

**UEM**  
Universidade Estadual de Maringá

**Comissão Organizadora**

Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva – Presidente – DTL  
Dr. Alexandre Villibor Flory – DTL

**Secretaria**

Hilda de Carvalho

**Comitê Científico**

Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva – DTL  
Dr. Alexandre Villibor Flory – DTL  
Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa – PLE  
Dr. Mateus Ricardo Fernandes Ferreira – DFL  
Dr. Wagner Dalla Costa Felix – PGF

**Realização**

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias – DTL  
Programa de Pós-Graduação em Letras – PLE  
Departamento de Filosofia – DFL  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PGF  
Projeto de Ensino *Cultura Clássica: o texto e a crítica*

**Apoio**

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCH



**IV CICLO DE PALESTRAS DE  
CULTURA CLÁSSICA**

**A LITERATURA ANTIGA EM DEBATE**



**CADERNO DE RESUMOS**  
ISSN 2236-2630



#### IV CICLO DE PALESTRAS DE CULTURA CLÁSSICA A LITERATURA ANTIGA EM DEBATE

O *Ciclo de Palestras de Cultura Clássica* da UEM encontra-se em sua quarta edição e constitui-se como um espaço privilegiado de discussão de temas ligados ao mundo antigo. A qualidade das palestras, assim como nas edições anteriores, assegura-se pela excelência dos profissionais envolvidos, em sua maioria autores de livros e artigos sobre os temas abordados e oriundos das mais destacadas instituições de ensino superior do Brasil.

O evento pretende estimular a discussão de temas caros à Cultura Clássica entre os alunos de graduação e pós-graduação nas áreas de Letras e Filosofia. Nesta edição, estão em foco poetas e prosadores das Literaturas Grega e Latina, bem como novos métodos e interpretações. Do mundo grego, migram Homero, Aristófanes e Esopo; do mundo latino, Virgílio, Plauto e os grafites de Pompeia.

Por seu caráter interdisciplinar, o evento ambiciona consolidar a parceria entre as áreas de Letras e Filosofia, no âmbito da graduação e da pós-graduação, além de fortalecer o Programa de Pós-Graduação em Filosofia, recentemente criado, e estimular seus grupos de pesquisa.

Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva

#### SUMÁRIO

“Como ler a oralidade em Homero?”

Dr. André Malta – USP

Professor de Língua e Literatura Grega

“Recursos expressivos na *Eneida* de Virgílio:  
exemplos do relato de Eneias a Dido”

Dr. Márcio Thamos – UNESP

Professor de Língua e Literatura Latina

“Comédias de Aristófanes:  
o viés da performance cênica”

Dra. Jane Kelly de Oliveira – UEPG

Professora de Letras Clássicas

“Plauto e a comédia *palliata*”

Dra. Carol Martins da Rocha – UNICAMP

Pós-Graduada em Língua e Literatura Latina

“Esopo e a fábula esópica”

Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti – UNESP

Professora de Língua e Literatura Grega

“Os versos amorosos romanos:  
a relação entre literatura e os grafites de Pompeia”

Dra. Lourdes Conde Feitosa – USC

Professora de História Antiga

Evento realizado nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 2015, no Anfiteatro do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias na Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil.

## COMO LER A ORALIDADE EM HOMERO?

André Malta – Universidade de São Paulo (USP)

Minha fala vai se repartir em duas partes.

Primeiro, pretendo traçar um panorama geral de como a oralidade presente na poesia de Homero – tanto na *Iliada* quanto na *Odisseia* – foi sendo paulatinamente descoberta e reavaliada, sob diferentes perspectivas, desde pelo menos o século XVIII. Nesse percurso, dois nomes são fundamentais: o de F. A. Wolf, autor de *Prolegomena ad Homerum* [Prolegômenos a Homero], de 1795, e o de M. Parry, autor de *L'épithète traditionnelle dans Homère* [O epíteto tradicional em Homero], de 1928. Wolf foi aquele que colocou em termos acadêmicos e filológicos o problema da existência de Homero e da formação histórica das duas epopeias a ele atribuídas. Parry, por sua vez, realizou um exame decisivo do estilo de Homero, destacando seu aspecto formular e tradicional. Esses dois trabalhos impulsionaram várias outras abordagens, principalmente em língua inglesa e alemã, consolidando assim as discussões sobre a gênese, a autoria e o modo de composição da épica homérica, com ênfase em sua matriz oral.

Depois de apresentar esse painel, pretendo, na segunda parte, dar um exemplo concreto do que representa, para o leitor, essa oralidade em Homero. Tomando, em tradução para o português, algumas passagens ilustrativas do Canto 11 da *Odisseia* (que narra a descida de Odisseu ao Hades e suas conversas com os mortos), quero mostrar como o elemento sempre mais debatido em toda a chamada “Questão Homérica” – a repetição de palavras, versos e conjuntos de versos ao longo da *Iliada* e da *Odisseia* –, longe de ser algo rudimentar ou primitivo, está a serviço de uma elaboração semântica que explora ecos e associações, que podem e devem ser levados em consideração mesmo por um leitor contemporâneo, que não tem mais uma relação

acústica com esses poemas e seus episódios.

O objetivo final é mostrar que a abordagem especializada, capaz de trazer inúmeras contribuições para a análise dos textos, como são hoje para nós as epopeias atribuídas a Homero, em última análise deve sempre ter em mente a maneira como essas discussões e descobertas impactam nossa leitura e nossa interpretação – mais geral e mais profunda – de obras e autores da antiguidade.

## RECURSOS EXPRESSIVOS NA *ENEIDA* DE VIRGÍLIO: EXEMPLOS DO RELATO DE ENEIAS A DIDO

Márcio Thamos – Universidade Estadual Paulista (UNESP)

A tradição dos Estudos Clássicos nos habituou a respeitar e, em certos casos, como no de Virgílio (70-19 a. C.), até mesmo a reverenciar os autores da Antiguidade greco-romana; e, nesse particular, cumpriu bem sua missão de conservar e divulgar obras de culturas ancestrais, que dizem respeito às origens da civilização moderna. Mas o fez, em geral, principalmente no que se refere aos textos de valor artístico, a custo de interpretações de caráter mais ou menos impressionista, quando não de cunho explicitamente biográfico, investindo em comentários fundados em informações nem sempre confiáveis ou francamente duvidosas, cuja origem, não raras vezes, são notas de escólio um tanto ingênuas, as quais, não obstante, por força da repetição, acabam-se firmando como referências incontestes. Contemporaneamente, vamos aprendendo a desconfiar de tais explicações, ao mesmo tempo em que, aos poucos, (re)descobrimos, em outras bases, sob uma nova perspectiva analítica, as altas razões, nem sempre claras ou bem reconhecíveis, da tradição em conservar e valorizar as obras e os autores da Antiguidade Clássica.

Obras de vulgarização explicam com facilidade que a *Eneida* teria sido escrita por solicitação de Otaviano Augusto, ávido por ver enaltecidas as origens da Urbe. E Virgílio costuma ser apresentado nos manuais da tradição como um “poeta propagandista do império”. Certamente não desagradava ao imperador ouvir do próprio Júpiter a confirmação de que os romanos seriam “os senhores do mundo” ou ter sua ascendência ligada ao herói Eneias, filho de Vênus. Porém, é preciso notar, mais do que espírito cívico ou desejo de agradar ao mandatário supremo da pátria (de quem, aliás, diga-se de passagem, o poeta tornou-se amigo), foi necessário incontestável talento para compor uma obra de tal vulto, que teria por destino atravessar os séculos como um clássico absoluto.

A insistência nessa caracterização da *Eneida* como poema de tom nacionalista, a serviço da política imperial, não oferece minimamente a imagem essencial que nos interessaria de fato perceber, qual seja, aquela em que se pudesse vislumbrar a dimensão literária da obra. Desse modo, chega a parecer contraditório que se afirme ao mesmo tempo, e com a mesma constância, seu alto valor artístico. Por outro lado, no entanto, ainda que sem a intenção, essa exaustiva repetição dos argumentos tradicionais que se referem à *Eneida* como uma obra de propaganda deixa lamentavelmente certa impressão pejorativa a respeito da epopeia virgiliana, insinuando – parece inevitável – que se trataria de arte submissa, atrelada a interesses alheios à sua própria natureza, comprometida com valores estranhos à liberdade inerente à criação poética. Cabe aqui observar que, se se quisesse, poder-se-ia dizer o mesmo d'*Os Lusíadas* com relação ao espírito de exaltação dos valores nacionais e à propaganda do império pátrio, mas felizmente, para o bem da poesia e da língua portuguesa, salvou-se de tal impertinência o poema de Camões, sobre o qual não recaem normalmente comentários recorrentes desse tipo.

Assim, tendo em mente tais preocupações, e lembrando a lição de Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, pretende-se nesta palestra, mais do que uma exposição tradicional da obra épica de Virgílio, tanto quanto possível evitar “esconder aquilo que o texto tem a dizer e que só pode dizer se o deixarmos falar sem intermediários que pretendam saber mais do que ele”. Para tanto, pautando-se pela sintética definição de Ezra Pound, no *ABC da literatura*, segundo a qual “Literatura é linguagem carregada de significado”, serão comentadas algumas passagens da *Eneida*, selecionadas principalmente dos Cantos II e III, que correspondem ao relato de Eneias a Dido, durante o banquete em Cartago, quando o herói, a pedido da rainha, narra primeiro a queda de Troia e em seguida a viagem que fizera através do Mar Mediterrâneo a fim de chegar à região do Lácio, na Itália, onde os exilados troianos pretendem se estabelecer.

## **COMÉDIAS DE ARISTÓFANES: O VIÉS DA PERFORMANCE CÊNICA**

**Jane Kelly de Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)**

Nesta palestra falaremos sobre as comédias de Aristófanes, autor grego do século V a.C., enfocando os aspectos, percebidos por meio do enredo, que viabilizam a *performance* cênica nos festivais teatrais da Grécia Antiga.

Aristófanes, autor de quem conhecemos onze comédias, produziu suas peças em um contexto histórico-cultural bem diferente do nosso. Suas comédias com enredos variados têm, quase sempre, a Guerra do Peloponeso como fator desencadeador de um problema-chave a ser resolvido pelo herói cômico. Com enredos fortemente engajados politicamente, é comum vermos em seus textos de teatro críticas diretas sendo feitas a personalidades relacionadas com o contexto político e cultural conhecidas pela população naquela época.

Geralmente, as onze comédias conhecidas deste autor são classificadas em duas categorias: Comédia grega antiga e Comédia grega média (ou Comédia de transição ou, ainda, comédia intermediária). A divisão das peças nestas categorias deve-se a fatores cronológicos, temáticos e estruturais. As comédias mais antigas apresentam engajada discussão sobre a guerra e a paz, questões políticas e morais, e uma presente preocupação com educação e literatura. As duas comédias mais antigas de Aristófanes, consideradas exemplos da comédia intermediária, voltam-se mais para a questão da pobreza e da distribuição de renda, mas a grande diferença apontada pelos estudiosos da comédia grega está na mudança estrutural do gênero, principalmente na diminuição da participação do coro na trama da peça. É evidente que a datação que divide as peças em duas categorias é uma escolha arbitrária, dado que a variação estrutural nas comédias deste autor é percebida em toda a sua produção, mostrando a experimentação estrutural e de gênero empreendida por Aristófanes.

À parte os estudos sobre a característica temática das comédias aristofônicas, nesta palestra interessa-nos analisar a dupla constituição de qualquer texto teatral: enredo contado por meio das ações das personagens, e convenções estabelecidas (por meio da maquinaria, do pacto teatral, etc.) para que a ficção seja aceita pelo público. A porta de entrada a esta camada estruturadora do espetáculo será o enredo e, a partir dele, identificaremos os aspectos que permitem apontar as características da encenação da peça.

No teatro a ilusão dramática provém de elementos artificiais que estruturam as convenções cênicas, e do pacto estabelecido entre palco e plateia. Neste gênero em que o “faz de conta” contempla o processo de criação e construção da ficção, tudo indica que Aristófanes não apenas utiliza os atores e os coros de suas comédias com a intenção narrativa de fazer o enredo funcionar, mas também lhes atribui tarefas de organização técnica do espetáculo.

Assim, temos um espetáculo (obra de arte literária com convenções cênicas, código linguístico próprio, envolvimento do público, técnicas de produção, etc.) feito para, em alguns momentos, revelar os bastidores (mesmo que de forma planejada e convencional, ou seja, contando com os artifícios para criar a ilusão). Por isso evidenciamos como os papéis do coro e dos personagens como um dos elementos vertebradores da ilusão podem ser acessados pelos textos das comédias.

Partimos da ideia de que, ao lermos as comédias de Aristófanes, podemos perceber índices da preocupação do compositor da peça para viabilizar a performance ou execução cênica do texto teatral e estudamos as peças de Aristófanes guiando-nos pelos sinais que, no enredo, pode deixar entrever o processo de produção e sustentação da peça, tentando, assim, identificar os indícios da lógica de composição do comediógrafo nas comédias deste autor.

Na palestra enfocaremos algumas estratégias previstas no momento da composição que viabilizam tecnicamente a realização performática do texto teatral. Dentre elas podemos citar a preocupação de Aristófanes na distribuição das cenas para viabilizar a organização dos profissionais envolvidos na realização da *performance* – atores e suporte técnico – na troca de indumentária e aquisição de objetos cênicos; uso do coro como direcionador do foco da peça, funcionando como um *frame* do cinema. Esta função do coro é muito importante para a recepção da peça pelo público tendo em vista a dimensão e a realidade material do edifício teatral grego; e a tentativa do compositor de garantir que a *performance* de dança do coro fosse realizada como prevista, incluindo falas que descrevem uma coreografia.

Ao acessarmos esta camada estruturadora da ilusão dramática podemos perceber a comédia grega, e, em consequência, o teatro grego como um todo, sob uma ótica diferente, pensando nas necessidades técnicas para a realização do

espetáculo cênico e em como estas necessidades podem definir características do gênero.

## PLAUTO E A COMÉDIA *PALLIATA*

**Carol Martins da Rocha – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)**

O objetivo dessa palestra é apresentar um panorama da produção poética de Tito Mácio Plauto (*Titus Maccius Plautus*), autor de comédia romana que teria nascido em Sársina, na Úmbria, entre 254 a.C. e 259 a.C., e vivido como um dramaturgo de sucesso em Roma até 184 a.C. As informações que temos em relação à biografia do comediógrafo e até mesmo em relação a sua obra são pouco seguras. Nesse sentido, trataremos de aspectos como a discussão do próprio nome do poeta romano e a autoria de suas comédias – segundo narra Aulo Gélio nas *Noites Áticas* (3, 3, 1-4), 130 peças chegaram a ser atribuídas ao dramaturgo – que vêm sendo alvo de discussão desde a Antiguidade. Quanto ao *corpus* que nos foi transmitido, apresentaremos alguns aspectos das suas 21 peças, o mais antigo *corpus* completo que temos da poesia latina. Tais comédias costumam ser denominadas como *fabullae palliatae*. O nome faz referência ao fato de os personagens trajarem não a usual vestimenta romana, a *toga*, mas o *pallium*, o manto grego. O traje não é irrelevante: ele remete à alegada ambientação das peças, que se passam não em ambiente itálico, mas em cidades da Grécia, como, por exemplo, Epidamno, n’*O soldado fanfarrão* (v. 72), Cirene, n’*O cabo* (v. 33), Atenas em *Estico* (v. 649). Como veremos, tal ambientação remete também à produção que teria servido como modelo para os autores de *palliata*: a Comédia Nova grega (*Néa*). Essas peças (diferentemente da chamada Comédia Antiga produzida na Grécia, que conhecemos principalmente pela obra de Aristófanes, (c. 445-385 a.C.)) tinham temas mais ligados ao ambiente

doméstico. É, então, nesse tipo de ambiente em que se passam os enredos das peças plautinas. Muitos deles giram em torno de temas como a avareza de um pai, que não quer legar sequer um dote à jovem filha, como em *Aululária*, ou então, as engenhosas maquinações de um escravo que pretende roubar o dinheiro de dois velhos para ajudar seus donos, os filhos desses velhos, a recuperarem suas amadas prostitutas que foram compradas por um soldado, como em *Báquides*. A apreciação de diversos aspectos da obra plautina vem sendo valorizada ao longo do tempo. Como pretendemos ilustrar em nossa palestra, a preocupação inicial dos estudiosos do drama antigo, mais ligada à autenticidade desses textos, tratando de questões como *contaminatio* e *retractatio*, deu lugar a estudos voltados a aspectos como a *performance* dessas peças e, ainda mais recentemente, sua recepção moderna.

## ESOPO E A FÁBULA ESÓPICA

**Maria Celeste Consolin Dezotti – Universidade Estadual Paulista (UNESP)**

O nome Esopo é, sem a menor dúvida, o mais conhecido dentre todos os nomes de poetas e prosadores gregos antigos. Em rápido levantamento feito em banco de dados dos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo* referentes ao período de janeiro a setembro de 2013, constatou-se que Esopo foi mencionado, em diferentes seções desses jornais, 119 vezes, o que corresponde a uma média de uma citação a cada três dias. Entre elas há usos curiosos do nome Esopo; cita-se, a título de exemplo, a “Operação Esopo”, da Polícia Federal, visando a flagrar contratos superfaturados do Instituto Mundial de Desenvolvimento da Cidadania (responsável pela oferta de cursos profissionalizantes), vinculado ao Ministério do Trabalho. Vale lembrar, também, as frequentes alusões a Esopo, acompanhadas ou não de seu nome, tal como a expressão “o argumento do lobo” ou “o canto da cigarra”;

este último aparece numa matéria sobre as variações cambiais que estariam trazendo prejuízos para as companhias aéreas (situação que, neste momento, por certo deverá repetir-se...). Diz a articulista: “Como a cigarra da fábula de Esopo, as companhias aéreas cantaram seus ganhos durante a primavera. Chegando o inverno, batem à porta da formiga, o governo, pedindo ajuda. Que este responda conforme a fábula: agora dancem!”

A constatação é inevitável: o nome de Esopo está, em nossa cultura, essencialmente vinculado ao gênero fábula, sendo considerado o *heuretés*, o inventor desse tipo de texto exemplar. Contudo, a fábula já está presente em textos gregos de épocas bem anteriores ao século 6 a.C., em que se acredita Esopo poderia ter vivido. Vale lembrar que, nos estudos clássicos, as discussões a respeito da existência real de Esopo constituem um verdadeira “questão esópica”, tão insolúvel quanto a “questão homérica”. Tal situação decorre de que a fábula como gênero literário, diferentemente de seu uso como prática discursiva, só começou a ser registrada por escrito no século 4 a.C., muito depois, portanto, da possível existência de Esopo, e a transmissão dos textos nesse intervalo de dois séculos se dava, ao que tudo indica, exclusivamente por meio da oralidade.

Atualmente existem 94 códices/manuscritos de fábulas esópicas anônimas, mas ainda não existe uma edição padrão dessas fábulas. A razão principal é a falta de consenso, entre os especialistas, na avaliação desses manuscritos, que alimentam divergências relativas a inúmeros aspectos, tais como datação, origem, autoria e qualidade textual. Ao todo conhecem-se por volta de 700 fábulas, que foram reescritas muitas vezes em prosa ou em verso, em diferentes momentos da antiguidade tardia, recebendo variações tanto nos elementos da narrativa (variação de personagem, por exemplo) como no vocabulário e na estrutura sintática.

Dos manuscritos, o mais prestigiado é o *Augustanus*, que contém 231 fábulas, apresentadas em sequência alfabética, a partir da letra inicial da primeira palavra do título. A maioria dos helenistas o considera o mais antigo, aceitando que ele pode datar do séc. 5 ou 6 d.C., mas imagina-se que os textos tenham sido produzidos bem antes, possivelmente no séc. 2 d.C. Ele é a fonte de inúmeros outros manuscritos, copiados e recopiados séculos afora, com todas as implicações embutidas nessa prática dos copistas, e também a inspiração de outros fabulistas gregos, como Bábrio, do séc.2 d.C.

O editor dos textos gregos das fábulas de Esopo mais conhecido no Brasil é o helenista francês Émile Chambry. Ele publicou em 1925 uma edição crítica em dois volumes, que traz apenas o texto grego, sem tradução, de 358 fábulas e muitas delas acompanhadas de uma ou mais versões (a fábula “A raposa e o bode”, por exemplo, tem sete versões) e seus respectivos aparatos críticos. Ela acrescenta às 231 fábulas da coleção Augustana, 127 outras fábulas conservadas em outros manuscritos de datas posteriores. Chambry tentou acolher apenas as agrupadas sob o rótulo de “fábulas esópicas”, anônimas, portanto. Contudo, no Brasil é mais conhecida uma versão abreviada dessa edição crítica, chamada “editio minor”, publicada também em 1925, na qual as 358 fábulas são apresentadas em uma única versão, aquela que Chambry considerou a melhor, e sem aparato crítico, mas, por outro lado, acompanhada de tradução francesa, o que a torna acessível a um número bem maior de leitores.

Em 1950 Ben Edwin Perry publicou uma obra monumental, denominada *Aesopica*, que reuniu os textos da “Vida de Esopo”, da doxografia a respeito de Esopo, das máximas e provérbios e das fábulas esópicas. Essa obra foi a primeira de um megaprojeto não realizado: Perry planejava a publicação, em colaboração com um grupo de especialistas, de três outros alentados volumes que abrigariam todas as informações sobre fábulas, inclusive sobre a fábula oriental. Em sua *Aesopica*, Perry

reproduz as 231 fábulas da coleção Augustana e, em seguida, apresenta textos de fábulas em grego e em latim que não têm versão correspondente nessa coleção.

A vantagem da edição de Perry é que ela expõe a variedade de formatos textuais que a fábula antiga apresentava, ao contrário da de Chambry, que privilegia composições textuais em conformidade com o formato das fábulas da coleção Augustana, todas constituídas de uma narrativa seguida de epímio. Essa organização textual, vale notar, se tornou caracteristicamente predominante na fábula ocidental, devido sobretudo à sua eficiência retórica.

## **OS VERSOS AMOROSOS ROMANOS: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E OS GRAFITES DE POMPÉIA**

**Lourdes Conde Feitosa – Universidade do Sagrado Coração (USC)**

Intensificou-se, nos últimos anos, em diferentes campos das Ciências Humanas, a utilização de fontes diversas, além da usual documentação literária, para a ampliação de informações sobre a organização social de sociedades passadas. A própria releitura de fontes literárias, agora analisada como uma representação específica das elites, e o uso de outras evidências históricas como as fontes epigráficas, arqueológicas, iconográficas, entre outras, têm trazido valiosas contribuições para este processo de revisão e ampliação das temáticas discutidas.

Nesta apresentação faremos uma conexão entre fontes literárias e epigráficas, em específico os grafites de Pompéia, para analisarmos o tema amoroso entre os romanos do I século d.C. As inscrições *comuns*, escritas em letras cursivas, eram utilizadas pelo povo para registros de fatos do cotidiano; são chamadas de *grafites*,

palavra derivada de *graphium*, instrumento utilizado para o seu desenho.

Estes grafites têm suscitado grande interesse paleográfico, lingüístico e literário, por diversos aspectos como por representarem umas das raras escritas cursivas da Antigüidade; permitirem analisar os processos de transformações ocorridos no latim popular e no erudito (Cartelle, 1981, p. 83) e pela difusão da cultura literária fora dos círculos das elites.

A preservação da estrutura da cidade e de seus objetos de uso cotidiano leva ao conhecimento de sua vida material e os grafites completam os dados com informações que revelam opiniões, desejos, experiências e sentimentos que, supõe-se, saiam diretamente da alma das pessoas para os muros da cidade. Por meio deles era comum mulheres e homens registrarem a felicidade de um amor compartilhado, a tristeza pela distância da amada, os ciúmes, os lamentos e as decepções por causa de um relacionamento rompido.

Nestes registros é possível verificar a influência literária épica, elegíaca e dramática de Roma, mas também da cultura grega e helenística, principalmente dos epigramas eróticos (Gigante, 1979, p. 37). Muitas citações encontradas em autores como Homero, Tiburtino, Virgílio, Ovídio, Catulo, Lucrecio são atestadas nos grafites.

Além de refletirmos sobre as formas de contato e o aprendizado literário, outra questão a ser discutida diante do uso da literatura aristocrática em manifestações populares é se isto caracterizaria uma absorção e submissão intelectual à cultura erudita. A análise de algumas inscrições parietais amorosas de Pompéia possibilitará indagar sobre o assunto.