

## LITERATURA CLÁSSICA E (DES)LEITURAS MODERNAS DOS ANTIGOS

Liebert de Abreu Muniz (UFERSA)<sup>1</sup>

**Resumo:** A crítica aplicada à literatura clássica pressupõe que texto é uma instância segura para análise. Problematizá-lo é criar inquietações ao próprio estudo da antiguidade clássica, é reconhecer caminhos menos convencionais e propor desleitura. Nossa proposta é discutir possíveis desleitura dos textos da literatura clássica. Como exemplo, discutiremos, à luz de estudos recentes, como a leitura do livro 4 das *Geórgicas* de Virgílio pode ser problematizada. O poema em si, historicamente classificado de didático, permite diferentes leituras. Nosso propósito, no entanto, é propor, uma desleitura do livro 4, ou seja, como um tratado dirigido a agricultores pode encenar outros temas.

**Palavras-chave:** Literatura Clássica; Teatralidade; Desleitura.

Ainda se configura um grande desafio à pesquisa em Estudos Clássicos uma perspectiva metodológica que ponha em diálogo os estudos estilísticos do texto literário e as recentes pesquisas em linguística e literatura. É possível dizer que ainda é muito marcante a noção de objetividade do texto clássico: a obra ainda figura como uma instância autotélica, autossuficiente, intransitiva, completa em si e por si mesma. Nessa perspectiva, os textos clássicos pouco de novo teriam a dizer, e tópicos contemporâneos não encontrariam abrigo na literatura clássica. Parece até que algumas noções recentes causam certo desconforto entre os pesquisadores em Estudos Clássicos: a noção de discurso é um notável exemplo. Nossa reflexão, dividida em três momentos, enseja propor um diálogo entre os “antigos” e “modernos”, pensando como um ângulo discursivo pode provocar um desvio no princípio metodológico de análise de um texto clássico.

A roupagem pós-estruturalista ou desconstrutivista relacionada à ideia de discurso cria alguns contrapontos marcantes com a retórica clássica, até então o único campo confortável para a noção de discurso em Estudos Clássicos. Os classicistas ainda se mantêm reticentes quanto à relação teórica entre Foucault, discurso e a antiguidade clássica. De quando em quando, no entanto, alguns estudos parecem lançar novas luzes. Quero trazer para discussão dois estudos, o de Angelos Chaniotis (1997), que cria um diálogo (de natureza pragmática) entre a vida pública na antiguidade e a cultura do teatro – um diálogo que sugere uma relação de cooperação entre falantes e ouvintes –, e

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras/Português (UFC), Mestre em Letras com concentração em Literatura Comparada (UFC), Doutor em Linguística (UNICAMP). Contato: liebert.muniz@ufersa.edu.br.

o de Enrica Sciarrino (2015), que reflete teoricamente sobre uma releitura dos Estudos Clássicos pela perspectiva das recentes disciplinas do discurso.

Começamos por Enrica Sciarrino. A estudiosa (2015, p. 369) propõe uma discussão a respeito do método intertextual à luz de reflexões concernentes ao poder das imagens e a noção de hiper-realidade.<sup>2</sup> Ela retoma a noção de discurso em Michel Foucault e (p. 370-1) pontua três possibilidades *A Arqueologia do Saber* (1987, p. 33): 1) discurso pode se tratar de algo como um domínio geral de todos os enunciados; 2) de algo como um grupo individualizado de enunciados; 3) ou de algo como uma prática regulada por certo número de enunciados. Enquanto contraste do estruturalismo tradicional, a noção de discurso se torna atraente, de acordo com Sciarrino (*ibidem*), por, primeiramente, relativizar a unidade dos signos individuais e a relação entre significante (*parole*) e significado (*langue*); em segundo, por privilegiar a linguagem como base de análise, circunscrevendo a experiência do mundo com os limites da própria linguagem. O grande desafio seria, no âmbito dos estudos clássicos, reconhecer que a noção de discurso, ainda que menos convencional, parece fornecer um modelo.

Se a pesquisa literária de linha estruturalista deixou um valoroso legado teórico e terminológico quanto a texto, discurso, código, sentido etc., é notável sua dificuldade quanto aos, digamos, excessos da esfera do sentido textual, das extensões do sentido, das experiências e emoções. As teorias da recepção e da intertextualidade – esta muito produtiva nos Estudos Clássicos –, abriram um caminho para distender as possibilidades textuais. O núcleo da proposta do estudo de Sciarrino (p. 375) repousa sobre a ideia de que o sensorial – uma instância transgressora dos limites textuais – não pode ser relegado ao esquecimento, mas do que isso, o sensorial não pode estar dissociado da noção mesma de discurso:

Questões sobre o sensorial e o sensitivo não devem ser desconsideradas, nem devem ser eles vistos como opostos a discurso, estética ou saber. A linguagem – quer escrita ou não, falada ou não –

---

<sup>2</sup> Segundo Sciarrino (*ibidem*), modelos ou padrões de conhecimento são descritivos, eles podem ser constituídos de linguagem, mas também de elementos não linguísticos, ou seja, podem se caracterizar por suas qualidades visuais. Seja como for, todo modelo ou padrão deixa subtendido um debate sobre sua relação com o fenômeno que tenta compreender e o método por que o modelo é aplicado ao fenômeno. A questão proposta pela estudiosa é das mais fundamentais e, simultaneamente, problemáticas. Caberia ponderar em que medida o visual ou o “não linguístico”, de *per se*, já não seriam linguísticos.

possui uma dimensão performática que tem por base sua própria materialidade)

Sciarrino conduz sua reflexão para a natureza performática da linguagem poética, à metáfora teatral. Apropinquando-se dos atos de fala de J. L. Austin, mormente pela materialidade que a linguagem parece possuir, a estudiosa (p. 375-6) reconhece dois importantes aspectos quando à *performance* da linguagem: 1) ao nos servirmos dela, expressamos em cada material linguístico nosso posicionamento na imensurável rede das comunidades ou subcomunidades; 2) ainda que nossa postura diante de uma obra literária seja puramente estética, estamos sempre de alguma forma engajados nela. Assim, é preciso levar em conta dois objetivos quanto à literatura clássica: primeiro, o poder das imagens dá suporte a uma visão de certo encantamento da intertextualidade e dos modos clássicos de perceber os textos; segundo, por conseguinte, uma analogia cruzada entre imagens e textos parece iluminar estritamente aquilo que as análises textuais/linguísticas/discursivas não nos permitem apreciar de modo completo.

Nesse sentido, a linguagem compartilha semelhanças com o modo das artes – um antigo debate já trazia um paralelo entre duas artes, a pintura e a poesia.<sup>3</sup> Quer a arte seja predominantemente visual, quer recitada ou escrita, ela é capaz de “gerar um excesso efetivo que não apenas imita a realidade, mas também produz uma super-realidade”, conforme nota Sciarrino (p. 377). É necessário valorizar um importante aspecto: a super-realidade, tão marcante nas artes, captura a atenção dos espectadores a um estado de aprisionamento amoroso, um sentimento ou uma paixão. A estudiosa (p. 378) propõe uma substituição de super-realidade por hiper-realidade. Explicando melhor, a super-realidade é definida como um “fora da realidade” e pode ser nomeada de hiper-realidade, cuja existência revela-se paradoxal, pois, de um lado, temos o fenômeno de compressão ou contração e, de outro, temos uma espécie de revelação pelo fenômeno da magnificação, ou seja, o percentual de realidade passa a ser comprimido e magnificado nas fronteiras do objeto artístico. Assim, nas artes visuais, compressão e magnificação produzem a hiper-realidade, provocando um efeito de captura, de arrebatamento. Vale citar novamente as palavras de Sciarrino (p. 379):

---

<sup>3</sup> Segundo Plutarco, *De glor. Ath.* fr. 3.346, Simônides de Ceo (ca. V-IV séc. a.C.) chama a pintura de poesia silenciosa, e a poesia de pintura que fala. Horácio retoma a questão na *Arte Poética*, v. 361, *ut pictura poesis*, “como a pintura, assim é a poesia”.

...compressão e magnificação nas artes visuais produzem hiper-realidade e afetam os espectadores por arrebatá-la à custa de tudo mais que ocupa o espaço perceptivo acessível a eles. (...) O hiper-realismo também encontra e captura o desejo humano por transcendência, isto é, a aspiração de se libertar de sua própria existência material. Inevitavelmente, essa aspiração nos leva de volta para (dentro d) a matéria e de todo o corpo implicado. Que esse retorno deve ser entendido como uma perda de encanto depende do valor que atribuímos à matéria e ao corpo e de quanto estimamos a relação de ambos, a matéria e o corpo com a mente.

A dimensão visual ou material não compreende tudo que envolve uma obra de arte. Com isso é possível dizer que a hiper-realidade de algum modo excede a simples visualização. A questão adquire uma dimensão particular quando a hiper-realidade e seus pressupostos (compressão e magnificação) são aplicados a textos artisticamente elaborados. Assim, em se tratando de poesia, o material métrico é substancialmente a feição que dá ensejo a uma hiper-realidade; sua compressão e magnificação capturam, arrebatam, a atenção do receptor. Sciarrino (p. 380), então, valoriza, em correlação com a função poética, a função fática da linguagem,<sup>4</sup> a que possui a capacidade de capturar a atenção do receptor. Aqui alcançamos o ponto que mais nos interessa no artigo em tela: o texto, em sua materialidade, manifesta-se mais claramente nas figuras de sons e nas estruturas métricas. Em acréscimo, vale notar que a estudiosa (*ibidem*) está atenta à questão de a significação incluir, em sua ampla extensão – desconstruindo, deslendo a noção tradicional de texto clássico –, as experiências sensoriais e emocionais, afetivas, físicas e cinéticas.

Também no âmbito dos Estudos Clássicos, vale mencionarmos uma noção desenvolvida por Angelos Chaniotis (1997), a saber, a de [*theatricality*] teatralidade.<sup>5</sup> Trata-se de uma noção prática montada sobre a relação de linguagem e instituição do teatro. *Grosso modo*, a noção pode ser entendida como um “teatro fora do espaço teatral”; ela não só pressupõe que o teatro possua um espaço próprio, mas também que

---

<sup>4</sup> Relembrando as funções da linguagem de Roman Jakobson (2011, p. 150-207): referencial (centrada no contexto), emotiva (centrada no emissor da mensagem com suas interjeições, exclamações etc.), conativa (centrada no destinatário, percebida nos imperativos, interrogações etc.), metalinguística (centrada no código linguístico), fática (centrada no contato com o destinatário, percebida em fórmulas como “entendeu?”, “hum”, “claro”) e poética (centrada na mensagem, está na base da própria poesia, dos provérbios, dos *slogans*, etc.). No quadro de Jakobson, as funções fática e poética têm em comum a característica expressiva.

<sup>5</sup> A noção foi transformada em entrada na 4ª edição do *Oxford Classical Dictionary*, 2012.

tal espaço pode “transgredir” espaços, a rigor, estranhos a ele. Noutras palavras, elementos típicos do teatro, enquanto manifestação cultural pulsante da cultura grega antiga, são trasladados para outro espaço, por exemplo, o da vida pública. Chaniotis evoca uma passagem de Suetônio (*Aug.* 99) em que César Augusto, momentos antes de sua morte, voltou-se para os amigos presentes, pediu um espelho, retocou seus cabelos e sua face desfalecida e lhes perguntou se ele tinha executado bem seu papel no mimo ou farsa da vida (*mimum uitae*) e, citando um epílogo de uma comédia, convida seus espectadores a saudar sua saída com aplausos.<sup>6</sup> A vida é o próprio drama, e a morte é a “saída de cena”. Em que pese ao traço anedótico da passagem, narrativas desse gênero sugerem uma prática antiga (na Grécia pós-clássica, helenística, e em Roma), a saber, a de encenar momentos da vida.

Assim, o teatro, sobretudo após o teatro clássico, séc. 5º d.C., parece ter favorecido uma percepção da própria vida como um drama; *performances* fora do ambiente teatral teriam sido legítimas reverberações: a vida pública pulsava com as aparições na ágora e nos fóruns, o campo político, decerto, funcionou como um ambiente social propício para tais *performances* (CHANIOTIS, 1999, p. 220). O período helenístico, estudado em mais detalhes por Chaniotis, ecoou às reverberações do teatro clássico. Uma “mentalidade teatral” – expressão de Jerome Pollitt (1988, p. 4-7) – caracterizou muitos aspectos da sociedade helenística: a vida – não só a cultural, literária e cênica, mas também a filosófica, religiosa, e, sobretudo, política – foi constantemente alegorizada como um espetáculo.

Há certa instrumentalidade no conceito esboçado por Chaniotis. Em sentido amplo, teatralidade equivaleria a uma espécie de comportamento planejado, por oposição a um comportamento natural, espontâneo. A rigor, o conceito estabelece uma ligação com o teatro para ativar sua instância simbólica: é possível pensar em termos de “comportamento” ou de “antropologia teatral”, considerando que muitas cerimônias da vida cotidiana, em diversas culturas, possuem certa teatralidade – ou regras teatralizadas

---

<sup>6</sup> *Supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit et admissos amicos percontatus, ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse, adiecit et clausulam: ‘Ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον| Καὶ πάντες ἡμῶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε’.* “No dia derradeiro, perguntando sem cessar se já havia, por sua causa, uma agitação do lado de fora, tendo pedido um espelho, ordenou que seu cabelo fosse arrumado e retocada a face debilitada e perguntou aos amigos presentes se porventura lhes teria parecido que a farsa da vida foi adequadamente executada, e acrescentou o final: ‘Quando [um ator] representa muito bem, dai aplausos| e todos vós nos acompanhai com alegria.’”[Tradução nossa].

–, quer elas tenham desenvolvido ou não uma cultura do teatro propriamente dita. Desse modo, a teatralidade, na condição de “comportamento” ou “antropologia” poderia ser entendida como anterior à cultura institucionalizada do teatro (CHANOTIS, 1999, p. 223). De modo correlato, o teatro clássico do séc. 5º a.C. teria representado o auge de um movimento já culturalmente institucionalizado.

A noção de teatralidade é assim definida por Chaniotis (p. 223) como:

...o empenho de indivíduos ou grupos para construir uma imagem de si mesmos que é, pelo menos em parte, enganosa ou porque está em contraste com a realidade, ou porque exagera, ou distorce a realidade. Por teatralidade eu entendo, ademais, o empenho por obter o controle das emoções e dos pensamentos de outros, para provocar reações específicas, como pesar, compaixão, medo, admiração ou respeito. Para alcançar esses dois objetivos, isto é, construir uma ilusão e controlar as emoções e pensamentos de outros, uma variedade de recursos de comunicação verbal e não verbal podem ser aplicadas: um texto cuidadosamente composto, um traje particular, imagens e dispositivos mecânicos, a seleção do espaço onde a ‘*performance*’ se dá, o controle da voz – seu volume, tom, estabilidade e flexibilidade – linguagem corporal – postura, gesto, movimento dos pés –, expressões faciais e escolha do ritmo.

Vale ressaltar um importante aspecto concernente aos dois objetivos almejados, o de construir uma imagem de si e o de criar uma ilusão para induzir ou controlar as emoções dos ouvintes, expostos a recursos verbais e não verbais. Nesse sentido, a encenação das imagens, a teatralidade em si, é um acontecimento múltiplo. Vale destacar, segundo Chaniotis, a importante posição da execução (pronúncia, prolação, dicção, no vocabulário retórico grego, *ὑπόκρισις* – *hypókrisis*) em política e retórica e a percepção do estadista enquanto ator, ou seja, seu aparecimento público como uma *performance*, o que estabelece o cidadão como espectador.

Nessa conjuntura, os protagonistas da vida pública criavam verdadeiras ilusões, assemelhando-se a atores no palco; o estadista conquistava o favor da audiência ao modo de um ator diante de seus espectadores; para isso, ele dependia de habilidades de um ator, de um bom roteiro, do controle da voz e de gestos apropriados, ou seja, era

mister uma boa elocução ou representação do discurso que ocorre na *pronuntiatio*, na *actio*<sup>7</sup> (CHANIOTIS, 1999, p. 226).

Os monarcas helenísticos, registra Chaniotis, eram ocasionalmente celebrados como “novos Dionisos”. Essa assimilação com o deus do teatro permitiu a inferência de muitos elementos teatrais em suas aparições, por exemplo, o uso de atores e de trajes. Assim, em Roma, Marco Antônio e Cleópatra também teatralizaram suas imagens. O primeiro (Plut. *Ant.* 24) foi saudado em Éfeso (41 a.C.) como o “novo Dioniso” por dançarinos, cantores, mênades, sátiros e atores que representavam Pan. Em Atenas (ca. 38 a.C.?), ele teria construído uma gruta báquica abaixo do teatro onde teria se reclinado vestido de Dioniso, na companhia de seus amigos representados com trajes apropriados, como os seguidores míticos do deus; anos antes (ca. 41 a.C.), Cleópatra (Plut. *Ant.* 26) teria impressionado Antônio, em Tarso, aparecendo como Afrodite em um navio extravagantemente decorado, seguida por assistentes personificando figuras amorosas, como as nereides e as graças; uma multidão às margens do rio Caunos teria assistido a esse espetáculo. Noutra ocasião, Cleópatra teria aparecido vestida como Ísis; ambos, Antônio e Cleópatra, encenando um “novo Dioniso” e uma “nova Ísis” na parada triunfal através de Alexandria em 34 a.C. Poucos dias depois, Antônio teria concedido títulos reais ao filho de Cleópatra em um espetáculo que Plutarco explicitamente qualifica como “teatral” (Plut. *Ant.* 54).

O universo do teatro invade o universo da vida pública, a teatralidade dos líderes políticos corrobora o ato argumentativo, linguístico, visando ao convencimento das massas. Tomar a palavra, desse modo, reproduz um ato de interação entre *performers* e receptores. O discurso encenado dos chefes antigos, helenísticos e romanos, servia a um propósito político, essa encenação não somente comunicava, mas também funcionava como uma instância de domínio político.

O aspecto fundamental dos estudos de Sciarrino e Chaniotis para nossa discussão diz respeito à aplicação do teatro como um parâmetro de entendimento da linguagem;

---

<sup>7</sup> Em Demóstenes, já se percebia a tentativa de desenvolver tais habilidades: reza uma tradição que depois de uma *performance* mal sucedida em uma assembleia, ele ouviu de um ator chamado Andronico que suas palavras eram excelentes mas que sua recitação (ὑπόκρισις) era deficitária. Quintiliano reconheceu a importância de os oradores treinarem com atores profissionais e instrutores de esportes; eles deveriam ser perfeitamente hábeis com o uso do corpo, voz e expressões faciais. *Inst.* 1,11,4-14. Trata-se de um tópico dos mestres de oratória o cuidado com o controle da voz, com a presença corporal adequada à matéria (*sermo corporis, eloquentia corporis*).

comunicação é uma *performance*. Em certa medida, os textos literários podem ser entendidos por esse ângulo performático, eles são dotados de certa teatralidade. Uma instância discursiva pode ser captada numa obra literária, em nosso caso, uma obra do período clássico da literatura latina, as *Geórgicas* de Virgílio (composta entre 37 e 30/29 a.C.).

Situada entre as *Bucólicas* e a *Eneida*, as *Geórgicas*, em seus primeiros versos (1.1-5),<sup>8</sup> apresentam uma sinopse dos temas de cada um de seus quatro livros. Coube ao quarto livro o tema da vida das abelhas, da apicultura. As civilizações antigas e modernas se viram perplexas com a capacidade natural desses pequenos insetos, sobretudo, sua incrível organização social. A vida social se revela, sem dúvida, um dos aspectos mais notáveis: a sociedade das abelhas poderia servir como modelo para a sociedade humana. No poema é marcante a alegoria com a sociedade humana: elas possuem uma habitação (*domus, lar, sedes, tectum*), em muitos traços similares a uma cidade (*oppidum, patria, sedes augusta, urbs*); mais do que isso, elas possuem chefe (*rex*); elas revelam patriotismo, compromisso com suas atividades, lealdade absoluta ao chefe, são capazes de batalhar e morrer por uma causa social maior; elas, no verso 201, do livro quatro, são chamadas de *Quirites*, uma interessante alusão às origens romanas.

Não apenas as figuras nos instigam a reflexão. A linguagem do poema também é significativa: o que, à primeira vista, se mostra uma coletânea de informações técnicas sobre apicultura deixa transparecer uma elevação e um tom notavelmente épico: as batalhas entre enxames são verdadeiras descrições homéricas. De um ponto de vista estilístico, os detalhes acima enumerados encontram amplo espaço na crítica virgiliana. De um ponto de vista discursivo, no entanto, seria necessário refletir sobre o lugar dos temas do campo em todo o poema, em sentido estrito, da apicultura no livro 4.

Se admitirmos que a sociedade das abelhas alegoriza a humana – o que parece certo – e que as *Geórgicas* sublinham fortemente essa ideia, faz-se necessário atentar

---

<sup>8</sup>*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram| uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis| conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo| sit pecori, apibus quanta experientia parcis,| hinc canere incipiam:* O que faz ledas segas, sob qual astro a terra| verter, Mecenas, e aos olmos jungir as vides| convenha, que cura aos bois manter, que cultura| à vara, às abelhas parcas quanto engenho,| agora vou cantar. [Tradução nossa]. É tradição identificar nos quatro primeiros versos os temas de cada um dos livros: tratam respectivamente das colheitas, das videiras, dos rebanhos e das abelhas. Os temas relacionados à vida no campo levaram, ao longo da recepção, os críticos poema a classificá-lo como um tratado do campo em verso. Quanto ao gênero, o poema foi classificado como didático.



para a constituição enunciativa do livro: em que medida linguagem e sociedade estão representadas nas imagens do livro? Em que medida uma pressupõe e constitui a outra?

Nosso poeta mobiliza à sua maneira o arcabouço cultural, técnico e literário sobre o tema da apicultura, serve-se da linguagem de preceitos, encenando uma coletânea de saberes técnicos sobre o mesmo tema, e teatraliza essas duas instâncias por meio da poesia hexamétrica. Uma obra contemporânea às *Geórgicas*, o *De re rustica* ou *Das Coisas do Campo*, de Varrão (um texto em prosa dividido em quatro livros, publicado em 37 a.C.), fizera algo semelhante a Virgílio; na esteira dos estudos alusivos e intertextuais, diz-se que este poeta alude àquele, que Varrão está presente em Virgílio. Parece-nos, no entanto, mais pertinente refletir sobre o modo particular como cada autor faz uso do direito de se expressar, ou melhor, como cada autor encena seu discurso. Se de um ponto de vista temático as obras de Varrão e Virgílio se aproximam, é do ponto de vista da teatralização que cada obra demarca sua particularidade no tempo e no espaço.

No livro quatro das *Geórgicas*, em sentido estrito, a apicultura é o fio condutor do livro; a linguagem de preceitos permanece marcante; mas o aspecto artístico, sobretudo o métrico é fortemente ampliado, valorizado. Virgílio mobiliza o arcabouço cultural – vivo na memória discursiva dos leitores –, técnico e literário sobre o tema da apicultura, serve-se da linguagem de preceitos, encenando uma coletânea de saberes técnicos sobre o mesmo tema, e teatraliza essas duas instâncias por meio dos hexâmetros.

## Conclusão

Assim, toda a riqueza dos hexâmetros do livro quatro das *Geórgicas* – percebida nos versos, quiasmos, assonâncias, metonímias, anáforas etc. –, toda a linguagem eivada de paradoxos e imagens míticas conduz os receptores do poema por uma linguagem de preceitos que parece exceder os limites técnicos e alcançar uma instância militar e política. A rigor, não se configura uma novidade que a sociedade das abelhas seja entendida como uma metáfora para a sociedade romana. No entanto, o real valor de uma teatralização reside em captar o modo como processo comunicativo se institui, o modo como a palavra é tomada, ou seja, o modo como o discurso se representa. Noutras palavras, a obra poética, por meio de seus recursos verbais, constitui seu próprio *éthos*,

ou seja, sua maneira própria de encenação: ela pode trajar vestimentas diversas e conquistar a atenção de sua recepção.

### Referências

- CHANIOTIS, A. 'Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world'. *Pallas*, N. 47, 1997, p. 219-59.
- FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (Eds.). **The Oxford Classical Dictionary**. 4<sup>th</sup> ed. Oxford: University Press, 2012.
- JAKOBSON, R. 'Linguística e Poética'. In **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 150-207.
- POLLITT, J. J. **Art in the Hellenistic Age**. Cambridge: University Press, 1986.
- PLUTARCH. **Plutarch's Lives**. Vol. 9. Ed. with transl. by B. Perrin. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1959.
- SCIARRINO, E. 'Hyperreality, intertextuality, and study of latin poetry'. *Arethusa*, Vol. 48, N. 3, 2015, p. 369-90.
- SUETONIUS. **The lives of the Caesares**. In 2 Vols. Ed. with transl. by J. C. Rolfe. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1979.
- VARRÃO. **Das Coisas do Campo**. Introdução, tradução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- VERGILIUS. **Bucolica et Georgica**. Eds. Silvia Ottaviano et Gian Biagio Conte. Teubner. Berlin: De Gryuter, 2011.