

DE PANIFICIO, NARCISSUS E DE CREATIONE –
ESTUDO INTRODUTÓRIO E PROPOSTA DE TRADUÇÃO
DE TRÊS EXEMPLARES PARADIGMÁTICOS TARDO-
ANTIGOS DOS CENTÕES LATINOS

Márcio Meirelles Gouvêa Júnior

Universidade Federal de Minas Gerais

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0278-7380>

gouvea.bh@terra.com.br

RESUMO

Este artigo apresenta uma proposta de tradução de três exemplares paradigmáticos dos centões latinos. No entanto, para análise mais acurada dessas obras específicas, e, por conseguinte, de todos os exemplares conhecidos da *ars centonaria*, uma técnica de composição poética ainda pouco estudada entre os lusófonos, buscou-se oferecer um estudo introdutório que não apenas detalhasse suas origens, mas que também fornecesse aos leitores subsídios para a decodificação da intertextualidade constituinte dos centões. Para tanto, foram aplicadas modernas teorias semióticas, em virtude das quais pode ser percebida e aproveitada a riqueza literária contida nesses poemas, resultado do intenso diálogo com a herança clássica que motivava a produção poética durante a Antiguidade tardia.

Palavras-chave: Centão; Antiguidade tardia; intertextualidade; hipertextualidade.

ABSTRACT

This article presents a proposal for the translation of three paradigmatic pieces of the Latin centos. However, for a more accurate analysis of these specific works, and, therefore, of all known pieces of the *ars centonaria*, a technique of poetic composition still not often studied among Lusophones, we intended to offer an introductory study which not only detailed its origins, but also to provide readers with subsidies for decoding the intertextuality which constitutes the centos. Therefore, modern semiotic theories were applied, by which the literary richness contained in these poems can be perceived and appreciated, a result of the intense dialogue with the classical heritage which motivated poetic creation during the Late Antiquity. Keywords: Cento; late Antiquity; intertextuality; hypertextuality.

1. INTRODUÇÃO: A PRODUÇÃO POÉTICA NA ANTIGUIDADE
TARDIA

A influência de obras como *Grandeur et Décadence de l'Empire Romain*, de Montesquieu, e *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, de

Edward Gibbon, publicadas respectivamente em 1734 e 1776 a 1788, fez com que durante quase dois séculos os estudos sobre a cultura latina considerassem a morte de Marco Aurélio, em 180 d.C., o início do ocaso do Império Romano do Ocidente. Segundo essa interpretação, a crise política e social que se estabeleceu durante o principado de Cômodo e na anarquia militar que se seguiu teria levado à degradação dos valores romanos e à deterioração do alcance de sua influência cultural. Esse ponto de vista perdurou até as transformações sociológicas que tiveram vertiginoso incremento na primeira metade do século XX, quando, em razão da mudança de paradigmas pela qual passou o mundo ocidental sobretudo a partir depois da Primeira Grande Guerra, e tendo, por um lado, a perda de influência do neoclassicismo e do romantismo, e, por outro, o surgimento das tendências filosóficas e artísticas das vanguardas do *fin de siècle* europeu, os estudos literários puderam iniciar a reversão dessas concepções. Graças aos avanços do estruturalismo saussuriano nos campos da linguística, filosofia e antropologia, à difusão do formalismo russo na crítica literária a partir das primeiras décadas do século XX, aos movimentos marginais de arte iniciados nos anos 1950 e às teorias sobre a intertextualidade propostas nos anos 1960, a noção acadêmica simplista de decadência da literatura produzida no Baixo Império pôde ser revista. Iniciava-se a percepção da riqueza seminal dos experimentalismos poéticos praticados no período (SANTOS JÚNIOR, 2020). Viu-se, enfim, que o que até então era considerado resultado de frivolidades, passatempos intelectuais, jogos literários, *nugae doctae* – “bagatelas doutas” – (STEHLÍKOVÁ, 1987), ou mesmo *opprobria litterarum* – “opróbrios da literatura” – do período de pós-clássico (SHACKLETON, 1982, p. 3)–, deveria, pelo contrário, ser visto como o registro de produções eruditas e elaboradas, adstritas às mais rigorosas técnicas poéticas, fruto ao mesmo tempo da veneração do passado e da necessidade de o transformar, em um consistente processo de reescrita e recontextualização da herança cultural dos tempos de apogeu. Percebeu-se, afinal, haver sido característica daquela época uma radical textualidade, isto é, uma intrínseca relação dialógica entre o discurso literário então produzido e o mundo da escrita que o antecedia (FORMISANO, 2010, p. 377). Para essa mudança de paradigma, foi necessária aos estudiosos da contemporaneidade a transformação do conceito de criatividade, ainda impregnado das noções individualistas do romantismo alemão, para entender sua natureza durante os séculos finais da Antiguidade, ligada às práticas da *aemulatio* e da *imitatio ueterum* (OKÁČOVÁ, 2008, p.228). Só assim foi possível se perceber que o plano poético greco-latino existente durante a transição do Mundo Antigo para a alta Idade Média não era uma fase de decadência e degradação artística, mas um período de sobrevalorização e de diálogo com as formas literárias consagradas. Graças a essa mudança de percepção foi possível compreender que o fazer poético tardo-antigo ligava-se à ideia de subverter, reescrever para

ultrapassar, recontextualizar, expandir e transformar os *cânones* venerados e cristalizados pelas práticas de ensino neles baseadas. Por isso, surgiu naquele período de turbulência política e de mudança de modelo do fazer literário o interesse pelas sutilezas da língua, pelas curiosidades históricas, pelos desafios gramáticos, pelos jogos de palavra, pelas *sátiras e paródias*. Em contexto latino, são provas mínimas dessas novas predileções dos escritores dos séculos III e VI d.C. o dicionário de Vêrrio Flaco, os *carmina figurata* e os *uersus intexti* de Optaciano Porfírio, os tratados de métrica de Terenciano Mauro e de Agostinho de Hipona, o poema farmacológico de Sereno Samônico, a paródia jurídica anônima do *Testamentum Porcelli* e, talvez como exemplo de maior requinte de erudição desse tempo, os centões (CITRONI, 2006, p. 1044-1050).

2. DEFINIÇÃO E ETIMOLOGIA DO TERMO *CENTÃO*

Das experimentações poéticas da Antiguidade tardia, a de mais longa recepção foi o centão (ERMINI, 1909, p.41; LA FICO GUZZO, 2015). Não exaurida no período de seu apogeu latino, a técnica sobreviveu com algum vigor. Em exemplos de sua permanência, Anne Musnier, no século XIII, compôs o *Canticum Triumphale* com versículos bíblicos; Lélío e Júlio Capiluppo, no século XVI, escreveram trinta e dois centões virgilianos; Janus Erasmus, no século XVII, elaborou o *Cento Persianus* com trechos das sátiras de Pérsio, e Alexander Ross, o *Virgilius Euangelisans*, a partir dos versos de Virgílio (DELEPIERRE, 1868). Nesse percurso, a recepção da técnica centonária ultrapassou o medievo, o humanismo e o barroco europeu, alcançando mesmo o século XX, nos versos finais do poema modernista *The Waste Land*, de T. S. Elliot, e nos intrincados desafios artísticos de Raymond Queneau e George Perec (BAŽIL, 2009, p. 17-20).

Em concisa definição da *ars centonaria*, trata-se da prática literária de partir, desmembrar reunir, ajustar e remontar versos, hemistíquios e trechos das obras de um ou de vários poetas conhecidos para a confecção de textos diferentes dos originais. Em linguagem atual, essa técnica pode ser comparada a um mosaico, *puzzle* ou *bricolage* de fragmentos arranjados com a preocupação de manter reconhecível o seu conteúdo subjacente primevo. Assim é possível a construção de um sentido duplo que possa ser identificado e compreendido pelos leitores. Ou seja, o centão é uma técnica de citação extremada, que se aperfeiçoa necessariamente no contraste crítico entre os textos recortados e o resultado de sua nova reunião (GOUVÊA JÚNIOR, 2011).

Quanto à classificação literária, não se pode caracterizar o centão como um gênero autônomo, uma vez que por meio dessa prática foram feitos poemas de diversos gêneros: poesia dramática, épica, paródica, epitalâmica e religiosa. Trata-se, por isso, de uma *ars* (BUDARAGINA: 2017). Mais precisamente, o

centão é um texto construído sob uma *técnica* de *caráter constritor* ou de *escrita constrangida*, aproveitando-se aqui a terminologia do concretismo francês dos anos 60, estabelecida pelo grupo *OuLiPo* (SANTOS JÚNIOR, 2021).

Estabelecidos esses parâmetros, torna-se viável a busca pelas origens da denominação. Quanto à etimologia próxima, centão radica-se no substantivo latino *cento*, que se traduz, em acepção inicial, por “manta, cobertor, colcha ou vestimenta humilde confeccionada com retalhos de peles e tecidos de vários tipos e cores”. Sua primeira ocorrência foi atestada no século III-II a.C. pelo comediógrafo Plauto na expressão *centones sarcias* (Pl. *Epid.* 455), cujo sentido Erasmo de Roterdã explicou como *sermo mendaciis expelli* – “um discurso proferido por meio de mentiras”. Na sequência do comentário, Erasmo definiu o termo *cento* da seguinte maneira: *Centones dicuntur uestes a uariis panniculis, ac diuersis interdum coloribus consarcinatae* – “Chamam-se centões as vestes costuradas com vários retalhos de pano, às vezes, de diversas cores” (ERASMUS, 1559, p. 555).¹

Quanto às hipóteses de derivação etimológica remota do termo latino *cento*, o dicionário *Thesaurus Linguae Latinae* (TLL) remete-o ao substantivo grego κέντρον, que significa, na primeira acepção presente no *Dictionaire Bailly*, algo que foi marcado por um κέντρον, ou seja, por um objeto agudo ou pontudo, como um agulhão ou uma ponta de lança; e, em segunda acepção, como uma veste feita por meio da costura de diversos retalhos.² Desse modo, é plausível a interpretação de que o κέντρον era considerado um objeto perfurado por alguma espécie de agulha, e, daí, algo costurado, alinhavado, emendado ou cerzido. Além disso, o TLL aponta a possível (*fortasse*) proximidade do termo *cento* com o vocábulo sânscrito *kanthā* (कन्था), que guarda o mesmo sentido greco-latino de manta confeccionada a partir de trapos (MACDONELL, 1893, p. 62), ou seja, uma *uestis resarcita*. Vê-se, portanto, que nos três principais idiomas antigos de matriz indo-europeia o sentido atribuído aos cognatos é de um pano de baixa qualidade, consolidado pela reunião de retalhos de tecidos variados.

3. TEORIAS SOBRE OS PRECEDENTES DA *ARS CENTONARIA*

Já a origem da técnica de composição poética a partir de versos e fragmentos alheios é, como no caso de quase todas as manifestações literárias do

¹ Para outras ocorrências latinas do termo *cento* no sentido de manta de retalhos, pano de abafamento de incêndios, cortina, xairel de montaria, tenda ou cortinado, cf: Cato, *Agric.* 59; Caes. *BCiv.* 2.10, Petron. 7; Juv. 6.121 Sen. *Ep.* 80,8; Plin. *Hist. Nat.* 9,84; Tit. Liv. *Hist.* 8,14; Veg. 11,59; Mart. 1,35.

² Essa hipótese de derivação etimológica do termo latino *cento* do grego κέντρον é refutada por alguns, que consideram que ambas as palavras tenham se desenvolvido de modo autônomo (SALANITRO, 1997, p. 2320-2321; OKÁČOVÁ, 2008, p. 225).

Mundo Antigo, de difícil determinação. Dada a falta da maioria da produção antiga, é bastante arriscado afirmar algo que se possa garantir incontestável. Porém, as teorias sobre os precursores dos centões não precisam se excluir, sendo na maioria das vezes mais produtivo harmonizá-las, costurá-las e cerzi-las. Por isso, talvez a melhor opção seja expor e permitir a convivência paralela dessas propostas, de modo a perceber que, mesmo autônomas e algumas vezes contraditórias, todas podem revelar algum aspecto que tenha contribuído para o surgimento do fazer poético em questão.

A análise histórica dos precursores da técnica centonária busca a possibilidade mais distante de sua ocorrência nas pesquisas de cunho etimológico, assumindo como diretriz a confluência de significados dos termos *cento* e *κέντρων*, todos eles ligados à costura de pedaços de tecidos. Isso levou, na pesquisa de Octave Delepierre, retomada a partir do último quartel do século XX por Óscar Prieto Domínguez, Marie Okáčová e Anke Rondholz, à formulação da hipótese de que essa prática se relacione aos primitivos rapsodos, os declamadores ambulantes que iam de cidade em cidade a recitar os cantos homéricos (PRIETO DOMÍNGUEZ, 2008; OKÁCOVÁ, 2009; RONDHOLZ, 2012). Ressalve-se, para bem da argumentação, que não se trata da afirmação da origem direta da técnica centonária, como será desenvolvida na Antiguidade tardia tanto em língua grega quanto latina, mas da formulação da hipótese da existência de prática similar de composição poética. Além disso, não cabe aqui o aprofundamento da discussão sobre a etimologia do termo *ῥαψωδία* (rapsódia), seja ligada ao verbo *ῥάπτειν* (costurar) ou ao substantivo *ῥάβδος* (cetro), embora a crítica atual tenda a considerar mais aceitável a primeira opção (FORD, 1988). Há tão só a disposição de compreender a linha interpretativa daqueles autores, que se reportaram aos *Comentários à Ilíada*, de Eustácio de Tessalônica, no trecho em que o bispo bizantino do século XII discorreu sobre rapsodos:

Πινδάρῳ δὲ ἀρέσκει οὐκ ἀπὸ ῥάβδου ἀλλ' ἐκ τοῦ ῥάπτειν τοὺς ῥαψωδοὺς λέγεσθαι. περιφράζων γὰρ τοὺς ῥαψωδοὺς «ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδούς» αὐτοὺς λέγει, ῥάπτειν δὲ ἢ ἀπλῶς, ὡς εἴρηται, τὸ συντιθέναι ἢ τὸ κατὰ εἰρμόν τινα ῥαφή ὁμοίως εἰς ἓν ἄγειν τὰ διεστῶτα.

“Agradava a Píndaro que os rapsodos fossem assim chamados não em razão do cetro, mas do ato de costurar. Pois, considerando sobre os rapsodos, ao chamá-los de “cantores de versos costurados”, falava que eles costuram ou simplesmente, como se diz, juntam à estrofe inicial peças dispersas, do mesmo modo que uma costura”.

(Eust. *Ad. Il.* 1.10) (Apud. PRIETO DOMÍNGUEZ, 2008)

Nesse contexto, como subsídio à teoria de Prieto Domínguez, vale colacionar a definição de rapsódia do gramático Dionísio Trácio, do século II a.C.: *ῥαψωδία ἐστὶ μέρος ποιήματος* – “a rapsódia é o trecho de um

poema (D.T. 1.5).” Vê-se, assim, que tanto a ῥαψωδία (rapsódia) quanto os κέντρωνες (centões) guardam o conteúdo semântico ligado a recortes textuais. Por essa proximidade conceitual, os primórdios da prática centonária poderiam remontar ao tempo anterior ao da transcrição da *Iliada* e da *Odisséia*, ordenada por Pisístrato no século VI a.C., quando, até então, cabia aos rapsodos homeristas a reunião, por feito da memória, dos relatos épicos, em grandes eventos performáticos (NAGY, 1996, p. 13-28).

Outra informação pode somar-se a essa argumentação, agora a respeito do possível contexto da forma de elocução efetuada pelos homeristas. Por informação de Júlio César Escalígero, erudito do século XVI: *cum enim rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant, qui ad animi remissionem omnia priora inuenterent* – “quando os rapsodos interrompiam a declamação, apareciam aqueles [outros] que, para divertimento, invertiam tudo aquilo que antes fora ouvido (SCALIGER, 1561, p. 46)”. Pode-se, então, como fez Octave Delepiepierre, inferir que, para distração do público durante os interlúdios das longas recitações das obras homéricas, eram declamados pequenos poemas compostos a partir dos mesmos versos que haviam sido há pouco pronunciados, mas sob nova ordem, alterados no sentido para divertir e desanuviar o público (DELEPIERRE, 1870, p.8). Assim, constrói-se a hipótese de as primeiras práticas protocentonárias provirem das improvisações dos rapsodos, como fruto da capacidade de elaboração mnemônica das obras épicas. Apóia essa teoria a existência de uma lei de Sólon que proibiu qualquer alteração da sequência da declamação dos versos homéricos, como descrito por Diógenes Laércio: *Τά τε Ὀμήρου ἐξ ὑποβολῆς γέγραφε ῥαψωδεῖσθαι* – “[Sólon] decretou que a recitação pública de Homero deveria seguir uma ordem fixa (D.L. 1.57)”

Em suma, é verossímil que o início da prática de reunir versos alheios para construção de novos poemas tenha ocorrido nos primórdios do próprio fazer poético helênico, como consequência do caráter oral das composições homéricas, como teorizado por Milman Parry (1971, p. 266-269). Marque-se, todavia, a diferença entre os rapsodos e esses protocentonistas, de modo que os primeiros alinhavavam episódios inteiros dos poemas, reunindo-os para a elaboração das narrativas, ao passo que os protocentonistas, em atividade de menor envergadura, costurariam versos para a composição de epílios ou de pequenas paródias (RONDHOLZ, 2012. p.9).

Uma segunda hipótese quanto à existência da técnica protocentonária, chamada hipótese *aristofânica*, foi proposta por Alfred SCHLESINGER (1936) e fundamenta-se na existência de recomposição de versos homéricos nos muitos chistes paródicos da obra do comediógrafo. Em *As Rãs*, Aristófanes o fez não só em relação à monotonia dos prólogos de Eurípidés, de modo que, por sete vezes (vv. 1208, 1214, 1219, 1226, 1233, 1238, 1241), o personagem Ésquilo, para ridicularizar os versos eurípidianos, completou-

os com a expressão *Ληκύθιον ἀπώλεσεν* – “quebrou a jarrinha” –, mas também por meio do uso de trechos da tragédia *Hipsípila*, de Eurípides, como proposto por E. Borthwick (BORTHWICK, 1994). Por seu turno, a hipótese aristofânica também se remete a três trechos da comédia *A Paz* (v. 1089-1093, 1270-1274, 1282-1287). No primeiro, o personagem Trigeu, ao declamar um episódio pretensamente homérico, encaixou um verso autêntico da *Iliada* (1.464) entre outros totalmente desconhecidos; no segundo, o *Filho de Lâmaco* encadeou, em uma forma de pastiche, uma miscelânea de hemistíquios homéricos; no terceiro, o mesmo personagem justapôs os versos *Il.* 4.450 e 8.64 (SALANITRO, 1997, p. 2325).

A terceira hipótese prodrômica da *ars centonaria*, denominada *exegetica*, foi formulada por Karla Pollmann. Relaciona-se à prática dos gramáticos alexandrinos de interpretação anastrófica dos textos homéricos, ou seja, uma interpretação feita a partir da inversão da ordem dos termos dentro dos versos. Atribuída a Sosíbios da Lícia, essa técnica hermenêutica buscava dar clareza e afastar a ambiguidade dos versos pelo rearranjo de suas partes constituintes, em reformulação dos hexâmetros. Durante esse processo interpretativo protocentônario poderiam ocorrer alterações ou emendas nos versos originais, que criariam, de fato, novos versos (POLLMANN, 2017, p. 140-144).

Essas três teorias versam sobre a existência de predecessores remotos dos centonistas, mas não estabelecem com eles filiação histórica ou vínculo direto. Quanto aos centonistas propriamente ditos, aqueles cuja existência é atestada sobretudo no período do Baixo Império, três hipóteses podem ser apresentadas. No que concerne aos primeiros centões latinos, sobretudo os elaborados antes do surgimento dos congêneres de temática cristã (cuja finalidade expressa era apologética), eles tinham a característica de serem, como nas primeiras definições do termo latino *cento*, ou seja, na acepção de panos de baixa qualidade, ligados não à expectativa de produção de alta literatura, mas às formas literárias de menor ambição. Aparentemente eram considerados exercícios retóricos ou de erudição, ou apenas *ludi*, como explicitado por Ausônio no prefácio ao *Centio Nuptialis: Centonem vocant, qui primi hac concinnatione luserunt* – “Chamam centão aqueles que primeiro brincaram com essa composição” (Auson. *Cent. Nupt.* 1.2).

Por outro lado, quanto aos centões mitológicos compostos e preservados no norte da África tardo-antiga, sua provável origem os liga ao florescimento cultural da região, ocorrido a partir do início da dinastia dos imperadores Severos, de origem cartaginesa, e majorado durante o período de expansão da dominação vândala, a partir do século V. Sua produção parece revelar o esforço dos autores norte-africanos em preservar e propagar a herança cultural latina, como forma de enaltecimento dos ocupantes do poder estabelecido na região (cf. itens 8 e 9.2, abaixo).

Já quanto aos centões de temática cristã, parece verossímil que tanto os latinos quanto os gregos tenham buscado os versos dos poetas máximos em seu contexto como forma de elevar a transmissão do conteúdo bíblico, já que, em âmbito grego, os Evangelhos, escritos em *koiné*, eram considerados rústicos, pouco adequados à sacralidade da matéria (ARBEA, 2002); ao passo que, para os latinos, as versões anteriores à tradução da Bíblia por Jerônimo eram de má qualidade, como registrou Agostinho, nas *Confissões*: [*Scriptura*] *uisa est mihi indigna quam Tullianae dignitati compararem* – “[A escrita] me pareceu indigna, quando comparada com a dignidade ciceroniana” (August. *Conf.* 3.5.9). Essa rusticidade dos textos bíblicos pré-jeronimianos fez a aristocrata matrona Faltônia Proba, no verso 24 do seu *De Laudibus Christi*, desejar que: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*: “Direi Virgílio haver cantado os pios dons de Cristo”.

4. VIRGÍLIO COMO MATRIZ PREFERENCIAL DOS CENTÕES LATINOS

Que Virgílio era considerado o expoente literário da latinidade não restam dúvidas – talvez ainda mais do que era Homero para os gregos (WIESEN, 1971, p. 71). Quintiliano, no século I d.C., propunha a leitura desses dois poetas durante a formação dos estudantes romanos: *Ideoque optime institutum est ut ab Homero atque Vergilio lectio inciperet* – “é, portanto, uma excelente prática que se comece a leitura por Homero e Virgílio (Quinti. *Inst.* 1.8.5)”. Saber de cor os versos das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida* era demonstração de refinamento e índice da proveniência de elevados estratos socioculturais (MARROU, 1990, p.403). Ser versado nesses poemas era o resultado do aprimoramento na *humanitas*, o equivalente latino da *paideia* grega (ROCHA PEREIRA, 2002, p. 426). Como demonstração do alcance da obra virgiliana na segunda metade do século I d.C., capaz de ultrapassar a fronteira das elites cultas para alcançar as camadas mais populares e menos instruídas da sociedade, resta a enorme quantidade de *graffiti* preservados em Pompeia e Herculano com citação, ortograficamente correta ou não, de seus versos – no mínimo 64 inscrições foram até agora descobertas (HORSFALL, 2001, p.252). E mesmo durante os períodos de anarquia militar, das crises políticas do século III d.C. e da invasão dos vândalos (435-533), foi nas escolas de retórica, com o programa docente de formação dos oradores a partir das lições do *grammaticus*, que explicava as obras de Cícero, Terêncio, Salústio e, sobretudo, Virgílio, chamados *quadriga messi* por Arusiano Méssio, no século IV (Keil, *Gramm. Lat.* VII), que o último bastião do classicismo romano perdeu e transmitiu-se no tempo (CARMIGNANI, 2016).

Como ocorria paralelamente em ambiente grego com relação aos centões homéricos,³ é a tão grande difusão e importância dos poemas virgilianos que justifica o surgimento da produção de seus pares latinos, oriundos, como já se viu, provavelmente de alguma espécie de diversão literária ou como resultado das *recitationes* apresentadas durante os banquetes como um hábito social (DUPONT, 2004, p.50). É possível que naqueles eventos os convivas, por diversão, diletantismo ou exibição de erudição citassem de memória versos célebres (hipotexto)⁴ deslocados do sentido original e recontextualizados em jogos paródicos de sentido (hipertexto). Infere-se a existência desse tipo de divertimento culto no século I d.C. a partir de sua presença no *Satyricon*, de Petronio. Naquele que é considerado o mais antigo exemplo da técnica centonária latina, Encólpio, o narrador homodiegético do romance, vítima da perseguição do deus Priapo, descreveu, na descontextualização jocosa dos versos de Virgílio, sua impotência sexual. Referindo-se ao próprio membro, o estudante de retórica o reprovou: *Illa solo fixos oculos auersa tenebat, / nec magis incepto uultum sermone mouetur (Aen. 6.469-470) / quam lentae salices (Ecl. 5.16) lassoue papauera collo (Aen. 9.436)* – “Ela, desviada, tinha os olhos no chão, não movia o rosto ao ouvir essa fala, mais que os moles salgueiros ou papoula com o flácido caule (Petr. 132)”. O leitor acostumado aos textos

³ De não menor importância do que a produção centonária latina, foi preservado em contexto grego um número ainda maior de centões homéricos. O testemunho de Tertuliano (Cf. item 5, infra) faz pressupor que fossem tão difundidos quanto os virgilianos. Quanto aos não cristãos, Salanitro (1997, p.2325-2328) enumera, além dos aristofânicos e do citado por Irineu (cf. item 5, infra), três centões homéricos de Luciano, um centão inscrito no monumento a Memnon, no Egito, dois epigramas centonários na Antologia Palatina (IX, 382 e IX, 361) e um de Diógenes Laércio (Vita, 9, 64). Quanto aos centões cristãos, são célebres os do bispo Patrício o da imperatriz Eudóxia, do século V. André-Louis Rey relaciona ainda os de Optimus e de Cosme de Jerusalém, em um total de cinquenta poemas (REY, 1998).

⁴ Em opção teórica, uso aqui, quanto às relações textuais da técnica centonária, a terminologia estabelecida por Gerard Genette, na obra *Palimpsestos*, em ampliação às teorias semióticas de Júlia Kristeva, apresentadas em sua obra seminal *Sémíotiké*. Por isso, em vez do uso da *intertextualidade* proposta pela autora franco-búlgara, segui a noção de *hipertextualidade* de Genette, que se define por “toda relação em que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto), do qual ele brota de uma forma que não é comentário. (GENETTE, 2010, p. 14). No entanto, a nomenclatura adotada por Marcos Carmignani também parece adequada, ao se referir ao texto “costurado”, ou seja, o texto construído a partir da obra virgiliana, como o “significante”; e a mensagem que em cada momento e em cada sociedade cada uma dessas composições transmite, de “significado” (CARMIGNANI, 2016). Além disso, uso as terminologias de *nível macrotextual* e *microtextual* propostas por Scott McGill, segundo as quais o nível microtextual é o que se refere ao cotejo direto entre cada recorte do hipotexto e seu enxerto no hipertexto, em um processo em que o leitor percebe a distância paródica estabelecida na intertextualidade e analisa de modo pontual e objetivo a relação da unidade citada e conteúdo manifesto do poema final; ao passo que o nível macrotextual analisa as diferenças entre os objetivos da superfície narrativa do texto final e suas matrizes completas, homéricas ou virgilianas (MCGILL, 2005, p. 24-28; PELTTARI: 2014, p. 102-104).

virgilianos reconheceria com facilidade, nos dois primeiros versos, a descrição do espectro de Dido no Orco, quando a falecida rainha de Cartago não respondeu aos chamados de Eneias. Além disso, a continuação hipotextual dos primeiros versos do centão, advinda da lembrança do hexâmetro 6.471, da *Eneida* (*quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* – “que mais se parecia de sílex ou de rocha de Marpeso”), acentua o contraste paródico com a *mentula flaccida*, graças ao efeito cômico despertado pela oposição entre a dureza das rochas descritas no verso não expressamente aludido e a situação do membro impotente do personagem. Por fim, o terceiro verso do centão petroniano encontraria a justaposição da descrição do flexível salgueiro e da morte do jovem Euríalo.

Ressalve-se, porém, que, apesar de os demais centões latinos conhecidos terem sido compostos a partir dos versos de Virgílio, preservou-se no *Codex Salmasianus* um único centão ovidiano, de autoria anônima e intitulado *De Aetate* (Riese, 269):

*Vtendum est aetate; cito pede labitur aetas,
nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit* (AA 3.65-66)
*Heu me nunc miserum! Laxantur corpora rugis
et perit, in nítido qui fuit ore, color.* (AA. 3.71-74).

“Frua-se a idade; ela com pé ligeiro escapa,
não tão boa é depois a que antes veio.
Hoje, ai de mim, o corpo enrugado bambeia,
e do rosto brilhante some a cor.”

5. O PASSADO CLÁSSICO TRATADO COMO ESPÓLIO – CONTEXTO SOCIOCULTURAL DA PRODUÇÃO LATINA TARDO-ANTIGA DOS CENTÕES

Quanto à existência propriamente literária da *ars centonaria*, transposta para o registro escrito e atestada por seus contemporâneos, ela apenas pode ser documentada em contexto latino a partir do século II d.C., como faz pressupor a datação da tragédia *Medea*, do cartaginês Hosídio Geta, que provavelmente viveu durante a dinastia dos Severos. A obra foi comentada por Tertuliano (160-220):

Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersibus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit.

“Vês hoje em dia ser composta a partir de Virgílio outra história totalmente diversa, com a matéria [arranjada] conforme os versos e os versos arranjados conforme a

matéria. Em suma, Hosídio Geta sugou inteiramente de Virgílio a tragédia Medeia. Alguém próximo a mim, em outro lazer de sua escrita, apresentou uma *Tábua de Cebes* a partir do mesmo poeta (Tert. *De praes. Haer* 39.3-4)”.

Em virtude do advérbio *hodie*, que se traduz por “hoje em dia” ou “no tempo presente”, pode-se inferir a difusão de uma prática que, entretanto, não se revelou apenas literária, mas sim de amplo aspecto artístico. Tratava-se do difundido processo de releitura do passado, considerado uma espécie de despojo, como produto de pilhagem à disposição das novas gerações, que se consideravam epigonais em relação ao esplendor clássico.

Um exemplo não literário dessa utilização espoliadora da herança cultural ocorrido no século IV pode ser encontrado no Arco de Constantino em Roma, erguido por ordem do Senado para comemorar a vitória do imperador na batalha da Ponte Mílvia, em 312 d.C. Para a sua construção foram saqueados os arcos de Trajano, Adriano e Marco Aurélio, e deles levados, respectivamente, quatro estátuas dos dácios, painéis de caça e discos de temática *cívica*. Fato notável foi a substituição dos rostos dos antigos *principes* pelo do *dominus* Constantino, em uma recontextualização das obras de arte. Era uma forma de exibição do poder imperial a partir dos registros dos antecessores, mostrando a *maiestas* e a *potestas* dos *domini* por meio da exibição de uma espécie de butim cultural da memória dos antigos *principes* e *augusti*, de modo que o novo imperador auferisse, por meio da apropriação das imagens, as glórias de seus antecessores (ELSNER, 2017, p. 178).

6. HISTÓRICO DA DENOMINAÇÃO DOS CENTÕES LITERÁRIOS

Em que pese o ineditismo textual do *ludus literarius* presente no episódio dos frustrados amores de Circe e Encólpio/Polieno, no romance de Petrónio, como referido no item anterior, o mais antigo exemplar conhecido de um centão propriamente dito e com expressa pretensão literária preservou-se não em contexto latino, mas grego, na obra do bispo Irineu de Lyon (130-202). No tratado *Contra Heresias*, de 180 d.C., o teólogo de Esmirna advertiu os leitores sobre os riscos de se tomarem trechos descontextualizados das Escrituras, e para tanto, valeu-se do exemplo da contrafação de uma narrativa sobre Hércules, construída a partir da remontagem dos versos homéricos:

ὦς εἰπῶν ἀπέπεμπε δόμων βαρέα στενάχοντα (*Od.* 10.76)
 φῶθ' Ἡρακλῆα, μεγάλων ἐπίστορα ἔργων, (*Od.* 21.26)
 Εὐρυσθεὺς Σθενέλοιο πάϊς Περσηϊάδαο (*Il.* 19.123)
 ἐξ Ἐρέβευς ἄξοντα κύνα στυγεροῦ Αἴδαο. (*Il.* 8.368)
 βῆ δ' ἴμεν ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος ἀλκί πεποιθῶς, (*Od.* 6.130)
 καρπαλίμως κατὰ ἄστυ: φίλοι δ' ἅμα πάντες ἔποντο (*Il.* 24.327)

νύμφαι τ' ἠίθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες (*Od.* 11.38)
 πόλλ' ὀλοφυρόμενοι ὡς εἰ θάνατον δὲ κίοντα. (*Il.* 24.328)
 Ἑρμείας δέ μ' ἔπεμψεν ἰδὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη (*Od.* 11.626)
 ἦδεε γὰρ κατὰ θυμὸν ἀδελφεὸν ὡς ἐπονεῖτο. (*Il.* 2.409)

Assim disse e enxotou de casa o lamentoso
 Héacles, homem sabedor dos grandes feitos,
 Eristeu, descendente do perseide Estênalo,
 p'ra do Érebo trazer o cão do horrível Hades.
 Saiu seguro, como um leão da montanha,
 presto pela cidade. Amigos o seguiam,
 virgens, inuptos moços e velhos cansados,
 chorando, como se ele fosse para a morte.
 Hermes o acompanhou, e Atena, a de olhos glaucos,
 pois sabia, no peito, as fadigas do irmão.
 (Irinaeus. *Aduersus Haereses* 1.9.4).

No entanto, o nome da técnica centonária foi pela primeira vez consignado por Tertuliano, no prosseguimento do texto já citado no tópico anterior: *Homero-centones etiam uocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus* – “Costumam chamá-las de homero-centões aqueles que compõem suas próprias obras a partir dos poemas de Homero, à maneira de um centonário, que, por meio de fragmentos reunidos aqui e ali, costuram um todo único (Tert. *De praescrip. haeret.* 39.5)”.

A partir daí, a denominação parece haver se consolidado. Informação semelhante à de Tertuliano apareceu no início do século V d.C., na obra de Agostinho de Hipona, em uma explicação à sua recusa em citar trechos esparsos dos Salmos para demonstrar as profecias de Davi em relação a Cristo. Nesse contexto, o bispo criticou o uso dos centões para divulgação evangélica, em referência bastante provável ao centão de Proba:

Deinde (quia testimonium, quod profertur, de contextione totius psalmi debet habere suffragium, ut certe nihil sit quod ei refragetur, si non omnia suffragantur), ne more centonom ad rem, quam uolumus, tamquam uersiculos decerpere uideamur, uelut de grandi carmine, quod non de re illa, sed de alia longeque diuersa reperiatur esse conscriptum.

“Além disso (uma vez que o testemunho que for apresentado deve ter a confirmação de todo o salmo, para que não exista nada que a ele se oponha se tudo não for confirmado), não queremos que também possa parecer que à maneira dos centões estejamos extraíndo os versículos como a partir de um grande poema, que seja percebido não tratar daquele, mas de um assunto muito diferente” (August. *De civ. D.* 17.15).

No mesmo sentido reprovador, Jerônimo, que pouco antes também se referira de forma pouco convencional à matrona Proba como *garrula anus* – velha faladeira –, assim expôs sua crítica:

Taceo de meis similibus, qui si forte ad scripturas sanctas post saeculares litteras uenerint et sermone composito aurem populi mulserint, quicquid dixerint, hoc legem dei putant nec scire dignantur, quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non uitiosissimum dicendi genus deprauare sententias et ad uoluntatem suam scripturam trahere repugnantem. quasi non legerimus Homerocentonas et Vergiliocentonas ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, quia scripserit:

*iam redit et uirgo, redeunt Saturnia regna,
iam noua progenies caelo demittitur alto (Verg. Ecl. 4.6–7),
et patrem loquentem ad filium:
nate, meae uires, mea magna potentia solus (Verg. Aen. 1.664),
et post uerba saluatoris in cruce:
talía perstabat memorans fixusque manebat (Verg. Aen. 2.650).*

“Calo-me quanto àqueles que, como eu, por acaso chegaram às Santas Escrituras depois de estudarem a literatura secular e afagam com discurso bem acabado o ouvido do povo, supondo que tudo o que dizem é a lei de Deus, e não se dignam a saber o que os profetas e o que os apóstolos pretendiam, mas adaptam segundo suas próprias interpretações passagens conflitantes, como se fosse um grande método de ensino, e não o mais errado de todos, deturpar os pontos de vista de um escritor e forçar as escrituras relutantes à sua vontade. É como se não lêssemos centões homéricos ou centões virgilianos; mas não podemos chamar o Marão sem Cristo de cristão, só porque escreveu:

“E já volta a Virgem, já voltam os reinos satúrnios,
já uma nova progênie desce do alto céu”;
e o Pai que fala ao Filho:
“Filho, minha força, minha única grande potência”;
e depois as palavras do Salvador na cruz:
“Recordando afiançava tais coisas e firme se mantinha”.

(Jer. Ep. 53.7)

Percebe-se que a partir da época em que Tertuliano, Agostinho e Jerônimo criticaram o início da propagação dos centões sua produção alterou-se de modo radical, dado que na primeira explicação formal da *ars centonaria*, na introdução de Décio Ausônio Magno (310-395) ao *Cento Nuptialis*, já é evidente a difusão da prática. Ali o autor afirma haver composto poema por ocasião das bodas do *caesar* Graciano, e que o fez em resposta a um desafio do *augustus* Valentiniano I, que havia escrito um epitalâmio nos mesmos moldes para comemorar o casamento do filho.

No entanto, em razão da perda de boa parte da produção literária do período, os centões latinos não cristãos só foram preservados a partir daí graças à sua transmissão no *Codex Salmasianus*, o que os restringiu apenas aos

exemplares de matriz africana. Quanto aos centões cristãos, o sucesso da obra de Proba garantiu sua transmissão e perenidade.

7. MARCOS TEÓRICOS PARA A ANÁLISE DOS CENTÕES – OS SENTIDOS DA PARÓDIA EM LINDA HUTCHEON E GÉRARD GENETTE

Que a proximidade conceitual entre os centões e a paródia é patente já foi precocemente comprovado no uso feito por Aristófanes, nas já citadas passagens de *As Rãs* e *A Paz*. No mesmo sentido descreveu Júlio Escalígero:

CENTONES: Haud absilimes Parodiis, quos Centones uocant. Dedicatur enim sensus alius ab sensu pristino uersuum; hoc parodiam refert. Quorum uersuum membra hinc inde collecta quum assuantur, Rapsodiae nomen repraesentant. Atque iccirco Centones appellati sunt a centonibus, quibus fiunt stragula. Tale apud Ausonium poema ualde ingeniosum & lepidum, ex frustis uirgilianis coagmentatum. Tale etiam Probae poetriae christianae: cui ab opere centone cognomen factum est.

“Centões: Não dessemelhantes da paródia são os que são chamados de centões. Pois é tirado outro sentido do sentido primitivo dos versos. Isso representa a paródia. Os trechos desses versos então reunidos quando são costurados apresentam o nome de rapsódia. E, além disso, os centões foram assim chamados a partir dos centões, que são feitos os xairéis. Assim é o poema de Ausônio, muito engenhoso e espirituoso, composto a partir de retalhos virgilianos; assim também é o de Proba, a poetisa cristã, que em razão da obra centonária recebeu o epíteto (SCALIGER, 1561, p. 47)”.

Por essa descrição já se vê que, quanto às prováveis motivações para a confecção dos centões, apesar da informação de Ausônio de que eles serviam para *ridere magis quam laudare* “mais para fazer rir do que para louvar” (AUSÔNIO. *Cento Nuptialis*. 1.2.), considerá-los apenas textos de divertimento seria reduzir sua compreensão. Paralelo ao caráter cômico ou satírico normalmente atribuído às paródias, o jogo literário de contraste macrotextual do hipertexto e dos hipotextos, e o processo de reconhecimento microtextual das citações e identificação das ironias estabelecidas também servia para algo mais do que apenas mostrar a erudição do autor e evidenciar o preparo da audiência, que, identificando os trechos de cada verso realocado, aderiria ao processo poético – ou ficava embaraçada por sua ignorância. Por vezes, sua função poderia ser oposta ao senso comum da paródia burlesca, como no caso do poema de Proba, que buscou conferir qualidade literária e fornecer um estatuto elitizado aos textos bíblicos ainda transmitidos por meio das traduções de má qualidade (GOUVÊA JÚNIOR, 2010).

Nesse sentido, uma combinação dos estudos sobre a paródia estabelecidos por Linda Hutcheon com as teorias genettianas sobre a transtextualidade

permite, apesar da diferença cronológica existente entre os textos tardo-antigos e os teóricos do século XX, uma razoável percepção da natureza literária e da categorização dos subtipos dos centões.

Começando pelo desenvolvimento de Hutcheon, a paródia não contempla apenas a noção de repetição cômica, satírica ou degradante do texto parodiado. Tampouco restringe-se à perspectiva de transformação mínima do texto, como proposto por Genette (2010, p. 35). Deve, sim, ser compreendida como uma forma de imitação literária caracterizada pela abordagem criativa, recontextualizadora e produtiva da tradição, constituída pela repetição em que subjaz a inversão irônica, cujo distanciamento crítico revela não as semelhanças, mas evidencia as diferenças textuais. Assim, a paródia não precisa desprezar o texto parodiado, podendo, inclusive, revelar-se uma homenagem. Por outro lado, a paródia, que necessita intrinsecamente do leitor-decodificador para se completar, cria níveis paralelos de sentido, que podem ser degradantes e maliciosos do texto parodiado, mas também lúdicos, satírico-moralizantes ou reverentes (HUTCHEON, 1985, p. 17-18 e 38).

No entanto, apesar da crítica pontual de Hutcheon feita a Genette em relação à transformação mínima do texto como característica da paródia, deve ser reconhecido que as teorias da transtextualidade do crítico estruturalista fornecem uma divisão das hipertextualidades que consegue abranger as interrelações textuais praticadas pelos centonistas. Para o autor, a transtextualidade é o gênero mais amplo de relação entre textos, podendo ser compreendida como a transcendência que os coloca em contato, seja manifesta ou secreta. Sob esse enfoque, o gênero transtextual divide-se em cinco espécies: 1) a intertextualidade, ou copresença dos textos, como a citação ou o plágio; 2) a paratextualidade, que fornece o aparato do texto, como título, prefácio, advertência ou notas; 3) a metatextualidade, mais chamada de “comentário”, que une um texto a outro, sem necessariamente o citar; 4) a arquitextualidade, que é o conjunto das categorias gerais do discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários; e 5) a hipertextualidade, ou “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que naturalmente chamarei *hipotexto*), do qual ele brota de uma forma que não é um comentário” (GENETTE, 2010, 13-18).

Tendo estabelecidos esses parâmetros, sobretudo o balizamento do que Genette chama de palimpsestos e “textos de segunda mão”, ele parte para a categorização das formas de hipertextualidade:

“Proponho, portanto, (re)batizar de *paródia* o desvio de texto pela transformação mínima (...); *travestimento*, a transformação estilística com função degradante (...); *charge*, o pastiche satírico (...), do qual o pastiche cômico-heróico é só uma variedade; e simplesmente *pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de função satírica (...). Enfim, adoto o termo geral *transformação* para abranger os dois primeiros gêneros, que diferem sobretudo pelo grau de deformação aplicado ao

hipotexto, e o termo *imitação* para abranger os dois últimos, que só se diferem por sua função e o grau de exacerbação estilística” (GENETTE, 2010, p. 39).

Como se vê, há para o autor duas formas possíveis de relacionamento entre o hipertexto e o hipotexto: a *transformação* e a *imitação*. Mas ele ainda apresenta três regimes de subdivisão dessas relações: o lúdico, o satírico e o sério. E essa nova estrutura determina, para as relações de transformação, a paródia (regime lúdico), o travestimento (regime satírico) e a transposição (regime sério); e para as relações de imitação, o pastiche (regime lúdico), a charge (regime satírico) e a forjação (regime sério).⁵

8. NATUREZA E MOTIVAÇÕES MACROTEXTUAIS DA COMPOSIÇÃO DOS CENTÕES

Sob o direcionamento desse aparato teórico, podem ser determinadas as relações transtextuais dos centões conhecidos. Defini-los todos tão só sob a denominação de paródia, como fez Escalígero, mostra-se, agora, uma leitura precipitada ou uma compreensão restrita do termo. Decerto, alguns deles, fruto de divertimentos cultos, podem ser classificados como *paródicos*, como é o caso dos *De Panificio* e *De Alea*, do *Cento Nuptialis*, de Ausônio, e do *Epithalamium Fridi*, de Luxório.

No entanto, os centões mitológicos, como os anônimos *Narcisus*, *Hippodamia*, *Hercules et Antaeus*, *Procne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, e o *Iudicium Paridis*, de Mavórcio, não revelam a dimensão cômica preconizada por Ausônio. Na verdade, indicam profunda reverência a Virgílio e à tradição literária, em demonstração de sofisticação cultural de seus autores e leitores. Eles estabelecem um rico jogo com os hipotextos e um intrincado diálogo polifônico, sob a ambição de excelência retórica e poética. Na concepção genettiana, esses exemplares podem ser classificados como pastiches, pelo caráter de imitação emulatória da obra de Virgílio.

Porém, outra hipótese de motivação dos centonistas ergue-se a partir da percepção de seu conteúdo revolucionário e político, que fez as obras serem construídas como uma forjação. É o caso, primeiro, dada a possível motivação transgressiva, da tragédia *Medea*, de Hosídio Geta, escrita em Cartago sob o governo de Septímio Severo, um imperador cartaginês, na qual o centonista foi capaz de desconstruir o hipotexto virgiliano para, de seus escombros, e

⁵ Outra possibilidade de divisão dos centões foi apresentada por Bazil (2009, p. 56-58) e acompanhada por Sisul (2021). No entanto, os resultados são bastantes similares aos parâmetros estabelecidos por Genette; apenas a nomenclatura difere, sendo os três tipos (paródia, pastiche e forjação) chamados centão-paródia, centão-pastiche e centão-contrafação.

guardando inteiramente os significados residuais dos versos originais, criar uma nova dimensão ética e edificar a personagem Medeia, a princesa bárbara, majoritariamente plasmada a partir dos fragmentos de Dido, como uma forma de demolir simbolicamente Roma para a reconstrução de uma nova Cartago, já então vencedora em uma virtual guerra púnica (GOUVÊA JÚNIOR, 2014). Mas esse é também o caso dos centões de temática cristã – o *De Ecclesia*, de Mavórcio, o *Versus ad Gratiam Domini*, de Pompônio, o anônimo *De Verbi Incarnatione*, e o *De Laudibus Christi*, de Proba. Aproveitando a receptividade que a obra de Virgílio teve entre os primeiros cristãos, principalmente em função das leituras de caráter místico da *Bucólica* IV, que a tomaram por prenúncio messiânico da vinda de Cristo, os centonistas cristãos apresentaram os fundamentos da nova crença aos pagãos latinos, porém com a diferença de as narrativas bíblicas serem escritas em linguagem culta. Assim se justificam as propostas literárias de Mavórcio descrever o início da Igreja, ou de Proba fazer Virgílio cantar as Escrituras.

Em suma, torna-se possível compreender a composição dos centões tanto como um divertimento (*ludus*) ou um exercício de sofisticação literária, capaz de estabelecer um complicado jogo de sentidos intertextuais, de modo a construir uma estrutura dotada de requintada profundidade de significados, quanto como uma forma de conjugar a herança clássica com os textos da nova crença, e lhes conferir o estatuto de alta literatura.

Como exemplo da riqueza literária dos centões, a personagem de Medeia, da tragédia de Hosídio Geta é a mais emblemática. O jogo literário de sua composição mostrou-se capaz de criar um profundo espectro de tridimensionalidade crítica, graças à estratificação de diversos níveis hipotextuais. Um leitor ordinário na Antiguidade, por superficial análise microtextual, reconheceria, sob a imagem da feiticeira bárbara construída pelo centonista cartaginês, o modelo virgiliano de Dido, a princesa de Cartago; um leitor um pouco mais erudito também poderia identificar sob ambas as princesas o modelo alexandrino da Medeia das *Argonautica* de Apolônio de Rodas, em um segundo sub-hipotexto. Porém, dependendo do grau de conhecimento do leitor, essa cadeia de relações aí não cessaria, pois se poderia identificar, sob a superposição das três personagens, ainda a Medeia de Eurípides, e, sob ela, e a de Píndaro; então, em sucessiva arqueologia da composição poética, como em um palimpsesto de quase insondável alcance, poder-se-ia alcançar, em seus últimos reflexos, os *Corinthica*, de Êumelo e os cantos pré-homéricos (GOUVÊA JÚNIOR, 2014).

Outro exemplo desse refinamento poético da *ars centonaria*, desta vez ligado à transversalidade de gêneros literários, pode ser visto no poema *Versus ad Gratiam Domini*, de Pompônio. A obra, composta de 132 hexâmetros, recria em contexto cristão o diálogo pastoril de Títiro e Melibeu, da *Bucólica* I, de Virgílio. Esses dois personagens foram atualizados para a realidade cristã,

de tal modo que a felicidade do novo Tíro diante da revelação divina moveu Melibeu a uma admiração assombrada.

Por fim, na mesma senda de percepção da excelência literária dos centões, o poema *Epthalamium Fridi*, atribuído a Luxório, acrescenta-se ao rol de *exempla* propostos, ainda que não exaustivos. Como no caso dos *Versus ad Gratiam Domini*, também aqui se encontra a transversalidade de gêneros, alcançada agora pela composição de um epitalâmio, o canto executado em homenagem aos noivos durante as celebrações nupciais, e que, originariamente, tinha por função angariar o favor dos deuses para o novo casal. Como testemunho dos epitalâmios a cuja tradição literária se vinculou Luxório, são bastante conhecidos os *Carmina* 61, 62 e 64, de Catulo, o coro nos versos 56-115 da tragédia *Medea*, de Sêneca, ou o Epitalâmio da *Siluae* 1.2, de Estácio. Quanto às fontes provavelmente utilizadas por Luxório, destacam-se os trechos 1.657-726 e 4.102-168, da *Eneida*, com a descrição os eventos amorosos de Eneas e Dido (EHLING, 2011. p. 194).

9. EXEMPLOS E ANÁLISE MICROTTEXTUAL DOS CENTÕES DE PANIFICIO, NARCISSUS E DE CREATIONE

A maioria dos estudiosos dos centões latinos considera o *corpus centonarium latinum* formado apenas pelo conjunto de dezesseis textos: os doze centões transmitidos no manuscrito MS. lat. 10318, também conhecido como *Codex Salmasianus* (*De Panificio*, *De Alea*, *Narcissus*, *Iudicium Paridis* – atribuído a Mavórcio –, *Hippodamia*, *Hercules et Antaeus*, *Progne et Philomela*, *Europa*, *Alcesta*, *De Ecclesia* – atribuído a Mavórcio –, *Medea* – atribuído a Hósídio Geta –, *Epthalamium Fridi* – atribuído a Luxório); o *Cento Nuptialis*, de Ausônio; o *De Laudibus Christi*, de Faltônia Betícia Proba; o *Versus ad Gratiam Domini*, atribuído a Pompônio e transmitido no *Codex Palatinus* 1753 (MCGILL, 2001); e o *De Verbi Incarnatione*, transmitido sem autor no manuscrito MS. lat. 13047 (SALANITRO, 1997, p. 2319; MCGILL, 2005, p.16; RONDHOLZ, 2012, p. 41; WASYL, 2020, p. 169). No entanto, optamos por incluir nesse rol a já referida inovação petroniana, que poderia ser chamada *De flaccida mentula*. Além disso, acompanhamos a proposta de David Wiesen (1971), seguida por Karl Sandnes (2011, p. 125-126), que considera remontar ao apologista Minúcio Félix (150-270) a primeira ocorrência de um centão latino cristão, aqui denominado *De Creatione*, em razão de sua temática.

Desses dezoito poemas, selecionamos os *De Panificio*, *Narcissus* e *De Creatione* como paradigmas dos três tipos de centões latinos.

9.1. *De Panificio* foi o primeiro centão preservado no *Codex Salmasianus*. Seu início não foi transmitido, mas seu desenvolvimento permite a compreensão de que sua temática trata da descrição da fabricação de pães.

De Panificio (Riese, 7)

[...]

Ipse manu patiens (Aen. 8.143 e 7.490) *immensa uolumina uersat* (Aen. 5.408)
adtollitque globos (Aen. 3.574). *Sonuerunt omnia plausu* (Aen. 5.506).
Tunc Cererem corruptam undis (Aen. 1.177) *emittit ab alto* (Aen. 1.297).
Septem ingens gyros, septena uolumina traxit (Aen. 5.85),
lubrica conuoluens (Aen. 2.474) *et torrida semper ab igni* (Ge. 1.234). 5
At rubicunda Ceres (Ge. 1.297) *oleo perfusa nitescit* (Aen. 5.135).
Scintillae absistunt (Aen. 12.102), *opere omnis semita feruet* (Aen. 4.407).
Feruet opus redoletque (Ge. 4.169), *uolat uapor ater ad auras* (Aen. 7.466).
Instant ardentes (Aen. 1.423) *ueribusque trementia figunt* (Aen. 1.212),
conclamant rapiuntque focus (Aen. 5.560) *onerantque canistris* (Aen. 8.180). 10
Vndique conueniunt (Aen. 9.720) *pueri innuptaeque puellae* (Ge. 4.476).

Sobre a panificação

[...]

ele mesmo, com a mão, paciente revira imensos rolos
e levanta bolas. Tudo ressoou com a batida da palma.
Então, Ceres corrompida pela água [ele] joga do alto.
Sete roscas, enorme, sete rolos ele estendeu,
úmidos, sem parar, [os] enrolando juntos, tostados no fogo.
Mas rubra Ceres borrifada de azeite brilha.
Fagulhas saltam; no trabalho, toda a grelha ferve.
Ferve a obra fragrante; negro vapor sobe no ar.
Agitam-se os ardentes e cravam com espeto os que tremem,
chamam e tiram do fogo e enchem os balaios.
De toda parte chegam juntos meninos e inuptas meninas.

A narrativa do poema é simples, com poucas alterações em relação aos versos originais:

- vv. 1-4: o padeiro amassa os pães;
- vv. 5-8: os pães são assados;
- vv. 9-10: os pães são postos para esfriar;
- v.11: crianças vão buscar ou se servir dos pães.

O poema foi composto provavelmente no norte da África, a julgar pelo conjunto dos escritores relacionados no manuscrito. Trata-se, conforme a definição de Genette, de uma paródia, ou seja, uma transformação textual com sentido lúdico feita por meio do desvio de significação do hipotexto para a construção de outra trama hipertextual.

Percebe-se de imediato o rebaixamento do tom épico grandioso para a narração de um evento mezinho (MCGILL, 2005, p. 55). Na primeira

seção, entre os versos 1-4, as referências microtextuais transformam o padeiro em um herói paródico. No primeiro hemistíquio do verso 1, sua importância se eleva ao trazer à memória o próprio Júpiter a agitar com a mão uma nuvem, e ao ecoar a descrição o cervo de estimação de Sílvia, afeito à mão da dona, e cuja morte provocou o início da luta entre os troianos e latinos. O segundo hemistíquio, por sua vez, remete aos cestos de Érix, o pugilista siciliano de fama perene, ao passo que o início do verso 2 se refere, no hipotexto, ao vulcão Etna. Desse modo, o padeiro pode ser recriado transtextualmente como um ser ciclópico, que, ao golpear-las como um boxeador, lança para o alto bolas de farinha, que sobem como uma erupção pliniana. Na sequência, os aplausos dos espectadores da disputa de flechas são transformados no soar das mãos do padeiro contra a massa, descrita, no verso 4, como a prodigiosa serpente que deixou o túmulo de Anquises para provar das oferendas.

Na segunda seção do poema, o efeito paródico maior se encontra nas duas referências a Turno, no primeiro hemistíquio do verso 7 e no segundo do 8. Aliado à agitação da atividade das abelhas e dos troianos, na coincidência do primeiro hemistíquio do verso 8, proveniente tanto das *Geórgicas* quanto da *Eneida*, a fúria do herói latino, comparada a um caldeirão fervente, torna mais uma vez a superlativa obra do padeiro.

Já o início do verso 10 remete à agitação dos troianos diante do incêndio das naus, e o final do verso 11 faz ressoar, em reversão macabra de sentido, aos cadáveres dos jovens entregues à fogueira.

Um outro aspecto alcançado apenas pela análise microtextual foi apontado por Clément-Tarantino: a dimensão alimentar do poema, que se conjuga precisamente com o tema do centão. Para o estudioso, o cervo de Sílvia referenciado no verso 1 evoca os sete cervos caçados por Eneias (*Aen.* 1.180-194), que alimentaram as tripulações das sete naus dos troianos; mas também traz à lembrança do leitor a continuação do verso, que explicita sua presença à mesa de sua dona (*mensaeque adsuetus erili* – “acostumado à mesa da dona”). Na sequência, o primeiro hemistíquio do verso 3 remete à fabricação do pão pelos companheiros de Eneias, ao passo que o contexto original do verso 4 se refere à refeição ritual preparada para os funerais de Anquises. Já o segundo hemistíquio do verso 9 tem por hipotexto a primeira refeição dos troianos, e o segundo hemistíquio do verso 10 faz parte do banquete que Evandro prepara para Eneias (CLÉMENT-TARANTINO, 2013).

O poema, então, cria na imaginação hipotextual do leitor a figura titânica de um herói de proporções superlativas, só que em uma atividade inteiramente trivial. E é exatamente esse estranhamento que cria o distanciamento paródico capaz de conferir ao texto o tom burlesco do regime lúdico.

9.2. O primeiro centão mitológico preservado no *Codex Salmasianus* é o *Narcissus* e narra o mito do formoso jovem que se apaixonou por sua imagem refletida nas águas.

Narcissus (Riese, 9)

Candida per siluam (Aen. 8.82) *primaewo flore iuuentus* (Aen. 7.162)
adsidue ueniebat: ibi haec (Ecl. 2.4) *caelestia dona* (Ge. 4.1)
et fontes sacros (Ecl. 1.52) *insigni laude ferebat* (Aen. 1.625)
insignis facie (Aen. 9.583) *longumque bibebat amorem* (Aen. 1.749)
intentos uoluens oculos (Aen. 7.2541), *securus amorum* (Aen. 1.350). 5
Dum stupet (Aen. 1.495) *atque animum pictura pascit inani* (Aen. 1.464),
expleri mentem nequit ardescitque tuendo (Aen. 1.713)
egregium forma iuuenem (Aen. 1.861), *quem nympa crearat* (Aen. 10.551)
sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat (Aen. 3. 490)
His amor unus erat (Aen. 9.182), *dorso dum pendet iniquo* (Aen. 10.303), 10
oblitusue sui est (Aen. 3.629) *et membra decora iuuentae* (Aen. 4.559)
miratur rerumque ignarus imagine gaudet (Aen. 8.730)
Ilicet ignis edax (Aen.2.758) *secreti ad fluminis undas* (Aen. 3.389)
ipsius in uultu (Ge. 1.452) *uana spe lusit amantem* (Aen. 1.352),
et praeceps animi (Aen. 9.685) *collo dare brachia circum* (Aen. 6.700) 15
ter conatus (Aen. 2.792) *erat* (Aen. 6.32) *nec, quid speraret, habebat* (Ecl. 2.2).

Narciso

Cândida juventude, na flor primeva da idade, pelos bosques
 costumava andar: ali esses dons celestes
 as sagradas fontes com insigne elogio exaltava
 o [jovem] de insigne aparência e um longo amor sorvia,
 girando o olhar atento, seguro dos amores. 5
 Enquanto se pasma e nutre a alma com a inane imagem,
 não pode saciar a mente, e arde-se ao contemplar
 um jovem de egrégia forma, que a ninfa criara:
 pois tais olhos, tais mãos e tal face ele mostrava.
 Deles um só era o amor; e, enquanto pende o triste dorso, 10
 esquecido de si, os formosos membros do jovem
 admira e, alheio a todas as coisas, com a imagem se alegra.
 Pois o fogo voraz junto às águas do recôndito rio
 no rosto dele enganou com esperanças vãs o amante,
 e ele, fora de si, passar os braços ao redor do pescoço 15
 tentou três vezes, e não tinha o que esperava.

Embora a datação do poema seja indeterminada, o arco temporal abrangido pelo manuscrito, entre os séculos III e VI, permite pressupor que tenha sido escrito no período de difusão do cristianismo norte-africano. Apesar disso, a temática pagã não causa surpresa, uma vez que durante a Antiguidade tardia continuou difundida a utilização literária dos mitos, que se tornaram uma espécie de *publica materies* à disposição dos escritores e estudantes de retórica, como temas para os exercícios da *imitatio* (Okáková, 2010). Prova disso é a existência de mais oito poemas sobre Narciso apenas

na *Antologia Latina* (26, 133-136, 210, 259, 260). O historiador Jas Elsner vai além e considera que os centões mitológicos africanos foram compostos para preservar a cultura clássica e trazer à mente dos leitores seus ideais, quando a Antiguidade clássica estava sendo sacrificada e abandonada em prol do cristianismo (ELSNER, 2017, p.176).

Diferentemente do centão *De Panificio*, o *Narcissus* não pode ser classificado como uma paródia. Trata-se de um pastiche, já que em nenhum momento o centonista buscou rebaixar o tom épico virgiliano. Pelo contrário, adaptou trechos consagrados do autor clássico para criar um epílio de linguagem e temática elevadas.

A estrutura do poema pode ser dividida do seguinte modo:

- vv. 1-5: Cena idílica, com a descrição da beleza e juventude do jovem Narciso;
- vv. 6-9: realidade ilusória: Narciso se depara com seu reflexo criado na água;
- vv. 10-12: amor funesto: o jovem se apaixona pela imagem espelhada na água;
- vv. 13-16: Narciso tenta em vão abraçar a imagem irreal.

Apesar da pequena extensão do texto, o jogo de sentidos estabelecido entre ele e os fragmentos hipotextuais revela-se bastante intrincado, com diversos níveis de alusão. McGill (2005, p. 77) vê nesse jogo a centralidade poética da noção de *imago*, ou seja, do reflexo de Narciso na superfície das águas, evocado três vezes pelo autor. Essas alusões remetem a espectros bastante conhecidos na *Eneida*, e, em uma leitura microtextual, anunciam a morte do protagonista. O verso 9, que descreve o encontro de Narciso com seu reflexo, originariamente referia-se ao momento em que Andrômaca se deparou com Ascânio e o viu como o espectro de seu filho Astíanax, morto durante a destruição de Troia. O segundo hemistíquio do verso 14, que descreve o engano de Narciso diante do reflexo, remete ao sonho de Dido, quando o espectro de seu esposo Siqueu lhe apareceu para mandar que fugisse do iminente ataque de Pigmalião. E, enfim, os versos 15 e 16, quando Narciso tenta abraçar sua imagem na água, remetem conjuntamente a dois outros momentos da *Eneida*, seja quando Eneias tentou abraçar o espectro de sua esposa desaparecida em Troia, seja na passagem em que o mesmo Eneias tentou abraçar a *imago* de seu pai Anquises – ambas tentativas baldadas pela inanição da imagem. Essa recorrência hipotextual dos amores frustrados, corroborada pelos sofrimentos de Córidon, nos fragmentos da *Bucólica* II, nos versos 2 e 16, ou seja, na abertura e no encerramento do centão em estrutura do tipo *ring composition*, e pela referência ao desventurado amor de Niso e Euríalo, na alusão microtextual do verso 10, acentua o caráter espectral e funesto do objeto do amor de Narciso.

Além disso, a natureza funesta do autoerotismo de Narciso é revelada pela presença constante das referências a Dido, cujo destino é o suicídio. O segundo hemistíquio do verso 3 remonta à primeira fala de Dido a Eneias;

o segundo hemistíquio do verso 4 e o verso 7 remetem aos momentos de celebração de Dido e Eneias, quando a princesa de Cartago se apaixona pelo troiano; o verso 11 traz à recordação a aparição de Mercúrio, que avisa Eneias sobre os perigos do amor; e o verso 5 carrega a referência microtextual do último encontro entre Eneias e o espectro de Dido.

Por outro lado, percebe-se a presença de uma segunda fonte hipotextual, não virgiliana. Se, para a montagem dos versos o autor manteve-se adstrito aos textos de Virgílio, o desenvolvimento da temática parece remontar a Ovídio, na descrição do mito de Narciso mais próxima das *Metamorfoses* (Ov. *Met.* 3.339-510) do que de qualquer outra versão grega (OKÁCOVÁ, 2009; OKÁCOVÁ, 2010). Essa nova intertextualidade vê-se estabelecida ao menos quatro vezes. O segundo hemistíquio do verso 4 – *longumque bibebat amorem* (*Aen.* 1.749) – remete aos versos *Met.* 3.413-417:

*hic puer et studio uenandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit,
dumque **bibit**, uisae correptus imagine formae
spem sine corpore **amat**, corpus putat esse, quod umbra est.*

“Aqui o jovem, cansado pelo esforço da caça e pelo calor, recostou-se e, cativado pelo aspecto do lugar e pela fonte, enquanto deseja aplacar a sede, outra sede cresceu, e enquanto **bebe**, atraído pela imagem da beleza contemplada, **ama** uma esperança sem corpo, pensar ser corpo o que é sombra”.

Já o segundo hemistíquio do verso 8 – *quem nymphe creatat* (*Aen.* 10.551) – ecoa os versos *Met.* 3.344-346:

*enixa est utero pulcherrima pleno
infantem **nymphe**, iam tunc qui posset amari, 345
Narcissumque vocat.*

“**Deu à luz** de seu ventre repleto a belíssima **ninfa** um menino, que então já podia ser amado, e o chama Narciso”.

O segundo hemistíquio do verso 11 ligado ao primeiro fragmento do verso 12 – *et membra decora iuuentae* (*Aen.* 4.559)/ *miratur* (*Aen.* 8.730) – aludem aos versos *Met.* 3.422-424 na sequência *decora-miratur/decus miratur*:

*inpubesque genas et eburnea colla **decusque**
oris et in niveo mixtum candore ruborem,
cunctaque **miratur**, quibus est mirabilis ipse:*

“as faces sem pelo e o pescoço ebúrneo, e a **beleza** da boca e o rubor mesclado com névea brancura, e **admira** todas as coisas pelas quais ele mesmo é admirado.

E, por fim, os versos 15-16 – *collo dare brachia circum* (*Aen.* 2.792 ou 6.700) / *ter conatus* (*Aen.* 2.792 ou 6.700) *erat* (*Aen.* 6.32) *nec, quid sperare habebat* (*Ecl.* 2.2), pela sequência de *collo*, *brachia*, *sperare*, são reminiscências de *Met.* 3.389: *ibat, ut iniceret sperato brachia collo*.

Como se vê, o centão *Narcissus* apresenta um emulatório jogo intertextual. Formam-no dois níveis paralelos de hipotextos – um virgiliano, outro ovidiano. O centonista fez interagirem esses dois eixos de alusão simultâneos conjugando-os de modo a criar uma espécie de epílio híbrido que ressoa dois dos maiores autores do período augustano. Não se trata da estrutura de sobreposição alusiva, como no já referido caso palimpséstico da *Medeia* de Hosídio Geta, mas de fusão, como na construção do Arco de Constantino. Nesse contexto, o centão *Narcissus*, obra de erudição e refinamento literário, revela a possibilidade de ser também entendido como uma celebração encomiasta do domínio dos vândalos, que então se reputavam no apogeu da cultura latina norte-africana sob o reinado de Genserico (389-477) (ELSNER, 2017, p. 204).

9.3. Embora não relacionado pelos principais estudiosos, o pequeno centão de Minúcio Félix **é o mais antigo** exemplar cristão de que se tem notícia (SANDNES, 2011, p. 125).

De Creatione

*Deum namque ire per omnes
Terrasque tractusque maris caelumque profundum;
unde hominum genus et pecudes* (*Ge.* 4.221-223), *unde imber et ignes* (*Aen.* 1.743).

Pois deus todos permeia –
as terras, os movimentos do mar e o céu profundo;
de onde vem a geração dos homens e dos animais, de onde as chuvas e o fogo”.

(Min. Fel. *Oct.* 19)

Como já visto em relação aos poemas de Proba, de Pompônio ou de Mavórcio, a natureza da relação do centão de Minúcio Félix com o hipotexto virgiliano **é reverencial**, o que o faz ser classificado, segundo os paradigmas genettianos, como uma forjação. Esse centão, ainda não inteiramente desenvolvido segundo as regras mais tarde expostas por Ausônio, encontra-se na obra *Octavius*, a única do apologista que foi preservada. O contexto do diálogo remete a uma discussão teológica entre o cristão Otávio e o pagão Cecílio, amigo de Minúcio que os acompanha às termas. Otávio, para defesa do cristianismo, usa o argumento de que o deus único já se encontrava descrito pelos antigos poetas e filósofos. Em seguida, após qualificar Virgílio como *apertius* (o mais franco), *proximius* (o mais próximo) e *uerius* (o mais verdadeiro), reuniu dois fragmentos de seus versos para criar uma narrativa

sobre a criação conforme, por um lado, uma aproximação emulatória com ecos de Ovídio (*Met.* 1.1-20), por outro, o modelo bíblico.

Nesse esboço de centão, apesar de sua brevidade, é bastante perceptível o uso crítico do hipotexto. Os versos 4.221-223 das *Geórgicas*, que iniciam o poema de Minúcio Félix, trazem subjacente o sentido do pertencimento das abelhas à onipresença da mente e do sopro divino, um tema fundamental na teologia cristã. Completa o último hexâmetro, ainda que sem o cuidado métrico de recomposição dos seis pés, o segundo hemistíquio do verso 1.743 da *Eneida*, que traz a lembrança do canto do aedo Iopas, que, no banquete oferecido a Eneias, narrou a constituição do universo. O encontro desses trechos consegue, assim, expandir a exemplificação do alcance da presença divina em todo o universo. No entanto, para além das questões teológicas, o que é de maior interesse nesse breve centão, além de sua condição inaugural em contexto cristão, é a demonstração da reverência em relação ao texto virgiliano, que não se restringe à excelência literária para conceder ao vate augustano a condição de portador da verdade, o que permitiu a Minúcio Félix a forjação desse primitivo poema centonário.

10. CONCLUSÃO

Pretendeu-se neste trabalho apresentar a tradução e o método de análise de três exemplos paradigmáticos da produção centonária latina. No entanto, dada a pouca difusão em âmbito lusófono da técnica utilizada para a elaboração dos poemas analisados, foi necessário o estudo mais amplo dos contextos macro e microtextuais, efetuado sob o enfoque das teorias contemporâneas da intertextualidade e afastado dos preconceituosos pontos de vista históricos e filosóficos que nortearam as grandes obras setecentistas na avaliação da produção literária tardo-antiga. Espera-se que esse detalhamento sobre a *ars centonaria* e sobre o método de tradução e de análise dos versos centonários permita ao leitor atual, especializado ou não, não apenas uma melhor compreensão dessa técnica literária ainda tão pouco estudada, mas, sobretudo, perceber a riqueza semiótica da *ars* que alcançou seu apogeu na literatura latina durante o Baixo Império.

REFERÊNCIAS

Textos originais:

- A.V. *Anthologia latina siue poesis latinae supplementum*. Recensuit Alexander Riese. Lipsiae: Teubner 1894.
- AUSONIUS. *Ausonius – vol. I*. London: Loeb, 2002.
- CAIO JULIO CÉSAR. *Bellum Ciuile – A Guerra Civil*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- CATO AND VARRO. *On Agriculture*. Translated by W. D. Hooper, H. B. Ash. Cambridge, MA: Harvard University, 1934.
- DIOGENES LAERTIUS. *Vitae Philosophorum*. Ed. H. S. Long. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1964.
- DIONYSIOS THRAX. *τέχνη γραμματική*. Disponível em: https://web.archive.org/web/20040825223124/http://www.fh-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante02/DionysiosThrax/dio_tec0.html. Acesso em 17 jan 2022.
- ERASMI, Des. *Adagiorum Chiliades Quatuor*. Lugduni: Sebast. Graphii, 1559. Disponível em: https://www.google.com/books/edition/Adagiorum_chiliades_quatuor/0tdKAAAACAAJ:kptab=editions&tsa=X&ved=2ahUKewi7qKaf0LvzAhXvrZUCHREwA-AQmBZ6BAGLEAk. Acesso em 17 jan 2022.
- ERMINI, Filipo. *Il centone di Prona e la poesia centonaria Latina*. Roma: Ermano Loescher & Co., 1909.
- IRANEUS. *Adversus Haereses*. Curante Ubaldo Mannucci. Roma: Forzani et Socii, 1907.
- JUVENAL AND PERSIUS. Edited and translated by Susanna Morton Braund. Cambridge, MA: Harvard University, 2004.
- MINUCIUS FELIX. *Patrologiae – cursus completus*. Ed. J. P. Migne. v. 3, p. 232-360. Paris: Sirou, 1884.
- QUINTILLIAN. *The Orator's Education*. v.1. Edited and translated by Donald A. Russel. Cambridge, MA: Harvard University, 2002.
- SANT'AGOSTINO. *Confessioni*. Vol. 1-7. A cura di J. Fontaine, M. Cristiani, J. Girau, L.F. Pizzolato, M. Simonetti, P. Siniscalco. Traduzione di G. Chiarini. Ostiglia: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1992.
- TERTULIANUS. *De Praescriptione Haereticorum Ad Martyras: Ad Scapulam*. Edited by Herbert Bindley. Oxford: Clarence Press, 1893.
- THEODOSIAN CODE. Translation by Clyde Pharr. London: Princeton University Press, 1952.

Textos de apoio:

- A.V. *Antologia latina*. Introdução e tradução de Francisco Socas. Madrid: Gredos, 2011.
- ARBEA, Antonio. El centón homérico de Eudoxia (s. V d.C.). *Teología y Vida*, v. 43, p.97-106, 2002.
- ARISTOPHANES. *Peace; Birds; Frogs*. Translated by Benjamin Rogers. Cambridge: Harvard University, 1927.
- BAILLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Hachette, 1950.
- BAZIL, M. *Centones christiani: métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009
- BORTHWICK, E. New interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249-1328. *Phoenix*, v. 48, n.1, p. 21-41, 1994.

- BUDARAGINA, Olga. Ausonius on the *cento* Technique (*Cento*, Praef. 26-27). *Philologica Classica*, v.12, n.1, p.48-53, 2017.
- CARMIGNANI, Marcos. El centón de Hippodamia: apuntes de traducción. *Stylos*, v.25, p. 23-33, 2016.
- CITRONI, M., et al. *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CLÉMENT-TARANTINO, Séverine. La “cuisine” de Virgile. À propòs du centon virgilien *De Panificio*. *Dictynna*, n. 10, p.1-25, 2013.
- DELEPIERRE, Octave. *La Parodie chez les grecs, chez les romains, et chez les modernes*. Londres: Trübner, 1870.
- DELEPIERRE, Octave. *Revue Analytique des ouvrages écrits en centons, depuis les temps anciens jusqu'au XIXième siècle*. Londres: Trübner, 1868.
- DUPONT, Florence. *Recitatio* and the reorganization of the space of public discourse. In: *The Roman Cultural Revolution*. Ed. Thomas Habineck, Alessandro Schiesaro. Cambridge: Cambridge University, p. 44-59, 2004.
- EHRLING, Sara. *De Inconexis Continuum: a study of the late antique latin wedding centos*. Götebor: Göteborgs Universitet, 2011.
- ELSNER, Jas. Late Narcissus: Classicism and Culture in the Late Roman Cento. In: *The Poetics of Late Latin Literature*. Ed. Jas Elsner e Jesús Hernández Lobato. New York: Oxford, p. 176-204, 2017.
- FORD, Andrew. The classical definition of ῥαψῳδία. *Classical Philology*, v.83, n.4, p. 300-307, 1988.
- GOUVÊA JÚNIOR, MÁRCIO. O *Carmen Sacrum* de Proba. *Nuntius Antiquus*, n. 5, p. 57-68, 2010.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio. *Medea Carthaginis* – El centón de Hosidio Geta. *Revista de Estudos Clásicos*, n.41, p. 111-126, 2014.
- GOUVÊA JÚNIOR, Márcio. “Ostomachion”: Ausônio e a métrica dos centões latinos. *Scientia Traductionis*, n.10, p. 179-200, 2011.
- HORSFALL, N.M. Vergil's impact at Rome: the non-literary evidence. In: *A Companion to the Study of Virgil*. Ed. Nicholas Horsfall. Leiden; New York: Brill, 2001, p. 249-257.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LA FICO GUZZO, Maria. La teoria de la intextualidad y la revalorización de los centones: el caso del *Cento Probae*. In: *Actas del Séptimo Colóquio Intencional*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata, 2015, p. 275-288.
- MARROU, Henri-Irénéé. *História da Educação na Antiguidade*. São Paulo: EPU, 1990.
- MACDONELL, Arthur. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1893.
- MCGILL, Scott. *Poeta arte christianus*: Pomponius's cento *Versus Ad Gratiam Domini* as an early example of christian bucolic. *Traditio*, v. 56, p. 15-26, 2001.
- MCGILL, Scott. *Virgil Recomposed: the mythological and secular centos in antiquity*. New York: Oxford, 2005.
- NAGY, Gregory. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas, 1996.
- OKÁČOVÁ, Marie. Centones: recycled art or the embodiment of absolute intertextuality? In: *Laetae segetes iterum*. Ed. Radová Irena. Brno: Masarykova univerzita, p. 225-236, 2008.
- OKÁČOVÁ, Marie. Mythological epyllia written in the form of Virgilian centos: a model case of intertextuality. *Graeco-Latina Brunensia*, v. 15, p. 139-154, 2010.
- OKÁČOVÁ, Marie. “*Vt imago poesis*: a pastiche of Virgil and Ovid in the cento *Narcissus*”. *Graeco-Latina Brunensia*, v. 14, p. 177-189, 2009.
- PARRY, Milman. *The making of homeric verse – the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon, 1971.

- PATRICIUS, EUDOCIE, OPTIMUS, CÔME DE JÉRUSALEM. *Centons Homériques (Homero-centra)*. Introduction et traduction par André-Louis Rey. Paris: Les Éditions du Cerf, 1998.
- PELTARI, Aaron. *The Space that Remains – Reading Latin Poetry in Late Antiquity*. Ithaca and London: Cornell University, 2014.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. Qué era un centón para los griegos? Perceptiva y realidad de una forma literaria no tan periférica. *Myrtia*, v. 23, p. 135-155, 2008.
- POLLMANN, Karla. *The baptized muse – early christian poetry as cultural authority*. Oxford: Oxford University, 2017.
- ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica II volume – Cultura Romana*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.
- RONDHOLZ, Anke. *The versatile needle – Hosidius Geta's Cento "Medea" and its tradition*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- SALANITRO, Giovanni. Osídio Geta e la poesia centonaria. In: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Ed. Haase Wolfgang, vol. 34, n. 3. New York: de Gruyter, p. 2314-2360, 1997.
- SANDNES, Karl. *The gospel 'according to Homer and Virgil'*. Leiden, Boston: Brill, 2011.
- SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. Vestígios do experimentalismo poético greco-latino. *Anuário de Literatura*. Florianópolis. v. 25, n.1, p. 172-191, 2020.
- SANTOS JÚNIOR, Cristóvão. *Technopaegnon* de Décio Magno Ausônio entre traduções poéticas e não poéticas: seções I, II, III, IV, V, VI e VII. *Rónai*, Juiz de Fora, v.9, n.1, p. 141-166, 2021.
- SCALIGER, Iulius. *Poetices libri Septem*. Apud Antoninum Vincentium, 1561. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=XiUO-j-OIZ4C&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0. Acesso em 17 jan 2022.
- SCHLESINGER, Alfred. Indications of parody in Aristophanes. *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, v. 67, p. 296-314, 1936.
- SISUL, Ana Clara. Los centones contrafactura: uma forma intertextual exasperada y los desafios de sua abordagem. *Calamus*, v. 5, p. 6-19, 2021.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Centones christiani as a means of reception. *Listy filologické*, v. 110, n.1, p. 11-15, 1987.
- THESAURUS LINGUAE LATINA. Disponível em: <https://thesaurus.badw.de/tll-digital/tll-open-access.html>. Acesso em 17 jan 2022.
- WIESEN, David. Minucius Felix and the Bible. *Hermes*, v. 99, p. 70-91, 1971.
- WASYL, Anna. The late roman *Alcestis* and the applicability of generic labels to two short narrative poems. In: *The Genres of Late Antique Christian Poetry*. Ed. Fotini Hadjittofi e Anna Lefteratou. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, p. 169-187.

Recebido: 18/1/2022

Aceito: 25/4/2022

Publicado: 29/4/2022

Rev. est. class., Campinas, SP, v.22, p. 1-28, e022002, 2022