento de um perigo” (2014, p. 243).

Da maneira como entendo as propostas de Benjamin sobre a história, não há um começo, um meio e um fim; não há progresso nem declínio. O que há são saltos, configurações instantâneas que aparecem em um relâmpago. O agora, o presente, é este relâmpago, isto é, um choque entre massas, que logo passa, e deixa-nos à sombra, apenas com os resquícios da reminiscência; o que fica é a busca, a pesquisa, são os rastros. Temos algumas pistas e podemos fazer delas um caminho, ou melhor, abrir outros caminhos a partir delas. No agora, lendo a contrapelo resgatamos algo que não foi fornecido, ou lido, no passado. E isso passa pelos sujeitos, por nossas subjetividades. Nessa “constelação saturada de tensões”, há um emaranhado de citações e situações que são costuradas ou coladas por pessoas, como as estrelas são combinadas em constelações.

As imagens das constelações são reveladas quando se tira o foco do sol, da luz, do dia, e se expande a visão para as sombras, para a noite, para os lampejos. Da mesma forma acontece com o que se considera como valoroso, literário, poético. Talvez, para que essa revelação aconteça e se conheçam outros pontos de vista na e sobre a história, seja preciso desvelar novas estrelas, a partir de pontos de vista não hegemônicos. Na galáxia, existem outros sóis que chegam para nós como estrelas mais ou menos brilhantes, as quais nossos olhos percebem

---

<sup>17</sup> Na edição do jornal *Corriere della Sera* do dia 1º de fevereiro de 1975, ano em que viria a ser brutalmente assassinado, Pier Paolo Pasolini publicou aquele que ficou conhecido como *Artigo dos vagalumes*, originalmente *Il vuoto del potere ovvero l'articolo dele lucciole*. *Corriere della Sera*, 1 febbraio 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

planificadas em duas dimensões, o que é uma questão de ponto de vista, pois, ao tratar de estrelas, de constelações, não só há uma terceira dimensão, a profundidade, como há uma quarta, o elemento tempo: o brilho das estrelas que vemos hoje é um brilho do passado. Calcula-se em milhões de anos o tempo que a luz de algumas estrelas leva para chegar ao sistema solar, devido às grandes distâncias que o apartam delas.

Em artigo intitulado *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin* (2000, p. 36), Miriam Lúcia Volpe e Georg Otte contam que “os primeiros registros de constelações encontrados datam de 4000 a.C. em pinturas de vasos sumérios”<sup>18</sup>, civilização que habitava a localidade hoje chamada de Iraque. Percebia-se já naquela época “uma regularidade no movimento cíclico de estrelas visíveis que rotavam, em agrupações permanentes, formando certos padrões”. A autora e o autor, ao desenvolver o olhar constelar sobre o pensamento de Benjamin, defendem que:

A metáfora da constelação certamente foi uma das inspirações mais importantes de Walter Benjamin. É nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” de sua tese de Livre-Docência, publicada, no Brasil, sob o título de *Origem do drama barroco alemão*, que o filósofo alemão, em meio a reflexões bastante abstratas, alivia o trabalho de compreensão do leitor recorrendo a imagens de estrelas: “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 36-37).

Benjamin utilizou muitas metáforas ao longo de seus escritos. A da constelação é retomada do primeiro (*Origem do drama barroco alemão*, 1925) ao último (*Sobre o conceito de história*, 1940). Logo, para os autores, “o discurso benjaminiano ganharia, assim, aspectos constelares, uma vez que o uso do mesmo termo em textos cronologicamente e ideologicamente distantes estabelece uma ligação entre eles” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Volpe e Otte advertem para o fato de que o termo utilizado por Benjamin em alemão era *Sternbild* (imagem de estrelas) que retraduz o latinismo *Konstellation* (um conjunto de estrelas, uma *con-stelação*). Assim, o conceito de Benjamin se referia não apenas a um conjunto de estrelas, mas a uma forma, uma imagem. Ou seja, é essencial que haja uma relação entre as suas partes, as estrelas, as quais deveriam possuir alguma conexão que não fosse “apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída”. Dessa forma,

As diferentes narrativas traçadas sobre os agrupamentos de estrelas através dos tempos seriam, assim, resultado de longas observações, ou então considerações, termo

---

<sup>18</sup> Também os primeiros textos literários de autoria conhecida se encontram em língua suméria e em escrita cuneiforme e são atribuídos a uma mulher, Enheduanna, princesa do Império Acádio, filha de Sargão I da Acádia, Sacerdotisa da deusa Lua na cidade de Ur, Suméria, na baixa Mesopotâmia, atual Iraque. Até agora ela é “o primeiro autor conhecido” a assinar seus trabalhos, os quais foram escritos em primeira pessoa, há cerca de 4300 anos; 1600 anos antes de Homero e 1700 anos antes de Safo. (CRUZ, Lilia; 2018).

este que tem como origem provável sidera, significando, portanto, leitura de estrelas. (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Logo, no campo da literatura, vejo as traduções, antologias, edições críticas e retomadas literárias de histórias e mitos clássicos como uma maneira de colocar em prática algumas das propostas de Benjamin; como uma possibilidade de revelar novas e antigas constelações e colocar em xeque o centralismo de algumas estrelas, a fim de reconfigurar, ao menos um pouco, as estruturas canônicas.

Vivemos em uma cultura tradicionalmente machista que com frequência mantém as mulheres à sombra da luz irradiada pelo centro, ou seja, que muitas vezes esconde mulheres que são e foram referenciais em diversas áreas. Um exemplo agora possível de ser acessado no Brasil é o caso de Trotula di Ruggiero, uma das médicas de Salerno, na atual Itália, que escreveu tratados de medicina no século XI, tendo sido esquecida, ou escondida, da história e da medicina até que fosse resgatada pela obstetra feminista canadense Kate Campbell Hurd-Mead, em 1930.

No artigo intitulado *Trotula*, Hurd-Mead traça um histórico dos manuscritos e das menções à obra de Trotula (conhecida também por Trocula, Trotta, entre outros nomes) ao longo dos séculos e chama atenção para a pouca importância dada à autoria de um modo geral durante o século em que ela viveu, pesquisou e escreveu:

Nomes, entretanto, não eram considerados de muita importância antes do fim do século XI. Eles raramente eram assinados em manuscritos e, embora autores subsequentes frequentemente tenham plagiado do livro de Trotula sobre doenças de mulheres e crianças, eles raramente tomaram o cuidado de dar crédito a ela pelo seu trabalho.<sup>19</sup>

Uma exceção à falta de crédito teria sido Bernardo de Provença (séc. XII), um dos professores de medicina de Salerno entre 1150 e 1160, que teria misturado seus próprios escritos aos de Trotula, e que, apesar de “fazer troça do charlatanismo das *mulieres Salernitanae*<sup>20</sup>”, elogia “Tortula” e conta que seus manuscritos foram copiados com frequência por uma freira de um convento de Merbach chamado Guta (HURD-MEAD, 1930, p. 350).

Apesar da pouca atenção conferida à autoria nessa época, segundo a pesquisa de Hurd-Mead, do século XI ao XV, não haveria dúvida nem da identidade de Trotula nem de sua fama como médica e professora, até que suas obras e seu nome começassem a ser confundidos com

<sup>19</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Names, however, were not considered of much importance before the end of the eleventh century. They were seldom signed to manuscripts, and though subsequent writers frequently plagiarized from TROTULA’S book on diseases of women and children they rarely took the pains to give her credit for the work.” (HURD-MEAD, 1930, p. 350).

<sup>20</sup> “Bernard makes fun of the charlatanism of the ‘mulieres Salernitanae’ and of the tricks of the beauty specialists, but he praises ‘Tortula’ and tells us that a nun in the convent of Merbach named Guta” (HURD-MEAD, 1930, p. 350).

os de Eros Juliae, após terem-lhe atribuído falsamente os escritos de Trotula (HURD-MEAD, 1930, p. 354-355).

Durante o século XVI, em toda a Europa, as inovações das técnicas de impressão de obras, não mais copiadas à mão, levaram à publicação de diversas edições que atestavam a existência e a importância de Trotula para as ciências médicas: em 1544, publicada por John Scott em Estrasburgo; em 1554, publicada por Victorius Faventinus em Veneza; em 1566, Tiraquellus publica *De Nobilitate*, em Lyon, elogiando Trotta ou Trotula; até que em 1566 um editor de nome Wolff (ou Wolphius, da Basileia) imprimiu a edição de Trotula que, pela primeira vez, utiliza a autoria de Eros Juliae (HURD-MEAD, 1930, p. 360). A partir daí, apesar de inúmeras referências e publicações anteriores que atestavam que Trotula tinha sido uma médica, professora e escritora que se debruçou sobre problemas relativos às mulheres, a sua existência passou a ser questionada, a ponto de ser excluída da história da medicina até que Hurd-Mead a resgatasse com sua pesquisa em publicações desde a Idade Média até o século XX.

Recentemente, um tratado de Trotula *De Passionibus Mulierum Curandorum Ante, In, Post Partum* foi organizado pelas professoras Karine Simoni e Luciana Calado Deplagne a partir da iniciativa de um grupo de pesquisadoras e tradutoras de textos de autoria de mulheres da Idade Média, e recebeu uma versão bilíngue latim-português, traduzida por Karine Simoni e Alder Ferreira Calado, sob o título *Sobre as doenças das mulheres* (2018).

Esses apagamentos históricos (que, muitas vezes, se dão por falta de pesquisas acuradas) fazem com que uma personagem como Mafalda não se lembre de mulheres ilustres, não porque elas não existam ou não sejam consideráveis, mas porque elas são persistentemente apagadas da história.

Existe todo um sistema que engendra o silenciamento de vozes diversas e importantes. São diariamente apagadas vozes de mulheres, de pessoas periféricas, negras, indígenas, africanas, asiáticas, latino-americanas, LGBTQIAP+, pessoas que não se encaixam nos padrões impostos pela heteronormatividade, pelo patriarcado, pelo capitalismo. Há muitas e diferentes instituições implicadas na manutenção do *status quo* – as escolas, a mídia, as editoras, as igrejas, as câmaras –, e por consequência existem muitas pessoas – professoras, jornalistas, críticas, editoras, tradutoras, juízas – responsáveis diretamente por que as coisas continuem sendo como parecem ser: padronizadas e pretensamente “homogêneas”.

É a falta de representações diversificadas e heterogêneas que permite que nem Mafalda nem eu tenhamos conhecido mulheres valorosas, engenhosas, poetas, heroicas que nos pudessem servir de exemplo.

Assim como Mafalda, eu fui essa pessoa que não teve acesso à literatura, à poesia, às vozes de mulheres. As narrativas contadas e apresentadas pela família, pela escola, pelas mídias, pelas artes e pela academia impediram que eu me sentisse representada por e nessas histórias durante muito tempo. Como estudante de latim, aprendi a me encantar pelos poemas de Catulo, a reverenciar Ovídio, a rir com Apuleio e Marcial. Aprendi com docentes, livros e manuais que mulheres não teriam escrito em latim. Apenas uma mãe ou outra freira teriam escrito cartas ou diários, mas esses escritos não eram nem “normais”, uma vez que eram exceções, nem “literários”, já que os gêneros em que foram categorizados não eram considerados canônicos.

Por exemplo, dois gêneros textuais que vêm sendo reivindicados como literários são as cartas (gênero epistolar) e os diários. No século XX, um exemplo brasileiro é *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*, uma edição dos diários de Carolina Maria de Jesus, que foi publicada em livro pela primeira vez em 1960, e desde então vem pleiteando seu valor literário, ainda questionado por alguns intelectuais e professores na atualidade<sup>21</sup>, apesar de ter se tornado leitura obrigatória das provas de literatura em vestibulares como os da UFRGS e da UFSC na última década. Nos anos de 1960, a escrita de Carolina influenciou a imigrante martinicana e trabalhadora doméstica na França, Françoise Ega, que escreveu diários em forma de cartas a Carolina, os quais foram editados e publicados na França, em 1978, após a sua morte. Seu livro *Cartas a uma negra: Narrativa antilhana* recebeu uma tradução ao português por Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty, em 2021.

Um exemplo das antiguidades é Egéria, uma mulher que escreveu diários contando sobre sua viagem de peregrinação a Jerusalém no século IV EC que ficaram conhecidos como *Sanctae Silviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta*, ou *Peregrinatio Aetheriae* e ainda como *Itinerarium Egeriae*, conforme conta a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maria Cristina Martins, na sua edição da obra publicada em 2017. Segundo a pesquisadora, a narrativa de Egéria chega a nós fragmentada, faltando-lhe algumas partes, como o começo e duas páginas internas.

O texto, além de não apresentar um título, é também anônimo e não indica o local de origem do autor. [...] não há um consenso entre os estudiosos sobre qual seria a condição social da pessoa que realizou tal viagem. Não há dúvidas, no entanto, de que se trata de uma mulher, pois essa informação é revelada no texto: *Tunc ego, ut sum satis curiosa, [...] “Então eu, que sou bastante curiosa, [...]”* (16,3). (MARTINS, 2017, p.22)

<sup>21</sup> **Portal Geledés** Professor diz que obra de Carolina Maria de Jesus não é literatura e provoca embate no RJ. Em sua fala o professor “argumenta que a obra de Carolina Maria de Jesus tinha mais características de um diário e que o diário, que não é ficcional, não carrega literatura”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/professor-diz-que-obra-de-carolina-maria-de-jesus-nao-e-literatura-e-provoca-embate-no-rj/>. Acesso em 25 jan. 2022.

Além disso, os diários, as cartas de Egéria (há um gênero misto aqui, como no caso de François Ega, 2021), são endereçados a outras mulheres, ou supostamente o são, conforme Martins:

[...] supõe-se que a autora sabia que seu texto chegaria às mãos dessas mulheres. O que nos leva a essa suposição é a presença de expressões como *dominae uenerabiles sorores* (3,8; 20,5), *affectio uestra* (5,8; 7,3; 17,2; 20,13; 24,1), *domine uenerabiles* (12,7), *dominae animae meae* (19,19), *dom(i)nae lumen meum* (23,10) e *dominae sorores* (46,1; 46,4). Isso nos remete à prática, comum entre os escritores das Antiguidades Clássica e Tardia, de enviar livros e escritos a amigos ou pessoas importantes a fim de divulgá-los, ou para pedir conselhos e correções. (MARTINS, 2017, p. 23. Grifo meu<sup>22</sup>).

O fato é que Egéria foi uma mulher que escreveu para outras mulheres no século IV da tardoantiguidade em latim. Existem especificações de gênero gramatical feminino tanto em situações de autoria quanto nas marcas de interlocução que se dirigem a outras mulheres, suas amigas, ou “companheiras de fé”, talvez. Para mim, só esse fato já é interessante: como uma mulher via as paisagens do século IV EC? Como era, sendo mulher, viajar nessa época e nesse lugar histórico? Por que seus escritos são “textuais” e não “literários”?

Egéria é um caso raro de mulher que escreveu em latim e teve duas edições publicadas no Brasil, conforme visto adiante. A primeira edição foi organizada e traduzida por Maria da Gloria Novak em 1971 e reeditada em 2004, *Peregrinação de Etéria - Liturgia e catequese em Jerusalém no século IV*, e aborda a obra a partir de suas questões litúrgicas. A segunda, já mencionada, é de Maria Cristina Martins, 2017, *A peregrinação de Egéria: uma narrativa de viagem aos lugares santos*, com um trabalho acurado na realização das notas e das traduções, e um foco em notas filológicas e bíblicas.

No entanto, não há ainda, para além do trabalho sério das professoras e pesquisadoras mencionadas, uma tradução que proponha um texto mais fluido, talvez menos cheio de notas, apenas para apreciação e algum conhecimento histórico. Isto é, não há uma edição “literária” da narrativa de Egéria, como há, por exemplo, das epístolas de Sêneca<sup>23</sup> (4AEC - 65EC) ou de Plínio, o Jovem<sup>24</sup> (62 - 114EC). Ambos os autores escreveram cartas para homens de seu tempo,

<sup>22</sup> “Veneráveis senhoras, minhas irmãs”; “Vossa afeição”, no feminino, como o “vosotras” do castelhano; “Veneráveis mulheres”; “Senhoras da minha alma”; “Vós, senhoras, minha luz”; “Senhoras irmãs” são alguns dos vocativos femininos utilizados por Egéria ao longo de sua narrativa.

<sup>23</sup> *Epistulae morales ad Lucilium*, ou *Epístolas de Sêneca*, é uma coleção de 124 cartas escritas por Sêneca no final da sua vida. São endereçadas a Lucílio, o então Governador Romano da Sicília, e possuem diversas traduções ao português do Brasil, tanto como obras completas (SÊNECA. *Cartas de um Estoico*, Volume I. II e III. Tradução de Alexandre Pires Vieira. São Paulo: Montecristo editora, 2017), quanto em versões reduzidas (SÊNECA. *Aprendendo a Viver*. Tradução de Lúcia Sá Rebello e Ellen Itanajara Neves Vranas. Porto Alegre: L&PM, 2008; SÊNECA. *Edificar-se para a morte: Das Cartas morais de Lucílio*. Tradução de Renata Cazarini de Freitas. Petrópolis: Editora Vozes, 2016).

<sup>24</sup> A correspondência de Plínio, o Jovem, constitui um conjunto de mais de trezentas cartas, distribuídas em dez livros. Os nove primeiros foram organizados e publicados pelo autor. O décimo, publicado depois de sua morte,

ao longo do início da Era Comum, as quais são publicadas como textos literários ou filosóficos e não parecem sofrer este tipo de questionamento.

E não é minha intenção aqui discutir o que deve ou não ser literário, mas questionar e talvez demonstrar com alguns exemplos que a maneira como as regras são colocadas muitas vezes exclui as mulheres de suas representações de mundo, tanto as que falam ou escrevem – mesmo que sejam poucas, quando escrevem ou escreveram –, quanto as que somos privadas dessas leituras; de que essas histórias sejam contadas e lidas, de que haja outros pontos de vista, além dos dominantes.

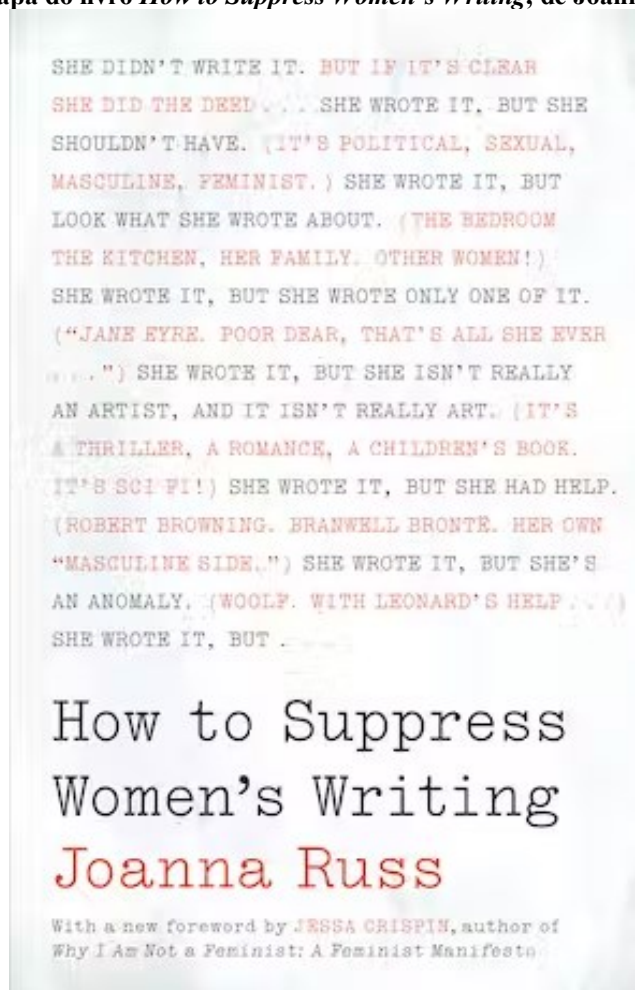
O livro sobre “como suprimir a escrita das mulheres” da escritora de ficção científica e acadêmica feminista Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (1983), bastante bem-humorado por sinal, expressa melhor o que talvez eu só sinta, e foi reeditado em 2018 com um novo prefácio de Jessa Crispin, outra autora, que “não é feminista”. A arte gráfica da capa de ambas as edições é a apresentada na Figura 1:

---

registra a correspondência com o imperador Trajano. Em edição de 2019, Kátia Regina Giesen e Leni Ribeiro Leite abordam a correspondência pliniana como texto literário e tentam desvendar seus mecanismos de produção e recepção: GIESEN, Kátia Regina; LEITE, Leni Ribeiro. As cartas de elogio de Plínio, o Jovem. Vitória: EDUFES, 2019. Em recente edição, de 2022, João Angelo de Oliva Neto traduz as epístolas completas: PLÍNIO, O JOVEM – Epístolas Completas. Tradução de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Coedição Ateliê Editorial e Editora Mnêma, 2022.



Figura 1 - Capa do livro *How to Suppress Women's Writing*, de Joanna Russ, 2018<sup>25</sup>



Fonte: University of Texas Press. Disponível em: <https://utpress.utexas.edu/books/russ-how-to-suppress-womens-writing>. Acesso em: 04 abr. 2022.

Nesta capa, já figuram esboços de algumas das onze estratégias que, segundo Joanna Russ, são utilizadas, por meio de discursos transmitidos por escrito ou oralmente, para esconder a autoria das mulheres, que junto a outros grupos minorizados em razão de classe, gênero ou raça, formam as “pessoas *erradas*” (*the ‘wrong’ people*), de acordo com a autora. As estratégias de supressão desenvolvidas por ela são: as proibições informais (incluindo desencorajamento e inacessibilidade a materiais ou ao aprendizado); a má-fé; a negação da autoria ou da obra em

<sup>25</sup> Em minha tradução: “Ela não escreveu. Mas se está evidente que ela escreveu... Ela escreveu, mas não deveria ter escrito (é político, sexual, masculino, feminista.) Ela escreveu, mas olha sobre o quê. (O quarto, a cozinha, a família dela. Outras mulheres!) Ela escreveu, mas ela só escreveu um. (“Jane Eyre. Coitadinha, isso é tudo que ela...”) Ela escreveu, mas ela não é realmente uma artista, e isso não é realmente arte. (É um suspense, um romance, um livro para crianças. É ficção científica!) Ela escreveu, mas teve ajuda (Robert Browning. Branwell Brontë, seu próprio “lado masculino.”) Ela escreveu, mas ela é uma anomalia. (Woolf. Com a ajuda de Leonard...) Ela escreveu, mas...”

questão; o duplo padrão de conteúdo; a falsa categorização; o isolamento; a anomalia; a ausência de modelos, de respostas e de estética<sup>26</sup>.

Mas voltando à questão das mulheres que escreveram em latim, uma pesquisa em manuais de literatura latina permite observar a ausência quase total de mulheres em posição de autoras. Como literatura latina, entendem-se textos canônicos escritos em latim ao longo de séculos de dominação dessa língua no “ocidente”<sup>27</sup>. Esses textos independem da procedência dos autores, se romana ou não, mas parecem depender do seu gênero social, uma vez que, com uma ou outra exceção, só constam autores homens na narrativa que vinha sendo contada no Brasil, no contexto de estudo das letras clássicas, em especial a latina. Se alguma mulher escritora aparecia em alguns manuais de literatura, era sempre com desinteresse pela sua história, e seu nome não costumava figurar nos índices de autores.

Por exemplo, em *A literatura latina* (2011), Zelia de Almeida Cardoso, quando trata das elegias de Tibulo nas antologias realizadas pelo autor no século I AEC, menciona duas vezes, e sem maiores informações sobre a sua biografia – ou mesmo sobre a sua falta, uma vez que os dados sobre ela são quase inexistentes<sup>28</sup> –, a escritora Sulpícia, única mulher que consta na obra em posição de autora, embora com alguma suspeita sobre isso:

Nessas cinco elegias desenvolvem-se os mesmos temas explorados nos seis poemets seguintes (III, 13-18), seis curtos epigramas cuja autoria é atribuída a Sulpícia, sobrinha de Messala. São pequenos bilhetes de amor em versos, nos quais uma jovem mulher fala de sua paixão por Cerinto, um escravo, possivelmente. [...] Além dos textos dedicados a Délia, Márato e Nêmesis, dos que desenvolvem os epigramas de Sulpícia e dos dois poemas finais do terceiro livro, referentes a uma mulher desconhecida, há elegias sobre outros assuntos. (CARDOSO, 2011. pgs. 72 e 74).

Com essa alusão a Zelia de Almeida Cardoso, é possível que seja gerada a impressão de que sua obra consiste em uma “supressão das vozes femininas” e, de fato, ocorre a menção apenas a Sulpícia neste livro. No entanto, mais do que uma supressão, isso parece um traço da posição mais tradicional adotada para tratar da literatura latina, inclusive pelo contexto e pela

---

<sup>26</sup> Prohibitions, bad faith, denial of agency, the double standard of content, false categorizing, isolation, anomalousness, lack of models, responses, aesthetics. (RUSS, 1983; 2018).

<sup>27</sup> Ocidente aqui é grifado entre aspas, pois, referenciando Edward W. Said e sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978), se houve uma invenção do oriente pelo ocidente, também houve uma invenção do ocidente pelo ocidente. Esse termo costuma julgar uma parte a leste do globo a partir de uma perspectiva eurocentrada, desconsiderando as diversas culturas existentes desde antes dos processos colonizatórios nas américas e na África até o presente momento. Considero que a posição do latim como a língua da ciência e da difusão de conhecimentos, fato que persistiu até o início do século XIX, e a posterior difusão do francês e do inglês contribuíram muito para a marcação dessa perspectiva centralizante nos estudos das diversas disciplinas. Daí a importância de se revisitarem esses cânones que qualifico como as histórias, as atrizes e os atores escolhidos para serem narrados, lembrados; aquelas e aqueles a quem foi permitido sobreviver, isto é, continuar existindo.

<sup>28</sup> A professora de Clássicas da Universidade de Toronto Alison Keith está, em 2022, organizando uma “biografia inexistente” dessa Sulpícia da época republicana, conforme relatado em Seminário intitulado *Sulpicia, a latin Sappho?*, o qual foi realizado pela Universidade de Manitoba via Zoom, em 18 fev. 2022.

época de escrita do livro, quando ainda os Estudos Clássicos começavam a florescer no meio acadêmico brasileiro. Há outros elementos mais tradicionais nas análises de Zelia de Almeida Cardoso e que não necessariamente levam a questões de silenciamento ou supressão feminina, pois, por exemplo, já na década de 1990, realizou um encontro acadêmico sobre “A mulher na Antiguidade greco-romana” (1994). Menciono-a<sup>29</sup>, portanto, com todo o carinho de quem muito foi influenciada pelos trabalhos dessa importante estudiosa da literatura latina no Brasil, mas como um exemplo da ausência, ou da aparição pontual, de mulheres em posição de autoria em manuais de literatura latina utilizados ao longo de minha formação universitária.

Assim, para embasar com alguns dados as afirmações sobre a ausência de mulheres em posição de autoria em manuais de literatura, recorro à tese de doutorado da pesquisadora Thaís Fernandes, *A literatura latina no Brasil: uma história de traduções*, defendida em 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Nesse trabalho, a autora elaborou um catálogo das traduções e dos livros impressos de literatura latina publicados no Brasil de 1808 a 2014. A produção desse catálogo é muito importante para quem, como eu, deseja entender a história das traduções do latim para o português no Brasil. Nele, observo a presença de duas mulheres: Sulpícia e Egéria. Esta consta na tabela de traduções de literatura latina no Brasil; aquela figura na tabela de autores citados em manuais de literatura latina.

Segundo Fernandes, foram publicadas 302 traduções de autores latinos no Brasil nesse período de 206 anos. Apenas uma delas é de uma autora, Egéria, muitas vezes também grafada como Etéria: a organizada e traduzida por Maria da Glória Novak em 1971, *Etéria: Peregrinação, liturgia e catequese em Jerusalém no século IV*, já citada. E, conforme já relatado, após o período de análise da tese de Thaís Fernandes, Egéria recebeu nova tradução comentada no Brasil em 2017, parte da pesquisa desenvolvida pela professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maria Cristina Martins, da qual participei realizando notas filológicas de tradução, de 2009 a 2011: *A peregrinação de Egéria: uma narrativa de viagem a lugares santos*. Além de Egéria, Sulpícia recebeu tradução de Zelia de Almeida Cardoso para o português do Brasil em uma antologia, intitulada *Poesia Lírica Latina*, organizada por Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri e publicada em 1992, a qual reúne diversos autores de poesia lírica latina, como Catulo, Tibulo, Horácio, Ovídio e, entre eles, Sulpícia.

---

<sup>29</sup> A professora Zelia de Almeida Cardoso foi a primeira formanda do PPG Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Ela faleceu em julho de 2021, deixando obra extensa sobre as Antiguidades greco-romanas, e recebeu uma bela homenagem do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da sua Universidade e que pode ser conferida no canal de YouTube da USPFFLCH: [https://www.youtube.com/watch?v=Quv6JEMp-6A&t=22s&ab\\_channel=uspfflch](https://www.youtube.com/watch?v=Quv6JEMp-6A&t=22s&ab_channel=uspfflch). Acesso em: 21 jul. 2022.

Com relação a pessoas que escreveram em latim, Thaís Fernandes tabela todos os autores citados por Jean Bayet (1997), Zelia de Almeida Cardoso (2003) e Ettore Paratore (1997), autores e autora de manuais de literatura latina bastante utilizados no Brasil. “Bayet (1997) menciona, no total, 172 nomes, Cardoso (2003), 48 nomes e Paratore (1997) cita 497 escritores” (FERNANDES, 2017, p. 23). No total, 72 escritores são mencionados em todos os três autores analisados, apenas uma mulher: Sulpícia, a elegíaca, a mesma que foi traduzida por Zelia de Almeida Cardoso (1992), e mencionada em seu manual de literatura latina (2003; aqui referido em sua edição de 2011). Logo, é fácil crer que havia apenas uma ou duas mulheres que escrevessem em latim.

Portanto, na minha ideia do que era essa literatura de língua latina, mulheres não tinham luz própria até que, já distante da universidade, conheci a escritora de ficção e historiadora britânica Jane Barbara Stevenson, em cuja obra, *Women Latin Poets: language, gender and authority from antiquity to the eighteenth century* (2005), estabelece um índice com mais de 300 mulheres letradas em latim, conta as suas histórias e expõe alguns de seus textos, os quais foram escritos em épocas, lugares e gêneros literários distintos. Com a sua pesquisa, Stevenson joga luz sobre mulheres apagadas, que foram colocadas à sombra da história usualmente contada sobre a história, em geral, e sobre a literatura, em específico. Assim, ela, junto a outras pessoas pesquisadoras, abre o caminho para a possibilidade de uma outra narrativa sobre a literatura escrita em latim, que redesenha o espectro dessas mulheres, ao ouvir e compartilhar suas vozes. Comparo essa iniciativa às constelações entre o presente e o passado, a imagem inspiradora de Benjamin, uma vez que essa obra de uma mulher do presente desvelou o meu olhar de modo a tornar possível enxergar estrelas que já morreram há muito tempo, mas que ainda podem ser percebidas, e até mesmo lidas, caso nos proponhamos a essas tarefas. Logo, Jane Stevenson “escova a história a contrapelo” ao revelar mulheres que estavam à sombra do sol, do cânone, da literatura clássica, que se me parecia como escrita apenas por homens e me era apresentada sistematicamente como sendo única.

Apesar de ser uma obra da área da história, ainda que dentro da tradição dos Estudos Clássicos em sua marca transdisciplinar e com enfoque maior nos nomes e nas biografias de mulheres escritoras, a pesquisa realizada por Stevenson nos permite imaginar antologias de poemas escritos por mulheres em latim, uma vez que a obra apresenta muitos trechos de textos poéticos, tanto em latim, quanto em tradução para o inglês. Assim, seu livro percorre um longo período da história, confirmando a existência de mulheres que escreveram em latim ao mesmo tempo em que cria uma miscelânea de poemas, na medida em que aproxima fragmentos uns aos outros em uma mesma obra.

Considero que também o trabalho de tradução proposto nesta dissertação siga o movimento de andar na contramão do antigo “historicismo oficial”, já que busca encontrar algumas tensões em vozes de mulheres que viveram no passado, mas que foram silenciadas, muitas vezes apagadas deliberadamente (como o caso mencionado de Trotula a partir da pesquisa de Hurd-Mead), a ponto de não sabermos que existiram. Nesse sentido, “escovar a história a contrapelo” é revelar histórias contadas de pontos de vista pouco escutados, como é o caso das mulheres em posição de autoria, escondidas de muitas formas ao longo dos tempos pelas estruturas canônicas. Contar, por exemplo, a história da já mencionada Cornificia, que foi reconhecida por escrever belos versos no século I AEC, em Roma, e cujos escritos perduraram até o século IV EC, o que pode ser demonstrado por uma crônica de Jerônimo de Estridão (São Jerônimo); sua fama de grande escritora ecoou até o século XIV, conforme se percebe no livro sobre histórias de mulheres famosas escrito por Boccaccio (*De Mulieribus Claris*, 1374), e chegou ao século XV, para construir a cidade de mulheres, alegoria criada por Cristina de Pisano, ou Christine de Pizan, em seu livro *La Cité des Dames* (1405), traduzido no Brasil por Luciana Eleonora de Freitas Calado e publicado pela editora Mulheres sob o título *A Cidade das Damas* (2012). No entanto, mesmo tendo sido uma escritora ilustre ao longo de pelo menos dezesseis séculos, até os dias de hoje não se sabe de nenhum trecho de Cornificia que tenha sobrevivido. Assim, minha intenção é ler e traduzir textos de mulheres, grandes e não lidas, como Sulpícia II, Proba, Euquéria, Taurina, Terência e Constância, as quais pude conhecer, em um primeiro momento, a partir do trabalho de Jane Stevenson.

Dessa forma, tradução é uma forma de compartilhar suas vozes e, por meio de uma antologia, a edição desses fragmentos de textos, há a possibilidade de criar “uma constelação entre o tempo de agora e o passado”, sendo que as estrelas unidas nesse desenho imaginário são os poemas dessas mulheres escritoras e elas próprias, por meio deles representadas.

Ao unir esses “fragmentos” (do latim *fragmentum*, que provém do verbo *frangere*: “quebrar, fazer pedaços, espedaçar”) de um passado, o que se apresenta é menos um bem-acabado mosaico (do grego μουσαϊκόν: obra das musas) e mais uma colagem incompleta, como quando tentamos grudar os cacos de um vaso quebrado mesmo sem que haja todas as peças que um dia o teriam constituído.

Usar essa imagem de um vaso quebrado em um trabalho na área de Estudos da Tradução é também lembrar Walter Benjamin que, ao discorrer sobre a tarefa de quem traduz, em seu texto *Die Aufgabe des Übersetzers*, publicado em 1923, ou *A tarefa-renúncia do tradutor* (2008) na tradução de Susana Kampff Lages, utiliza a metáfora da junção dos cacos de um vaso para se referir à atividade tradutória entre duas línguas:

tal como os cacos de um vaso, para se poderem reajustar, têm de encaixar uns nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num acto de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução, reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro. (BENJAMIN, 1923. Tradução de Susana Kampff Lages, 2008, p. 93-94).

No caso desta dissertação, a atividade tradutória não objetiva somente decompor e recompor os cacos de uma língua em outra, conforme defende Benjamin, mas, partindo de sua metáfora, identificar cacos de textos escritos em uma língua do passado, o latim, examiná-los e rearranjá-los em uma composição que faça sentido no sistema de outra língua e outro tempo, o português brasileiro dos dias atuais, preenchendo algumas lacunas.

Além disso, há uma tentativa de unir fragmentos poéticos de seis autoras muito diversas que, a princípio, possuem em comum o fato de serem mulheres e terem escrito em latim durante os seis primeiros séculos da Era Comum. Essa busca por (re)conhecer escritos de mulheres do passado envolve um desejo coletivo maior de construção de uma genealogia que corresponde a uma necessidade de sabermos de onde viemos; como pensavam as mulheres que viveram antes de nós; o que escreviam quando possuíam o privilégio de serem letradas.

As antologias e edições que aproximam fragmentos são uma forma pela qual se torna possível compartilhar esses escritos, funcionando como uma exposição arqueológica dos escombros de um tempo longínquo, em que há uma curadoria para escolher as ruínas que serão apresentadas a um público. E a tradução é o principal meio para que esses escritos possam ser acessados por mais pessoas e para que se realizem alguns resgates de vozes silenciosas ou silenciadas do passado.

Para Benjamin, no mesmo texto traduzido por Susana Kampff Lages, é

mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele. E, de fato, essa relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o próprio original. Pode ser denominada uma relação natural ou, mais precisamente, uma relação de vida. Da mesma forma que as manifestações vitais estão intimamente ligadas ao ser vivo, sem significarem nada para ele, a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. A idéia da vida e da continuação da vida de obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (BENJAMIN, 1923. Tradução de Susana Kampff Lages, 2008, p. 68).

Embora eu não utilize, como Benjamin, nem o conceito de texto ou obra “original” tampouco a visão que ele parece exprimir de que a tradução, apesar de intimamente ligada ao seu “original” não significaria nada a ele, compartilho da sua noção de tradução como uma

possível chance de sobrevivência de uma obra fonte, de um texto de partida. Assim, ainda conforme Benjamin, em outra tradução do mesmo texto por Karlheinz Barck e outros, *A Tarefa do tradutor* (2008, p. 53), “a tradução procede do original. Por certo, menos de sua vida do que de sua sobrevivência (*Überleben*) e é responsável pela sua pervivência (*Fortleben*)”, ou seja, pela continuação de sua existência. Em alguns casos – como esse do trabalho com línguas clássicas ou antigas, que não possuem mais falantes nativos –, é possível à tradução ir além e, inclusive, dar à luz obras ainda não nascidas nem nas culturas de chegada nem na cultura de partida, no sentido de que talvez nem pudessem ser consideradas “obras”, muito menos “literárias”, como, por exemplo, as inscrições fúnebres poéticas, caso de alguns dos poemas traduzidos no capítulo 4.

Ou seja, a partir de antologias que contam histórias não linearmente, a prática tradutória pode se tornar “mecanismo de irradiação”, conforme a metáfora metodológica utilizada por Patricia Wilson em *Constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (2004). Logo, a metáfora da constelação como uma forma imaginada e imaginária, tão explorada em Benjamin quanto em autores e autoras que o conheceram, é a metodologia utilizada para alcançar o objetivo de unir poemas escritos por algumas mulheres na tardoantiguidade e início do medievo. A ideia constelar se presta a unir fragmentos, de modo a contar algumas histórias ainda não ouvidas, de acordo com uma ideia de tempo não linear.

A Figura 2, a seguir, foi criada pela arquiteta e artista visual Anastácia Bueno Campolina a fim de demonstrar imagetivamente as metáforas metodológicas aqui utilizadas a partir desses conceitos inspiradores – política, filosófica e metodologicamente – desenvolvidos por Walter Benjamin e retomados ao longo de seus escritos.

A partir da ideia suméria de desenhar constelações em vasos, descrita por Otte e Volpe (2000) já mencionada aqui, a artista verteu alguns dos conceitos elaborados ao longo deste capítulo em uma imagem metodológica: alguns cacos quebrados são dispostos em um céu noturno de modo a preencherem algumas das formas de um vaso antigo e espedaçado, do qual faltam muitos pedaços; os seis cacos existentes, tingidos de vermelho vibrante, representam as vozes das mulheres do passado colocadas em paralelo neste trabalho. Nas pontas de cada um dos seis cacos, surgem estrelas mais ou menos brilhantes que formam a constelação imaginada a partir da união dessas autoras das quais sobreviveram escritos poéticos em latim, os quais são traduzidos e comentados no capítulo 4 desta dissertação. Essas autoras são: Proba, Euquéria, Terência, Sulpícia II, Taurina e Constância.

Figura 2 - Constelação de cacos



Fonte: Ilustração produzida por Anastácia Bueno Campolina, 2022.

A ilustração do vaso, apresentado na Figura 2, foi livremente baseada em imagens de ânforas panatenaicas retiradas da tese de Gilberto da Silva Francisco, *Panatenaicas: tradição, permanência e derivação* (2012). Em sua introdução, Francisco explica o que eram e para que serviam esses vasos antigos:

Grandes ânforas com pescoço e pé estreito com pequenas alças verticais, sempre decoradas com a técnica de figuras negras (mesmo muito tempo depois da invenção das figuras vermelhas). Preenchidas com óleo de oliva das árvores dos bosques sagrados de Atena, essas ânforas eram entregues como prêmio de vitória nos jogos panatenaicos, um festival esportivo que acontecia a cada quatro anos em Atenas em honra a Atena, padroeira da cidade. (CLARK, ELSTON, HART, 2002, p.125-7, *apud* FRANCISCO, 2012, p. 1).



Neste trabalho, a ânfora de Atena (a deusa sem mãe) funciona simbolicamente como um prêmio pelo trabalho dessas “mães literárias” do pretérito, cujos fragmentos são dispostos em uma mesma constelação a fim de que se desenhem algumas das relações que podem possuir entre si. Como relatam Otte e Volpe, a forma de uma constelação é percebida, ou melhor, imaginada por alguém e compartilhada por um coletivo. Assim,

Os pontos mais brilhantes desses grupos de estrelas, que se destacavam ao olhar do observador, estimularam a imaginação do homem a traçar linhas que os interligassem formando figuras e narrativas significativas segundo as épocas e os lugares. Desse modo, a constelação conhecida aos romanos como Ursa Maior, por exemplo, era a carroça de Alexandre para os gregos; o arado para os egípcios; os sete rishis ou sábios, para os indianos e passou a ser conhecida, no mundo contemporâneo, como um instrumento prático: o big dipper, a grande concha. (OTTE, VOLPE, 2000, p. 36).

Uma antologia como uma compilação de textos alude à união de estrelas em uma constelação uma vez que também cria uma forma artificial ao apresentar textos distintos em paralelo, a partir, por exemplo, de uma mesma temática ou de um mesmo gênero de escrita ou de autoria. Nesta dissertação, uma miniantologia de tradução feminista buscou remendar alguns cacos sobreviventes nos escombros da história, a fim de revelar escritos de mulheres de um tempo antigo.

Importante ponderar que esse é um trabalho de redução de danos, que visa a recuperar o que ainda existe e é possível de ser encontrado e compartilhado neste momento. Não é possível resgatar totalmente o passado, e, embora sempre haja novas descobertas por vir, muita coisa não poderá jamais ser recuperada. Muitas histórias de vida foram e continuam sendo desconsideradas e apagadas. Mesmo assim, contar essas histórias é importante para que elas não sejam esquecidas e tampouco o seu apagamento continue sendo repetido. Além disso, no caso do apagamento das mulheres, esse movimento de retorno se faz necessário para que possamos estabelecer uma genealogia daquelas que vieram antes de nós e que possam ter falado sobre as épocas em que viveram, por si próprias, por meio da escrita.

Nesse sentido, muitas mulheres refletiram, falaram e escreveram sobre as mulheres e a escrita e sobre o quanto suas ausências são presentes tanto para as leitoras quanto para outras escritoras. Impossível não mencionar, por exemplo, o clássico ensaio da escritora britânica Virginia Woolf, *A room of one's own* (1929), baseado em artigos lidos perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odtaa, em Girton, em outubro de 1928. *Um teto todo seu* (1985), na tradução de Vera Ribeiro para o português, ou *Um quarto só seu* (2019), na tradução de Denise Bottmann, trata do tema “mulher e ficção”.

Nele, Virginia Woolf reflete sobre as mulheres em sua condição social, suas influências e suas ausências na produção literária. A partir do questionamento sobre se seria possível criar

condições que permitissem o surgimento de uma irmã de Shakespeare, ela aborda as dificuldades que uma mulher, da mesma família e com as mesmas condições de nascimento daquele considerado o maior escritor de língua inglesa, teria de enfrentar se quisesse escrever, o que, percebemos, no século XVI, seria quase impossível. As posições que as mulheres ocuparam historicamente, e ocupam atualmente, nas sociedades as impediam de pensar livremente, e nos atrapalham muitas vezes ainda hoje. Quando existentes (Jane Austen, as irmãs Brontë, George Eliot), as escritoras teriam de contar com um público exigente que deslealmente as compararia a referenciais masculinos. A comparação é desleal porque o cânone, que constitui a ideia de universal na literatura, é essencialmente masculino, e esperar que as mulheres, com condições de existência muito distintas das dos homens, escrevessem como eles, sobre os mesmos temas e das mesmas formas, é injusto e desonesto com a realidade. Para Woolf, do século XX em diante, as mulheres precisariam de uma renda mensal que lhes assegurasse independência financeira, além de garantir a posse de “um quarto só seu”, a fim de que no futuro essa irmã alegórica de Shakespeare pudesse existir como uma grande escritora. Nesse ensaio, em minha opinião, o que mais se destaca é o pesar pela ausência de mulheres escritoras, pela falta de acesso a documentações que descrevessem a história das mulheres do passado, pela falta de possibilidade de acessar essas irmãs ou mães, nossas antecessoras.

Em 1993, 64 anos depois, a escritora catalã Maria-Mercè Marçal realizou uma fala no evento *Propostas para o milênio (Propostes per al mil·lenni)* organizado pela Universitat de València e pela Universitat d'Alacant. Em seu ensaio *Meditações sobre a fúria*, traduzido ao português por Beatriz Regina Guimarães Barboza (2022, no prelo), Marçal aborda o tema “a mulher e a escrita”. A partir de metáforas como as fúrias e a mudez, a poeta catalã reflete sobre o seu presente, na década final de um século e de um milênio, traçando um fio de pensamento que a

leva a considerar quantas mulheres há no ensino e, apesar disso, que flagrante ignorância segue acompanhando as nossas e os nossos estudantes sobre a presença das mulheres na história, na ciência, na arte... e, é claro, na literatura: a ínfima e vergonhosa porcentagem de mulheres escritoras que figuram nos livros-texto, e em nossos programas (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

Ou seja, para além de refletir sobre a ausência de mulheres na história, nas ciências e na literatura, Marçal critica o fato de que, mesmo que já se soubesse muito mais sobre a história das mulheres, ela não era contada por docentes nem figurava em seus (ou em nossos) programas de ensino. Logo, para que essas ausências deixem de se fazer presentes, é preciso que as existências sejam compartilhadas, divulgadas, para que sejam acessadas por todas nós.

Com relação ao futuro das mulheres e da escrita, ela afirma ser “impossível focalizar o futuro somente à luz do presente, e sobretudo se contamos com milênios” e se pergunta “a partir

do passado, quantos milênios sustentam o patriarcado e pesam sobre nós como uma imensa – incomensurável – laje invisível?” (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

Assim como Benjamin defende que é preciso “despertar no passado as centelhas da esperança”<sup>30</sup>, buscando e contando as histórias não oficiais, Maria-Mercè Marçal argumenta que, a fim de que haja futuro para as mulheres e a escrita, é preciso que se aponte para o passado.

Citando Adrienne Rich que cita Phyllis Chesler, Marçal fala das mulheres sem mãe, a exemplo de Atena, a deusa que nasceu da cabeça de Zeus vestida e armada, e defende que assim como há uma genealogia patriarcal das famílias, há a genealogia patriarcal da literatura: as escritoras que não têm uma “mãe”, isto é, uma tradição de escrita antes de si que não seja a dos “pais” da literatura.

“As mulheres são meninas sem mãe, na sociedade patriarcal” diz Adrienne Rich, citando o estudo de Phyllis Chesler *Mulheres e loucura*. Se substituímos a palavra “mulheres” por “escritoras” voltaremos, quase sem que se note as costuras, ao tema “A mulher e a escrita” (Marçal, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

Assim, mulheres não poderiam herdar de suas predecessoras nem terras nem sobrenomes, apenas aprender artificios que as ajudassem a “sobreviver dentro do patriarcado”, como, por exemplo, a realização de um bom casamento. A partir disso, a autora argumenta que a genealogia da Cultura, assim como a das famílias, com a continuidade dos sobrenomes paternos, é masculina:

o patriarcado negou a força criadora do princípio feminino, que a genealogia da Cultura — tal como, por outro lado, a das famílias — é uma genealogia masculina, dentro da qual algumas mulheres estiveram “cooptadas”, “adotadas”, “legitimadas”, sempre de uma em uma, sem aparente relação entre umas e outras e sempre no nome do Pai. Não há genealogia feminina, na cultura, como não há genealogia feminina nas famílias. Dito de outra maneira: se entendemos a história como aquele relato que se transmitiu de tal forma a dar sentido ao passado e que nos permite nos identificar como seres pertencentes a uma coletividade e a uma cultura, teremos de convir que, na versão canônica, tanto o protagonismo quanto o ponto de vista narrativo correspondem exclusivamente ao sexo masculino, apesar de frequentemente o narrador se disfarçar por trás da onisciência e da pretensa objetividade que permite a gratificante perspectiva de Deus. (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

O protagonismo e os pontos de vista dominantes masculinos não figuram apenas na literatura, mas em toda a estrutura social. A importância da cultura de um modo geral e da literatura, de um modo específico, é o seu valor simbólico, a possibilidade de conhecimento e

---

<sup>30</sup> Início da tese VI *Sobre o conceito da história*: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.” (BENJAMIN, 1940. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 2014, p. 243).

reconhecimento das e nas histórias que nos são contadas ou não, desde tempos muito antigos. Porém, para Marçal, no final do século XX,

à vista do terceiro milênio, ainda que a cultura siga atravessada de alto a baixo pela ordem simbólica do Pai, apareceram, nas margens, nas fendas, novos discursos que não somente criticam o centralismo excludente masculino, mas que parecem abrir caminhos para novas formulações da identidade feminina. A partir de diversos âmbitos teóricos, foi abordada a crítica do patriarcado, a reconstrução da história das mulheres, investigou-se ao redor do feminino, resgataram-se autoras e textos do esquecimento. Em um certo sentido, então, ainda que falte muito por fazer, podemos dizer que as mulheres começam a sair dessa orfandade cultural: porém não é uma situação dada, mas sim conquistada. (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

Concordo com Marçal que o fato de conhecermos mais pensamentos e histórias de mulheres do passado e também do presente é uma posição conquistada. E isso aconteceu pelo trabalho de muitas que, como ela – e antes dela Rich e antes dela Woolf e antes dela... – tiveram e têm a coragem de enfrentar espaços dominados por homens e, por consequência, pela ideia de um universal, que é na realidade predominantemente masculino.

Por meio de pesquisas, pesquisadoras, ações e ativistas feministas, hoje, cerca de trinta anos depois desse ensaio de Marçal ser proferido em catalão, já conhecemos muito mais sobre histórias de mulheres que nos antecederam e já parece mais possível ouvir as mulheres do presente. Entretanto, concordo também com o fato de que, apesar de essa ser uma “situação conquistada”, ela não está garantida, logo precisa continuar sendo construída, afirmada e reafirmada.

As mulheres, com todas as nuances que compreendem esse termo plural, ainda crescemos em uma cultura que nos oprime. Certamente a algumas mais do que a outras, uma vez que as opressões são sobrepostas na vida em sociedade, conforme investigam e descrevem as teorias da interseccionalidade, as quais argumentam que as opressões perpetradas pelo critério da raça, da etnia, são essenciais para a criação e a manutenção de uma sociedade injusta e desigual como a nossa, fundada a partir de uma expansão colonialista, europeia, branca e patriarcal. Assim, os efeitos das interações nas sociedades revelam diversos tipos opressões – de raça, de gênero, de sexualidade, de classe, de nacionalidade –, as quais são efetivadas tanto material quanto simbolicamente de maneiras distintas.

As teorias interseccionais, além de proporcionarem um olhar para as formas de opressão que as percebe interseccionadas a outras formas, consideram que a raça é o eixo que atravessa as demais opressões sofridas e impingidas nas sociedades pós-coloniais, como as de classe e as de gênero. Segundo Carla Akotirene (2020, p. 63), a partir do ponto de vista de Kimberly Crenshaw, “frequentemente e por engano, pensamos que a interseccionalidade é apenas sobre múltiplas identidades, no entanto, a interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica

sobre a interação em seus efeitos políticos e legais”. Na minha opinião, essa lente de análise pode servir para que se pensem categorias de modo não essencialista nem exclusivo e se entendam as diferentes opressões e suas superposições na sociedade. Portanto, não invalidaria uma análise ou uma metodologia que parta de um viés de gênero, desde que outros pontos de vista e modos de ser não dominantes não sejam desconsiderados teórica e praticamente. Além disso, “o pensamento interseccional nos lava a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências” (AKOTIRENE, 2020, p. 45), o que pode contribuir para a reflexão sobre privilégios e faltas de direitos, a fim de que se denunciem, em um primeiro momento, e se alterem as estruturas que tornam possíveis as diversas violências impingidas e sofridas por indivíduos e coletivos variados na vida em sociedade.

Embora quando Benjamin estivesse se referindo às pessoas vencidas da história, ele tratasse mais especificamente dos vencidos – do proletariado, da classe trabalhadora ou escravizada – são algumas opressões materiais e simbólicas que me levam a incluir as mulheres nesse grupo heterogêneo cujas histórias precisam ser buscadas e contadas.

Na vida em sociedade das antiguidades greco-romanas, mesmo de uma classe privilegiada, pertencente à aristocracia, uma mulher seria subalterna, subjugada a um patriarca. Na guerra, mesmo fazendo parte do grupo dos vencedores das batalhas, literalmente, ela seria parte dos vencidos metafóricos, daqueles que sofrem com seus efeitos de destruição e com a perda de pessoas queridas: filhos, irmãos, pais, maridos etc.

Com a seguinte descrição, Paul Veyne inicia o *Império Romano*, primeiro capítulo do livro publicado em 1985, *Histoire de la vie privée, vol 1: De l'Empire romain à l'an mil*, traduzido por Hildegard Feist em 1991 por *História da Vida Privada, vol 1: do Império Romano ao ano mil*:

O nascimento de um romano não é apenas um fato biológico. Os recém-nascidos só vêm ao mundo, ou melhor, só são recebidos na sociedade em virtude de uma decisão do chefe de família; a contracepção, o aborto, o enjeitamento das crianças de nascimento livre e o infanticídio do filho de uma escrava são, portanto, práticas usuais e perfeitamente legais. Só serão mal vistas e, depois, ilegais, ao se difundir a nova moral que, para resumir, chamamos de estoica. Em Roma um cidadão não tem um filho: ele o “toma”, “levanta” (tolere); o pai exerce a prerrogativa, tão logo nasce a criança, de levantá-la do chão, onde a parteira a depositou para tomá-la nos braços e assim manifestar se a reconhece e se recusa a enjeitá-la. (VEYNE, 1985. Tradução de Hildegard Feist. 1991, p. 23)

Portanto, a decisão sobre o fruto da gravidez de uma mulher não seria sua e sim do seu marido, do *pater familias*. Assim, uma mulher e o que ela pudesse gerar seriam patrimônio de um patriarca, palavras que não à toa possuem a mesma raiz semântica e se originam “do pai” (*patris*). E a uma mulher, o único bem que poderia ser destinado seria o casamento, o matrimônio. Portanto, a história da nossa sociedade patriarcal é fundada a partir da ideia de

posse; de um homem possuir, além de propriedades, terras e bens, pessoas escravizadas e também sua esposa e sua prole: “um marido é senhor da esposa, como dos filhos e dos domésticos” (VEYNE, 1985. Tradução de Hildegard Feist, 1991, p. 56). Além disso, a posse de bens e das mulheres está intimamente relacionada à hereditariedade, à continuação desses patrimônios, às heranças. De acordo com Paul Veyne (1991, p. 25), o enjeitamento de crianças era uma decisão legítima, e “podia tomar a aparência de uma manifestação de princípio. Um marido que suspeitasse da fidelidade da esposa enjeita a criança que considera adúltera”. Logo, a partir de uma moral com princípios forjados pelos próprios homens, eles teriam o poder de decidir com relação às vidas gestadas nos corpos das mulheres. E também sobre as vidas das próprias mulheres, conforme conta Aulo Gélcio em uma passagem de suas *Noites Áticas*.

O escritor romano que viveu no século II da Era Comum e cuja única obra por nós conhecida é *Noctes Atticae*, composta por 20 livros, escreveu sobre assuntos variados como gramática, literatura, costumes, questões filosóficas e jurídicas. O autor viveu na Grécia, tendo estudado em Atenas, onde começou a escrever seu livro, em noites áticas, isto é, na região da Grécia onde se situa Atenas. Em seu décimo livro, no capítulo 23, Aulo Gélcio relata que as mulheres romanas eram abstêmias e que o costume de beijar os familiares era uma maneira de testar, por meio do olfato, se elas haviam bebido, pelo que poderiam ser punidas tanto quanto por terem cometido adultério. Citando uma passagem de Marco Catão, sobre os modos de vida e as maneiras das mulheres dos tempos antigos, Aulo Gélcio (10.23<sup>31</sup>) conta que o homem que surpreendesse a esposa em adultério poderia inclusive assassiná-la, pois teria sobre ela poderes de censor. Se ela bebesse, seria punida; se cometesse adultério, poderia ser condenada com a morte. Mas, ao contrário, à mulher que pegasse o marido em adultério, ativo ou passivo, não seria permitido juridicamente encostar-lhe nenhum dedo.

Então, uma aristocrata, por mais que pudesse gozar de maiores liberdades do que uma mulher escravizada, e pudesse inclusive oprimir homens escravizados, ainda seria “apenas uma mulher”, não sendo, via de regra, dona de sua própria vida<sup>32</sup>, nem uma pessoa com a liberdade de escolher, por exemplo, o que seria feito de um fruto que tivesse gerado. Ou seja, é possível

---

<sup>31</sup> Noites Áticas 10.23 (4-5): *Vir, inquit, “cum divortium fecit, mulieri iudex pro censore est, imperium quod videtur habet, si quid perverse taetrique factum est a muliere; multatur, si vinum bibit; si cum alieno viro probri quid fecit, condemnatur.”. De iure autem occidendi ita scriptum: “In adulterio uxorem tuam siprehendisses, sine iudicio inpune necares; illa te, si adulterares sive tu adulterarere, digito non auderet contingere, neque ius est.”. The Attic Nights of Aulus Gellius. English Translation. John C. Rolfe. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1927, p. 280. In: **Perseus Digital Library**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Gel.+10.23&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0071>. Acesso em: 11 set. 2022.*

<sup>32</sup> “A mulher é uma criança grande da qual se deve cuidar por causa do dote e do nobre pai.” (VEYNE, 1985. Tradução de Hildegard Feist. 1991, p.56).

argumentar que uma mulher de alto *status* viveria em uma cultura patriarcal que a oprimia, mesmo que a ela não fossem sobrepostas opressões, como ser mulher e ser escravizada.

Jane Stevenson, apresentando as justificativas para a escrita de sua obra sobre mulheres aristocratas que poetizaram em latim, ao rebater um argumento de Mary Wollstonecraft<sup>33</sup> sobre não querer dar atenção aos exemplos de umas poucas mulheres, heroínas excepcionais, que receberam educação masculina, defende que, ao contrário,

essas ‘heroínas’ têm uma significância própria: testaram os limites do que as mulheres eram consideradas capazes de fazer e foram persistentemente trazidas à tona por outras mulheres e seus defensores homens precisamente por essa razão<sup>34</sup> (STEVENSON, 2005, p. 3).

É fácil imaginar, mas difícil provar que as vidas das mulheres seriam melhores ou piores nos passados do que o são nos presentes (penso em presentes no plural, porque as realidades de “um mesmo tempo” são muito diferentes a depender da localidade analisada, da classe à que se pertence etc.). Mas é um fato que às mulheres, tanto nesse mundo antigo ocidental quanto hoje, foram e continuam sendo relegados papéis de secundariedade (para lembrar Simone de Beauvoir).

Na mesma época em que o enfeitamento de bebês era considerado legítimo e caberia a uma decisão do homem chefe da família, o aborto, que incluía tanto as práticas que conhecemos hoje como contraceptivas quanto as que ainda consideramos como aborto, a interrupção de uma gestação, era pertinente à mulher e não era ilegal (VEYNE, 1985. Tradução de Hildegard Feist, 1991, p. 26), como o é no Brasil ainda hoje (excetuando-se, segundo a teoria, os casos de gravidez decorrente de estupro, risco à vida da mulher e anencefalia do feto).

À época do império romano, de acordo com Paul Veyne (1991, p. 26), “nem os moralistas mais severos podiam impor à mãe o dever de guardar seu fruto: sequer pensaram em reconhecer ao feto o direito de viver”. Já no Brasil de hoje, dois casos ocorridos em datas muito próximas, entre maio e junho de 2022, podem ilustrar que tanto a vida de um recém-nascido quanto o direito de um feto são mais considerados e valorizados em detrimento às vidas e aos direitos das mulheres. Em maio, uma menina de 11 anos, provavelmente pertencente à classe

---

<sup>33</sup> “I shall not lay any stress on the example of a few women who, from having received a masculine education, have acquired courage and resolution... These... may be reckoned exceptions, and are not all heroes as well as heroines exceptional to general rules?”. (WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Women*, 1792 *apud* STEVENSON, 2005, p. 3). Em minha tradução: “Eu não darei nenhuma ênfase ao exemplo de umas poucas mulheres as quais, tendo recebido uma educação masculina, adquiriram coragem e resolução... Elas... podem ser reconhecidas como exceções; e não são todos os heróis assim como as heroínas excepcionais às regras gerais?”.

<sup>34</sup> Tradução minha para o texto de partida: “these ‘heroines’ have a significance of their own: they tested the boundaries of what women were deemed able to achieve, and were persistently brought into play by later women and their male defenders for precisely this reason” (STEVENSON, 2005, p. 3).

baixa, é coagida por uma juíza em Santa Catarina a privar-se de seu direito legal ao aborto (gravidez decorrente de violência e com risco a sua vida), levar adiante a gravidez e encaminhar o bebê para adoção<sup>35</sup>. Em junho, uma atriz de 21 anos, pertencente a uma classe privilegiada, tendo levado a cabo uma gravidez decorrente de violência sexual, encaminha legalmente um bebê para a adoção, e é condenada pela opinião pública, tendo sua intimidade violada e exposta<sup>36</sup>. Os casos postos em relação possibilitam observar que não é permitido às mulheres, muito menos às meninas nem mesmo a suas mães, decidir sobre seus corpos ou sobre os frutos que eles gerarem ou não. Caso queira abortar tendo esse direito, deveria na verdade ter um bebê e remetê-lo à adoção; caso tenha um bebê e o encaminhe legalmente para a adoção, deveria na verdade ficar com ele mesmo sem condições emocionais, ou tê-lo abortado. No Brasil (um país com um direito baseado em princípios do direito romano e religiões cristãs praticadas pela maioria da população também importadas aos romanos), todas poderão sofrer opressões apenas pelo fato de serem mulheres, por mais que possam passar diferentemente por outras opressões – relativas a raça, classe, sexualidade, identificação, por exemplo. Sendo como forem, ricas ou pobres (embora, certamente, a estas possam ser sobrepostas outras dominações e violências), as mulheres não controlam os próprios corpos.

Se no Brasil o controle da mulher é perpetrado pelo Estado, por meio das instituições, e pela sociedade civil, por meio, por exemplo, da opinião pública, no mundo tardoantigo ocidental, as mulheres seriam controladas ou por um *pater familias*, um pai, um marido, um irmão, ou mais tarde também pela igreja. Ou seja, mesmo pertencendo às altas classes sociais e embora pudessem também praticar opressões, via de regra, elas poderiam formar parte, de uma maneira bastante representativa, das pessoas que foram “vencidas” ao longo da história, uma vez que suas vozes ainda não são suficientemente representadas, embora isso possa ser alterado, caso nos proponhamos coletivamente a esta tarefa.

Quanto às mulheres escritoras, por mais que não estivessem totalmente à margem das estruturas sociais vigentes, possivelmente teriam acesso à cultura literária apenas caso lhes fosse permitido por algum familiar e, ainda assim, viveriam em ambientes predominante e predominantemente masculinos.

Emily Hemelrijk, em seu livro *Matrona docta: Educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domna* (1999), sobre histórias de mulheres letradas em latim, apresenta, em

---

<sup>35</sup> **The Intercept Brasil**. Suportaria ficar mais um pouquinho?. Disponível em: <https://theintercept.com/2022/06/20/video-juiza-sc-menina-11-anos-estupro-aborto/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

<sup>36</sup> **Nexo Jornal**. Vítima de estupro, atriz tem doação de bebê exposta. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/extra/2022/06/26/V%C3%ADtima-de-estupro-atriz-tem-doa%C3%A7%C3%A3o-de-beb%C3%AA-exposta?posicao-home-direita=3>. Acesso em: 27 jun. 2022



um capítulo, quatro mulheres que escreveram na Antiguidade clássica (IAEC a IEC), cujos poemas, ou ao menos algumas linhas, foram preservados. Essas escritoras são Sulpícia I, a elegíaca, Sulpícia II (ou Sulpícia de Caleno, conforme a autora), Julia Balbilla e Terência. Julia Balbilla é a única que escreveu em grego; as demais escreveram em latim e são comentadas ao longo deste trabalho (no caso de Sulpícia I) e traduzidas no capítulo 4 (no caso de Terência e Sulpícia II). De acordo com Hemelrijk, é muito provável que as mulheres que se tornassem escritoras (algumas delas, tendo chegado até nós nas atualidades a partir de fragmentos) só o conseguiriam se fossem incentivadas por seus parentes homens:

Certamente, três poetisas, todas escrevendo mais ou menos no mesmo período (de metade do século IAEC ao começo do século IEC), não provam que mulheres talentosas não pudessem se juntar a um círculo literário ou publicar suas poesias a menos que elas fossem encorajadas por parentes homens. Talvez seja possível que, no primeiro e no segundo séculos da Era Comum, quando a escrita de poesia era a moda tanto entre homens, quanto, parece, entre mulheres de classes altas, que o acesso a círculos literários tenha ficado mais aberto a mulheres. Ainda assim, as outras mulheres poetisas discutidas neste capítulo (como até agora não sabemos nada sobre seus parentes homens) confirmam a visão de que o apoio de parentes homens era essencial. Portanto, parece razoável assumir que a natureza totalmente masculina dos círculos literários dissuadia todas as mulheres, exceto por algumas bem conectadas, de tentarem ser admitidas neles. (HEMELRIJK, 1999, p. 147)<sup>37</sup>.

Assim, conforme Maria-Mercè Marçal, nas suas *Meditações sobre a fúria*, as mulheres escritoras “como todo aquele que nasce no seio de uma cultura oprimida, nos vimos lançadas à escolha, ao esforço, ao desafio de recuperar, de nos inventar, de criar uma outra memória, uma outra tradição, se não quisermos que a literatura signifique abdicar das nossas experiências mais irrenunciáveis” (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo). A fim de que a tradição possa ser recriada, Marçal conclui clamando pela necessidade de procurarmos as nossas “mães literárias” e citando Virginia Woolf quando esta diz que,

dos homens escritores, sem dúvida, podemos aprender – literariamente falando – habilidades e truques do ofício, algum conselho útil, mas nada daquilo essencial, nada daquilo que constitui a carne e o sangue da obra literária. Nem um fio daquela força que provém de um vigoroso enxerto pessoal em uma corrente coletiva que atravessa os séculos. (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

---

<sup>37</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Of course, three female poets, all writing in about the same period (from the middle of the first century BC to the beginning of the first century AD), do not prove that talented women could not join a literary coterie or publish their poetry unless they were encouraged by male relatives. It is perhaps possible that in the late first and second centuries AD, when writing poetry was the fashion among both men and, it seems, women of the upper classes, access to literary coteries became more open to women. Yet, the other female poets discussed in this chapter (in so far as we know anything about their male relatives) confirm the view that support by male relatives was essential. Therefore, it seems reasonable to assume that the allmale nature of literary coteries deterred all women, except for a few well-connected ones, from trying to gain admittance.” (HEMELRIJK, 1999, p. 147).

Para encontrar essas subjetividades coletivas do passado, essenciais ao “sangue da obra literária”, e criar uma genealogia materna da literatura, seria necessária uma revisão do cânone erigido até então, por exemplo, por meio da própria escrita.

O ensaio *When we dead awaken: writing as a revision*, da escritora estadunidense Adrienne Rich, mencionado por Marçal e traduzido por Susana Bornéo Funck como *Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão* (2017), à semelhança dos ensaios de Woolf e Marçal, versou sobre o tema “A mulher escritora no século XX” e primeiro foi proferido, em 1970, em um fórum de uma Comissão sobre o status das mulheres profissionais, para depois ser publicado em 1972.

Nele, a autora parte de um comentário de Bernard Shaw sobre uma peça de Ibsen “Quando da morte acordamos” que, segundo Rich (2017, p. 65), era sobre “o lento e penoso despertar da mulher para o que foi feito de sua vida”, para questionar o cânone masculino que outorgou a si mesmo o lugar do universal, discutir os entraves e julgamentos que, com isso, sofreram as mulheres escritoras e defender a escrita como uma possibilidade de “re-visão” desse cânone.

A teórica e militante política feminista também era poeta e usa a si mesma como exemplo para dissertar sobre as mulheres escritoras, não sem citar Virginia Woolf e pensar nas mulheres que ela teria “deixado de fora” como as que, além de lavarem os pratos para as suas próprias famílias, lavavam (e ainda são quem lava hoje) a louça de famílias alheias.

Ao analisar sua vida como escritora e mãe, dentre outros papéis que desempenhava em sociedade durante a década de 1950, em que lhe faltava tempo e sobrava culpa, Rich (2017, p. 77) afirma que “escrevia poesia em fragmentos” e que procurava por “pistas” que a eximissem de acreditar que estaria “louca” (talvez como Woolf que termina por tirar a própria vida em 1941, menos de um ano após o suicídio de Benjamin). Ela passa então a entender que a política não era algo que estava “fora” dela, mas “dentro”, sendo a “essência de sua condição” e descreve quando passa a identificar-se como “poeta mulher”:

No final da década de 1950 consegui, pela primeira vez, escrever diretamente sobre minha experiência como mulher. O poema foi escrito em fragmentos durante a sesta das crianças, por algumas horas na biblioteca, ou às três da manhã ao ser acordada por um choro de criança. Desesperava-me não poder trabalhar em forma contínua nessa época. Mesmo assim, comecei a sentir que meus fragmentos e retalhos tinham uma consciência em comum e um mesmo tema, tema que não teria tido coragem de colocar no papel antes porque haviam me ensinado que a poesia deveria ser “universal”, o que, significava, obviamente não feminina. (RICH, 1972. Tradução de Susana Bornéo Funck, 2017, p. 78).

A consciência de Adrienne Rich sobre sua importância política “de dentro para fora” se dá a partir da escrita de um poema em retalhos, em fragmentos, tais quais chegaram até nós no

presente os poemas das mulheres que escreveram em latim nas antiguidades, as próprias teses-testamento de Benjamin, e também como foi possível realizar esta dissertação, que talvez se assemelhe à colagem de alguns cacos bastante frágeis, mas que é uma tentativa de acordar algumas de nós literária e metaforicamente da morte; de conhecer mais mulheres do passado cujas luzes possam me iluminar, além de compartilhar a sua existência e as suas histórias com outras mulheres, tanto como professora, quanto como tradutora e pesquisadora. Dessa forma, será mais possível para mim e para tantas outras rogar às constelações – as quais nas sombras iluminaram Cornifícia, Trotula, Egéria, as Sulpícias... – que nos contagiem.

### 3 O FUTURO DO PASSADO: UMA HISTÓRIA ABERTA



QUINO. Joaquim Salvador Lavado. **Toda Mafalda**. Tradução: Andrea e Monica Stahel. M. da Silva; Pedro Luis do Carmo; Maria Thereza de Vasconcelos Linhares, Antonio de Padua Danese; Luis Carlos Borges; Luis Lorenzo Rivera 1ª. edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.64

Essa tira de *Toda Mafalda* dá sequência à que abre o capítulo anterior, em que a personagem se apercebe da grandeza do sol que iluminou pessoas tão ilustres. Nesta, Mafalda compartilha sua epifania com o amigo Miguelito e lhe pergunta se ele já havia pensado que o sol que os ilumina é o mesmo que iluminou Lincoln, Rembrandt, Bolívar, Cervantes. Outra vez, Mafalda só menciona homens notáveis por seus feitos positivos: Abraham Lincoln ocupava a presidência dos Estados Unidos quando a escravidão foi abolida, ao menos oficialmente, no país; Rembrandt foi um pintor holandês, visto por muitos como um dos maiores nomes da história da arte europeia; Simon Bolívar, político e militar venezuelano, é considerado um herói em muitos países da América Latina por ter lutado pela sua independência com relação ao Império Espanhol; Miguel de Cervantes escreveu *Dom Quixote*, um clássico da literatura ocidental, por muitos considerado o primeiro romance moderno.

Acreditando dar continuidade ao raciocínio de Mafalda, Miguelito adiciona à lista de grandes homens o ditador fascista italiano, Benito Mussolini. Há um salto entre o terceiro quadrinho e o quarto, em que Miguelito aparece jogado a uma poça por Mafalda, a qual desiste da conversa e já toma distância do companheiro. Percebendo que havia falado algo de errado, mas sem entender bem o quê, Miguelito se defende em pensamento argumentando que seu avô falava muito bem de Mussolini.

Assim como o avô do personagem Miguelito sugere um passado mítico ao fascista italiano a ponto de o neto citá-lo entre grandes nomes das artes, da ciência e das lutas de independência, o próprio Benito Mussolini evocou um passado mítico para os italianos do início do século XX como parte de seu projeto de um futuro Império Italiano que envolvia a invasão e posterior colonização de países como Líbia, Etiópia e Albânia. Esse projeto é chamado de “mito fascista da romanidade” pelo historiador italiano Andrea Giardina, cujo artigo foi traduzido por Paulo Butti de Lima como *O mito fascista da romanidade* (2008). Segundo ele,

“o mito de Roma foi utilizado por Mussolini com múltiplas referências positivas já antes da transformação do fascismo de movimento em partido” (GIARDINA, 2008, p. 55). Foram vários símbolos e ritos romanos adotados, como a saudação fascista, com o braço direito estendido, e o próprio símbolo que dá nome ao movimento/partido, o *fascio littorio* (em latim, *fasces lictoriae*, feixes de varas de bétula carregados pelos *lictiores*, servidores públicos romanos, em cerimônias oficiais durante o Império Romano). Em muitos desses casos, rituais e elementos simbólicos foram adulterados, a exemplo da saudação militar, que foi tirada de seu contexto e transformada em elemento cotidiano de cunho político, uma forma de identificação entre as pessoas que apoiavam a ideologia fascista. Ainda conforme Giardina, na tradução de Paulo Butti de Lima, esse uso fascista dos mitos de Roma foi amplamente difundido e permeou a maior catástrofe do século XX. Para ele,

a força política de um mito não depende da autenticidade histórica dos ritos, dos valores, dos eventos, dos gestos que o atualizam, e seria mesmo possível sustentar que, em algumas circunstâncias, a eficácia de um mito é diretamente proporcional ao seu grau de falsificação do passado (2008, p. 56).

Assim, foi adotada pelo fascismo uma “romanidade” seletiva, divorciada de seu contexto histórico e calcada na exaltação de algumas supostas características romanas da época imperial. Desse modo, um passado mítico foi utilizado para defender um futuro colonialista, expansionista e excludente.

Recentemente, foi possível observar esse apelo a um passado mítico na candidatura do candidato republicano às eleições presidenciais dos Estados Unidos, em 2016, cujo lema de campanha *Make America Great Again* (Torne os Estados Unidos da América grandes de novo), também utilizado por Ronald Reagan nas eleições de 1980, aludia a um suposto momento de grandeza do país no pretérito. Em 2018, o Brasil passou por um processo eleitoral similar ao estadunidense de 2016 em diversos aspectos, sobretudo na adoção de estratégias de campanha, como pode ser revelado, por exemplo, a partir da relação do presidente brasileiro e sua família com o estrategista de Trump, Steve Bannon<sup>38</sup>. Assim como nos EUA em 2016, o candidato de extrema direita no Brasil elegeu-se em 2018 com discursos de cunho racista, sexista, homofóbico, contrários aos direitos humanos, à educação libertadora, à cultura e às artes em geral. Assim, o discurso do então candidato à presidência negava fatos históricos como a Ditadura Militar, nomeando-a ora como Regime e ora como Revolução Militar, e louvava esse momento particular da história recente do país, negando o recrudescimento das políticas durante

---

<sup>38</sup> PIRES, Breiller. Os laços do clã Bolsonaro com Steve Bannon. **El País Brasil**, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-20/os-lacos-do-cla-bolsonaro-com-steve-bannon.html> Acesso em 02 nov. 2020.

a ditadura brasileira, mas apelando para a negação desse passado quando lhe convinha, conforme entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura, em 30 de julho de 2018<sup>39</sup>, “Esquece isso aí, é daqui para a frente; o passado é a justiça, e a história, dos historiadores”.

Nessa linha, em 2018, o professor de filosofia na universidade estadunidense de Yale Jason Stanley publicou *How fascism works: the politics of us and them* traduzido para o português por *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*, por Bruno Alexander e publicado pela editora L&PM, em 2020. Nesse livro, Stanley identifica dez pilares do fascismo, sendo o primeiro deles a exaltação, ou a criação, de um passado mítico, a partir da exclusão de quem “eles” acreditam serem inferiores à sua etnia, religião ou raça; eu acrescentaria também as opressões de classe, gênero e sexualidade, centrais no desenvolvimento dos discursos recentes da extrema direita brasileira, e também da estadunidense.

Conforme proclamou Mussolini em 21 de abril de 1922, alguns meses antes da marcha sobre Roma: “Celebrar o nascimento de Roma significa celebrar o nosso tipo de civilização, significa exaltar a nossa história e a nossa raça, significa apoiar-se firmemente no passado para se projetar melhor no futuro. Roma e a Itália são dois termos inseparáveis.” (*apud* GIARDINA, 2008, p. 57). A importância da utilização da ideia de um passado poderoso para a criação de um futuro expressivo fica evidente na fala do líder fascista. Uma das maneiras de relacionar o passado glorioso da Roma antiga com a Itália de sua época foi utilizar a epopeia de Virgílio, que escreveu o mito da fundação de Roma no século I AEC, como um mito formador do seu Império Italiano no século XX.

“Por que não vou renunciar os clássicos à extrema direita?” (*Why I won't surrender the classics to the Alt-Right?*), com essa pergunta, Shadi Bartsch abriu um artigo de opinião para o jornal Washington Post, em 04 de fevereiro de 2021. Shadi Bartsch é professora dos programas de clássicas e de estudos de gênero na Universidade de Chicago nos Estados Unidos e teve publicada sua tradução da *Eneida* de Virgílio para o inglês, neste mesmo ano de 2021, pela editora Random House. Segundo ela,

algumas professoras e professores argumentam que os textos que já foram lidos pelas elites ou usados a serviço da opressão são, por essa razão, moralmente contaminados. Seriadamente, o acadêmico de Princeton Dan-el Padilla Peralta sugeriu que a história das obras clássicas as tenha condenado à ignomínia por contribuírem com a invenção da branquitude<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> **Roda Viva Entrevista.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDL59dkeTi0>. Acesso em: 22 nov. 2020.

<sup>40</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Some teachers argue that texts once read by elites or used in the service of oppression are morally tainted for that reason. So serious a scholar as Princeton’s Dan-el Padilla Peralta has suggested that the history of these classical works has condemned them to ignominy as instrumental to the

Ela se refere a um debate envolvendo o futuro da área que estuda os clássicos gregos e latinos nos Estados Unidos, explicada em artigo de Rachel Poser, do jornal *The New York Times*, publicado em 02 de fevereiro de 2021: *He wants to save the classics from whiteness. Can the field survive?*<sup>41</sup> (Ele quer salvar os clássicos da branquitude. A área poderia sobreviver a isso?). O contexto da polêmica remete a uma conferência da *Society of Classical Studies* (Sociedade de Estudos Clássicos) nos Estados Unidos, em janeiro de 2019, intitulada *The Future of Classics* (O futuro dos clássicos). Com esse título, para além da crise que envolvia a falta de investimento em humanidades nos Estados Unidos, a área de clássicas tentava enfrentar o rótulo que recebe, e muitas vezes se impõe, de ser uma disciplina elitista, criada e ensinada por homens brancos. O professor de Princeton nascido na República Dominicana Dan-el Padilla Peralta foi um dos palestrantes na conferência sobre o futuro dos clássicos e teria argumentado que eles “têm sido um instrumento para a invenção da ‘branquitude’ e a sua dominação continuada”. Ele teria concluído dizendo não estar certo de que a disciplina merecesse um futuro.

A fala de Peralta foi considerada extrema por uma estudante da área que, ao defender a meritocracia, proferiu um discurso considerado pela organização como racista. Em suma, estava formada a polêmica que não se restringiria à conjuntura acadêmica nem se limitaria aos Estados Unidos, suscitando matérias de jornais e alcançando outros países, inclusive o Brasil.

A urgência em discutir a questão dos clássicos e de seus estudos dizia respeito justamente ao contexto estadunidense, em que, apenas para dar alguns exemplos, supremacistas brancos carregaram bandeiras com símbolos do estado romano nas marchas de Charlottesville<sup>42</sup> e muitos reacionários adotaram nomes clássicos em suas milícias digitais. Nesse sentido, o livro de Donna Zuckerberg, *Not all dead white man: Classical and misogyny in the digital era* (2018), contextualiza como grupos supremacistas brancos e misóginos têm se utilizado de símbolos do mundo clássico grego e romano a fim de conferir algum peso a suas argumentações preconceituosas na atualidade dos Estados Unidos. O principal desses grupos seria o *Red Pill* (em referência ao filme *Matrix*, de 1999, em que, ao contrário da realidade estadunidense

---

invention of “whiteness.” Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/opinions/dont-yield-ancient-history-and-literature-to-the-alt-right/2021/02/03/3632ad7a-6635-11eb-886d-5264d4ceb46d\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/dont-yield-ancient-history-and-literature-to-the-alt-right/2021/02/03/3632ad7a-6635-11eb-886d-5264d4ceb46d_story.html). Acesso em: 19 jul. 2021.

<sup>41</sup> **The New York Times**. POSER, Rachel. *He wants to save the classics from whiteness. Can the field survive?* Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.

<sup>42</sup> Charlottesville, cidade do estado de Virgínia nos Estados Unidos, foi palco de marchas supremacistas, incitadas por membros da extrema direita estadunidense (*alt-right*, neofascistas, nacionalistas brancos etc.) e ocorridas em meio ao marco de união da direita no país (“*Unite the right*”), que feriram diversas pessoas e levaram uma mulher e dois policiais à morte, em agosto de 2017.

descrita, a pílula vermelha era a pílula da consciência, da realidade, em oposição à azul, a das ilusões), o qual consiste em uma união de homens que se relacionam pelo ódio a mulheres, imigrantes e a pessoas de etnias não brancas.

A partir dessas e outras questões, os motivos elencados pela professora e tradutora Shadi Bartsch para não entregar os clássicos à extrema direita envolvem o fato de que esta se beneficia da leitura dos clássicos para alcançar seus objetivos, o que ela exemplifica com a invasão do capitólio<sup>43</sup> estadunidense, em 06 de janeiro de 2021, após o candidato de extrema direita, além de ter perdido as eleições para o candidato democrata, ter incitado a população a não admitir a derrota e lutar. Nesse dia, manifestantes com capacetes gregos utilizaram cartazes com a expressão desafiante “*molon labe*” (em grego clássico: *μολὼν λαβέ*, isto é, “venha e tome” ou “venha pegá-las”, as armas), atribuída a uma resposta do rei espartano Leônidas I ao exército arquimênida em uma guerra que, vale lembrar, ele perdeu<sup>44</sup>.

Ao partir da séria afirmação exposta pelo estudioso da área de clássicas Dan-el Padilla Peralta, Bartsch entende que, historicamente, muitos textos clássicos, e referências às antiguidades ocidentais, foram utilizados para defender ações que hoje consideramos condenáveis, como legitimar a escravidão e insinuar a inferioridade das mulheres com relação aos homens, por exemplo.

No entanto, para Bartsch, assim como os tempos mudam, também se alteram as formas como lemos. A fim de tornar concreta sua afirmação, ela usa como exemplo o poema épico de Virgílio, *Eneida*, e relembra algumas das diversas formas como foi interpretado e utilizado ao longo de mais de dois mil anos: como elogio ao imperador à época de Augusto; como uma alegoria da vida de pessoas cristãs comuns na Idade Média; como um texto fundador para o Terceiro Império Romano por Benito Mussolini; como um manifesto contra o imperialismo por pessoas antibélicas durante a Guerra do Vietnam.

Certamente, concordo com Bartsch sobre o fato de que as formas como lemos antigas obras canônicas se alteram ao longo do tempo, mas não apenas pela passagem do tempo ou pela alteração do espaço, e sim pelo contexto histórico e cultural que vivenciamos e como ele influencia nossa subjetividade. E é também ao alterar alguns pontos de vista sobre a história e sobre o que é e o que faz a literatura que podemos ler e utilizar os textos de forma crítica,

---

<sup>43</sup> **BBC**. Invasão ao Congresso dos EUA: quatro pessoas morrem. BBC, 06 jan. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55568031>. Acesso em: 06 jan. 2022.

<sup>44</sup> Seguindo os passos da extrema direita dos Estados Unidos, governo brasileiro eleito (2019-2023) além de se constituir a partir de ataques aos direitos humanos e, por consequência, aos grupos minorizados e às pautas ditas “identitárias”, também ensaia ataques que atentam contra a democracia antes mesmo das eleições. **Aos Fatos**. <https://www.aosfatos.org/noticias/em-discurso-no-7-de-setembro-bolsonaro-repete-alegacoes-falsas-para-atacar-adversarios-e-eleicoes/>. Acesso em: 08 jan. 2022.



contribuindo com o debate para uma sociedade mais inclusiva, menos desigual. Conforme o escritor e humorista Millôr Fernandes (1994, p. 84) “os clássicos mudam muito de opinião para agradar os que os interpretam”, de modo que o “problema” não haveria de estar nas obras em si, mas nas leituras que delas podemos fazer e com quais objetivos. Por isso, essas leituras também devem ser reivindicadas, intermediadas, pelas pessoas que nelas não se vejam representadas ou com elas sintam-se incomodadas.

Portanto, vejo o mal-estar gerado por essa polêmica como um abalo importante para as estruturas vigentes da área de Estudos Clássicos, a qual muitas vezes pode ser percebida como restrita a uma antiguidade do continente europeu, especialmente a grega e a latina, com predomínio de vozes masculinas e características bélicas de dominação e aculturação de outros povos. Ou, nas palavras de Rafael Silva, referindo-se à crise dos Estudos Clássicos percebida desde o século passado e intensificada com os atuais debates educacionais que incluem questões de raça, classe, gênero e sexualidade, em seu artigo *Algumas verdades e mentiras sobre os Estudos Clássicos no Brasil*,

enquanto há quem denuncie a decadência na qualidade do ensino, das pesquisas e das publicações, também existe quem critique o conservadorismo de certos pressupostos assumidos por uma área dedicada ao estudo das civilizações antigas que ainda desfrutam do status de “clássicas” em nossa sociedade e que frequentemente se limitam aos gregos e romanos (de modo quase exclusivo no masculino). (SILVA, 2021, p. 134)

Dessa forma, não me posiciono contra nenhum dos lados desse debate, mas assumo uma posição a favor dessa agitação, por considerá-la profícua ao futuro desse campo de estudos, ou de outro campo no qual ele venha a se transformar. Por exemplo, entendo que Dan-el Peralta defende a destruição dos Estudos Clássicos como área erigida de maneira conservadora, opressora, e não das antiguidades ocidentais como objeto de estudos em si; enquanto Shadi Bartsch defende que essa área existente seja atravessada por novas visões e reivindicada por forças opostas às extremistas de direita.

Para mim, questionamentos atuais colocados por pessoas sensíveis a questões de raça, migração, classe, gênero e sexualidade, por exemplo, são frutíferos para que possamos caminhar para um momento da história que, diferentemente do passado, possa ser menos opressor e mais inclusivo, ao contar também as vidas das pessoas que foram minorizadas, marginalizadas, e não apenas os feitos dos dominadores. E entendo que, para que isso aconteça, é necessário que sejam usadas novas lentes, as quais sejam situadas ideologicamente, a fim de olhar para o pretérito e enxergar esses lampejos.

Como mencionado, a polêmica instaurada em relação ao futuro da área de Estudos Clássicos já toma forma de debate no contexto brasileiro. A revista *Em Tese*, periódico do

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, publicou seu segundo volume de 2021 sob o título *O Futuro do Passado: por uma história afetiva dos Estudos Clássicos no Brasil*. Essa publicação mostra a atualidade e a atualização desse debate por acadêmicas e acadêmicos brasileiros. Um deles é o já referido Rafael Silva, o qual, para tratar do contexto dos Estudos Clássicos do Brasil na atualidade, e do papel que as pessoas que a ele têm acesso desempenham e podem desempenhar em uma sociedade desigual como a nossa, apresenta um levantamento sociológico com dados atuais da área e das pessoas que a estudam no Brasil. Para isso, ele delinea algumas bases sobre as quais se calcam as pesquisas sobre a história dos Estudos Clássicos no país, mostrando, por exemplo, como as teorias brasileiras foram importadas de um contexto europeu, num primeiro momento, e como essa importação continua a partir de teorias, práticas e políticas estadunidenses. Para ele, “a maior efervescência intelectual das últimas décadas no mundo, e, sem dúvida, a que mais afeta o Brasil, acontece nos EUA” (SILVA, 2021, p. 154), o que não se restringe apenas ao contexto acadêmico, pois

o Brasil — como outros países, embora nenhum talvez com tamanha profundidade — está na zona de ingerência direta dos EUA, em termos políticos, econômicos, socioculturais e diplomáticos. Desde a eleição do presidente Jair Messias Bolsonaro, em 2018, um alinhamento ideológico mais ou menos subentendido foi escancarado e o país se viu arrastado para uma posição declaradamente subalterna com relação a seu maior “aliado”, principalmente no período coincidente com a segunda metade do mandato de Donald Trump. Nesse sentido, certos paralelos entre a política brasileira e a estadunidense podem ajudar a compreender algumas das peculiaridades desse estranho momento histórico. (SILVA, 2021, p. 154).

Assim, as relações entre a extrema direita brasileira e a estadunidense na atualidade — que compreendem disseminação de *Fake News*; ameaças de golpe nas eleições; ataques aos sistemas eleitorais e às instituições democráticas, e, sobretudo, constantes esforços para combater expressões esvaziadas propositalmente de significado como “comunismo” e “ideologia de gênero” — remontariam ao contexto estadunidense das “*culture wars*”, segundo reportagem de Wolf (2018, *apud* SILVA, 2021, p. 135).

Essa reportagem, conforme Rafael Silva, sugere relacionar as retóricas e estratégias conservadoras, adotadas por ambos os presidentes de extrema direita, dos Estados Unidos e do Brasil na segunda década do século XXI, a partir da apropriação do contexto das *culture wars*<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *Culture wars*, ou guerras culturais, são conflitos entre grupos sociais em defesa de seus valores, suas crenças e que, normalmente, referem-se a assuntos que provocam polarização na sociedade. Nos Estados Unidos, poderia ser dito que as *culture wars* implicam um conflito entre aqueles valores considerados tradicionais ou conservadores e aqueles considerados progressistas ou liberais, remontando ao contexto de modernização das cidades e indústrias e das políticas de imigração no país na década de 1920. O conceito foi retomado, em 1991, pelo sociólogo James Davison Hunter no livro *Culture Wars: The struggle to define America*, para se referir à disputa entre as culturas progressistas e ortodoxas com relação a assuntos como a legalização do aborto e das drogas, os direitos de pessoas LGBTQIAP+, as políticas armamentistas, etc.

dos Estados Unidos do final do século XX. Com isso, entende-se o quanto os discursos e as práticas políticas do presente são forjados no passado, sendo adaptados, traduzidos, a diferentes contextos. Além disso, é possível compreender como debates polarizadores e simplórios com foco em questões migratórias, raciais, de classe e de gênero, a partir de estratégias que envolvem a disseminação de pânico moral, são componentes essenciais para a política do “nós contra eles” que reascendem fascismos em diferentes países do mundo, exatos cem anos após a marcha sobre Roma de Mussolini.

Os estudos das antiguidades estão constantemente em atualização, por meio de novas descobertas arqueológicas ou paleográficas, por exemplo, e de edições críticas, adaptações, novas traduções ou retraduições, as quais se fazem necessárias para que obras antigas sejam acessadas em períodos históricos contemporâneos e em localidades específicas. Não à toa esses estudos estão frequentemente em disputa por forças fascistas e revolucionárias; conservadoras e progressistas, por grupos privilegiados e minorizados, em termos históricos, sociais e culturais (ou como sejam nomeados em cada momento histórico e lugar particular<sup>46</sup>).

Algumas das inquietações que levam ao atual mal-estar nos Estudos Clássicos, e que a elas propõem algumas soluções, ocorrem por meio das traduções e das constantes adaptações literárias, cênicas, performáticas de obras e personagens das antiguidades, as mitológicas e as históricas, as quais conhecemos apenas por alguns retalhos de narrativas. Mas que talvez sejam tão potentes justamente pela forma fragmentária com que chegam até nós na atualidade, abrindo muitas possibilidades quanto às suas interpretações, exigindo o preenchimento de lacunas e promovendo o exercício imaginativo.

No século XXI, já pode ser identificado um movimento de retorno aos clássicos no sentido de expor problemas e de propor indagações e soluções contemporâneas. Essa mobilização tem ocorrido na literatura, nas artes de uma maneira geral, e nas traduções, as quais possuem um papel fundamental, tanto para que possamos acessar modernamente as obras tidas como clássicas, quanto para que possamos conhecer releituras modernas de mitos e ficções que constam nessas obras antigas e, muitas vezes, rever estereótipos sexistas, racistas,

---

<sup>46</sup> Particularmente, gosto das definições de esquerda e direita, com base na aceitação ou não das desigualdades, propostas pelo sociólogo italiano Norberto Bobbio em seu livro *Destra e Sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica* (1994) traduzido por Marco Aurélio Nogueira como *Direita e Esquerda – razões e significados de uma distinção política* (1995). As esquerdas (seja a revolucionária ou a reformista) reconheceriam a existência das desigualdades e se esforçariam para diminuir-las ou erradicá-las; já as direitas reconheceriam que o mundo é desigual, mas acreditariam e pregariam que isso seria ou natural, ou necessário ou inevitável. Para as direitas, o objetivo não seria diminuir as diferenças nem estreitar o abismo que há entre os mais pobres e os mais ricos, por exemplo, pois haveria uma hierarquia, uma estrutura, que existe desde que o mundo é mundo: poucos estão no topo, alguns no meio e muitos estão na base.

discriminatórios. A título de exemplo, algumas reescritas de mitos clássicos gregos e romanos vêm sendo propostas por mulheres escritoras e artistas nas primeiras décadas deste século.

*The Penelopiad*, de Margaret Atwood (2005). O livro expõe o ponto de vista de Penélope, e das mulheres escravizadas, sobre a *Odisseia*, principalmente quanto ao episódio da luta de Odisseu contra os pretendentes com suas consequências e quanto à espera de Penélope por Odisseu, de modo a desestigmatizar a característica pela qual sua fama perdurou ao longo dos séculos: a paciência. A história do livro foi inspirada pelo cruel episódio da morte das doze escravas, as quais ganham voz em forma de um coro e têm direito a um divertido julgamento em uma corte do século XX. A obra foi traduzida para 28 línguas e publicada simultaneamente por 33 editoras pelo mundo, incluindo a brasileira Companhia das Letras, sob o título *A odisseia de Penélope*, na tradução de Celso Nogueira, mas que, na minha opinião, poderia ter sido traduzida por *Penelopeia*.

*Lavinia*, de Ursula K. LeGuin (2008). No romance em primeira pessoa, Lavínia conta como conheceu o poeta Virgílio, que a retratou no seu poema épico, a *Eneida*. Apesar de ela ser extremamente importante para a concretização do mito fundador de Roma, o poeta descreve muito pouco essa personagem. O interessante da história é que Lavínia conhece o espectro do autor em uma espécie de viagem ao tempo, que acontece para Virgílio próximo à morte dele, já em vias de chegar ao Hades. Logo, Lavínia saberia sobre o poeta e sobre a história que seria contada por ele, antes mesmo de ele a ter escrito, o que o faz arrepender-se por não ter feito jus ao quão interessante, destemida e valorosa teria sido sua personagem do passado.

*Circe*, de Madeline Miller (2018). Neste livro, a deusa filha do deus Hélio é banida do Olimpo por Zeus e isolada em uma ilha, onde desenvolve seus dons bruxólicos e cruza seus caminhos com muitas personagens mitológicas, como o Minotauro, Ícaro, Medeia e, certamente, Ulisses, que na *Odisseia* a seduz para depois abandoná-la. Assim, no romance de Madeline Miller, Circe conta sua própria versão da história sobre amor e sobre as perdas de uma mulher poderosa em um mundo dominado por homens. *Circe - Feiticeira. Bruxa. Entre o castigo dos Deuses e o amor dos homens* foi traduzida no Brasil por Isadora Prospero e publicada pela Editora Planeta, em 2019.

*Illusions*, de Grada Kilomba. Nas artes cênicas, um exemplo de releitura e reescritura de clássicos é a trilogia *Illusions* composta por performances de tragédias gregas escritas, dirigidas, performadas, editadas pela teórica, escritora e artista, realizadas entre 2017 e 2019: Narciso e Eco - *Narcissus and Echo* (2017), Édipo - *Oedipus* (2018) e Antígona - *Antigone*<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> A performance de Antígona pôde ser conferida, ao longo da pandemia, on-line pelo site da *Goodman gallery art*: <https://www.goodman-gallery.art/grada-kilomba>. Acesso em: 29 nov. 2021.

(2019). Nessas performances antirracistas, feministas, decoloniais, Grada Kilomba retoma as tragédias gregas de modo a dar visibilidade a grupos historicamente oprimidos, a partir de um viés de gênero e de raça. Em sua *Antígona*, por exemplo, todas as personagens eram mulheres negras, à exceção do “vilão” da história, o algoz de Antígona, Creonte, o qual foi interpretado por uma mulher branca.

Na poesia brasileira contemporânea, Ana Martins Marques retoma as personagens mitológicas de Ofélia e Medusa em seu último livro de poemas, *Risque esta palavra*, publicado em 2021. *Ofélia aprende a nadar* (p. 38) e *Um café com Medusa* (p. 41). Neste último, lemos que “Ovídio diz ter sido *justo e merecido* / o castigo que lhe impingiu Atenas / transformando seus cabelos em serpentes / porque ela se deitara com Poseidon / são desde sempre as mulheres, ela diz / condenadas pelo que fazem no leito / desde sempre amputadas / de suas cabeças terríveis / mas hoje estamos velhas / ela e eu / cansadas de refletir o tempo / como um escudo [...]”.

Antes dela, a poeta Hilda Hilst, no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974), criou uma voz poética em que Ariana, ou Ariadne, a princesa da lenda do Minotauro e deusa esposa de Dioniso, expõe seu ponto de vista, seus sentimentos e seus erotismos ao deus. Um ano após a morte da poeta, alguns dos poemas presentes nesse livro, os que constituem a série “Dez chamamentos ao amigo”, foram musicados por Zeca Baleiro e compõem a obra musical *Ode descontínua e remota para flauta e oboé – De Ariana para Dionísio* (2005), em que cada canção é levada à vida por vozes de mulheres reconhecidas da música brasileira, como Angela Ro Ro, Zelia Duncan e Rita Lee. Em um desses poemas, a canção II, Ariana declara ao deus do Olimpo, Dionísio: “[...] Porque tu sabes que é de poesia / Minha vida secreta. / Tu sabes, Dionísio, / Que a teu lado te amando, / Antes de ser mulher / Sou inteira poeta [...]”.

Além das técnicas e práticas literárias e artísticas que podem contribuir para a visibilidade das mulheres<sup>48</sup>, uma vez que releem e reescrevem estereótipos femininos e masculinos mitológicos ou históricos que remontam às antiguidades, as traduções (as antologias de traduções, as edições críticas) possuem um papel fundamental para as mudanças sociais

---

<sup>48</sup> Há ainda muitas referências à mitologia e à história clássica em séries bastante consumidas pelo público jovem atual. Nesse sentido, embora sem uma abordagem propriamente feminista, a Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, organizou o I Colóquio Internacional de Mitologia e História em séries, em 2022, pelo canal de YouTube POSLETRAS UFOP. Séries como *Troy: fall of a city* (Troia: queda de uma cidade, produzida pela BBC); *Barbaren* (Bárbaros), *Dark* e *Suburra* (produzida pelas Netflix); *Westworld* e *Game of Thrones* (produzidas pela HBO) são comentadas em seus diálogos com as Antiguidades por estudiosas e estudiosos classicistas brasileiros e internacionais, tais quais Alexandre Agnolon e Artur Costrino (Letras - UFOP), Edson Martins (Letras - UFV), Fábio Cairolli (Letras - UFPR), Júlia Avellar (Letras - UFU), João Batista Prado (Letras - UNESP), Rafael Silva e Sara Anjos (Letras - UFMG), Maria Cecília Nogueira Coelho (Filosofia - UFMG) e Jacyntho Lins Brandão (Professor Emérito - FALE - UFMG). A iniciativa é interessante no sentido de atrair o público jovem a interessar-se pelas matérias e pelos estudos de clássicas, por meio da Recepção.

almeçadas por quem deseja uma sociedade mais igualitária, visto que podem atuar tanto em um âmbito social (contribuindo para a difusão de estereótipos sexistas ou rechaçando-os) quanto em um âmbito linguístico (contribuindo, por exemplo, para a difusão do princípio do masculino como norma, ou pensando em estratégias para alterá-lo).

O recorte deste trabalho evidencia o problema do apagamento secular, milenar das mulheres da história da literatura. Logo, os estudos de gênero são essenciais para entender as questões propostas e permeiam esta dissertação desde a sua concepção.

A ideia de gênero como uma construção social, já bastante difundida e muito discutida na atualidade, tem como um dos possíveis pontos de origem 1949, ano de lançamento do livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, e sua célebre frase “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”<sup>49</sup>. Conforme a tradutora e teórica da escola canadense feminista de tradução Luise von Flotow, em *Translation and gender: Translating in the ‘era of feminism’* (1997, p. 5), com essa afirmação, Simone de Beauvoir estava falando sobre gênero e, embora o termo não tivesse se difundido naquela época, sua obra é considerada fundadora do pensamento em torno do conceito de que ser mulher, e ser homem também, muito mais que uma questão biológica, é uma construção social que relegou às mulheres características ditas femininas como a inferioridade física e intelectual, além de imposições como o matrimônio e a maternidade. Nas décadas seguintes, o conceito ganhou força e passou a ser utilizado e difundido por mulheres e homens em diversos campos de estudo.

No campo da tradução, de acordo com Sherry Simon, em sua obra *Gender in translation: Cultural identities and the politics of translation* (1996, p. 8), a partir dos anos 1980, os estudos passam a se desenvolver inscritos em um contexto, que ficou conhecido como “virada cultural”. Essa virada cultural, situação em que os Estudos da Tradução e os feminismos se encontram nos anos 1970, assinalou o caráter ideológico de toda leitura prévia à tradução e uma guinada para a superação do debate sobre fidelidade, equivalência e objetividade. Assim, a natureza ideológica da tradução foi sublinhada.

Dessa forma, as maiores preocupações deixam de ser “como se deve traduzir” ou “qual a tradução correta”, e passa a ser enfatizada uma abordagem descritiva sobre “o que as traduções fazem” e “como elas transitam no mundo e incitam reações” (SIMON, 1996, p. 8). O mais importante dessa mudança é o entendimento de que as traduções estão relacionadas de maneira orgânica a outras formas de comunicação, o que coloca a tradução como um processo de mediação o qual não está acima da ideologia, mas que opera através dela.

---

<sup>49</sup> Tradução de Sérgio Milliet (2009, p. 361) para a frase “On ne naît pas femme, on le devient” (BEAUVOIR, 1949).

Ainda de acordo com Simon, o feminismo foi uma das mais potentes formas de identidade cultural a assumir essa expressão linguística e social desde os anos 1970:

“A liberação das mulheres passa pela linguagem” era uma familiar chamada mobilizadora nos anos 1970: a liberação das mulheres deve ser primeiramente uma liberação da/pela linguagem. Pelo trabalho das estudiosas feministas durante os últimos vinte anos, emergiu um claro senso sobre a linguagem como um lugar de contestação de significados, como uma arena na qual as disciplinas se testam e se provam. Então, não surpreende que os estudos da tradução devam ser nutridos de maneiras importantes pelo pensamento feminista (SIMON, 1996, p. 7)<sup>50</sup>.

Por consequência dessa virada nos Estudos da Tradução, nas décadas seguintes, inicia-se um trabalho sistemático de busca por mulheres que participaram da cultura letrada em diversas áreas. Conforme Luise von Flotow assinala:

Nos estudos literários, o trabalho de mulheres escritoras, até o momento negligenciado, vem sendo desenterrado, examinado, traduzido e disponibilizado. Da mesma forma, histórias de mulheres estão sendo escritas e muito se tem retirado da contribuição das mulheres nas artes, na música, na filosofia, na medicina e assim por diante. Tornou-se inaceitável excluir simplesmente com base no gênero (na raça e em outros fatores). A pesquisa e a escrita que o fazem não podem mais se presumir acuradas, muito menos reivindicar aplicabilidade universal (VON FLOTOW, 1997, p. 7)<sup>51</sup>.

Estudos sistematizados sobre as relações entre os Feminismos e os Estudos da Tradução – que remetem à década de 1990, com trabalhos de pesquisa e tradução realizados pela chamada escola canadense de tradução, da qual fizeram parte as teóricas citadas Luise von Flotow e Sherry Simon – empenharam-se em visibilizar as mulheres na área de Estudos da Tradução, fossem elas tradutoras ou autoras traduzidas, de modo a legitimar suas contribuições sociais e culturais independente do momento e do espaço histórico em que atuam ou atuaram.

Então, por meio de traduções, antologias e edições realizadas por mulheres com um viés feminista passa-se a questionar não só o cânone de diversas disciplinas, mas a própria voz por meio da qual ele foi erigido. Nesse sentido, o trabalho de Jane Stevenson (2005) faz parte de um contexto maior dessa busca por mulheres cientistas, médicas, filósofas, artistas, autoras, poetas e que, no caso do latim e do grego, por exemplo, muitas vezes, constitui literalmente uma busca arqueológica por essas fontes. Contemporaneamente à edição de *Women Latin*

<sup>50</sup> Tradução minha. Segue o texto de partida: “*‘La liberation des femmes passe par le langage’* was a familiar rallying call of the 1970s: women’s liberation must first be a liberation of/from language. Through the work of feminist scholars over the last twenty to thirty years, there has emerged a clear sense of language as a site of contested meanings, as an arena in which subjects test and prove themselves. And so it is hardly surprising that translation studies should be nourished in important ways by feminist thought.” (SIMON, 1996, p. 7).

<sup>51</sup> Tradução minha. Texto de partida: “In literary studies, the work of hitherto neglected women writers has been unearthed, examined, translated and made available. Similarly, women’s histories are being written, and account is being taken of women’s contributions in the arts, in music, in philosophy, in medicine, and so on. It has become unacceptable to exclude simply on the basis of gender (or race or other factors). Research and writing that does so can no longer presume to be accurate, let alone make claims for universal applicability.” (FLOTOW, 1997, p. 7).

*Poets: language, gender, and authority from antiquity to the eighteenth century* (STEVENSON, 2005), muitas obras foram publicadas com objetivos semelhantes aos de Jane Stevenson no sentido de descobrir, reavivar, dar à luz mulheres do passado<sup>52</sup>.

A pesquisadora galega e atualmente professora da Universidade de Warwick na Inglaterra, Olga Castro, começa seu artigo *(Re)examining horizons in feminist translation studies: towards a thirdwave?* (2009), traduzido ao português por Beatriz Regina Guimarães Barboza como *(Re)examinando os horizontes da tradução: rumo a uma terceira onda?* (2017), reafirmando a situação paradigmática da escola feminista de tradução canadense com relação às intersecções entre os Estudos Feministas e os Estudos de Tradução. Porém, já com base em algumas críticas ao feminismo de segunda onda que fundou essa escola, relacionadas, por exemplo, às noções essencialistas sobre as mulheres e ao apagamento de suas diferenças, a autora examina essas ondas “pleiteando por novas abordagens feministas no ato de mediação ideológica intercultural que é a tradução e a paratradução (GARRIDO, 2005), dentro do marco que nos oferece a linguística feminista da terceira onda (MILLS, 2003; 2008)” (CASTRO, 2009. Traduzido por Beatriz Barboza, 2017, p.218).

A aproximação dos Estudos Feministas aos Estudos da Tradução se dá em um contexto maior de questionamento da “neutralidade” e da “objetividade” das traduções, cujo foco passa a ser, então, a tradução de significados e não de palavras. Segundo a autora, esse discurso se estabelece em um contexto que envolve o florescimento, ao longo dos anos 1970, das “teorias pós (pós-colonialismo, pós-modernismo, pós-estruturalismo) e de um renovado interesse pelos Estudos Culturais”. Foi nessa conjuntura que

os feminismos constataram que o fato de não subscrever de forma consciente uma ideologia particular em tradução implica aderir de forma inconsciente à ideologia dominante (patriarcal), aquela que possuem todas as sociedades, e que é dominante tanto em sentido numérico quanto porque apoia os interesses da classe dominante, o que a obriga a disfarçar-se e operar no nível do inconsciente (ALTHUSSER 1975) (CASTRO, 2009. Traduzido por Beatriz Barboza, 2017, p.221).

Ao reexaminar velhas e novas interações entre os feminismos e os Estudos de Tradução, como as mudanças na metafórica da tradução (veja-se CHAMBERLAIN, 1988), Olga Castro

---

<sup>52</sup> Apenas a título de conhecimento, menciono algumas delas, todas pertencentes ao contexto editorial estadunidense ou europeu: *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome*, de Jane McIntosh Snyder (1991); *Matrona Docta: educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domna*, de Emily Ann Hemelrijk (1999); *Early modern women poets (1520-1700): an anthology*, de Meg Bateman (2001); *Women writing latin: from Roman Antiquity to early Modern Europe*, de Laurie J. Churchill, Phyllis Rugg Brown, Phyllis R. Brown, J. Elizabeth Jeffrey Taylor & Francis (2002); *Dido's daughters: literacy, gender, and Empire in Early Modern England and France*, de Margaret W. Ferguson (2003); *Women writers of ancient Greece and Rome: an anthology*, de Ian Michael Plant (2004); *Women poets in ancient Greece and Rome*, de Ellen Greene (2005) etc.



traça uma historiografia que compreende “a reelaboração da história da tradução, tendo em vista a história das tradutoras” (2017, p. 227) e “a recuperação de autoras ignoradas” (2017, p. 229).

Um enfoque de gênero mostra que o cânone patriarcal foi aquele que definiu tradicionalmente a estética e o valor literário, de forma a privilegiar obras de autores em detrimento das autoras, sejam estas clássicas ou atuais, próximas ou de sistemas culturais distantes. Uma abordagem feminista da tradução permite lançar esse olhar a mulheres que foram apagadas, pois ela torna possível reconhecer a existência de mulheres para que tenham vez tanto na vida e na história, quanto na literatura. (CASTRO, 2009. Traduzido por Beatriz Barboza, 2017, p. 229).

Logo, abordagens feministas da tradução pretendem não privilegiar a voz dos mesmos autores de sempre, de modo que continuem a ser favorecidos apenas os pontos de vista masculinos, dominantes e que, muitas vezes, se reclamam “universais”.

A partir da tese de Thaís Fernandes, *A Literatura Latina no Brasil: uma história de traduções*, referida o capítulo 2 deste trabalho, a exposição de tabelas com dados de autoria em manuais de literatura latina (FERNANDES, 2017, p. 23 e p. 162) e nas edições de traduções do latim no Brasil, abrangendo o período de 1808 a 2014 (FERNANDES, 2017, p. 175), permite comprovar a necessidade de se buscar mulheres nas letras latinas e evidenciar a sua existência no contexto brasileiro, uma vez que elas quase não figuram nessas tabelas, à exceção de Sulpícia I, que compôs elegias no século I AEC, e Egéria, que escreveu diários de viagem sobre sua peregrinação a lugares santos no século IV EC.

Por isso, parto da iluminação dessas mulheres que escreveram poemas em latim a fim de apontar para uma possibilidade de se pensarem outros cânones para a história ainda contada sobre a literatura latina no contexto brasileiro por meio de uma miniantologia que apresenta uma tradução não sexista desses poemas, seguida de comentários sobre as escolhas para a recriação desses textos em português.

E, para tal fim, utilizo algumas das técnicas para tradução não sexista descritas por Olga Castro em capítulo de sua autoria *Traducción no sexista y/en el cambio social: El género como problema de traducción*, que consta no livro bilíngue *Translation/Interpreting and Social Activism - Compromiso social y traducción/interpretación*, publicado em 2010.

Neste capítulo, Olga Castro aprofunda questões que haviam sido delineadas em seu artigo de 2009, quando aborda, a partir de MILLS (2003; 2008), o marco da chamada “terceira onda da linguística feminista” que se empenha em fugir de essencialismos e interpretações únicas sobre a significação textual e, para isso,

abandona afirmações globais sobre usos sistemáticos da linguagem para centrar-se numa análise pontual e específica de cada enunciado (pois existem diferentes posições leitoras em cada contexto);

evita análises isoladas que podem dar lugar a generalizações universais sobre homens e mulheres, para realizar análises sempre contextualizadas que permitam entender rigorosamente como se estabelecem os limites de significação;

e rechaça considerar as categorias mulher e homem exclusivamente, para concebê-las junto a outras variáveis (idade, raça, classe, etc.) com as quais sempre interagem. (CASTRO, 2009. Tradução de Beatriz Barboza, 2017, p. 238; referenciado também em CASTRO, 2010, p. 302).

Em um plano prático, Castro sistematiza algumas estratégias que podem servir como metodologia para a tradução não sexista. Segundo ela, “ao mesmo tempo em que a partir da linguística feminista se denunciava que a exclusão das mulheres na linguagem é um fenômeno que, em certa medida, está na base de sua exclusão social, foram sendo desenvolvidas propostas de alternativas não sexistas” (2010, p. 298)<sup>53</sup>. Essas estratégias não devem ser percebidas como exaustivas ou aplicadas como regras gerais, no entanto podem ser aproveitadas, e apropriadas, em circunstâncias específicas em que devem ser pesados fatores variados, mas “tendo sempre em mente que o objetivo da tradução não sexista é favorecer uma representação linguística, mas sobretudo cognitiva, não discriminatória” (CASTRO, 2010, p. 304)<sup>54</sup>, promovendo, portanto, mudanças materiais quanto às representações dos papéis desenvolvidos por homens e mulheres no imaginário social.

A partir de literatura recente sobre a representação linguística de mulheres e homens (HELLINGER, BUSSMANN, 2001; SUNDERLAND, 2006), que coincidem em concluir que a linguagem do patriarcado posta à nossa disposição é sexista, androcêntrica e invisibiliza a presença de mulheres e estereotipa os papéis de ambos os sexos, mesmo que essa linguagem se apresente como natural, normal e concorde com o sentido comum, Olga Castro (2010, p. 298) diferencia dois níveis em que o sexismo se materializa nos diferentes idiomas: o *nível do discurso*, centrado nas expressões que no texto de partida transmitam algum aspecto relacionado aos papéis de gênero, ou seja, é o nível pelo qual se opera a transmissão de estereótipos ideológicos sobre mulheres e homens, o qual nem sempre se faz presente nas situações tradutórias, e o *nível da palavra*, ou *da norma linguística*, em que ocorre a transmissão assimétrica de marcas semânticas que representam os sexos, por exemplo, através da categoria linguística de gênero (masculino, feminino e neutro).

Ainda conforme Castro (2010, p. 298)<sup>55</sup>, “uma das marcas mais frequentes para representar o sexo biológico é proporcionada pelo gênero linguístico”. Por isso, em boa parte

---

<sup>53</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Al mismo tiempo que desde la lingüística feminista se denunciaba que la exclusión de las mujeres en el lenguaje es un fenómeno que en cierta medida está en la base de su exclusión social, se fueron desarrollando propuestas de alternativas lingüísticas no sexista [...]” (CASTRO, 2010, p. 298.)

<sup>54</sup> “Estas estrategias no tienen valor universal, sino que unas u otras resultarán más apropiadas en cada situación, de acuerdo a múltiples factores específicos y teniendo siempre en mente que el objetivo de la traducción no sexista es favorecer una representación lingüística, pero sobre todo cognitiva, no discriminatoria.” (CASTRO, 2010, p. 304).

<sup>55</sup> “Una de las marcas más frecuentes para representar a los sexos la proporcionan el género lingüístico, y de ahí la relación que en buena parte de los idiomas existe entre esta categoría lingüística y la categoría biológica de sexo.” (CASTRO, 2010, p. 304).

dos idiomas existem relações entre a categoria linguística de gênero e a categoria biológica sexo (ou, em outras palavras, a categoria de gênero social). Pelo entendimento de que o nível da norma linguística está praticamente sempre presente nos textos de trabalho independentemente do seu gênero textual, é neste nível que Castro se centra para analisar alguns problemas frequentes relacionados às questões de gênero (social e linguístico) na tradução entre línguas e para estabelecer algumas estratégias para a tradução não sexista.

Com tal objetivo, a autora examina alguns problemas que podem surgir na tradução entre o par linguístico inglês/castelhano a fim de abordar os níveis de análise (do discurso e da palavra), por meio de um experimento aplicado em sua sala de aula, na disciplina “Traducción e cultura inglés/galego” na Universidade de Vigo. Ela, então, aponta quatro problemas mais frequentes, frisando que sua lista de exemplos não é exaustiva. E, por meio das escolhas tradutórias de seu alunado, demonstra comportamentos habituais na tradução entre esse par de línguas, os quais contribuem para a manutenção de estereótipos de gênero.

Não pretendo me deter nos problemas que podem surgir nas traduções entre esses pares de línguas, por não se tratar dos mesmos que haveria entre latim e português. Em latim, os nomes poderiam expressar os gêneros gramaticais masculino, feminino e neutro; em português, os nomes podem expressar o feminino ou o masculino. Dessa forma, as questões tradutórias neste par de línguas aparentadas seriam diferentes das que ocorrem entre o castelhano (que marca constantemente o sexo biológico, ou o gênero social, de referentes por meio dos gêneros gramaticais masculino e feminino) e o inglês (que possui muitos neutros e epicenos, isto é, nomes que possuem apenas um gênero e que podem expressar as categorias de “macho” e “fêmea”).

Logo, a título de ilustração trago apenas um dos problemas descritos por Olga Castro. Por exemplo, uma dificuldade bastante frequente na tradução do inglês para o castelhano (e para o português) é ter que especificar o gênero do referente na língua de chegada quando a língua de partida não o explicita. Assim, “*writer*” pode se referir a um “escritor” ou a uma “escritora”. Da mesma forma, aparecem dúvidas quando se deve traduzir do castelhano (ou do português) para o inglês um termo que especifica o gênero no referente linguístico, de modo que “escritora” poderia ser vertido para “*writer*”, apagando a especificidade do gênero da língua de partida, ou para, por exemplo, “*female writer*”, explicitando-a.

De acordo com Castro (2010, p. 300), as soluções propostas, a esses e outros problemas tradutórios relacionados aos gêneros linguístico e social, por suas turmas de estudantes

confirmaram o “Princípio do masculino como norma”<sup>56</sup>, “em que, ao se desconhecer o sexo do sujeito a que faz referência um nome sem marcas de gênero, opta-se preferivelmente pelo masculino, contribuindo assim para a invisibilidade feminina (e das mulheres)”<sup>57</sup>.

Segundo a professora, sua turma de estudantes chegou mesmo a produzir “o que poderiam ser considerados erros de tradução, sob uma perspectiva normativa”. Um desses casos foi a experiência com a frase “*he’s a very famous gyneacologist; his patients are very happy with him*”, que 76% das vezes foi traduzido como “*es un ginecólogo muy famoso; sus pacientes están muy contentos con él*”<sup>58</sup>, o que originou uma situação em que homens seriam mais provavelmente os pacientes de um ou uma ginecologista do que mulheres (CASTRO, 2010, p. 300).

Por isso, para Castro (2010, p. 301)<sup>59</sup>, a tradução não sexista se constrói como proposta fundamental para liberar a linguagem de sua carga patriarcal, já que as traduções integram boa parte dos textos que circulam em nossa sociedade.

Então, com o objetivo de estabelecer algumas estratégias para a tradução não sexista, a autora remonta a propostas da escola tradutológica canadense em seu contexto de diálogo cultural anglo-francês no Quebec nas décadas de 1980 e 1990, cujas pesquisadoras empregaram estratégias, posteriormente sistematizadas, como *supplementing*, *prefacing*, *footnoting* e *hijacking the text*. (VON FLOTOW, 1997 *apud* CASTRO, 2010, p. 301), as quais podem ser traduzidas como “suplementação”, “prefaciação”, “uso de notas de rodapé” e “sequestro do texto”. Para Olga Castro, apesar de paradigmáticas, essas estratégias servem apenas a traduções literárias que, além disso, são vanguardistas e transmitem explicitamente uma perspectiva feminista. Desse modo, ela expande algumas dessas estratégias e as complementa com propostas de autoras como Anne Pauwels (1998) a fim de criar uma metodologia de tradução não sexista, não exaustiva e que sirva a mais tipos de tradução, como as técnicas, e não apenas as literárias.

Embora as estratégias compiladas por Castro possam ser mais abrangentes, aqui, parece importante fazer uma ressalva: nenhum texto teórico é uma receita acabada de como traduzir,

---

<sup>56</sup> “Male-As-Norm Principle” (Braun, 1997, p. 3 *apud* CASTRO, p. 300). Um exemplo do masculino como norma no português seria a utilização de “Homens” ou “O Homem” para referir-se a “seres humanos”, dentre outros mecanismos linguísticos que reforçam a percepção de que o gênero masculino é a regra e a forma feminina é uma derivação e, portanto, seria menos importante.

<sup>57</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Por el cual, de existir desconocimiento del sexo del sujeto al que hace referencia un nombre sin marcas de género, se opta preferiblemente por el masculino, contribuyendo así a la invisibilidad del género femenino (y de las mujeres)” (CASTRO, 2010, p. 300).

<sup>58</sup> “É um ginecologista muito famoso; seus pacientes estão muito satisfeitos com ele”.

<sup>59</sup> Tradução minha para o texto de partida: “la traducción no sexista se erige como propuesta fundamental para liberar el lenguaje de su carga patriarcal” (CASTRO, 2010, p. 301).

já que tudo depende dos desafios que cada texto nos apresenta. Justifico, pois, a apresentação alongada desse capítulo de Castro, pelo uso instrumental que faço dessas pautas sexistas nas traduções da próxima seção desta dissertação.

Detalhando, então, um possível método para uma tradução não sexista, Olga Castro advoga que este deveria conter três fases independentes nas quais se requer uma posição ativa de quem traduz: a *leitura crítica*, a *reescrita* e a *ética da tradução*, sendo esta última fase fundamental para realizar as duas primeiras, a leitura crítica e a reescrita, ou seja, para se definir, nas suas palavras, uma “tradução lícita”. No seu modo de ver, o uso de estratégias de tradução não sexistas não está apartado da ética da tradução, já que esta

deveria basear-se na responsabilidade de quem traduz de refletir sobre suas ações e de mostrar uma atitude autocrítica sobre as responsabilidades e os limites de sua interpretação textual. Em segundo lugar, essa ética se baseia na responsabilidade de quem traduz de ser consciente da sua intervenção e da “criação” de significado que está sempre presente no ato de mediação que supõe a tradução, avaliando o impacto que inevitavelmente provocarão suas estratégias de tradução. E finalmente se baseia na responsabilidade de ser visível, ou seja, de advertir o público leitor sobre as intervenções textuais (na medida em que cada texto o permita) [...] (CASTRO, 2010, 305)<sup>60</sup>.

Assim, é necessária uma posição ideológica consciente, responsável e autocrítica por parte de quem traduz de modo a tornar a tradução e as estratégias utilizadas para a sua recriação visíveis a quem as lê, além de não contribuir com a propagação de estereótipos que fortaleçam a ideologia dominante. Essa posição ideológica demarcada está presente desde a fase da *leitura crítica*, a qual compreende prestar atenção aos elementos do texto de partida a fim de identificar as situações em que não se incorre em sexismo, mas que, em uma “tradução inconsciente”, possivelmente se transformariam em sexistas, corroborando o princípio do masculino como norma, o “Man principle” (CASTRO, 2010, p. 302). Além disso, durante essa leitura acurada, é possível identificar palavras ou expressões sexistas, de modo a avaliar quais as melhores estratégias para a sua reescrita a fim de definir, por exemplo, se é melhor manter um efeito sexista no texto de chegada (e comentá-lo em metatextos), se é melhor abrandá-lo ou mesmo retirá-lo. Reiteradamente, essa avaliação é feita a cada situação concreta, não havendo uma solução única, nem *a priori*.

---

<sup>60</sup> Tradução minha para o texto de partida: “la ética de la traducción debería basarse en la responsabilidad de quien traduce de reflexionar sobre sus acciones y de mostrar una actitud autocrítica sobre las posibilidades y los límites de su interpretación textual. En segundo lugar, esta ética se basa también en la responsabilidad de quien traduce de ser consciente de su intervención y de la ‘creación’ de significado que está siempre presente en el acto de mediación que supone la traducción, evaluando el impacto que inevitablemente provocarán sus estrategias de traducción. Y, finalmente, se basa en la responsabilidad de ser visibles, es decir, de advertir al público lector sobre las intervenciones textuales en la medida que cada texto lo permita” (CASTRO, 2010, p. 305).

Finalmente, a fase da *reescrita ativa* é aquela para a qual são necessárias estratégias de tradução não sexistas que originem textos na língua de chegada livres de sexismo linguístico, tanto no plano estritamente linguístico, como sobretudo no plano cognitivo. Olga Castro (2010, p. 302-4) apresenta então, cinco estratégias para traduções inclusivas, que certamente não são as únicas, mas compreendem um bom resumo de possibilidades. São elas: a *compensação*, o *transtorno linguístico*, a *correção do texto*, a *escolha em contraponto* e o *uso de metatextos* (como os prefácios e as notas de rodapé da escola canadense de tradução). Então, passo a discorrer sobre elas livremente conforme sua definição por Olga Castro, mas utilizando exemplos do português e, quando não for possível, referenciando alguns dos utilizados por ela, sobre o par de línguas castelhano e inglês.

A estratégia da *compensação* consiste na intervenção para compensar as diferenças entre línguas e culturas quanto à forma de marcar o gênero linguístico, as conotações que uma palavra pode ter quanto à representação cognitiva etc. No meu entendimento, um exemplo deste último pode ser a tradução de alguns nomes de animais, que em sentido figurado implicam sexismos, como a tradução do termo em inglês “*chicken*”, que pode referir-se tanto ao animal galinha, frango, quanto a um ser covarde, para o termo “galinha” em português, que pode conotar depreciativamente uma mulher que não representaria a moral imposta pela sociedade patriarcal dominante. Quanto à forma de marcar o gênero linguístico, conforme já mencionado, um dos principais problemas de tradução ao nível da palavra consiste na diferente materialização do gênero linguístico em diferentes idiomas, bem como na tendência a empregar o masculino genérico quando não se sabe o gênero social do referente. Para evitar essa tendência, Olga Castro, partindo de Anne Pauwels, apresenta duas possibilidades de *compensação*: a *generalização* ou *neutralização* e a *especificação* ou *feminização*, que permitem diferentes formas de equilibrar as questões de gênero em traduções. A primeira delas corresponde à eliminação de marcas específicas de gênero em um termo com a finalidade de que ele possa ser interpretado como realmente neutro (HELLINGER; PAUWELS, 2007, p.680 *apud* CASTRO, 2010, p. 302). Assim, um termo como “alunos” poderia ser *neutralizado* ou *generalizado* por expressões como “o alunado”, “o corpo discente”, “a turma de estudantes”. Em outros exemplos, o termo “trabalhadores” poderia ser substituído por “a classe trabalhadora”, “leitores” por “público leitor” etc. A segunda forma de compensação corresponde à especificação de gêneros linguísticos de “forma simétrica” ao referir pessoas, com o objetivo de refletir na linguagem o gênero social da pessoa referida. Ou seja, utiliza-se o feminino para mulheres, o masculino para homens, e ambos os gêneros linguísticos ao referir-se a ambos os sexos, ou no caso de se ignorar o gênero social de quem se menciona. Para Castro, é importante

que se marque o feminino quando ele é conhecido, isto é, quando ele se apresenta textualmente. Logo, um termo genérico como “professores” poderia ser *especificado ou feminizado* de diversas formas, como: “professores/as”, “professores(as)”, “professoras e professores” etc.

Nas situações em que a linguagem não oferece uma alternativa não discriminatória às mulheres, pode-se recorrer à criação de neologismos, como a palavra “sororidade” (de *soror*, no latim: irmã) implantada recentemente em diversas línguas e já presente em alguns dicionários, utilizada para marcar especificamente uma irmandade entre as mulheres, não exposta no termo “fraternidade” (de *frater*, no latim: irmão). Outro exemplo de neologismo recente no português é a palavra “femismo” que adiciona o sufixo “ismo” ao vocábulo “fêmea” do português para relacioná-lo ao termo “machismo” (em que o sufixo é adicionado ao vocábulo “macho”), no sentido de que se opõe ao machismo, mas por meio de uma dinâmica de superioridade do gênero feminino em relação ao masculino, e como maneira de separá-lo de “feminismo” (em que se acrescenta o sufixo “ismo” ao vocábulo *femina*, do latim: mulher) o qual é um movimento que luta pela igualdade entre os gêneros, e não pela supremacia de um gênero sobre outro.

A estratégia do *transtorno linguístico* (*linguistic disruption*, conforme PAUWELS, 1998, p. 98 *apud* CASTRO, 2010, p. 303) corresponde à realização de mudanças na tradução que podem transtornar quem a lê. Esses transtornos incluiriam “alterações semânticas, inovações linguísticas, novas formas de soletrar palavras para visibilizar as mulheres, ou utilização de negritos, maiúsculas, cursivas e aspas”<sup>61</sup>. Alguns exemplos de aplicação dessa estratégia no par de línguas inglês/castelhano, referidos por Olga Castro, são: em vez de verter a palavra “tradutora” para “*translator*” em inglês, utilizar sufixos femininos existentes em outras palavras da língua como “*translatrix*” ou “*translatress*” e ainda o transtorno linguístico “*herstory*” em vez de “*history*” para falar da “história” (dela, *her*, e não dele, *his*), criticando seu viés patriarcal. Um exemplo do contexto brasileiro poderia consistir em enfatizar o gênero linguístico da palavra *PresidentA*, para se referir à ex-presidenta Dilma Rousseff, que não conseguiu que a classe política nem os meios de comunicação assim a chamassem, sendo referida como “presidente”<sup>62</sup>, durante seu governo e após a sua queda em 2016.

<sup>61</sup> “Alteraciones semánticas, innovaciones lingüísticas, nuevas formas de deletrear palabras para visibilizar a las mujeres o la utilización de negritas, mayúsculas, cursivas, comillas etc.” (CASTRO, 2010, p. 303).

<sup>62</sup> Apesar de a palavra “presidenta” ser dicionarizada no português desde 1889, a imprensa brasileira e a classe política não acataram o pedido de chamamento da presidenta Dilma, conforme é possível perceber em matérias como a do jornal 180 graus, de 2011. “Sarney se refere a Dilma como ‘presidente’ e Marta Suplicy o corrige”. (Disponível em: <https://180graus.com/politica/sarney-se-refere-a-dilma-como-presidente-e-marta-lhe-corrige-401627>. Acesso em: 13 jul. 2022); e o artigo de opinião de 2013 da Revista Exame em que o autor diz que “por questões eufônicas” prefere “a forma presidente”, apesar de reconhecer a existência da palavra “presidenta”. (Disponível em: <https://exame.com/carreira/presidente-ou-presidenta-qual-o-certo/> Acesso em: 13 jul. 2022).

A *correção do texto* é uma técnica que busca corrigir o texto de partida quando se afere que ele incorporaria uma incorreção, de modo que, por exemplo, “a história do homem” pode ser reescrita como “a história da humanidade” ou como “a história dos seres humanos”. Na minha opinião, esse é um procedimento utilizado largamente também por revisoras de texto ideologicamente conscientes e colocadas.

A estratégia da *escolha em contraponto* consiste em tomar uma decisão depois de haver realizado uma leitura em contraponto (*contrapunctual reading*, conforme SAID, 1994 *apud* CASTRO, 2010, p. 303), ou seja, fazer uma leitura dinâmica que leve em consideração tanto a interpretação sexista, ou dominante, quanto a interpretação não sexista, ou subversiva. Assim, uma tradução não sexista consistiria em refletir sobre ambas as possibilidades de gênero linguístico, masculino ou feminino, antes de decidir quanto ao gênero linguístico que será utilizado. De acordo com Olga Castro (2010, p. 304), é importante que a pessoa que traduz evite as traduções inconscientes em casos em que o gênero social não é indicado no texto de partida a fim de que não sejam reiterados “sistematicamente estereótipos comumente associados a cada um dos sexos”<sup>63</sup>, ou gêneros sociais. Um exemplo utilizado pela autora seria evitar utilizar “os médicos” ao lado de “as enfermeiras”, ao traduzir “*doctors and nurses*”, ambos sem gênero explícito em inglês, por exemplo, e, com isso, reforçar o senso comum de que quem pratica a medicina seja sempre homem; e, a enfermagem seja sempre mulher.

A estratégia da *utilização de metatextos* (ou paratextos; isto é, os textos escritos sobre a tradução ou que a circundam, como os títulos, os prefácios, as notas de rodapé, as notas da tradutora) é bastante utilizada por teóricas e tradutoras feministas e já se encontrava nas sistematizações de técnicas feministas para a tradução da escola canadense (*supplementing, prefacing, footnoting*), sendo um dos principais instrumentos para a tradução não sexista. A metatextualidade pode ser aplicada como estratégia em si mesma, por exemplo, para tornar visível um sexismo existente ou representado no texto de partida, e, portanto, pode ser uma técnica complementar às anteriores, pois, por meio de metatextos, é possível explicar as intenções políticas da tradução; o porquê das táticas não sexistas utilizadas; qual a compreensão de quem traduz sobre o texto de partida; que outras leituras seriam possíveis com relação ao texto; quais as justificativas que levaram a uma escolha em contraponto, além de possibilitar que sejam contextualizados o texto de partida, a tradução ou a autoria.

Por fim, ainda segundo Castro (2010, p. 304-5), haveria outros fatores a considerar, a partir do ponto de vista de quem traduz, que abarcam: *a função* que deveria cumprir a tradução

---

<sup>63</sup> “Quien traduce deberá tener en cuenta la importancia de no reproducir sistemáticamente estereotipos comúnmente asociados con cada uno de los sexos” (CASTRO, 2010, p. 304).



na cultura de chegada; a *autoria do texto de partida*, por exemplo, se é um texto anônimo, ou de autoria ainda desconhecida; *o tipo de audiência a que se dirige a tradução*, para avaliar o grau de receptividade de cada estratégia; *o gênero textual* a que corresponde o texto de partida, e *a ideologia de gênero presente no texto*, além das *restrições* que podem influenciar decisões da pessoa tradutora, por exemplo, os prazos de entrega e as questões econômicas.

Vistos os fatores a ser considerados e as possíveis estratégias que podem ser adotadas com o objetivo de realizar uma tradução não sexista, nos quais me baseio para traduzir os poemas escritos por mulheres em latim na Antiguidade Tardia e início da Idade Média escolhidos para figurarem uma miniantologia, acredito que a área dos Estudos Clássicos, ou dos estudos das antiguidades, possa se beneficiar muito de sua intersecção com os Estudos Feministas da Tradução, os quais certamente se beneficiam da área de clássicas, por exemplo, para que sejam possíveis resgates históricos de mulheres que viveram em passados mais longínquos.

Os estudos das antiguidades podem abrandar as recentes críticas que vêm sofrendo e se fazendo – como a percepção de que narrativas, muitas vezes falaciosas, são utilizadas como fundamento em discursos proferidos e ações praticadas pela extrema direita – e se tornar mais inclusivos, ao atentar para a representatividade e para as pulsantes questões identitárias levantadas no presente com relação a gêneros e sexualidades, raças<sup>64</sup> e classes<sup>65</sup>. Afinal, as narrativas sobre a história estão abertas e são um território em constante disputa.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu prefácio, intitulado *Walter Benjamin ou a história aberta*, que abre o primeiro volume das obras escolhidas de Walter Benjamin *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* editado pela primeira vez em 1985 no Brasil, apresenta o livro, saudando o fato de que finalmente as famosas teses *Sobre o conceito da história* eram editadas em português. Para Gagnebin, o aspecto essencial da filosofia de Benjamin é a sua teoria da narração. E ela propõe que, se entendermos que o

---

<sup>64</sup> Durante a realização deste trabalho, interessou-me saber se há alguma sistematização de estratégias para traduções antirracistas, as quais ainda não encontrei, embora não tenha procurado com afinco por falta de tempo hábil e por não se tratar do objeto principal deste trabalho. No entanto, ao traduzir, por exemplo, do inglês uma frase, como a da capa do livro de Joanna Russ, presente na nota 25, “But if it’s **clear** she did the deed” por “Mas se está **evidente** que ela escreveu”, estou atentando para o atual debate linguístico que se dá na educação quanto à tentativa de substituir termos como “claro” e “branco”, designando qualificativos, e “escuro”, “preto” e “negro”, como referentes negativos.

<sup>65</sup> Com relação às questões de classe, há um debate recente sobre representação linguística, que também opera em um nível do discurso (ou cognitivo, conforme Olga Castro) quanto a referir como “escravizadas”, em vez de como “escravas”, as pessoas, ou povos, que em algum período histórico foram subjugadas por grupos dominantes. O termo “escravizado” (composto pelo sufixo -izado, em que há a ideia de uma ação que modifica uma qualidade) tende a conferir mais nitidez ao fato de que a escravidão tenha sido impingida por determinados grupos (como os brancos europeus durante e após a colonização das américas e da África), enquanto o termo “escravo” pode aparentar uma naturalidade dessa condição, como se ela fosse inata ou inevitável.

termo história (*Geschichte*) designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses “Sobre o conceito de história” não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre o nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração (GAGNEBIN, 2014, p.7).

Além da importância política do ato de se contar a história (ou histórias de um modo geral), Gagnebin especula que a grande potência das teses de Benjamin *Sobre o conceito da história* residiria no seu formato fragmentado, que, à maneira de Heródoto, historiador admirado por Benjamin, não encerra explicações definitivas, deixando que “a história admita diversas interpretações diferentes, [e] que, portanto, ela permaneça aberta, disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova” (GAGNEBIN, 2014, p.13). E cita Benjamin, em *O narrador*, quando ele avalia que o relato, não fechado, não único, do historiador do antigo Egito, “assemelha-se a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (GAGNEBIN, 2014, p.13).

A história então não é fechada, mas está aberta às intervenções de sujeitos do presente. O passado que resgatamos é o passado que não deixou de acontecer, pois, a exemplo das sementes egípcias, ele não está morto; enquanto presente, ele é uma enorme potência. O passado é uma potência do agir no agora, é aquilo que, na emergência do presente, faz sentido. Assim, a partir de ações no presente, o passado, a maneira como o enxergamos e como o narramos, vai sendo atualizado.

Ainda, os relatos da história estão em disputa, como percebemos pelo atual mal-estar vivido por estudos de um passado clássico, ilustrado por visões expostas no contexto estadunidense, como as de Shadi Bartsch e Dan-el Peralta, que reivindicam novos olhares, e novos discursos, os quais contemplem indagações e soluções quanto a questões de gênero e de raça, por exemplo.

Ou seja, os relatos da história estão “em curso”, conforme Maria-Mercè Marçal, em suas *Meditações sobre a fúria*,

[...] é certo que, nas últimas décadas, talvez muito timidamente, ainda, começou a circular a ideia de que pode haver um outro ou uns outros pontos de vista, e, portanto, uns outros relatos, que os até então personagens-comparsas podem ser relidos retrospectivamente à luz de um novo protagonismo. Ademais, à medida que este ainda é um relato em curso, em que cada momento é somente um final provisório à luz do qual é preciso reler e reinterpretar todo o argumento anterior, qualquer modificação que introduzirmos nos próximos capítulos forçosamente redefinirá o sentido dos capítulos precedentes. (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

A fim de contribuir para a possibilidade de que novos protagonismos e pontos de vista se iluminem, no próximo capítulo, apresento a pequena antologia de poemas escritos por mulheres em latim. Assim, deixo que essas mulheres falem por meio das minhas traduções, que as aproximam, mesmo que não haja motivos textuais ou históricos para que as autoras e seus poemas sejam colocados em relação. À vista disso, espero que possamos contar mais algumas histórias e que elas nos ajudem a construir um futuro em que tanto o presente quanto até mesmo o passado sejam mais plurais, igualitários, inclusivos. E assim, parafraseando a tradução de Sérgio Paulo Rouanet da tese VI de Walter Benjamin, despertemos no passado as centelhas da esperança, na certeza de que nem quem já morreu estará em segurança se o inimigo vencer.

Com isso, espera-se que a representação das mulheres na(s) história(s) e na literatura deixe de ser uma “ilusão” como professa Marçal, mas torne-se uma realidade que “a partir de agora, a tradição – ou como queiramos chamá-la: o passado que se projeta no futuro e que dele se nutre, como um adubo poderoso – já não se pode fazer sem nós.” (MARÇAL, 1993. Tradução de Beatriz Barboza, 2022, no prelo).

E ainda mais utopicamente, torço por que essas histórias possam nos ajudar a postergar o fim, como nos ensina o intelectual indígena Ailton Krenak, em suas *Ideias para adiar o fim do mundo*:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, p. 26-27)

#### 4 UMA CONSTELAÇÃO DE POEMAS: TRADUÇÕES COMENTADAS

##### Tradução

Este poema  
em outra língua  
seria outro poema

um relógio atrasado  
que marca a hora certa  
de algum outro lugar

[...]

Ana Martins Marques

Os critérios para a seleção dos poemas traduzidos nesta seção partiram de três delineamentos. O primeiro diz respeito ao período histórico em que estão circunscritos: a primeira parte da obra de Jane Stevenson, a *Antiguidade e a Antiguidade Tardia*, que se inicia no século I AEC, com a primeira escritora de quem restaram escritos, conhecida como Sulpícia, a primeira (Sulpícia maior, Sulpícia elegíaca ou, ainda, Sulpícia republicana), que não é traduzida aqui, conforme explico a seguir. O segundo compreende a autoria dos poemas, ou seja, foram escolhidos os que pudessem ser atribuídos a um nome de mulher. Já o terceiro delineamento relaciona-se a uma temática em comum entre os poemas: elegeram-se os que tratassem sobre os afetos entre as pessoas. Pelos próprios poemas, foi possível entender que, de maneiras muito distintas, todas as autoras tocaram no assunto da afeição, das relações entre as pessoas e entre os seres.

A disposição dos poemas desta constelação de autoras se dá a partir da estrela menos perceptível até a mais brilhante. Ou seja, parto da autora de quem tenho menos dados biográficos e cujo poema suscitou menos comentários para chegar àquela que provocou maiores apontamentos tanto sobre si mesma quanto sobre seu poema. Assim, os poemas estão numerados como 1. Epitáfio de Constância; 2. Poema fúnebre de Terência; 3. Dístico de Sulpícia II; 4. Poema de Euquéria; 5. Introdução do *cento* de Proba; 6. Acróstico de Taurina, e sua ordem de aparecimento é devido a sua “grandeza” aparente, conforme pretende representar a Figura 3, produzida a partir da ilustração de Anastácia Bueno Campolina e bordada por Camila Barbosa de Amorim:

Figura 3 - Constelação de autoras



Fonte: Ilustração de Anastácia Bueno Campolina bordada por Camila Barbosa de Amorim, 2022.

A ilustração da Figura 2 - Constelação de cacos, de Anastácia Bueno Campolina que já havia sido utilizada como imagem para unir duas metáforas metodológicas baseadas em conceitos benjaminianos descritos no Capítulo 2, agora, na Figura 3 – Constelação de autoras, aparece com os nomes das poetisas apresentadas e traduzidas neste Capítulo 4. Assim, vemos uma constelação de mulheres que escreveram poemas e cujos escritos permitem, assim como as estrelas, acessar fragmentos de passados, como uma “constelação entre o tempo de agora e o que se rememora” (LÖWY, 2005, p. 70).

Na figura, cada caco possui um tamanho distinto que representa a quantidade de informações que foi possível acessar de cada uma das poetisas por meio de seus próprios poemas ou por meio de literatura disponível e acessível sobre cada uma delas.

A linha imaginária que une as estrelas em uma constelação foi bordada à mão pela arquiteta e bordadeira Camila Barbosa de Amorim utilizando o ponto do alinhavo, que é uma costura frouxa, descompromissada. Nas palavras da artista, “alinhavar é juntar dois ou mais tecidos ou superfícies, antes da costura final, como numa barra de calça, quando primeiro se quer acertar a altura: faz-se o alinhavo para depois ir para a máquina de costura”<sup>66</sup>. Então, o bordado representa o alinhavo, a linha descompromissada e imaginária que une as estrelas no desenho projetado de uma constelação. Além disso, com uma criatividade característica de tarefas realizadas por mulheres, desde as antiguidades, os trabalhos de costura e bordado aproximam tecidos, como o trabalho de tradução aproxima textos<sup>67</sup>. A metáfora entre tecido e texto já está contida na própria origem do termo “texto” em português, proveniente do verbo em latim *texere*: tecer, entrelaçar, compor algo (seja versos, seja grinaldas) através da justaposição de fios.

Uma antologia, além de na botânica referir-se ao estudo das flores, é uma coleção de textos, em prosa ou em verso, que seleciona obras de forma a representar uma época dos escritos de uma autora, ou de várias, de um autor ou de vários; um determinado período histórico; uma localidade; um gênero literário, uma temática em comum... Há muitos tipos de antologias. A meu ver, à semelhança das constelações, uma antologia cria um desenho imaginário que costura “coisas” afins, ou melhor, “coisas” que são percebidas por quem as cria, as imagina como tendo alguma afinidade. Também é o que ocorre em uma dissertação de mestrado como esta, em que se unem teorias e ideias de várias pessoas que investigam e analisam temas diversos para se desenhar uma pesquisa em que essas pessoas conversam, discordam entre si, somam-se aos discursos de umas e de outras.

Também conversam entre si e conosco essas autoras, às quais são dedicadas subseções que as apresentam a partir de uma pequena biografia que menciona algumas fontes para pesquisas mais aprofundadas sobre as poetisas, sobretudo, *Matrona Docta: educated women in the Roman elite* (1999), de Emily Hemelrijk, e, certamente, *Women Latin Poets: language,*

<sup>66</sup> AMORIM, 2022. Explicação oral da autora sobre o significado do ponto utilizado em seu bordado.

<sup>67</sup> Em tempo: Em evento da Associação Brasileira de Professores de Latim, POETRA, o professor da Universidade Federal da Bahia José Amarante Santos Sobrinho apresentou um trabalho intitulado *O avesso perfeito: lusus linguae e recriação de poesia*, em que ele toma o bordado como metáfora para o processo de tradução de poesia, e aproxima o seu trabalho como recriador de efeitos poéticos ao de sua mãe, já falecida, como bordadeira interessada em criar “avessos perfeitos”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=45SvICnQN3k&ab\\_channel=ABPLAssocia%C3%A7%C3%A3oBrasileiradeProfessoresdeLatim](https://www.youtube.com/watch?v=45SvICnQN3k&ab_channel=ABPLAssocia%C3%A7%C3%A3oBrasileiradeProfessoresdeLatim). Acesso em: 25 out. 2022.

*gender, and authority, from antiquity to the eighteenth century* (2005), de Jane Stevenson, que contém a maioria dos textos de partida em latim que são utilizados como base para a tradução, bem como a maior parte dos dados e referências utilizados para a construção das histórias das mulheres.

Após essa apresentação, segue-se uma introdução de cada poema, que expõe algumas de suas características no texto em latim e aborda algumas das diferentes estratégias utilizadas para traduzi-los e apresentadas no capítulo 3. A partir disso, o projeto de tradução dos poemas abarca uma *leitura crítica* (que visa a reconhecer palavras ou expressões problemáticas com relação aos gêneros gramaticais e sociais neles contidos) e uma *reescrita ativa* (que pressupõe o uso de estratégias de tradução não sexista, como a compensação, a correção do texto e o uso de metatextos), além da consciência sobre a *ética* tradutória. Respondo, assim, algumas das questões sobre as quais, segundo Olga Castro (2010, p. 304-5), seria importante refletir para a realização de uma tradução não sexista:

*A função que as traduções deveriam exercer no contexto ao qual se dirigem é participar de um contexto maior em que há cada vez mais pesquisas e eventos acadêmicos refletindo sobre a importância das mulheres na vida em sociedade e resgatando suas histórias e/ou seus escritos*<sup>68</sup>. Espero, com isso, chamar a atenção para o fato de que há uma história das mulheres ainda a ser contada nos contextos escolares, acadêmicos e editoriais, além de contribuir para que possamos ouvir um pouco de suas versões sobre as relações pessoais e sociais nas épocas a que pertenceram.

Os *textos-fonte para as traduções* foram escritos por mulheres em latim na Antiguidade tardia, a maioria delas ainda não conhecidas no contexto brasileiro ou, pelo menos, não apresentadas em manuais de literatura, nas pesquisas acadêmicas nem traduzidas no mercado

---

<sup>68</sup> Apenas para citar algumas pesquisas e atuações do contexto atual de estudos de clássicas no Brasil: O V Simpósio LEC – Universidade Federal Fluminense realizado em 2022 tratou sobre “Mulheres que traduzem clássicos” <https://mulheresquetraduzem.wordpress.com/> e conferiu visibilidade ao trabalho de tradutoras brasileiras contemporâneas. Merece destaque uma das linhas de pesquisa da professora desta universidade e organizadora deste evento Renata Cazarini de Freitas que articula os Estudos Críticos de Recepção – os quais, segundo a professora e pesquisadora, desafiam os modelos eurocêtricos da tradição clássica, confrontando a naturalização da violência sexual, do sectarismo étnico, do silenciamento da voz feminina, ao mesmo tempo em que explicitam o patriarcalismo e a misoginia – com os Estudos Feministas da Tradução, de modo a promover o ativismo acadêmico, encarando o silenciamento como tecnologia de opressão e refutando a invisibilidade da tradutora. Além disso, há a pesquisadora Aline da Silva Lazaro Bragion (UNICAMP) cujo projeto tem como objeto de pesquisa a comédia *Hecyra* (*A sogra*) de Terêncio (185-159 a.C.) atenta para o modo como se introduzem temáticas centrais à peça, como o conflito entre sogras e noras, a violência sexual, a misoginia e o conflito entre os sexos. Por fim, apenas para dar alguns exemplos de maneira não exaustiva, a pesquisadora Maria Fernanda Gárbero (UFRRJ) possui como uma de suas linhas de pesquisa “Mulher, violência e representação” cujo objetivo é “compreender como são iniciadas algumas conformações femininas e como elas são capazes de abalar cenários marcados por violências, marcando-lhes como uma vítima que, através de uma identidade coletiva, consegue elaborar representações e performances viáveis às possibilidades de defesa e enfrentamento, por um processo de consciência a partir do reconhecimento de si como um ator político”.

editorial. A base para o acesso e a transcrição dos poemas nas traduções foi a obra de Jane Stevenson, *Women Latin poets: language, gender, and authority, from antiquity to the eighteenth century* (2005). Todos os poemas foram transcritos quase integralmente dessa obra, à exceção de um deles, o poema de Euquéria, cujos versos contidos na obra de Stevenson eram apenas os 12 últimos. Os 20 primeiros versos de Euquéria foram complementados a partir de um artigo sobre os paradoxos hiperbólicos do poema, intitulado *Eucheria's Adynata* de Aristoula Georgiadou e Miroslav Marcovich (1988), os quais partiram do *corpus* de Shackleton Bailey (Antologia Latina 386, Riese = 390).

No caso de Proba, há apenas 8 versos em Stevenson, os primeiros do *cento*, que são traduzidos aqui. Após pesquisas, encontrei 720 versos em latim (contando com um prefácio de 14 versos e 15 versos de dedicatória, mais 691 versos de *cento*), em *corpora* que constam em sites, como o italiano *Voci dal mondo antico*<sup>69</sup>.

Quanto ao dístico de Sulpícia II, há várias possibilidades de cotejo, algumas delas explicitadas ao longo da apresentação desse fragmento de poema.

No caso de Taurina, foi possível também confrontar o texto exposto por Stevenson com uma antiga cópia da inscrição analisada e traduzida em prosa ao italiano por Giovanni Ranza, em publicação de 1785.

Possuem mais possibilidades de confrontação os poemas que são epigráficos, como os de Taurina (acróstico inscrito em um sepulcro que, antes de deixar de existir, foi copiado), de Constância (poema fúnebre inscrito nas ruas de Roma) e de Terência (inscrição em uma pirâmide do Egito, já inexistente, mas que sobreviveu pelo trabalho de copistas).

As epígrafes, ou inscrições latinas antigas, eram gravadas em matéria sólida (pedras, madeira, metal) e o principal *corpus* para acessá-las é o CIL - *Corpus Inscriptionum Latinarum* (*corpus* de inscrições latinas), uma compilação exaustiva de inscrições latinas do império Romano iniciada em 1853, por Theodor Mommsen<sup>70</sup>, cujos volumes são organizados a partir de sua procedência geográfica. A academia alemã continua a editar o CIL, adicionando novas informações e, segundo Manfred Schmidt, atualmente à frente da pesquisa do *Corpus Inscriptionum Latinarum*, da Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, de um total de mais de 400 mil inscrições latinas (excluindo as chamadas *instrumentum domesticum*),

<sup>69</sup> VDMA. FRAPPA, Giuseppe. Disponível em: <http://www.poesialatina.it/ns/Testi/Probae/CentoVirgil.htm>. Acesso em: 06 maio 2022.

<sup>70</sup> BBAW. Disponível em: <https://www.bbaw.de/en/research/corpus-inscriptionum-latinarum> Acesso em: 28 abr. 2022.



apenas 1 ou 2 % foram escritas em métrica (2015, p. 764)<sup>71</sup>. Há também o CLE - *Carmina Latina Epigraphica* (poemas epigráficos latinos), composto por inscrições latinas escritas em versos, que começaram a ser editadas por Franz Bücheler e Ernst Lommatzsch em 1895-97 (2ª ed. 1926-30) como um volume 2 para a *Anthologia Latina* de Alexander Riese (1869)<sup>72</sup>. Essas inscrições em verso podem ser encontradas em sites de pesquisa mantidos por Universidades, como o *Projeto Musisque Deoque*<sup>73</sup>.

Já o *tipo de público a que se destinam as traduções* é um público acadêmico, em primeiro lugar, pois, por se tratar de uma dissertação de mestrado, as traduções serão lidas por professoras especializadas na banca de defesa. É importante frisar, no entanto, que as traduções não foram pensadas para um público acadêmico com conhecimentos de latim ou de filologia, pois, ao realizar as traduções, sempre imagino que se destinem a pessoas como as que estudam comigo, isto é, adolescentes e jovens adultas em quem deposito a esperança da construção de um futuro mais igualitário e mais diversificado em termos de raça, de classe, de gênero e de sexualidade.

Quanto ao *tipo de gênero textual trabalhado*, todos os textos são poéticos e foram escritos em métricas latinas. Os versos de Sulpícia foram escritos em trimetro jâmbico, e os demais em hexâmetros, o que comento na seção relativa a cada uma das autoras, bem como sobre as *questões de gênero visíveis* nos textos, que são apresentadas na introdução de cada de tradução e analisadas nos comentários.

Finalmente, as *restrições impostas à atividade da tradução* envolveram os prazos e as pressões comuns ao meio acadêmico. É importante explicitar que essa pesquisa se desenvolveu ao longo de 36 meses, contando com prorrogações provocadas pelo período de pandemia de Covid-19, e durante a maior parte do tempo não contou com bolsa de apoio à pesquisa. No entanto, os dez meses em que houve apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) foram essenciais para que esse trabalho pudesse ser levado a cabo.

Vistas as questões importantes de serem delineadas com o objetivo de realizar traduções não sexistas, destaco que, como tanto as autoras quanto os poemas são muito distintos entre si,

<sup>71</sup> Tradução minha do texto de partida: “Of the total number of over 400,000 Latin inscriptions (excluding the so-called instrumentum domesticum), only between one and two percent are metrical”. (SCHMIDT, 2015, p. 764).

<sup>72</sup> *Anthologia latina sive poesis latinae supplementum*, ediderunt Franciscus Buecheler et Alexander Riese. Disponível em: <https://archive.org/details/anthologialatina01buecuoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 08 maio 2022.

<sup>73</sup> Projeto MQDQ é um arquivo digital de poesia Latina, do seu início ao renascimento italiano, estabelecido em 2005 com o objetivo de criar uma base de dados de poesia latina (ou em latim), apoiado por um aparato eletrônico crítico e exegetico. Foi mantido por fundos do *Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica* italiano entre 2005 e 2007. Disponível em: <https://mizar.unive.it/mqdq/public/index>. Última atualização do site em: 23 de maio de 2022. Acesso em: 08 jun. 2022.

a cada texto caberão estratégias de tradução igualmente diversas. Vale salientar que essas metodologias de tradução não foram pensadas *a priori*, mas foram sendo compreendidas ao longo do processo tradutório. Cada poema, por diferentes situações, exigiu uma solução diferente e suscitou necessidades particulares à tradução. Assim, algumas das traduções se aproximam mais da cultura de partida tanto em termos lexicais quanto em termos sintáticos, apesar de uma predileção pessoal, como leitora de textos traduzidos do latim e também como tradutora, por traduções domesticadoras (em oposição às estrangeirizadoras, nas palavras de Lawrence Venuti, 1995, a partir das ideias de Schleiermacher, 1813), ou seja, por traduções que se aproximam da cultura de chegada, no caso a brasileira.

Dando seguimento à sua apresentação, são dispostos os poemas de partida em latim e suas respectivas traduções ao português, sucedidas pelos comentários das traduções, que também são bastante diversos, uma vez que não há uma única unidade de análise; os comentários são elaborados com relação ora a termos, ora a linhas, ora a períodos inteiros dos poemas.

Também são bastante diversas as poetisas, que pertenceram a momentos históricos e localizações geográficas diferentes. No entanto, é possível encontrar um ponto em comum entre elas: todas pertenceram à aristocracia de sua época e sua localidade para que pudessem ser versadas nas letras latinas. Em alguns dos poemas (o de Sulpícia II e Euquéria, por exemplo), é possível perceber questões relativas à classe social a que pertenciam suas autoras, conforme explanado em alguns dos comentários que seguem as traduções de cada um deles.

Considerando que vivemos em um momento histórico em que a imagem possui muito valor (com fotos em perfis acadêmicos, redes sociais, orelhas de livros), é presumível que surja a curiosidade sobre como poderia se parecer uma mulher letrada em latim na Antiguidade Tardia; a fim de atenuá-la, são exibidas as Figuras 4 e 5, a seguir.

**Figura 4 - Mulher de Pompeia com estilete e tabuletas de cera**



Fonte: Wikimedia Commons. [Domínio Público].

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Herkulaneischer\\_Meister\\_002b.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Herkulaneischer_Meister_002b.jpg).

Acesso em: 15 fev. 2022.

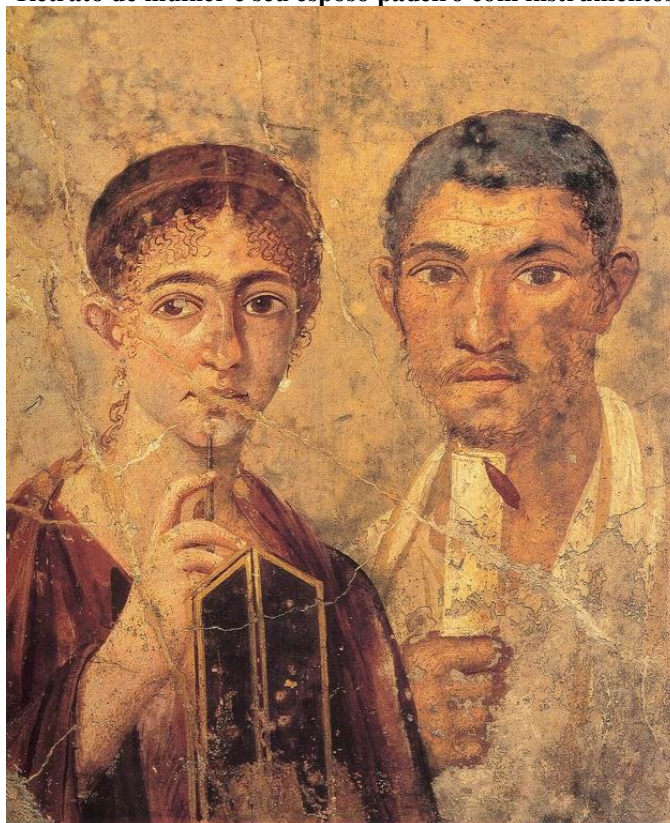
Este é um afresco em gesso que foi encontrado em 1760 em Pompeia e faz parte da coleção do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, na Itália (inventário número 9084). Foi criada entre 55 e 79 EC e reproduz uma jovem mulher da alta sociedade de Pompeia, visto que se apresenta com vestimentas ricas, adornos de ouro nos cabelos e nas orelhas, segurando tabuletas de cera em uma mão e um estilete que é levado à boca na outra. Estes eram conhecidos instrumentos de escrita utilizados para os registros de contabilidades, as cartas e os documentos, e não para a literatura e a poesia, para as quais se usavam rolos de papiro e pergaminhos, conforme demonstra a pesquisadora da Universidade de Nottingham Anna Willi em seu manual da escrita cotidiana romana, *Manual of Roman everyday writing* (2021).

Apesar disso, esse retrato é frequentemente associado a Safo e utilizado para representar a poeta e musicista da Grécia Arcaica. A utilização desta pintura de uma jovem de Pompeia como alegoria de Safo é uma das muitas maneiras de se apagar o fato de que outras mulheres tenham sido letradas e talvez pudessem ser escritoras na Antiguidade. Aqui, ele está disposto para simbolizar como poderiam ser essas mulheres que escreviam em latim na Antiguidade Tardia.

Mas para que ela não seja a única a simbolizar essas mulheres letradas neste trabalho que se pretende plural – ao tratar das mulheres (e não da mulher, como classe una ou única), de suas distintas vozes, das constelações de estrelas –, abaixo é representada outra mulher, sem nome, descrita apenas como a esposa do padeiro *Terentius Neo*, a qual também segura materiais

de escrita cotidiana, o estilete e a tabuinha de cera, enquanto seu marido segura um papiro na mão direita.

**Figura 5 - Retrato de mulher e seu esposo padeiro com instrumentos de escrita**



Fonte: Museu de Arte Para a Pesquisa e Educação. [Domínio Público].  
Disponível em: <http://mare.art.br/retrato-de-terentius-neo-e-esposa/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Esse retrato de família foi produzido em Pompeia por artista que se desconhece entre os anos 50 e 75 EC e também faz parte da coleção de afrescos do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles (inventário número 9058). Os materiais de escrita, segurados por ambas as personagens, demonstram *status* e, considerando que se trata de uma pintura e não de uma foto, certamente essa demonstração foi intencional. Conforme o professor da Unicamp Luiz Marques, “o retratado, com traços meridionais, samnitas ou africanos, é provavelmente o próspero proprietário da padaria e do moinho adjacentes e sua intenção de se fazer representar por um artista especializado em retratos bem indica sua estratégia de ascensão social”<sup>74</sup>. Além disso, interessante notar que ambas as mulheres levam o estilete à boca, fazendo o mesmo gesto, o que pode indicar apenas uma coincidência, ou que esta era uma pose comum de ser feita em retratos com instrumentos de escrita à época.

<sup>74</sup> MARQUES, 2010. Disponível em: <http://mare.art.br/retrato-de-terentius-neo-e-esposa/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

Uma vez representadas pelos retratos de duas mulheres da Antiguidade Tardia, agora, passam a ser apresentadas as poetas, juntamente com, e a partir de, seus versos.

#### 4.1 CONSTANTIA/ Constância (século IV EC)

Foi uma mulher cristã da Antiguidade tardia, esposa de Anastácio, para quem ela compôs um epitáfio no ano de 355 EC<sup>75</sup>. De acordo com Jane Stevenson (2005, p. 61) eles foram um casal cristão, segundo atesta a inscrição a qual é decorada com símbolos cristãos (*alpha, chi e ômega*) e concluída pela frase *in nomine dei* (em nome de deus). A inscrição foi feita na cidade de Roma e consta na compilação de manuscritos de inscrições cristãs encontradas na cidade, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, volume 1, editada por Giovanni Battista Rossi e publicada pela primeira vez em 1857 (inscrição 127, p. 76)<sup>76</sup>. Em latim, os poemas fúnebres costumavam ser escritos em dísticos elegíacos ou em versos hexâmetros, como foi escrito o epigrama de Constância, que faz parte dos *Carmina Latina Epigraphica* (CLE 660)<sup>77</sup>, em seis versos de seis medidas, além de uma linha de título e uma de conclusão.

O propósito da tradução não envolveu uma tentativa de recriação metrificada no português, no entanto, foram explorados outros efeitos poéticos como repetições sonoras, aliterações, anáforas e rimas internas e externas.

Questões culturais, como a maneira, bastante poética inclusive, de se escrever a data em latim e os símbolos cristãos em grego são elementos que exigem o uso de metatexto, em forma de notas explicativas.

A leitura crítica do texto de partida identificou questões importantes relacionadas a gênero no nível da palavra, com relação, por exemplo, aos nomes contidos no primeiro verso, além do adjetivo feminino presente no quarto verso *dilectae uxoris* ([da] esposa diletta) e exigem algumas estratégias para tradução não sexista, conforme discutido nos comentários subsequentes à tradução.

<sup>75</sup> Texto de partida: “[...] that of Constantia, wife of Anastasius, whose epitaph she wrote in the year 355.” (STEVENSON, 2005, p.60).

<sup>76</sup> ROSSI, Giovanni Battista (ed.). *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (1857). [Domínio público]. Disponível em: <https://archive.org/details/ICURV1Google/page/n247/mode/2up>. Acesso em: 20 mar. 2022.

<sup>77</sup> MQDQ. CLE, i, 660. Disponível em: <https://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|0660>. Acesso em: 21 mar. 2022.

1. Epitáfio de Constância



O poema fúnebre de Constância lamenta a morte de seu marido Anastácio e abarca o tema dos afetos a partir do sentimento dessa perda; da inscrição da presença dessa ausência na sua vida. Por isso ela se inscreve ao lado do marido, de modo que já se coloca como compositora dos versos seguintes na primeira linha, o que permite que possamos indicar sua autoria, embora não haja ainda maiores dados sobre a autora ou sobre o casal: *Tristis Anastasio Constantia carmina scribit* (“A triste Constância escreve versos a Anastácio”). Em minha tradução, optei por não manter os nomes lado a lado ou por trazer o nome de Anastácio precedendo o de Constância (“A Anastácio a triste Constância escreve versos”), para privilegiar uma sintaxe mais natural ao português, um enunciado com sujeito, verbo e complementos na ordem direta. Nessa ordem, o nome de Constância aparece visualmente no verso antes do de seu marido, como tópico da frase, e Anastácio é o último elemento da linha, que será complementado pela informação de sua morte na linha seguinte *qui lucem tenebris mutavit amaris*/ que trocou a luz por trevas amargas.

A palavra “tão”, que inicia o primeiro verso da tradução, não havia em latim. Foi inserida de modo a enfatizar a tristeza de Constância e pela repetição (cinco vezes) da oclusiva alveolar surda presente no verso em latim: *Tão triste a esposa Constância escreve versos a Anastácio / Tristis Anastasio Constantia carmina scribit*. Além disso, o acréscimo do advérbio de intensidade “tão” produz um efeito de sentido e sonoridade com o advérbio exclamativo “quão” no quarto verso (tão triste/ quão cedo).

Também há repetição da oclusiva alveolar (três vezes) no verso seguinte em latim *coniunx, qui lucem tenebris mutavit amaris*, traduzido por “que trocou a luz por trevas amargas” (com dupla repetição do t). Assim, o verbo *mutavit* (mudou) foi traduzido por “trocou”, que, em português, mantém uma aliteração no mesmo verso com a palavra “trevas”, além de representar melhor a ideia de inversão da ordem das coisas (trocar a luz pelas trevas, a vida pela morte) e não apenas uma mudança, uma alteração.

Ainda com relação ao primeiro verso, a palavra *carmina* (de *carmen*), aquilo que Constância escreve a Anastácio, referia-se a “canções”, “cantigas”, pois a poesia costumava ser acompanhada de instrumentos musicais, como a lira, e, por extensão, pode significar os versos de um poema ou o próprio poema, o que já ocorria em latim clássico, por exemplo, nas *Tristia*<sup>78</sup> de Ovídio.

---

<sup>78</sup> Os *Tristia* de Ovídio foram traduzidos na tese de doutorado de Júlia Batista Avellar (2019), que traduz o termo *carmen*, dependendo do contexto, por “poema” ou por “verso”. AVELLAR (2019) Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/30644>. Acesso em: 29 set. 2022. . Vale lembrar que os *Tristia*, enquanto coletânea de poemas de exílio, aproximam a rejeição de uma morte e, portanto, contém também uma espécie de lamento fúnebre (por exemplo, Tr. 4.1, 30 e 4.5, 15).



A palavra *coniunx*, no segundo verso, é um substantivo sobrecomum, isto é, pode referir-se tanto a um feminino quanto a um masculino, tal qual o termo “cônjuge”, em português. No entanto, como o termo em latim se apresenta no nominativo, ele refere-se a Constância e não a Anastácio, tendo sido traduzido no segundo verso por “esposa”.

A interjeição poética que exprime dor, no final do terceiro verso de Constância, *eheu*, foi traduzida pela expressão “que dor” em português para dar o efeito de sofrimento que interjeições também poéticas do português, como “ah”, “ai”, “oh”, “ó”, na minha opinião, não confeririam à frase.

O termo *praereptus* na quarta linha é o particípio passado do verbo *praeripere*, de *prae*, prefixo que designa “adiantamento, precedência”, e *rapere*, “raptar, roubar” (SARAIVA, 2006, p. 936) e possuía o sentido de “ser o primeiro a agarrar, apanhar, roubar, arrancar”. O adjetivo *praereptus* também se relacionava, em sentido figurado, a ser levado precocemente pela morte, tomado antes do tempo. A tradução do termo como “raptado” se deveu à semelhança visível entre o termo *reptus* e “rpto”, do latim e do português respectivamente, e pareceu adequada para expressar a sensação de perda precoce e violenta do marido por parte de Constância.

Essa sensação de perda abrupta também pode ser percebida no verso precedente em que ela menciona, com dor (*eheu*) a idade do marido ao morrer com apenas quarenta e cinco anos de idade, o que, em latim, além de considerar uma contagem de anos diferente da nossa – inclusiva, em que se calculavam também os anos incompletos –, exige que se faça uma soma: *quater denis et quinque annis*, ou seja, quarenta (*quater denis*: quatro dezenas) mais cinco (*quinque*) anos.

Ainda na quarta linha, a expressão genitiva em latim *dilectae uxoris amori* (do amor da esposa diletta) foi traduzida por “do amor de sua esposa querida”, embora a palavra “dileta” em português tenha a mesma raiz da palavra latina, ela pode possuir um sentido de “preferida”, “predileta” além de referir-se a uma pessoa que é “muito amada ou estimada”. Para que não se ache que a Constância era a esposa predileta de Anastácio, sugerindo que havia ou teria havido outra(s), e principalmente pela minha simpatia pelo efeito da rima com o verso anterior que termina com “vida” em português, foi feita a opção pelo adjetivo “querida”.

É possível perceber elementos cristãos no poema, por conta seu início (A,  $\chi$ ,  $\Omega$ ), seu final (*in nomine Dei*) e os próprios nomes do casal, Constância e Anastácio.

A primeira linha do epítáfio, ou seu título se assim pode ser chamado, exige uma nota sobre o simbolismo das letras gregas. A - Alfa é a primeira letra do alfabeto grego.  $\chi$  - Chi é a vigésima segunda. Também é monograma para Cristo junto à letra grega Rô: *Chi-Ro* ( $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$  em grego; *Christus*, em latim).  $\Omega$  - Ômega é a vigésima quarta e última letra do alfabeto grego.

Biblicamente, as três letras reunidas simbolizam que Cristo é o princípio e o fim de tudo. Por exemplo, no livro do Apocalipse 1:8, “Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o Senhor Deus, O que é, que era e que há de vir, o Todo poderoso”<sup>79</sup>. Além disso, o nome do marido de Constância era um nome comumente dado a novos cristãos em seus batismos. Anastácio é o renascido (do grego *Αναστάσιος*), cujo substantivo latino é *anastasis*, isto é, “ressureição” (TORRINHA, 1937, p. 54). Já Constância, do latim *con-*, intensificativo, mais *stare*, com o sentido de “permanência, perseverança, firmeza, confiança” (SARAIVA, 2006, p. 293), refere-se àquela que sempre está de uma mesma forma em relação a uma determinada característica, significando, no Novo Testamento<sup>80</sup>, a perseverança em relação a Deus; a constância da fé.

Os versos 5 e 6 referem-se a uma datação. 12 de Janeiro de 355 seria a data do sepultamento do marido de Constância: “quando Jano tomava do décimo segundo nascer dos astros, foi chorado”. Ou seja, no décimo segundo nascer dos astros, portanto dia 12, do mês de Janeiro, já que *Janus* era uma divindade romana, bifronte, com um rosto que olha para a frente e um que olha para trás, a quem foi dedicado o primeiro mês do ano, quando se encerra um ano e se inicia outro. Temos assim dia e mês no v. 5, enquanto o sexto indica o ano: “quando Arbício comandava como cônsul neste ano, foi sepultado”. Ou seja, no ano 355 EC, segundo Giovanni Battista Rossi na edição de 1888 das *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (inscrição 27, p. 76), e uma vez que *Flavius Arbitius* foi cônsul romano de 355-361, sob o imperador Constantino II, antes general de Constantino I<sup>81</sup>.

Além disso, nestes versos finais, utilizei o recurso anafórico, de modo que ambos os versos iniciam com a conjunção temporal “quando” seguida de um sujeito no masculino que realiza uma ação no pretérito imperfeito do indicativo (tomava/comandava), que em latim eram subjuntivos imperfeitos – *sumeret*: tomasse, agarrasse, e *duceret*: conduzisse, transportasse (SARAIVA, 2006, p. 1159 e 397) – e se encerram com uma ação passiva (foi chorado/foi sepultado), mantendo uma rima externa como a que havia em *ortum/annum* e a estrutura anafórica dos textos em latim, cujos versos iniciam com os participios *fletus*, i. e., chorado, do verbo *fletre* (SARAIVA, 2006, p. 492) e *conditus*, i. e., conservado, enterrado, do verbo *condere*, (SARAIVA, 2006, p. 274).

<sup>79</sup> Bíblia sagrada. Traduzida das línguas originais por Missionários Capuchinhos, Lisboa (1974, p. 1231).

<sup>80</sup> Por exemplo em Carta aos Romanos (Rom. 15:4-5): “Com efeito, tudo o que foi escrito, anteriormente, foi escrito, anteriormente, foi escrito para nossa instrução, a fim de que pela **constância** e consolação que provêm das Escrituras possuamos esperança. Que o Deus da **constância** e da consolação vos conceda que tenhais uns para com os outros os mesmos sentimentos segundo Jesus Cristo [...]”. (Bíblia sagrada. Traduzida das línguas originais por Missionários Capuchinhos, Lisboa, 1974, p. 1137, grifos meus).

<sup>81</sup> Conforme historiador romano do século IV, Amiano Marcelino, em seu livro XV. In: BURROW, John. Uma História das Histórias. De Heródoto e Tucídides ao século XX. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, tradução de Nana Vaz de Castro, 2013.

#### 4.2 TERENCEIA/ Terência (século II EC)

Terência é possivelmente parte do nome da autora romana do próximo fragmento de poema, uma vez que seu próprio conteúdo confere algumas pistas sobre sua autoria, pois nele uma mulher lamenta-se pela morte de seu irmão *Decimus [Terentius] Gentianus*<sup>82</sup>. Por ser irmã de um Terêncio, é provável que a poeta se chamasse também Terência, conforme argumentam Jane Stevenson (2005, p. 57), que afirma que ela pode ser “convenientemente referida como Terência, uma vez que esse deve ter sido parte do seu nome”<sup>83</sup>, e Emily Hemelrijk (1999, p. 164), que, ao comentar sobre o fato de não se saber quantos versos estão faltando na inscrição, sentenciar que “como o gentílico de seu irmão era Terêncio, seu nome deve ter sido Terência”<sup>84</sup>.

O poema fúnebre de Terência é uma inscrição (parecido com o que atualmente chamaríamos de “pixo” ou “pichação”, porém, lavrado em alguma estrutura sólida e não pintado) e foi entalhado, esculpido, em torno do ano 106 EC<sup>85</sup>, em uma das pirâmides de Gizé, próximas a Mênfis, cidade do antigo Egito, provavelmente na pirâmide de Quéops<sup>86</sup>. Em outro monumento egípcio também foram inscritos os versos em grego de outra autora romana, Julia Balbilla (HEMELRIJK, 1999, p. 147; STEVENSON, 2005, p. 56).

A inscrição original do poema sucumbiu ao tempo, mas, segundo Jane Stevenson (2005, p. 57)<sup>87</sup>, foi copiada duas vezes ao longo da Idade Média; por Otto von Neuhaus, que fez uma peregrinação à Terra Santa em 1336 (versão que foi impressa por Mommsen no *Corpus Inscriptionum Latinarum* – CIL) e por Felix Fabri, o qual fez a peregrinação duas vezes, em 1480 e em 1483, quando o monumento já havia sido bastante desgastado. Já Emily Hemelrijk

<sup>82</sup> Um Terêncio Genciano acompanhou o imperador Trajano nas guerras Dácias (101-102 EC e 105-106 EC) e aparece em uma pedra na cidade régia de Sarmizegetusa (atual Romênia) com uma lista de honras, inclusive a de ter sido “cônsul e pontífice”, conforme CIL, iii, (1463): “Terentio Gentiano, trib. militum, quaestori trib. pl. pr. leg. Aug. consuli pontif.” (In: STEVENSON, 2005, p. 57).

<sup>83</sup> Tradução minha: “Its author, who can be conveniently referred to as Terentia since this will certainly have form part of her name” (STEVENSON, 2005, p. 57).

<sup>84</sup> Tradução minha: “We do not know how many lines are missing, but that it was written by a woman, the sister of the deceased, is certain because of the feminine ending of ‘maesta’ (line 2) and because of the fact that she addresses him as her brother in the first line of her poem. As her brother’s gentilicium was Terentius, her name must have been Terentia” (HEMELRIJK, 1999, p.164).

<sup>85</sup> Tradução minha: “and had it carved on the pyramid at Memphis in Egypt in AD 106” (STEVENSON, 2005, p. 57),

<sup>86</sup> Tradução minha: “was inscribed on the polished surface of one of the pyramids of Gizeh, probably that of Cheops, near Memphis.” (HEMELRIJK, 1999, p. 164).

<sup>87</sup> “The original carving has succumbed to the ravages of time, but fortunately it was copied twice in the late Middle Ages, once by a Lüneburg nobleman, Otto von Neuhaus, who in 1336 undertook a pilgrimage to the Holy Land (this is the version printed by Mommsen in *Corpus Inscriptionum Latinarum*) and a second time by Felix Fabri, the preacher-monk of Ulm, who twice made the same pilgrimage, in 1480 and 1483, by which time the monument had suffered considerable attrition. The sister’s own name was probably originally given, but was not recorded by either Otto von Neuhaus or Fabri” (STEVENSON, 2005, p. 57).

(1999, p. 164) afirma que, “em 1335, um peregrino alemão, Wilhelm Von Bondelsele viu a inscrição e, sendo uma das poucas que conseguia ler (muitas das outras estavam escritas em hieroglifos ou em grego e outras línguas), ele a copiou”<sup>88</sup>. O lamento fúnebre de Terência foi escrito em versos hexâmetros e constitui a inscrição 0270<sup>89</sup> dos *Carmina Latina Epigraphica* – CLE.

O propósito de tradução do poema fúnebre de Terência não abarca uma tradução métrica em português, mas uma tentativa de conservar a imagem que figura nos primeiros versos e transpor ao português alguns dos efeitos de semelhanças sonoras que se encontram no latim.

Ao longo dos três primeiros versos, Terência dirige-se a seu irmão por meio da segunda pessoa e de um vocativo *sine te dulcissime frater* (sem ti, dulcíssimo irmão), mas os últimos versos são direcionados a Trajano *comitis tuis, Traiane* (teu companheiro, Trajano), o imperador, de modo que há duas pessoas a quem a voz poética se dirige. A intenção é que a tradução mantenha esse efeito de duplo vocativo dos versos.

A leitura crítica do poema fúnebre permite identificar, no nível da palavra, o adjetivo no feminino *maesta*, ou *moesta*, “triste, magoada, aflita” (SARAIWA, 2006, p. 746), que se refere à voz poética do poema. Esse “*maesta*” é essencial para que se saiba que o poema foi escrito por uma mulher, uma vez que a identificação do sujeito lírico do poema ocorre no nominativo, feminino, singular. Se o sujeito lírico se identificasse como masculino, o termo em latim teria uma terminação bastante diferente, dificilmente confundível ao ser copiada: *maestus* (nominativo, masculino e singular).

Logo, por ser uma palavra importante para a identificação da autoria do poema, a estratégia não sexista adotada (compensação – feminização/especificação) consiste em atentar para uma tradução que conserve o feminino aparente morfológicamente no adjetivo em português.

## 2. Poema fúnebre de Terência

<sup>88</sup> “In 1335 a German pilgrim, Wilhelm von Boldensele, saw it and, as it was one of the few inscriptions he could read (most of the others were written in hieroglyphs or in Greek and other languages), he copied it.” (HEMELRIJK, 1999, p. 164).

<sup>89</sup> MQDQ. Disponível em: <https://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|0270>. Texto de referência: F. Klingner, 1959. Acesso em: 02 abr. 2022.

Vidi pyramidas sine te, dulcissime frater,  
et tibi quod potui, lacrimas hic maesta profudi  
et nostri memorem luctus hanc sculpo querelam:  
sic nomen Decimi Gentiani pyramida alta  
5 pontificis comitis tuis, Traiane, triumphis  
lustraque sex intra censoris consulis exstet.

Vi as pirâmides sem ti, meu irmão mais querido,  
e por ti fiz o quanto pude; aflita, derramei lágrimas aqui  
onde entalho este lamento em memória ao nosso luto;  
assim, que na pirâmide alta se eleve o nome de Décimo Genciano,  
5 pontífice companheiro nos teus triunfos, ó Trajano,  
censor e cônsul antes dos seus trinta anos.

O poema se insere na temática dos afetos porque a autora mostra uma dor pessoal, a ausência de alguém que é sentida e lamentada, ao mesmo tempo que torna essa tristeza ou saudade algo público; ao exaltar o nome de seu irmão, conseqüentemente eleva o nome de sua própria família. Há uma bela imagem apresentada nos seus primeiros três versos: uma mulher diante das pirâmides, ao mesmo tempo em sofre pela morte do irmão e pela falta de sua companhia nessa viagem, entalha um poema em louvor a ele.

A palavra *maesta* no v. 2, que significa triste, infeliz, abatida, do verbo *maerere*: entristecer, lamentar, pesar (OXFORD, 1968, p. 1060-61), é um adjetivo com desinência de gênero feminino indicando o gênero da voz poética, conforme já mencionado, essencial para que se entenda que quem inscreveu estes versos foi uma irmã, e não um irmão, de Décimo Genciano. O termo originou o adjetivo “mesto” em português: “melancólico, pesaroso, sombrio” (“mesto”, *in*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa). Para a tradução, optei pelo termo “aflita” a fim de manter seu gênero feminino também no português, ao contrário do que aconteceria com os adjetivos “triste” ou “infeliz”, os quais são uniformes, isto é, possuem a mesma forma tanto no masculino quanto no feminino.

O v. 3 *et nostri memorem luctus hanc sculpo querelam* evoca um verso das Odes de Horácio (3.11.51-52)<sup>90</sup>. Jane Stevenson (2005, p. 57) é quem chama a atenção para a intertextualidade do poema de Terência com essa ode, a fim de atestar que a autora dos versos era educada literariamente e provinha de uma família com alto *status* na sociedade da época.

No mesmo verso, traduzo *sculpo* por “entalho” em vez de “esculpo”, com uma raiz semelhante à do termo na linha de partida, mas que, apesar de se escrever com *l*, não possui sonoridade líquida na maioria das variações linguísticas do português brasileiro contemporâneo, pelo processo fonológico de semivocalização que ocorre com as consoantes líquidas em posição pós-vocálica. Assim, por uma opção de manter no verso a repetição de sonoridades líquidas (três vezes; em negrito) e nasais (seis vezes; sublinhadas) percebidas em latim: *et nostri memorem luctus hanc sculpo querelam* o verso foi traduzido por “onde entalho este lamento em memória ao nosso luto”. Considero que essa combinação de fonemas remeta a uma lamúria, um lamento (assim como essas próprias duas palavras, iniciadas por fonemas consonantais líquidos e nasais), pelo que tentei recriá-los em português.

<sup>90</sup> Horácio. Odes, Livro 3.11 (49-52). Tradução minha:

49 I, pedes quo te rapiunt et aurae,	Vai, para onde te levarem os pés e os ventos,
50 Dum fauet nox et Venus, i secundo	enquanto a noite e Vênus forem propícias,
51 Omine et nostri memorem sepulcro	vai sob bom presságio e no meu sepulcro
52 Scalpe querelam.	esculpe um lamento em nossa memória.

Por esse motivo, o termo *querelam* que, em latim, poderia referir-se tanto a uma queixa, um queixume (SARAIVA, 2006, p. 992), quanto a um epitáfio, uma inscrição fúnebre (TORRINHA, 1937, p. 719), que é justamente o que Terência faz, isto é, inscreve um lamento fúnebre para seu irmão, foi traduzido por “lamento”, pois, além da manutenção das repetições sonoras já comentadas, considero que o termo com a mesma raiz em português “querela” conserva mais comumente uma acepção jurídica, de disputa judicial, de queixa-crime, do que uma acepção poética, de canto lamurioso, lastimoso.

A última palavra da última linha do texto de partida, o verbo no presente do subjuntivo *exstet*, do verbo *exsto*, “elevar-se acima, sobressair, ser saliente” (SARAIVA, 2006, p. 462), foi deslocada na tradução para a quarta linha, “assim, que na pirâmide alta se eleve o nome de Décimo Genciano”, a fim de privilegiar uma sintaxe mais compreensível ao português.

Além disso, este verso de Terência, ao mencionar a *pyramida alta*, remete à ode 3.30<sup>91</sup> de Horácio, em que o autor tematiza a permanência da poesia após a morte, comparando a sua obra a um monumento que seria mais alto que as pirâmides “*pyramidum altius*”.

Nos últimos versos, são listados cargos públicos exercidos por Décimo Genciano antes de sua morte. Ele teria sido cônsul, censor e pontífice. *Pontifex* era um pontífice, um sacerdote de primeira ordem; o *Consul* era um magistrado romano, que deliberava, examinava, consultava (do verbo *consulere*); durante a república romana, os cônsules eram dois, mas o grande desenvolvimento da população romana exigia que as funções consulares fossem repartidas entre outras pessoas: *quaestores*, a quem era confiada a guarda do tesouro e a administração financeira; *censores*, a quem competia o recenseamento, a escolha dos senadores, a fiscalização dos costumes; *edis curuis*, encarregados do policiamento das cidades e dos gêneros alimentícios; *pretores*, encarregados da distribuição da justiça (CRETILLA JÚNIOR, 1987, p. 41<sup>92</sup>). Então, o censor era um magistrado romano a quem cumpria olhar pelos costumes

<sup>91</sup> Horácio, Odes, 3.30. Tradução de Márcio Thamos (2006, p. 212):

Exegi monumentum aere perennius	Ergui um monumento mais perene que o bronze,
regalique situ pyramidum altius,	mais alto que as pirâmides, obras dignas de reis.
quod non imber edax, non aquilo impotens	Nem a chuva voraz, nem o rude Aquilão,
possit diruere aut innumerabilis	nem os anos sem fim,
annorum series et fuga temporum. [...]	nem a fuga do tempo poderão destruí-lo. [...]

<sup>92</sup> Ainda segundo Cretella Júnior (1997, p. 41), os cônsules eram eleitos em pares, anualmente, sendo que ambos se revezariam, governando um a cada mês. Havendo ameaças à república, “o cônsul em exercício enfeixa o poder dos dois, tornando-se ditador, com poderes absolutos [...] Para simbolizar o império absoluto de que dispõe o cônsul, agora ditador, é este precedido de 24 *lictors*, doze dos quais carregam machadinhas, circundadas por um feixe de varas (*fascies*, origem do termo fascismo. Os feixes eram reuniões de varas, ligadas por uma correia), símbolo da força total do magistrado, isento de quaisquer restrições [...]”.

públicos, fazer avaliação de bens etc. Na origem do termo, era aquele que repreendia, que censurava (do verbo *censere*).

Além disso, a marcação de tempo, no último verso, *lustraque sex*: um lustro (*lustrum*) equivale ao período de cinco anos, vezes seis (*sex*) igual a trinta anos, idade inferior à que o irmão de Terência teria, quando assumiu os três cargos por ela apontados, durante o tempo em que imperava. Optei pela tradução de “seis lustros” por “trinta anos” uma quase rima com os nomes que finalizam os versos anteriores, Genciano e Trajano, o qual foi imperador romano entre 98 e 117 da Era Comum.

#### 4.3 SVLPITIA II/ A Segunda Sulpícia (século I EC)

Sulpícia II, também conhecida como a outra Sulpícia, Sulpícia segunda ou Sulpícia de Caleno, foi uma antiga poeta romana que viveu durante o reinado do imperador Domiciano (81-96 EC). Sabe-se muito pouco sobre ela, mas é possível corroborar sua posição de escritora a partir de dois epigramas de Marcial que teria sido seu coetâneo. Em um deles (10.35)<sup>93</sup>, o autor, além de compará-la à grande poeta grega Safo, recomenda, em seus primeiros versos, a leitura dos poemas de Sulpícia a mulheres e homens que desejem ter bons casamentos, como seria o da poeta com seu marido Caleno. Em outro epigrama (10.38)<sup>94</sup>, Marcial, dirigindo-se a Caleno, celebra os quinze anos de matrimônio feliz entre este e a poeta Sulpícia II.

<sup>93</sup> Marcial, 10. 35 (1-9). Tradução de Fábio Cairolli (2014, p.384).

Omnes Sulpiciam legant puellae,	Leiam Sulpícia todas as meninas
Uni quae cupiunt viro placere;	que querem agradar um só marido;
Omnes Sulpiciam legant mariti,	leiam Sulpícia todos os esposos
Uni qui cupiunt placere nuptae.	que querem agradar só uma esposa,
5 Non haec Colchidos adserit furorem	pois esta não sustenta a fúria cólquida
Diri prandia nec refert Thyestae;	nem lembra a refeição do horrível Tiestes;
Scyllam, Byblida nec fuisse credit:	e não crê que houve Bíblis e uma Cila,
Sed castos docet et probos amores,	mas sim ensina casto e puro amor,
Lusus, delicias facetiasque. [...]	jogos, delícias, além de agudezas. [...]

<sup>94</sup> Marcial 10.38 (1-8) . Tradução de Fábio Cairolli (2014, p. 385).

O molles tibi quindecim, Calene,	Ó quinze anos, Caleno, que suaves
Quos cum Sulpicia tua iugales	com a tua Sulpícia, nupciais,
Indulsit deus et peregit annos!	um deus lhes permitiu que desfrutassem!
O nox omnis et hora, quae notata est	Ó tantas noites e horas não escritas
5 Caris litoris Indici lapillis!	com preciosas pedras indianas!
O quae proelia, quas utrimque pugnas	Ó combates e lutas dos dois lados
Felix lectulus et lucerna vidit	que a alegre cama viu e o lampião



Também o escritor e funcionário do Império Sidônio Apolinário (séc. V EC) menciona a poeta, no seu poema 9 (v. 261-262)<sup>95</sup>, junto a muitos outros escritores da envergadura de Catulo, Propércio e Tibulo.

Essa escritora é comumente chamada de Segunda Sulpícia, ou Sulpícia II, pois antes dela houve outra também poeta e bastante conhecida por ter participado, nas últimas décadas da república romana, dos círculos de escritores do poeta Tibulo. A primeira Sulpícia, muitas vezes chamada de Sulpícia, a elegiaca, ou ainda Sulpícia republicana, provavelmente foi sobrinha de Marco Valerio Messala Corvina, o qual era um patrono das letras, o que significa que ela teria vivido em um contexto familiar bastante voltado à literatura. Do círculo de Tibulo, sobreviveu uma antologia com poemas de diversos escritores, incluindo Sulpícia, a primeira. Essa Sulpícia, do final da república romana, século I AEC, teve quatro de suas elegias traduzidas ao português brasileiro por Zelia de Almeida Cardoso na antologia *Poesia Lírica Latina* (1992, p. 137-141). Além disso, em 2016, o professor da Universidade de São Paulo João Ângelo Oliva Neto escreveu um artigo intitulado *Sulpícia e as elegias amorosas de uma jovem romana*, em que ele apresenta, em latim e em tradução, onze elegias atribuídas a Sulpícia. Logo, por ser uma escritora à qual já é possível ter acesso no Brasil, ela não será traduzida aqui.

Voltando à Sulpícia II, é possível que apenas dois versos de sua obra tenham restado por terem sido citados no século IV EC em um comentário de um estudioso do poeta Juvenal, sobre uma palavra já obsoleta naquela época, *cadurcum*, conforme apresentado tanto por Emily Hemelrijk (1999, p. 154) quanto por Jane Stevenson (2005, p. 45) e anteriormente desenvolvido no artigo do antigo<sup>96</sup> professor da Universidade de Cincinnati nos Estados Unidos, Holt Parker, *Other Remarks on the Other Sulpicia* (1992, p. 90-91).

---

Nimbis ebria Nicerotianis [...]

bêbados com o odor Nicerotiano! [...]

<sup>95</sup> Sidônio Apolinário, poema 9 (v. 259-264). Tradução minha:

Non Gaetulicus hic tibi legetur,  
260 non Marsus, Pedo, Silius, Tibullus,  
non quod Sulpiciae iocus Thaliae  
scripsit blandiloquum suo Caleno,  
non Persi rigor aut lepos Properti, [...]

Aqui nenhum Getúlico deve ser lido por ti  
nem Marso, Pedo, Silo, Tibulo,  
nem as palavras charmosas que Sulpícia,  
musa alegre, escreveu ao seu Caleno,  
nem o rigor de Pérsio ou a vivacidade de Propércio [...]

<sup>96</sup> Antigo, porque Parker era professor da Universidade de Cincinnati até ser preso em 2017 por consumo e distribuição de pornografia infantil, conforme matéria do jornal New York Post. (Disponível em: <https://nypost.com/2017/01/27/professor-of-ancient-greek-and-roman-sexuality-imprisoned-for-child-porn/> Acesso em: 03 maio 2022). Gostaria de não o utilizar como referência neste trabalho. No entanto, seus artigos sobre gênero e sexualidade nas antiguidades grega e romana são muito citados e suas contribuições, que remontam à década de 1990, são importantes para o acesso e a divulgação do que restou da obra de Sulpícia segunda, tendo sido mencionado por Stevenson (2005) e Hemelrijk (1999), dentre outras pesquisadoras consultadas ao longo desta pesquisa.

Emily Hemelrijk (1999, p. 154) conta que o excerto foi corrompido e muitas propostas de reconstrução foram apresentadas, por exemplo, por Giorgio Valla, no século XV, Pierre Pithou, no século XVI, Franz Bücheler e A. Baehrens, no século XIX.

No século XIX, Buecheler (ou Bücheler, em alemão) altera no comentário o nome da autora de “Sulpicia” para “Sulpicius” o que, para Parker (1992, p. 91)<sup>97</sup>, além de um exemplo de alteração que teve de ser corrigida por editores subsequentes a Buecheler, “é um lembrete sobre a facilidade com que nomes femininos são apagados”.

Segundo Parker (1992, p. 89-90), o editor Giorgio Valla, enquanto preparava uma edição sobre o poeta Juvenal em Veneza no século XIV, teria utilizado um manuscrito agora perdido, que continha uma coleção de estudos (*scholia*) sob o nome de Probus, que derivaria do século IV EC.

Valla documentou que Probus, ao comentar o texto de Juvenal (6.537)<sup>98</sup>, teria associado a palavra *cadurci* ao “membro da mulher”, enquanto outros diriam se tratar das “roupas da cama”. Então, ele teria comparado os versos de Juvenal aos de Sulpícia a fim de demonstrar sua teoria sobre a acepção da palavra<sup>99</sup>, motivo pelo qual o dístico de Sulpícia II sobreviveu à posteridade. Assim, a leitura crítica dos dois versos de Sulpícia II, confrontados com seu aparato crítico, permitiu observar a palavra *cadurcis*, com seu significado em disputa e responsável pela sobrevivência do poema, como um termo potencialmente complexo. Além disso, no nível da palavra, foi preciso atentar para os termos *concupantem*, cuja estratégia de tradução é explanada nos comentários, e *nudam*, que expressa linguisticamente o feminino associado à autora do poema, à voz poética dos versos.

Além disso, a recriação do dístico de Sulpícia II, escrito em trímetro jâmbico em latim, envolveu uma tentativa de tradução metrificada também no português.

Diferentemente do português, em que um verso é formado por uma sequência de sílabas fortes e fracas, atentando-se para a tonicidade dos pés, isto é, das sílabas poéticas, em latim, um

<sup>97</sup> “The substitution of *Sulpicius* for *Sulpicia* is an example (as well as a reminder of the ease with which women’s names are elided).” (PARKER, 1992, p. 91).

<sup>98</sup> Juvenal, Sátira 6. Tradução minha:

535 Ille petit ueniam, quotiens non abstinet uxor	Ele pede o perdão cada vez que a esposa não se abstém
536 Concubitu sacris obseruandisque diebus	Do trabalho conjugal nos dias sagrados de observância
537 Magnaque debetur uiolato poena <b>cadurco</b>	E se exige um grande castigo por ter violado <b>a cama</b>
538 Et mouisse caput uisa est argentea serpens	E parece que a serpente prateada meneou a cabeça [...]

<sup>99</sup> PARKER, 1992, p. 90: “At Juv. 6.537 on the word *cadurci*, Valla comments as follows: *Membrum mulieris (inquit Probus) intelligitur, cum sit membri muliebris, velamen. Vel ut alli, est instita qua lectus intenditur, unde ait Sulpicia:*

si me *cadurci* restitututis fasciis  
nudam Caleno *concupantem* proferat”

verso era formado por uma sequência ordenada de sílabas longas e breves, atentando-se para a duração das sílabas, mas também com algumas regras relativas à tonicidade. Em latim, um metro jâmbico é constituído por dois pés com uma sequência de uma sílaba breve e uma longa, uma breve (representada pelo sinal diacrítico bráquia: ˘) e uma longa (representada pelo macron: ¯), assim: ˘ ¯ ˘ ¯ .

O trímetro jâmbico, de acordo com o próprio nome do verso, resulta da justaposição de três metros jâmbicos, e cada um deles é caracterizado pelo fato de possuir as sílabas inicial e final ancípites, ou seja, vacilante (que pode ser longa ou breve), conforme a representação que segue: ˘ ¯ ˘ ¯ ˘ ¯

O esquema do trímetro jâmbico, portanto, será o seguinte ˘ ¯ ˘ ¯ | ˘ ¯ ˘ ¯ | ˘ ¯ ˘ ¯

Ou, escandindo os versos de Sulpícia, assim:

sī mē cādūr|cīs rēstītū|tīs fāscīis  
nūdām Cālē|nī cōncūbān|tēm prōfērāt

No trímetro jâmbico, as sílabas fortes são a segunda, a quarta, a sexta, a oitava, a décima e talvez a décima segunda, a qual é indiferentemente acentuada (CECCARELLI, 1998, p. 40). No caso do dístico de Sulpícia, marcando as sílabas fortes em negrito, o esquema métrico ficaria assim:

sī mē cādūr|cīs rēstītū|tīs fāscīis  
nūdām Cālē|nī cōncūbān|tēm prōfērāt

Em português, houve a tentativa de recriar os trímetros jâmbicos de Sulpícia em versos hendecassílabos, com pés formados por um jambo e três anapestos.

### 3. Dístico de Sulpícia II

si me cadurcis restitutis fasciis	se a faixa da colcha me for restaurada,
nudam Caleni concubantem proferat	descubra-me nua em Caleno deitada

Basicamente, nesses dois versos, Sulpícia II conta que há algo errado em sua cama que precisa ser consertado para que ela possa se deitar nua com Caleno, seu marido, conforme atestam os comentários nos epigramas de Marcial já mencionados (10.35 e 10.38). A temática dos afetos se encontra em forma de desejo; um desejo erótico que se demonstra, por exemplo, pelas palavras do segundo verso: *nudam*, isto é, nua, e *concubantem*, “que dorme, que se deita com alguém”. *Concubans* é o particípio presente do verbo *concumbere* ou *cocumbere*, ou seja, “deitar-se junto a; ter cópula carnal com alguém” (SARAIVA, 2006, p. 271). A raiz desse particípio remonta ao substantivo do português “concubinato”, que, no contexto jurídico, refere-se à mancebia, estado de duas pessoas que mantêm relação amorosa fora da estrutura do casamento, sendo que uma “concubina”, além de designar uma “amante”, possui um sentido figurado depreciativo, como “mulher da vida” ou “prostituta” também possuem. Portanto, levando em consideração as estratégias de tradução não sexista, escolhi traduzi-lo por “deitada”, particípio passado do verbo “deitar”, mantendo uma mesma noção sintática, de particípio, e semântica, mas sem uma conotação depreciativa.

Assim, optei por demonstrar o sentido erótico que o termo possuía em latim de outra forma possibilitando também a métrica em onze pés. Em vez de “deitar-se ao lado de Caleno” (*Caleni*, está no caso genitivo), na tradução, a voz do poema deita-se “em”, em cima dele, em posição superior.

A última palavra dos versos sobreviventes de Sulpícia II, *proferat*, é o subjuntivo presente do verbo *proferre* composto por *pro* (prefixo de direção para diante; ação de fazer público, de manifestar, como em “propor”, “proclamar”) e *ferre*, “levar ou trazer; mostrar, manifestar” (SARAIVA, 2006, p. 957). Dentre suas acepções, no sentido figurado, pode significar: “revelar, desvendar, dar a saber” (SARAIVA, 2006, p. 957). Em vez de “desvendada” ou “revelada”, no verso em português Sulpícia será “descoberta”, o que cria uma ambiguidade interessante podendo significar tanto que ela seja “exposta”, “revelada”, quanto “destapada”, “descoberta”, sem a coberta, a colcha da qual lhe falta um pedaço no verso anterior.

A palavra *cadurcis*, no v. 1, responsável pela sobrevivência do poema, é justamente o “algo errado”, aquilo que falta, no leito de Sulpícia. O substantivo neutro *cadurcum* denota um “cortinado finíssimo de cama; uma manta ou um cobertor de cama fabricado pelos cadurcos, povo da antiga Aquitania” (atualmente sudoeste da França); também pode significar, por extensão, o próprio leito, ou “o leito nupcial ornado de cortinas cadurcenas” (SARAIVA, 2006, p. 163).

Em português, os termos do verso 1, *cadurcis fasciis*, foram traduzidos pela expressão “faixa da colcha”, cuja aliteração dos sons fricativos, de faixa e colcha, produz um efeito de sibilância semelhante ao som que as cobertas de cama fazem ao se mexer, além de retomar a palavra *fasciis*, de *fascia*: “faixa, atadura, fita” (SARAIVA, 2006, p. 474).

Além da sonoridade interna, na tradução desse poema, tentei criar rimas externas, mesmo que pobres (restaurada/deitada), o que não é algo que acontece em latim, tampouco é necessário em português, mas que é uma possibilidade a qual, neste caso, de um poema tão curto, pareceu valorizar o tom poético que havia no latim da escritora, comparada a Safo por Marcial, também em português brasileiro. Assim, o termo *restitutis* do latim “restaurado, reparado, reconstruído” (SARAIVA, 2006, p. 1033) transformou-se em “restaurada” concordando com a “faixa da colcha” no mesmo verso.

Quanto à métrica e ao ritmo, houve a tentativa de recriação dos dois versos em onze sílabas poéticas, de modo que a tonicidade recaísse no segundo, no quinto, no oitavo e no décimo primeiro pés. Ou seja, os versos são formados por um pé jambo (uma sílaba átona e uma sílaba tônica) e três pés anapestos (formados por duas sílabas átonas e uma sílaba tônica), representados visualmente assim:

se a| **fai**|xa| da| **col**| cha| me| **for**| res|tau|**ra**|da (2, 5, 8, 11)

des|**cu**|bra| me| **nu**|a em| Ca|**le**|no | dei|**ta**|da (2, 5, 8, 11)

A tradução em esquema rítmico hendecassílabo, muito usual na poesia repentista do nordeste brasileiro, é também chamada de “galope à beira-mar” em uma referência ao ritmo criado por este tipo de versos, que, pela sua força métrica, faria uma ressonância com o estilo rítmico do trímetro jâmbico, o qual, se lido em seu ritmo latino, na minha opinião, lembra a cadência de uma cavalgada.

#### 4.4 EVCHERIA/ Euquéria (fim do século V, início do VI EC)

Embora não se saiba muito sobre Euquéria especificamente, sua família era reconhecida entre a nobreza romana na Gália. Segundo Michael Plant, em seu livro *Women writers of ancient Greece and Rome* (2004, p. 210), o vocabulário em latim utilizado por Euquéria sugere que o poema foi composto na Aquitânia, província romana que fazia fronteira com a Gália, atualmente sudoeste da França, entre o final do século V e o início do século VI da Era Comum.

O texto de partida para a tradução do poema de Euquéria foi encontrado em Stevenson (2005), que, conforme já mencionado, apresenta apenas os 12 últimos versos, dos 32 que

compõem o poema. Os 20 primeiros versos de Euquéria foram complementados a partir do artigo *Eucheria's Adynata*, de Aristoula Georgiadou e Miroslav Marcovich (1988), que traduzem o poema e analisam alguns dos *adynata* que nele constam, a partir da edição de Shackleton Bailey (=390 Riese).

*Adynaton* (do grego ἀδύνατον: coisa impossível), também escrito “adínato”, em português, é uma figura de linguagem em forma de hipérboles tão paradoxais que beiram à impossibilidade. Segundo o E-Dicionário de Termos Literários, coordenado pelo professor da Universidade Nova de Lisboa Carlos Ceia, *Adynaton* é uma

forma de hipérbole que procede ao exagero de uma realidade natural pela referência ao impossível, pelo que também se chama *impossibilia*. Trata-se de um artifício muito frequente nas poesias grega e latina de tema amoroso (provavelmente por influência da *reductio ad impossibile* assinalada na Retórica aristotélica). Ernst Robert Curtius assevera que a sua introdução se deve a Arquíloco (cf. *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton University Press, Princeton, 1967). O termo entrou em desuso já na Idade Média, embora as *fatrasies* do francês antigo usem o *adynaton* com frequência, sempre apontando para um facto insólito e improvável na natureza para estabelecer uma analogia com o estado de espírito do sujeito desesperado.<sup>100</sup>

No poema de Euquéria, trata-se de uma sobreposição de paradoxos hiperbólicos, muitos deles relativos à natureza. Em seu artigo de 1997 sobre oposições binárias e ideologia aristocrática, *Binary opposition and aristocratic ideology in 'Anthol. Lat.' Shackleton Bailey (=390 Riese)*, a professora da Universidade de Patras na Grécia, Aristoula Georgiadou afirma que

O poema de Euquéria, um caso por excelência de *adynata*, compreende uma lista longa de impossibilidades e ligações paradoxais na Literatura Clássica. [...] Todo o sistema de raciocínio da poeta é baseado em uma classificação dualística da realidade social, representada como tal por meio de vinte e sete pares incongruentes, que funcionam como sinais literários, indicando a classe social de Euquéria e de seu servo rústico. O poema pode ser lido de muitas maneiras, sem que uma cancele a outra. A voz ideológica do poema, todo o sistema de oposições temáticas e a declaração da poeta no final mostram seu comprometimento com a ordem social dominante. Também é possível argumentar que o poema pode ser visto como uma declaração de recusa de Euquéria aos padrões prescritos de comportamento forjados por seus antecessores romanos (1997, p.49).<sup>101</sup>

<sup>100</sup> EDTL. CEIA, Carlos (coord.): s.v. “Adynaton”. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/adynaton>. Acesso em: 02 abr. 2022.

<sup>101</sup> Tradução minha para o texto de partida: “The poem by Eucheria, a case par excellence of adynata, comprises the longest list of impossibilities and paradoxical liaisons in Classical literature. [...]. The poetess' entire system of reasoning is based on a dualistic classification of social reality, represented as such by the twenty-seven incongruous pairs which function as literary signs indicating Eucheria's and the boorish servant's social class. The poem can be read in a number of ways without the one cancelling the other. The ideological voice of the poem, the entire system of thematic oppositions and the poetess' declaration in the end show her commitment to the prevailing social order. One could also argue that the poem can be viewed as a declaration of Eucheria's non-compliance with prescribed patterns of behavior forged by her Roman predecessors” (GEORGIADOU, 1997, p.49).

Essa possibilidade tão aberta de entendimento do poema ocorre justamente pela construção de uma lógica de oposição binária ao longo dos versos. Assim, o efeito interpretativo que ele gera é igualmente dual e antagônico.

O uso desses pares incompatíveis evoca versos das *Bucólicas*, de Virgílio, na *Écloga 8* (26-36)<sup>102</sup>, em que a voz poética da primeira parte do poema, o pastor Damon, reclama que o objeto de seu amor, Nise, prefere seu rival Mopso. Uma vez que o sujeito lírico é desprezado por sua amada, o mundo inteiro deve inverter a sua ordem própria.

No entanto, nos versos de *Euquéria* há uma mudança de perspectiva e temos o ponto de vista da mulher bem-nascida que, possivelmente, ridiculariza o fato de um homem em posição social inferior à sua pensar em propor-lhe casamento.

O que é certo é que, por meio de referências à natureza e a elementos culturais da época, como a moda e a culinária, há questões de classe descritas metaforicamente. Conforme Plant (2004, p. 210)<sup>103</sup>,

a definição de classe [social] era particularmente importante para a aristocracia romana da Gália do final do século V, já que ela teve que se adaptar à perda do poder político romano, primeiro para os visigodos e depois para os francos em 486 EC. A busca por cultura literária era uma maneira pela qual foi possível manter sua identidade como uma elite.

Essa busca por uma cultura literária definidora de uma classe alta na Gália dos séculos V e VI possivelmente é uma das razões para que *Euquéria* tenha estudado as letras e a literatura latina, além de ser um indício para que se interprete seu poema como uma defesa da manutenção das classes sociais.

<sup>102</sup> Virgílio. *Écloga VIII* (25-35). Tradução de Manuel Odorico Mendes (2008, p. 156).

25	Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus. Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes? Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti Cum canibus timidi uenient ad pocula dammae. Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor.	Menalios, flauta minha, ajuda os versos. Nise é de Mopso: Amor que nos destina? Casticem grifo e égua, em breve juntos Galgo e tímida corça à frente venham. Tedas racha, eis-te a noiva; esparze nozes,
30	Sparge, marite, nuce: tibi deserit Hesperus Oetan. Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis, Dumque tibi est odio mea fistula, dumque capellae Hirsutumque supercilium promissaque barba,	Do Oeta surge-te, ó consorte, Vésper. Menalios, flauta minha, ajuda os versos. Bem maridada moça, os mais desprezas, Minha sanfona odeias, minhas cabras, A sobancelha hirsuta e larga barba
35	Nec curare deum credis mortalia quemquam. Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus. [...]	Crês tu que dos mortais um deus não cure? Menalios, flauta minha, ajuda os versos.

<sup>103</sup> Tradução minha para o texto de partida: “Class definition was particularly important for the Roman aristocrats of the late fifth century Gaul, as they had to adapt to the loss of Roman political power there, first for the Visigoths, then in AD 486 to the Franks. The pursuit of literary culture was one way in which they maintained their identity as an elite” (PLANT, 2004, p. 210).

A questão principal da proposta de tradução do poema de Euquéria foi atentar para a recriação do efeito paradoxal dos pares colocados em relação ao longo do poema (os *adynata*). Para manter esse efeito, alguns dos opostos binários adaptados ao contexto brasileiro, sobretudo os relacionados à fauna (como as opções de traduzir *saxatilis*, “peixe do seixo”, por bagrinho; ou *filomela*, “a fêmea do rouxinol”, por cotovia). Já em outros casos, normalmente relacionados à moda ou a outros povos (*tegmen laconum*, tecido espartano; *lingonico aere*, cobre língone), foram mantidos os referentes relativos ao contexto temporal e espacial em que o poema foi escrito.

Durante a leitura crítica foi possível identificar que, em muitos desses pares formados, por exemplo, por animais, os substantivos e qualificativos femininos representavam os seres e as características “nobres”, enquanto os nomes masculinos representavam animais ou matérias “menores”, conforme explicado em alguns dos comentários. Assim, as estratégias mobilizadas envolveram uma recriação desses referentes atentando para o nível do discurso (o que esses animais representariam em cada cultura) e para o nível da palavra (quais os gêneros linguísticos utilizados), de modo a manter o efeito depreciativo dos masculinos e enaltecido dos femininos propostos pela maioria dos versos de Euquéria.

Há também muitos referentes no gênero neutro em latim (normalmente relacionados à flora ou a objetos), os quais, de acordo com cada situação tradutória, transformaram-se em masculinos, na maior parte das vezes, em português. Por exemplo, *lilium*, neutro, em português, é “lírio”, masculino. Além disso, alguns substantivos sobrecomuns (que podem ser tanto femininos quanto masculinos) exigiram escolhas diferentes em cada contexto: *Limacem* (de *limax*, feminino ou masculino) foi traduzido por caramujo (masculino), a fim de que fosse conservado ao masculino o extremo negativo, já *Anguem* (de *anguis*, feminino ou masculino) foi traduzido por áspide (feminino), apenas por opor-se a um termo masculino em latim e em tradução.

#### 4. Poema de Euquéria



Aurea concordi quae fulgent fila metallo  
 setarum cumulis consociare volo;  
 Sericeum tegmen, gemmantia texta Laconum  
 pellibus hircinis aequiperanda loquor.

5 Nobilis horribili iungatur purpura burrae;  
 nectatur plumbo fulgida gemma gravi.  
 Sit captiva sui nunc margarita nitoris  
 et clausa obscuro fulgeat in chalybe.  
 Lingonico pariter claudatur in aere smaragdus;

10 conpar silicibus nunc hyacinthus eat.  
 Rupibus atque molis similis dicatur iaspis.  
 Eligat infernum iam modo luna chaos.  
 Nunc etiam urticis mandemus lilia iungi,  
 purpureamque rosam dira cicuta premat.

15 Nunc simul optemus despectis piscibus ergo  
 delicias magni nullificare freti:  
 auratam craxantus amet, saxatilis anguem,  
 limacem pariter nunc sibi tructa petat.  
 Altaque iungatur vili cum vulpe leaena,

20 perspicuam lyncem simius accipiat.  
 Iungatur nunc cervasino, nunc tigris onagro,  
 iungatur fesso concita damma bovi.

Os áureos fios que brilham com metais concordes,  
 quero associar ao amontoado de crinas;  
 O vestido de seda, os preciosos tecidos espartanos,  
 quero narrar equiparados às peles de bode.

5 Que as nobres túnicas púrpuras sejam unidas a horríveis trapos  
 e a pedra brilhante se prenda ao chumbo pesado.  
 Que a pérola seja agora cativa de sua nitescência  
 e brilhe enclausurada em obscura caixa de aço.  
 Como a esmeralda encerrada em cobre língone,

10 a safira se passe, agora, por pederneira.  
 Também a pedra jaspe seja comparada à rocha do molhe.  
 Já a lua escolha o caos infernal.  
 Agora mandaremos também que os lírios se unam às urtigas  
 e a maldita cicuta oprima a rosa púrpura.

15 Desprezados os peixes, optemos agora  
 por desdenhar das delícias do imenso mar:  
 que o sapo se enamore da dourada; o bagrinho, da áspide  
 e igualmente, agora, a truta suplique o caramujo para si.  
 A altiva leoa seja unida com a reles raposa

20 e o macaco receba a onça perspicaz.  
 Agora a cervasino seja unida ao asno, a tigresa também ao burro  
 e a corça veloz seja unida ao boi cansado.

Nectareum vitient nunc lasera tetra rosatum,  
mellaque cum fellis sint modo mixta malis.

25 Gemmantem sociemus aquam luteumque barathrum,  
stercoribus mixtus fons eat inriguus.

Praepes funereo cum vulture ludat hirundo,  
cum bubone gravi nunc philomela sonet.

Tristis perspicua sit cum perdice cavannus,

30 iunctaque cum corvo pulchra columba cubet.

Haec monstra incertis mutant sibi tempora fatis:  
rusticus et servus sic petat Eucheriam.

Que as terríveis resinas viciem agora o néctar rosado  
e a gostosura de mel seja misturada a pomos de fel.

25 Unamos a água límpida ao esgoto enlameado,  
a fonte fecunda espalhe-se ao esterco misturada.

A ágil andorinha brinque com o abjeto abutre,  
a cotovia entoe, agora, ao som pesado do carcará.

O triste mocho acompanhe a perdiz perspicaz

30 e a bela pomba descanse unida com o corvo.

Que esses monstros mudem os tempos para si, sendo os fados incertos.

Aí sim: Rude e servo suplique por Euquéria.

O poema desenvolve a temática dos afetos de maneira possivelmente satírica. Nele, a autora se insere nos próprios versos, de modo que podemos reconhecê-la ou, ao menos, nomeá-la no verso 32 (*Eucheriam*), e parece zombar do fato de que alguém de *status* inferior ao seu (*Rusticus et servus*) queira cortejá-la, pedir-lhe em casamento (*petat*). Ou, ainda, é possível interpretar que ela zombe da impossibilidade desse cortejo por conta das estruturas sociais de sua época.

A “zombaria” pode ser percebida pela divisão que a poeta faz do mundo por gêneros a partir do conjunto de elementos antitéticos colocados em relação ao longo do poema, em que se brinca com o fato de que alguns animais, relacionados a características positivas estejam sendo unidos a outros de ordem negativa. Na maioria dos versos, palavras femininas são associadas a qualificativos positivos; enquanto os substantivos masculinos aludem a características pejorativas, como no verso 24, *mella* (no feminino: espécie de doce produzido a partir de mel ou de uvas, traduzido aqui por “gostosura de mel”, para que se mantivesse o feminino) é misturada a *fessis malis* (masculino: “maças de fel” traduzidas por “pomos de fel”, para manter o gênero masculino também no português). No caso dos animais, isso se torna mais evidente: as fêmeas são colocadas em posição superior à dos machos. Por exemplo, no verso 22: *concita damna* (no feminino: corça veloz) é unida a *fesso bovi* (no masculino: boi cansado); no verso 27: *Praepes hirundo* (feminino: andorinha ágil) é relacionada a *funereo vulture* (masculino: abutre funesto, agourento); no verso 28, a *philomela* (feminino: fêmea do rouxinol, ave de canto suave) se junta a *gravi bubone* (no masculino: mocho pesado, grave); no verso 30, *pulchra columba* (no feminino: pomba bela) se junta a *corvo* (no masculino: corvo, pássaro agourento) e, no verso 29, *perspicua perdice* (no feminino: perdiz sábia, perspicaz) une-se a *tristis cavannus* (no masculino: mocho triste, ave noturna); *cavannus* é, inclusive, uma das palavras gaulesas que compõem o poema que permitem inferir que a localização geográfica da autora seja a Aquitânia.

Particularmente, este poema é interessante por dois motivos: o primeiro é justamente a variedade lexical e o rol de imagens da natureza que são apresentados ao longo dos versos, que me lembram poetas em língua portuguesa tais como Manuel de Barros e Maria Lúcia Alvim, em seu livro *Batendo pasto* (2020), editado após a morte da autora pela editora Relicário e agraciado com o prêmio Jabuti de livro de poesia em 2021. O segundo diz respeito ao processo de tradução: durante um bom tempo em que vertia essas linhas, acreditei que Euquéria gostaria de poder ser cortejada por um homem de classe inferior à sua, até o momento em que achei ter entendido se tratar de uma ironia, justamente pela combinação de pejorativos e qualificativos ao longo dos versos, e esta foi minha opção interpretativa para sua recriação dos versos em

português. Mas a verdade é que o poema possui diversas possibilidades de interpretação, o que, na minha opinião, o engrandece. Além disso, a autora deixa “a surpresa” para o final, de forma que a conclusão dos seus argumentos, da sua lógica ao absurdo, só aparece na última linha, em que a autora possivelmente, nesta minha interpretação, ironiza o fato de que um “*Rusticus et servus*” (rústico e servo, masculino e desdenhativo) queira galanteá-la, a ela, Euquéria, que aparece sem adjetivos bem como algumas outras fêmeas ao longo do poema como, por exemplo, no v. 17 em que *auratam* (feminino: peixe dourada) é associada a *saxatilis* (masculino: peixe do seixo); ou no v. 21, em que *cerva* (feminino: cerva, corça) e *tigris* (substantivo de dois gêneros, feminino e masculino) unem-se respectivamente a *asino* (masculino: asno) e *onagro* (no masculino: burro, outra palavra de origem gaulesa).

As associações entre pares iniciam-se no primeiro verso em que “*áureos fios*” (*aurea fila*) são colocados em relação a um “amontoado de crinas” (*setarum cumulis*: monte de pelos ou cabelos; expressão que foi traduzida por “amontoado de crinas” para deixar evidente a oposição entre fios nobres e fios menores) a partir da locução verbal “quero associar” (*consociare volo*). Diversas são as maneiras de conectar essas duplas antitéticas, mas há a repetição da forma *iungatur*, subjuntivo presente da forma passiva do verbo *iungere*, isto é, “jungir, juntar, unir” (SARAIVA, 2006, p. 647), que pareceu importante de ser mantida como repetição também na tradução (seja unida). Essa forma é reiterada nos versos 5, 19, 21 e 22. Há também alguns correlatos como o infinitivo presente da forma passiva do mesmo verbo *iungi*, no verso 13 (*Nunc etiam urticis mandemus lilia iungi* / “Agora mandaremos se unirem também os lírios à urtiga”), que foi traduzido como “mandaremos que se unam” (em vez de “mandaremos se unirem”) a fim de relacionar este verso com o próximo (*purpureamque rosam dira cicuta premat*) a partir da reiteração das formas subjuntivas “se una” e “oprime” (*premat* subjuntivo presente do verbo *premere*: “apertar, comprimir”, mas que figurativamente pode significar “oprimir, esmagar” (SARAIVA, 2006, p. 945). Mais um correlato é o particípio passado do verbo *iungere*, o adjetivo *iuncta*, isto é, *juntada*, unida, reunida” (SARAIVA, 2006, p. 647) do verso 30, *iunctaque cum corvo pulchra columba cubet*, traduzido por “e a leve pomba descansa unida com o corvo”.

Outra forma de associação é o próprio verbo *sociemos* no v. 25, presente do subjuntivo do verbo *sociare*: associar, juntar, unir (SARAIVA, 2006, p. 1108), que foi traduzido por “unamos” de modo a retomar o verbo “unir” e a locução verbal “ser unido” repetidos na tradução, pois acredito que a forma “associemos” ficaria estranha neste contexto em português, dando a entender que se pudesse apenas fazer uma relação, uma associação, entre a água preciosa (*gemmantem aquam*) e a água suja enlameada (*luteum barathrum*, traduzida por

“esgoto enlameado”, a fim de utilizar um pejorativo masculino no português) e não o que o verso em latim parece sugerir que é juntá-las, uni-las, isto é, torná-las uma só.

Também o adjetivo *mixtus*, ou seja, “misturado, mesclado, reunido” (SARAIVA, 2006, p.744) é repetido nos versos 23 (*sint mixta*: seja misturada) e 26 (*mixtus eat*: espalhe-se misturado) e foi traduzido da mesma forma em ambas as linhas.

Outra palavra bastante reproduzida no poema em latim é o advérbio *nunc*, que aparece nove vezes ao longo dos versos 7, 10, 13, 15, 18, 21, 23 e 28, tendo sido traduzido invariavelmente por “agora”, exceto na sua repetição no v. 21 em que *Iungatur nunc cervasino, nunc tigris onagro* foi traduzido por “**Agora** a cervas seja unida ao asno, **também** a tigris ao burro”, reproduzindo o termo na primeira parte do verso e transformando-o em um advérbio de intensidade na segunda parte, uma vez que essa repetição parecia desnecessária em português. O advérbio de tempo *nunc*, isto é, “agora, presentemente” é muito importante para a construção de sentidos ao longo do poema, uma vez que, no contexto de justaposição de vários *adynata*, o uso desse marcador temporal parece colocar em destaque o caráter estranho e pouco usual das situações elencadas.

No v. 3, *Sericeum tegmen, gemmantia texta Laconum*, o termo *Laconum*, genitivo que qualifica *gemma texta* (tecidos preciosos, isto é, ornados com pedras preciosas), refere-se à Lacônia, ou Lacedemônia, região do Peloponeso na Grécia, cuja capital é Esparta, de modo que foi traduzido por “espartano”, mais reconhecido como povo em português, no lugar de “lacedemônio” ou “lacônico”, adjetivo do português que provém do povo grego e significa “sucinto”, “pouco falante”.

Já no v. 9, *Lingonico pariter claudatur in aere smaragdus*, o termo *Lingonico*, adjetivo *lingonicus*, do substantivo *lingones*, diz respeito a um antigo povo da Gália céltica, os lingões ou língones (SARAIVA, 2006, p. 681), e qualifica o substantivo *aere*, no masculino, significando “um metal bruto, como latão ou cobre” (SARAIVA, 2006, p.44) posto em relação com *smaragdus*, também masculino, isto é, esmeralda (SARAIVA, 2006, p. 1106). Na tradução, optou-se por traduzir o adjetivo como “língone”, adjetivo relativo ao povo da antiga península hispânica, embora encontrado em poucos dicionários da língua portuguesa.

Na linha anterior, v. 8, *Sit captiva sui nunc margarita nitoris*, pareceu interessante manter a ideia inicial do adjetivo “cativa”, “escrava” (*captiva*), para fazer paralelo com o adjetivo “enclausurada” do verso seguinte: “e brilhe enclausurada em obscura caixa de aço” / *et clausa obscuro fulgeat in chalybe*.

No início do v. 17, *auratam craxantus amet*, o substantivo masculino *Craxantus*, também grafado *Crassantus* e denotando os anfíbios “sapo” ou “rã” (SARAIVA, 2006, p.315)

é associado ao adjetivo feminino *auratam*, isto é, “peixe rei, dourada”, (SARAIVA, 2006, p. 129). Este último termo foi traduzido quase literalmente, uma vez que, no português, existe o peixe dourada (de nome científico *Sparus aurata*) que vive no mar e é bastante comum na costa de Portugal. Ainda no mesmo verso, *saxatilis* (o peixe do seixo, como o bagrinho brasileiro que vive no fundo dos rios, próximo às pedras, aos seixos) é unido a *anguem* substantivo masculino e feminino, ou seja, “cobra, serpente” (SARAIVA, 2006, p. 76), que se tornou áspide, uma espécie de víbora que habita lugares secos e pedregosos, e substantivo feminino, em português, assim como cobra ou víbora, mas sem a conotação negativa de “pessoa má”, “traíçoeira”, que estes últimos termos carregam no senso comum.

O v. 18, *limacem pariter nunc sibi tructa petat*, foi traduzido por “igualmente a truta suplique, agora, o caramujo para si”, em que *tructa*, um peixe de gênero feminino com um referente muito próximo em português (truta) é relacionado a *limacem* (de *limax*, lesma, sendo em latim um nome tanto feminino quanto masculino), que, embora lembre a palavra lesma em português, foi traduzido por “caramujo” (um hiperônimo, uma vez que é uma lesma, um molusco, provido de concha), a fim de fazer uma oposição entre um animal de gênero feminino e um de gênero masculino.

No v. 19, *Altaque iungatur vili cum vulpe leaena*, a tradução utilizou dois referentes femininos unindo a “altiva leoa” à “reles raposa”, ambos também femininos no latim *alta laena* e *vili vulpe*. Neste caso, optei por manter uma repetição consonantal entre adjetivo e substantivo em “reles raposa”, como havia em latim com *vili vulpe* (mais literalmente, raposa vil, vulgar), embora diferente. Este é um dos pares do poema que quebram, no texto em latim, o paradigma de união “heterossexual”, em termos anacrônicos, ao colocar em relação uma dupla de femininos, como também é o caso do v. 14 em que a nociva *cicuta* é relacionada à inofensiva *rosa*, ambos femininos tanto em latim quanto na tradução ao português (*purpureamque rosam dira cicuta premat /e* a maldita *cicuta* oprima a *rosa* púrpura).

Na vigésima linha, *perspicuam lynxem simius accipiat*, o termo *Lynxem*, de *lynx*, “lince”, que pode ser tanto feminino quanto masculino em latim, neste caso é qualificado pelo adjetivo feminino *perspicuam* e unido ao termo masculino *simius*, “macaco”. Como o lince, substantivo masculino em português, designa várias espécies de mamíferos carnívoros da família dos felídeos, optei por utilizar um hipônimo e traduzi-lo pelo substantivo feminino “onça”, felídeo natural das Américas, como a pantera da Ásia.

No v. 23, *Nectareum vitient nunc lasera tetra rosatum*, são opostas “resinas escuras” (*lasera tetra*) a um “néctar rosado” (*nectareum rosatum*). Apesar de a tradução apagar a ideia da oposição pela coloração que qualifica cada um dos termos, o termo *tetra*, adjetivo que

designa algo negativo “negro, escuro, sombrio” (SARAIVA, 2006, p. 1195), relacionado ao substantivo *lasera*, uma “resina aromática extraída de cana frecha” (SARAIVA, 2006, p.662-3), foi traduzido por “terríveis”, a fim de não conferir uma conotação negativa a cores escuras, assim não contribuindo com uma prática discursiva que associa o “preto” e o “negro” (também utilizados como qualificativos raciais no Brasil contemporâneo) a elementos pejorativos.

No v. 24, *mellaque cum fellis sint modo mixta malis* (literalmente, o doce de mel, o hidromel seja misturado a maçãs de fel) foi traduzido como “e a gostosura de mel seja misturada a pomos de fel”, considerando que a oposição entre mel e fel também é bastante produtiva na língua de chegada. Contudo, o termo *malis*, que se refere às frutas da macieira e era neutro em latim, foi traduzido por pomos, de modo a criar uma oposição entre feminino (gostosura de mel) e masculino (pomos de fel) em português.

No v. 28, a fêmea do rouxinol (*philomela*) se transformou em “cotovia” na tradução, para que pudéssemos conservar o gênero feminino da palavra. Apesar de ser uma ave predominantemente diurna ao contrário do rouxinol, ela foi escolhida pelo som melodioso de seu canto, semelhante ao do rouxinol, tanto que ambos são utilizados na tradução de Beatriz Viégas-Faria da tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para o português na famosa cena cinco do terceiro ato, em que as personagens discutem na sacada se quem cantou foi o rouxinol (*the nightingale*), pássaro noturno, ou a cotovia (*the lark*), de canto matutino, ou como a chama Romeu: “arauto da manhã” (*the herald of the morn*)<sup>104</sup>. Já o termo carcará, ave comedora de carcaças, foi escolhido para verter o termo no masculino (*bubone*; mocho, coruja) pelo seu canto desagradável, apesar de ser uma ave predominantemente diurna.

No último verso, a palavra *Rusticus*, que deriva de *rus, ruris*, isto é, “campo”, donde a palavra, “rural” em português, pode ser tanto um substantivo comum, *rusticus, -i* “um camponês, um agricultor”, quanto pode se referir a um nome próprio, *Rusticus, -i*, ou seja, “o Rústico”. Além disso, pode se referir a um adjetivo *rusticus, -a, -um*: “uma pessoa que é do campo, rupestre, rústica” (SARAIVA, 2006, p. 1050). Optei por traduzi-lo como Rude (com letras maiúsculas após dois-pontos), uma vez que esse termo (do latim, *rudis*) também pode significar alguém de modo grosseiro, agreste, além de ser um apelido comum a nomes como Rudimar ou Rudinei (caso do cartunista brasileiro Rudinei José Bassete, apelidado “Rude”).

O nome *Eucheriam* (Euquéria) é o fecho do poema, a última palavra, espécie de assinatura dentro dos próprios versos. Por isso, pareceu importante sua manutenção na posição

<sup>104</sup> “Julieta – Já te vais? Mas não está nem perto de amanhecer! Foi o rouxinol, não a cotovia que penetrou o canal recessivo de no teu ouvido. Toda a noite ele canta lá na romãzeira. Acredita, meu amor, foi o rouxinol.

Romeu – Foi a cotovia, arauto da manhã, e não o rouxinol [...]” (SHAKESPEARE. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria, 2006, p. 107)

de final do verso também em português. Algo semelhante acontece também no poema da última autora traduzida nesta seção, Taurina. E é essa estratégia de escrita utilizada por ambas que nos permite aqui conferir (em vez de inferir-lhes, o que talvez fosse o mais correto) a autoria dos versos a essas mulheres.

#### 4.5 FALTONIA BETITIA PROBA/Proba (século IV EC)

Faltonia Betitia Proba foi uma poeta romana que viveu na Antiguidade Tardia e pertenceu a uma família pagã das mais aristocráticas da época, a *gens Anicia*, a mesma do poeta-filósofo Boécio, sendo filha de Demétria e Petrônio Probiano, o qual foi um cônsul de Roma. Casou-se com Claudio Celsino Adelfo, prefeito de Roma em 351 EC, com quem teve dois filhos. Proba teria se convertido ao cristianismo por volta do ano de 362 EC e influenciado seu marido e seus filhos à fé cristã, conforme atestam Costa e Costa (2019, p. 15), na introdução à biografia de Proba no livro *Mulheres intelectuais na Idade Média*.

Segundo o artigo *O Carmen Sacrum de Proba* do escritor Márcio Meirelles Gouvêa Júnior,

Pela fragmentação e rearranjo dos versos de Virgílio, a matrona cristianizada, aparentemente com intuito de evangelização familiar, pôde recriar as histórias bíblicas, emprestando feições poéticas clássicas à nova crença religiosa que se afirmava no Império Romano, tornando-se, assim, a mais antiga poetisa cuja obra sobreviveu integralmente (GOUVÊA JÚNIOR, 2010, p. 57).

De acordo com Jane Stevenson (2005, p. 65), há algumas dúvidas recentes sobre a identidade da poeta, uma vez que Proba era um nome de família e houve várias outras, inclusive escritoras, nas gerações sucessivas. Para Stevenson, Proba é a mulher mais significativa que poetizou em latim por conta de seu impacto tanto na sua coetaneidade quanto na posteridade.

Ela é famosa por ter escrito um poema conhecido como *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, ou apenas *De Laudibus Christi*, ou ainda, conforme argumenta Gouvêa Júnior (2010, p. 57), *Carmen Sacrum*, já que a autora assim o nomeia no verso 9 (o qual não é traduzido aqui).

O *cento* era um gênero de poema muito utilizado didaticamente na Antiguidade Tardia. A palavra *cento* que pode ser traduzida como “centão” em português, vem do latim *cento*, *centonis*, e já no século III AEC designava uma “coberta de cama ou vestido, feita de muitos retalhos e de várias cores; uma manta de farrapos ou retalhos”, conforme atesta Antonio Arbea em seu artigo sobre o centão Homérico de Eudóxia (2002, p. 98), e, no século III EC, já em latim pós-clássico, passa a designar metaforicamente um “escrito composto de versos ou partes de versos de algum autor notável”. Esse significado figurado foi o que a palavra conservou e é o que Proba faz em seu poema: uma costura, uma tessitura de versos metrificados a partir de



retalhos, de partes de outros já escritos, a fim de contar uma outra história. Segundo Jane Stevenson (2005, p. 65), nesse período, escreviam-se *centones* sobre diversos assuntos: sérios, frívolos, obscenos e religiosos.

De acordo com Arbea (2002, p. 98), se no mundo grego o autor preferido por quem era centonista era Homero, no mundo latino, o predileto era Virgílio, uma vez que os versos da *Eneida* eram muito populares entre quem se inseria na cultura letrada.

Proba escreveu o *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, por meio do qual ela conta histórias de Jesus a partir de 694 versos da *Eneida*, segundo Costa e Costa (2019, p. 16). No entanto, também são referenciados versos das *Geórgicas* e das *Bucólicas* de Virgílio. Proba teria escrito outros dois poemas, mas eliminado, ela mesma, em vida um deles: “o primeiro, *Constantini bellum adversus Magnentium*, escrito quando ainda era pagã, em que narra a guerra entre o imperador romano Constâncio II e o usurpador Magnêncio, e que, mais tarde, arrependida, ela mesma ordenou que fosse destruída.” (COSTA; COSTA, 2019, p. 16).

Além disso, em seu verbete da obra *De claris mulieribus*, Giovanni Boccaccio dá notícias de que Faltonia Betitia Proba tenha escrito uma terceira obra, o *Cento Homericus*, neste caso em grego, a partir da *Iliada* de Homero, a qual não foi preservada (CORTIJO OCAÑA, 2012, p. 208 *apud* COSTA; COSTA, 2019, p. 16).

Conforme Stevenson, duas foram as fontes importantes para testemunhar a existência do *cento* que conhecemos: o *Codex Mutensis*, já perdido, e um *codex* da Biblioteca apostólica da cidade do Vaticano do século XVIII, que a nomeia como *Faltonia Betitia Proba*, esposa de *Adelphus* (2005, p. 65). Ainda segundo a autora, seu *cento* foi um texto consistentemente popular por 1300 anos (2005, p. 9)<sup>105</sup>, o que demonstra que nem todas as mulheres que escreveram foram ignoradas à sua época ou apagadas posteriormente.

A fim de recriar na tradução ao português um efeito similar ao da escrita de um *cento* em latim no século IV EC, composto a partir de linhas de outras obras conhecidas, o projeto de tradução envolveu uma busca por versos que pudessem ser reconhecidos na cultura brasileira, como os versos de Virgílio o eram pelas pessoas letradas à época e ao local a que Proba pertenceu. Na minha visão, nosso cancionário popular é o grande referencial literário ainda compartilhado no Brasil, para além da cultura de novelas. Por isso procurei na música popular brasileira versos cujo conteúdo pudesse corresponder ao enunciado por Proba nos oito versos que introduzem seu *cento*, os quais possuem um argumento antibélico e um tom crítico aos homens poderosos que usam de seu poder para promover a destruição. Assim, procurei fazer

---

<sup>105</sup> Tradução minha: “Proba’s Cento, most notably, was a consistently popular text for 1,300 years” (STEVENSON, 2005, p.9).

uma mescla em que metade dos versos foram traduzidos diretamente de Proba; e a outra metade, a partir de versos de músicas brasileiras dos séculos XX e XXI que lhes fossem semelhantes em conteúdo ou no efeito que poderiam produzir. Apresento, entre os versos em latim e a tradução final, uma tradução intermediária, para que seja possível perceber um pouco do processo de recriação do texto em latim no português brasileiro.

Durante a leitura crítica, identifiquei a palavra *viduatas* (viúvas, enviuvadas), v. 7 do texto aqui apresentado, referindo-se a *urbes* (cidades) no feminino e me pareceu importante mantê-la na tradução final, sendo este um dos quatro versos traduzidos mais diretamente do texto de partida para a introdução do *cento* de Proba. Este é, inclusive, um dos versos do poema que possuem relações intertextuais com uma linha de Virgílio, neste caso, do poema épico *Eneida* (8. 571)<sup>106</sup>.

Antes de passar para a tradução da introdução do *cento* de Proba, a Figura 6 apresenta um desenho ilustrativo de Faltonia Betitia Proba empunhando um lenço. Foi produzido por Barbieri, para a edição de 1481 do *cento De Laudibus Christi*, na qual são reproduzidas as cinco primeiras linhas das oito traduzidas a seguir.

<sup>106</sup> Eneida 8. 571. Tradução de Manuel Odorico Mendes (2008, p. 335-336).

Non ego nunc dulci amplexu divellerer usquam,	560	Então, meu doce filho, do teu lado
Nate, tuo; neque finitimo Mezentius unquam		Nunca me apartaria, nem Mezêncio,
570 Huic capiti insultans, tot ferro saeva dedisset		Às minhas barbas tanto horror cevando,
Funera, tam multis viduasset civibus urbem		A viúva cidade funestara,
At vos, o Superi, et divum tu maxime rector		Mas, vós deuses, tu Júpiter supremo,
Jupiter, Arcadii, quaeso, miserescite regis,	565	Do arcádio aflito rei compadecei-vos
Et patrias audite preces: si numina vestra		Prece escutai paterna: se palante

Figura 6 - Ilustração do *cento* de Proba, 1481



Fonte: Wikimedia Commons. *Probe romane carmine* [Domínio público].  
Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CentoProbae.jpg>. Acesso em: 28 jun. 2022.

## 5. Introdução do *cento* de Proba

Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis,  
 regnandi miseros tenuit quos dira cupido,  
 diversasque neces, regum crudelia bella  
 cognatasque acies, pollutos caede parentu  
 5 insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea,  
 sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,  
 innumeris totiens viduatas civibus urbes,  
 confiteor, scripsi: satis est meminisse malorum.

Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis,  
 regnandi miseros tenuit quos dira cupido,  
 diversasque neces, regum crudelia bella  
 cognatasque acies, pollutos caede parentu  
 5 insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea,  
 sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,  
 innumeris totiens viduatas civibus urbes,  
 confiteor, scripsi: satis est meminisse malorum.

[Tradução intermediária]

Já há algum tempo tenho escrito, confesso:  
 sobre os comandantes que quebram os justos contratos de paz,  
 os quais, miseráveis, o cruel desejo de governar dominou  
 e as diversas mortes, as guerras cruéis dos reis, as linhas de batalha de parentes,  
 5 os ilustres escudos manchados pela matança dos familiares  
 e troféus de nenhum inimigo, triunfos regados a sangue os quais a fama anunciara,  
 as cidades tantas vezes viúvas de inúmeros cidadãos,  
 agora chega de lembrar de males.

[Tradução final]

Ó sim, eu estou tão cansada, mas não para escrever:  
 sobre os generais que usam a farda, para esconder  
 a hipocrisia e algum levante, algum tenente, algum demente  
 e as mãos manchadas de vermelho, sangue de um parente  
 5 e os anúncios dos triunfos sobre inimigos que não o são  
 e as marcas de sangue no chão são lembranças  
 e as cidades tão viúvas de incontáveis cidadãos,  
 agora chega de tratar de tantas más heranças.

Esse fragmento de poema é composto por oito versos que introduzem o *cento* de Proba, ao mesmo tempo em que aludem a seus poemas pregressos – possivelmente sobre a guerra de Constâncio II e Magnêncio, o já referido *Constantini bellum adversus Magnentium* –, conforme podemos observar pela primeira parte do último verso do texto fonte *confiteor, scripsi*, ou seja, “confesso, escrevi”, ou “confesso que tenho escrito”, que, combinado ao início primeiro verso deste excerto *Iam dudum*, “já há algum tempo”, tornaram-se o primeiro verso da tradução intermediária: “Já há algum tempo tenho escrito, confesso”.

Antes disso, no texto em latim, Proba enumera situações desagradáveis que teriam sido escritas por ela anteriormente: as mentiras de comandantes, a sede por poder, as guerras cruéis, as matanças desnecessárias. São versos contra a guerra e contra os homens que fazem guerras sem sentido, matando uns aos outros. Isso torna ainda mais interessante o fato de que pelo menos três dos versos desta introdução sejam referências a versos de Virgílio, o autor que “canta sobre as armas e o homem” (*arma virumque cano*; Eneida 1. 5).

Referenciado no v. 2 de Proba, *regnandi miseros tenuit quos dira cupido*, há o verso das *Geórgicas*, de Virgílio (1. 37): *Nec tibi regnandi ueniat tam dira cupido*<sup>107</sup>. Também, parte do v. 5 no *cento*, *insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea*, encontra-se nas *Geórgicas* (3. 32): *Et duo rapta manu diuerso ex hoste tropaea*<sup>108</sup>. E já no sétimo verso de Proba, há a forte imagem “das cidades viúvas de inúmeros cidadãos”, *innumeris totiens viduatas civibus urbes*, que se encontra na *Eneida* (8. 571) *Funera, tam multis viduasset civibus urbem*, conforme referido na nota 106.

Quatro das linhas de minha tradução são referências a versos do cancioneiro popular brasileiro. As canções foram escolhidas por, de alguma maneira, conversarem com o conteúdo

<sup>107</sup> *Geórgicas* 1. 37. Tradução: Manuel Odorico Mendes. (2019, p. 28-29)

35 Scorpius, et coeli justa plus parte reliquit:  
quidquid eris (nam te nec sperent Tartara regem,  
**Nec tibi regnandi ueniat tam dira cupido,**  
Quamvis Elysios miretur Graecia campos,  
Nec repetita sequi curet Proserpina matrem), [...]

35 E ardendo Escorpião contrai os braços,  
Para no éter ficares mais folgado:  
Eia, quem quer que fores (nem te espere  
O inferno por senhor, **nem tu cubices**  
**Tão nefando reinado, bem que admire**

40 Os seus elísios Grécia, e repedida  
Seguir a mãe Proserpina refuse) [...]

<sup>108</sup> *Geórgicas* 3. 32. Tradução: Manuel Odorico Mendes. (2019, p. 196-199)

30 Addam urbes Asiae domitas, pulsumque Niphaten,  
Fidentemque fuga Parthum versisque sagittis,  
**Et duo rapta manu diuerso ex hoste tropaea**  
Bisque triumphatas utroque ab littore gentes.  
Stabunt et Parii lapides, spirantia signa, [...]

30 Mais o expulso Nifate, Ásia domada,  
E em fuga e seta inversa o Parto afouto;  
**Mão por mão, dous troféus de opostas gentes,**  
Vitórias duas numa e noutra praia.  
De Jove e Assáraco a progênie em vulto [...]

da introdução do *cento* de Proba, que se manifesta contra a corrupção dos homens poderosos os quais usam de seu poder para promover a destruição de seus concidadãos e até de seus familiares.

A primeira linha da tradução final é uma referência ao primeiro verso da canção *Vapor Barato*<sup>109</sup>, “Ó sim, eu estou tão cansado, mas não pra dizer”, composição de Waly Salomão e Jards Macalé, interpretada magistralmente por Gal Costa em seu álbum ao vivo de 1971, *Fatal - Gal a todo vapor*, sob a direção de Waly Salomão. Após o primeiro verso, a canção segue da seguinte forma: “que eu não acredito mais em você/ As minhas calças vermelhas,/ o meu casaco de general/ cheio de anéis [...]”. Daí a opção por traduzir o verso seguinte por “sobre os generais que usam a farda, para esconder”, a fim de remeter à imagem da música, adaptando dois dos versos de Proba: parte do primeiro “*duces pia foedera pacis*” (os comandantes que quebram justos contratos de paz) e o segundo “*regnandi miseris tenuit quos dira cupido*” (os quais, miseráveis, o cruel desejo de governar dominou).

Já a terceira linha da tradução é uma homenagem ao cantor Nei Lisboa, em sua canção *Rio by night*<sup>110</sup>, que abre o disco *Carecas da Jamaica* (1987) da gravadora EMI-Odeon. Os versos da poeta romana me remeteram à música de Nei Lisboa, pois nela ele fala com indignação semelhante à de Proba sobre o Brasil de seu tempo – “O Brasil é uma grande nação tupi/ Homem branco trocar colar por rubi/ Pura luxúria, brega” – relacionando o presente do país ao seu passado colonialista – “Bruta mentira [...] Pouca memória” – até concluir que “Ninguém se espanta/ e algum levante/ algum tenente/ algum demente/ inventa o trono e senta/ poderoso rei dos animais”. Mesmo que o termo *tenente* seja anacrônico para tratar do contexto de cargos de guerra romanos do século IV EC, bem como a palavra *levante*, significando “motim, rebelião”, considero que os conteúdos dos versos, em latim e em português, assemelham-se ao tratarem sobre as ações negativas provenientes da sede por poder daqueles que reinam (*regnandi*), dos poderosos reis que inventam os próprios tronos para neles se sentarem.

Considerar esse passado colonialista do Brasil que se impõe como realidade ainda hoje às etnias indígenas no país foi o que me levou ao quarto verso “as mãos manchadas de vermelho, sangue de um parente”, cuja primeira parte alude à canção *Mãos vermelhas*<sup>111</sup>, composta, musicada e interpretada pela artista Kaê Guajajara, no álbum *Uzaw*, de 2020, lançado pela

<sup>109</sup> **Vapor Barato.** Waly Salomão e Jards Macalé, interpretada por Gal Costa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8RtnRbYQNM>. Acesso em: 20 jul. 2022.

<sup>110</sup> **Rio by night.** Nei Lisboa. [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_mjZPDH8Zw](https://www.youtube.com/watch?v=D_mjZPDH8Zw). Acesso em: 20 jul. 2022.

<sup>111</sup> **Mãos vermelhas.** Kaê Guajajara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZxUSD0LSao>. Acesso em: 20 jul. 2022.

gravadora SAKKARA. Kaê é guajajara, um dos povos indígenas mais numerosos do Brasil que habitam o Maranhão. Seus versos denunciam a matança institucionalizada dos povos indígenas com a conivência da sociedade civil branca em trechos como: “O agro não é tech, não é pop e também mata/ Vestem rosa/ ou azul com as mãos manchadas/ De vermelho/ Vejo meus filhos se perguntando/ Se você os mata ou se eles se matam/ Se você os mata ou se eles matam primeiro”.

A segunda parte do verso 4 (“sangue de um parente”) já se encontrava, em parte, no texto em latim (*pollutos caede parentu*, ou seja, [os escudos] “manchados pelo massacre dos parentes”). Diversas etnias originárias do Brasil, quando falam em português, referem-se às pessoas de seu próprio povo ou de outras etnias indígenas como “parentes”, mesmo que não pertençam a uma mesma família (segundo a concepção ainda dominante de família na sociedade branca brasileira, isto é, de indivíduos ligados por laços de sangue). A referência pareceu adequada também pelo sentido que havia em latim, pois todos os cidadãos romanos, por serem concidadãos, eram vistos como parentes. Inclusive, essa é uma imagem fortemente presente também nas *Farsália* (ou *A guerra civil*), de Lucano (séc. I AEC), ao abordar a guerra civil (*Bellum civile / Pharsalia*) entre César e Pompeu, em cujo livro 1 (1.2)<sup>112</sup> há a referência à mesma expressão utilizada por Proba (*cognatae acies* e *cognatasque acies*, respectivamente).

A tradução do v. 6, “e as marcas de sangue no chão são lembranças”, é parte da música *Teerã*<sup>113</sup>, de autoria de Bi Ribeiro, João Barone e Herbert Viana, da banda Paralamas do Sucesso, segunda faixa do álbum *Selvagem?*, de 1986, lançado pela gravadora EMI.

Ao abordar um conflito militar atual à época, a guerra entre Irã e Iraque (1980-88, com reverberações até hoje), a canção é permeada por questionamentos que relacionam o passado ao futuro, “Por quanto tempo ainda vamos ver/ Fotografias pela manhã/ Imagens de dor/ Lições do passado/ Recentes demais pra esquecer?”.

Os versos demonstram preocupação com o futuro das crianças iranianas: “E o futuro o que trará/ Para as crianças em Teerã/? Brincar de soldado por entre os escombros/ Os corpos deitados não fingem mais”. A partir dessa indagação, surge a afirmação utilizada na tradução:

<sup>112</sup> Em nota tradutória, o professor da UFPB, Hermes Orígenes Duarte Vieira, explica que Lucano “retoma o modelo [narrativo de Virgílio e Ovídio], mas vai mais além – ele cantará não só guerras civis, mas mais do que civis – *cognatae acies*, B.C. 1, 4. A imagem e motivo da guerra civil não só ser um conflito militar-político, mas acima de tudo uma guerra fratricida, instestina e visceral já tinham ampla difusão nos meios literários e retóricos – os versos *bella plus quam ciuilia* rebatem intertextualmente os versos da tragédia *Fenícias* (*Phoenissae*) de Sêneca – vv. 354-5: *non satis est adhuc/ ciuile bellum: frater in fratrem ruat* (não é suficiente até agora a guerra civil: irmão irrompe contra o irmão). Nessa tragédia Sêneca aponta como tema uma guerra civil na qual o cerne do conflito está não só entre facções políticas, mas sobretudo entre dois irmãos, Eteocles e Polinices” (LUCANO. Tradução, introdução e notas: Hermes Orígenes Duarte Vieira, 2018, p. 10.).

<sup>113</sup> **Teerã**. Paralamas do Sucesso. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_gQI9DxZgg](https://www.youtube.com/watch?v=c_gQI9DxZgg). Acesso em: 20 jul. 2022.

“E as marcas de sangue no chão são lembranças/ difíceis de apagar” que retomam o v. 6 de Proba, “*sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos*” (triumfos regados a sangue que a fama anunciara). A imagem das “marcas de sangue no chão” promovidas por uma guerra no século XX se aproxima daquela dos “triumfos regados a sangue” sobre os quais Proba se posiciona no século IV.

Outra imagem, presente na linha 7 da introdução do *cento* de Proba, a qual parte de um verso da *Eneida* de Virgílio, *innumeris totiens viduatas civibus urbes*, foi relativamente mantida na sua tradução por “as cidades tão viúvas de incontáveis cidadãos”, a fim de poder demonstrar a intertextualidade do poema de Proba com a obra do autor da epopeia latina.

Por fim, a tradução contou com o uso de rimas pobres externas AABB (compostas por dois verbos no infinitivo (Escrever/Esconder) e dois adjetivos (Demente/Parente); e CDCD, sendo C a combinação de lembranças e heranças e D formada pela rima imperfeita entre “são” e “cidadãos”. O recurso da rima não está presente nos versos em latim que foram escritos em hexâmetros datílicos, mas parece ser um gosto (e descobri isso como tradutora), muitas vezes acontecendo sem que eu tivesse consciência prévia.

#### 4.6 TAVRINA/Taurina (século V EC)

Taurina foi aluna do monastério de São Eusébio de Vercelli (situado em Novara, região de Piemonte, na Itália), que inscreveu um poema em uma lápide sepulcral em homenagem à morte de quatro mulheres, possivelmente suas tias. O poema em louvor à coragem e à virtude das mulheres, assim como Taurina também freiras do mesmo monastério, é escrito em forma de acróstico, de modo que as primeiras letras de cada verso formam os nomes de *Licinia*, *Ampelia*, *Leontia et Flavia* (em português, Licínia, Ampélia, Leôncia e Flávia).

Conta o estudioso e tipógrafo italiano Giovanni Antonio Ranza em sua obra sobre a história das freiras do monastério de São Eusébio, *Delle monache di S. Eusebio, primo monastero d'occidente* (1785), que a lápide em que Taurina escreveu o acróstico não existia mais à sua época, no século XVIII, mas o texto teria sobrevivido graças ao trabalho de diversos copistas, como Bellini, Cusano, Gallizia (RANZA, 1785, p. 126). Em memórias do monastério, um desses copistas, Bellini, teria encontrado documentos que afirmavam que Taurina fora preposta ao monastério das virgens eusebianas em 417 EC.

O acróstico completo de Taurina é apresentado em Stevenson (2005, p. 79), seguido de sua tradução para o inglês (2005, p. 80), acompanhado de uma nota (108) que explica o quanto os acrósticos com nomes de pessoas eram comuns nos epitáfios romanos. Um deles é o inscrito



no sepulcro de Eusebio de Vercelli (como era conhecido em vida São Eusébio), que morreu em 371 EC, mas antes disso viveu no mesmo monastério em que Taurina, tendo sido seu primeiro bispo. A inscrição sepulcral de São Eusébio, cujos versos iniciam com as letras que formam as palavras *EVSEBIVS EPISCOPVS ET MARTVR* (Eusébio, bispo e mártir), foi copiada por Ranza (1785, p. 128), que a traz ao lado da de Taurina sob o título de *Iscrizione delle Sante Sorelle* (inscrição das santas irmãs). Ao colocar ambos os acrósticos sepulcrais lado a lado, Ranza demonstra as relações entre eles com o objetivo de atestar o caráter virtuoso das alunas do mosteiro por meio, sobretudo, da tradução em prosa do acróstico de Taurina para o italiano. Segundo ele, as virtudes das freiras desse claustro depreendidas do poema de Taurina são “inocência e integridade, acompanhadas de trabalhos e desastres; sofrimento e constância para vencê-los; mortificação e abstinência inflexível até o fim”<sup>114</sup>.

Ranza (1785, p. 129) traz três notas ao seu texto. Na primeira, comenta que o editor Ferrero, em seu texto, escreve *mentis* (em vez de *meritis*, v. 4) e *regis* (em vez de *fidei*, v. 27), mas que a edição de Modena e de Cusano foi a seguida por ele; na segunda, o autor comenta que o termo *oblectante*, v. 10, talvez devesse querer dizer *obluctante*. Na última nota, o comentário aborda trocas entre as letras “e” e “i”: *neptis* (em vez de *neptes*, no v. 30); *subegunt* (em vez de *subigunt*, v. 10), *genetrix* (em vez de *genitrix*, v. 16).

Os textos em latim utilizados por Ranza e por Stevenson são bastante similares mas discrepam em alguns pontos como: a pontuação, inexistente em Ranza e adicionada em Stevenson, como será reproduzido aqui; o fato de que na obra de Ranza o poema é apresentado todo em letras maiúsculas, enquanto a versão de Stevenson as mantém apenas no início dos versos, de modo a frisar as letras do acróstico, além de em nomes, como *Maria* e *Taurina* e nas palavras *Christo* e *Domini*, funcionando como nomes próprios, para seguir as convenções cristãs.

Afora essas questões formais, há algumas diferenças no cotejo entre os dois textos: a principal delas diz respeito à ausência de uma linha inteira na versão de Ranza, o verso 6, *Invisi anguis palmam tenuere perennem*, o que faz com que o nome Licínia se torne *Licina*, embora ele mesmo nomeie as irmãs do monastério como Licinia, Leonzia, Ampelia e Flavia (1975, p. 125). Dessa forma, na versão apresentada por Ranza, há apenas 29 versos no poema, enquanto na de Stevenson há 30.

Além disso, há divergência na grafia de alguns termos, como: *obluctante* (v. 10), conforme o texto transcrito por Stevenson, que aparece como *oblectante* em Ranza, mas, de

---

<sup>114</sup> Tradução minha para o texto de partida: “*Innocenza e integrità accompagnate da travagli e disastri; sofferenza e costanza nel vincerli; mortificazione e astinenza inflessibile sino al fine; in una parola, santità consumata.*” (RANZA, 1785, p. 131).

acordo com a segunda nota já referida, o autor escreve que se deve ter querido dizer *obluctante*; o termo *caelum* na versão Stevenson (v. 3 e 15) é grafado como *coelum* em Ranza; *fetu* (v. 16) em Stevenson, como *foetu* em Ranza; *Letatur* (v. 19) em Stevenson, enquanto em Ranza *laetatur*; a expressão *Accipiet duras* (v. 21) em Stevenson, é escrita *Accepiet duros* em Ranza; *Nomine* (v. 28) em Stevenson, mas *Nomina* em Ranza.

A única alteração feita ao texto de Taurina presente em Stevenson, e utilizado na tradução a seguir, foi o termo *castoque*, no verso 18, que em Stevenson aparece como *castosque*. Parece ter havido um erro de digitação uma vez que o verso que assim aparece: *Emicuit castosque choro comitante Maria* é traduzido pela autora para o inglês “Environed by a chaste chorus: Mary rejoices” (2005, p. 80), ou seja, “Cercada por um casto coro [no singular] Maria se alegra”. Tanto em Ranza (1785) quanto em versão on-line do epigrama CLE 748<sup>115</sup>, o enunciado que se apresenta é *Emicuit castoque choro comitante Maria*, o que justifica a correção do termo na versão trazida aqui.

O projeto de tradução deste poema priorizou que houvesse a recriação do acróstico também nos versos em português. Isso provocou uma sintaxe estranha ao português em alguns momentos, com muitas inversões do que seria uma ordem direta, o que não é incomum em traduções do latim. O acróstico de Taurina foi escrito em versos hexâmetros, no entanto a tradução não abarca uma tentativa de recriação em métrica também no português.

Assim como no caso das poetisas apresentadas em relação nesta constelação, os nomes que aparecem no poema foram traduzidos ao português, o que provocou uma diferença apenas no nome Leôncia (em latim, *Leontia*). Os demais nomes do acróstico – Licínia, Ampélia e Flávia – se mantiveram parecidos nas duas línguas, bem como os nomes Maria e Taurina que constam no interior do poema.

A leitura crítica identificou na linha 28, a palavra *lector* (leitor), dirigindo-se a quem lê o poema, ao público leitor, que exigiu uma estratégia de tradução não sexista (uma compensação por neutralização), conforme explicitado nos comentários. Outra questão complexa relacionada a gênero, no nível da palavra e do discurso, foi o termo *membra* (membros) que aparece já no primeiro verso e se repete no décimo terceiro.

## 6. Acróstico de Taurina

<sup>115</sup> MQDQ. CLE 078. Disponível em: <https://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|0748>

Lumine virgineo hic splendida membra quiescunt.  
 Insigneis animo, castae velamine sancto  
 Crinibus imposito caelum petiere sorores  
 Innocuae vitae meritis operumque bonorum.  
 5 Noxia vincentes Christo medicante venena  
 Invisi anguis palmam tenuere perennem,  
 Aspide calcato sponsi virtute triumphant  
 Letanturque simul pacata in secula missae  
 Evictis carnis vitiis, saevoque dracone  
 10 Obluctante diu subegunt durissima bella.  
 Nam cunctis exuta malis hic corpora condunt:  
 Tantus amor tenuit semper sub luce sacratas,  
 Iungeret ut tumulo sanctarum membra sororum  
 Alvus quas matris mundo emiserat una,  
 15 Ad caelum pariter mittet domus una sepulcri,  
 Mirifico genetrix fetu, quae quattuor agnas  
 Protulit electas, claris quae quattuor astris  
 Emicuit; castoque choro comitante Maria  
 Letatur gradiens germanis septa puellis.  
 20 Ingressae templum Domini venerabile munus  
 Accipient, duras quoniam vicere labores,  
 Floribus et variis operum gemmisque nitentes  
 Lucis perpetuae magno potentur honore.  
 Adventum sponsi nunc praestolantur ovantes  
 25 Veste sacra comptae, oleo durante beatae  
 Immortale decus numerosa prole parentes  
 Aeterno regi fidei pietate sacrarunt.

Luminosos corpos descansam com luz virginal aqui:  
 Ilustres pela coragem, castas, com véu santo colocado sobre os  
 Cabelos, as irmãs ascenderam aos céus, pelos méritos de suas  
 Inocentes vidas e de seus bons trabalhos. Ao vencerem  
 5 Nocivos venenos por Cristo curandeiro e ao segurarem  
 Insuperáveis serpentes, receberam palmas perenes;  
 Amassada a áspide, pela virtude de seu Esposo, triunfam;  
 Levadas à pacata eternidade, alegram-se.  
 Eliminando os vícios da carne e, ao severo dragão  
 10 Opondo-se longamente, conquistam duríssimas guerras.  
 Nus de todos os males, seus corpos são conservados aqui:  
 Consagradas, o tamanho amor que sempre manteve em vida  
 Irmãs tão santas, em um mesmo túmulo, reuniu.  
 Aquelas que vieram ao mundo pelo ventre da mesma mãe,  
 15 Ao céu, uma só morada de sepulcro igualmente as enviará.  
 Mãe que, em maravilhoso parto, as quatro ovelhinhas eleitas  
 Pariu, com quatro estrelas luminosas, resplandeceu.  
 Em companhia de casto coro, Maria alegra-se e,  
 Ladeada pelas irmãzinhas, caminha.  
 20 Ingressando no templo do Senhor, venerável graça  
 Alcançarão e, por terem vencido duros trabalhos,  
 Florescentes com as várias joias e flores de suas obras,  
 Luz perpétua receberão em grande honraria.  
 Agora, exultantes, aguardam a chegada de seu esposo  
 25 Vestidas com adereços sagrados, benzidas pelo óleo duradouro.  
 Imortal honra o pai e a mãe consagraram com sua numerosa prole  
 Ao eterno rei pela piedade da fé.

Nomine sanctorum lector si forte requiris,  
ex omni versu te littera prima docebit.

30 Hunc posuit neptes titulum Taurina sacrata.

Se tu que lêes desejares saber o nome dessas santas,  
a primeira letra de cada verso te ensinará.

30 Esta inscrição foi feita pela freira Taurina, sua sobrinha.

O poema trata dos afetos ao celebrar a vida, os feitos e os nomes de quatro irmãs de sangue que habitaram o mesmo convento de Taurina, ao mesmo tempo em que esta inscreve seu nome na última linha, o que permite conferir-lhe a autoria aos versos da inscrição sepulcral.

Ao longo do acróstico, entende-se que Licínia, Leôncia, Ampélia e Flávia foram membros, formaram parte de um mesmo monastério. Caso se pudesse inferir que o poema traz realmente dados biográficos, essas quatro mulheres seriam não somente irmãs, como versa a linha 14 *Alvus quas matris mundo emiserat una*, recriada como “Aqueles que vieram ao mundo pelo ventre da mesma mãe”, mas seriam também quadrigêmeas, uma vez que teriam nascido de um mesmo e magnífico parto, conforme os v. 16 e 17 *Mirifico genetrix fetu, quae quattuor agnas/ Protulit electas, claris quae quattuor astris* traduzidos como “Mãe que, em maravilhoso parto, as quatro ovelhinhas eleitas/ Pariu, com quatro estrelas luminosas, resplandeceu”. Imagino que um parto de quadrigêmeas no século IV, quando uma cesariana significaria a morte da mãe, certamente teria sido algo maravilhoso, podendo até mesmo ser visto como milagroso.

O primeiro comentário quanto a questões de gênero presentes no poema diz respeito ao termo *membra* encontrado nos versos 1 e 13 do texto de partida. Segundo o dicionário on-line Priberam, estas são algumas das acepções da palavra “membro” em português:

1. [Anatomia] Parte apendicular e móvel dos seres vivos.
6. Órgão sexual masculino. = pênis.
7. Pessoa que faz parte de um grupo, de uma colectividade. [Feminino pouco usado: membra.]
8. Instituição, entidade, grupo, região ou país que faz parte de uma organização ou de um conjunto organizado<sup>116</sup>.

Na minha interpretação deste poema, a palavra “membro” carrega de propósito a ambiguidade entre duas possibilidades de sentido; podendo significar tanto as partes do corpo (os membros dessas mulheres, as partes de seu corpo terreno, depositadas no sepulcro) quanto as irmãs como partes que foram de um todo (de uma coletividade, que era o monastério). Porém, tanto em português como em latim, haveria a possibilidade dessa palavra (*membrum*, membro) designar o órgão sexual masculino, e justamente para que não se pudesse confundir com essa acepção, escolhi traduzir *membra* por “corpos”, v. 1. Além disso, “Luminosos corpos descansam com luz virginal aqui”, com uma quádrupla repetição de oclusivas, soou melhor que “luminosas membras” ou mesmo que “luminosas partes”.

---

<sup>116</sup> DPLP. “membro” [em linha]. 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/membro>. Consultado em: 19 mar. 2022.

Já no v.13, o termo foi apagado e conservado apenas o termo “irmãs”, por uma exigência do acróstico em se manter o *i* do nome Leôncia (*Leontia*). O latim *Iungeret ut tumulo sanctarum membra sororum*, que poderia ser traduzido mais literalmente ao português como “reunisse os membros (os corpos, os cadáveres) das santas irmãs no mesmo túmulo” tornou-se “Irmãs tão santas, em um mesmo túmulo, reuniu”, cujo sujeito encontra-se no verso anterior *Tantus amor*, traduzido por “o tamanho amor”.

Voltando ao primeiro verso, o termo neutro *splendida* que adjetiva o substantivo *membra*, ambos no neutro plural, apesar de muito semelhante ao termo em português “esplêndido”, por uma exigência do acróstico, foi traduzido como “luminosos”, e criou uma repetição em português junto ao termo luz (*Lumine*), qualificado pelo adjetivo virginal (*virgineo*), que não havia em latim.

Na recriação dos versos 2 e 3, optei por uma forma sintática que tentei evitar ao longo do poema, ou seja, a finalização de um verso com a contração da preposição e do artigo “nos” solta, que precisa do verso seguinte para sua complementação, assim as linhas *Insigneis animo, castae velamine santo / Crinibus imposito caelum petiere sorores*, mais literalmente traduzíveis por “insignes pelo ânimo, com casto véu santo / nos cabelos cobertos, suplicaram ao céu as irmãs”, foram recriadas por “Ilustres pela coragem, castas, com véu santo nos/ Cabelos pousado, as irmãs ascenderam aos céus”. Também o adjetivo *castae* (castas) precisou aparecer no verso seguinte da tradução ao português, de modo que ficasse próximo do termo que qualifica *sorores* (irmãs).

Algo semelhante ocorreu nos versos 5 a 7 do texto em latim que, na tradução, compõem os versos de 4 a 7. Assim, as linhas em latim *Noxia vincentes Christo medicante venena/ Invisi anguis palmam tenuere perennem*, começam no verso anterior da tradução ao português: “Inocentes vidas e de seus bons trabalhos. Ao vencerem/ Nocivos venenos por Cristo curandeiro e ao segurarem/Insuportáveis serpentes, receberam palmas perenes”. Dessa forma, foi possível manter o acróstico do nome Licínia e uma relação entre os versos realizada por meio de orações reduzidas de infinitivo, “ao vencerem” e “ao segurarem”, seguidas de seus complementos, “nocivos venenos” e “insuportáveis serpentes”, atos metafóricos que representam duros trabalhos suportados pelas irmãs e pelos quais elas devem receber “palmas perenes” (*palmam perennem*).

Nos versos 9 e 10, recriei uma construção com ablativo absoluto em latim como uma oração reduzida de gerúndio em português. Assim os versos *Evictis carnis vitiis, saevoque dracone/ Obluctante diu subegunt durissima bela*, que poderiam ser mais literalmente traduzidos por “vencidos os vícios da carne e combatido durante muito tempo o cruel dragão,

conquistam duríssimas guerras”, no acróstico em português transformou-se em “Eliminando os vícios da carne e, ao severo dragão/ Opondo-se longamente, conquistam duríssimas guerras” de maneira que foi possível iniciar o v. 10 com uma letra O requerida para que se formasse o nome de Leôncia.

No verso 18, *Emicuit; castoque choro comitante Maria*, o verbo no pretérito perfeito do indicativo, *emicuit*, que significava “rebentar, saltar, pular, elevar-se” (SARAIVA, 2006, p. 419) que iniciava o verso no latim, foi traduzido na linha anterior como “resplandeceu”, continuando o verso em que aparece o adjetivo brilhante (*claris*) relacionado a estrelas (*astris*). E a expressão *castoque coro*, sendo um ablativo de companhia, permitiu que o início do verso fosse recriado como “Em companhia de casto coro”. Ainda na mesma linha, a expressão *comitante Maria* (a acompanhante Maria), foi recriada como “Maria alegre-se”, já em referência ao primeiro termo da linha seguinte (*Letatur gradiens germanis septa puellis*), cujo termo *Letatur*, ou “laetatur”, do verbo deponente *laetor*, “dar-se à alegria, estar alegre, contente”, (SARAIVA, 2006, p. 656), foi transformada em “Ladeada”, para que se mantivesse o *L* do acróstico e em referência ao termo do verso anterior *comitante* (acompanhante). Na minha interpretação, a virgem Maria acompanha as irmãs enquanto caminha (*gradiens*), e, na tradução, Maria alegre-se ladeada pelas irmãzinhas (estando ao lado de, acompanhando) enquanto caminha.

No verso 19, a expressão *germanis puellis* pode refere-se a “meninas irmãs semelhantes, inteiras” (SARAIVA, 2006, p. 523), isto é, irmãs gêmeas, que um magnífico parto produziu, conforme os versos 16 e 17 *mirifico fetu, quae quattuor agnas/ Protulit*.

No vigésimo segundo verso, *Floribus et variis operum gemmisque nitentes* (brilhantes com várias flores e joias de suas obras), os termos *nitentes* “brilhante, luzidio, formoso” (SARAIVA, 2006, p. 782) e *floribus* “flor” e por extensão também “vigor, força brilho” (SARAIVA, 2006, p. 493), e que também pode referir-se a virgindade, foram invertidos a fim de que o verso pudesse se iniciar com a letra *F* de Flávia, e em vez de “brilhantes com flores e joias”, as irmãs passaram a ser “florescentes (que, em sentido figurado, no português, tem valor de “brilhantes, esplêndidas”<sup>117</sup>) com as flores e joias de suas obras”, o que confere um efeito um tanto diferente do proposto na linha de partida, mas igualmente poético, na minha opinião.

No v. 26, *Immortale decus numerosa prole parentes*, o termo *parentes* (do verbo *parere*: parir, dar à luz) designa “os pais”, ou seja, “o pai e a mãe”. A fim de conferir visibilidade também à mãe das quatro irmãs gêmeas, a qual foi inclusive exaltada pelo seu maravilhoso

<sup>117</sup> **DPLP**. "Florescente" [Figurado]. “Que está em pleno desenvolvimento ou no seu apogeu. = brilhante, esplêndido, notável, próspero”. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/florescente>. Acesso em: 19 maio 2022.

parto ao longo dos versos de Taurina, o termo foi traduzido por “o pai e a mãe”, a partir de uma escolha em contraponto que envolveu a estratégia da especificação do referente feminino textualmente.

O v. 28, que já não faz parte do acróstico mas de sua explicação, *Nomine sanctarum lector si forte requiris*, em que Taurina refere-se ao leitor de seus versos, no masculino, utilizei a estratégia de tradução não sexista da neutralização, transformando o termo em uma expressão genérica no português “Se tu que lêes desejares saber o nome dessas santas”, a fim de que as mulheres que leiam a tradução possam se sentir também contempladas pela sugestão de leitura de que a primeira letra de cada verso ensinará (*ex omni versu te littera prima docebit*) os nomes das santas mulheres a quem as linhas foram dedicadas.

O último verso *Hunc posuit neptes titulum Taurina sacrata*, traduzido por “Esta inscrição foi feita pela freira Taurina, sua sobrinha”, é essencial para indicar a autoria do acróstico, inserindo a autora no último verso, quase como uma assinatura, ainda que no corpo do poema. Assim, o nome de Taurina pôde chegar à posteridade juntamente com os nomes das colegas de monastério que exalta em seu acróstico.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como Taurina inscreveu seus versos em um sepulcro para rememorar o passado de quatro mulheres suas coetâneas, escrevi esta dissertação para rememorar seis mulheres das antiguidades, por meio de traduções de seus poemas, que envolveram o uso de estratégias não sexistas.

Fragmentos biográficos e textuais foram costurados de modo a desenhar uma constelação que aproxima discursos poéticos de uma maneira não progressiva, não linear. As constelações, que não são formações naturais, mas imagens culturais, as quais se diferenciam segundo épocas ou sociedades distintas, são projeções de desenhos sobre disposições de estrelas em proximidade relativa. Assim, um texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer relações entre partes aparentemente dispersas. No caso das estrelas colocadas em relação neste trabalho, elas seriam dispersas por pertencerem a épocas, localidades, religiões diversas, mas foram aproximadas por serem mulheres e terem escrito poemas que tratam de afetos em uma língua em comum, o latim, em um recorte temporal que perfaz os seis primeiros séculos da Era Comum.

A partir dessa aproximação, foi possível perceber algumas visões de certas mulheres da Antiguidade Tardia letradas em latim, as quais apontam para as relações entre as pessoas nas sociedades das quais fizeram parte.

Apenas duas linhas das escritas por Sulpícia II sobreviveram; nelas, descobre-se a preocupação de que tudo estivesse certo no leito da autora, para que nele ela pudesse ter prazer com um homem, o qual, a partir de referências externas como epigramas escritos pelo poeta Marcial, sabemos que seria seu marido.

As seis linhas de um poema, que provavelmente teria sido maior, escrito por Terência, desvelam a imagem de uma mulher em frente às pirâmides do Egito vertendo lágrimas por seu irmão que teria morrido jovem após ter participado ativa e politicamente da vida em sociedade. Já as seis linhas de Constância demonstram sua tristeza com a morte precoce do marido Anastácio.

O acróstico de Taurina exalta os nomes e as virtudes de outras mulheres, inscrevendo, no leito de morte delas, memórias de acontecimentos de suas vidas e certezas de que, a partir de seus feitos, elas receberiam recompensas divinas *post mortem*.

As 32 linhas do poema de Euquéria descrevem elementos da cultura e da natureza, a partir de pares opostos, em que normalmente um pejorativo é relacionado a um referente elogioso, de forma a construir um argumento que leva à conclusão absurda de que um homem

queira se casar com uma mulher em posição social superior. Seus versos usam de ironia fina e tornam difícil assegurar-lhes apenas uma interpretação. Dentre as interpretações plausíveis, é possível que houvesse desprezo pela situação de que um homem em posição social inferior ousaria propor-lhe casamento; ou ainda que os versos fossem uma crítica à estrutura social da época que não permitiria tal união.

As oito linhas que introduzem o *cento* de Proba, composto por mais, pelo menos, 686 versos, apresentam críticas à violência das guerras e à corrupção dos homens em situação de poder. Chama a atenção o fato de que ela parte de linhas do poeta Virgílio, que cantam e enobrecem as armas e os homens, justamente para desaprovar os seus efeitos devastadores sobre as cidades e seus cidadãos, demonstrando sua visão sobre os vencedores e os vencidos da história.

Também os versos de Euquéria remetem a outros de Virgílio (em sua oitava écloga, em que um sujeito lírico faz uso de *adynata*, ou pares antitéticos, para reclamar da rejeição que sofreu por parte de sua musa, Nise), mas apresentam uma outra perspectiva. No poema de Euquéria, é possível ouvir o ponto de vista da mulher que parece rejeitar um homem que a corteja (ou ainda rejeitar a impossibilidade desse cortejo). Assim, a mulher deixa de ser a musa, apenas descrita como objeto de desejo, aquela que inspira um escritor, para ser sujeito da história, aquela que expressa seu desejo e não apenas escreve, mas se inscreve em seus versos.

Logo, são conteúdos bastante diversos que, ao serem aproximados por uma temática afetiva que lhes pôde ser atribuída, permitem imaginar, reconstruir pontos de vista muito antigos de personagens mulheres em primeira pessoa, como autoras, e não em segunda, como musas, ou em terceira, como objetos de desejo, ou mesmo de desprezo, por parte dos homens de suas épocas. Assim, há a possibilidade de, a partir de um sujeito, ver-se representada uma espécie de coletividade.

Nesses fragmentos de poemas postos em relação, podemos perceber tons de crítica, de ironia, de erotismo, de espiritualidade, de inconformismo, de lamúria. E, pelos versos que lemos, são os afetos, os impulsos da alma, que permeiam a escrita dessas mulheres: as perdas e lóstimas de Constância e Terência, os desejos de Sulpícia II, as ironias de Euquéria, as desaprovações de Proba, o elogio a às companheiras de Taurina.

O poema de Taurina, aliás, é o único que se centra na história de outras mulheres, desde a sua concepção, como acróstico que visibiliza os seus nomes no início de cada verso. As demais, além de talvez versarem sobre si mesmas, tratam sobre homens: Terência sobre seu irmão, Constância e Sulpícia II sobre seus maridos, Proba sobre os generais e comandantes (e depois da introdução de seu *cento*, sobre Cristo). E ainda há Euquéria, que parte de diversos

referentes da natureza e da cultura que a rodeiam para aludir a um “Rústico” que gostaria de galanteá-la.

São as saudades, as vontades, os elogios e também os desânimos, as insatisfações, os desprezos que inspiram os cacos de poemas das estrelas aqui desenhadas em uma mesma constelação.

Trabalhar com fragmentos de modo não linear apresentou-se favorável para o viés de gênero adotado desde a concepção deste trabalho, isto é, para que fosse traçada a linha que uniu textos escritos por mulheres distintas de passados distantes. Acredito que o ponto mais positivo dessa perspectiva não linear tenha sido a aproximação dessas leituras e a possibilidade de relacionar suas interpretações, estabelecendo tanto diferenças que as dispersam quanto alguns de seus pontos em comum.

Assim, a perspectiva não linear e a temática dos afetos, por exemplo, são pretextos e foram maneiras de alinhar, de colocar em relação pontos de vista pouco explorados, ou menos abordados, por não serem “universais” ou dominantes. O que realmente une os textos aqui traduzidos é o fato de partirem de visões de mulheres do passado, as quais foram compartilhadas por meio de uma escrita poética e que sobreviveram pelo trabalho de muitas pessoas, como copistas, arqueólogas, pesquisadoras, poetas. E, para que essas visões possam ser acessadas contemporaneamente, a tradução é imprescindível.

Ao olhar para a história, a literatura e a autoria sob um prisma de gênero, faz-se necessário que as opções tradutórias também atentem para isso. Nesse sentido, as sistematizações já esboçadas por tradutoras e pesquisadoras inseridas nos Estudos Feministas da Tradução apontam alguns caminhos. Sem tomadas de decisão *a priori*, mas de posse de algumas estratégias para uma tradução não sexista, é possível escolher aquela que – de acordo com a ética tradutória, as restrições ou o público a que se destina a tradução, por exemplo – cabe melhor em cada momento, a fim de que os textos recriados em outra língua não contribuam nem para a depreciação do gênero feminino nem para a invisibilização das diferentes identidades de mulheres representadas nos e pelos textos.

Dentre as estratégias sistematizadas por Olga Castro (2010) – que compreendem o *uso de metatextos*, a *escolha em contraponto*, a *correção do texto*, o *transtorno linguístico* e a *compensação*, a qual inclui as possibilidades de *generalização ou neutralização* e também a *especificação ou feminização* –, as mais utilizadas neste trabalho de recriação poética foram o uso de metatextos, já que se tratou de uma tradução comentada, e a compensação (tanto a generalização quanto a especificação de gêneros linguísticos).

Além disso, o uso de uma estratégia não invalida outros. No caso do termo *lector*, presente no acróstico de Taurina, pode-se dizer que houve tanto uma compensação do termo, por meio de sua generalização na tradução, quanto uma correção do texto de partida, com o objetivo de não reforçar contemporaneamente o “princípio do masculino como norma”. Ainda com relação a este termo, que se dirige ao “leitor” do acróstico, uma tradução que optasse pelo termo masculino genérico poderia contribuir para que as mulheres não se sentissem contempladas em sua posição de leitoras.

Um outro exemplo de tradução que poderia levar à invisibilidade da mulher, neste caso em posição de autora, seria a tradução do termo *maesta*, pertencente ao poema fúnebre de Terência, por “triste” ou “infeliz”, apagando o gênero linguístico feminino, visível no texto em latim e essencial para determinar a autoria dos versos, na tradução ao português.

Já um exemplo de depreciação do gênero social feminino seria, na tradução do poema de Euquéria, não atentar para as representações cognitivas que os animais possuem nas diferentes culturas. Em português, há muitos exemplos de como os referentes machos de animais caracterizam qualificativos, enquanto os referentes fêmeas simbolizam pejorativos no imaginário social: enquanto um “touro” pode representar qualidades como força e virilidade, uma “vaca” serve para designar uma mulher disforme ou desavergonhada; enquanto ao “galo” são atribuídas características distintivas ou sedutoras, à “galinha” são atribuídas a imoralidade e a devassidão.

A tradução (a reescrita), assim como a literatura (a escrita), é uma prática linguística, cultural e ideológica, a qual possui um papel fundamental para colaborar com as mudanças almeçadas por quem luta por sociedades igualitárias, compostas não por vencidos e vencedores, mas por pessoas diversas que sejam respeitadas em suas diferenças e representadas em suas complexidades.

Assim, houve uma expansão da proposta de Walter Benjamin de se “escovar a história a contrapelo”, no sentido de que sejam ouvidas e contadas as histórias das pessoas que estão à margem da história e da literatura, a fim de que o olhar para as histórias e para as pessoas possa se dar de forma menos massificada e possam ser incluídas preocupações bastante caras à contemporaneidade, como questões identitárias (por exemplo, as relacionadas a gênero, raça, questões de migração etc.), para além das opressões de classe, que são também muito importantes de serem atentadas, mas que não são as únicas formas de excluir ou subjugar maneiras de pensar o mundo e de agir nele. Além disso, percebemos que as sujeições são efetuadas diferentemente em relação a homens e mulheres, a hetero ou homossexuais, a pessoas nacionais ou estrangeiras, mesmo que façam parte do que se considera uma “mesma” classe.

Conforme argumentado no capítulo 3 desta dissertação, os tópicos identitários fazem parte dos assuntos que geram polarizações essenciais para que sejam travadas “guerras culturais” as quais explicam por que os temas morais estão no centro do debate não só no Brasil e nos Estados Unidos aqui postos em relação como em vários outros países. Essas polarizações possuem, contemporaneamente, dois principais eixos de batalhas imaginárias e conspiratórias, o Marxismo Cultural e a Ideologia de Gênero, o que coloca as feministas e os Estudos de Gênero no centro do debate, por exemplo, com iniciativas reprobatórias à campanha da extrema direita, como o *Ele não*, anteriormente às eleições brasileiras de 2018. Essas polarizações, junto a estratégias como o pânico moral que as acompanha, são agentes que motivam o retorno da ascensão dos fascismos no presente em diversos países, incluindo o Brasil.

As artes em geral (que podem reforçar ou rechaçar as ideologias dominantes) e a literatura em específico (a qual pode contribuir para a constante recriação do imaginário social e para a renovação das práticas linguísticas, ou para a sua manutenção) possuem um grande poder simbólico, cuja materialidade é muitas vezes difícil de ser percebida.

A literatura escrita, vista até hoje como algo elitista (e o seria ainda mais nas antiguidades, em que uma ínfima parcela da população teria acesso a ela), foi o que permitiu que as mulheres poetas aqui traduzidas chegassem até nós, de modo que podemos conhecer pontos de vista não hegemônicos de passados distantes, o que também pode colaborar para que visões destoantes das dominantes sejam despertadas e reclamadas nos presentes.

Aqui, parece importante explicar que essa defesa da literatura como algo essencial às lutas por um mundo mais justo e menos desigual é algo que preciso reiterar para mim mesma constantemente. Em um presente em que vivemos sob a ameaça de estarmos caminhando, como humanidade, a um “suicídio coletivo”<sup>118</sup>, nas palavras do secretário geral da Organização das Nações Unidas, António Guterres, há uma preocupação muito grande com relação ao futuro: as questões climáticas; os desmatamentos; a destruição da natureza junto ao extermínio de povos originários, a alimentação envenenada e os alertas de novas pandemias por vir são problemas urgentes a serem pensados e resolvidos. Em vista disso, com frequência, me pergunto onde cabe a literatura nesse contexto?

Às vezes a resposta vem em forma de pergunta, mas costuma frequentemente partir da própria literatura, não necessariamente a canônica.

---

<sup>118</sup> **Nexo.** O alerta da ONU de que o mundo está rumo a um ‘suicídio coletivo’. <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2022/07/18/O-alerta-da-ONU-de-que-o-mundo-est%C3%A1-rumo-a-um-%E2%80%98suic%C3%ADdio-coletivo%E2%80%99>. Acesso em 21 jul. 2022.

A Figura 7 mostra uma pichação escrita em 2022 em um famoso tapume de obras no centro da cidade de Porto Alegre, à maneira de Terência, que inscreveu versos em um local público egípcio há mais de 1800 anos.

No entanto, a pichação porto-alegrense difere do poema fúnebre da autora – a qual rememora o nome e o passado do irmão que já morreu, revelando uma imagem nostálgica de seu presente –, pois anonimamente expressa a chance de que o futuro inexista e, sem oferecer verbalmente imagem nenhuma, revela um presente assolado pela falta de esperança. Ambos os escritos, na minha opinião, têm o poder de colocar a quem os lê em contato com a possibilidade do fim, como um *memento mori*, uma lembrança da nossa finitude.

Figura 7 - Pichação em Porto Alegre, 2022<sup>119</sup>



Fonte: Fotografia de Aline Evers, 2022.

<sup>119</sup> Zoravia Bettiol é artista plástica e arte-educadora brasileira. Há um projeto de transformar um antigo casarão no centro histórico de Porto Alegre em um instituto em sua homenagem. Na foto, lê-se um cartaz em que, além de uma xilogravura da artista, há escrito “Futura sede Instituto Zoravia Bettiol” e, logo abaixo, em um tapume foi pichada a pergunta “haverá futuro?”, de autoria desconhecida.

Interessante como apenas uma linha, composta por duas palavras e um sinal gráfico, seja capaz de estabelecer uma conversa a qual, ao mesmo tempo em que responde a um escrito anterior, pode provocar em quem por ali passa uma interrogação que, não sendo simples de ser respondida, seja capaz de incomodar, de comover e até mesmo de abalar convicções.

A literatura pode parecer elitista, e muitas vezes ela é realmente assim reivindicada, mas são as histórias que nos são contadas, e as que somos capazes de inventar, que constroem imaginários de outros mundos possíveis. Esse é o valor de se poder contar sempre uma outra história, como ensina Ailton Krenak. Se houver futuro, e para que haja, ele não prescindirá das narrativas, da literatura.

Com relação aos poemas aqui traduzidos, acredito que tenhamos muito a aprender, por exemplo, com Proba e suas críticas à violência dos homens poderosos; com Constância, Terência, Taurina e suas memórias de pessoas queridas que se foram; com Sulpícia II e seu desprendimento para falar sobre prazeres. Aliás, gostaria que a raiz *fascis*- nos lembrasse menos o feixe de varas de bétula (*fascis lictoriae*) do império romano que originou o termo “fascismo” em italiano há pouco mais de um século, e mais a faixa da colcha (*cadurcis fasciis*) em que descobrimos Sulpícia II deitada em Caleno quase 1900 anos atrás. E que, assim como Euquéria em seus versos 6-10<sup>120</sup>, nos preocupássemos com o apagamento das coisas que naturalmente brilham – os vaga-lumes de Pasolini, os cacos de Ana Martins Marques, as centelhas de Benjamin –, pois em alguns desses lampejos podem estar sendo contados, inventados, abertos outros caminhos que não os percorridos até agora e que parecem estar nos levando ao fim.

Logo, como possíveis desdobramentos desta pesquisa, espero incentivar a tradução de autoras e autores que ficaram ou estão, por alguma razão, à margem da história e da literatura, e contribuir para que sejam realizadas mais pesquisas e outras traduções destas e de outras mulheres poetas do passado, por meio de críticas às minhas versões ou pela continuação do trabalho aqui iniciado, o qual, ao contrário do seu projeto inicial mais grandioso, contou com apenas seis poemas traduzidos e minibiografias apresentadas.

Por fim, gostaria de compartilhar as traduções desta dissertação realizando uma edição que contemple tanto os fragmentos textuais quanto os biográficos dessas mulheres em posição de autoria nas antiguidades. Para esta edição, já foi pensada até mesmo uma capa, resultado do

<sup>120</sup> nectatur plumbo fulgida gemma gravi.

Sit captiva sui nunc margarita nitoris  
et clausa obscuro fulgeat in chalybe.

Lingonico pariter claudatur in aere smaragdus;

10 conpar silicibus nunc hyacinthus eat

e a pedra brilhante se prenda ao chumbo pesado.

Que a pérola seja agora cativa de sua nitescência  
e brilhe enclausurada em obscura caixa de aço.

Como a esmeralda encerrada em cobre língone,

10 a safira se passe, agora, por pederneira.

trabalho conjunto da ilustradora Anastácia Bueno Campolina com a bordadeira Camila Barbosa de Amorim a partir das ideias desta pesquisadora. Um pouco do processo que culminou nesta criação foi apresentado no capítulo 2, a partir da Figura 2 - Constelação de cacos, e o seu resultado no capítulo 4, com a Figura 3 - Constelação de autoras. Um esboço de como poderia ser essa edição pode ser encontrado no Apêndice deste trabalho.

Com isso, espero que possamos contar outras histórias, conhecer mais perspectivas sobre elas e compartilhá-las, como professoras, tradutoras, pesquisadoras, editoras. Todas essas ações podem contribuir para uma sociedade que não ilumine apenas algumas poucas pessoas e relegue tantas outras às sombras. Dessa forma, espero que, além de haver futuro, nele haja espaço para muitos presentes e passados, os quais sejam concentrados por vozes e visões diversas.



## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais (coord. Djamila Ribeiro). São Paulo: Sueli Carneiro Editora Jandaíra, 2020.
- ALVIM, Maria Lúcia. **Batendo pasto**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- AMORIM, Camila Barbosa de.; CAMPOLINA, Anastácia Bueno. *Constelação de autoras*. Aquarela sobre tela, digitalizada, impressa e bordada à mão. Florianópolis/Brasília, 2022.
- ARBEA G., Antonio El centón homérico de Eudoxia (s. V d. C.). **Teología y Vida**, 2002, XLIII (2-3), 97-106. ISSN: 0049-3449. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32217004002>. Acesso em: 18 de set. de 2020.
- ATWOOD, Magaret. **A odisseia de Penélope**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor. **Tese**. 612 f. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2019.
- BATEMAN, Meg. **Early Modern Women Poets (1520-1700): An Anthology**. Oxford University Press, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Nova edição papal. Traduzida das línguas originais com uso crítico de todas as fontes antigas pelos Missionários Capuchinhos de Lisboa. Carolina do Norte (EUA): C.D. Stampley Enterprises, Inc., 1974.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2 vol. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. 1. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2014.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck e outros. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.51-65.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda – razões e significados de uma distinção política**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

BOCCACCIO, Giovanni. **De Mulieribus Claris** [1374]. In: BRANCA, V. (a cura di). Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. vol. X a cura di Vittorio Zaccaria. 2. ed. Verona: Arnoldo Mondadori editore 1967.

BURROW, John. **Uma História das Histórias: De Heródoto e Tucídides ao século XX**. Tradução: Nana Vaz de Castro. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013.

CAIROLLI, Fábio Paifer. Marcial brasileiro. 2014. 498 f. **Tese** (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A Literatura Latina**. São Paulo: Editora WF Martins Fontes, 2011.

CASTELO BRANCO, Lúcia (org.). **A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Karlheinz Barck *et al.*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

CASTRO, Olga. Traducción no sexista y/en el cambio social: el género como problema de traducción. In: BOÉRIE, Julie; MAIER, Carol (org.). **Translating/Interpreting and Social Activism – Compromiso social y Traducción/Interpretación** [Bilingual edition]. Manchester, St. Jerome Publishing & Granada: Ecos, 2010.

CASTRO, Olga. (Re)examinando os horizontes da tradução: rumo a uma terceira onda? (Re)examining horizons in feminist translation studies: towards a thirdwave? [2009]. Tradução: Beatriz Regina Guimarães Barboza. **Tradterm**, São Paulo, 29, p. 216-250, jul. 2017.

CECCARELLI, Lucio. **Prosodia e metrica latina classica**. Con cenni di metrica greca. (1<sup>a</sup> Ed.). Roma (Itália): Società Editrice Dante Alighieri, 1998.

CHAMBERLAIN, Lori. O gênero e a metafórica da tradução. Tradução: Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (org.). **Tradução**. A prática da diferença. Campinas: FAPESP/UNICAMP, 1998.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. **Signs**, vol. 13, no. 3. The Chicago University Press, 1988, pp. 454–72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3174168>. Acesso em: 18 Nov. 2021.

CHURCHILL, Laurie J., BROWN, Phyllis Rugg, JEFFREY, J. Elizabeth. **Women Writing Latin: Women writing in Latin in Roman antiquity, late antiquity, and early modern Christian era**. New York: Routledge, 2002.

COHEN, Margaret. **The Sentimental Education of the Novel**. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999.

COSTA, Marcos Roberto Nunes; COSTA, Rafael Ferreira. **Mulheres intelectuais na idade média: entre a medicina, a história, a poesia, a dramaturgia, a filosofia, a teologia e a mística** [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

CRETELLA JÚNIOR, J. **Curso de direito romano: o direito romano e o direito civil brasileiro**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CRUZ, Lilia. Enheduanna, mujer, primer autor en la historia. Escribió poemas en cuneiforme. In: DÍAZ BRUZUAL, Alfredo; LÓPEZ LOYO, Enrique Santiago. (eds). **Colección Razetti**, vol. XXI, p.459-488. Caracas: Editorial Ateproca; 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra: narrativa antilhana**. Tradução: Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021.

FERGUSON, Margaret W.. **Dido's Daughters: Literacy, Gender, and Empire in Early Modern England and France**. University of Chicago Press, 2003.

FERNANDES, Millôr. **A Bíblia do caos**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

FERNANDES, Thais. A Literatura Latina no Brasil: Uma história de traduções. 2017. 205f. **Tese** (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

FRANCISCO, Gilberto da Silva. Panatenaicas: Tradição, Permanência e Derivação. 2012. 395 f. **Tese** (Doutorado em Arqueologia e Etnologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. 1. 8ª. edição. São Paulo: Brasiliense, 2014.

GEORGIADOU, Aristoula. “Binary opposition and aristocratic ideology in ‘Anthol. Lat.’ Shackleton Bailey (=390 Riese)”. **Acta Classica**, vol. 40, 1997, pp. 49–61. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24595045>. Acesso em: 12 abr. 2022.

GIARDINA, Andrea. O mito fascista da romanidade. Tradução de Paulo Butti de Lima. Dossiê Nação Nacionalismo. IEA-USP: **Estudos avançados**, 22 (62), Abr. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142008000100005>. Acesso em: 02 nov. 2021.

GIESEN, Kátia Regina; LEITE, Leni Ribeiro. **As cartas de elogio de Plínio, o Jovem**. Vitória: EDUFES, 2019.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio Meirelles. O Carmen Sacrum de Proba. UFMG: Belo Horizonte. **Revista Nuntius antiquus**. v. 5, jul, 2010.

GREENE, Ellen. **Women poets in ancient Greece and Rome**. University of Oklahoma Press, 2005.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. Editora UFSC, **Cadernos Pagu**, n. 5, p.7-42, 1995. Disponível em: [http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065\\_926\\_hARAWAY.pdf](http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_hARAWAY.pdf)

HEMELRIJK, Emily Ann. **Matrona Docta**: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna. Londres: Routledge, 1999.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

HUNTER, James Davison. **Culture Wars**: The struggle to define America. New York: Basic Books, 1991.

HURD-MEAD, Kate Campbell. Trotula. **Isis**. vol. 14, No. 2 (Oct., 1930),  
Published By: The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society.  
p. 349-367, 1930. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/224681>. Acesso em: 26 abr. 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: Diário de uma favelada. São Paulo: Editora Ática, 2014.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEGUIN, Ursula K.. **Lavinia**. London: Orion Publishing Co, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses Jeanne Marie Gagnebian e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCANO. **Guerra Civil**. Livro 1 (Bellum Ciuile, Liber I). Tradução, introdução e notas: Hermes Orígenes Duarte Vieira. João Pessoa: Ideia, 2018.

MARÇAL, Maria-Mercè. Meditações sobre a fúria. Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza, 2022 (no prelo). MARÇAL, Maria-Mercè. “Meditacions sobre la fúria” (1993). **Sota el signe del drac** — A cura de Mercè Ibarz. Proses 1985–1997. Barcelona: Proa, 2004, p. 133–153.

MARCIAL. **Epigramas**. vol. 4. Tradução de Paulo Sérgio Ferreira, Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão. Introdução e notas de Cristina de Sousa Pimentel. Lisboa: Edições 70, 2004.

MARCOVICH, Miroslav; GEORGIADOU, Aristoula. Eucheria’s Adynata. **Illinois Classical Studies**, vol. 13, no. 1, University of Illinois Press, 1988, pp. 165-74. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23064070>. Acesso em: 03 fev. 2022.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

MARTINS, Maria Cristina. **A peregrinação de Egéria: uma narrativa de viagem a lugares santos**. Uberlândia: EDUFU, 2017.

MILLER, Madeline. **Circe - Feiticeira. Bruxa. Entre o castigo dos Deuses e o amor dos homens**. Tradução de Isadora Prospero. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2019.

MILLER, Madeline. **A canção de Aquiles**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2021.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. Tradução de José Marcos Macedo. Publicado originalmente em **New Left Review**, jan.-fev. 2000.

NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza (orgs.). **Poesia Lírica Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NOVAK, Maria da Gloria. **Peregrinação de Etéria**: Liturgia e catequese em Jerusalém no século IV. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

OLIVA NETO, João Angelo. Sulpícia e as elegias amorosas de uma jovem romana.

**Organon**, Porto Alegre, v. 31, n. 60, p. 267-278, jan/jun, 2016. Disponível em:

<https://doi.org/10.22456/2238-8915.60783> Acesso em: 21 mai. 2021.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, n. 18, p. 35-47 Florianópolis, jan/jun, 2000.

PARKER, Holt. Other Remarks on the Other Sulpicia. **The Classical World**, vol. 86, no. 2, 1992, pp. 89-95. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/4351255>. Acesso em: 31 mar. 2022.

PAUWELS, Anne. **Women changing language**. (Real language series). London & New York: Addison Wesley Longman, 1998.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

PLANT, Ian Michael. **Women Writers of Ancient Greece and Rome: An Anthology**. University of Oklahoma Press, 2004.

PLÍNIO, O JOVEM – **Epístolas Completas**. Vol I: Livros I, II e III. Tradução de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Coedição Ateliê Editorial e Editora Mnêma, 2022.

QUINO Joaquim Salvador Lavado. **Mafalda**: Feminino Singular. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

QUINO, Joaquim Salvador Lavado. **Toda Mafalda**. Tradução: Andrea Stahel. M. da Silva; Monica Stahel. M. da Silva; Pedro Luis do Carmo; Maria Thereza de Vasconcelos Linhares, Antonio de padua Danese; Luis Carlos Borges; Luis Lorenzo Rivera 1ª. edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília A. (orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Editora Mulheres /EdUFSC /EdUFAL, 2017.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as a revision [1971]. In: GIBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Eds.) **Feminist Literary Theory and Criticism – A Norton Reader**. Nova York: W.W. Borton, 2007. p. 188-200.

RIESE, A. (ed.). **Anthologia Latina siue Poesis Latinae Supplementum**. Pars Prior: Carmina in Codicibus Scripta. Leipzig: Teubner, 1869.

RUGGIERO, Trotula di. **Sobre as doenças das mulheres**. SIMONI, Karine; DEPLAGNE, Luciana Calado (Orgs.). Tradução de Alder Ferreira Calado e Karine Simoni. Tubarão: Copiart; Florianópolis: UFSC/DLLE/PGET, 2018.

RUSS, Joanna Russ. **How to Suppress Women's Writing**. Austin (TX): University Texas Press, [1983], 2018.

SAID, Edward W. **Orientalismo - o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAIVA, F. R. **Dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SCHMIDT, Manfred G.. Characteristics and Frequency of Verse Inscriptions. In: BRUUN, Christer; EDMONDSONS, Jonathan (eds.). **The Oxford Handbook of Roman Epigraphy**. Nova York: Oxford University Press, 2015.

SEABRA FILHO, José Rodrigues. Noites áticas: estudo e tradução. 2008. **Tese** (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SÊNECA. **Aprendendo a Viver**. Tradução: Lúcia Sá Rebello e Ellen Itanajara Neves Vranas. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SÊNECA. **Cartas de um Estoico**. Volume I, II e III. Tradução de Alexandre Pires Vieira. São Paulo: Montecristo editora, 2017.

SÊNECA. **Edificar-se para a morte**: Das Cartas morais de Lucílio. Tradução de Renata Cazarini de Freitas. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre L&PM, 2006.

SILVA, Giuslane Francisca. Emilie de Villeneuve: madre superiora e intelectual católica. **Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades**, v. 2, p. 38-47, 2020.

SILVA, Rafael. Algumas verdades e mentiras sobre os Estudos Clássicos no Brasil. In: O Futuro do Passado: Por uma história afetiva dos Estudos Clássicos no Brasil. **Em tese**. v.27, n. 2. UFMG, Belo Horizonte, 2021.

SIMON, Sherry. **Gender in translation**: Cultural identities and the politics of translation. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996. (Edição on-line: Taylor & Francis e-Library, 2005).

SNYDER, Jane McIntosh. **The Woman and the Lyre**: Women Writers in Classical Greece and Rome. Carbondale (Illinois): SIU Press, 1991.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”**. Tradução de Bruno Alexander. L&PM, 2020.

STEVENSON, Jane. **Women Latin Poets: Language, Gender and Authority from Antiquity to the Eighteenth Century**. Oxford (UK): Oxford University Press, 2005.

THAMOS, Márcio. Horácio, Odes, 1.4; 1.11; 3.30. **Letras Clássicas**, [S. l.], n. 10, p. 211-213, 2006. DOI: 10.11606. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73890>. Acesso em: 18 nov. 2022.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino português**. Porto: Gráficos Reunidos Lda., 1937.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: a History of Translation**. London/New York: Routledge, 1995. (E-book: Taylor & Francis e-Library, 2004).

VEYNE, Paul. Do ventre materno ao testamento. In: DUBY, George; ARIÈS, Philippe. **História da Vida Privada I: do Império Romano ao ano mil**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIRGILIO. **Aeneid**. Translated by Schadi Bartsch. New York: Random House, 2021.

VIRGILIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê editorial, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VIRGILIO. **Eneida Brasileira**: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro. Paulo Sérgio de Vasconcellos (org.). Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VIRGILIO. **Geórgicas**. (edição bilíngue). Paulo Sérgio de Vasconcellos (org.). Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2019.

VON FLOTOW, Luise. **Translation and gender: Translating in the 'era of feminism'**. Manchester (RU): St. Jerome Publishing/Ottawa (Canadá): University of Ottawa Press, 1997.

WILLI, Anna. **Manual of Roman everyday writing**. Vol. 2 - Writing Equipment. Nottingham: LatinNow ePubs, 2021.

WILSON, Patricia. **La Constelación del Sur**: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. Buenos Aires: Siglo XXI de España editores, 2004.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. A room of one's own [1929]. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. **Um quarto só seu**. A room of one's own [1929]. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019.

ZUCKERBERG, Donna. **Not all dead white man**: Classical and misogyny in the digital era. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2018.

### Referências on-line

ABPL. *Associação Brasileira de Professoras de Latim*. Canal de YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@abpl>. Acesso em: 25 out. 2022.

AULUS GELLIUS. **The Attic Nights**. English Translation: John C. Rolfe. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1927. Disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Gel.+10.23&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0071>. Acesso em: 11 set. 2022.

BARTSCH, Shadi. Why I won't surrender the classics to the far right. **Washington Post**, 03 fevereiro de 2021. Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/opinions/dont-yield-ancient-history-and-literature-to-the-alt-right/2021/02/03/3632ad7a-6635-11eb-886d-5264d4ceb46d\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/opinions/dont-yield-ancient-history-and-literature-to-the-alt-right/2021/02/03/3632ad7a-6635-11eb-886d-5264d4ceb46d_story.html). Acesso em: 20 jul. 2021.

BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN [BBAW]. **Corpus Inscriptionum Latinarum** (CIL). Disponível em:

<https://www.bbaw.de/en/research/corpus-inscriptionum-latinarum>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BÜCHELER, F.; LOMMATZSCH, E; RIESE, A. **Anthologia Latina**. Inscriptiones Latinae antiquissimae ad C. Caesaris mortem. Leipzig: Teubner, 1895. Disponível em:

<https://archive.org/details/anthologialatina01buecuoft/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 04 jan. 2022.

CABALLERO, Fernanda. Mafalda, 50 anos de feminismo em tirinhas. **El País Brasil**. 14 jan. 2019. Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/28/cultura/1546019502\\_949886.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/28/cultura/1546019502_949886.html). Acesso em: 02 nov. 2019.

CANAL POSLETRAS UFOP. Canal de YouTube. Disponível em:

<https://www.youtube.com/@CANALPOSLETRAS>. Acesso em: 10 jun. 2022.

DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [DPLP]. Disponível em:

<https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 04 set. 2022.

E-Dicionário de Termos Literários [EDTL]. CEIA, Carlos (coord.). ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/adynaton>. Acesso em: 02 abr. 2022.

GUAJAJARA, Kaê. Mãos vermelhas. In: GUAJAJARA, Kaê. *Uzaw*, SAKKARA, 2020. (Web). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nZxUSD0LSao>. Acesso em: 20 jul. 2022.

HILST, Hilda; BALEIRO, Zeca. *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* – De Ariana para Dionísio. Saravá Discos, 2005. (Web). Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=ZRuSDcqDAIw&list=PLZQ\\_RHia2viBlj0gXketn2v6BVSOYTgpx&ab\\_channel=ZecaBaleiro](https://www.youtube.com/watch?v=ZRuSDcqDAIw&list=PLZQ_RHia2viBlj0gXketn2v6BVSOYTgpx&ab_channel=ZecaBaleiro). Acesso em: 9 maio 2022.

JUVENAL. **Saturae**. Juvenal. Juvenal and Persius: With An English Translation. G. G. Ramsay. London/New York. William Heinemann; G. P. Putnam's Son, 1918. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a2007.01.0093>. Acesso em: 22 dez. 2021.

KILOMBA, Grada. Antigone. In: Illusions. Vol. III: Antigone, 2019. **Goodman gallery art**. Two-channel video installation, HD, colour, sound. 52'35. Disponível em: <https://www.goodman-gallery.art/gradakilomba>. Acesso em: 29 nov. 2021.



LISBOA, Nei. Rio by night. In: LISBOA, Nei. *Carecas da Jamaica*. EMI-Odeon, 1987. (Web) Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_mjZPdH8Zw](https://www.youtube.com/watch?v=D_mjZPdH8Zw). Acesso em: 20 jul. 2022.

MAZZA, Luigi. Mafalda é reprovada no ENEM. **Revista Piauí**, 18 nov. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/mafalda-e-reprovada-no-enem/>. Acesso em: 19 nov. 2021.

*MUSISQUE Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano* [MQDQ]. Disponível em: <https://mizar.unive.it/mqdq/public/>. Última atualização do site em: 23 de maio de 2022. Acesso em: 08 jun. 2022.

PASOLINI, Pier Paolo. Il vuoto del potere ovvero l'articolo dele lucciole. **Corriere della Sera**, 1 febbraio 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

*PERSEUS Digital Library*. Cood. Gregory R. Crane, Tufts University. Perseus Collection – Greek and Roman Materials. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman> Acesso durante o período de: 02 nov. 2020 a 07out. 2022.

PIRES, Breiller. Os laços do clã Bolsonaro com Steve Bannon. **El País Brasil**, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-20/os-lacos-do-cla-bolsonaro-com-steve-bannon.html> Acesso em: 02 nov. 2020.

POSER, Rachel. He wants to save the classics from whiteness: Can the field survive?. **The New York Times**, 21 ago. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html>. Acesso em: 2 ago. 2021.

*PROJETO MARE* - Museu de Arte para a Educação. MARQUES FILHO, Luís Cezar. (coord.), 2010. Disponível em: <http://mare.art.br/retrato-de-terentius-neo-e-esposa/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

RANZA, Giovanni Antonio F. M.. **Delle monache di S. Eusebio**: primo monastero d'occidente. E-book, 1785. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=0usOAAAIAAJ&pg=GBS.PP8>. Acesso em: 05 set. 2022.

ROSSI, Giovanni Battista di. **Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores**. Vol. 1. Roma: Officina libraria pontificia (ex officina libraria P. Cuggiani), 1857. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=naU0wTaqBY8C&hl=pt-BR&source=gsb\\_similarbooks](https://books.google.com.br/books?id=naU0wTaqBY8C&hl=pt-BR&source=gsb_similarbooks). Acesso em: Acesso em: 20 mar. 2022.

SALOMÃO, Waly; MACALÉ, Jards. Vapor Barato. In: COSTA, Gal, *Fatal - Gal a todo vapor*. Philips, 1971. (Web). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t8RtnRbYQNM>. Acesso em: 20 jul. 2022.

SILVA, Tatiana Dias. Ação Afirmativa e População Negra na Educação Superior: Acesso e Perfil Discente. **IPEA**. 26 jan. 2020. Disponível em:

[https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td\\_2569.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2569.pdf). Acesso em: 12 out. 2021.

VIANA, Herbert; BARONE, João, RIBEIRO, Bi. Teerã. *In: Selvagem?*, Paralamas do Sucesso, EMI, 1986. (Web). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_gQI9DxZgg](https://www.youtube.com/watch?v=c_gQI9DxZgg). Acesso em: 20 jul. 2022.

*VOCI dal Mondo Antico* [VDMA] FRAPPA, Giuseppe. Disponível em: [http://www.poesialatina.it/\\_ns/Testi/Probae/CentoVirgil.htm](http://www.poesialatina.it/_ns/Testi/Probae/CentoVirgil.htm). Acesso em: 06 maio 2022.

**APÊNDICE**

Miniantologia comentada de poemas escritos em latim por mulheres

### CONSTANTIA (século IV EC)

Constância foi uma mulher cristã da Antiguidade tardia, esposa de Anastácio, para quem ela compôs um epitáfio no ano de 355 EC. Eles foram um casal cristão, segundo atesta a inscrição a qual é decorada com símbolos cristãos, como as letras gregas *alpha*, *chi* e *ômega*, e concluída pela frase *in nomine dei* (em nome de deus). Não há, até agora, maiores informações sobre quem teria sido Constância, nem seu marido Anastácio.

A inscrição foi feita na cidade de Roma e consta na compilação de manuscritos de inscrições cristãs encontradas na cidade, *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, volume 1, editada por Giovanni Battista Rossi e publicada pela primeira vez em 1857 (inscrição 127, p. 76)<sup>121</sup>. O epigrama foi escrito em seis versos hexâmetros, além de uma linha de título e uma de conclusão, e faz parte dos *Carmina Latina Epigraphica* (CLE 660)<sup>122</sup>.

O projeto de tradução não envolveu uma tentativa de tradução metrificada no português, no entanto, foram explorados outros efeitos poéticos como repetições sonoras, aliterações, anáforas e rimas internas e externas. Questões culturais, como a maneira, bastante poética inclusive, de se escrever a data em latim e os símbolos cristãos em grego são elementos que exigiram o uso de metatexto, em forma de notas explicativas.

---

<sup>121</sup> ROSSI, Giovanni Battista (ed.). *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (1857). [Domínio público]. Disponível em: <https://archive.org/details/ICURV1Google/page/n247/mode/2up>

<sup>122</sup> MQDQ. CLE, i, 660. Disponível em: <https://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|0660>

A            χ            Ω

Tristis Anastasio Constantia carmina scribit  
coniunx, qui lucem tenebris mutavit amaris.

Vita quater denis et quinque annis fuit, eheu  
quam cito praereptus dilectae uxoris amori,

5 fletus duodecumum cum Janus sumeret ortum,  
conditus Arbitio consul cum duceret annum.

in nomine Dei

Cristo: Alfa e Ômega

Tão triste a esposa Constância escreve versos a Anastácio,  
que trocou a luz por trevas amargas.

Que dor: quarenta e cinco anos de vida!

Quão cedo ele foi raptado do amor de sua esposa querida;

5 Quando Jano tomava o décimo segundo nascer dos astros, foi chorado.

Quando Arbício comandava como cônsul neste ano, foi sepultado.

Em nome de Deus.

**Título da inscrição:** A χ Ω : são letras gregas e símbolos cristãos, que foram traduzidos por: Cristo: o princípio e o fim.

A - Alfa é a primeira letra do alfabeto grego e representa o “início”, o “princípio”.

χ - Chi é a vigésima segunda. Também é monograma para Cristo junto à letra grega Rô: Chi-Ro (Χριστός em grego; *Christus*, em latim).

Ω - Ômega é a vigésima quarta e última letra do alfabeto grego, por isso simboliza o “fim”.

As três letras reunidas simbolizam que Cristo é o princípio e o fim de tudo. Por exemplo, no livro do Apocalipse 1:8, “Eu sou o Alfa e o Ômega, diz o Senhor Deus, O que é, que era e que há de vir, o Todo poderoso”

**No verso 3, eheu,** é uma interjeição poética que exprime dor e foi traduzida pela expressão “que dor”, para dar o efeito que interjeições poéticas do português não conferiram ao verso.

**Os últimos versos (5 e 6) referem-se a uma datação:**

*fletus duodecumum cum Janus sumeret ortum*, traduzido por “quando Jano tomava o décimo segundo nascer dos astros”, designa o dia e o mês da morte de Anastácio. Ou seja, no décimo segundo nascer dos astros, portanto dia 12, do mês de janeiro, já que *Janus* era uma divindade romana, bifronte, com um rosto que olha para a frente e um que olha para trás, a quem foi dedicado o primeiro mês do ano, quando se encerra um ano e inicia-se outro.

*conditus Arbitio consul cum duceret annum*, traduzido por “quando Arbício comandava como cônsul neste ano, foi sepultado”. Ou seja, no ano 355 EC, segundo Giovanni Battista Rossi na edição de 1888 das *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores* (inscrição 27, p. 76), e uma vez que *Flavius Arbitius* foi cônsul romano de 355-361 da Era Comum, sob o imperador Constantino II

**Verso 3** marido ao morrer com apenas quarenta e cinco anos de idade, o que, em latim, exige que se faça uma soma: *quater denis et quinque annis*, ou seja, quarenta (*quater denis*: quatro dezenas) mais cinco (*quinque*): quarenta e cinco anos.

### TERENTIA (século II EC)

Terência é possivelmente parte do nome da autora romana do próximo fragmento de poema, uma vez que seu próprio conteúdo confere algumas pistas sobre sua autoria, pois nele uma mulher lamenta-se pela morte de seu irmão *Decimus [Terentius] Gentianus*<sup>123</sup>. Por ser irmã de um Terêncio, é provável que a poeta se chamasse também Terência.

O poema fúnebre de Terência é uma inscrição (ou o que atualmente chamaríamos de pichação) e foi entalhado, esculpido, em torno do ano 106 EC<sup>124</sup>, em uma das pirâmides de Gizé, próximas a Mênfis, cidade do antigo Egito, provavelmente na pirâmide de Quéops<sup>125</sup>.

O lamento fúnebre de Terência foi escrito em versos hexâmetros e sobreviveu até hoje graças a ter sido copiada por algumas pessoas séculos mais tarde e constitui a inscrição 0270<sup>126</sup> dos *Carmina Latina Epigraphica* – CLE.

O projeto de tradução do poema fúnebre de Terência não abarca uma tradução métrica em português, mas uma tentativa de conservar a imagem que figura nos primeiros versos e transpor ao português alguns dos efeitos de semelhança sonoras que se encontram no latim. Ao longo dos três primeiros versos, Terência dirige-se a seu irmão por meio da segunda pessoa e de um vocativo *sine te dulcissime frater* (sem ti, dulcíssimo irmão), mas os últimos versos são direcionados ao imperador Trajano *comitis tuis, Traiane* (teu companheiro, Trajano), de modo que há duas pessoas a quem a voz poética se dirige. A intenção é que a tradução mantenha esse efeito de duplo vocativo dos versos.

---

<sup>123</sup> Um Terêncio Genciano acompanhou o imperador Trajano nas guerras Dácias (101-102 EC e 105-106 EC) e aparece em uma pedra na cidade régia de Sarmizegetusa (atual Romênia) com uma lista de honras, inclusive a de ter sido “cônsul e pontífice”, conforme CIL, iii, (1463): “Terentio Gentiano, trib. militum, quaestori trib. pl. pr. leg. Aug. consuli pontif.” (*In*: STEVENSON, 2005, p. 57).

<sup>124</sup> “and had it carved on the pyramid at Memphis in Egypt in AD 106” (STEVENSON, 2005, p. 57)

<sup>125</sup> “was inscribed on the polished surface of one of the pyramids of Gizeh, probably that of Cheops, near Memphis.” (HEMELRIJK, 1999, p. 164).

<sup>126</sup> **MQDQ**. Disponível em: <https://www.mqdq.it/textsce/CE|ce|0270>. Texto de referência: F. Klingner, 1959. Acesso em: 02 abr. 2022.

Vidi pyramidas sine te, dulcissime frater,  
 et tibi quod potui, lacrimas hic maesta profudi  
 et nostri memorem luctus hanc sculpo querelam:  
 sic nomen Decimi Gentiani pyramida alta  
 5 pontificis comitis tuis, Traiane, triumphis  
 lustraque sex intra censoris consulis exstet.

**maesta** (triste, infeliz, abatida), no segundo verso, é um adjetivo com terminação indicando o gênero feminino da voz poética, essencial para que se entenda que quem inscreveu estes versos foi uma irmã, e não um irmão, de Décimo Genciano.

A opção da tradução por “aflita” teve como objetivo manter seu gênero feminino também no português.

**et nostri memorem luctus hanc sculpo querelam**, o terceiro verso do poema evoca um verso das Odes de Horácio, o que atesta o conhecimento literário da poeta do início do século II EC.

Horácio. Odes, Livro 3.11 (49-52). Tradução minha:

49 I, pedes quo te rapiunt et aurae,	Vai, para onde te levarem os pés e os ventos,
50 Dum fauet nox et Venus, i secundo	enquanto a noite e Vênus forem propícias,
51 Omine et nostri memorem sepulcro	vai sob bom presságio e no meu sepulcro
52 Scalpe querelam.	esculpe um lamento em nossa memória

Vi as pirâmides sem ti, meu irmão mais querido,  
 e por ti fiz o quanto pude; aflita, derramei lágrimas aqui  
 onde entalho este lamento em memória ao nosso luto,  
 assim, que na pirâmide alta se eleve o nome de Décimo Genciano,  
 5 pontífice companheiro nos teus triunfos, ó Trajano,  
 censor e cônsul antes dos seus trinta anos.

Nas últimas linhas do poema, são descritos alguns cargos públicos que Décimo Genciano, o irmão de Terência, desempenhou antes de morrer:

**Pontificis:** *Pontifex* era um pontífice, um sacerdote de primeira ordem

**Censoris:** *censores*, a quem compete o recenseamento, a escolha dos senadores, a fiscalização dos costumes

**Consulis:** o *Consul* era um magistrado romano, que deliberava, examinava, consultava (do verbo *consulere*)

**Traiane:** Trajano foi imperador romano entre 98 e 117 da Era Comum

**Decimi Gentiani**, no quarto verso, é o nome do irmão da autora dos versos. Ele se chamaria Decimus [Terentius] Gentianus e é pelo gentílico de seu nome que podemos nomear a autora deste poema como Terência.

**lustraque sex**, no último verso, é uma marcação de tempo que equivale à idade que o irmão de Terência teria chegado antes de ter assumido os três cargos por ela apontados, ou seja, 30 anos

Um *lustrum* (lustru) equivale ao período de cinco anos, vezes seis (*sex*) igual a trinta anos, sendo que em latim contavam-se os anos incompletos, ainda não concluídos.

### SVLPITIA II (século IEC)

Sulpícia II, também conhecida como a outra Sulpícia, Sulpícia segunda ou Sulpícia de Caleno, foi uma antiga poeta romana que viveu durante o reinado do imperador Domiciano (81-96 EC). Sabe-se muito pouco sobre ela, mas é possível corroborar sua posição de escritora a partir de dois epigramas de Marcial que teria sido seu coetâneo. Em um deles (10.35), o autor, além de compará-la à grande poeta grega Safo, recomenda, em seus primeiros versos, a leitura dos poemas de Sulpícia a mulheres e homens que desejem ter bons casamentos, como seria o da poeta com seu marido Caleno. Em outro epigrama (10.38), Marcial, dirigindo-se a Caleno, celebra os quinze anos de matrimônio feliz entre este e a poeta Sulpícia II.

É possível que apenas dois versos de sua obra tenham restado por terem sido citados no século IV EC em um comentário de um estudioso do poeta Juvenal, sobre uma palavra já obsoleta naquela época, *cadurcum*. Sobre isso, Emily Hemelrijk (1999, p. 154) conta que o excerto foi corrompido e muitas propostas de reconstrução foram apresentadas, por exemplo, por Giorgio Valla, no século XV, Pierre Pithou, no século XVI, Franz Bücheler e A. Baehrens, no século XIX. No século XIX, Buecheler (ou Bücheler, em alemão) altera no comentário o nome da autora de “Sulpicia” para “Sulpicius” o que, além de um exemplo de alteração que teve de ser corrigida por editores subsequentes é também um lembrete sobre a facilidade com que nomes femininos são apagados. Um editor, Giorgio Valla, enquanto preparava uma edição sobre o poeta Juvenal em Veneza no século XIV teria utilizado um manuscrito agora perdido, que continha uma coleção de estudos (*scholia*) sob o nome de Probus, que derivaria do século IV EC. Valla documentou que Probus, ao comentar o texto de Juvenal (6.537)<sup>127</sup>, teria associado a palavra *cadurci* ao “membro da mulher”, enquanto outros diriam se tratar das “roupas da cama”.

<sup>127</sup> Juvenal, Sátira 6. Tradução minha:

535 Ille petit ueniam, quotiens non abstinet uxor	Ele pede o perdão cada vez que a esposa não se abstém
536 Concubitu sacris obseruandisque diebus	Do trabalho conjugal nos dias sagrados de observância
537 Magnaque debetur uiolato poena <b>cadurco</b>	E se exige um grande castigo por ter violado <b>a cama</b>
538 Et mouisse caput uisa est argentea serpens	E parece que a serpente prateada meneou a cabeça [...]



si me cadurcis restitutis fasciis  
nudam Caleni concubantem proferat

se a faixa da colcha me for restaurada,  
descubra-me nua em Caleno deitada

**cadurcis fasciis:** faixa da colcha

A palavra *cadurcis*, no verso 1, responsável pela sobrevivência do poema, é justamente o “algo errado”, aquilo que falta, no leito de Sulpícia II, para que ela possa deitar-se com Caleno, o qual sabemos que era seu marido a partir de epigramas do poeta Marcial, coetâneo de Sulpícia II.

O substantivo neutro *cadurcum* denota um cortinado finíssimo de cama; uma manta ou um cobertor de cama fabricado pelos cadurcos, povo da antiga Aquitania (atualmente sudoeste da França); também pode significar, por extensão, o próprio leito, ou o leito nupcial ornado de cortinas cadurcenas.

**proferat** : descubra/ seja descoberta

a última palavra dos versos sobreviventes de Sulpícia II é o subjuntivo presente do verbo *proferre* que, no sentido figurado, pode significar: “revelar, desvendar”.

Em vez de “desvendada” ou “revelada”, no verso em português Sulpícia será “descoberta”, o que cria uma ambiguidade que pode significar tanto que ela seja “exposta”, “revelada”, quanto “destapada”, “descoberta”, sem a coberta, a colcha da qual lhe falta um pedaço no verso anterior.

**nudam concubantem:** deitada nua

Essa expressão do segundo verso demonstra o gênero feminino da voz poética, por meio do adjetivo *nudam* “nua”.

*concubantem* (que dorme, que se deita com alguém). *Concubans* é o particípio presente do verbo *concumbere* ou *cocumbere* (deitar-se junto a; ter cópula carnal com alguém).

### EVCHERIA (século V e VI)

Embora não se saiba muito sobre Euquéria especificamente, sua família era reconhecida entre a nobreza romana na Gália. Segundo Michael Plant, em seu livro *Women writers of ancient Greece and Rome* (2004, p. 210), o vocabulário em latim utilizado por Euquéria sugere que o poema foi composto na Aquitânia, província romana que fazia fronteira com a Gália, atualmente sudoeste da França, entre o final do século V e o início do século VI da Era Comum.

O texto de partida para a tradução do poema de Euquéria foi encontrado em Stevenson (2005) que apresenta apenas os 12 últimos versos, dos 32 que compõem o poema. Os 20 primeiros versos de Euquéria foram complementados a partir do artigo *Eucheria's Adynata* de Aristoula Georgiadou e Miroslav Marcovich (1988), que traduzem o poema e analisam alguns dos *adynata* que nele constam.

*Adynaton* (do grego ἀδύνατον: coisa impossível), também escrito “adínato”, em português, é uma figura de linguagem em forma de hipérboles tão paradoxais que beiram à impossibilidade.

No poema de Euquéria, trata-se de uma sobreposição de paradoxos hiperbólicos, muitos deles relativos à natureza.

Essa possibilidade tão aberta de entendimento do poema ocorre justamente pela construção de uma lógica de oposição binária ao longo dos versos. Assim, o efeito interpretativo que ele gera é igualmente dual e antagônico.

O uso desses pares incompatíveis evoca versos das *Bucólicas*, de Virgílio, na Écloga 8 (26-36), em que a voz poética da primeira parte do poema, o pastor Damon, reclama que o objeto de seu amor, Nise, prefere seu rival Mopso. Uma vez que o sujeito lírico é desprezado por sua amada, o mundo inteiro deve inverter a sua ordem própria. No entanto, nos versos de Euquéria há uma mudança de perspectiva e temos o ponto de vista da mulher bem-nascida que possivelmente ridiculariza o fato de um homem em posição social inferior à sua pensar em propor-lhe casamento. O que é certo é que, por meio de referências à natureza e a elementos culturais da época, como a moda e a culinária, há questões de classe descritas metaforicamente. Conforme Plant (2004, p. 210), “a definição de classe [social] era particularmente importante para a aristocracia romana da Gália

do final do século V, já que ela teve que se adaptar à perda do poder político romano, primeiro para os visigodos e depois para os francos em 486 EC. A busca por cultura literária era uma maneira pela qual foi possível manter sua identidade como uma elite”.

Essa busca por uma cultura literária definidora de uma classe alta na Gália dos séculos V e VI possivelmente é uma das razões para que Euquéria tenha estudado as letras e a literatura latina, além de ser um indício para que se interprete seu poema como uma defesa da manutenção das classes sociais.

A questão principal do projeto de tradução do poema de Euquéria foi atentar para a recriação do efeito paradoxal dos pares colocados em relação ao longo do poema (os *adynata*). Para manter esse efeito, alguns dos opostos binários foram adaptados ao contexto brasileiro, sobretudo os relacionados à fauna (como as opções de traduzir *saxatilis*, “peixe do seixo”, por bagrinho, *filomela*, “a fêmea do rouxinol”, por cotovia). Já em outros casos, normalmente relacionados à moda ou a outros povos (*tegmen laconum*, tecido espartano, *lingonico aere*, cobre língone), foram mantidos os referentes relativos ao contexto temporal e espacial em que o poema foi escrito.

Durante a leitura crítica foi possível identificar que, em muitos desses pares formados, por exemplo, por animais, os substantivos e qualificativos femininos representavam os seres e as características “nobres”, enquanto os nomes masculinos representavam animais ou matérias “menores”, conforme explicado em alguns dos comentários. Assim, as estratégias mobilizadas envolveram uma tentativa de recriação desses referentes atentando para o nível do discurso (o que esses animais representariam em cada cultura) e para o nível da palavra (quais os gêneros linguísticos utilizados), de modo a manter o efeito depreciativo dos masculinos e enaltecido dos femininos propostos pela maioria dos versos de Euquéria.

Aurea concordi quae fulgent fila metallo  
 setarum cumulis consociare volo;  
 Sericeum tegmen, gemmantia texta Laconum  
 pellibus hircinis aequiperanda loquor.

5 Nobilis horribili iungatur purpura burrae;  
 nectatur plumbo fulgida gemma gravi.  
 Sit captiva sui nunc margarita nitoris  
 et clausa obscuro fulgeat in chalybe.  
 Lingonico pariter claudatur in aere smaragdus;

10 conpar silicibus nunc hyacinthus eat.  
 Rupibus atque molis similis dicatur iaspis.  
 Eligat infernum iam modo luna chaos.  
 Nunc etiam urticis mandemus lilia iungi,  
 purpureamque rosam dira cicuta premat.

15 Nunc simul optemus despectis piscibus ergo  
 delicias magni nullificare freti:  
 auratam craxantus amet, saxatilis anguem,  
 limacem pariter nunc sibi tructa petat.  
 Altaque iungatur vili cum vulpe leaena,

Os áureos fios que brilham com metais concordes,  
 quero associar ao amontoado de crinas;  
 O vestido de seda, os preciosos tecidos espartanos,  
 quero narrar equiparados às peles de bode.

5 Que as nobres túnicas púrpuras sejam unidas a horríveis trapos  
 e a pedra brilhante se prenda ao chumbo pesado.  
 Que a pérola seja agora cativa de sua nitescência  
 e brilhe enclausurada em obscura caixa de aço.  
 Como a esmeralda encerrada em cobre língone,

10 a safira se passe, agora, por pederneira.  
 Também a pedra jaspe seja comparada à rocha do molhe.  
 Já a lua escolha o caos infernal.  
 Agora mandaremos também que os lírios se unam às urtigas  
 e a maldita cicuta oprima a rosa púrpura.

15 Desprezados os peixes, optemos agora  
 por desdenhar das delícias do imenso mar:  
 que o sapo se enamore da dourada; o bagrinho, da áspide  
 e igualmente, agora, a truta suplique o caramujo para si.  
 A altiva leoa seja unida com a reles raposa

As associações entre pares opostos recorrente no poema iniciam no primeiro verso em que “áureos fios” (*aurea fila*) são colocados em relação a um “amontoado de crinas” (*setarum cumulis*: monte de pelos ou cabelos; expressão que foi traduzida por “amontoado de crinas” para deixar evidente a oposição entre fios nobres e fios menores) a partir da locução verbal “quero associar” (*consociare volo*)

Diversas são as maneiras de conectar essas duplas antitéticas, mas há a repetição da forma *iungatur* (subjuntivo presente da forma passiva do verbo *iungere*; juntar, unir) mantida como repetição também na tradução (seja unida). Essa forma é reiterada nos versos 5, 19, 21 e 22.

No início do verso 17, o substantivo *Craxantus* (sapo, masculino) é associado a *auratam* (peixe rei, peixe dourada, no feminino). Este último termo foi traduzido quase literalmente, uma vez que, no português, existe o peixe dourada (de nome científico *Sparus aurata*) que vive no mar e é bastante comum na costa de Portugal. Ainda no mesmo verso, *saxatilis* (o peixe do seixo, como o bagrinho brasileiro que vive no fundo dos rios, próximo às pedras, aos seixos) é unido a *anguem* (cobra, substantivo masculino e feminino), que se tornou áspide, uma espécie de víbora que habita lugares secos e pedregosos, e substantivo feminino, em português, assim como cobra ou víbora, mas sem a conotação negativa de “pessoa má”, “traíçoira”, que estes últimos termos carregam no senso comum.

No terceiro verso, *Sericeum tegmen*, *gemmantia texta Laconum*, o termo *Laconum*, adjetivo que qualifica *gemmantia texta* (tecidos preciosos, isto é, ornados com pedras preciosas), refere-se à Lacônia, ou Lacedemônia, região do Peloponeso na Grécia, cuja capital é Esparta, de modo que foi traduzido por “espartano”.

O termo *Lingonico* do verso 9 é o adjetivo *lingonicus*, do substantivo *lingones* (diz respeito a um antigo povo da Gália céltica, os lingões ou língones, e qualifica o substantivo *aere* (no masculino, um metal bruto, como latão ou cobre) posto em relação com *smaragdus* (também masculino, esmeralda).

O verso 18, *limacem pariter nunc sibi tructa petat*, foi traduzido por “igualmente a truta suplique, agora, o caramujo para si”, em que *tracta*, um peixe de gênero feminino com um referente muito próximo em português (truta) é relacionado a *limacem* (de *limax*, lesma, sendo em latim um nome tanto feminino quanto masculino) que, embora lembre a palavra lesma em português foi traduzido por “caramujo” (um hiperônimo, uma vez que é uma lesma, um molusco, provido de concha), a fim de fazer uma oposição entre um animal de gênero feminino e um de gênero masculino.

20 *perspicuam lyncem simius accipiat.*  
*Iungatur nunc cerva asino, nunc tigris onagro,*  
*iungatur fesso concita damma bovi*  
*Nectareum vitient nunc lasera tetra rosatum,*  
*mellaque cum fellis sint modo mixta malis.*

25 *Gemmantem sociemus aquam luteumque barathrum,*  
*stercoribus mixtus fons eat inriguus.*  
*Praepes funereo cum vulture ludat hirundo,*  
*cum bubone gravi nunc philomela sonet.*  
*Tristis perspicua sit cum perdice cavannus,*

30 *iunctaque cum corvo pulchra columba cubet.*  
*Haec monstra incertis mutant sibi tempora fatis:*  
*rusticus et servus sic petat Eucheriam.*

No verso 28, a fêmea do rouxinol (*philomela*) se transformou em “cotovia” na tradução, para que o gênero feminino da palavra pudesse ser conservado. Essa ave foi escolhida pelo som melodioso de seu canto, semelhante ao do rouxinol, tanto que ambos são utilizados na tradução de Beatriz Viégas-Faria da tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para o português na cena cinco do terceiro ato, em que as personagens discutem na sacada se quem cantou foi o rouxinol

20 e o macaco receba a onça perspicaz.  
 Agora a cerva seja unida ao asno e a tigresa também ao burro,  
 e a corça veloz seja unida ao boi cansado.  
 Que as terríveis resinas viciem agora o néctar rosado  
 e a gostosura de mel seja misturada a pomos de fel.

25 Unamos a água límpida ao esgoto enlameado,  
 e a fonte fecunda espalhe-se ao esterco misturada.  
 A ágil andorinha brinque com o abjeto abutre,  
 a cotovia entoe, agora, ao som pesado do carcará.  
 O triste mocho acompanhe a perdiz perspicaz

30 e a bela pomba descanse unida com o corvo.  
 Que esses monstros mudem os tempos para si, sendo os fados incertos.  
 Aí sim: Rude e servo suplique por Euquéria.

Já o termo carcará, do verso 28, ave comedora de carcaças, apesar de ser uma ave predominantemente diurna, foi escolhido pelo seu canto desagradável para verter o termo no masculino (*bubone*; mocho, coruja). Essas substituições de referentes acontecem com outros termos da tradução, como *Lyncem* (de *lynx*: lince), no verso 9, que poderia ser tanto feminino quanto masculino em latim, mas neste caso é qualificado pelo adjetivo feminino *perspicuam* e unido ao termo masculino *simius* (macaco). O lince designa várias espécies de mamíferos carnívoros da família dos felídeos, assim, na tradução, foi utilizado um hipônimo “onça” felídeo natural das Américas, a fim de manter o gênero feminino proposto pelo texto de partida.

### FALTONIA BETITIA PROBA (século IV EC)

Proba foi uma poeta romana que viveu na Antiguidade Tardia e pertenceu a uma família pagã das mais aristocráticas da época, a *gens Anicia*, a mesma do poeta-filósofo Boécio, sendo filha de Demétria e Petrônio Probiano, que foi um cônsul de Roma. Casou-se com Claudio Celsino Adelfo, prefeito de Roma em 351 EC, com quem teve dois filhos. Proba teria se convertido ao cristianismo por volta do ano de 362 EC e influenciado seu marido e seus filhos à fé cristã, conforme atestam Costa e Costa, na introdução à biografia de Proba no livro *Mulheres intelectuais na Idade Média* (2019, p. 15). Ela é famosa por ter escrito um poema conhecido como *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, ou apenas *De Laudibus Christi*, ou ainda, conforme argumenta o escritor Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, *Carmen Sacrum*, já que a autora assim o nomeia no verso 9 (o qual não é traduzido aqui). Segundo o artigo *O Carmen Sacrum de Proba*, de Gouvêa Júnior, “pela fragmentação e rearranjo dos versos de Virgílio, a matrona cristianizada, aparentemente com intuito de evangelização familiar, pôde recriar as histórias bíblicas, emprestando feições poéticas clássicas à nova crença religiosa que se afirmava no Império Romano, tornando-se, assim, a mais antiga poetisa cuja obra sobreviveu integralmente” (2010, p. 57).

O *cento* era um gênero de poema muito utilizado didaticamente na Antiguidade Tardia. A palavra *cento* que pode ser traduzida como “centão” em português, vem do latim *cento, cetonis*, e já no século III AEC designava uma “coberta de cama ou vestido, feita de muitos retalhos e de várias cores; uma manta de farrapos ou retalhos”, conforme atesta Antonio Arbea em seu artigo sobre o centão Homérico de Eudóxia (2002, p. 98), e no século III EC, já em latim pós-clássico, passa a designar metaforicamente um “escrito composto de versos ou partes de versos de algum autor notável”. Esse significado figurado foi o que a palavra conservou e é o que Proba faz em seu poema: uma costura, uma tessitura de versos metrificadas a partir de retalhos, de partes de outros já escritos, a fim de contar uma outra história. Se no mundo grego o autor preferido por quem era centonista era Homero; no mundo latino, o predileto era Virgílio, uma vez que os versos da *Eneida* eram muito populares entre quem se inseria na cultura letrada. Assim, Proba escreveu o *Cento Vergilianus de Laudibus Christi*, por meio do qual ela conta histórias de Jesus a partir de 694 versos da *Eneida*, segundo Costa e Costa (2019, p. 16). No entanto, também são referenciados versos das *Geórgicas* e das *Bucólicas* de Virgílio. Proba teria escrito outros dois poemas, mas eliminado, ela mesma, em vida um deles: “o primeiro, *Constantini bellum adversus Magnentium*, escrito quando ainda era pagã, em que narra a guerra entre o imperador romano Constâncio II e o usurpador Magnentius, e que mais tarde, arrependida, ela mesma ordenou que fosse destruída.” (COSTA; COSTA, 2019, p.16). Além

disso, em seu verbete da obra *De claris mulieribus*, Giovanni Boccaccio dá notícias de que Faltonia Betitia Proba tenha escrito uma terceira obra, o *Cento Homericus*, neste caso em grego, a partir da *Iliáda* de Homero, a qual não foi preservada (CORTIJO OCAÑA, 2012, p. 208 *apud* COSTA; COSTA, 2019, p.16).

A fim de recriar na tradução ao português um efeito similar ao da escrita de um *cento* em latim no século IV EC, composto a partir de linhas de outras obras conhecidas, o projeto de tradução envolveu uma busca por versos que pudessem ser reconhecidos na cultura brasileira, como os versos de Virgílio o eram pelas pessoas letradas à época e ao local a que Proba pertenceu. Por isso, são referenciados versos da música popular brasileira cujo conteúdo corresponde ao enunciado por Proba nos oito versos que introduzem seu *cento*, os quais possuem um argumento antibélico e um tom crítico aos homens poderosos que usam de seu poder para promover a destruição. Assim, há uma mescla na recriação do poema, em que metade dos versos foram traduzidos diretamente de Proba; e a outra metade, a partir de versos de músicas brasileiras dos séculos XX e XXI que lhes fossem semelhantes em conteúdo ou no efeito que poderiam produzir.

Durante a leitura crítica, foi identificada a palavra *viduatas* (viúvas, enviuvadas), no verso 7 do texto aqui apresentado, referindo-se a *urbes* (cidades) no feminino a qual pareceu importante de ser mantida na tradução final, sendo este um dos quatro versos traduzidos mais diretamente do texto de partida para a introdução do *cento* de Proba. Este é, inclusive, um dos versos do poema que possuem relações intertextuais com uma linha de Virgílio, neste caso, do poema épico *Eneida* (8. 571)<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Eneida 8. 571. Tradução de Manuel Odorico Mendes (2008, p. 335-336).

Non ego nunc dulci amplexu divellerer usquam,	560	Então, meu doce filho, do teu lado
Nate, tuo; neque finitimo Mezentius unquam		Nunca me apartaria, nem Mezêncio,
570 Huic capiti insultans, tot ferro saeva dedisset		Às minhas barbas tanto horror cevando,
Funera, tam multis viduasset civibus urbem		A viúva cidade funestara,
At vos, o Superi, et divum tu maxime rector		Mas, vós deuses, tu Júpiter supremo,
Jupiter, Arcadii, quaeso, miserescite regis,	565	Do arcádio aflito rei compadecei-vos
Et patrias audite preces: si numina vestra		Prece escutai paterna: se palante

Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis,  
 regnandi miseros tenuit quos dira cupido,  
 diversasque neces, regum crudelia bella  
 cognatasque acies, pollutos caede parentu  
 5 insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea,  
 sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,  
 innumeris totiens viduatas civibus urbes,  
 confiteor, scripsi: satis est meminisse malorum.

Ó sim, eu estou tão cansada, mas não para escrever  
 sobre os generais que usam a farda, para esconder  
 a hipocrisia e algum levante, algum tenente, algum demente  
 e as mãos manchadas de vermelho, sangue de um parente  
 5 e os anúncios dos triunfos sobre inimigos que não o são  
 e as marcas de sangue no chão são lembranças  
 e as cidades tão viúvas de incontáveis cidadãos,  
 agora chega de tratar de tantas más heranças.

Canções brasileiras utilizadas para a recriação do cento de Proba em português:  
**Vapor Barato:** A primeira linha da tradução final é uma referência ao primeiro verso da canção, composição de Waly Salomão e Jards Macalé, interpretada por Gal Costa em seu álbum ao vivo de 1971, *Fatal - Gal a todo vapor*. A canção retoma o verso 8 do texto de partida em latim (*confiteor, scripsi*. Ou seja: confesso que escrevi, que tenho escrito) aliado ao início do primeiro verso (*Iam dudum*, isto é, “já há algum tempo”)

**Mãos vermelhas:** a música que inicia o quarto verso da tradução foi composta, musicada e interpretada pela artista Kaê Guajajara, no álbum *Uzaw*, de 2020, lançado pela gravadora SAKKARA. Kaê é guajajara, um dos povos indígenas mais numerosos do Brasil que habitam o Maranhão. Seus versos denunciam a matança institucionalizada dos povos indígenas com a convivência da sociedade. A segunda parte do verso 4 já se encontrava, em parte, no texto em latim (*pollutos caede parentu*, ou seja, manchados pelo massacre dos parentes). Diversas etnias originárias do Brasil, quando falam em português, referem-se às pessoas de seu próprio povo ou de outras etnias indígenas como “parentes”, ideia semelhante ao que o termo *civis* poderia significar em latim, com relação aos concidadãos.

**Teerã:** a tradução do verso 6 (“e as marcas de sangue no chão são lembranças”), é parte da música, de autoria de Bi Ribeiro, João Barone e Herbert Viana, da banda Paralamas do Sucesso, segunda faixa do álbum *Selvagem?*, de 1986, lançado pela gravadora EMI, que aborda um conflito militar atual à época, a guerra entre Irã e Iraque (1980-88, com reverberações até hoje).

**Rio by night:** a terceira linha da tradução é uma homenagem ao cantor Nei Lisboa em sua canção que abre o disco *Carecas da Jamaica* (1987), da gravadora EMI-Odeon. Os termos “tenente” e “levante” da música utilizados na tradução seriam anacrônicos para se referir ao contexto em que Proba escreveu seu cento.

A imagem presente no verso 7, *innumeris totiens viduatas civibus urbes*, parte de um verso da *Eneida* (8. 571) e foi mantida na tradução (“as cidades tão viúvas de incontáveis cidadãos”), a fim de poder demonstrar a intertextualidade do poema de Proba com a obra do autor da epopeia latina.



### TAVRINA (século V EC)

Taurina foi aluna do monastério de São Eusébio de Vercelli (situado em Novara, região de Piemonte, na Itália), que inscreveu um poema em uma lápide sepulcral em homenagem à morte de quatro mulheres, possivelmente suas tias. O poema em louvor à coragem e à virtude das mulheres, assim como Taurina também freiras do mesmo monastério, é escrito em forma de acróstico, de modo que as primeiras letras de cada verso formam os nomes de *Licinia, Ampelia, Leontia et Flavia* (em português, Licínia, Ampélia, Leôncia e Flávia).

Conta o estudioso e tipógrafo italiano Giovanni Antonio Ranza em sua obra sobre a história das freiras do monastério de São Eusébio (*Delle monache di S. Eusebio, primo monastero d'occidente*, 1785), que a lápide em que Taurina escreveu o acróstico não existia mais à sua época, no século XVIII, mas o texto teria sobrevivido graças ao trabalho de diversos copistas, como Bellini, Cusano, Gallizia (RANZA, 1785, p. 126). Em memórias do monastério, um desses copistas, Bellini, teria encontrado documentos que afirmavam que Taurina fora preposta ao monastério das virgens eusebianas em 417 EC.

O acróstico completo de Taurina é apresentado em Stevenson (2005, p. 79), seguido de sua tradução para o inglês (2005, p. 80), acompanhado de uma nota (108) que explica o quanto os acrósticos com nomes de pessoas eram comuns nos epitáfios romanos. Um deles é o inscrito no sepulcro de Eusebio de Vercelli (como era conhecido em vida São Eusébio) que morreu em 371 EC, mas antes disso viveu no mesmo monastério em que Taurina, tendo sido seu primeiro bispo. A inscrição sepulcral de São Eusébio, cujos versos iniciam com as letras que formam as palavras *EVSEBIVS EPISCOPVS ET MARTVR* (Eusébio, bispo e mártir), foi copiada por Ranza (1785, p.128), que a traz ao lado da de Taurina sob o título de *Iscrizione delle Sante Sorelle* (inscrição das santas irmãs). Ao colocar ambos os acrósticos sepulcrais lado a lado, Ranza demonstra as relações entre eles com o objetivo de atestar o caráter virtuoso das alunas do mosteiro por meio, sobretudo, da tradução em prosa do acróstico

de Taurina para o italiano. Segundo ele, as virtudes das freiras desse claustro depreendidas do poema de Taurina são “inocência e integridade, acompanhadas de trabalhos e desastres; sofrimento e constância para vencê-los; mortificação e abstinência inflexível até o fim”<sup>129</sup>.

O projeto de tradução deste poema priorizou que houvesse a recriação do acróstico também nos versos em português. Isso provocou uma sintaxe estranha ao português em alguns momentos, com muitas inversões do que seria uma ordem direta, o que não é incomum em traduções do latim. O acróstico de Taurina foi escrito em versos hexâmetros, no entanto o projeto de tradução não abarca uma tentativa de recriação em métrica também no português.

Assim como no caso das poetisas apresentadas em relação nesta constelação, os nomes que aparecem no poema foram traduzidos ao português, o que provocou uma diferença apenas no nome Leôncia (em latim, Leontia). Os demais nomes do acróstico – Licínia, Ampélia e Flávia – mantiveram-se parecidos nas duas línguas, bem como os nomes Maria e Taurina que constam no interior do poema.

---

<sup>129</sup> Tradução minha para o texto de partida: “*Innocenza e integrità accompagnate da travagli e disastri; sofferenza e costanza nel vincerli; mortificazione e astinenza inflessibile sino al fine; in una parola, santità consumata.*” (RANZA, 1785, p. 131).

Lumine virgineo hic splendida membra quiescunt.  
 Insigneis animo, castae velamine sancto  
 Crinibus imposito caelum petiere sorores  
 Innocuae vitae meritis operumque bonorum.  
 5 Noxia vincentes Christo medicante venena  
 Invisi anguis palmam tenuere perennem,  
 Aspide calcato sponsi virtute triumphant  
 Letanturque simul pacata in secula missae  
 Evictis carnis vitiis, saevoque dracone  
 10 Obluctante diu subegunt durissima bella.  
 Nam cunctis exuta malis hic corpora condunt:  
 Tantis amor tenuit semper sub luce sacratas,  
 Iungeret ut tumulo sanctarum membra sororum  
 Alvus quas matris mundo emiserat una,  
 15 Ad caelum pariter mittet domus una sepulcri,  
 Mirifico genetrix fetu, quae quattuor agnas  
 Protulit electas, claris quae quattuor astris  
 Emicuit; castoque choro comitante Maria  
 Letatur gradiens germanis septa puellis.  
 20 Ingressae templum Domini venerabile munus  
 Accipiet, duras quoniam vicere labores,  
 Floribus et variis operum gemmisque nitentes  
 Lucis perpetuae magno potentur honore.  
 Adventum sponsi nunc praestolantur ovantes  
 25 Vestes sacra comptae, oleo durante beatae  
 Immortale decus numerosa prole parentes  
 Aeterno regi fidei pietate sacrarunt.

Luminosos corpos descansam com luz virginal aqui:  
 Ilustres pela coragem, castas, com véu santo colocado sobre os  
 Cabelos, as irmãs ascenderam aos céus, pelos méritos de suas  
 Inocentes vidas e de seus bons trabalhos. Ao vencerem  
 5 Nocivos venenos por Cristo curandeiro e ao segurarem  
 Insuperáveis serpentes, receberam palmas perenes;  
 Amassada a áspide, pela virtude de seu Esposo, triunfam;  
 Levadas à pacata eternidade, alegram-se.  
 Eliminando os vícios da carne e, ao severo dragão  
 10 Opondo-se longamente, conquistam duríssimas guerras.  
 Nus de todos os males, seus corpos são conservados aqui:  
 Consagradas, o tamanho amor que sempre manteve em vida  
 Irmãs tão santas, em um mesmo túmulo, reuniu.  
 Aquelas que vieram ao mundo pelo ventre da mesma mãe,  
 15 Ao céu, uma só morada de sepulcro igualmente as enviará.  
 Mãe que, em maravilhoso parto, as quatro ovelhinhas eleitas  
 Pariu, com quatro estrelas luminosas, resplandeceu.  
 Em companhia de casto coro, Maria alegra-se e,  
 Ladeada pelas irmãzinhas, caminha.  
 20 Ingressando no templo do Senhor, venerável graça  
 Alcançarão e, por terem vencido duros trabalhos,  
 Florescentes com as várias joias e flores de suas obras,  
 Luz perpétua receberão em grande honraria.  
 Agora, exultantes, aguardam a chegada de seu esposo  
 25 Vestidas com adereços sagrados, benzidas pelo óleo duradouro.  
 Imortal honra o pai e a mãe consagraram com sua numerosa prole  
 Ao eterno rei pela piedade da fé.

Nomine sanctarum lector si forte requiris,  
ex omni versu te littera prima docebit.

30 Hunc posuit neptes titulum Taurina sacrata.

Se tu que lêes desejares saber o nome dessas santas,  
a primeira letra de cada verso te ensinará.

30 Esta inscrição foi feita pela freira Taurina, sua sobrinha.

Ao longo do acróstico, entende-se que Licínia, Leôncia, Ampélia e Flávia foram membros, formaram parte de um mesmo monastério. Caso se pudesse inferir que o poema traz realmente dados biográficos, essas quatro mulheres seriam não somente irmãs, como versa a linha 14 *Alvus quas matris mundo emiserat una*, recriada como “Aqueles que vieram ao mundo pelo ventre da mesma mãe”, mas seriam também quadrigêmeas, uma vez que teriam nascido de um mesmo e magnífico parto, conforme os versos 16 e 17 *Mirífico genatrix fetu, quae quattuor agnas/ Protulit electas, claris quae quattuor astris* traduzidos como “Mãe que, em maravilhoso parto, as quatro ovelhinhas eleitas/ Pariu, com quatro estrelas, respnadeceu”.

O verso 28, *Nomine sanctarum lector si forte requiris*, em que Taurina refere-se ao leitor (*lector*) de seus versos, no masculino, utilizei a estratégia de tradução não sexista da neutralização, transformando o termo em uma expressão genérica no português “Se tu que lêes desejares saber o nome dessas santas”, a fim de que as mulheres que leiam a tradução possam se sentir também contempladas pela sugestão de leitura de que a primeira letra de cada verso ensinará (*ex omni versu te littera prima docebit*) os nomes das santas mulheres a quem as linhas foram dedicadas.

No verso 26, *Immortale decus numerosa prole parentes*, o termo *parentes* (do verbo *parere*: parir, dar à luz) designa “os pais”, ou seja, “o pai e a mãe”. A fim de conferir visibilidade também à mãe das quatro irmãs gêmeas, a qual foi inclusive exaltada pelo seu maravilhoso parto ao longo dos versos de Taurina, o termo foi traduzido por “o pai e a mãe”, a partir de uma escolha em contraponto que envolveu a estratégia da especificação do referente feminino textualmente.

O termo *membra* encontrado nos versos 1 e 13 do texto de partida carrega uma ambiguidade; podendo significar tanto as partes do corpo (os membros dessas mulheres, as partes de seus corpos terrenos, depositados no sepulcro) quanto as irmãs como partes que foram de um todo (de uma coletividade, que era o monastério). Porém, tanto em português como em latim, haveria a possibilidade dessa palavra (*membrum*, membro) designar o órgão sexual masculino, e justamente para que não se pudesse confundir com essa acepção, escolhi traduzir *membra* por “corpos” no verso 1. Já no verso 13, o termo transformou-se apenas em “irmãs” por uma exigência do acróstico.

O último verso *Hunc posuit neptes titulum Taurina sacrata*, traduzido por “Esta inscrição foi feita pela freira Taurina, sua sobrinha”, é essencial para indicar a autoria do acróstico, inserindo a autora no último verso, quase como uma assinatura no corpo do poema.