

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus de Araraquara - SP

Thalita Morato Ferreira

Figuratividade na poesia bucólica de Virgílio

ARARAQUARA – S.P.
2013

Thalita Morato Ferreira

Figuratividade na poesia bucólica de Virgílio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Câmpus de Araraquara, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

A pesquisa recebeu apoio financeiro da CAPES.



Para Edna, Raíza, Rosângela, Marco, Henrique e Mateus



AGRADECIMENTOS



Primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Thamos, pelo exemplo de pensador crítico e pela poesia de seu ensino. Agradeço pela amizade, atenção e desvelo com os quais me auxiliou desde a Iniciação Científica.

Ao Prof. Dr. Alceu Dias Lima, eterno mestre e amigo, pela valiosa contribuição aos Estudos Clássicos, pelo exemplo de educador crítico e pela poesia de seu ensino.

Aos outros professores da Área de Latim: Prof. Dr. Dejalma Dezzotti, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, Prof. Dr. Brunno V. Vieira e a Prof^a. Dr^a. Giovanna Longo, pela minha formação e pelo entusiasmo com que me apresentaram os autores clássicos, instigando-me a prosseguir. Agradeço ainda, em especial, ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pela generosa leitura do meu trabalho e pelas valiosas contribuições no meu exame de Qualificação.

À Prof^a. Dr^a. Ude Baldan, pela presença marcante durante toda a minha trajetória acadêmica, pelo exemplo de pensadora crítica e pela poesia de suas aulas, também agradeço pela leitura atenta e precisa do meu trabalho e pelas contribuições no meu exame de Qualificação.

Aos meus pais, José e Antonieta, pela vida. E ao Carlos Eduardo, meu irmão.

À minha querida madrinha Edna, amiga e companheira de todas as horas, que sempre validou os meus pequenos sonhos e sempre me instigou a prosseguir, agradeço pela presença constante, pelo amor, carinho, atenção e desvelo.

Aos meus queridos amigos, Rosângela, Marco, Henrique, Mateus e Raíza, que trouxeram a serenidade e o encanto do campo para os meus dias e cujas vozes me instigaram a prosseguir, agradeço pela amizade sincera, por todo o carinho, pelos sorrisos, brincadeiras e por tornarem o mundo um lugar mais belo.

À Camila e ao João, por me encorajarem a seguir em frente, por todo o incentivo e pela amizade sempre acolhedora.

À Débora C. Moraes, por reprovar as minhas incertezas, apoiando-me com seu carinho e sincera amizade, agradeço pelas horas de estudo, de reflexão e de companheirismo. E também ao Iago Moraes, criança doce e que nunca se cansa de aprender, agradeço pelas brincadeiras e momentos felizes.

À Islene F. de Assunção, pelo carinho e amizade desde a época da graduação. E ao Yuri W. Fioravante, pela amizade e o incentivo, sempre.

A todos os amigos da Área de Latim, em especial à Cíntia M. Sanches, Débora C. Moraes, Joana J. Borges, Caroline T. Arantes, Mariana Pizano e Lívia Mendes, pela nossa caminhada.

À CAPES, pela concessão da bolsa de Mestrado.



Figura 1. Mosaico Romano do Século III. Túnis. Museu Nacional

O primado da forma o que significa é que, por exemplo, a poesia de Virgílio é a porção da substância Roma que a forma de Virgílio, o seu hexâmetro, recorta e exprime. Sem o hexâmetro de Virgílio, Roma é história, civilização, língua latina, metrificação até, mas não poema, pelo menos, não como o lemos nas Bucólicas e na Eneida.

Alceu Dias Lima (1992, p. 14)

RESUMO



A poesia de gênero bucólico iniciou-se na Grécia com os idílios do siracusano Teócrito. Em Roma, coube a Virgílio, poeta do Período Clássico na Literatura Latina, as primeiras composições destinadas à descrição do ambiente rústico-pastoril. Assim, entre 42 e 39 a.c, aproximadamente, Virgílio compôs um conjunto de dez poemas que a tradição dos Estudos Clássicos conhece sob o título de *Bucólicas*. Estes textos, como se sabe, chegaram até nós por meio de ininterruptas cópias; sendo os manuscritos mais antigos que possuímos em papiro na corrente de difusão da Cultura Clássica. Além disso, sabe-se que a poesia de gênero bucólico estendeu sua influência a outros poetas, sendo resgatada no Renascimento e, principalmente, no Neoclassicismo, o que deixa entrever que a vitalidade da poesia bucólica é patente pelo modo como os principais temas e enredos pastoris inspiraram e ainda inspiram os poetas e demais artistas.

O presente trabalho tem a preocupação de investigar, em cinco poemas bucólicos de Virgílio, o arranjo particular da linguagem poética, levando em conta a construção expressiva dos textos, a sua figuratividade. Pretende-se, assim, por meio da Semiótica Literária, buscar a compreensão a respeito do que poderia se chamar a vocação imagética de um texto literário. No que concerne aos poemas de Virgílio, serão comentados alguns dos relevos expressivos dos poemas pares, que são considerados, pelos críticos e comentadores da obra do poeta latino, como monodias. Além disso, o trabalho contará com a apresentação das traduções de estudo dos poemas, sempre acompanhadas das necessárias referências culturais.

O trabalho é um estudo introdutório sobre o bucolismo, a pastoral de Virgílio e o conceito semiótico de figuratividade, que se funda na ideia de uma representação mimética baseada no “parecer-ser” da expressão, com vistas à construção de um efeito de sentido “realidade” ao instaurar e categorizar a percepção do mundo.

Palavras-chave: Bucólicas. Virgílio. Figuratividade. Semiótica Literária.

ABSTRACT



The poetry of bucolic genre began in Greece with the Idylls of Theocritus. In Rome, Virgil, the poet of the Classical Period in the Latin Literature, was the first one to describe the rustic-pastoral scenes in his works. Thus, approximately between 42 and 39 BC, Virgil wrote a set of ten poems which is known by the tradition of Classical Studies as *Bucólicas*. We came into contact with these texts through uninterrupted copies, whose most ancient manuscripts were made of papyrus in the diffusion of the Classical Culture. Besides, it is known that the bucolic poetry exerted influence on many other poets, and it was evoked later on in the Renaissance and mainly during the Neoclassicism, which allows us to conclude that the vitality of bucolic poetry is clear since the main themes provided inspiration and still do for poets and other artists.

This paper aims to investigate, in five bucolic poems of Virgil, the particular arrangement of poetic language, taking into consideration the expressive construction of the texts and its figurativity. It is intended, therefore, through Literary Semiotics, to gain insight into what we may call vocational imagery of a literary text. Concerning the poems of Virgil, we will analyze the most expressive themes of the even poems, which are considered by the critics and scholars as monodies. Moreover, this paper will also present translations of the studies of the poems accompanied by the necessary cultural references.

This dissertation is also an introductory study on bucolic themes, Virgil's pastoral and semiotic concept of figurativity, which is based on "seem- to-be" of expression, aiming at the construction of an effect of meaning "reality" in restoring and categorizing the perception of the world.

Key-words: Bucolic. Virgil. Figurativity. Literary Semiotics

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO -----	13
2. O BUCOLISMO DE TEÓCRITO E DE VIRGÍLIO -----	18
2.1 O gênero bucólico e suas diferentes expressões-----	20
2.2 Bucolismo: um tema literário -----	21
2.3 Origens remotas da poesia bucólica -----	22
2.4 Precursores de Teócrito-----	23
2.5 A obra de Teócrito -----	24
2.6 Elementos fundamentais da bucólica de Teócrito-----	24
2.7 Virgílio, o introdutor da poesia bucólica em Roma-----	33
2.8 Classificação das obras de Virgílio -----	35
3. REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE O CONCEITO SEMIÓTICO DE FIGURATIVIDADE	
3.1 Tema e figura: o procedimento de figurativização de um texto-----	39
3.2 A Figuratividade: a leitura do poético-----	46
4. VIRGÍLIO ENTRE PASTORES: LEITURA E TRADUÇÃO DE CINCO POEMAS PASTORIS	
4.1 Bucólica II:	
a) Córidon, o pastor apaixonado : apresentação temática -----	56
b) Texto em latim -----	56
c)Tradução de estudo e notas de referência -----	58
d) Figuratividade na II Bucólica: proposta de leitura -----	61
4.2 Bucólica IV:	
a) A criança da Idade de Ouro : apresentação temática-----	71
b) Texto em latim-----	71
c)Tradução de estudo e notas de referência -----	73
d) Figuratividade na IV Bucólica: proposta de leitura -----	76
e) A IV Bucólica de Virgílio: um mito poético e cosmogônico-----	83
4.3 Bucólica VI:	

a) Sileno embriagado : apresentação temática -----	89
b) Texto em latim -----	89
c) Tradução de estudo e notas de referência -----	92
d) Figuratividade na VI Bucólica: proposta de leitura -----	95

4.4 Bucólica VIII:

a) Um canto entre pastores : apresentação temática-----	99
b) Texto em latim -----	99
c) Tradução de estudo e notas de referência -----	102
d) Figuratividade na VIII Bucólica: proposta de leitura -----	106

4.5 Bucólica X:

a) O homem e os seus amores: apresentação temática-----	114
b) Texto em latim -----	114
c) Tradução de estudo e notas de referência -----	116
d) Figuratividade na X Bucólica: proposta de leitura -----	119

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	123
------------------------------	-----

6. BIBLIOGRAFIA-----	125
----------------------	-----

*Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
[...]
Alberto Caeiro*



*El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
He de cantar, sus quejas imitando;
Cuyas ovejas al cantar sabroso
Estaban muy atentas, los amores,
De pacer olvidadas, escuchando;*

Garcilaso de la Vega (Écloga I, v. 1-6)



1. Introdução

[...] *nobis placeant ante omnia silvae.*
(Virgílio, *Buc.* II, v. 62)
A nós, os bosques agradam acima de tudo.

A poesia de gênero bucólico foi introduzida na Grécia por Teócrito, poeta que nasceu, segundo a tradição, em Siracusa, na Sicília, em meados do século IV a.C. De acordo com Manuel de Paiva Boléo em seu célebre estudo sobre *O Bucolismo de Teócrito e de Virgílio* (1936), os idílios rústico-bucólicos são identificados como as composições mais belas da obra teocriteana. O bucolismo, tido como tema literário, destina-se aos assuntos da vida campestre em que estão presentes: a natureza, os animais e o pastor de cabras ou ovelhas, figura recorrente e que está em simbiose com o ócio e os prazeres do viver rústico do campo.

Em Roma, coube a Virgílio (70-19 a.C), poeta do chamado Período Clássico na Literatura Latina, as primeiras composições de gênero bucólico. A coleção de dez poemas pastoris que a tradição dos Estudos Clássicos conhece sob o título de *Bucólicas* foi composta aproximadamente entre 42 e 39 a.C. Nesta obra, ao buscar motivos da pastoral grega de Teócrito, Virgílio cria cenários e personagens campestres, valendo-se de uma linguagem repleta de elementos figurativos.

Sobre a gênese da poesia bucólica de Virgílio, costuma-se afirmar, como assim declara João Pedro Mendes (1997, p. 120), a sua dependência em relação à obra e à arte de Teócrito. Ao comentar o v. 23 da *Buc.* IX, Sérvio (*apud* MENDES, 1997, p. 121), gramático latino do século IV d.C, afirma que Virgílio é um mero tradutor dos versos do poeta siciliano. Mas, como aponta Mendes (1997, p. 123), nos poemas pastoris de Virgílio existe a “originalidade de uma nova lírica, impregnada de experiências pessoais e diretas, feitas com base em novas realidades do mundo pastoril da Cisalpina e da política de sua época.” Para Junito de Souza Brandão (1950, p. 13), Virgílio imitou e traduziu muitos versos dos idílios de Teócrito. De acordo com o crítico, bastariam os nomes dos pastores para mostrar que o gênero da pastoral tem reminiscência grega. Mas, lembra Brandão, acompanhando Saint-Beuve, Pichon, Carrara, Goelzer, Cartault e Boléo, que Virgílio manteve “originalidade e independência na imitação”.

Ronaldes de Melo e Souza (1978, p. 11) acredita que “a significação de uma obra de arte literária decorre do princípio que rege a sua estrutura”. Sobre a poesia bucólica de

Virgílio, é inegável o fato de que o poeta busca motivos poéticos em Teócrito, mas sem deixar de integrar, como demonstram os críticos, o seu engenho e arte nas composições.

Assim, como é apontado pela tradição dos Estudos Clássicos, podemos observar que Virgílio teve seu modelo na pastoral grega de Teócrito, mas no que concerne à estrutura e ordenação de seus poemas, fica evidente que se trata de uma obra de valor singular.

Zélia de Almeida Cardoso (1969, p. 66) esclarece que “Apesar da simplicidade dos temas, a linguagem de Virgílio, nas *Bucólicas*, é bastante rica em figuras de estilo e elementos ornamentais.”

Com base nessas considerações, parece-nos conveniente um estudo que visa à observação dos procedimentos poéticos na poesia bucólica de Virgílio. O presente trabalho, valendo-se do arcabouço teórico oferecido pela Poética e a Semiótica Literária, concentra-se, assim, na dimensão figurativa das composições pastoris de Virgílio. Com vistas ao arranjo expressivo da linguagem artística, questionamo-nos sobre os efeitos de sentido que participam da formação do sentido poético e estético de um texto literário.

Em uma simples leitura exploratória das *Bucólicas*, é visível a alternância de monólogos (II, IV, VI, VIII e X) e diálogos (I, III, V, VII e IX), o que a tradição nomeia como uma alternância entre monodias e cantos amebeus¹. Para Raimundo Carvalho (2005, p. 110), crítico e tradutor das *Bucólicas*,

Esta alternância de formas entre os poemas pares e ímpares já revela a intenção do poeta em criar um conjunto de harmonia, ritmo e ressonâncias musicais. Atrás dessa harmonia, outras se desvelam, como na música orquestral, em que a alternância entre tema e variações compõe, na sequência dos diversos movimentos, a sua tessitura. Outros elementos, tais como a própria natureza do verso latino, assentado na alternância de sílabas breves e longas e o fato de, possivelmente, estes poemas terem sido criados para serem cantados com acompanhamento de flauta, além de representarem como motivo poético pastores, que são, em verdade, poetas-músicos, dão conta das características musicais da poesia virgiliana. Ultrapassando a mera exterioridade, estes elementos compõem uma voz interior, performadora de todo o canto.

A composição, a ordem e a cronologia das *Bucólicas* tem sido alvo de estranheza e discordância entre os comentadores da obra de Virgílio. Não é de interesse deste trabalho estabelecer uma rigorosa cronologia que levante a hipótese da ordem de composição e

¹ Comentadores da vida e obra de Virgílio apontam os cantos amebeus, dialogados, como uma herança da pastoral grega. Mas, como aponta Boléo (1936, p. 87) “Vergílio atenua por vezes o interesse do canto, não o pondo na boca dum pastor, mas narrando-o, qual repórter, no discurso indirecto.”

publicação das *Bucólicas*, pois além de pertencer a um terreno obscuro, tal preocupação não parece relevante para o entendimento da poeticidade evidenciada nesses textos.

Com vistas à exequibilidade do trabalho, procuramos destacar do conjunto de dez poemas aqueles em que o monólogo é dominante em relação aos diálogos, ou seja, os poemas pares. Não se trata de uma divisão criteriosa, mas tão somente de uma seleção que se fez necessária para o desenvolvimento do trabalho.

Assim, com vistas ao reconhecimento do poético presente nos versos de Virgílio, pretende-se destacar o arranjo estilístico utilizado pelo poeta e, com isso, tentar compreender o revestimento estético adotado nas composições, desenvolvendo uma investigação científica sobre poesia latina e expressão poética.

A Semiótica Greimasiana, que norteia as análises dos poemas aqui mencionados, concentra-se nos estudos da apreensão e da construção do sentido. Para essa ciência interessa o modo como as relações estruturais da linguagem são capazes de produzir a significação. De tal modo, o sentido aparece engendrado por uma forma, ou seja, por uma estrutura que o particulariza.

O conceito semiótico de figuratividade está intimamente relacionado com a teoria do sentido e, por isso mesmo, abrange os fenômenos tanto semânticos como culturais que aparecem interligados no processo de apreensão e construção da significação. A figuratividade é uma categoria descritiva que, ligada à teoria estética, abarca o figurativo e o não-figurativo (ou abstrato), este último sempre aparecerá revestido por figuras que o particularizam. Nesse sentido, no processo de figurativização de um texto, encontramos o nível da *figuração*, em que um tema, ou seja, um discurso abstrato, é convertido em figuras; e também o nível da *iconização*, em que as figuras utilizadas no discurso teriam o poder de se transformar em imagens do mundo, provocando, assim, uma ilusão ou impressão referencial, que é definida como sendo “[...] o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido “realidade [...]”. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 251).

A figuratividade, como observa Bertrand (2003, p. 154), “Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície”. Assim, um texto classificado como figurativo vale-se de figuras capazes de representar, verbal ou visualmente uma figura do mundo natural. O efeito sugerido por essa representação pode transmitir ao leitor a ideia de “realidade”, “irrealidade” ou até mesmo “surrealidade”. Caracterizam-se como efeitos específicos gerados pelo texto por meio de

estratégias discursivas e que são capazes de criar impressões referenciais. Sobre isso Bertrand (2003, p. 157) afirma que:

A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação com uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso.

Nesse sentido, é pertinente observar o modo como as figuras presentes em um texto podem gerar ilusões da realidade, produzindo imagens capazes de representar o mundo natural, concreto. De acordo com o conceito de representação aqui sugerido, a figuratividade incorporaria a criação de um simulacro com a aparência de verdadeiro, estabelecendo uma noção interdiscursiva entre a realidade e o texto literário.

Com vistas à dimensão enunciativa e figurativa dos poemas pastoris de Virgílio, as *Bucólicas* selecionadas para análise serão apresentadas como exemplo do revestimento particular da linguagem poética, com destaque, portanto, para a poeticidade que apresentam.

Com um estudo introdutório sobre o bucolismo de Teócrito e Virgílio (cf. cap. 2), pretende-se mencionar as diferentes expressões com que se costuma designar o gênero da poesia bucólica. Neste capítulo serão destacados alguns elementos temáticos que são recorrentes na obra de Teócrito e que serviram de motivo literário para Virgílio. Além disso, apresentaremos algumas das características do canto amebau, que foi praticado entre os pastores gregos e latinos e que, até hoje, tem servido de inspiração a diferentes culturas. Com base nos comentadores tradicionais da vida e obra do poeta latino, o gênero bucólico será apresentado em contraposição a outros gêneros literários (o didático e o épico).

No capítulo intitulado “Reflexões preliminares sobre o conceito semiótico de Figuratividade” (cf. cap. 3) serão apresentadas as principais teorias que fundamentam as análises do trabalho. Ao compreender conceitos como “figuratividade”, “tema”, “figura”, “ilusão referencial” ou “iconização”, o capítulo fundamenta-se na apresentação dos principais aspectos evidenciados no processo de figurativização de um texto.

Em “Virgílio entre pastores: Leitura e Tradução de cinco poemas pastoris” (cf. cap. 4) serão apresentadas as traduções e notas dos cinco poemas destacados para leitura e análise. Trata-se de um trabalho de Língua e Literatura Latinas. No capítulo haverá a apresentação do texto em latim, sempre seguido da tradução de estudo e das notas de

referência, dados de mitologia e cultura que são fundamentais para o entendimento de um texto clássico.

As notas que não apresentam referência foram redigidas com base nas obras de referência indicadas na bibliografia, a saber: os estudos de Pierre Grimal, Paul Harvey, Junito de Souza Brandão e P. Commelin.

Além da tradução seguida de notas, o capítulo contará com as análises dos poemas, em que serão apontados os efeitos de sentido que contribuem para a formação do sentido poético e estético de um texto literário. Assim, com base nos conceitos explicitados no cap. 3 (cf. “Reflexões preliminares sobre o conceito semiótico de Figuratividade”), intentar-se-á o reconhecimento de procedimentos estilísticos presentes nos versos de Virgílio.

Ao fundamentar-se na ideia explicitada por Joseph Brodsky (1994, p. 74), a de que “a poesia é, antes de mais nada, uma arte de referências, alusões, paralelos linguísticos e figurativos”, o presente trabalho busca reconhecer que um poema emprega sempre uma forma, um arranjo particular e expressivo da linguagem, destacando-se, assim, pela sua figuratividade.

2. O BUCOLISMO DE TEÓCRITO E DE VIRGÍLIO



Figura. 2. *Altar rústico* (Mosaico da Vila de Adriano em Tivoli)

*A rústica contenda desusada
Entre as musas dos bosques, das areias,
De seus rudos cultores modulada,*

*A cujo som, atônitas e alheias,
Do monte as brancas vacas estiveram
E do rio as saxáteis lampreias,*

*Desejo de cantar que se moveram
Os troncos e as avenas dos pastores,
E os silvestres brutos suspenderam.*

*Não menos o cantar dos pescadores
As ondas amansou do alto pego,
E fez ouvir os mudos nadadores.*

Camões (Écloga VI, v. 1-12)

2.1 O gênero bucólico e suas diferentes expressões

*É agradável ao ouvido o mugido da vitela, agradável é o sopro do vento, agradável o dormir ao ar livre, no verão, perto da água corrente*².
(Teócrito, Idílio VIII, vv. 76-78)

Manuel de Paiva Boléo, em seu estudo sobre *O Bucolismo de Teócrito e de Virgílio* (1936), menciona as diferentes expressões com que se costuma designar o gênero bucólico. De acordo com o crítico, os termos *idílio*, *écloga*, *bucólica* ou *pastoral* têm sido os mais usuais, além do termo francês *bergerie*. Assim, as divergências de terminologia levam-nos, juntamente com Boléo, a questionar se, de fato, existe uma diferença entre esses termos ou se são simplesmente expressões diferentes para a classificação de uma mesma ideia.

Etimologicamente, os termos *idílio*, *écloga* e *bucólica* são de origem grega. De acordo com Junito de Souza Brandão (1950, p. 3), a palavra idílio vem do grego *eidyllion*. Boléo esclarece que “O termo idílio (εἰδύλλιον)³ originariamente não significava nada mais do que «composição poética breve», «poesia curta».” (1936, p. 14). Para os modernos, o crítico menciona que o termo ganhou uma significação mais restrita, passando a designar “poema pastoral”. Ao incluírem em seus “pequenos poemas” assuntos pastoris, alguns poetas contribuíram para que o termo *idílio* ganhasse uma nova acepção. Assim, esse tem sido o significado mais usado para o termo, que, desde a Antiguidade, também conserva o elemento amoroso.

Para Boléo (1936, p. 15), em virtude da nova acepção do termo, não é de estranhar que os idílios do siracusano Teócrito, nomeado como criador do gênero pastoral, nem sempre tragam um pastor como protagonista ou o campo como cenário (como o gênero bucólico assim exige). O crítico explica esse contrassenso afirmando que as composições de Teócrito abrangem várias modalidades de poesia.

No que diz respeito ao termo *ἐχλογή* (*écloga* ou *égloga*⁴) trata-se de “um adjetivo substantivado, e significa tão somente «escolha», extracto dum autor, numa palavra, «poesia ou trecho escolhido». Só na linguagem moderna se começou a empregar como sinônimo de idílio, isto é, de composição pastoril.” (BOLÉO, 1936, p. 15).

² Trad. de Manuel de Paiva Boléo (1936, p. 57).

³ De acordo com Boléo (1936, p. 14) “εἰδύλλιον é um diminutivo de εἶδος, palavra que já antes de Teócrito, e mais tarde, nos gramáticos do seu tempo, se aplicava a toda e qualquer «forma» sob a qual se apresentasse a poesia.

⁴ Para Boléo “[...] parece ter intervindo aqui a influência antiga de uma etimologia errônea, segundo a qual «écloga» viria de αἶξ, αἴγος, cabra, e significaria, portanto, qualquer coisa como «canto ou poema em que entram cabras» (quando é sabido que «écloga» vem do v. ἐχ-λέγειν, escolher).

A palavra *bucólica*, etimologicamente vem de *boukoliká*, que em grego quer dizer “cantos de boiadeiros”. Este era o nome dado às composições em que o protagonista era o boieiro ou o vaqueiro.

A *pastoral* é uma composição poética em que há um cenário rústico, agreste e com a presença de pastores, enquanto a *bergerie* “consiste numa «écloga alegórica e sentimental de namorados tímidos e de pastores aristocráticos»” (BOLÉO, 1936, p.16). De acordo com os estudos de Levrault⁵ (*apud* BOLÉO, 1936, p.16), “Remy Belleau, Philippe Desportes (séc. XVI), Racan (séc. XVII) e outros, deram aos seus poemas ou dramas pastorais êste título de *Bergerie*.”.

Boléo acredita que embora haja uma gradação de sentido entre os termos *idílio*, *écloga*, *bucólica*, *pastoral* e *bergerie*, há, de certa forma, uma equivalência entre eles, o que nos leva a pensar sobre a origem, a formação e os diferentes aspectos do bucolismo.

2.2. Bucolismo: um tema literário

A princípio, a composição bucólica compreenderia, como adverte Boléo (1936, p. 16), uma forma de poesia em que o boieiro ou vaqueiro seria o protagonista. Nesse gênero, figuravam os guardadores de gado, os boieiros ou vaqueiros, os pastores de cabra ou de ovelhas, sempre inseridos em um cenário rústico, campesino. Fraguier (*apud* BOLÉO 1936, p. 17), um dos teóricos sobre a poesia pastoril, declara que os pastores são homens do campo que vivem singelamente, que estão sempre acompanhados de seus cajados e rebanhos e que, no momento de ócio, se ocupam de cantigas inocentes. Com o tempo, os termos *pastoral* e *pastoralismo* passaram a designar as composições que retratavam o pastor de cabras ou de ovelhas e, por isso, os termos são vistos como sinônimos de *bucolismo*. O principal, como menciona Boléo (1936, p. 18), é que esse tipo de composição tenha uma essência ou expressão pastoril.

A escolha do pastor como protagonista da cena bucólica se deve ao fato de que, cabe ao pastor, em seu momento de ócio, os cantares singelos que expressam uma vida essencialmente campestre. A “agreste avena” ou a “fruta ruda”, como assim denomina Camões na Invocação de *Os Lusíadas*⁶ (I, 5, v. 1-4), são inseparáveis do pastor, é ele o

⁵ Cf. LEVRAULT, *Le genre pastoral*. (obra citada por Manuel de Paiva Boléo).

⁶ Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.

representante de todo o cenário bucólico. Assim, é do ofício do pastor apascentar as suas ovelhas, desfrutar do ócio e também cantar os seus amores. Na “Bucólica I”, de Virgílio, o pastor Títilo encontra-se em um lugar aprazível destinado ao canto:

[*Buc.* I, v. 1-5,] Meliboeus:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris auena ;
nos patriae finis et dulcia linquimus arua;
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra,
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

Ó Títilo, tu reclinado à sombra de uma copada faia, contemplas a musa silvestre⁷ na tênue flauta; nós deixamos os limites da pátria e os doces campos; da pátria nós fugimos, tu, ó Títilo, deitado à sombra, ensinas os bosques a ressoar [o nome da] formosa Amarflis⁸.

De acordo com João Pedro Mendes (1997, p. 168),

O primeiro dístico das *Bucólicas* delinea a largos traços o cenário sobre o qual se desenrolam os diálogos dos pastores. A repetição aliterante da oclusiva *t* parece evocar os sons da flauta rústica, como prelúdio musical do poema, segundo nota Saint-Denis, *Virgile, Bucoliques*. Paris, Les Belles Lettres, 1970, p. 101. O ambiente rústico e pastoril envolve os personagens que se encontram em posições antitéticas: o pastor Títilo desfruta o doce *otium* da vida tranquila nos campos devolvidos ao seu legítimo proprietário; Melibeu lamenta o exílio forçado e a perda de um mundo cuja nostalgia assoma no contraste marcado por duas situações antinômicas: descanso, sombra fresca, prazeres da música e do canto, amores felizes, enquanto o rebanho vai pastando/angústia da espoliação, do desterro, de uma vida errante sem eira nem beira.

O bucolismo é entendido, assim, como um tema literário em que figuram personagens ligadas ao ambiente singelo do campo. Nas composições de gênero bucólico, o homem e a natureza encontram-se em simbiose.

2.3 Origens remotas da poesia bucólica

⁷ A musa silvestre, como declara João Pedro Mendes (1997, p. 169), corresponde ao canto poético.

⁸ Tradução de estudo.

Atribui-se ao siracusano Teócrito a origem do poema bucólico. Girard (*apud* BOLÉO, 1936, p. 21) ao referir-se à pastoral grega, menciona o nome de Teócrito como criador de modelos, mas, na visão de Boléo, Girard demonstra ainda qual é o fator determinante para a composição do poeta siciliano. Assim, nos estudos de Boléo, afirma-se que seria errôneo pensar em Teócrito como único criador da poesia de gênero bucólico, já que o poeta, tal como Homero, vale-se de uma reminiscência literária praticada na Grécia.

Ao mencionar as origens remotas da poesia bucólica, Boléo (1936, p. 33) lembra sobre a prática da agricultura (referindo-se, assim, ao campo e à natureza em geral) e da pastorícia (referindo-se à simpatia pelo pastor) como elemento fundamental para a caracterização do povo siciliano e da Sicília, tida pelo crítico como a pátria por excelência do gênero pastoral. Somando-se a isso, Boléo menciona que a poesia bucólica teve na mitologia agreste, especialmente no mito de Dáfnis⁹, sua principal fonte.

2.4 Precusores de Teócrito

Dos escritores que costumam ser apontados como precusores do gênero pastoral na Grécia, podemos nomear Estesícoro, poeta siciliano que teria vivido entre a segunda metade do século VII e a primeira do século VI a.C. Restaram poucos fragmentos de sua obra, mas Boléo (1936, p. 34) afirma que o poeta valia-se de lendas pastoris da Sicília e de pequenos romances de amor, sendo talvez o primeiro poeta a utilizar o mito de Dáfnis como motivo literário. Há comentadores, como adverte o crítico, que apontam o idílio XVIII de Teócrito como inspiração da obra de Estesícoro.

Boléo destaca ainda a influência de Epicarmo, poeta que viveu na primeira metade do século V a.C e que foi considerado por Platão como principal representante da poesia jocosa na Grécia. De acordo com os estudos de Boléo, Teócrito teria resgatado o elemento cômico da poesia de Epicarmo. Para o crítico português, o elemento cômico e, especialmente, o mímico¹⁰, são os elementos mais importantes nos idílios do poeta siciliano. No que diz respeito ao elemento amoroso, Boléo aponta para os poetas eólicos e para Safo que, muito provavelmente, teriam inspirado Teócrito em suas composições.

⁹ “Dafnis é um pastor, ou antes, o pastor por excelência [...] a divindade protectora dos pastores. É pastor, [...] tem um rebanho a seu cargo; leva-o a pascer aos campos. Aí enamoram-se d’ele tôdas as coisas, tôdas as *criaturas*, desde as inanimadas – as pedras, as árvores – até aos animais. A sua presença *anima* a própria natureza, que vive e sente como um ser humano.” (BOLÉO, 1936, p. 31-2).

¹⁰ Mimo: representação dialogada. João Pedro Mendes (1997, p. 143) menciona o diálogo de Títilo e Melibeu, na *Buc. I* de Virgílio, como uma autência representação dramática. Nos *Idílios*, de acordo com Boléo, Teócrito fez amplo uso dessa técnica.

Não se trata, porém, de questionar as diferentes fontes de inspiração dos idílios de Teócrito, mas sim de demonstrar alguns precedentes temáticos que aparecem na obra do siracusano.

2.5 A obra de Teócrito

Os idílios de Teócrito não oferecem, do ponto de vista de Boléo (1936, p. 47), um caráter uniforme, pois apresentam várias modalidades poéticas. Mas, é preciso destacar que os idílios bucólicos ou rústico-bucólicos, como assim nomeia o crítico, ganharam relevo e têm sido as composições mais citadas do siracusano. Dentre os poemas mais comentados, destacam-se¹¹:

I - (Tirsis)

III- (Amarílis ou a Visita Galante)

IV- (Os pastores = Bato e Córidon)

V- (O cabreiro e o pastor, ou Cómatas e Lácon)

IV- (Os cantores bucólicos = Dafnis e Dametas)

VII- (Talísias ou Simiquídas e Lícidas)

VIII¹²- (Os cantores bucólicos = Dafnis e Menalcas) / IX - (Os cantores bucólicos = Dafnis e Menalcas)

X- (Os trabalhadores ou os ceifeiros = Mílon e Bucaio)

XI- (Ciclope ou Polifemo e Galateia)

XXI- (Os pescadores ou marinheiros)

XXV- (Hércules matador do leão)

2.6 Elementos fundamentais da bucólica de Teócrito

De acordo com Boléo (1936, p. 48), os principais elementos que são responsáveis pela caracterização da pastoral grega de Teócrito são: a) o pastor; b) o cenário pastoril e a natureza; c) o canto bucólico e d) o amor. Assim, cumpre-nos destacar os elementos

¹¹ Manuel de Paiva Boléo vale-se da numeração tradicional, que data da edição de H. Estienne (1566).

¹² Os idílios VIII e IX são incluídos, em algumas edições, na categoria de «*incertorum idyllia*», outros contestam que sejam da autoria de Teócrito.

temáticos dos idílios do poeta siciliano, a fim de que possamos compreender os motivos literários que serviram de inspiração aos poemas pastoris de Virgílio.

a) O pastor:

O pastor, protagonista do cenário bucólico, é de fundamental importância para a composição da cena campestre, já que ele é o “senhor do campo” e confere à cena pastoral a simplicidade inerente ao gênero. Ao mesmo tempo que estão ligados à terra e ao rebanho de cabras e ovelhas, os protagonistas dos idílios de Teócrito são excelentes músicos. Isso se verifica no *Idílio VII-Talísias*, na figura do pastor Lícidas, homem rústico do campo que compõe singelas canções.

Ao demonstrar que conhecia os costumes e hábitos do povo campesino, Teócrito liga-se às regularidades do gênero bucólico e, de acordo com João Batista Toledo Prado (2007, p. 238), vale-se de protagonistas com uma linguagem crua e rude, mas, de acordo com o estudioso, “os pastores que habitam os Idílios são caracterizados – em oposição aos agricultores – como personagens que dispõem de muito tempo livre, que elas empregam dedicando-se à celebração da beleza e do amor, através da música e do canto.” Esse contraste, entre o belo e o rude, não prejudica a beleza do idílio, como aponta Fontenelle (*apud* BOLÉO, 1936, p. 52), mas deixa entrever, como esclarece Boléo (1936, p. 52), uma das notas mais pitorescas e sugestivas da obra teocriteana.

b) O cenário pastoril e a natureza:

O pastor dos idílios do siracusano Teócrito está intimamente relacionado ao campo e ao ar livre, juntamente com o seu gado. A estação preferida é a primavera, durante a qual, segundo Bion (*apud* BOLÉO, 1936, p. 54) “germina tudo o que nos pode deleitar.” Assim, “o cenário pastoril dos idílios bucólicos será fundamentalmente primaveril”. (BOLÉO, 1936, p. 54).

Legrand, em seus estudos sobre a obra de Teócrito (*apud* BOLÉO, 1936, p. 54-5) comenta que o cenário campesino comporta um rochedo, a espessura verde de um pequeno bosque, uma fonte, pinheiros, olmos, choupos, carvalhos, aves, insetos e a água que murmura entre as pedras. Cabe ao pastor, o senhor do campo, buscar nesse cenário agreste o seu ideal de vida, revelando-se, assim, um ser enamorado dos aspectos pastoris, aquele que se entrega ao momento do ócio para deleitar-se com a natureza.

Na visão de Boléo (1936, p. 55),

o poeta siracusano tem artes estilísticas de fazer despertar todos os sentidos: a vista, com a perspectiva das paisagens; o ouvido, com o ruído da natureza; o olfato, com o perfume evolado das plantas e o cheiro a leite fresco, ao coalho, ao gado; o gôsto, com elogiar as qualidades dos frutos; o tacto com o descrever a macieza, a maturidade, a redondeza dêstes...

No *Idílio VII*- Talísias, vv. 131-146, de Teócrito, encontramos uma descrição da cena campestre:

«Eu, mais Eucritos e o belo petiz Amintas, fomos até à propriedade de Frasidamos, e *estirámo-nos*, regaladamente sôbre fofas camas de junco e de parras cortadas de frêsko. Por cima de nós, grande número de *choupos* e de *olmeiros* agitavam-se inclinando os seus ramos sôbre as nossas cabeças. Muito perto, ouvia-se sussurrar uma água sagrada que saltava duma gruta consagrada às *Ninfas*. Ao pé dos ramos umbrosos, as *cigarras* queimadas do sol cantavam com dificuldade; a rã verde, ao longe, fazia ouvir o seu coaxar agudo nos bosquezinhos de sarças espinhosas; cantavam as cotovias, bem como os *pintassilgos*; a *rôla* gemia; as *abelhas* côm de amarelo-ouro voltejavam em tórno das *fontes*. Tudo exalava o odor da bela estação opulenta, o aroma da estação dos *frutos*. Rolavam em abundância peras a nossos pés, maçãs a nosso lado; e ramos carregados de ameixas arqueavam até ao chão¹³.» (BOLÉO, 1936, p. 55-56, grifos do autor).

Sensação parecida revela Mosco, no *Idílio I* (vv.11-14)

«Eu cá por mim, saboreio um doce sono debaixo dum plátano de folhagem espessa; e oxalá me possa comprazer em ouvir o ruído próximo duma fonte, cujo murmúrio encanta o homem dos campos, e não o perturba¹⁴.» (BOLÉO, 1936, p. 56).

Ao deleitar-se com o cenário campestre, o pastor revela a ambientação singela de um lugar favorável ao repouso, ao descanso. A paisagem agreste exerce, como esclarece Boléo (1936, p. 58), um poder de atração sobre os pastores. De acordo com o crítico, dentre os animais associados à ambientação campesina, estão a cabra, a ovelha, o bode, o cordeiro, o boi e a vaca, além da cigarra, a raposa, o urso, o lobo, a rã, o cão, o veado, o javali, a rola, a pomba, a andorinha, a cotovia, entre outros.

¹³ Tradução de Manuel de Paiva Boléo.

¹⁴ Tradução de Manuel de Paiva Boléo.

c) O canto bucólico:

*Com tal destreza toco a sanfoninha.
Que inveja até me tem o próprio Alceste:
Ao som dela concerto a voz celeste;*
(Tomás Antonio Gonzaga, Parte I, Lira I, v. 14-17)

Dos pastores mais gabados
Tinha à roda mais de mil,
Que ao som do seu rabil
Estavam como enlevados.

Rodrigues Lobo, “Écloga contra o desprezo das boas artes” (*apud* CÂMARA CASCUDO, 2005, p.191).

O pastor, protagonista do cenário bucólico, não apenas deleita-se com o cenário agreste, mas também participa, com seu engenho e arte, da composição da cena pastoril. Fontenelle (*apud* BOLÉO, 1936, p. 59) considera que a écloga deve caracterizar-se pelo elemento amoroso e a ociosidade, mas, como menciona Boléo (1936, p. 59), um terceiro elemento deve ser considerado: o aspecto musical.

Para o crítico, a música, a princípio, referia-se ao conjunto de musas que presidiam: a poesia, a dança (ou harmonia no espaço) e a música (ou harmonia no tempo).

O costume de fazer acompanhar a poesia de música, ou melhor, o hábito de compor versos para serem cantados e acompanhados dum instrumento musical, não era só peculiar à poesia lírica, mas à poesia em geral, de tal forma que antes de Hesíodo e Píndaro a palavra ποιητής (criador, poeta) era sinônimo de cantor, de aedo [...]. (BOLÉO, 1936, p. 59).

Os pastores em geral aparecem nos idílios como cantores, eles estão ligados a terra e à arte de bem dizer. O canto bucólico é um dos elementos essenciais dos idílios pastoris de Teócrito. Trata-se de uma forma de canto realizada em uma espécie de concurso, um desafio poético entre dois pastores. Assim, o canto de forma dialogada constitui o chamado canto amebeu, “que significa tomar uma coisa em troca doutra”. (BOLÉO, 1936, p. 61).

O chamado desafio poético, como menciona Boléo, é de motivo lírico, sendo praticado entre dois pastores. Com o término dos cantos, o pastor vitorioso recebe um prêmio, uma flauta pastoril ou um cajado, por exemplo.

Ao definir os antecedentes do desafio poético, Luís da Câmara Cascudo (2005) menciona os versos improvisados que os romanos chamaram de *amoebaeum carmen*, ou seja, canto amebeu, que “era alternado e os interlocutores deviam responder com igual número de versos” (2005, p. 185-6).

Câmara Cascudo menciona ainda a tradição do duelo poético e afirma que, na Idade Média, o canto alternado apareceu nas disputas dos *Jongleurs, Trouvères, Troubadours, Minnesingers*, na França, Alemanha e Flandres, ganhando o nome de *tenson* ou de *Jeux-partis*, “diálogos contraditórios, declamados com acompanhamento de laúdes ou viola, a viola de arco, avó da rabeça sertaneja” (2005, p. 187).

Para o folclorista, o gênero que está mais próximo do duelo ou desafio poético e que conserva as características do canto amebau é o *tenson*, que foi utilizado na Idade Média, e que correspondia ao “Débats” das “cortes d’Amor” provençais. O *tenson* foi chamado de “Contrasti” nas províncias da Itália meridional e na Sicília. “ ‘Os Mestres Cantores’ da Alemanha medieval (*Meistersingers*) sabiam cantar o ‘desafio’. Eram os ‘Wettgesange’, cantos alternados, sob regras fixas mas improvisados. Nos velhos ‘Cancioneiros’ castelhanos equivalem às ‘Preguntas y Respuestas’ ”. (CASCUDO, 2005, p. 187).

Câmara Cascudo (2005, p. 190) assinala que

A denominação “desafio” nos veio de Portugal onde a disputa poética de improviso depressa se vulgarizou e possuiu fanáticos. Recordação teimosa dos “amebeus” gregos, o desafio português ficou entre os pastores, cantando ao som do arrabil ou de violas primitivas, mas com o fervor e o entusiasmo de herdeiros legítimos do “canto alternado” que Teócrito divulgara.

Rodrigues Lobo em sua “Écloga contra o desprezo das boas artes” (*apud* CÂMARA CASCUDO, 2005, p. 191) encetou o seguinte:

Bieto:
E d’onde houve aquela rês,
Que ele poucas vacas cria?

Aleixo:
Ganhou-a numa porfia
Nas festas que Ergasto fez,

Houve então grão desafio
Em luta, canto, e louvores,
Venceu todos os pastores
Da serra, e d’além do rio.

Dois dos aspectos mais marcantes no canto bucólico destinado ao desafio são o paralelismo e o estribilho. O paralelismo, de acordo com Boléo, resulta do fato de os pastores responderem alternadamente, revisando a ideia do antecessor. Já o estribilho, resulta do emprego de versos que são intercalados ao canto. De acordo com Legrand (*apud* BOLÉO, 1936, p. 63), o estribilho corresponderia talvez a uma espécie de ritornelo instrumental com o qual os artistas campestres costumavam entrecortar o canto ou a recitação.

O canto, na poesia bucólica apresentada por Teócrito, valia-se da siringe, instrumento composto de sete tubos de canas desiguais ligados à cera, ou da flauta pastoril de cana. Já o personagem Dirceu, de Tomás Antonio Gonzaga, toca com destreza a sua sanfoninha.

d) Os pastores-cantadores de Virgílio:

Em seu ensaio “Virgílio e os cantadores” (2005), Mauro Mendes explora a origem do canto alternado entre pastores e aproxima, do ponto de vista temático, algumas passagens de *As Bucólicas* com algumas formas de manifestação da cultura nordestina. Das comparações feitas pelo estudioso, merece destaque, em especial, a primeira cena da “Bucólica I”, em que Melibeu, um pastor de gado, fala a Títilo, outro pastor, sobre o confisco de suas terras e sobre o fato de o amigo, que descansa à sombra de uma faia, ter conseguido conservar as suas por ajuda de um benfeitor.

[*Buc. I*, v. 1-5,] Meliboeus:

Tityre, tu patulae recubans *sub tegmine fagi*
siluestrem tenui musam meditaris auena ;
nos patriae finis et dulcia linquimus arua;
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra,
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

Ó Títilo, tu reclinado à sombra de uma copada faia, contemplas a musa silvestre na tênue flauta; nós deixamos os limites da pátria e os doces campos; da pátria nós fugimos, tu, ó Títilo, deitado à sombra, ensinas os bosques a ressoar [o nome da] formosa Amarflis¹⁵.

Do trecho inicial desta Bucólica, Mauro Mendes destaca a expressão “sub tegmine fagi” (à sombra de uma copada faia), pois “[...] se refere ao costume que os pastores têm de, nas épocas quentes, se protegerem do sol, debaixo das árvores, junto com os rebanhos [...] (p. 14-15)”. Em comparação a esta cena, Mendes (2005, p. 16) cita alguns versos da canção popular “Agreste”, que foi gravada pelo Quinteto Violado em seu álbum “Asa Branca”, de 1972.

¹⁵ Trad. de estudo.

Meu patrão, quando eu morrer,
 Eu quero ser enterrado
 Debaixo de um *pau frondoso*¹⁶,
 No meio do seu cercado,
 Pra, nos dias de calor,
 Eu descansar mais o gado.
 Quero ir todo encourado,
 Porque eu tenho vontade
 De me juntar a São Jorge
 No sertão da eternidade,
 Pra ganhar muito mais fama,
 Mais nome e celebridade.

Para Mendes, a canção vai ao encontro do hábito e costume dos pastores cantados por Virgílio, já que fala de um vaqueiro nordestino que também tem o hábito de descansar, junto ao rebanho, debaixo de uma árvore frondosa. Além disso, Mendes (2005, p. 16) aponta para o fato de que “[...] o vaqueiro quer se perpetuar, através do que já era a experiência de uma vida inteira, no quase sempre seco e quente sertão!”

Outra comparação feita pelo crítico abarca o chamado desafio ou concurso poético entre pastores cantadores.

Enquanto cuidavam dos rebanhos, os pastores costumavam promover disputas entre si, para ver quem era o melhor na arte de cantar e fazer versos. Plessis, sem nenhum preconceito, chama a este tipo de disputa de “concurso poético” (*concours poétique*), o qual se realizava sob a observação de um juiz. Iniciada a disputa os dois rivais se alternavam cantando estrofes, que deviam ter o mesmo número de versos, tendo o segundo improvisador a obrigação de se manter dentro do tema proposto pelo primeiro, quer o contradizendo, quer o enriquecendo com variações. O primeiro improvisador (*repentista*) tanto podia se manter dentro de um mesmo tema durante várias estrofes, quanto podia mudá-lo, bruscamente, criando, assim, dificuldades para o segundo. Este tipo de desafio era denominado canto “amebeu” (canto alternado). (MENDES, 2005, p. 16-17).

Como exemplo do canto alternado destinado ao desafio Mauro Mendes cita a “III e a VII Bucólicas” de Virgílio. Os cinco primeiros versos da “VII Bucólica” servem, de acordo com Mendes, de introdução à “peleja” que, no poema, se trava entre os pastores Córídon e Tírsis.

¹⁶ De acordo com Mauro Mendes, no Nordeste, “pau frondoso” designa qualquer árvore. Diz-se também “pé-de-pau”.

[*Buc.* VII, v. 1-5,] Meliboeus:

Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,
 compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
 Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas,
 Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
 Et cantare pares et respondere parati.

Dáfnis havia se sentado, por acaso, sob uma rumorosa azinheira. Córidon e Tírsis haviam reunido [em um só] os rebanhos. Tírsis as ovelhas, Córidon as cabras inchadas de leite. Ambos na flor da idade e ambos árcades, iguais no cantar e dispostos a responder¹⁷.

O entrave poético acontece entre os versos 21 e 68 do poema, alternando-se seis vezes em estrofes de quatro versos (quadras). Para Mendes, os desafios entre os repentistas do Nordeste são semelhantes aos embates poéticos ocorridos entre os pastores gregos e romanos, que serviram, portanto, de inspiração a Teócrito e a Virgílio, grandes cultuadores do gênero da pastoral. De acordo com Mendes, são inúmeros os registros de pelepas entre cantadores nordestinos. Diz-se que porfiavam por muitas horas, cada um na tentativa de superar o outro em invenção e improviso.

Mendes analisa ainda uma das quadras da “peleja” entre os pastores Córidon e Tírsis na “VII Bucólica”.

[*Buc.* VII, v. 57-60,] Thyrsis:

Aret ager ; uitio moriens sitit aeris herba ;
 Liber pampineas inuidit collibus umbras :
 Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,
 Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.

O campo está seco. A erva morre de sede pela má qualidade do ar. Líber¹⁸ recusou às colinas as sombras das parreiras. À chegada de nossa Fílis, todo o bosque reverdescerá e Júpiter descerá intensamente em chuva fecunda¹⁹.

A estrofe citada pelo crítico deixa entrever a influência que o amor e a mitologia exercem sobre a poesia bucólica. Líber (Baco), o deus do vinho, nega a sombra das ramas da videira, motivo pelo qual o calor abrasa a terra e as plantas morrem de sede. Mas Júpiter trará

¹⁷ Trad. de estudo.

¹⁸ Líber: Diz-se que é uma divindade itálica, assimilada a Baco, o deus do vinho.

¹⁹ Trad. de estudo.

a chuva. Assim, os bosques novamente serão o abrigo dos pastores e do gado, pois reverdescerão com a chegada da amada Fílis.

De acordo com Mendes, o cenário da terra abrasada descrito nesta Bucólica é o mesmo cenário presente na letra da conhecida canção “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Quando olhei a terra ardendo
 Qual fogueira de São João
 Eu perguntei a Deus do céu, ai!
 Por que tamanha judiação?
 Que braseiro, que fornalha!
 Nem um pé de plantação!
 Por falta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão.
 Até mesmo a asa branca
 Bateu asa do sertão
 Entonce eu disse, adeus Rosinha,
 Guarda contigo meu coração
 Hoje longe muitas léguas
 Numa triste solidão
 Espero a chuva caí de novo
 Prá mim vortá pro meu sertão
 Quando o verde dos teus olhos
 Se espalhar na plantação,
 Eu te asseguro, num chore não, viu?
 Que eu voltarei, viu, meu coração.

O crítico defende, assim, a ideia de que

É o mesmo cenário de terra arrasada descrito em *As Bucólicas*. É o mesmo “Deus do céu”, que tudo poderia resolver, mas se compraz em submeter o sertanejo a tanto sofrimento, a tanta judiação. O sertanejo/pastor/boiadeiro foi embora, virou retirante, mas ele sabe que, um dia, vai voltar, pois sua amada Rosinha/Fílis tem o poder de espalhar o verde dos seus olhos na plantação, de fazer reviver a terra esturricada do sertão! (MENDES, 2005, p. 20).

e) O amor:

O amor, temática recorrente nos idílios de Teócrito, bem como nas bucólicas do mantuano Virgílio, aparece em geral concretizado na figura de pastores que, abandonados, queixam-se de sua solidão. Exemplo disso é o *Idílio-II* de Teócrito, considerado por Legrand (*apud* MENDES, 1997, p. 283) como “uma das obras primas da poesia grega”, “uma obra-prima da literatura de amor universal”, na qual, o poeta siciliano emprega

“queixumes de amor não correspondido”. Outro exemplo seria o *Idílio-III* de Teócrito, vv. 25 sq., em que um pastor de cabras, como assim aponta João Pedro Mendes (1997, p. 287), enamorado de Amarílis, mediante queixas e ameaças de suicídio, tenta recuperar o amor da jovem. Mas, a indiferença da amada leva o pastor a querer entregar-se aos lobos. Ao anunciar o suicídio, o pastor ameaça ainda atirar-se nas ondas do mar para que, assim, possa morrer pelo efeito da queda e satisfazer, finalmente, a amada. Enquanto o pastor de Teócrito faz uma ameaça no intuito de persuadir Amarílis, o pastor de Virgílio, na “Bucólica VIII”, nos dá a impressão, como aponta Mendes, de cumprir a ameaça feita a Nisa, já que pára de cantar. (cf. canto de Damão *Buc.* VIII, v. 21-61). Assim, ao despedir-se de todo o cenário campesino, o pastor confirma a sua intenção.

De acordo com João Pedro Mendes (1997, p. 283), o tema do suicídio causado pelo amor foi introduzido na poesia alexandrina pelo siracusano Teócrito. Virgílio recupera claramente essa temática, valendo-se da imagem de um pastor traído, na “Bucólica VIII” e da imagem de Córídon, na “Bucólica II”, na qual o pastor também “insinua a sua determinação ao suicídio por amor não retribuído”. (MENDES, 1997, p.188).

O amor nos idílios de Teócrito, como adverte Boléo ao citar E. Carrara, é introduzido com elementos dramáticos, elegíacos e míticos que já estavam combinados, na época do poeta siracusano, com outras formas literárias. Foi ele, na opinião de Boléo (1936, p.72), que soube libertar o elemento bucólico que estava aliado a outras composições e dar-lhe autonomia. Com os idílios de Teócrito, o bucolismo estava definitivamente constituído. Em Roma, como declara Maria Helena da Rocha Pereira (2002, p. 248), Virgílio foi o primeiro a valer-se do modelo pastoral introduzido por Teócrito e, assim como este, escreveu cantos alternados de pastores, mas não se limitou a uma imitação do modelo helenístico, já que o adaptou à atualidade romana.

2.7 Virgílio, o introdutor da poesia bucólica em Roma

O poeta, *Publius Vergilius Maro*, de acordo com a tradição dos Estudos Clássicos, viveu entre os anos 70 e 19 a.C. Conta-se que nasceu em Andes, perto de Mântua, região que, segundo Bellesort (*apud* BOLÉO, 1936, p. 80), é constituída por “rochedos, regatos, fontes sagradas [e] pastagens onde cresciam juncos”. Além das *Bucólicas*, coleção de dez poemas pastoris, compôs as *Geórgicas*, obra organizada em quatro cantos e classificada como poema didático, em que o poeta canta “a terra e os encantos da vida rural”

(CARDOSO, 1989, p. 104), e a *Eneida*, epopéia de doze cantos ou (livros), considerada pela tradição como poema mitológico e histórico (CARDOSO, 1989, p. 20).

O conjunto de dez poemas pastoris que a tradição conhece sob o título de *Bucólicas* foi composto aproximadamente entre os anos 42 e 39 a.C. Nesta obra, inspirado pelo siracusano Teócrito, Virgílio constrói personagens e ambientes campestres, apresentando uma linguagem repleta de elementos figurativos. De acordo com Maria Helena da Rocha Pereira (2002, p. 148), cabe a Virgílio o mérito de introduzir o gênero da pastoral grega em Roma. Assim como Teócrito, escreveu cantos alternados de pastores (canto amebeu), recuperando a tradição deixada pelo siracusano ao valer-se do duelo ou desafio poético-musical entre pastores, mas, como observa Boléo (1936, p. 87) “Vergílio atenua por vezes o interesse do canto, não o pondo na boca dum pastor, mas narrando-o, qual repórter, no discurso indirecto.”

Gian Biagio Conte (1999, p. 264) afirma que até a publicação das *Bucólicas*, Teócrito foi o menos popular e sucedido autor entre os grandes autores helenísticos lidos pelos romanos. Para o crítico, a nova cultura romana, tão fortemente urbana, preferiu voltar-se para outros modelos. Na opinião de Biagio Conte, a poesia presente nos *Idílios* do siracusano Teócrito vale-se de uma reconstrução nostálgica e erudita de um mundo tradicional do pastoralismo, com uma visão destinada ao gosto de um público urbanizado e de uma sociedade cosmopolita. O crítico menciona ainda que há, em cada detalhe do gênero da pastoral, um delicado equilíbrio entre o poético e o gosto pela descrição de um cenário tão particular. De acordo com Biagio Conte, a união de Virgílio a esse gênero foi extremamente feliz, já que o mantuano não se limitou a apenas revisitar o córpis teocriteano, mas também a adaptar o gênero à atualidade romana. Para Boléo “uma das notas típicas da bucólica vergiliana (como aliás da poesia latina em geral), é o tom elegíaco” (1936. p. 85). Assim, a obra do mantuano não deve ser reduzida a um mero processo de imitação, já que vale-se, como aponta Boléo, de formas literárias que floresciam em Roma. Embora Sérvio (*apud* MENDES, 1997, p. 121), em seu comentário ao hexâmetro 23 da *Bucólica IX*, apresente Virgílio como mero copista de Teócrito, Aulo Gélcio (*apud* MENDES, 1997, p. 122), no século II (*Noites Áticas*, livro IX, cap. 9) reconhece o trabalho do mantuano, afirmando que Virgílio substitui alguns termos gregos com graciosidade.

Como se sabe, nas *Bucólicas*, os hexâmetros virgilianos são exemplos da realidade pastoril da Cisalpina. Ainda que o ambiente campestre e os pastores de Mântua misturem-

se com os da Sicília, evidencia-se um cenário pastoril fortemente marcado pelo universo mítico da Arcádia.

João Pedro Mendes (1997, p. 123) afirma que a novidade de Virgílio está no trabalho de uma lírica singular mediada pela natureza, pelas emoções dos pastores e pelas relações sociais e políticas de sua época. Assim, acredita-se que a poesia bucólica virgiliana, longe de uma mera imitação, participa da expressão da Língua e da Cultura Latinas, revestindo-se de um caprichoso relevo artístico. Afinal, de acordo com Brodsky (1994, p. 74) “o que dita um poema é a língua, a voz da língua”.

2.8 Classificação das obras de Virgílio

Ao mencionar a qualidade do poema bucólico e de outras obras de Virgílio, Sérvio aponta para três estilos, a saber: o humilde, o médio e o grandiloquente. Para o gramático, na *Eneida* evidenciamos o grandiloquente, nas *Geórgicas*, o médio e nas *Bucólicas* o humilde, devido à qualidade dos temas ali expressos.

Probo, à maneira de Sérvio, faz uma comparação entre os gêneros e declara que enquanto a *Eneida* pode ser classificada como sublime, o poema bucólico é tido como humilde, tendo em vista a simplicidade dos temas.

Donato, diferentemente de Sérvio, não usa o termo “qualidade” para classificar a elocução do gênero pastoril. O gramático aponta, assim, para uma elocução tênue (*Bucólicas*), moderada (*Geórgicas*) e vigorosa (*Eneida*).

Filargírio associa os três gêneros por meio da classificação das personagens: o pastor (*Bucólicas*), o agricultor (*Geórgicas*) e o guerreiro (*Eneida*).

Donato e Filargírio classificam ainda as personagens do gênero bucólico, apontando para uma espécie de hierarquia entre elas. Primeiro os boiadeiros ou vaqueiros, depois os ovelheiros e, por último, os cabreiros. Esta divisão aparece em Teócrito (*Id.* I, v. 86) quando o pastor Dáfnis é rebaixado por Priapo: “Chamavam-te vaqueiro, agora assemelhas-te a um cabreiro.”²⁰

Levando em consideração a divisão de Donato e Filargírio, o crítico Hasegawa (2004, p. 25) menciona que este tipo de rebaixamento pode ser evidenciado em âmbito latino, na poesia de Catulo (22, v. 10), em que “o poetaastro Sufeno parece um *caprimulgus* (“o que ordenha as cabras”; “cabreiro”)”.

²⁰ Tradução de Alexandre Hasegawa.

No que diz respeito à classificação da obra de Virgílio, na *Parisiana poetria* (II 116-121), de João de Garlândia, é descrita a *Rota Vergilii* (“Roda de Virgílio”), classificação medieval (séc. XII/XIII) que, de acordo com Hasegawa (2004, p. 25), segue a doutrina dos gramáticos latinos. Nesta classificação, encontramos as *Bucólicas* no estilo humilde; as *Geórgicas*, na do médio, e a *Eneida*, na do grave. Observa-se, assim, uma gradação de sentido entre os termos que definem as três obras, o que nos leva a crer que são expressões diferentes para a classificação de uma mesma ideia.

Para Pierre Guiraud (1970), a noção de gênero é inseparável do estilo. O crítico afirma que “a cada gênero correspondem modos de expressão necessários e rigorosamente definidos, que determinam não somente a composição, como também o vocabulário, a sintaxe, as figuras e os ornamentos.” (1970, p. 25).

As três obras de Virgílio apresentam os três estilos ou tons que os antigos distinguiam: o simples, o temperado e o sublime. Guiraud menciona a “Roda de Virgílio”, já anteriormente descrita por João de Garlândia, afirmando que a divisão presente nos anéis indica a condição social que corresponde a cada um dos três estilos. Cabe, assim, ao camponês ou agricultor, lavrar o campo com seu arado, enquanto é do ofício do soldado portar o gládio e receber honrarias, ao mesmo tempo que a vida do pastor é contada em um estilo simples, ligada ao ofício de apascentar o manso gado.

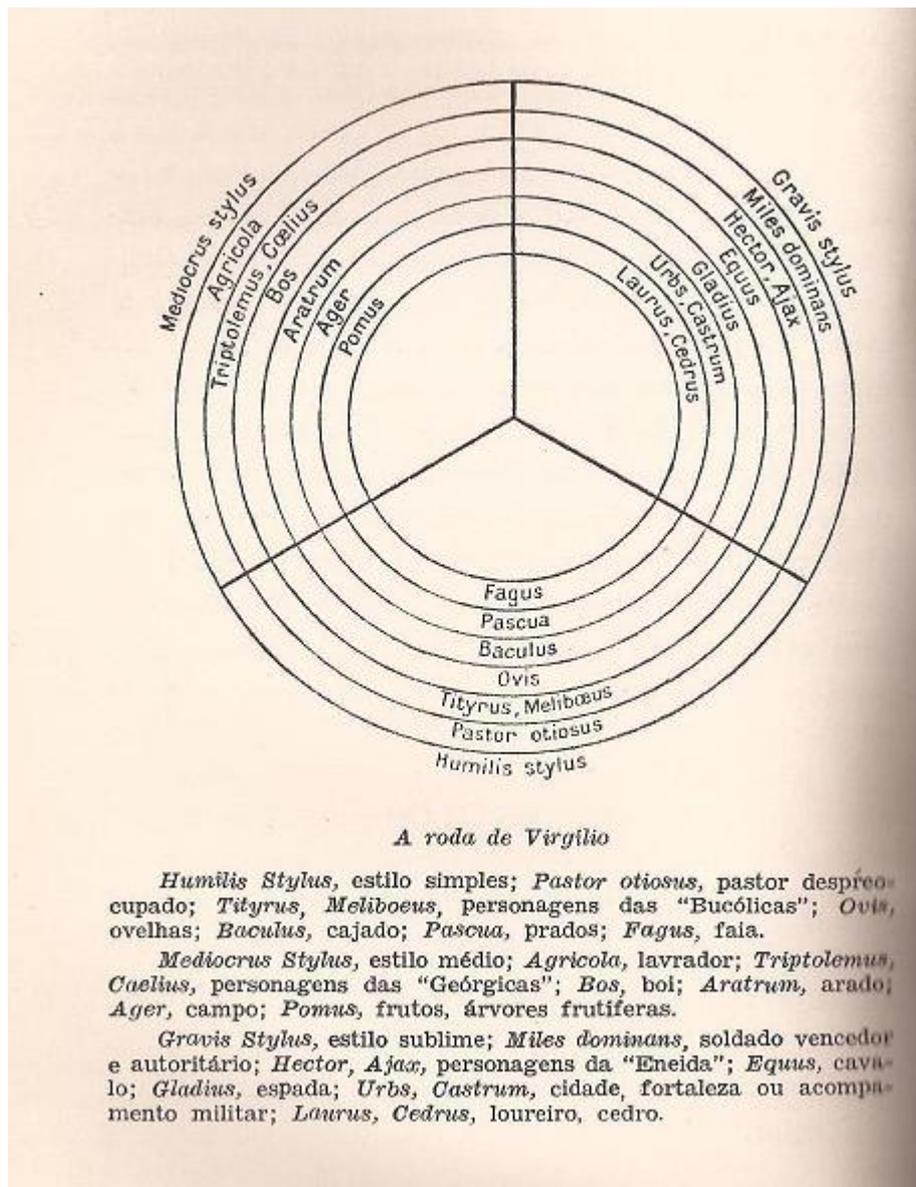


Figura 3. A roda de Virgílio. Pierre Guiraud, 1970

Como se vê, essas classificações contribuem para a compreensão dos aspectos temáticos e figurativos que podem ser evidenciados nas três composições de Virgílio. No que concerne à poesia de gênero bucólico, vale destacar que a simplicidade figura como tema primordial, responsável pela caracterização das personagens e da cena campestre.

Cada um dos aros concêntricos presentes na "Roda de Virgílio" equivale, assim, a uma esfera de atuação. De acordo com a descrição dos elementos da roda, observa-se para cada obra a apresentação do vegetal típico, do ambiente, do instrumento, do animal característico, dos personagens emblemáticos, das funções sociais e, por fim, o tom, que será, de acordo com a classificação dos estudiosos, simples, temperado ou sublime. De tal modo, às *Bucólicas*, obra cantada em um estilo simples, cabe a frondosa faixa, bem como os

choupos e outros arvoredos, o que contribui para a descrição do espaço campestre, que deve ser sempre um lugar aprazível (*locus amoenus*) para o pastor apascentar o seu gado, as cabras ou ovelhas. Dentre os nomes de pastores mais conhecidos estão, como é mencionado na *Roda*, Títilo e Melibeu, personagens que, no momento de ócio, desfrutam da sombra de uma frondosa faia e tocam a singela flauta enquanto apascentam o manso gado com o auxílio de seus cajados. Às *Geórgicas*, assim, cabem os pomares, o campo lavrado, o arado, o boi e o agricultor, enquanto à *Eneida* cabem o louro, o cedro, a cidade ou os acampamentos de guerra, o gládio e o cavalo, pertencentes ao soldado, herói quase sempre abençoado pelos deuses.

Nota-se assim, uma mudança de tom entre as obras, o que pede, necessariamente, uma alteração dos temas e figuras a serem apresentados. Enquanto o protagonista das *Bucólicas* é um rústico pastor que apascenta o gado, o protagonista da *Eneida* é um herói, que é abençoado pelos deuses e que vive grandes aventuras. Não é do ofício do soldado apascentar as ovelhas com seu cajado, mas sim de portar o gládio em batalhas. Assim, o ambiente da atuação das personagens deve, necessariamente, moldar-se de acordo com a descrição delas. A espacialidade comporta a presença do sujeito que atua sobre ela. Personagem e espaço estão em simbiose.

A “*Roda de Virgílio*” apresenta os principais temas e figuras presentes nas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, prevendo, assim, a figuratividade que entremeia esses discursos.

3. Reflexões preliminares sobre o conceito semiótico de Figuratividade

3.1 Tema e figura : os procedimentos de figurativização de um texto

Temos, por enquanto, de trabalhar no sentido de ver como é que essa estruturação atua, (...), organizando o substrato figurativo a partir do qual o texto entrama, molda, enforma, o tema ou temas que o discurso põe em andamento. [...]
 Ignácio Assis Silva, 1995, p. 12

A Semiótica Greimasiana oferece modelos para a análise da significação na dimensão do discurso. Essa ciência procura mostrar como os percursos da significação se organizam e se combinam a partir de regras sintáticas e semânticas responsáveis pela coerência de um texto, demonstrando como este vai se tornando mais concreto pela instalação de personagens e figuras, além da introdução de índices espaçotemporais. Os textos a seguir exemplificam os procedimentos de figurativização explicitados pela ciência Semiótica.

Texto I:

Trecho da II Bucólica de Virgílio (hexâmetros 1-15)

Córidon, um pastor, pelo formoso Aléxis,
 delícias do seu dono, em desespero ardia-se.
 A um denso faial, de vértices sombrios,
 Vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes
 lançava, num esforço inane, estes delírios:
 Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos?
 Nem tens pena de mim ? me forças a morrer.
 Agora o gado goza o frescor de uma sombra;
 agora o espinhal verde lagarto oculta,
 E Tétilis prepara, aos ceifeiros exaustos
 pelo estio voraz, alho e serpilho olentes.
 Mas, enquanto eu sigo o teu rastro, cigarras
 roucas, sob o ardente sol, em arbustos ressoam.
 Melhor não era, ira amara de Amarílis,
 seu soberbo desdém, sofrer? [...]

Trad. de Raimundo Carvalho, 2005, p. 21

Texto II

Aquele que não tem o amor correspondido tem as suas perspectivas frustradas.

O trecho da “II Bucólica” de Virgílio é um texto concreto, figurativo, já que apresenta elementos existentes no mundo natural, tais como: pastor, denso faial, montes, selvas,

gado, espinhal, verde lagarto, arbustos, etc. O assunto presente no segundo texto relaciona-se com o trecho do texto de Virgílio, no entanto, é estruturado de um modo diferente. Enquanto a “II Bucólica” remete a elementos concretos existentes no mundo natural, o segundo texto é mais abstrato e caracteriza-se pela explicação e ordenação de algo presente no mundo.

É evidente que os dois textos apresentam um mesmo esquema narrativo. Um sujeito está privado da conquista de um objeto, mas esforça-se para conquistá-lo. No final, ele não consegue obter o que inicialmente desejava, frustrando-se, assim, por não ter a posse do objeto.

Um esquema narrativo pode, dessa forma, ser expresso por temas (em si mesmos abstratos), como é o caso do segundo texto, ou ainda, receber um investimento figurativo a partir de elementos concretos que sugerem uma analogia com a realidade perceptível. Assim, logo no início da “II Bucólica”, encontramos a concretização do tema do amor não correspondido. O que figurativiza a ideia da paixão do pastor Córídon, por exemplo, é o verbo “arder”, que sugere concretamente o sentimento do pastor em relação ao jovem menino. Além disso, Córídon usa o adjetivo “cruel” como vocativo para Aléxis, alegando, ainda, que está sendo forçado a morrer. As figuras utilizadas na fala do pastor (“*Não escutas cruel Aléxis os meus cantos ? / Não tens pena de mim ? me forças a morrer.*”), deixam entrever a concretização do tema do amor não correspondido, bem como a frustração de Córídon em relação aos acontecimentos.

Assim, aos elementos concretos de um texto, dá-se o nome de *figuras*, já aos elementos abstratos, chamamos de *temas*. *Figura* é o termo com que podemos designar algo existente no mundo. De acordo com José Luis Fiorin (2011, p. 91) “a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural”. Mas o mundo natural e perceptível assinalado pelo linguista não se refere apenas ao mundo real, mas também aos “mundos fictícios criados pela imaginação humana”. As figuras podem ser substantivos concretos, verbos que indicam ação ou adjetivos que expressam um atributo físico das coisas e pessoas do mundo percebido. *Tema* é o termo com que designamos as palavras e expressões que são responsáveis pela explicação de um dado ou fato do mundo natural. Trata-se de um “investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural.” (FIORIN, 2011, p. 91).

Os textos figurativos, como assinala Fiorin (2011, p. 91), “criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o

mundo”, enquanto os textos temáticos “procuram explicar a realidade”. Logo, os discursos figurativos são eminentemente descritivos e representativos, enquanto os temáticos caracterizam-se pela explicação e interpretação do mundo perceptível.

Em um texto figurativo encontramos sempre um tema que é subjacente às figuras instaladas no discurso. Toda figura é, portanto, a concretização de um determinado tema, abstrato. Para Fiorin (2011, p. 92) é o nível temático que dá sentido ao figurativo. Sobre isso, Bertrand (2003, p. 215) adverte que “a significação figurativa ultrapassa com folga seus significados literais, dotando-se de significações abstratas.[...]”. Isso acontece, por exemplo, na “II Bucólica” de Virgílio, em que o pastor desditoso assemelha-se ao homem que não tem o amor correspondido e, por isso, tem as suas perspectivas frustradas.

Os textos que circulam em nossa sociedade são: *temáticos*, com algum recurso figurativo esporádico (discursos políticos, textos filosóficos) ou *figurativos*, recobertos, assim, em sua totalidade, por figuras (textos literários e históricos).

No verbete “Figurativização” Greimas & Courtés (2011, p. 210) observam que:

Quando se tenta classificar o conjunto de discursos em duas grandes classes, discursos figurativos e não-figurativos (ou abstratos), percebe-se que a quase totalidade dos textos ditos literários e históricos pertencem à classe dos discursos figurativos. Fica entendido, entretanto, que tal distinção é, de certa forma “ideal”, que ela procura classificar as formas (figurativas e não-figurativas) e não os discursos-ocorrências que não apresentam praticamente nunca uma forma em estado puro.

Enquanto os *textos figurativos* constroem cenários reais com a presença de pessoas, animais, cores, etc, os *textos temáticos*, ao explicarem os fatos do mundo, visam à interpretação de uma dada realidade. Assim, os textos desta segunda classe “organizam, categorizam [e] ordenam os elementos do mundo natural [...]” (FIORIN, 2011, p. 91).

De acordo com Diana Luz Pessoa de Barros em *Teoria Semiótica do Texto* (2005, p. 69) “Aos textos de figuração esporádica opõem-se aqueles em que ocorrem percursos figurativos duradouros, que se espalham pelo discurso inteiro e recobrem, totalmente, os percursos temáticos.”

Em *Elementos de Análise do Discurso*, Fiorin (2011, p. 92) assinala que “quando se fala em textos figurativos ou temáticos, fala-se, respectivamente, em textos predominantemente, e não exclusivamente, figurativos e temáticos”.

Ao lermos um texto figurativo, como a “II Bucólica” de Virgílio, por exemplo, observamos que é um tema abstrato que imprime sentido às figuras, daí a necessidade de se encontrar o sentido de um conjunto de figuras, uma vez que estaríamos depreendendo o

tema subjacente a elas. Assim, todo texto figurativo apresenta dados concretos que veiculam significados mais abstratos. Além disso, uma figura sempre estará relacionada a outras, pois juntas elas criarão um percurso figurativo. Logo, uma figura por si só não tem significado definido, uma vez tomada isoladamente pode sugerir diversas ideias. O seu sentido só aparece quando ela é combinada a outras figuras, visto que em um texto tudo é relação. O verbo “arder”, por exemplo, utilizado no início da “II Bucólica” para a figuração do tema “paixão” só poderá ser lido como a concretização figurativa desse tema quando estiver associado às outras figuras do texto, já que o verbo “arder” poderá ter outras acepções quando utilizado em outros contextos.

Portanto, para compreendermos o tema de um texto figurativo, precisamos perceber as redes coerentes formadas pelas figuras, já que é a coerência entre elas o que permite a apreensão do sentido. A quebra do encadeamento entre as figuras pode tornar o texto inverossímil, já que seria uma quebra no efeito de sentido construído no discurso, a menos que o inverossímil apareça como um dos efeitos a ser suscitado no leitor.

Na análise de um texto, um tema ou uma figura, isolados, de nada servem. Torna-se preciso, assim, que haja um conjunto ou encadeamento de figuras e temas. Dessa forma, uma *isotopia*, ou seja, a recorrência de temas e figuras na cadeia do discurso, é capaz de assegurar a coerência de um texto, oferecendo ao leitor um plano de leitura.

Enquanto os temas se repetem, as figuras caracterizam-se pelo seu aspecto eminentemente variável. Além disso, uma figura classifica-se como componente de uma dada cultura, podendo, assim, concretizar temas diversos. É, portanto, a relação estabelecida entre as figuras de um texto que determina a produção de sentido.

Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p. 69) menciona as diferentes etapas da *figurativização* de um texto: a *figuração*, responsável pela instalação das figuras, é o primeiro nível de especificação figurativa do tema, em que um tema recebe um investimento figurativo. A *iconização*, nomeada como “investimento figurativo exaustivo final”, é a última etapa da *figurativização* e tem o objetivo de produzir uma ilusão referencial. Nessa etapa, de acordo com Márcio Thamos (2003, p. 114), há uma manipulação artística da linguagem, na qual, “relacionando o som com o sentido, o poeta procura colocar em relevo aquilo de que fala, manifestando o desejo de fazer que o poema se identifique concretamente com o próprio referente”. Vale ressaltar ainda que essas duas etapas (figuração → iconização) são fases da construção figurativa de um texto e que nem todo texto figurativo apresentará esse investimento particularizante suscetível de produzir uma ilusão referencial.

Para Barros (2005, p. 70):

Na iconização, mas também nas demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na “verdade” do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o crer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras.

A chamada “ancoragem” é definida como parte do processo de figurativização dos textos, é ela que prevê a instalação dos índices espaçotemporais no discurso. Greimas & Courtés (2011, p. 30) assinalam que

[...] por ancoragem histórica compreende-se a disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaçotemporais e, mais particularmente, de topônimos e de cronônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir efeito de sentido “realidade”.

No que concerne ao gênero pastoral, cópula desta pesquisa, observa-se que o *locus amoenus*, o lugar ameno escolhido pelos pastores, pode ser definido como um índice espacial em que figuram os elementos responsáveis pela caracterização do bucolismo. Além disso, nota-se que o índice temporal é estático, já que no gênero pastoral o ambiente e as personagens têm afeição de presente. Isso é previsto pelo equilíbrio sugerido pela composição de gênero bucólico, que não comporta, assim, sobressaltos ou rupturas na descrição do lugar aprazível e do tempo que rege as personagens. O homem do campo sabe que a tranquilidade advém da natureza e, portanto, se compraz em buscar inspiração na natureza, que assegura, assim, a benevolência do pastor.

Com vistas ao reconhecimento dos recursos da figuratividade presentes na poesia de gênero bucólico, é pertinente ressaltar que no bucolismo, enquanto tema literário, destaca-se a simpatia do homem urbano pelo viver rústico do campo. Para Girard (*apud* BOLÉO, 1936, p. 18-9) “é nas épocas de perturbação e de fadiga moral que os espíritos se voltam de melhor vontade para as imagens ideais de inocência e de simplicidade rústica, ou pelo menos para as belezas calmas e frescas da natureza campestre”. Tomás Antônio Gonzaga, poeta arcáde brasileiro, buscou nesse tema literário os motivos de seu canto:

[...]
São estes os prados,

Aonde brincava,
 Enquanto passava
 O gordo rebanho,
 Que Alceu me deixou?
 São estes os sítios?
 São estes; mas eu
 O mesmo não sou.
 Marília, tu chamas?
 Espera que eu vou.

(Parte I, Lira V)

O tema do bucolismo iniciou-se com os idílios de Teócrito (séc. IV/III a.C), que foi seguido pelos gregos Mosco (séc. II a.C) e Bíon (séc. II/I a.C) para a constituição desse gênero. Em âmbito latino, a pastoral ganhou relevo com as *Bucólicas* de Virgílio (séc. I a.C), também seguidor de Teócrito. Posterior a Virgílio, os poetas Calpúrnio Sículo (séc. I d.C) e Nemesiano (séc. III d.C) deram continuidade ao gênero. Além desses autores, sabe-se que as *Bucólicas* de Virgílio serviram de inspiração a inúmeros poetas, assim como Dante, Petrarca, Boccaccio, Camões, Antônio Ferreira, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Garcilaso de La Vega, entre outros. Vale ressaltar que, enquanto tema, o bucolismo se repete, mas quais serão as figuras que o particularizam?

Na “Roda de Virgílio” (cf. p. 48), o gênero da poesia bucólica aparece em contraponto à poesia épica e à didática. Isso acontece a partir das palavras e expressões que determinam cada gênero. Guiraud (1970, p. 27) acredita que “as palavras guardam o reflexo das coisas que designam ou dos ambientes em que são empregadas”. Assim, as figuras utilizadas na poesia pastoril não aparecerão em âmbito épico, pois estão destinadas a representar outro cenário. Ao confrontar a poesia bucólica e épica, Camões na Invocação de *Os Lusíadas* (I, v. 1-4) assim declara:

Dai-me uma fúria grande e sonora,
 E não de agreste avena e fruta ruda,
 Mas de tuba canora e belicosa,
 Que o peito acende e a cor ao gesto muda.

Ao mencionar a “agreste avena” e a “fruta ruda”, instrumentos utilizados pelo pastor de cabras ou ovelhas, Camões faz menção ao canto bucólico, contrapondo-o à poesia épica, que é caracterizada pela “tuba canora e belicosa”. Trata-se de uma mudança de tom, pois os temas presentes na poesia épica coadunam-se com um tom mais levado, tanto na linguagem utilizada quanto nas figuras apresentadas. Assim, altera-se o tom, alteram-se os

temas e, portanto, as figuras. O cenário cantado já não é mais o mesmo, difere daquele que é apresentado em um tom mais singelo, como é o caso da poesia de gênero bucólico.

No século XVI, Antônio Ferreira (Écloga I, v. 1-8) também contrapõe os gêneros:

No tempo qu' o cruel e furioso
 Imigo dos pastores, e dos gados,
 Da terra e das sementes, belicoso
 Marte, segundo contam, por pecados
 Do mundo, contra o mundo tão iroso
 Desceu, que té os lugares mais sagrados
 Assi com ferro, e fogo cometeu,
 Que tudo de ira, cinza, e sangue encheu.

Como se vê, a guerra, matéria da poesia épica, e, no poema, metaforizada pela figura do deus Marte, é inimiga dos pastores e dos gados. Virgílio (*Buc.* VI, 3-5.) também opôs os dois gêneros de poesia. Nesta passagem da “Bucólica VI”, Apolo, o deus das artes, adverte os temas que devem ser cantados pelo pastor Títiro:

Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem
 uellit, et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis
 pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.»

Como eu cantasse reis e batalhas, Cíntio²¹ puxou-me a orelha e advertiu: “Ao pastor, Títiro²², convém apascentar gordas ovelhas e cantar um canto rústico²³”.

Há, portanto, como apontam os poetas, uma oposição entre temas e figuras que representam os dois gêneros de poesia (a épica e a bucólica).

Com efeito, o cenário presente na poesia pastoril difere do cenário encontrado na poesia épica. Como observa Legrand (*apud* BOLÉO, 1936, p. 54-5) o ambiente campestre pode contemplar um rochedo, a espessura verde de um pequeno bosque, uma fonte, pinheiros, olmos, choupos, carvalhos, aves, insetos, etc. Estas serão, portanto, figuras recorrentes na poesia de temática pastoral. Mas é importante destacar o modo como essas figuras se organizam e o modo como particularizam os temas que abrangem a simplicidade e o viver rústico do campo. Tomadas isoladamente, as figuras destacadas por Legrand podem sugerir diversas ideias, mas quando postas ao lado de outras figuras, são capazes de expressar um sentido completo, além de suscitar um determinado efeito de sentido.

²¹ Cíntio: epíteto de Apolo.

²² Títiro: nome de pastor. Cf. *Bucólica* I

²³ Tradução de estudo.

Na análise dos poemas de Virgílio, serão destacados as figuras e os temas recorrentes ao bucolismo. Além disso, pretende-se demonstrar o modo como as figuras se organizam e asseguram um revestimento figurativo e concreto dos principais temas bucólicos, levando em conta a formação do sentido poético e estético do texto.

3.2 A Figuratividade: a leitura do poético

Com os poetas, a escolha das palavras é invariavelmente mais reveladora do que aquilo que elas contam”
(BRODSKY, 1994, p. 97).

Como bem afirma Joseph Brodsky, poeta e crítico russo, não cabe ao poeta informar algo, mas sim, por meio de um arranjo expressivo da linguagem artística, suscitar no leitor um determinado efeito de sentido. A poesia revela-se, assim, “uma arte de referências, alusões, paralelos linguísticos e figurativos” (BRODSKY, 1994, p. 74). Jakobson, ao questionar-se sobre a expressão poética vai ao encontro desse raciocínio. A sua célebre pergunta: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 1989, p. 118-119) leva a acreditar que toda criação poética apresenta um trabalho particular com a linguagem, que é sempre manipulada pelo poeta. Cumpre, assim, avaliar quais são os recursos expressivos evidenciados na leitura de um texto. De que forma os procedimentos da *figuração* e *iconização*, aliados a outros expedientes expressivos, participam da formação do sentido poético e estético de um texto?

Para a Semiótica Greimasiana, o sentido aparece intimamente relacionado com a língua que o estrutura e é a partir do reconhecimento das formas presentes em um texto que apreendemos o arranjo expressivo da linguagem. Assim, é o trabalho artístico com a *forma da expressão* que particulariza um texto poético, contrapondo-o, dessa forma, aos outros discursos que, possivelmente, podem apresentar temas semelhantes. O arranjo da linguagem poética, longe de transmitir apenas ideias, apresenta recursos expressivos capazes de suscitar um determinado efeito estético no leitor.

Em *Linguística e Comunicação*, Jakobson (1989, p. 130) declara que “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. Fica evidente, assim, o destaque do crítico para a construção do sentido poético e estético de um texto. Em que medida as figuras instaladas em um discurso são combinadas e revestidas de expressividade? Além disso, não podemos esquecer de que o poético enquadra-se na esfera lúdica, em que o poeta modela as palavras, em uma espécie

de brincadeira artística para, assim, conferir-lhes um sentido poético. Para Huizinga (2007, p. 133) a poesia

[...] está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.

Assim, o arranjo das palavras, quando manipuladas pelo artista, pode suscitar um determinado efeito de sentido. Trata-se de uma brincadeira, uma espécie de jogo com a palavra que, em âmbito poético, pode metamorfosear-se em imagens do mundo. Como bem observa Thamos (2003, p. 109),

Na busca de expressão para determinado tema, o poeta, bem como o pintor, constrói um texto em que a primazia da figura é bastante evidente, o que põe em relevo o seu desejo de concretude, sua necessidade de procurar dar contorno, plasticidade, palpabilidade a sua criação.

Como ilustração desses procedimentos, vale destacar este poema de Manuel Bandeira (1986, p. 112-3):

CANÇÃO DO VENTO E DA MINHA VIDA

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento varria as luzes,
O vento varria as músicas,
O vento varria os aromas...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De aromas, de estrelas, de cânticos.

O vento varria os sonhos
E as amizades...
O vento varria as mulheres...
E a minha vida ficava

Cada vez mais cheia
De afetos e de mulheres.

O vento varria os meses
E varria os teus sorrisos...
O vento varria tudo!
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De tudo.

O poema retrata um dos assuntos recorrentes em poesia: “a passagem do tempo”. O interessante é perceber como este tema é revestido por imagens. O vento com sua varredura, não cessa, mantendo sempre um ritmo contínuo. Impossível deixar de notar a insistência na repetição do fonema /v/ e /f/ com o propósito de evocar o sopro excessivo do vento, metaforicamente apresentado como a passagem do tempo que é sentida pelo eu-lírico. Lembra Octavio Paz que “el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende – y a veces lo logra – recrearla” (*apud* Thamos, 2003, p. 112).

A ilusão ou impressão referencial é o termo com que designamos a segunda etapa dos procedimentos de figurativização em um texto literário, conhecida por *iconização*. Nesta etapa há uma espécie de ênfase figurativa do discurso, com vistas a um expediente de criação de imagens análogas à realidade. Ao relacionar o som com o sentido, o poeta pretende manipular a linguagem para, assim, colocar em destaque aquilo de que fala, de modo que a palavra artística coincida concretamente com o próprio referente. Adverte Thamos (2003, p. 114) que “A iconização se dirige mais diretamente aos sentidos e está assentada num pressuposto de representação realista assumido tanto pelo produtor quanto pelo receptor do discurso figurativo”. Na ilusão referencial destaca-se, portanto, a apresentação de um efeito estético evidenciado no texto, em que “toda a massa sonora do poema é viva do ponto de vista criativo”. (LIMA *apud* THAMOS, 2003, p.115).

Semelhante recurso estético encontramos na letra da canção “Morena de Angola” de Chico Buarque (1980), em que a repetição dos fonemas chiantes (/ch/ e /x/) tem o propósito de sugerir o barulho emitido por um chocalho, evocando, assim, um aspecto iconizante do discurso poético, figurativo. Metaforicamente o barulho do chocalho lembra a dança da moça que é apresentada na letra da canção.

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?
Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?

Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho?
Será que desperta gíngando e já vai chocalhando pro trabalho?

[...]

Thamos (2003, p. 116) acredita que

Aliteraões e assonâncias são o recurso de iconização mais comum que se verifica em textos poéticos. A repetição fônica explora as potencialidades expressivas da substância acústica em sua dimensão mais natural, isto é, a da temporalidade, o que aproxima a poesia da música.

Cabe, assim, ao artista, valer-se da matéria significante, sempre de natureza acústica, para suscitar no leitor uma imagem áudio-visual.

Ainda com vistas aos expedientes expressivos evidenciados na linguagem poética, merece destaque um poema de Cecília Meireles (1985, p. 725):

JOGO DE BOLA

A bela bola
rola:
a bela bola do Raul.

Bola amarela,
a da Arabela.

A do Raul,
azul.

Rola a amarela
e pula a azul.

A bola é mole,
é mole e rola.

A bola é bela,
é bela e pula.

É bela, rola e pula,
é mole, amarela e azul.

A de Raul é de Arabela,
e a de Arabela é de Raul.

O lúdico, como bem aponta Alceu Dias Lima “é a condição *sine qua non* da poesia” (1992, p. 57). No poema de Cecília Meireles há uma transformação das palavras nos pulos e vaivéns da bola no jogo das crianças. Isso se verifica no emprego das consoantes

durativas /r/, /z/, /l/ e momentâneas /p/ e/b/ que sugerem ao leitor um efeito de sentido: o pular da bola presente, iconicamente, nos versos. Com vistas à homologação do som ao sentido, percebe-se que há uma manipulação da linguagem, na qual o artista procura construir um simulacro com aparência de verdadeiro. Tal procedimento estético, como se sabe, é chamado de *iconização*. Além disso, ao manipular a linguagem, o poeta aproxima-se do caráter lúdico da poesia, sugerindo uma brincadeira pelo jogo aliterativo entre as palavras. Enquanto as consoantes iconizam o “pular”, as vogais mimetizam o “rolar” da bola, aludindo, portanto, à brincadeira das crianças.

A “V Bucólica” de Virgílio concentra-se no canto alternado entre dois amigos pastores, que se encontram em um cenário campestre para, juntos, celebrarem o pastor mítico Dáfnis e, por extensão, o próprio gênero bucólico. Assim, a composição do universo pastoril será feita gradualmente a partir da fala dos personagens-pastores. O poema inicia-se com a fala de Menalcas (*Buc.* V, 1-3), que apresenta a descrição do lugar aprazível (*locus amoenus*) destinado ao canto:

MENALCAS

Cur non, Mopse, boni quoniam conuenimus ambo
tu calamos inflare leuis, ego dicere uersus,
hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?

Por que, Mopso, já que nos encontramos e sendo bons os dois - tu em soprar os leves caniços, eu em dizer versos -, não nos reunimos e nos sentamos aqui entre os olmeiros misturados às aveleiras²⁴?

Nestes versos Menalcas convida o pastor Mopso para cantar em um ambiente propício ao gênero da poesia bucólica. Merece destaque o recurso estilístico presente no hexâmetro 3:

Hic *corylis mixtas* inter **consedimus** *ulmos*
(Aqui nos sentamos entre os olmeiros misturados às aveleiras)

Destaca-se deste verso o verbo “consedimus” (sentamos) que está entre “corylis mixtas” e “ulmos”, figurativizando o convite que Menalcas faz a Mopso, o de que deveriam se sentar entre as aveleiras e os olmeiros. Nota-se que a disposição dos sintagmas no verso favorece a “impressão referencial” do cenário bucólico, ou seja, à percepção da imagem dos dois pastores que, sentados entre as árvores, cantam a natureza que os cerca.

²⁴ Tradução de estudo.

Neste exemplo, como se vê, há um aproveitamento explícito dos recursos gráficos. Com base no raciocínio tecido por Greimas (1975, p. 12), podemos afirmar que

[...] o significante sonoro – e gráfico, em menor proporção – entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético. [...]

Em resposta a Menalcas, o pastor Mopso procura sugerir um outro lugar para o desafio poético-musical:

[*Buc.* V, 4-7] MOPSO:

Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,
 Siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,
 Siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum
 Siluestris raris sparsit labrusca racemis.

Tu és o mais velho, é justo submeter-me a ti, Menalcas, seja debaixo das sombras incertas dos Zéfiros agitados, ou melhor, em uma gruta, sigamos. Vê como a videira silvestre a cobriu com cachos raros.²⁵

Da fala de Mopso merece destaque o hexâmetro 5: *Siue Sub incertaS ZephyriS motantibuS umbraS* (Seja debaixo das sombras incertas dos Zéfiros agitados), em que a aliteração em /s/ sugere a cena que está sendo descrita, a de que as sombras proporcionadas pelas árvores são inconstantes, devido ao sopro dos ventos presente figurativamente na repetição da sibilante /s/ ao longo do verso. O que se pode observar nesse trecho é uma manipulação artística da linguagem, na qual, relacionando o som com o sentido, o poeta procura colocar em destaque aquilo de que fala, de modo que o discurso poético coincida concretamente com o próprio referente. As palavras de José Luiz Fiorin (1992, p. 21) vêm ao encontro desse raciocínio:

O conteúdo precisa unir-se a um plano de expressão para manifestar-se. A expressão, principalmente no texto literário, fornece também elementos dotados de valor significativo. Esses elementos são basicamente os efeitos estilísticos da expressão: ritmo, aliterações, assonâncias, figuras de construção, etc.

Zéfiro é o vento oeste, a personificação do sopro sugerido pela aliteração da sibilante /s/ no quinto verso do poema de Virgílio. No quadro “O Nascimento de Vênus”, de Sandro

²⁵ Tradução de estudo.

Botticelli, o sopro do Zéfiro permite que Vênus, deusa do amor e da beleza, se aproxime da Ilha de Chipre, onde deverá ser recebida pelas Graças. O sopro que em Virgílio aparece como jogo aliterativo, na concretude das palavras dispostas no verso e na tentativa de homologação do som ao sentido, em Botticelli aparece no movimento pictórico sugerido pela ilusão da presença das ondas no mar, nos mantos e nos cabelos esvoaçantes, além das flores que se desprendem com o movimento desse sopro. O artista exalta, portanto, a plasticidade dos corpos e sugere a sensação de movimento: as figuras estão paradas, enquanto as linhas se movimentam.

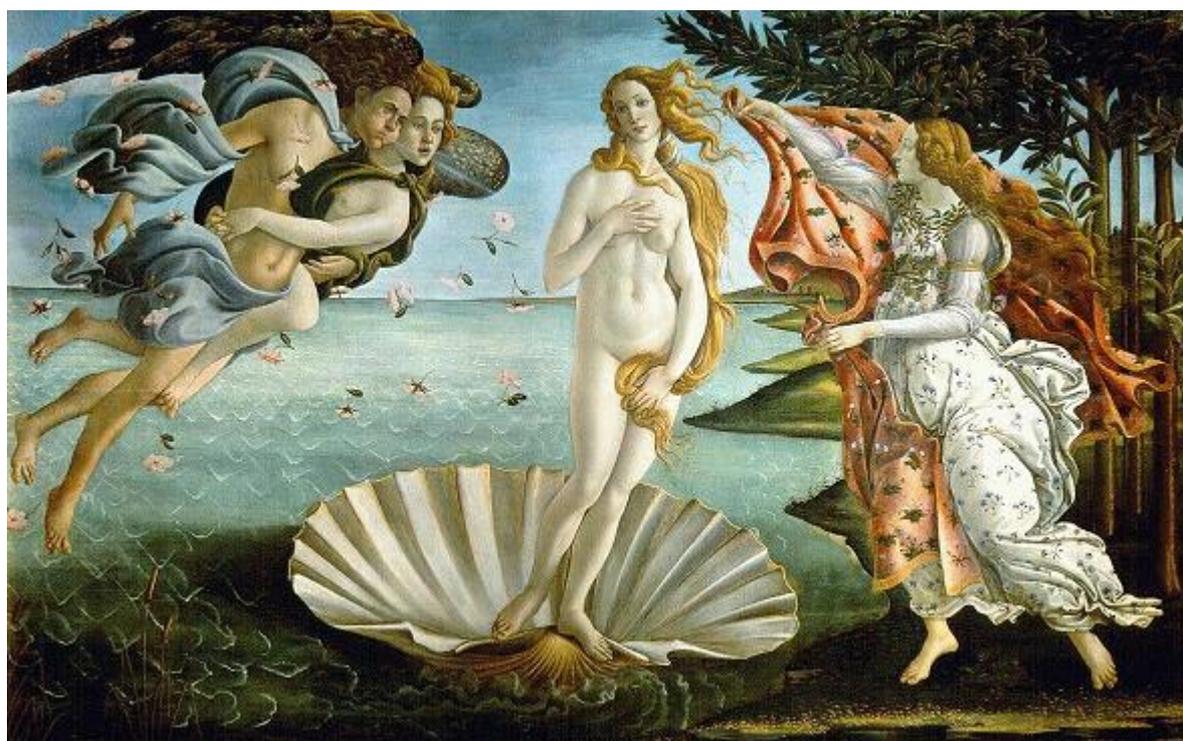


Figura 4. Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*, 1484.

Cumprê, assim, investigar a formação poética e estética de cinco dos dez poemas bucólicos de Virgílio (notadamente os de numeração par, chamados de monodias), colocando em destaque a vocação imagética, a poeticidade que apresentam. O trabalho apoia-se na noção de figuratividade e procura avaliar o modo como os poemas bucólicos apresentam e combinam temas e figuras, criando um simulacro análogo à realidade, com a instalação de índices espaçotemporais.



4. VIRGÍLIO ENTRE PASTORES: LEITURA E TRADUÇÃO DE CINCO POEMAS PASTORIS





Lira XIX

*Enquanto pasta alegre o manso gado,
Minha bela Marília, nos sentemos
À sombra deste cedro levantado.
Um pouco meditemos
Na regular beleza,
Que em tudo quanto vive, nos descobre
A sábia Natureza.*

Tomás Antônio Gonzaga



“E como é a forma que contém a poesia, a tradução de um poema em prosa, por mais exata que seja, não conserva nada da poesia”

Jean Cohen, 2004, p. 34.

4.1. BUCÓLICA II:

a) CÓRIDON, O PASTOR APAIXONADO → apresentação temática

Na “Bucólica II” há o monólogo notadamente lírico de Córídon, pastor que se refugia em uma espécie de *locus amoenus* para cantar as angústias de uma paixão não correspondida. Na natureza, entre montes e bosques, o lamento do pastor é, finalmente, ouvido.

b) TEXTO EM LATIM :

II

FORMOSVM pastor Corydon ardebat Alexim,
 delicias domimi : nec quid speraret habebat.
 Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
 adsidue ueniebat ; ibi haec incondita solus
 montibus et siluis studio iactabat inani : 5
 « O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas ?
 Nil nostri miserere ? mori me denique coges.
 Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant ;
 nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos,
 Thestylis et rapido fessis messoribus aestu 10
 alia serpullumque herbas contundit olentis,
 At mecum raucis, tua dum uestigia lustris,
 sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.
 Nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
 Atque superba pati fastidia ? nonne Menalcan, 15
 quamuis ille niger, quamuis tu candidus esses ?
 O formose puer, nimium ne crede colori !
 Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.
 Despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi,
 quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans. 20
 Mille meae Siculis errant in montibus agnae ;
 Iac mihi non aestate nouom, non frigore deficit.

Canto, quae solitus, si quando armenta uocabat,
 Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.
 Nec sum adeo informis : nuper me in litore uidi, 25
 cum placidum uentis staret mare ; non ego Daphnim,
 iudice te, metuam, si nunquam fallit imago.
 « O tantum libeat mecum tibi sordida rura
 Atque humilis habitare casas, et figere ceruos
 haedorumque gregem uiridi compellere hibisco ! 30
 Mecum una in siluis imitabere Pana canendo.
 Pan primus calamos cera coniungere pluris
 instituit ; Pan curat ouis ouimque magistros.
 Nec te paeniteat calamo triuisee labellum :
 haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas ? 35
 Est mihi disparibus septem compacta cicutis
 fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
 et dixit moriens: « Te nunc habet ista secundum. »
 Dixit Damoetas ; inuidit stultus Amyntas.
 Praeterea duo, nec tuta mihi ualle reperti, 40
 capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo :
 bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.
 Iam pridem a me illos abducere Thestylis orat ;
 et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra.
 « Huc ades, o formose puer : tibi lilia plenis 45
 ecce ferunt Nymphae calathis ; tibi candida Nais,
 pallentis uiolas et summa papauera carpens,
 narcissum et florem iungit bene olentis anethi ;
 tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis,
 mollia luteola pingit uaccinia calta. 50
 Ipse ego cana legam tenera lanugine mala,
 castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat ;
 addam cerea pruna ; honos erit huic quoque pomo ;
 et uos, o lauri, carpam, et te, proxima myrte,
 sic positae quoniam suauis miscetis odores. 55
 « Rusticus es, Corydon : nec munera curat Alexis,

nec, si muneribus certes, concedat Iollas.
 Eheu! quid uolui misero mihi ? Floribus Austrum
 perditus et liquidis immisi fontibus apros.
 Quem fugis, a ! demens ? Habitarunt di quoque siluas, 60
 Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arcis
 ipsa colat ; nobis placeant ante omnia siluae.
 Torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam ;
 florentem cytisum sequitur lasciuia capella,
 te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas. 65
 Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuueni,
 et sol crescentis decedens duplicat umbras ;
 me tamen urit amor ; quis enim modus adsit amori?
 « A ! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit ?
 Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est. 70
 Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
 uiminibus mollique paras detexere iunco ?
 Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim. »

c) TRADUÇÃO DE ESTUDO E NOTAS DE REFERÊNCIA

II

O pastor Córídon²⁶ ardia [pelo] formoso Aléxis²⁷: delícias de seu dono: e não tinha o que esperar. Assiduamente vinha somente para o meio dos cimos umbrosos das densas faias²⁸. Aí, solitário, com vão entusiasmo, lançava aos montes e selvas, estas desordenadas palavras²⁹:

²⁶ Nos idílios IV e V, Teócrito nomeia camponeses com o nome de Córídon.

²⁷ Aléxis, escravo de outro pastor, é a causa da tristeza de Córídon. “Saint-Denis, *o.p. laud.*, pp. 42 e 106, citando H. Hubaux, inclina-se a pensar que o Mantuano poderá muito simplesmente trabalhar sobre uma reminiscência literária do poeta grego Meleagro (*Ant. Pal.*, XII, 127), efetivamente uma das fontes inspiradoras desta *Buc. II*, que fala dos raios do sol e do olhar de um belo menino (Aléxis) que o inflamou com as chamas de Eros.” (MENDES, 1997, p. 186). No idílio XXIII, Teócrito faz menção a um homem que se apaixona por um jovem: “Certo homem amava apaixonadamente um jovem, louvável por sua beleza, mas não por suas maneiras. (*Idil. XXIII, 1-2*)”. (Trad. Junito de Souza Brandão, 1950, p. 21).

²⁸ Faia, árvore de grande porte, com folhas ovaladas e flores reunidas em série.

²⁹ Córídon busca conforto em um lugar aparazível ao canto. O pastor de Teócrito, no *Idil. XI*, 17-18 senta-se na crista de um penhasco elevado, com os olhos voltados para o mar. (BRANDÃO, 1950, p. 22).

“- Ó cruel Aléxis³⁰, não te aprazem os meus cantos? Não te apiedas de mim? Tu me forçarás, finalmente, a morrer. Agora também os rebanhos procuram as sombras e os frescores. Agora também as sarças ocultam os verdes lagartos. Téstilis³¹ esmaga os alhos, serpão e ervas aromáticas³² para os ceifeiros cansados do calor impestuoso. Mas, comigo, enquanto eu sigo as tuas pegadas, sob o ardente sol, os arvoredos ressoam com as roucas cigarras. Não teria sido melhor suportar as tristes iras e a soberba arrogância de Amarílís³³? Ou Menalcas³⁴, embora ele seja negro e tu (sejas) cândido. Ó formoso menino, não creias muito na cor. Brancas alfenas³⁵ sucumbem, (enquanto) negros murtinhos são colhidos³⁶. Sou para ti objeto de desprezo, Aléxis, e tu não queres saber como sou, tão rico de rebanho, tão abundante de leite níveo. Minhas mil ovelhinhas³⁷ erram³⁸ pelos montes da Sicília³⁹. O fresco leite não falta para mim nem no Verão, nem no Inverno. Eu canto o que Dirceu Anfíon⁴⁰ costumava cantar quando chamava os rebanhos no Aracinto Acteu⁴¹. Nem sou disforme⁴²: Recentemente me vi na costa⁴³, quando o mar estava calmo e sem vento. Eu

³⁰ No idílio XXIII, 19 de Teócrito, encontramos a mesma adjetivação: “ó jovem cruel e impiedoso”. (BRANDÃO, 1950, p. 22)

³¹ Téstilis, nome de pastora, inspiração dos idílios de Teócrito.

³² Alho, serpão e ervas aromáticas eram alguns dos ingredientes do famoso *moretum*, “tipo de salada muito apreciada pelos camponeses, feita à base de oito ingredientes: aipo, alho, arruda, azeite, cebola, coentro, queijo e vinagre.” (MENDES, 1997, p. 189). No *Appendix Vergiliana* há um poema, *Moretum*, que explica o modo de prepará-lo.

³³ Amarílís, pastora que desdenha o pastor Córidon.

³⁴ Menalcas, nome de pastor muito utilizado por Virgílio.

³⁵ Alfena ou alfeineiro: arbusto oleaginoso, de flores brancas e bagas negras. “Pretendem alguns que o latim *uaccinium* significa violeta. Porém, em *Buc.*, X, 39, o poeta distingue: ‘et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra’. (cf. J. André, *Lexique des termes de botanique en latin*. Paris, 1956). Sérvio afirma explicitamente que ‘uaccinia’ são ‘uiolae’. (MENDES, 1997, p. 189).

³⁶ De acordo com Junito de Souza Brandão (1950, p. 23) estes versos são uma síntese de uma passagem do idílio XXIII de Teócrito: [Idil. XXIII, VS. 28-35: A rosa é bela, mas o tempo a faz fenecer; na primavera também a violeta é bela, mas dura pouco; o lírio é cândido, desfaz-se porém, quando tomba ao solo; a neve é alva e se liquefaz; a beleza é uma linda criança, mas tem uma existência efêmera. (Trad. Junito de Souza Brandão)].

³⁷ Alusão ao Idílio XI de Teócrito, 34-37: “Isto não impede que eu possua mil ovelhas nas pastagens, ovelhas estas que ordenho e cujo leite eu tiro para beber: o queijo não me falta, quer no verão, quer no outono, nem tão pouco no mais forte inverno.” (Trad. Junito de Souza Brandão). Tomás Antonio Gonzaga tem vestígios desta passagem de Virgílio: Parte I, Lira I, v.7, “Das brancas ovelhinhas tiro o leite,”/ Parte I, Lira I, v.24-25, “É bom, minha Marília, é bom ser dono/ De um rebanho, que cubra monte, e prado;[...]”.

³⁸ “Errar”, termo característico da fala dos pastores. As ovelhas de Córidon vagueiam em liberdade e segurança.

³⁹ Sicília: Referência à pátria por excelência do gênero bucólico.

⁴⁰ Filho de Júpiter e Antíope, o rei Anfíon foi criado com um pastor. Conta-se que tinha o dom da música e que extraía da lira melodias que eram capazes de alinhar as pedras que erguiam as muralhas de Tebas, junto à fonte de Dirce.

⁴¹ Aracinto é um monte localizado entre a Ática e a Beócia. O termo ‘acteu’ refere-se à Ática.

⁴² Referência ao idílio VI de Teócrito, 34: “Nem tenho em verdade um aspecto tão feio, como dizem”. (Trad. Junito de Souza Brandão).

⁴³ Virgílio apropriou-se do Idil. VI, 35, em que é descrito um mar sereno, capaz de refletir imagens. Tomás Antonio Gonzaga também fez uso dessa imagem: “[...] Eu vi o meu semblante numa fonte,/Dos anos inda não está cortado:[...]” (Parte I, Lira I, v. 11-12).

não temerei Dáfnis⁴⁴, [se fores tu], o juiz, se a imagem não [me] engana. Ó, se te agradasse viver comigo nos humildes campos⁴⁵ e em modestas choupanas ou caçar cervos e reunir o rebanho de cabritos até o verdejante hibisco⁴⁶. Comigo, nos campos, imitarias Pã⁴⁷ a cantar. Pã foi o primeiro que ensinou a juntar com cera as várias canas⁴⁸. Pã cuida das ovelhas e de seus donos. Não te arrependerias se esfregasse o lábio com a flauta. O que não faria Amintas⁴⁹ se soubesse estas coisas. Para mim a flauta, que, certa vez, Dametas⁵⁰ me deu de presente, foi ligada com sete canos desiguais⁵¹. E, ao morrer, disse: “Agora, ela te tem como segundo [dono]”. Disse Dametas e o tolo do Amintas invejou- [me]. Além disso, também tenho agora dois cabritinhos com as peles malhadas de branco⁵², que por mim foram encontrados em vale perigoso. Duas vezes por dia [eles] esvaziam as tetas da ovelha. Guardo-os para ti⁵³. Já faz muito tempo que Tétilis⁵⁴ me pede para levá-los e o fará, porque meus presentes são miseráveis para ti⁵⁵. Vem aqui, ó formoso menino, as Ninfas⁵⁶ ofertam os lírios em amplas cestas. Vê, é a cândida Náíade⁵⁷ que para ti colhe pálidas violetas⁵⁸ e altas papoulas, unindo-as com o narciso⁵⁹ e a flor de endrão⁶⁰ perfumado. Então, entrelaçando-as com a cássia⁶¹ e outras suaves ervas, decora os delicados murtinhos com caltas amarelas. Eu próprio colherei brancos marmelos de penugem macia e castanhas que minha Amarílis apreciava. Juntarei as ameixas cor de cera; também com este fruto

⁴⁴ Dáfnis, semideus nascido na Sicília, é filho do deus Mercúrio e de uma ninfa. Conta-se que era o mais belo dos pastores sicilianos, além de exímio tocador de flauta. É atribuída a ele a invenção mítica da poesia e música bucólicas.

⁴⁵ Trata-se do desprezo de Aléxis pelos campos e as modestas choupanas. No idílio XI, 65, Teócrito faz referência à indiferença de Galateia pelo campo e o rude Ciclope.

⁴⁶ Planta da família das malváceas que apresenta propriedades medicinais. Também é conhecida como alteia. “[...] o adjetivo uiridi faz supor tratar-se de uma erva da pastagem, espontaneamente procurada pelos rebanhos ‘como um purgativo’.” (MENDES, 1997, p. 191)

⁴⁷ Pã, filho de Mercúrio, era o deus dos pastores da Arcádia. Trata-se de uma figura híbrida de homem e bode. É ele o inventor da chamada flauta de Pã.

⁴⁸ A flauta de Pã é feita com sete tubos de cana de tamanho desigual e unidos com cera.

⁴⁹ Amintas, nome de pastor, o rival de Córidon.

⁵⁰ Dametas, nome de pastor, é o mestre de Córidon.

⁵¹ Em Virgílio e em Ovídio (cf. *Met.* II, 682), a flauta tem sete orifícios, mas em Teócrito nove.

⁵² “Os cabritos, ao nascer, têm normalmente malhas brancas no pêlo, as quais desaparecem ao completarem meio ano de vida” (MENDES, 1997, p. 193).

⁵³ No idílio XI, 40-41 de Teócrito são oferecidos onze corças e quatro pequenos ursos. No idílio III, 34 Teócrito menciona uma cabritinha alva como presente.

⁵⁴ Tétilis, nome de pastora, inspiração dos idílios de Teócrito.

⁵⁵ Alusão ao Idílio III, 35-36, de Teócrito, em que a cabra é dada a Erítaquis de Mérmnon.

⁵⁶ Ninfas, divindades secundárias responsáveis pela proteção aos bosques, campos e águas. Referência ao *Idil.* XI, 56-57, de Teócrito: “Trar-te-ia eu lírios brancos e delicadas dormideiras de pétalas vermelhas”. (Trad. Junito de Souza Brandão).

⁵⁷ Náíade, ninfa das fontes e dos rios.

⁵⁸ Pálidas violetas, violetas brancas.

⁵⁹ O narciso é uma planta bulbosa que apresenta flores perfumadas e de cores variadas: brancas, amarelas, laranjas ou vermelhas.

⁶⁰ O endrão é uma planta umbelífera com folhas e flores aromáticas.

⁶¹ Casia ou caneleira, identificada como pertencente à família do loureiro.

enfeite terá. E vós, ó loureiros⁶², colherei, e a ti, ó vizinha murta⁶³, porque assim dispostos misturareis os suaves perfumes. Ó Córídon, és um rústico. Aléxis não olha para presentes. Se lutares com presentes, nem Iolas⁶⁴ cederá. Ai de mim! O que fui fazer, infeliz de mim. Perdido, lancei flores ao Austro⁶⁵ e os javalis às límpidas fontes. Ah, louco, de quem foges? Os deuses também habitaram os bosques, e o dardânio Páris⁶⁶. A própria Palas⁶⁷ habita as cidadelas que fundou. A nós, os bosques agradam acima de tudo.

A feroz leoa persegue o lobo, o próprio lobo segue a cabrinha⁶⁸. Ao codesso⁶⁹ que flore segue a cabrinha brincalhona. Ó Aléxis, [também] Córídon te segue: e quem carrega seu prazer. Vê: os novilhos arrastam os arados suspensos no jugo. E o sol que declina duplica as sombras crescentes. Que medida, com efeito, haveria para o amor? Ah, ó Córídon, Córídon, que loucura de ti apoderou⁷⁰? Tens meio podada a videira no ulmeiro⁷¹ frondoso. Por que não procuras antes ao menos entretecer com vimes e o flexível junco algo de cujo uso necessites? Outro Aléxis encontrarás se este te desdenha⁷².”

d) FIGURATIVIDADE NA “II BUCÓLICA”: PROPOSTA DE LEITURA

O poeta é efetivamente igual a um pássaro que canta em qualquer galho onde consiga pousar, esperando que haja uma audiência, mesmo que sejam apenas as folhas.
(Joseph Brodsky, 1994, p. 102)

A “II Bucólica”, assim como as demais composições de gênero bucólico aqui analisadas, é um texto eminentemente figurativo. Ao combinar figuras que nos remetem ao mundo campestre herdado da pastoral grega de Teócrito, Virgílio apresenta o tema de sua bucólica. Trata-se de um lamento de amor.

Assim, Córídon é um pastor que está enamorado do jovem Aléxis, escravo de outro senhor. Aparentemente, o jovem desdenha o amor do rústico Córídon, fato que contribui

⁶² Loureiro: o loureiro era consagrado ao deus Apolo.

⁶³ Murta: arbusto com folhas aromáticas verde-escuras e flores brancas.

⁶⁴ Iolas: o dono de Aléxis.

⁶⁵ Austro: vento sul.

⁶⁶ Páris: filho de Príamo. Raptou Helena e foi o causador da guerra de Tróia.

⁶⁷ Palas: Minerva, deusa da sabedoria, da guerra, das ciências e das artes.

No idílio XX, Teócrito menciona que o deus Baco conduziu novilhas ao vale e que Vênus pastoreou rebanhos nas montanhas da Frígia.

⁶⁸ Alusão ao idílio X, 30 de Teócrito, em que uma cabritinha procura o cítiso e o lobo persegue a cabra.

⁶⁹ Codesso: arbusto.

⁷⁰ Referência a Teócrito, *Idil.* XI, 72: “ó Ciclope, ó Ciclope, que loucura te domina?”. (Trad. Junito de Souza Brandão).

⁷¹ Ulmeiro: também conhecido por olmo ou olmeiro. Árvore de grande porte.

⁷² Teócrito, *Idil.* XI, 76: “Encontrarás outra Galatea, talvez ainda mais formosa”. (Trad. Junito de Souza Brandão).

para a tristeza do pastor, que em um monólogo notadamente lírico, canta aos montes e bosques a sua tristeza. Com vistas à temática utilizada, observa-se que a queixa de amor não correspondido já estava presente na pastoral grega de Teócrito.

Lembra João Pedro Mendes (1997, p. 191) que “No idílio XI, intitulado “Ciclope”, o poeta siciliano põe como tema central o canto de Polifemo, monstro cruel e sanguinário, convertido em sofredor apaixonado a expandir seus queixumes de mal-amado cultivando as Musas. Aliás, o poeta inicia o idílio afirmando não haver nenhum remédio contra o amor além do trato com as Piérides (vv. 1-3)⁷³. Ora, o gigante convida a sua amada Galatéia a guardar o gado, mungir o leite e fazer queijo em sua companhia. Porém, não convida a amada a cantar, imitando a Pã, embora pouco antes lhe diga que sabe tocar a siringe como nenhum dos Ciclopes (vv. 38-9)”. De modo semelhante, Córídon convida Aléxis a partilhar com ele a vida singela no campo.

É evidente, assim, que Virgílio recupera a temática teocriteana, mas, quais seriam as figuras que o mantuano utiliza para particularizar a ideia de amor não correspondido? Na tentativa de convencer Aléxis, Córídon faz um convite ao jovem. O desditoso pastor incita-o a partilhar com ele a sua vida rústica do campo, mencionando, assim, as suas riquezas, o seu talento para o canto, a sua bela imagem e, por fim, os presentes que ele poderá, em cenário bucólico, oferecer a Aléxis.

Despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi, quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans.	20
Mille meae Siculis errant in montibus agnae ; lac mihi non aestate nouom, non frigore deficit. Canto, quae solitus, si quando armenta uocabat, Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.	
Nec sum adeo informis : nuper me in litore uidi, cum placidum uentis staret mare ; non ego Daphnim, iudice te, metuam, si nunquam fallit imago.	25
« O tantum libeat mecum tibi sordida rura Atque humilis habitare casas, et figere ceruos haedorumque gregem uiridi compellere hibisco !	30
Mecum una in siluis imitabere Pana canendo. Pan primus calamos cera coniungere pluris instituit ; Pan curat ouis ouimque magistros. Nec te paeniteat calamo triuisee labellum :	
haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas ? Est mihi disparibus septem compacta cicutis fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim, et dixit moriens: « Te nunc habet ista secundum. »	35
Dixit Damoetas ; inuidit stultus Amyntas.	

⁷³ Piérides: as nove filhas de Píero, rei da Macedônia, que tinham o dom do canto e da poesia. Conta-se que desafiaram as musas e foram transformadas em aves.

Praeterea duo, nec tuta mihi ualle reperti,
 capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo :
 bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.

40

Sou para ti objeto de desprezo, Aléxis, e tu não queres saber como sou, tão rico de rebanho, tão abundante de leite níveo. Minhas mil ovelhinhas erram pelos montes da Sicília. O fresco leite não falta para mim nem no Verão, nem no Inverno. Eu canto o que Dirceu Anfíon costumava cantar quando chamava os rebanhos no Aracinto Acteu. Nem sou disforme: Recentemente me vi na costa, quando o mar estava calmo e sem vento. Eu não temerei Dáfnis, [se fores tu], o juiz, se a imagem não [me] engana. Ó, se te agradasse viver comigo nos humildes campos e em modestas choupanas ou caçar cervos e reunir o rebanho de cabritos até o verdejante hibisco. Comigo, nos campos, imitarias Pã a cantar. Pã foi o primeiro que ensinou a juntar com cera as várias canas. Pã cuida das ovelhas e de seus donos. Não te arrependerias se esfregasses o lábio com a flauta. O que não faria Amintas se soubesse estas coisas. Para mim a flauta, que, certa vez, Dametas me deu de presente, foi ligada com sete canos desiguais. E, ao morrer, disse: “Agora, ela te tem como segundo [dono]”. Disse Dametas e o tolo do Amintas invejou- [me]. Além disso, também tenho agora dois cabritinhos com as peles malhadas de branco, que por mim foram encontrados em vale perigoso. Duas vezes por dia [eles] esvaziam as tetas da ovelha. Guardo-os para ti.⁷⁴

Como se vê, as figuras utilizadas pelo pastor destinam-se ao convencimento do jovem Aléxis, ainda que somente a natureza ouça os lamentos de Córídon. Trata-se de figuras que participam da construção do gênero simples, próprio do estilo ou tom da poesia bucólica. Córídon menciona, assim, “as mil ovelhinhas que erram pelos montes da Sicília”. A ovelha, como se sabe, é um animal que lembra um cenário tipicamente bucólico. Além disso, a menção aos “montes da Sicília” aparece como referência aos idílios do siracusano Teócrito, fundador do gênero bucólico na Grécia e fonte de inspiração a Virgílio. Também há referência aos “humildes campos”, “às modestas choupanas”, “aos cervos” e “ao rebanho de cabritos”, figuras que estão intimamente relacionadas e que, juntas, participam da construção da ambientação campestre, pois remetem ao lugar aprazível destinado ao canto e ao ócio do protagonista do cenário bucólico, o pastor. A flauta também é mencionada e, juntamente com o conjunto ou encadeamento de figuras utilizado na composição, participa da formação da temática pastoral. É ela o instrumento do poeta-pastor. As divindades, Dáfnis e Pã, são eminentemente campestres e destinam-se à representação do cenário pastoril que é expresso no canto de Córídon. Ao reunir tais figuras, o pastor constrói, com elementos concretos, o lugar ameno do gênero da pastoral.

⁷⁴ Tradução de estudo.

Córidon é o senhor do campo, o protagonista do cenário bucólico, vale-se de figuras que nos remetem ao lugar aprazível destinado ao viver simples do campo. No início de seu monólogo apresenta uma adjetivação e evocação ao objeto de sua paixão: “- Ó cruel Aléxis, não te aprazem os meus cantos? Não te apiedas de mim? Tu me forçarás, finalmente, a morrer”. De acordo com Mendes (1997, p. 188) “a increpação de ‘cruel’ é bem própria da linguagem do amor não correspondido”. Assim, conseguimos apreender um efeito de sentido, o da queixa de amor, que é construído no texto a partir de uma seleção lexical. Evidencia-se, portanto, a construção do tom melancólico que perpassará o canto lamentoso de Córidon. Interessante salientar ainda, no que diz respeito à tristeza do pastor, é que ele está disjunto de seu objeto de valor, o menino Aléxis, o que, sem dúvida, contribui para a configuração da queixa que será marcante ao longo de todo o poema. A disjunção em relação ao objeto de sua paixão leva o pastor a cantar a razão de sua melancolia, que é a impossibilidade de concretização do seu amor. Mas também podemos evidenciar em seu canto uma tentativa de convencimento, já que Córidon tentará persuadir o menino Aléxis sobre sua bela aparência, afirmando no hexâmetro 19 : *Despectus tibi sum, nec qui sim quaeris, Alexi*: “sou para ti objeto de desprezo, Aléxis, e tu não queres saber como sou” e também nos hexâmetros 25 e 26: *Nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi / cum placidum uentis staret mare [...]*: “Nem sou disforme: Recentemente me vi na costa, quando o mar estava calmo e sem vento”.

Assim, apreendemos, pelo arranjo particular da linguagem, um efeito de sentido que emerge da tentativa de convencimento a um destinatário, o menino Aléxis.

Com vistas aos procedimentos da figurativização de um texto, destaca-se, na etapa da *figuração*, o tema da “queixa do amor não correspondido” que, como se vê, aparece revestido por um conjunto ou encadeamento de figuras que nos remetem a um efeito de tentativa de convencimento. Para que Aléxis seja convencido é preciso que Córidon apresente ao jovem o lugar aprazível destinado aos prazeres do campo. Além disso, o pastor menciona a sua aparência, sua riqueza e os presentes a serem ofertados a Aléxis caso ele escolhesse a vida rústica ao seu lado. Dessas figuras merecem destaque “os cabritinhos com as peles malhadas de branco” e que “duas vezes ao dia esvaziam as tetas das ovelhas”. Nesta passagem (cf. v 42.), o emprego do verbo *siccant*, no presente do indicativo, significa “esgotar”, “esvaziar”. Trata-se de um revestimento figurativo em que o verbo é usado como uma figura, já que concretiza, metaforicamente, a ideia de que os cabritinhos alimentavam-se muito bem, sugerindo, assim, o próspero cenário que Córidon oferece a Aléxis, a abundância.

Para José Luiz Fiorin (2011, p. 112) “O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia”.

Na “II Bucólica”, por exemplo, a isotopia determina que o poema seja lido como a queixa de amor de um pastor. As figuras utilizadas no poema compõem, assim, o percurso do lamento de amor e contribuem para a tentativa de convencimento do jovem Aléxis.

O canto pastoril de Córídon expressa, dessa forma, a confissão de um estado melancólico e triste, o que, nesse contexto, pode ser visto como uma tentativa de cantar e sensibilizar o seu destinatário. Mas a natureza é a única testemunha do lamento do pastor e, já sensibilizada, refletirá o seu canto.

A composição da “II Bucólica” deixa entrever, pelo emprego do jogo aliterativo e do arranjo estrutural da linguagem, um encanto imagético e verbal. O poema fixa-se no estado melancólico e triste do pastor, contando, por meio do monólogo de Córídon, uma situação. Defrontamo-nos assim, com um cenário campestre que espelha o estado do sujeito lírico, refletindo-o.

Os hexâmetros 12 e 13 apresentam o canto do pastor que, inserido em um cenário campesino, vale-se das imagens que a natureza lhe oferece para poder construir o próprio canto. Dessa forma, Córídon menciona o canto melódico e sibilante das roucas cigarras:

[*Buc. II, 12-13, grifo nosso*]

At mecum rauciS tua dum ueStigia luStro,
Sole Sub ardenti reSonant arbuSta cicadiS.

Mas comigo, enquanto eu sigo as tuas pegadas, sob o ardente sol, os arvoredos ressoam com as roucas cigarras.⁷⁵

O conjunto de sibilantes que estão dispostas nos dois versos mimetiza a cena que está sendo descrita pelo pastor, já que sugere a sibilância do canto das cigarras, um canto que emerge da natureza e que, associado ao canto melancólico do pastor, contribui para a construção de um canto lírico-pastoril. A aliteração em /s/ figurativiza, assim, o som sibilante das roucas cigarras, que são de extrema importância para a composição da cena campestre. O que se pode observar nesse trecho é um arranjo artístico da linguagem, em que há uma tentativa de homologação entre o som e o sentido, de modo que o discurso poético se “identifique concretamente com o próprio referente.” (THAMOS, 2003, p. 114).

⁷⁵ Tradução de estudo.

Além disso, a alusão mimética ao mundo natural, produzida a partir do conjunto de sibilantes, deve ser lida como a etapa final da figurativização do texto, o nível da iconização⁷⁶.

Assim,

O processo de criação de imagens poéticas é, por natureza, um processo inventivo em que a sensibilidade linguística do poeta, conjugando-se com sua própria experiência lírica, procura despertar a sensibilidade do ouvinte-leitor, provocando-lhe determinadas impressões afetivas, a fim de alcançar então certa afinidade psicológica, naturalmente mediada pelo texto. (THAMOS, 2010, p. 45)

Luiz Gonzaga Marchezan (2006, p. 234) em seu artigo “O hipotexto de Noll”, aproxima o conto do canto, afirmando que,

[...] o conto, do latim, *computu*, é uma conta, cômputo, um número (uma representação de cada um dos quadros ou cenas de uma narrativa, de um espetáculo; representação de uma grandeza mensurável; representação de um conjunto dado), preciso, harmônico, regular na cadência e disposição de suas palavras. Nesse sentido, conto tem o significado semelhante a canto. Há, em ambas as composições, a modulação de uma voz que, no caso do conto, narra, mas também, como no canto, entoa, dentro de um tom (contínuo ou descontínuo), com escalas (consonantes ou dissonantes).

Essa afirmação nos leva a observar que no canto de Córídon, assim como no conto, há uma narração, uma discursividade que decorre de uma entoação. Trata-se de um solilóquio que, diante de um temário que celebra a solidão, constrói uma atmosfera em que o poético parte daquilo que é contado e da forma como é entoado. A composição da “II Bucólica” deixa entrever, pelo emprego do jogo aliterativo e do arranjo estrutural da linguagem, um encanto imagético e verbal. O poema fixa-se no estado melancólico e triste do pastor, contando, por meio do solilóquio de Córídon, determinada situação em que ele se encontra. Defrontamo-nos, assim, com um cenário campestre que espelha o estado do sujeito lírico, refletindo-o. No caso das cigarras, os machos cantam com o intuito de encontrar uma parceira, assim como Córídon tenta persuadir o jovem Aléxis.

A palavra canto é usada, com frequência, para classificar a poesia lírica. Isso comumente acontece dada à ligação mítico-ancestral entre elas. Para Jorge Luís Borges⁷⁷

⁷⁶ Iconização: produção de um simulacro análogo à realidade. O termo é visto como uma “ilusão referencial”, que “pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido “realidade” [...]”. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 251). No exemplo, a aliteração em /s/ enfatiza um efeito de sentido realidade ao mimetizar o som das roucas cigarras.

⁷⁷ “O Narrar uma História” in: *Esse ofício do verso*.

(2000) , contar um conto equivale a cantá-lo. O autor argentino defende a ideia de que o conto, ao ser contado e cantado, eterniza-se. O poeta ainda define o conto pela brevidade, narratividade e, em especial, pelo aproveitamento dos recursos expressivos que são inerentes à poesia. Assim, Borges não fala do caminho do conto para a poesia, mas da poesia para o conto. O poeta vê, portanto, no cantar poético, uma forma de contar.

Os poetas parecem esquecer que, outrora, o narrar uma história era essencial, e o narrar uma história e o declamar um verso não eram pensados como coisas diversas. Um homem narrava uma história; cantava-a; e seus ouvintes não o tomavam como um homem empenhado em duas tarefas, mas antes como um homem empenhado numa tarefa que tinha dois aspectos. Ou talvez não sentissem que houvesse dois aspectos e considerassem a coisa toda como algo essencial. (BORGES, 2000, p.58-9)

O crítico Luiz Gonzaga Marchezan (2006), como já mencionamos, vai ao encontro deste pensamento, já que define o conto como a modulação de uma voz que narra, mas também, como no canto, entoado. Assim, observa-se que o conto partilha da mesma natureza que o canto e que todo cantar poético também é uma forma de contar.

O canto do pastor Córídon, na “II Bucólica”, equivale a um conto dramatizado pelo lamento. Nota-se ainda que a dramatização daquilo que é contado perpassa pela encenação do próprio espaço, que, como já foi visto, pela figura das cigarras, espelha o canto do queixoso pastor.

Tendo em vista que a atmosfera de um conto é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele atuam, nota-se que o ambiente pastoril, presente na fala do pastor, está em consonância com uma alma angustiada que tematiza a melancolia: Córídon. Assim, o monólogo dramático presente nessa lírica pastoril apresenta o envolvimento do sujeito lírico com o espaço atuante, configurando um *topos* literário frequente na poesia pastoril, o lamento do amor. É pertinente ressaltar ainda que, de um modo geral, o poema pastoril, como já foi destacado (cf. cap. 2) concentra-se em motivos que estão cristalizados em cenários fixos, e a cena bucólica apresenta temas recorrentes, tais como: o amor, a natureza, o ócio, o trabalho, que geralmente vinculam-se à figura de pastores ou boieiros que estão inseridos numa espécie de *locus amoenus*. Logo, o canto bucólico do pastor Córídon está inserido numa atmosfera previsível e recorrente ao gênero.

Na “II Bucólica”, o pastor quer ainda, em uma última tentativa, convencer o menino Aléxis sobre a boa vida no campo, então passa a cantar sobre personagens mitológicos e elementos da vida campesina, descrevendo, assim, como as ninfas e as náiades (divindades

campestres) estariam dispostas a agradar Aléxis com presentes dignos de um deus caso ele se entregasse ao seu amor. Os versos selecionados (hexâmetros 45-50) apresentam um rigor formal e um relevo estilístico marcantes na descrição de flores e, especialmente, na construção poética.

[*Buc.* II. 45-50]

«Huc ades, o formose puer: tibia lilia plenis
 ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
 pallentis uiolas et summa papauera carpens,
 narcissum et florem iungit bene olentis anethi ;
 tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis,
 mollia luteola pingit uaccinia calta.

Vem, aqui, ó formoso menino, as Ninfas ofertam os lírios em amplas cestas. Vê, é a cândida Náíade que para ti colhe pálidas violetas e altas papoulas, unindo-as com o narciso e a flor de endro perfumado. Então, entrelaçando-as com a cássia e outras suaves ervas, decora os delicados murtinhos com caltas amarelas⁷⁸.

Deste trecho, merece destaque o hexâmetro 50, que é considerado como um *uersus aureus* na literatura latina, já que apresenta dois adjetivos seguidos de dois substantivos que eles concordam e modificam respectivamente⁷⁹. No centro do verso, encontramos o verbo *pingit*, que invoca a ação de “decorar”. O emprego desse verbo caracteriza, assim, a ação praticada pela Náíade ao entretecer diversas flores em uma espécie de buquê, possível presente a ser ofertado ao menino Aléxis se ele viesse a desfrutar da companhia do pastor Córídon, aquele que nos canta seu lamento.

Mollia	luteola	pingit	uaccinia	calta
Adj. 1.	Adj. 2.	Verbo	Subst. 1	Subst. 2

Mollia. Adj. 1 (delicados) Adjetivo acusativo plural, que modifica **Vaccinia** (murtinhos) Subst. 1

Luteola Adj. 2 (amarela) Adjetivo ablativo singular que modifica **Calta** (calta) Subst. 2

Nota-se, nesse verso, que a disposição dos sintagmas mimetiza o entrelaçamento das flores estruturadas pela Náíade. A calta (subst.2) amarela (adj.2) é colocada entre os murtinhos (subst. 1) delicados (adj.1), mesclando, assim, as diferentes cores do buquê.

⁷⁸ Tradução de estudo.

⁷⁹ Coleman (1994, p. 102) assinala que o verso de ouro [golden line] apresenta um arranjo no padrão visual.

Interessante ressaltar que a ideia expressa no verso, a de um entretecer de flores, está presente iconicamente, deixando entrever, pelo arranjo particular da linguagem, a imagem de um arranjo de flores pela distribuição dos sintagmas no verso. Nota-se ainda que as figuras utilizadas nesse trecho sugerem o encanto e a beleza da vida campesina, motivo pelo qual Córdon utiliza-as para convencer Aléxis.

Dos trechos destacados da “II Bucólica”, observa-se que tanto a aparição das cigarras com seu canto sibilante, quanto o ramallete produzido pela Náiade estão ligados ao procedimento de iconização sugerido pela Semiótica. Os dois exemplos revelam um jogo imitativo verbal, seja pela aliteração, no caso das cigarras, seja pela disposição dos sintagmas no verso, no caso da produção do ramallete.

Observa-se, portanto, que o pastor Córdon, no ofício de sua queixa, aproveitou para, não só contar o seu lamento, mas também e, principalmente, cantá-lo. Percebe-se, assim, que a enunciação delega ao narrador uma voz para a narração e é por meio dessa voz que se constroem imagens, já que o ato de contar está associado ao encantamento verbal e imagético.

Para Ernst Cassirer (1972, p. 115) “na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético”. Assim, o filósofo defende a ideia da representação encantatória da linguagem e, ao encontro do raciocínio tecido pela Semiótica, vê na representação verbal, uma vocação imagética.

De tal modo, lembrando Jorge Luís Borges, aquele que narra é um “fazedor”, além de contar uma história, ele também canta, entoa. Córdon, portanto, é um pastor que conta, cantando e, tal como um Orfeu bucólico, encantando. Para Borges, o contar e o cantar não devem ser separados, pois ele não considera diversas essas duas coisas, pois acredita que o poeta não é mero autor de notas líricas, mas também o narrador de um conto. Assim, como se vê na “II Bucólica”, a lírica é uma voz poética que perpassa pela oralidade e a discursividade.

As *Vitae* de Suetônio, Donato e Filargírio relatam o sucesso da representação das *Bucólicas* e sua recitação por cantadores. De acordo com João Pedro Mendes em *Construção e arte das bucólicas de Virgílio* (1997), as bucólicas ímpares apresentam diálogos de pastores com tonalidade dramática. A sétima, por exemplo, vale-se de prólogos dirigidos ao auditório, assemelhando-se às comédias de Plauto. Assim como esta, as outras églogas também trabalham com o apelo cênico, revelando-se fortemente dramáticas.

E. de Saint-Denis (*apud* MENDES, 1997, p. 144) cita algumas dessas características e questiona a investigação das *Bucólicas* a partir da encenação e da música. Com base em

dados cênico-musicais, o crítico procura elementos que revelem a progressão dramática que se desenvolve no cenário bucólico.

Para João Pedro Mendes (1997, p.144):

A música acompanha sempre a encenação, quer executada pela flauta dos pastores, quer murmurada em surdina pela natureza envolvente, quer ainda pelos recursos técnicos do verso (anáforas, ecos, ressonâncias, aliterações e assonâncias no final do verso ou do hemistíquio).

De tal modo, observa-se que esse gênero de poesia não era destinado à leitura, mas sim ao canto. A “II Bucólica” apresenta o pastor Córídon que, apaixonado pelo menino Aléxis, escravo de outro senhor, lamenta-se por sua indiferença em amargo monólogo. Por fim, no intuito de conquistar a afeição do amado, passa a cantar sobre os prazeres da vida campesina. João Pedro Mendes (1997, p. 63) atesta que esta lírica pastoril é dedicada aos “malefícios da Vênus masculina”, impregnada “de seriedade, com a cor natural e o calor espontâneo com que o adolescente brinda à juventude e à beleza, numa oferenda de frutos, flores e ramagens exuberantes”.

Os trechos citados configuram-se como exemplos do drama passional de Córídon que, em acerbo monólogo, conta, canta e encanta o ouvinte-leitor.

Na “II Bucólica”, como foi visto, a expressividade da linguagem poética contribui para o entendimento da vocação imagética desse texto, da imitação criativa da realidade que é projetada no canto do pastor Córídon. Assim, a figuratividade presente na descrição do ramallete (hex. 45-50) e no som sibilante das cigarras (hex. 12-13) demonstra a vivacidade de imagens poéticas que são indispensáveis no canto do pastor, relacionando-se, expressivamente, com o estado do sujeito lírico, pois revelam um encanto verbal e imagético próprio do ofício do “fazedor”, do contador-cantador.

Se para Jorge Luís Borges contar um conto equivalia a cantá-lo, Córídon, o queixoso pastor, embora não seja eficiente na estratégia da argumentação, já que não convence o amado sobre os prazeres da vida campesina, não deixa de ser, como bem ‘ouvimos’, um exímio cantador bucólico.

4.2 BUCÓLICA IV

a) A CRIANÇA DA IDADE DE OURO → apresentação temática

Na “Bucólica IV” a natureza figura como elemento gerador de sentido, como sinônimo de vida e prosperidade. Trata-se de um poema em que o eu-lírico celebra o nascimento de uma criança. Esta será descrita em todo o poema como fator determinante da renovação dos tempos, e, gradativamente, será comparada ao fértil e próspero ambiente campestre. Assim, o cenário aparece como pretexto de celebração da Idade de Ouro, a nova era que ressurgirá com o nascimento de uma criança.

b) TEXTO EM LATIM:

IV

Sicelides Musae, paulo maiora canamus ;
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae :
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.
Ultima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. 5
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna ;
iam noua progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta, faue, Lucina : tuus iam regnat Apollo. 10
Teque adeo decus hoc aeui, te consule, inibit,
Pollio, et incipient magni procedere menses
te duce. Si qua manent sceleris uestigia nostri,
inrita perpetua soluent formidine terras.
Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit 15
permixtos heroas et ipse uidebitur illis
pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.
At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus

mixtaque ridenti colocasia fundet acantho. 20
 Ipsae lacte domum referent distenta capellae
 ubera, nec magnos metuent armenta leones ;
 ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
 Occidet et serpens, et fallax herba ueneni
 occidet ; Assyrium uolgo nascetur amomum. 25
 At simul heroum laudes et facta parentis
 iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,
 molli paulatim flauescet campus arista,
 incultisque rubens pendebit sentibus uua,
 et durae quercus sudabunt roscida mella. 30
 Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,
 quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris
 oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.
 Alter erit tum Tiphys, et altera quae uehat Argo
 delectos heroas ; erunt etiam altera bella, 35
 atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.
 Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas,
 cedet et ipse mari uector, nec nautica pinus
 mutabit merces ; omnis feret omnia tellus.
 Non rastros patietur humus, non uinea falcem ; 40
 robustus quoque iam taurs iuga soluet arator ;
 nec uarios discet mentiri lana colores,
 ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti
 murice, iam croceo mutabit uellera luto ;
 sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos. 45
 «Talia saecla» suis dixerunt «currite» fuis
 concordēs stabili fatorum numine Parcae.
 Adgrederē o magnos (aderit tam tempus) honores,
 cara deum soboles, magnum Iouis incrementum !
 Aspice conuexo nutantem pondere mundum, 50
 terrasque tractusque maris caelumque profundum ;
 aspice uenturo laetantur ut omnia saeclo.
 O mihi tum longae maneat pars ultima uitae,

spiritus et quantum sat erit tua dicere facta !
 Non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus, 55
 nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit,
 Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
 Pan etiam Arcadia mecum si iudice certet,
 Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.
 Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem 60
 (matri longa decem tulerunt fastidia menses) ;
 incipe, parue puer : qui non risere parenti,
 nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.

c) TRADUÇÃO DE ESTUDO E NOTAS DE REFERÊNCIA:

IV

Ó Musas Sicilianas⁸⁰, cantemos coisas um pouco mais elevadas⁸¹, os arbustos⁸² e os humildes tamarindos não agradam a todos⁸³. Se os arvoredos cantamos, que os arvoredos sejam dignos de um cônsul.

Agora já chegou a última idade da profecia de Cumas⁸⁴, de novo nasce a grande ordem dos séculos. Já retorna a Virgem⁸⁵, retornam os reinos de Saturno⁸⁶. A nova raça já é enviada do alto céu. Tu, ó casta Lucina⁸⁷, favorece ao menino que nasce, com o qual, pela primeira vez, uma raça de ferro cessará e uma de ouro se elevará no mundo inteiro: já reina

⁸⁰Musas Sicilianas: As Musas inspiradoras da poesia de gênero bucólico. Referência direta à pastoral grega de Teócrito. De acordo com João Pedro Mendes (1997, p. 222) “O toponímico “sicelides”, do grego, em lugar do latim “sicilienses”, leva-nos à terra natal do criador da poesia bucólica – o siracusano Teócrito”.

⁸¹ O gênero bucólico não se enquadraria no assunto que o eu-lírico se propõe a cantar. “Aflora em toda a Bucólica um tom próximo ao da epopéia.” (J.P.MENDES, 1997, p. 222)

⁸² Os arbustos serviam de esteio às videiras. Em Plín., XVII, 11 e 23, diz-se que “os mais nobres vinhos são justamente os de uvas produzidas nos “arbusta”. (J.P.MENDES, 1997, p. 222).

⁸³ Em latim myrice “[...] é uma planta arbustiva descrita em Plín., XIII, 21, e XXIV, 9. Também era chamada de tamarix ou tamaricius, donde o português “tamarindo”. No Brasil recebe ainda a designação nativa de “jubaí” (J.P.MENDES, 1997, p. 222).

⁸⁴A Sibila de Cumas havia profetizado ciclos sucessivos de idades ou séculos.

⁸⁵ A Virgem Astreia que habitou a Terra durante a Idade de Ouro e que, pela maldade dos homens, teria voltado ao céu na Idade de Ferro, retomando o seu lugar na constelação.

⁸⁶ Refere-se às quatro gerações: de ouro, de prata, de bronze e de ferro. A Idade de Ouro marca o período em que Saturno (Cronos) governou o mundo, um período de felicidade inocente, durante o qual os homens viviam sem ter de guerrear ou trabalhar. Não existia injustiça e a terra produzia seus frutos espontânea e abundantemente. Seguiu-se a essa Idade a de prata, de bronze e de ferro, que marcam o começo da crueldade e da injustiça humanas e distanciam-se da paz e da felicidade inocente.

⁸⁷Lucina: Trata-se de Diana, a deusa da caça, também conhecida como Lucina (relacionada com a Lua) e protetora dos partos.

o teu Apolo⁸⁸. E sob o teu consulado, ó Polião⁸⁹, esta glória do tempo começará e os gloriosos meses começarão a avançar sob o teu comando.

Se alguns vestígios do nosso crime permanecem, apagados livrarão as terras de um perpétuo temor.

[O menino] receberá uma vida de deuses e verá os heróis misturados com as divindades e [ele] próprio se parecerá com eles e, com as virtudes paternas, governará um mundo pacificado.

E para ti, ó criança, a terra, sem nenhum cultivo, ofertará os primeiros presentinhos, as heras⁹⁰ errantes que se espalham por aqui e por ali com o bácaro⁹¹ e as colocássias⁹² misturadas ao ridente acanto⁹³.

As cabritinhas, por si mesmas, levarão à casa as tetas cheias de leite, os rebanhos não temerão os terríveis leões. Para ti, o próprio berço espalhará as delicadas flores.

Também perecerá a serpente e a falaz erva de veneno perecerá; em toda parte nascerá o amomo⁹⁴ assírio.

E assim que tu já puderes ler os louvores dos heróis e os feitos do teu pai e puderes conhecer o que seja a virtude, o campo dourar-se-á pouco a pouco com a tenra espiga, e a uva avermelhando-se penderá dos silvos não cultivados, e os ásperos carvalhos destilarão o mel orvalhado.

Contudo, poucos vestígios de um antigo crime subsistirão, que queiram afrontar Tétis⁹⁵ com remos, rodear com muralhas as cidadelas e abrir sulcos na terra.

Haverá então, outro Tífis⁹⁶, e outra Argo⁹⁷ que transporte os heróis escolhidos e haverá também outras guerras e de novo o grande Aquiles⁹⁸ será enviado a Tróia. Daí, quando a

⁸⁸ Apolo: Irmão de Diana, conhecido como o deus Sol, como protetor das artes e exímio tocador de flauta, quando evocado pelo universo pastoril. É relacionado, portanto, com a beleza e a harmonia no mundo campestre.

⁸⁹ Asínio Polião: político e poeta amigo de Virgílio.

⁹⁰ Hera: planta trepadeira de folhas verdes. Era consagrada a Baco. Lembra-nos João Pedro Mendes (1997, p. 227) que “A coroa, o tirso e o carro do deus eram ornados com heras, assim como todos os seus pertences.

⁹¹ Bácaro: planta odorífera usada no preparo de unguentos e “antídotos de feitiços (cf. Bucólica VII, 27-8)” (J.P. MENDES, 1997, p. 227).

⁹² “A colocásia, inhame ou fava do Egito, também tinha o nome latino de “cyamus” [...]. É uma erva da família das aráceas, muito comum no Brasil, sobretudo as espécies dos gêneros Alocasia e Colocasia, caracterizadas por darem tubérculos comestíveis, muito nutritivos e saborosos. Das folhas bem entrelaçadas costumavam os egípcios fazer taças para beber, segundo narra Plínio no livro XXI, cap. 15.” (J.P. MENDES, 1997, p. 227)

⁹³ Acanto: Planta espinhosa de origem africana, cujas folhas são utilizadas para decoração da ordem coríntia na arquitetura grega.

⁹⁴ Amomo: Planta aromática, produz um fruto semelhante à uva e é utilizada no preparo de unguentos.

⁹⁵ Tétis: Ninfa, filha de Nereu e Dóris e mãe de Aquiles. No poema, por metonímia, significa o “mar”.

⁹⁶ Tífis: Piloto da nau Argo que transportou Jasão e seus companheiros em busca do velocino de ouro.

⁹⁷ Argo: Nau que transportou Jasão e os Argonautas.

⁹⁸ Aquiles: filho de Tétis e Peleu, um dos principais heróis da guerra de Tróia.

Idade já fortalecida te fizer homem, o próprio navegante retirar-se-á do mar e nem o pinheiro náutico⁹⁹ trocará mercadorias, toda a terra ofertará tudo.

A terra não terá de suportar os arados, nem a vinha a foice. O vigoroso lavrador também já desatará os jugos dos bois. Nem a lã aprenderá a mentir as variadas cores¹⁰⁰, mas o próprio carneiro já mudará os velos nas campinas, ora em um suave púrpura avermelhado, ora em um açafão ouro, o vermelho vestirá espontaneamente os cordeiros que pastam.

Fiai tais séculos! Disseram as Parcas¹⁰¹ aos seus fusos, concordes com o imutável poder dos fados. (Quando for a hora) vai ao encontro das grandes honras¹⁰², ó caro rebento dos deuses, grande descendência de Júpiter¹⁰³.

Vê o mundo oscilante em sua massa convexa¹⁰⁴, e vê as terras e as extensões do mar e o céu profundo. Vê como tudo se alegra com o século vindouro.

Ó, que se mantenha longa para mim a última parte da vida, e que haja inspiração e quanto for necessário para cantar seus feitos. Não me vencerá nos cantos nem o trácio Orfeu¹⁰⁵, nem Lino¹⁰⁶, por mais que a mãe esteja junto daquele e o pai esteja junto deste. Calíope junto de Orfeu, o formoso Apolo, de Lino.

Até mesmo Pã¹⁰⁷ se disputasse comigo, tendo a Arcádia por juiz¹⁰⁸, até mesmo Pã se afirmaria vencido sendo juiz a Arcádia.

⁹⁹Pinheiro náutico: metonímia para Navio.

¹⁰⁰Com o retorno da Idade de ouro os animais produziram lã de variadas cores, não precisando ser a lã tingida.

¹⁰¹As Parcas ou moiras: fiandeiras que tecem a duração da vida humana. “As três Parcas – Cloto, Láquesis e Átropos – são filhas de Herebo e da Noite (Cícero, *De Nat. Deor.*, III, 17). Também são chamadas de “Fata” [...], Destinos. Presidiam à vida dos mortais, desde o nascimento. Cloto fiava o fio da vida, Láquesis estabelecia a sorte e a forma de vida de cada homem, e Átropos cortava o fio. A primeira assistia ao parto, a segunda ao curso da vida, e a terceira à morte.” (J.P.MENDES, 1997, p. 229).

¹⁰²A criança, de acordo com João Pedro Mendes, “nasce, cresce e atinge a maturidade de homem público” (J.P.MENDES, 1997, p. 230).

¹⁰³Para Carcopino (*apud* MENDES, 1997, p. 229) a concepção pitagórica de divindade impregna todo o poema. Além disso, conta-nos Mendes que Dante, na Divina Comédia, *Purg.*, XXII, 72, traduz o verso 7 da *Buc.* IV, inserindo-o em seu texto.

¹⁰⁴Saint-Denis (*apud* MENDES, 1997, p. 231), *op. laud.*, pp. 119-120, ao retomar o gramático latino Sérvio, afirma que “o mundo vacila sob os males presentes, rejubila com os bens vindouros [...]. No momento crítico (nascimento do menino, o mundo está em suspenso, trepidante na expectativa, que logo dá lugar à exultação [...].”

¹⁰⁵Orfeu: Filho de Calíope, musa da epopéia, era um vate que tinha o dom de sensibilizar a todos pelo seu canto.

¹⁰⁶Lino: Filho de Apolo e de uma musa, músico e poeta, foi mestre de Orfeu e também de Hércules.

¹⁰⁷Pã: deus dos pastores da Arcádia, trata-se de uma figura híbrida de homem e bode. A Arcádia poderia favorecer o deus, mas se, portanto, declarar a vitória do eu-lírico, essa vitória seria inquestionável.

¹⁰⁸“Os árcades, habitantes da Arcádia no Peloponeso, dedicavam-se à pastorícia e, por isso, cultuavam a Pã, deus dos rebanhos e pastores, originário dessa região. O poeta, eufórico, sente-se capaz de sustentar e vencer qualquer desafio, até mesmo se o juiz fosse “da casa”, isto é, suspeito de parcialidade contra ele.” (J.P.MENDES, 1997, p. 232).

Começa, pequeno menino, a conhecer a mãe com um sorriso. [A ela] dez meses¹⁰⁹ causaram longos enjôos; começa, pequeno menino: aqueles a quem os pais não sorriram¹¹⁰, nem um deus o julgou digno da sua mesa e nem uma deusa de seu leito.

d) FIGURATIVIDADE NA “IV BUCÓLICA”: PROPOSTA DE LEITURA

Na “IV Bucólica” evidencia-se um conjunto de figuras próprias do universo pastoril, tais como: “arbustos”, “humildes tamarindos”, “arvoredos”, “terra”, “heras errantes”, “colocássias”, “cabritinhas”, etc. Mas o assunto a ser cantado é a glória de uma criança que ao nascer trará esperanças à Terra e receberá uma vida de honrarias como a dos famosos heróis. Assim, pede-se às Musas inspiradoras do gênero bucólico uma alteração no tom a ser cantado, pois os arvoredos deverão ser dignos de um cônsul. Com a mudança de um tema simples para um tema sublime, mesclam-se figuras. Dessa forma, no cenário cantado aparecem “arvoredos”, “arbutos”, “cabritinhas” e “rebanhos”, aliados às figuras de outra ordem, tais como “cônsul”, “heróis”, “guerras”, “arado”, “lavrador”, “bois”, etc, o que contribui para a figuratividade da matéria cantada. Não é a vida amena de um pastor que está sendo descrita, mas sim, a vida de uma criança de linhagem divina, que está predestinada a grandes feitos e a acompanhar os heróis, sem no entanto desdenhar a beleza e a virtude da vida simples cuja inspiração é a própria natureza. Há ainda a exaltação da natureza, que é cantada em concomitância com o nascimento da criança, responsável pelo retorno da Idade de Ouro, período em que Saturno (Cronos) governava o mundo. Nessa época, não havia guerras, os homens viviam um período de felicidade inocente e a Terra, mesmo sem ser cultivada, era próspera.

Com a queda do reinado de Saturno, Júpiter torna-se o rei do Olimpo e pai dos deuses e dos homens, instaurando outra Era, a Idade de Prata, que posteriormente daria lugar à Idade de Bronze e à de Ferro, numa decadência progressiva da harmonia e prosperidade. Assim, há uma sucessão das Idades e, concomitantemente, uma transformação das ações humanas com o passar delas.

Ao apresentar o nascimento de uma criança, a “IV Bucólica” revela a condição necessária para se restaurar toda a beleza e encantamento que existia na Idade de Ouro.

¹⁰⁹Dez meses lunares, que equivalem a 280 dias solares – J.Perret (*apud* MENDES, 1997, p. 233).

¹¹⁰Alusão a Vulcano (Hefesto) que, por ser aleijado, os pais (Júpiter e Juno) o expulsaram do Olimpo. Diz-se que Júpiter recusou admiti-lo à sua mesa e Minerva no seu leito.

A partir dessa ideia é notável o encadeamento figurativo que o eu-poético utilizado por Virgílio faz em seu texto, sugerindo o tema da “Renovação dos tempos”, subjacente a toda a trama de figuras.

O cenário campestre figurativizado nesta bucólica emerge, assim, de figuras que estão relacionadas à Idade de Ouro e que sugerem o encantamento, a beleza e a prosperidade. Tais figuras, descritas em contraste com o cenário hostil da Idade de Ferro, ilustram um interessante encadeamento figurativo. No trecho selecionado (*Buc.* IV, 24-30) a “serpente” e a “erva de veneno” figurativizam a maldade, os crimes e a ausência de beleza presentes na Idade de Ferro. Já o “amomo assírio”, planta aromática, representa, em contraste com estas figuras, o encanto e a beleza da Idade de Ouro. As figuras: do “campo que dourar-se-á com o trigo”, da “uva que amadurecerá” e dos “duros carvalhos que destilarão mel” revelam uma terra próspera e fértil, o que remete à ideia da Idade de Ouro, período em que a terra produziria tudo espontaneamente.

Occidet et serpens, et fallax herba ueneni
occidet ; Assyrium uolgo nascetur amomum.
At simul heroum laudes et facta parentis
iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,
mollī paulatim flauescet campus arista,
incultisque rubens pendeat sentibus uua,
et durae quercus sudabunt roscida mella.

Também perecerá a serpente e a falaz erva de veneno perecerá; em toda parte nascerá o amomo assírio. E assim que tu já puderes ler os louvores dos heróis e os feitos do teu pai e puderes conhecer o que seja a virtude, o campo dourar-se-á pouco a pouco com a tenra espiga, e a uva avermelhando-se penderá dos silvos não cultivados, e os ásperos carvalhos destilarão o mel orvalhado¹¹¹.

O encadeamento figurativo desse poema, como já foi dito, segue o tema da “Renovação dos tempos”, que dá sentido e valor às figuras. Toda significação figurativa, como se sabe, “ultrapassa com folga seus significados literais, dotando-se de significações abstratas” (BERTRAND, 2003, p. 215). Trata-se da primeira etapa da figurativização do texto, em que um discurso temático é representado por um discurso figurativo.

A segunda etapa da figurativização, chamada de *iconização*, revela o modo como as figuras instauradas no texto teriam o poder de se converter em imagens do mundo, causando, assim, uma ilusão ou impressão referencial ao estabelecer uma relação intertextual entre a realidade e o discurso literário. De acordo com o procedimento da

¹¹¹ Tradução de estudo.

iconização, em que “os elementos figurais definidos no plano do conteúdo projetam-se esteticamente no plano da expressão” (THAMOS, 2010, p. 37-38), o seguinte excerto merece destaque (*Buc.* IV, 21-23):

Ipsae lacte domum referent distenta capellae
 Ubera, nec magnos metuent armenta leones;
 Ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.

As cabritinhas, por si mesmas, levarão à casa as tetas cheias de leite, os rebanhos não temerão os terríveis leões. Para ti, o próprio berço espalhará as delicadas flores.¹¹²

Nesse exemplo, observa-se que a disposição dos sintagmas no verso 23 “*Ipsa tibi blandos fundent **cunabula flores***” favorece, de algum modo, a figurativização da cena que está sendo descrita, uma vez que o substantivo neutro “*cunabula*” (berço) é circundado por “*blandos*” (delicadas) e “*flores*” (flores), ilustrando, portanto, a ideia expressa no verso, a de que o berço da criança se encontra ornado por delicadas flores, que, nesse contexto, podem ser vistas como sinônimo de encanto e beleza do novo mundo que ressurge em consonância ao nascimento dessa criança. Assim, o verso destacado favorece à representação icônica, deixando entrever, pelo arranjo particular da linguagem, a imagem de um berço florido pela distribuição dos termos no verso.

Em outro procedimento icônico que pode ser destacado como exemplo, a substância fônica favorece a sugestão de uma cantiga de ninar (*Buc.* IV, 60-63):

Incipe, parue puer, risu cognoscere matrem.
 (matri longa decem tulerunt fastidia menses);
 Incipe, parue puer : qui non risere parenti,
 Nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.

Começa, pequeno menino, a conhecer a mãe com um sorriso. [A ela] dez meses causaram longos enjôos; começa, pequeno menino: aqueles a quem os pais não sorriram, nem um deus o julgou digno da sua mesa e nem uma deusa de seu leito¹¹³.

Os versos 60 e 62 se relacionam expressivamente pelo emprego do paralelismo, ou seja, pela repetição de *incipe, parue puer*, que reforça, assim, a exortação à criança. Além disso, a aliteração da oclusiva /p/, em “*incipe, parue puer*”, é um fato do plano da expressão que, associado ao paralelismo, sugere a ideia de uma cantiga de ninar, um acalanto. Esses versos, pelo arranjo particular da linguagem, criam um efeito de sentido

¹¹² Tradução de estudo.

¹¹³ Tradução de estudo.

“realidade” ao sugerirem a cena familiar que está sendo descrita, em um tom de ludismo e serenidade. O poeta árcade Tomás Antonio Gonzaga (2006, p. 43) em uma evidente alusão ao texto de Virgílio, compôs:

Que gosto não terá a mãe, que toca,
Quando o tem nos seus braços, c’o dedinho
Nas faces graciosas, e na boca
Do inocente filhinho!
Quando, Marília bela,
O tenro infante já com risos mudos
Começa a conhecê-la!

Nesse pequeno trecho de *Marília de Dirceu*, Parte I, Lira XIX, nota-se que o ambiente familiar descrito por Virgílio é aludido na lírica de Gonzaga, que resgatou algo da sugestão do acalanto do poeta clássico.

A “IV Bucólica”, como foi visto, apresenta dois cenários, o da Idade de Ouro e o da Idade de Ferro, que vão sendo revestidos por figuras que a eles remetem. O que se observa nesse texto é uma celebração da Idade de Ouro, uma promessa de retorno a um período de alegria, inocência, ócio e prazer, que se deve sobrepor à outra Idade, a de Ferro, que é marcada pelo desencanto dos homens. Entre essas Idades está a criança, que ao nascer traz a marca de uma esperança à Terra, já que simboliza a pureza e inocência dos novos tempos. Assim, as figuras que remetem a esse nascimento concentram-se no modo como a natureza, revestida de encantamento e beleza, favorece a exortação da vida.

O tema da criança como celebração de um novo mundo também foi cantado em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (2008). Nesse texto, temos a história de Severino, um retirante que abandona o Sertão Pernambucano para encontrar melhores condições de vida. Em sua trajetória encontra mais miséria e dor, até que conhece um Carpina, o “Compadre José”, e presencia o nascimento de uma criança, que traz beleza e encantamento a um mundo de dor e desespero, ainda que seja a “explosão de uma vida severina”. (MELO NETO, 2008, p. 115).

Devido ao encontro temático entre os textos, é pertinente destacar o modo como cada um foi engendrado figurativamente, e ainda, como figuras, aparentemente tão particulares, podem apresentar certa semelhança. O eu-poético da “IV Bucólica” assim se manifesta sobre o futuro da criança que acaba de nascer (*Buc. IV*, 15-17):

Ille deum uitam accipiet diuisque uidebit
permixtos heroas et ipse uidebitur illis

pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.

[O menino] receberá uma vida de deuses e verá os heróis misturados com as divindades e [ele] próprio se parecerá com eles e, com as virtudes paternas, governará um mundo pacificado.¹¹⁴

Em *Morte e Vida Severina* (MELO NETO, 2008, p. 110), uma cigana canta o futuro do menino que nasce:

Na vida desse menino
Acabado de nascer:
Aprenderá a engatinhar
Por aí, com aratus,
Aprenderá a caminhar
Na lama, com goiamuns,
E a correr o ensinirão
Os anfíbios caranguejos,
Pelo que será anfíbio
Como a gente daqui mesmo.
Cedo aprenderá a caçar:
Primeiro com as galinhas,
Que é catando pelo chão
Tudo o que cheira a comida;
Depois, aprenderá com
Outras espécies de bichos:
Com os porcos nos monturos,
Com os cachorros no lixo.

Assim, enquanto a criança cantada na “IV Bucólica” terá uma vida de glórias e viverá entre heróis, a criança apresentada em *Morte e Vida Severina* crescerá entre os animais da sua terra, aprendendo a comer como eles. Tem-se, aqui, a descrição de uma vida de precariedade, apresentada na figura da lama, do chão, dos animais ligados às ações de rastejar, catar e farejar. Ao comparar os excertos, nota-se que os nascimentos são revestidos por figuras distintas, as que celebram uma vida de glórias e as que se ligam a uma vida de precariedade.

No que se refere à segunda criança, a do texto de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 111), a cigana ainda prossegue:

Enxergo daqui a planura
Que é a vida do homem de ofício,
Bem mais sadia que os mangues,
Vejo-o dentro de uma fábrica:
Se está negro não é lama,

¹¹⁴ Tradução de estudo.

É graxa de sua máquina,
 Coisa mais limpa que a lama
 Do pescador de maré
 Que vemos aqui, vestido
 De lama da cara ao pé.

Aqui nota-se a inserção de uma vida de “glórias” no futuro da criança-severina, já que são introduzidas figuras que sugerem uma vida promissora, tais como, homem de ofício, fábrica, máquina. Trata-se de figuras que, nesse contexto, são responsáveis por ilustrarem o imaginário coletivo do que seria a felicidade e um futuro promissor longe do mangue, por isso é cantado como algo tão especial, semelhante ao futuro da criança do texto de Virgílio, que se parecerá com deuses e heróis míticos. Mas, embora a criança-severina tenha uma possibilidade de futuro longe do mangue, que futuro poderia ser esse? Trata-se ainda de uma vida-severina. [...] Se está negro não é lama,/ É graxa de sua máquina [...] (MELO NETO, 2008, p. 111).

Na “IV Bucólica” toda a natureza celebra o nascimento da criança, ofertando-lhe presentes (*Buc. IV*, 18-30):

At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu
 errantis hederas passim cum baccare tellus
 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.
 Ipsae lacte domum referent distenta capellae
 ubera, nec magnos metuent armenta leones ;
 ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.
 Occidet et serpens, et fallax herba ueneni
 occidet ; Assyrium uolgo nascetur amomum.
 At simul heroum laudes et facta parentis
 iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,
 molli paulatim flauescet campus arista,
 incultisque rubens pendebit sentibus uua,
 et durae quercus sudabunt roscida mella.

E para ti, ó criança, a terra, sem nenhum cultivo, ofertará os primeiros presentinhos, as heras errantes que se espalham por aqui e por ali com o bácaro e as colocássias misturadas ao ridente acanto.

As cabritinhas, por si mesmas, levarão à casa as tetas cheias de leite, os rebanhos não temerão os terríveis leões. Para ti, o próprio berço espalhará as delicadas flores.

Perecerá a serpente e a falaz erva de veneno perecerá; em toda parte nascerá o amomo assírio.

E assim que tu já puderes ler os louvores dos heróis e os feitos do teu pai e puderes conhecer o que seja a virtude, o campo dourar-se-á pouco a pouco com a tenra espiga, e a uva avermelhando-se penderá dos silvos não cultivados, e os ásperos carvalhos destilarão o mel orvalhado¹¹⁵.

¹¹⁵ Tradução de estudo.

Em *Morte e Vida Severina* o nascimento quebra com a ordem natural das coisas e a natureza encanta-se com a vida que brotou no mangue:

- Todo o céu e a terra
 Lhe cantam louvor.
 Foi por ele que a maré
 Esta noite não baixou.
 - foi por ele que a maré
 Fez parar o seu motor:
 A lama ficou coberta
 E o mau-cheiro não voou.
 - e a alfazema do sargaço,
 Ácida, desinfetante,
 Veio varrer nossas ruas
 Enviada do mar distante.
 (...)
 - todo o céu e a terra
 Lhe cantam louvor
 E cada casa se torna
 Num mocambo sedutor.
 (...)
 - E este rio de água cega,
 Ou baça, de comer terra,
 Que jamais espelha o céu,
 Hoje enfeitou-se de estrelas.
 (MELO NETO, 2008, p. 107).

Os textos tratam da reação da natureza em relação à criança que nasce. Em Virgílio a terra ofertará presentes, flores diversas que nos remetem à ideia de fertilidade e prosperidade, e também o campo trará o trigo e as videiras, as uvas, já que tudo se alegrará com a vinda do novo menino e com a instauração do novo mundo. Em João Cabral de Melo Neto, o céu e a terra cantam louvores ao nascimento da criança, apresentando o modo como a natureza se transformou com a chegada da vida, como o rio que era turvo, agora, passa a refletir as estrelas do céu.

A “IV Bucólica” apresenta o modo como a “Idade do desencanto” (a de Ferro) cedeu lugar a uma “Idade de prosperidade” (a de Ouro). Em *Morte e Vida Severina* há o embate entre uma vida de precariedade e uma possibilidade de futuro, o que corresponderia, respectivamente, à Idade de Ferro e à Idade de Ouro, presentes no texto de Virgílio.

É pertinente ressaltar que ambos os textos, ao partirem da celebração da vida, apresentam-na com revestimento figurativo particular, podendo ou não se aproximar. A relação que mantêm é a imagem da criança como ícone de inocência, pureza e esperança, além da natureza como espaço determinante em que se instauram as transformações e a invocação da beleza e do encantamento no novo mundo que se apresenta.

- Belo porque corrompe
Com sangue novo a anemia.
- infecciona a miséria
Com vida nova e sadia.
Com oásis, o deserto,
Com ventos a calmaria.

(MELO NETO, 2008, p. 114).

A aproximação entre os textos ganha respaldo nas palavras de Italo Calvino (1993, p. 15), que afirma: “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a realidade mais incompatível.”

e) A “IV BUCÓLICA” DE VIRGÍLIO: UM MITO POÉTICO E COSMOGÔNICO

La cuarta égloga es una de las composiciones poeticas más nobles y más profundas de la literatura universal.
Michael von Albrecht

Todo enredo mítico se propaga por meio de uma renovação temporal, sendo reiterado, mas, sobretudo, sentido e recuperado. O legado cultural deixado pelos gregos e romanos, por exemplo, nos oferece a oportunidade de reconhecer, por meio dos registros escritos, sistemas mítico-rituais que mostram o elemento poético e inconsciente da criação, da formulação cultural de um povo. É significativo que o leitor atual encontre ideias similares entre os gregos e romanos, mas, evidentemente, com as inevitáveis diferenças. Assim, embora o enredo cultural tenha mudado, uma série de ritos e mitos antigos se propaga na atualidade, o que demonstra a permanência e a vivacidade da Cultura Clássica Greco-Romana.

A vitalidade e a importância dos enredos míticos são patentes não só pelas inúmeras versões, mas, especialmente, pelo modo como as histórias míticas inspiraram e ainda inspiram os poetas e demais artistas.

Além de uma análise dos procedimentos poéticos e estilísticos da “IV Bucólica” de Virgílio, leva-se em conta a discussão de um dos enredos míticos mais conhecidos na Mitologia Clássica: *o mito das quatro idades ou raças*. Trata-se de um sistema mítico-ritual que explora a temática da esperança e da Renovação do Mundo a partir de um ciclo de quatro gerações de homens. Esse mito foi associado à lenda de uma idade de heróis e explorado, com variações, por Hesíodo em *O trabalho e os dias*, sendo retomado por muitos poetas latinos, tais como: Lucrécio, Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo e Sêneca, entre outros.

No enredo mítico das quatro idades ou raças, enquanto os homens de uma raça ou Idade de Ouro gozam da paz, do ócio e do prazer, além de desfrutarem os benefícios ofertados pela natureza, os homens das outras raças (de prata, bronze e ferro) caracterizam-se, paulatinamente, pela ambição, pelas guerras e pelo trabalho árduo. Logo, há uma sucessão entre essas raças, em uma degradação rápida, o que afasta, cada vez mais, o homem da sua origem primordial, da idade feliz. Logo, com exceção da Idade de Ouro, as outras idades ou raças caracterizam-se pela decadência, violência e injustiça. Mas, de acordo com os oráculos da Sibila e as escrituras sagradas de Cumas, haveria um retorno da idade primordial, a Idade de Ouro, em que ressurgiria uma respectiva “raça de ouro”, momento em que o homem poderá resgatar a paz e os benefícios da natureza, da sua ancestralidade primitiva. De tal modo, nota-se a previsão de um ciclo entre as idades ou raças, o que demonstra uma espécie de **ciclo cosmogônico**, a necessidade de retorno às origens.

Sobre a Sibila de Cumas, profetisa de Apolo, Coleman (*apud* Miotti, 2008, p. 95) afirma:

A coleção oficial de seus oráculos, escritos em hexâmetros gregos, era mantida pelos *XV uiri sacris faciundis* que supervisionavam todos os cultos estrangeiros, incluindo o de Apolo, com o qual a tradição da Sibila estava diretamente relacionada. Os oráculos eram regularmente consultados em tempos de crise. Os primeiros livros foram destruídos em um incêndio em 83 a.C., bem como um novo *corpus* posteriormente reunido a partir de várias fontes, incluídos aí os oráculos sibilinos de fora da Itália (TÁC. A. 6.12.4)

Em *Mito do Eterno Retorno* (1992) Mircea Eliade faz alusão a um sistema de purificações periódicas, ou seja, a um episódio de regeneração cíclica do tempo, presente em várias sociedades primitivas. O crítico menciona a formulação cultural do ano novo em diferentes povos, alegando que o novo tempo está intimamente relacionado às novas

colheitas que são consideradas boas para o consumo. Assim, os rituais que orientam a renovação das reservas alimentares, conseqüentemente, orientam a renovação da vida de toda a comunidade. Para Eliade, “[...] no momento do final do ano e na expectativa de um Ano Novo existe uma repetição do instante mítico da passagem do caos para o Cosmo”. (1992, p. 59). De tal modo, o novo ano é tido como uma nova criação, uma repetição do ato cosmogônico e, além disso, a ideia de restaurar, ainda que momentaneamente, o tempo mítico e primordial, ou seja, o tempo puro, faz com que a Idade de Ouro permaneça. Logo, o enredo mítico das idades ou raças está presente em diferentes culturas, complementando e incentivando o ritual do Novo Ano.

Sobre as purificações periódicas e a necessidade de restauração de uma era primordial do homem, Mircea Eliade comenta sobre o Ano-Círculo a partir de um simbolismo cósmico-vital. Para o crítico, “o decorrer do Tempo implica o distanciamento progressivo do “princípio” e, portanto, a perda da perfeição inicial”. (2002, p. 50-51).

De tal modo, ao mencionar a plenitude e o vigor que se encontram no princípio, Eliade faz alusão a uma vitalidade do ser que se revela e se exprime no Tempo primeiro, afirmando que “a plenitude, embora rapidamente perdida, é periodicamente recuperável”. (2002, p. 51). Assim, o estudioso debruça-se sobre a ideia de que a perfeição contida nos primórdios desempenha um importante papel na construção sistemática de ciclos cósmicos cada vez mais amplos, uma vez que:

O “Ano” comum foi consideravelmente dilatado, dando nascimento a um “Grande Ano” ou a ciclos cósmicos de uma duração incalculável. A medida que o ciclo cósmico se tornava mais amplo, a idéia da perfeição dos primórdios tendia a implicar a seguinte idéia complementar: para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos. Em outros termos, para a obtenção de um começo absoluto, o fim do Mundo deve ser radical. (ELIADE, 2002, p. 51)

Dando continuidade ao pensamento de Eliade, observa-se que a ideia da destruição e da recriação está associada a uma espécie de nostalgia e crença nos enredos mítico-rituais da renovação anual do Mundo. Além disso, Eliade faz alusão aos mitos do fim do Mundo, colocando-os como fatores determinantes da história da humanidade, pois neles verifica-se uma mobilidade da ‘origem’, que prevê a perfeição do princípio não mais em um passado mítico, mas, sobretudo, num futuro fabuloso. Essa concepção, de acordo com o crítico, foi difundida entre os Estóicos e os Neopitagóricos.

Observa-se, assim, uma mobilidade do mito das idades ou raças, difundido e reaproveitado. Eis a razão pela qual encontramos, nos estudos de Eliade, vestígios que proclamam a Idade de Ouro profetizada nos oráculos da Sibila.

Sobre os oráculos da profetiza de Apolo, comenta Rat (*apud* Miotti, 2008, p. 86):

Segundo as doutrinas etruscas introduzidas em Roma e nas quais se inspiravam os livros sibilinos, a vida do mundo descrevia um círculo: essa revolução se concluía em dez eras ou “séculos”, ao fim dos quais começava uma nova “ordem”. A cada século presidia um Deus: ao primeiro, Saturno, ao décimo e último, Apolo. Então, tínhamos entrado há muitos anos no século de Apolo, ao qual seguiria uma nova Idade de Ouro, século de Saturno.

Esse enredo mítico das idades ou raças foi explorado por diferentes poetas, ganhando vitalidade e singularidade na descrição poética de cada um deles. Um exemplo disso é a “IV Bucólica” de Virgílio, poema pastoril que alude à profecia sibilina e que desenvolve, poeticamente, esse ciclo cosmogônico, prevendo um retorno à idade mítica, à idade sagrada do homem. Para falar desse retorno ao tempo sagrado, o poeta utiliza a imagem da criança como ícone da pureza e da beleza da Idade de Ouro. De tal modo, ao cantar o nascimento de uma criança, canta-se, concomitantemente, o retorno a uma idade feliz, à idade primordial do homem. As imagens que Virgílio utiliza em seu poema demonstram, figurativamente, o cenário dessa idade primordial em contraste com o cenário hostil da Idade de Ferro, momento em que o homem já se perdeu de sua natureza primordial e deixou-se conduzir pela maldade, violência e injustiça. Assim, a criança aparece como símbolo de comunicação com o cosmo e, por meio dela, Virgílio canta a Renovação dos tempos em sua “IV Bucólica”.

A tradição dos Estudos Clássicos coloca esse texto de Virgílio como um dos mais célebres da Antiguidade, já que a literatura sibilina explorada pelo poeta favoreceu a uma crença hebraica na espera de um Messias, bem como a concepção apocalíptica cristã de um Milênio, embora o Judaísmo e o Cristianismo tenham quebrado com a concepção do enredo mítico do eterno retorno e, portanto, com o tempo cíclico.

Assim, o nascimento da criança, na “IV Bucólica”, marca uma nova era, o retorno da Idade de Ouro, do reinado de Saturno. A imagem da criança de uma origem divina é um ícone apocalíptico bem difundido no Ocidente e, por isso, há quem leia o poema de Virgílio como messiânico.

Segundo Saint-Denis (*apud* Miotti, 2008, p. 96), a criança do poema não tem origem divina, mas receberá uma vida divina,

Porque na Idade de Ouro, como o havia apontado Catulo (64, 384 e ss.), os deuses, os heróis e os homens não estão separados.[...] O herói da IV égloga não terá sobre a transformação maravilhosa do mundo nenhuma influência superior: entre as etapas de sua vida e os progressos do universo haverá apenas uma estreita relação de concomitância. Enfim, é um pequeno romano, criatura humana nascida na dor (vv. 10, 61), um futuro magistrado que percorrerá a carreira das honras (vv. 17, 48).

O poema, de acordo com a visão de Carcopino, configura-se como uma “mensagem imortal da humana esperança” (*apud* Ramos, 1982, p.75), já que a imagem do nascimento da criança reforça a ideia de transformação da natureza ao colocar os homens de uma idade ou raça hostil diante da plenitude primordial.

De acordo com Michael von Albrecht (1994), a poesia bucólica é um dos ramos mais fascinantes e misteriosos da poesia, além de ser muito contraditória. Segundo o crítico, os temas bucólicos são expressos com acentuada simplicidade, embora o canto pastoril possa tratar de objetos mais elevados, como é o caso da “IV Bucólica” de Virgílio, em que o espaço campesino é, aparentemente, deixado de lado, para se cantar um ciclo cosmogônico de idades ou raças que prevê um retorno mítico à Idade primordial do homem.

A “IV Bucólica”, como foi visto, coloca em cena dois cenários, o da Idade de Ouro e o da Idade de Ferro, que vão sendo revestidos por figuras que a eles remetem. O que se observa nesse texto é uma celebração da Idade de Ouro, uma possibilidade de retorno a um período de alegria, ócio e prazer, que deve-se sobrepor a outra Idade, a de Ferro, que é marcada pelo desencanto dos homens e por um afastamento do tempo primordial. Entre essas idades está a criança, que ao nascer traz a marca de uma esperança à Terra, já que simboliza a pureza e inocência dos novos tempos. Assim, as figuras que remetem a esse nascimento concentram-se no modo como a natureza, revestida de encantamento e beleza, favorece a exortação da vida. Vale ressaltar ainda que o poema de Virgílio, ao tratar do enredo mítico das quatro Idades ou raças, repete e reatualiza o ciclo cosmogônico, estabelecendo, assim, uma conexão com um sistema mítico-ritual e com um revestimento poético e estilístico que sustenta sua criação.

Com base no poema pastoril de Virgílio, nota-se que além de uma manifestação cultural, o mito aparece como um construto literário, fruto de um trabalho artístico com a

linguagem. Assim, no processo de criação, o artista aprecia o enredo mítico e dá a ele um revestimento poético e estilístico, estabelecendo uma conexão entre a poesia e os sistemas mítico-rituais. Vale ressaltar ainda que

O mito recebe da linguagem [...] vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito. (CASSIRER, 1972, p. 114)

Com base na afirmação de Cassirer, verifica-se que a linguagem encontra-se intimamente relacionada ao mito, já que ambos têm uma carga expressiva e imagética. No poema de Virgílio, por exemplo, a expressividade da linguagem poética contribui para o entendimento da vocação imagética do texto, da imitação criativa da realidade que é projetada na ordem natural do canto das quatro idades ou raças. Assim, a figuratividade presente na descrição do berço florido demonstra a vivacidade de uma imagem poética que, ao ser projetada no poema, configura-se como parte do ciclo cosmogônico que está sendo cantado, sendo um dos elementos que prevê o retorno à idade primordial, já que relaciona-se expressivamente com a criança que nasce.

O mito e a poesia resultam de uma relação íntima entre o princípio poético-inconsciente e o pensamento lingüístico. De tal modo, ambos operam na fronteira entre o encantamento imagético e o encantamento verbal, além de reforçarem a identidade cultural do povo que o conta.

A “IV Bucólica” de Virgílio celebra, através de um arranjo poético e estilístico marcantes, o mito das Quatro Idades ou raças, além de reatualizar o ciclo de eras profetizado nos livros sibílicos, inscrevendo-se, assim, como um canto poético e cosmogônico.

4.3 BUCÓLICA VI:

a) SILENO EMBRIAGADO → apresentação temática:

Na “Bucólica VI” encontramos dois rapazes, Cromis e Mnasilo, que encontram Sileno adormecido e embriagado. Os jovens resolvem amarrá-lo para, assim, obrigá-lo a cantar. Uma Náiade ajuda-os na brincadeira. Ao acordar, Sileno promete cantar se os jovens o soltarem. Assim, ele canta sobre a criação do mundo, sobre mitos famosos e metamorfoses.

b) TEXTO EM LATIM:

VI

Prima Syracosio dignata est ludere uersu
 nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia.
 Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
 uellit, et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis
 pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.» 5
 Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
 Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
 agrestem tenui meditabor harundine musam.
 Non iniussa cano. Si quis tamen haec quoque, si quis
 captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, 10
 te nemus omne canet; nec Phoebo gratior ulla est
 quam sibi quae Vari praescipsit pagina nomen.
 Pergite, Pierides. Chromis et Mnasyllus in antro
 Silenum pueri somno uidere iacentem,
 inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho; 15
 serta procul tantum capiti delapsa iacebant,
 et grauis attrita pendebat cantharus ansa.
 Adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo
 luserat) iniciunt ipsis ex uincula sertis.

Addit se sociam timidisque superuenit Aegle, 20
 Aegle, Naiadum pulcherrima, iamque uidenti
 sanguineis frontem moris et tempora pingit.
 Ille dolum ridens: «Quo uincula nectitis?» inquit.
 «Soluite me, pueri; satis est potuisse uideri.
 Carmina quae uoltis cognoscite; carmina uobis, 25
 huic aliud mercedis erit.» Simul incipit ipse.
 Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres
 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.
 Nec tantum Phoebos gaudet Parnasia rupes,
 nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea. 30
 Namque canebat uti magnum per inane coacta
 semina terrarumque animaeque marisque fuissent
 et liquidi simul ignis; ut his exordia primis
 omnia, et ipse tener mundi concreuerit orbis;
 tum durare solum et discludere Nerea ponto 35
 coeperit, et rerum paulatim sumere formas;
 iamque nouom terrae stupeant lucescere solem,
 altius atque cadant submotis nubibus imbres,
 incipiant siluae cum primum surgere, cumque
 rara per ignaros errent animalia montis. 40
 Hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna,
 Caucasiasque refert uolucris, furtumque Promethei.
 His adiungit Hylan nautae quo fonte relictum
 clamassent, ut litus HYLA, HYLA, omne sonaret;
 et fortunatam, si nunquam armenta fuissent, 45
 Pasiphaen niuei solatur amore iuueni.
 A! uirgo infelix, quae te dementia cepit!
 Proetides implerunt falsis mugitibus agros,
 at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta

concubitus, quamuis collo timuisset aratrum, 50
 et saepe in leui quaesisset cornua fronte.
 A! uirgo infelix, tu nunc in montibus erras:
 Ille, latus niueum molli fultus hyacintho,
 ilice sub nigra pallentis ruminat herbas,
 aut aliquam in magno sequitur grege. «Claudite, Nymphae, 55
 Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus,
 si qua forte ferant oculis sese obuia nostris
 errabunda bouis uestigia: forsitan illum
 aut herba captum uiridi aut armenta secutum
 perducant aliquae stabula ad Cortynia uaccae.» 60
 Tum canit Hesperidum miratam mala puellam;
 tum Phaethontidas musco circumdat amarae
 corticis, atque solo proceras erigit alnos.
 Tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum
 Aonas in montis ut duxerit una sororum, 65
 utque uiro Phoebi chorus assurrexerit omnis;
 ut Linus haec illi diuino carmine pastor,
 floribus atque apio crinis ornatus amaro,
 dixerit: «Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,
 Ascraeo quos ante seni; quibus ille solebat 70
 cantando rigidas deducere montibus ornos.
 His tibi Grynei nemoris dicatur origo,
 ne quis sit lucus quo se plus iactet Apollo.»
 Quid loquar aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est
 candida succinctam latrantibus inguina monstris 75
 Dulichias uexasse rates, et gurgite in alto,
 a, timidos nautas canibus lacerasse marinis,
 aut ut mutatIs Terei narrauerit artus,
 quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,

quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante 80
 infelix sua tecta super uolitauerit alis?
 Omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus
 audiit Eurotas iussitque ediscere laurus,
 ille canit (pulsae referunt ad sidera ualles),
 cogere donec ouis stabulis numerumque referre 85
 iussit et inuito processit Vesper Olympo.

c) TRADUÇÃO DE ESTUDO E NOTAS DE REFERÊNCIA

VI

A nossa Talia¹¹⁶ foi a primeira que se dignou a brincar com o verso siracusano, e não se envergonhou por habitar os bosques. Como eu cantasse reis e batalhas, Cíntio¹¹⁷ puxou-me a orelha e aconselhou: “Ao pastor, Títilo¹¹⁸, convém apascentar gordas ovelhas e cantar um canto rústico”. Agora eu (pois, de resto, para ti haverão, ó Varo¹¹⁹, aqueles que desejem celebrar tuas glórias e tristes guerras cantar) contemplarei a musa silvestre com a delicada flauta. Não canto sem ordem¹²⁰. Se alguém, se alguém cativo pelo amor ainda ler tais coisas, ó Varo, os nossos tamarindos e toda a floresta te cantarão. Para Febo¹²¹ nenhuma página é mais agradável do que aquela que o nome de Varo para si pôs como título.

Prosegui, Piérides¹²². Os jovens Crómis e Mnasilo viram Sileno¹²³ que jazia em sono dentro de uma gruta, inchado de veias, como sempre, pelo Iaco¹²⁴ da véspera; as grinaldas jaziam caídas um tanto longe da cabeça, e um pesado cântaro pendia pela asa gasta. Tendo-o atacado (de fato, o velho, muitas vezes, havia iludido a ambos com a esperança de um

¹¹⁶ Talia: musa dos banquetes e da comédia. “Originariamente, porém, era musa campestre, sendo representada empunhando um cajado. Por isso, a associação da Musa à poesia bucólica.” (J.P.MENDES, 1997, p. 252).

¹¹⁷ Cíntio: epíteto de Apolo.

¹¹⁸ Títilo: nome de pastor. Cf. *Bucólica* I

¹¹⁹ Lúcio Alfeno Varo: foi o sucessor de Asínio Polião no governo da Gália Cisalpina.

¹²⁰ O Cíntio alertou-o para que deixasse o gênero épico.

¹²¹ Epíteto de Apolo.

¹²² Musas da Piéria, nascidas na Piéria, Macedônia ou no monte Piério na Tessália. Há quem diga que são filhas de Zeus e Mnemosine, mas há versões que as descrevem como filhas de Piério, filho de Apolo. Aqui, as Musas da Piéria são exortadas “a contar o que Sileno recitou para os jovens pastores Crómis e Mnasilo”. (J.P.MENDES, 1997, p. 254).

¹²³ Sileno: semideus filho de Pã e de uma ninfa. É descrito como gordo, calvo e beberrão.

¹²⁴ Iaco: outro nome de Baco; referência ao vinho.

canto) amarram-no com as próprias grinaldas feitas a laços. Egle¹²⁵ chega inesperadamente e junta-se como companheira aos tímidos [rapazes], e já Egle, a mais bela das Náiades, ao vidente decora a fronte e as tēmporas com amoras sanguíneas. Rindo da astúcia, ele pergunta: “Por que entrelaçais os laços? Ó rapazes, soltai-me; [já] é suficiente poder ser visto [de tal forma]. Conhecei os cantos que desejeis; para vós, cantos, para ela haverá outra recompensa.” Imediatamente ele começa. Então, certamente tu verias em grande número tanto faunos quanto feras [a] brincar, então [verias] os rígidos carvalhos agitar as copas. E nem a rocha do Parnaso¹²⁶ se alegra tanto com Febo, e nem o Ródope e o Ísmaro¹²⁷ admiram tanto Orfeu¹²⁸.

Pois [ele] cantava como, pelo grande vácuo, tinham se reunido as sementes das terras, do ar, do mar, assim como as do fogo fluido, e como dessas origens tudo começou; e como se formou a própria branda abóboda do mundo; e como, depois disso, o solo teria começado a endurecer e a encerrar Nereu¹²⁹ no mar, e pouco a pouco a assumir as formas das coisas; e como já as terras admirariam um novo sol a brilhar e as chuvas caíam das nuvens erguidas mais altas, enquanto pela primeira vez as florestas começariam a surgir e enquanto os animais errariam dispersos pelos montes desconhecidos.

A partir daí, ele canta [sobre] as pedras arremessadas de Pirra¹³⁰, os reinos de Saturno, as aves do Cáucaso, e o furto de Prometeu¹³¹. Acrescenta a isso em qual fonte os marinheiros tinham chamado pelo abandonado Hilas¹³² e de que modo todo o litoral repercutiu Hilas, Hilas; e, Pasífae¹³³ afortunada, se nunca tivesse existido os rebanhos, (ela se consola com o amor de um touro branco). Ah! virgem infeliz, que loucura te tomou! As Prétides¹³⁴ encheram os campos com falsos mugidos, mas nenhuma [delas], contudo, seguida de tão torpes acasalamentos, ainda que o arado tivesse temido no pescoço, e muitas

¹²⁵ Uma das náiades, filha de Júpiter e Neera, ninfa que habitava os rios, riachos e fontes.

¹²⁶ Parnaso: montanha da Grécia continental, na Fócida, perto de Delfos, morada de Apolo e das Musas.

¹²⁷ Ródope e Ísmaro: montes da Trácia, onde morava o poeta Orfeu. O Ísmaro era coberto de oliveiras e vinhedos. “O vinho do Ísmaro fora dado a Ulisses por Marão, sacerdote de Apolo Ismário.” (J.P.MENDES, 1997, p. 256)

¹²⁸ Poeta mítico da Trácia, tinha o poder de encantar tudo com o seu canto.

¹²⁹ Nereu: Divindade marinha, filho do Oceano e de Tétis. “Por metonímia, é tomado como sendo o próprio mar. “Encerrar Nereu no mar” significa estabelecer limites de separação entre terra e água.” (J.P.MENDES, 1997, p. 256).

¹³⁰ Pirra: Esposa de Deucalião; segundo os mitos, Pirra e Deucalião haviam repovoado a Terra, após um dilúvio, arremessando pedras que se transformavam em homens e mulheres pelo caminho.

¹³¹ Prometeu roubou o fogo dos deuses, levando-o para a humanidade, e por isso foi castigado a ficar eternamente preso em um rochedo do Cáucaso tendo o fígado diariamente devorado por uma águia.

¹³² Hilas: um dos argonautas, amigo de Hércules que foi puxado para o fundo das águas pelas ninfas enamoradas de sua beleza. Tendo-o procurado, nas quebradas dos montes, os nautas gritaram seu nome três vezes. Hilas também “é o personagem que dá nome ao idílio XIII de Teócrito.” (J.P.MENDES, 1997, p. 257).

¹³³ Pasífae: Esposa de Mínos, que se apaixonou por um touro branco enviado por Netuno e deu a luz ao minotauro.

¹³⁴ Prétides: Filhas de Preto, que foram dementadas por Juno por terem se comparado a ela.

vezes tivesse procurado chifres na lisa fronte. Ah! virgem infeliz, tu agora vagueias pelos montes: ele, o níveo flanco apoiando sobre o delicado jacinto, ruma ervas pálidas sob a negra azinheira, ou segue outra [novilha] no grande rebanho. “Fechai, Ninfas, Ninfas de Dicteu¹³⁵, fechai já as saídas dos bosques, se por acaso os rastros errantes de um boi se oferecerem aos nossos olhos: talvez (ou atraído pela verdejante relva ou então seguindo o rebanho) algumas vacas o levem até os estábulos de Gortínia¹³⁶.”

Então canta a menina admirada das maçãs das Hespérides¹³⁷; então rodeia as Faetontíadas¹³⁸ com o musgo de uma casca amarga, e do solo faz surgir elevados amieiros¹³⁹. Então canta, como uma das irmãs havia conduzido Galo¹⁴⁰, errante junto às águas do Permesse¹⁴¹, para os montes da Aônia¹⁴²; e como todo o coro de Febo ergueu-se em honra dele; como o pastor Lino¹⁴³, em canto divino, ornado os cabelos com flores e aipo amargo¹⁴⁴, lhe disse: “Eis aqui, pegue estes calamos que as Musas ofertam a ti, os quais deram antes ao velho Ascreu¹⁴⁵; com os quais ele costumava cantando conduzir das montanhas rígidos freixos. Com estes é dita a origem do bosque de Grínio¹⁴⁶, que não haja bosque sagrado que Apolo mais se vanglorie.”

Ou que direi de Cila de Niso¹⁴⁷, de quem seguiu-se a fama de que as cândidas virilhas estavam cingidas de monstros que ladram, ter atacado as naus de Dulíquio¹⁴⁸, e no abismo profundo, ai!, ter dilacerado os temerosos nautas com os cães marinhos, ou como teria narrado os membros transformados de Tereu¹⁴⁹, que banquete, que presentes teria

¹³⁵ Dicteu: Montanha da costa oriental da ilha de Creta, onde se encontrava um templo de Júpiter.

¹³⁶ Gortínia: Cidade de Creta, junto ao rio Letes, perto da qual se encontrava o Labirinto.

¹³⁷ Hespérides: Filhas de Héspero, que habitavam um jardim com maçãs de ouro.

¹³⁸ Faetontíadas: Irmãs de Faetonte, transformadas em choupos/álamos após a morte do irmão.

¹³⁹ “As Faetontíades ou Heliades, filhas do Sol e de Climene, irmãs de Faetonte, enquanto choravam a morte do irmão foram metamorfoseadas em amieiros ou em choupos (cf. En., X, 190), dos quais perpetuamente vão caindo gotas como se fossem lágrimas, que logo se convertem em goma e endurecem. Faetonte foi precipitado no rio Erídano, ou Pó, por um raio de Júpiter, em virtude de haver incendiado céu e terra por imperícia, quando dirigia o carro do pai (cf. Sérvio, ad. *Aen.*, X, 189, PP. 41-2 da ed. de Thilo).” (J.P.MENDES, 1997, p. 259-260).

¹⁴⁰ C. Cornélio Galo Forujuliense, poeta e amigo de Virgílio. Cf. *Bucólica* X.

¹⁴¹ Permesse: Rio da Beócia cujas águas, consagradas a Apolo e às Musas, passaram a inspirar os poetas.

¹⁴² Aônia: Nome mitológico da Beócia, derivado de Áon, filho de Netuno e antigo rei dessa região.

¹⁴³ Lino: Tocador de lira, mestre de Orfeu e Hércules.

¹⁴⁴ Aipo: planta odorífera usada em saladas, molhos, sopas e condimentos. O aipo costumava ser usado na confecção de coroas para os convidados de banquetes.

¹⁴⁵ Ascreu: referência a Hesíodo, natural de Ascra na Beócia.

¹⁴⁶ Bosque de Grínio: bosque que havia sido consagrado a Apolo, ficava na Jônia.

¹⁴⁷ Cila: filha de Niso, ninfa metamorfoseada em monstro marinho devido aos ciúmes de Circe.

¹⁴⁸ Dulíquio: ilha do mar Jônio, próximo a Ítaca, onde Ulisses morava.

¹⁴⁹ Tereu, rei da Trácia, era casado com Procne, filha de Pandião, o rei dos atenienses. “Um dia, a esposa pediu-lhe que fosse a Atenas buscar sua irmã Filomela. Na viagem de regresso, violou a cunhada, cortou-lhe a língua e encerrou-a nos estábulos, para que a ninguém revelasse o seu ato. À esposa contou que perdera a donzela no mar, quando naufragaram. Mas esta deu notícias a Procne, através de mensagem escrita com o próprio sangue na sua veste. A esposa vingou a afronta, servindo a Tereu, num banquete, o corpo do filho de ambos, Ítis. Quando

preparado para ele Filomela, com que vôo teria se dirigido para os desertos, e com quais asas antes voou a infeliz acima da própria casa?

Canta ele todas as coisas que o feliz Eurotas¹⁵⁰ ouviu, quando Febo outrora cantava, e ordenou aos loureiros que aprendessem (os vales feridos levam aos astros), até que Vesper¹⁵¹ mandou conduzir as ovelhas nos estábulos e contá-las, e avançou para o Olimpo com relutância.

d) FIGURATIVIDADE NA “VI BUCÓLICA”: PROPOSTA DE LEITURA

A “VI Bucólica” aponta-nos para os enredos míticos recorrentes na Antiguidade Clássica. O tema da propagação de histórias por meio do canto aparece na figura de Sileno, um semideus que era filho de Pã e de uma ninfa. Trata-se de uma divindade rústica ligada ao ambiente pastoril e, portanto, presente na poesia de gênero bucólico.

Assim, o poema contempla o canto de Sileno que, segundo Commelin (19[--], p. 154) era “companheiro e preceptor de Baco, era um velhinho calvo; corpulento, de nariz arrebitado, de riso alegre e de passo trôpego e quase sempre em estado de embriaguez”. A bucólica estrutura-se com a figura de Sileno, que é amarrado por dois jovens, Cromis e Mnasilo. Na brincadeira, auxiliados pela Náiade Egle, os rapazes obrigam Sileno a cantar. Dessa forma, ele decide contar sobre as origens do mundo, mencionando uma variedade de enredos míticos compostos por relatos amorosos e metamorfoses. Lembra Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 66) que esta bucólica distancia-se da temática de cunho pastoril. Isso se verifica no canto de Sileno, que embora seja uma divindade rústica, não é, necessariamente, um pastor. Além disso, apesar do lugar aprazível favorável ao canto ser eminentemente bucólico, os assuntos a serem cantados já são de outra ordem.

Logo, o tema da propagação de lendas míticas aparece, desta forma, revestido por figuras que nos remetem a uma sucessão de mitos greco-romanos, tais como: a criação mítica do mundo, o mito de Pirra e Deucalião, os infortúnios de Prometeu, o argonauta Hilas, o lamento das Faetontíadas, o jardim das Hespérides, etc. Os mitos aparecem, assim, como figuras, já que, justapostos, deixam entrever a necessidade do canto de Sileno, que é a propagação de histórias míticas. Além disso, os enredos míticos citados por Sileno remetem ao encantamento e à beleza das histórias, capazes de entreter “faunos e feras” e os

descobriu a verdade, Tereu perseguiu as duas, e os deuses converteram os três em aves: Procne em andorinha, Filomela em rouxinol, e Tereu em poupa.” (J.P.MENDES, 1997, p. 262).

¹⁵⁰ Eurotas: Rio do Peloponeso, nasce na Arcádia e deságua no golfo Lacônico.

¹⁵¹ Vésper: O planeta Vênus, conhecido como “estrela vespertina”, é aqui representado pela própria deusa.

“rígidos carvalhos das copas”. Nota-se, assim, que o cenário campestre entra em simbiose com o canto de Sileno:

Tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres
ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.
Nec tantum Phoebos gaudet Parnasia rupes,
nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea

Então, certamente tu verias em grande número tanto faunos quanto feras [a] brincar, então [verias] os rígidos carvalhos agitar as copas. E nem a rocha do Parnaso se alegra tanto com Febo, e nem o Ródope e o Ísmaro admiram tanto Orfeu.¹⁵²

De acordo com João Pedro Mendes (1997, p. 252), Talia, originariamente, era uma musa campestre, representada empunhando um cajado. Ao homenageá-la no início do poema, o eu-poético afirma o tom da poesia bucólica. Além disso, a figura de Talia é associada ao “verso siracusano”, o que remete, assim, à região do poeta Teócrito, o introdutor do gênero pastoral na Grécia. Afirmando que Talia “não se envergonhou por habitar os bosques”, o eu-poético opõe o gênero bucólico, humilde, ao épico, grandiloquente. Essa contraposição também aparece quando o deus Apolo (ou Cíntio), desaprova a atitude do pastor por cantar reis e batalhas, ou seja, um canto épico. Adverte o deus que ao pastor cabe apenas um canto rústico.

[Buc. VI, 3-5]
Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit, et admonuit: «Pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.»

Como eu cantasse reis e batalhas, Cíntio¹⁵³ puxou-me a orelha e advertiu: “Ao pastor, Títiro¹⁵⁴, convém apascentar gordas ovelhas e cantar um canto rústico”.

O eu-poético, portanto, obedece o conselho e não canta as glórias e as tristes guerras de Varo. Os seus versos representam, assim, a “musa silvestre”. Ao mencionar a figura de Varo, adverte que este será celebrado pelo ambiente campestre. Aqui, evidencia-se uma simbiose da natureza com a matéria a ser cantada. Varo deve ser celebrado pelos tamarindos e florestas. Nota-se, assim, uma nova forma de celebrar os grandes feitos. Ao invés de um poema grandiloquente, o eu-poético oferece a Varo a delicadeza e a

¹⁵² Tradução de estudo.

¹⁵³ Cíntio: epíteto de Apolo.

¹⁵⁴ Títiro: nome de pastor. Cf. *Bucólica* I

simplicidade do gênero da pastoral, destacando, mais uma vez, a oposição entre o gênero épico e bucólico. Após o depoimento do eu-poético e a sua escolha pelo gênero da poesia bucólica, o leitor é levado à captura de Sileno. A opção pelo gênero pastoral remete a uma notação metalinguística, já que o tom humilde evocado pelo eu-poético contribui para a actualização do texto, para o entendimento da tessitura das figuras que poderão aparecer no poema. Dessa forma, o eu-poético cessa o seu canto e Sileno, divindade campestre, assume a fala.

No início do canto, Sileno menciona a origem do mundo, remetendo-nos a um tempo em que podíamos ver faunos e feras brincando. Ao contar-nos sobre a origem das coisas, Sileno faz um retrospecto ao estado primordial e primitivo do mundo, destacando o surgimento de todas as formas.

Por meio de um relato de enredos míticos, Sileno introduz o famoso dilúvio provocado por Júpiter a fim de extinguir a raça humana, que havia se tornado maliciosa e corrompida na Idade de Ferro. Além disso, destaca o posterior repovoamento da terra, que é mencionado, metonimicamente, pelas “pedras arremessadas de Pirra” (hex. 41- *lapides Pyrrhae iactos*), assegurando-nos, portanto, a parte do mito em que Pirra e Deucalião atiram pedras para trás das costas. Enquanto as pedras atiradas por Pirra transformavam-se em mulheres, as de Deucalião transformavam-se em homens. O cantor também cita Prometeu, que roubou o fogo dos deuses do Olimpo para ofertá-lo aos homens. Por isso, ele foi preso a um penedo no Cáucaso, onde uma águia lhe roía as entranhas diariamente.

[*Buc.* VI, 41-42]

Hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna,
Caucasiasque refert uolucris, furtumque Promethei.

Aqui, traz de novo as pedras atiradas de Pirra, os reinos de Saturno, as aves do Cáucaso (caucásias) e o furto de Prometeu.

Nesse trecho, em que há uma rápida referência ao mito de Prometeu, nota-se que a ave que deveria aplicar o castigo aparece no plural, embora a tradição do mito revele que apenas uma ave cumpria a punição. Nota-se, portanto, a presença de um plural poético, que não é incomum na poesia latina. O emprego do substantivo ‘uolucris’, no plural, concretiza a ideia de ir e voltar da ave, fazendo alusão à punição que se repetia diariamente.

Com vistas aos expedientes expressivos evidenciados no poema, merece destaque o momento em que o eu-poético menciona o destino do jovem Hilas, um dos companheiros

de Hércules, que, tendo sido aprisionado em uma fonte por ninfas que dele se enamoraram, foi deixado pelos nautas, que não o encontraram e seguiram sua viagem.

[Buc. VI, 43-44]

His adiungit Hylan nautae quo fonte relictum
Clamassent ut **litus** Hyla, Hyla, **omne** sonaret;

Acrescenta a isso em qual fonte os marinheiros tinham chamado pelo abandonado Hilas e de que modo todo o litoral repercutiu Hilas, Hilas...¹⁵⁵

Nesse trecho, a expansão do litoral está presente, iconicamente, por meio de um recurso gráfico. Há, assim, uma distância entre o substantivo “litus” e o adjetivo “omne”, que estão intimamente relacionados. Além disso, o vocativo “Hyla” ressoa por todo o litoral (*litus omne*), figurativizando a cena que está sendo descrita, a de que o nome de Hilas é capaz de ressoar, imageticamente, entre os sintagmas do verso.

Também merece destaque a recorrência dos fonemas /s/ e /t/ no hexâmetro 38: *altius atque cadant nubibus imbres*¹⁵⁶, já que deixam entrever o barulho do cair da chuva, aludindo, de tal forma, à cena que está sendo descrita. Trata-se de um recurso estético, em que, relacionando o som ao sentido, o poeta procura destacar aquilo de que fala, estabelecendo uma relação intertextual entre a realidade e o texto literário.

A “VI Bucólica” é um texto eminentemente figurativo, apresenta figuras que fazem alusão ao mundo natural, concreto. O poema representa um cenário tipicamente bucólico, empregando imagens que sugerem o gênero da poesia bucólica. Por meio da temática da propagação de histórias, o texto incorpora figuras que nos remetem aos enredos míticos mais conhecidos da Antiguidade Clássica, sugerindo, assim, um encadeamento entre as histórias míticas, que são caracterizadas como relatos amorosos, trágicos, da origem do mundo e de metamorfoses. Sileno é o representante do cenário bucólico, o responsável pela divulgação das grandes histórias míticas que ganham relevo expressivo no arranjo particular da linguagem poética.

¹⁵⁵ Tradução de estudo.

¹⁵⁶ Tradução de estudo: e as chuvas caíam das nuvens erguidas mais altas,.

4.4 BUCÓLICA VIII:

a) UM CANTO ENTRE PASTORES → apresentação temática:

A “Bucólica VIII” apresenta o canto de dois pastores, Damão e Alfesibeu. No primeiro monólogo, Damão canta os infortúnios de um pastor traído e que, abandonado, escolhe o suicídio como último recurso de seu amor infeliz, enquanto Alfesibeu, no segundo monólogo, canta os rituais mágicos de uma mulher que se vale de todos os artifícios para trazer o amado de volta.

b) TEXTO EM LATIM:

VIII

Pastorum musam Damonis et Alphisiboei,
 immemor herbarum quos est mirata iuuenca
 certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
 et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis musam dicemus et Alphisiboei. 5
 Tu mihi seu magni superas iam saxa Timaii,
 sive oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam
 ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?
 En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
 sola Sophocleo tua carmina digna coturno? 10
 A te principium; tibi desinet: accipe iussis
 carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
 inter uictricis hederam tibi serpere laurus.
 Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,
 cum ros in tenera pecori gratissimus herba, 15
 incumbens tereti Damon sic coepit oliuae:
 «Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alnum
 coniugis indigno Nysae deceptus amore
 dum queror, et diuos (quamquam nil testibus illis
 profeci) extrema moriens tamen adloquor hora. 20

Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis
 semper habet; semper pastorum ille audit amores
 Panaque, qui primus calamos non passus inertis.
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus. 25
 Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
 Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
 cum canibus timidi uenient ad pocula dammae.
 Incipe Maenaios mecum, mea tibi, uersus.
 Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor;
 Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam. 30
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis,
 dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae
 hirsutumque supercilium promissaque barba,
 nec curare deum credis mortalia quemquam! 35
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 Saepibus in nostris paruam te roscida mala
 (dux ego uester eram) uidi cum matre legentem;
 alter ab undecimo tum me iam acceperat annus;
 iam fragilis poteram a terra contingere ramos: 40
 ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error!
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 Nunc scio quid sit Amor: duris in cautibus illum
 aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes
 nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt. 45
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem
 commaculare manus; crudelis tu quoque, mater:
 crudelis mater magis, an puer improbus ille?
 Improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater. 50
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.
 Nunc et ouis ultro fugiat lupo; aurea durae
 mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,

pinguia corticibus sudent electra myricae,
 certent et cynnis ululae, sit Tityrus Orpheus, 55
 Orpheus in siluis, inter delphinas Arion.
 Incipe Maenaios mecum, mea tibia uersus.
 Omnia uel medium fiat mare. Viuite, siluae:
 praeceps aerii specula de montis in undas
 deferar; extremum hoc munus morientis habeto. 60
 Desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus».

Haec Damon. Vos, quae responderit Alpheisiboeus,
 dicite, Pierides: non omnia possumus omnes.
 «Effer aquam, et molli cinge haec altaria uitta,
 uerbenasque adole pinguis et mascula tura, 65
 coniugis ut magicis sanos auertere sacris
 experiar sensus: nihil hic nisi carmina desunt.
 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 Carmina uel caelo possunt deducere lunam;
 carminibus Circe socios mutauit Ulixi; 70
 frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.
 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim
 Terna tibi haec primum triplici diuersa colore
 licia circumdo, terque haec altaria circum
 effigiem duco: numero deus impare gaudet. 75
 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim
 Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;
 necte, Amarylli, modo et «Veneris» dic «uincula necto».

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.
 Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit 80
 uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.
 Sparge molam et fragilis incende bitumine laurus.
 Daphnis me malus urit; ego hanc in Daphnide laurum.
 Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim
 Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuencum 85
 per nemora atque altos quaerendo bucula lucos,
 propter aquae riuom, uiridi procumbit in ulua

perdita, nec serae meminit decedere nocti, talís amor teneat, nec sit mihi cura mederi.	
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim	90
Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit, pignora cara sui; quae nunc ego limine in ipso, terra, tibi mando: debent haec pignora Daphnim.	
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim	
Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena	95
ipse dedit Moeris (nascuntur plurima Ponto); his ego saepe lupum fieri et se condere siluis Moerim, saepe animas imis excire sepulcris, atque satas alio uidi traducere messis.	
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.	100
Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.	
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.	
Aspice: corripuit tremulis altaria flammis	105
sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit! Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat. Credimus? an qui amant ipsi somnia fingunt? Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis.»	

c) TRADUÇÃO DE ESTUDO E NOTAS DE REFERÊNCIA

VIII

A musa dos pastores Damão e Alfesibeu¹⁵⁷, combatentes, dos quais se admirou a novilha esquecida das ervas, com o canto dos quais os linceos ficaram estupefatos e os rios, alterados, detiveram seus cursos, a musa de Damão e Alfesibeu cantaremos.

¹⁵⁷ Damão e Alfesibeu: Nomes de pastores.

Para mim, quer tu¹⁵⁸ já transponhas as rochas do grande Timavo¹⁵⁹, quer percorras a costa do mar da Ilíria¹⁶⁰, acaso chegará em algum tempo aquele dia em que a mim seria permitido cantar teus feitos? Será que me seria permitido espalhar por todo o orbe os teus cantos, só dignos do coturno de Sófocles¹⁶¹?

De ti o princípio, por ti acabarei: aceita os versos começados pelas tuas ordens, e a ti, deixa esta hera¹⁶² serpentear em torno das têmperas entre os louros da vitória.

A sombra fria da noite com esforço havia se retirado do céu, quando o orvalho na macia erva é mais agradável ao rebanho: Damão, apoiando-se à oliveira bem torneada¹⁶³, começou assim:

“Nasce, Lúcifer¹⁶⁴, e, vindo antes, fazes avançar o dia, enquanto lamento iludido pelo amor infeliz da esposa Nisa¹⁶⁵ e, morrendo, invoco ainda aos deuses na hora derradeira. (embora nada ganhei com eles como testemunhas).

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo¹⁶⁶.

O Mênalo¹⁶⁷ tem sempre um bosque melodioso e pinheiros eloquentes. Ele sempre ouve os amores dos pastores e Pã¹⁶⁸ foi o primeiro a não deixar ociosos os cálamos¹⁶⁹.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Nisa é dada a Mopso¹⁷⁰; o que nós amantes não esperaríamos? Os grifos¹⁷¹ já se unirão aos cavalos, e no século que se segue as tímidas cabras virão com os cães aos bebedouros.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Ó Mopso, entalha novas tochas¹⁷²: a ti é nomeada a esposa; espalha as nozes¹⁷³, ó marido: por ti Héspero¹⁷⁴ deixa o Eta¹⁷⁵.

¹⁵⁸ Tu: dedicatória a Asínio Polião que teria, de acordo com os críticos, motivado o poeta a escrever as *Bucólicas*.

¹⁵⁹ Timavo: rio da Venécia que deságua perto de Trieste. Alusão ao regresso de Polião à Itália, após uma expedição à Ilíria.

¹⁶⁰ Ilíria: litoral da península dos Balcãs, banhado pelo mar Adriático.

¹⁶¹ Sófocles: poeta trágico grego. A alusão ao coturno de Sófocles significa “tragédia”, por metonímia: o coturno era o calçado que usavam os atores trágicos (um dos processos de aumentarem a respectiva estatura). Virgílio faz alusão às tragédias que Polião teria escrito. Cf. Horácio, *Sátiras* I, 10, 42-43.

¹⁶² Diz-se que a hera coroava os poetas (cf. *Bucólica* VII); o loureiro era símbolo de vitória.

¹⁶³ Oliveira: alusão ao cajado do pastor. “Os pastores têm o costume de encostar-se ao cajado, quando tocam e cantam suas árias favoritas. Nos afrescos e baixos relevos da arqueologia romana, é comum a representação dessa atitude.” (J.P.MENDES, 1997, p. 282).

¹⁶⁴ Lúcifer: a estrela de alva, isto é, o planeta Vênus.

¹⁶⁵ Nisa: nome de pastora.

¹⁶⁶ Mênalo: monte da Arcádia, consagrado a Pã e às Musas. “Versos do Mênalo” significa, pois, “versos bucólicos”.

¹⁶⁷ Na *Bucólica* VI o rio Eurotas ouve o canto do deus Apolo. Aqui, mais uma vez a natureza participa da descrição da cena campestre, quando o monte Mênalo ouve os amores de Pã e dos poetas.

¹⁶⁸ Pã: divindade pastoril (protetor dos pastores, das pastagens e dos bosques).

¹⁶⁹ Alusão à origem da flauta de sete tubos, feita de caniços, é atribuída a Pã.

¹⁷⁰ Mopso: pastor, marido de Nisa.

¹⁷¹ Grifos: animais fabulosos, com corpo de leão e cabeça e asas de águia.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Ó esposa com um digno marido, enquanto a todos desprezas e enquanto minha flauta, minhas cabritas, meu supercílio eriçado e a minha longa barba, para ti são hostis, nem crês que deus algum cuide das coisas dos mortais!

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Vi a ti, pequena, colhendo maçãs¹⁷⁶ úmidas de orvalho com sua mãe em nossos cercados (eu era vosso guia); então já no outro ano após o undécimo eu havia entrado e já podia da terra tocar os ramos frágeis; logo que te vi, perdi-me, e o mau engano me tomou.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Agora sei o que seja Amor¹⁷⁷: o Tmaro¹⁷⁸ ou o Ródope¹⁷⁹, ou os garamantes¹⁸⁰ dos confins dão à luz entre duras rochas a um menino¹⁸¹ que não é da nossa raça nem do nosso sangue.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

O furioso amor ensinou a mãe¹⁸² a macular as mãos com o sangue dos filhos; igualmente cruel foste tu, ó mãe: mais cruel a mãe, ou aquele pérfido menino? Pérfido aquele menino; cruel igualmente foste tu, ó mãe.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

Agora o lobo foge espontaneamente das ovelhas; que os duros carvalhos produzam maçãs de ouro, que floresça o amieiro com o narciso, que os âmbares untuosos¹⁸³ transpirem pelas cascas dos tamarindos, que as corujas disputem com os cisnes, que Títiro¹⁸⁴ seja um Orfeu¹⁸⁵, um Orfeu nos bosques, um Aríon¹⁸⁶ entre os golfinhos.

Ó minha flauta, inicia comigo os versos de Mênalo.

¹⁷² As tochas eram destinadas a iluminar o cortejo que levava a noiva à casa do noivo. (J.P.MENDES, 1997, p. 284).

¹⁷³ Virgílio menciona os ritos matrimoniais. As nozes eram tidas como símbolo de fertilidade e de bom agouro.

¹⁷⁴ Héspero: a estrela da tarde, isto é, o planeta Vênus, simboliza a chegada da noite. Cf. *Bucólica* VI.

¹⁷⁵ Eta: Monte entre a Tessália e a Dória, “do alto do qual parecia ver-se o ocaso das estrelas.” (J.P.MENDES, 1997, p. 285). A retirada de Héspero anuncia a chegada da noite e o início do cortejo que levaria a noiva até a casa do noivo.

¹⁷⁶ Maçãs: Símbolo de amor. Cf. *Bucólica* III. Diz-se que oferecer uma maçã a alguém podia ser interpretado como sinal de amor.

¹⁷⁷ Amor: o deus Cupido (Eros), filho de Vênus (Afrodite) e Marte (Ares).

¹⁷⁸ Tmaro: Monte do Epiron na Grécia.

¹⁷⁹ Ródope: Monte da Trácia. Cf. *Bucólica* VI.

¹⁸⁰ Garamantes: povo africano que habitava o sul da Numídia.

¹⁸¹ Cupido, filho de Vênus e Marte.

¹⁸² A mãe é uma referência a Medeia que matou os próprios filhos para se vingar de Jasão.

¹⁸³ Assim como se admitia que os carvalhos podiam exsudar o mel (Cf. *Bucólica* IV), dizia-se que o âmbar era uma espécie de resina, produzida por álamos e ulmeiros.

¹⁸⁴ Títiro: nome de pastor. (Cf. *Bucólica* I)

¹⁸⁵ Orfeu: poeta mítico da Trácia, célebre cantor.

¹⁸⁶ Aríon: poeta lírico que vivia em Lesbos. Conta-se que, em uma viagem de regresso à pátria, os marinheiros, para o roubarem, quiseram atirá-lo na água, mas Aríon pediu que antes o deixassem tocar. Então um golfinho que o ouviu salvou-o, levando-o para a terra.

Ou o mar central torne-se todas as coisas. Adeus, bosques: que eu seja atirado de cabeça de um lugar elevado, do alto monte, nas águas; fica com este último presente de um moribundo.

Cessai, cessai já, ó flauta, os versos de Mênalo.

Estas coisas cantou Damão. Dizei vós, ó Piérides¹⁸⁷, o que terá respondido Alfesibeu: nem a tudo todos podemos.

Traz a água e cinge este altar com uma fita maleável, e queima densos ramos de alecrim e incensos machos¹⁸⁸, para que com ritos mágicos eu tente os sentimentos são de meu amante: aqui faltam os encantamentos, nada mais.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Os encantamentos podem mesmo descer a lua do céu; com encantamentos Circe¹⁸⁹ metamorfoseou os companheiros de Ulisses; nos prados, com encantações, a fria serpente é derrotada.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Primeiro circundo a ti com estas três fitas diferentes de tríplice cor, e levo tua imagem três vezes em torno deste altar: a divindade¹⁹⁰ se alegra com o número ímpar.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Ata com três nós as cores três a três¹⁹¹, Amarílis; ata já, Amarílis, e diz: “os laços de Vênus¹⁹² eu ato”.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Assim como este barro endurece e esta cera se derrete por um mesmo e único fogo, assim seja Dáfnis pelo nosso amor. Espalha a farinha e com betume queima os frágeis loureiros¹⁹³. O cruel Dáfnis me queima; sobre Dáfnis eu queimo este loureiro.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Que um amor possua Dáfnis, assim como à novilha, quando cansada, procurando perdida o touro pelos bosques e florestas profundas, estende-se na espadana verde à beira de um regato de água, e não lembra de ir-se embora à avançada noite, que tal amor domine Dáfnis, e que eu não tenha a preocupação de tratá-lo.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

¹⁸⁷ Piérides: epíteto das musas da Piéria (região nas proximidades do Monte Olimpo).

¹⁸⁸ Incensos machos: grãos redondos apreciados para os sacrifícios. (FARIA, 1967, p. 595).

¹⁸⁹ Circe: feiticeira que transformou em porcos os companheiros de Ulisses.

¹⁹⁰ A divindade que presidia aos encantamentos era Hécate, identificada como Trívia.

¹⁹¹ Número três: referência à Trívia. Na filosofia pitagórica aparece como número perfeito.

¹⁹² Vênus: deusa do amor.

¹⁹³ Ritual de sacrifícios: com farinha torrada, sal e louro.

Aquele pérfido um dia deixou-me estas vestes, penhores caros a ele; agora isto, ó terra, eu confio a ti na própria morada: devem-me Dáfnis estes penhores.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

O próprio Méris¹⁹⁴ deu-me estas ervas e estes venenos colhidos no Ponto¹⁹⁵ (nascem numerosamente no Ponto); com eles muitas vezes vi Méris transformar-se em lobo e esconder-se nos bosques, muitas vezes o vi atrair as almas do fundo das sepulturas, e as searas semeadas transferir para outro lugar.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Amarílís, leva as cinzas para fora e joga-as por cima de sua cabeça ao rio que corre, sem te voltares [para trás]. Que com isso eu atinja Dáfnis; ele não cuida de deuses nem de encantamentos.

Trazei Dáfnis da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.

Olha: a própria cinza, espontaneamente, envolveu o altar com trêmulas chamas. Que bom seja! Não sei ao certo o que é, e na soleira [da porta] Hilas ladra. Cremos? Ou aqueles que amam fingem sonhos eles mesmos?

Cessai, cessai já, encantamentos, Dáfnis volta da cidade.

d) FIGURATIVIDADE NA “VIII BUCÓLICA”: PROPOSTA DE LEITURA

A “VIII Bucólica” concentra-se no tema do amor, apresentando-o por meio dos cantos de Damão e Alfesibeu, poetas-pastores que narram, respectivamente, os lamentos de um pastor traído e os feitiços de encantamento de uma mulher que se vale de rituais de magia para trazer o amado de volta. Os cinco primeiros versos da “VIII Bucólica” formam, como menciona Raimundo Carvalho (2005, p. 181), o prelúdio desta égloga. No conjunto de versos citado pelo crítico há uma figura de pensamento conhecida por *hysteron proteron*. Brunno V. G. Vieira, em “Notas e Comentários sobre a Tradução da Égloga VIII”, afirma que esta figura “consiste em enunciar antes o que numa sequência lógica deveria vir depois” (2008, p. 165). Assim, observa-se, pela leitura dos versos, que os efeitos do canto dos pastores antepõem-se ao próprio canto.

¹⁹⁴ Méris: nome de pastor.

¹⁹⁵ Ponto: conhecido como Ponto Euxino, região vizinha do Mar Negro, próximo à Cólquida, região da feiticeira Medeia.

[hex. 1-5]

Pastorum musam Damonis et Alphesiboei,
 Immemor herbarum quos est mirata iuuenca
 Certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
 Et mutata suos requierunt flumina cursus,
 Damonis musa dicemus et Alphesiboei.

A musa dos pastores Damão e Alfesibeu, combatentes dos quais se admirou a novilha esquecida das ervas, com o canto dos quais os lince ficaram estupefatos e os rios, alterados, detiveram seus cursos, a musa de Damão e Alfesibeu cantaremos.¹⁹⁶

O poema inicia-se, dessa forma, com um eu-poético que apresenta os poetas-pastores: Damão e Alfesibeu. Citada nos hex. 1 e 5, a imagem da “Musa” aparece como uma metáfora para o canto das personagens desta bucólica. Isso pode ser evidenciado nas *Bucs.* I, 2, e VI, 8, em que o termo “musa” também é empregado como sinônimo de canto. Raimundo Carvalho (2005, p. 181), em seu comentário à edição das *Bucólicas*, afirma que o sentido mágico do vocábulo “musa” refere-se à canção. Além disso, o tradutor e crítico demonstra que os cinco primeiros versos apresentam-se em estrutura circular, já que o hex.1 é retomado com algumas alterações no hex. 5 (hex. 1: *Pastorum musam Damonis et Alphesiboei/* hex. 2: *Damonis musa dicemus et Alphesiboei*), formando, assim, um paralelismo. A expressividade do prelúdio concentra-se ainda na imagem da novilha “esquecida das ervas”, dos lince “estupefatos” e dos rios que “detiveram seus cursos”. Ao anteciparem a beleza dos acontecimentos que serão cantados, estas imagens criam uma atmosfera de expectativa em relação aos cantos dos poetas-pastores. Dessa forma, as figuras deste excerto, extraídas de uma atmosfera eminentemente campestre, deixam entrever que a natureza participa ativamente dos acontecimentos narrados.

Nos hexâmetros 6-13, como observa Brunno V. G. Vieira (2008, p.165), há uma dedicatória ao general Polião, mas este destinatário não é nomeado e sim, apenas aludido, em perífrase, pelos seus feitos militares.

Tu mihi seu magni superas iam saxa Timaui
 siue oram Illyrici legis aequoris, en erit umquam
 ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?
 En erit ut liceat totum mihi ferre per orbem
 sola Sophoclea tua carmina digna coturno?
 A te principium; tibi desinam: accipe iussis

¹⁹⁶

Trad. de estudo.

carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum
inter uictricis hederam tibi serpere laurus

Para mim, quer tu já transponhas as rochas do grande Timavo, quer percorras a costa do mar da Ilíria. Acaso chegará em algum tempo aquele dia em que a mim seria permitido cantar teus feitos? Será que me seria permitido espalhar por todo o orbe os teus cantos, só dignos do coturno de Sófocles? De ti o princípio, por ti acabarei: aceita os versos começados pelas tuas ordens, e a ti, deixa esta hera serpentear em torno das têmporas entre os louros da vitória¹⁹⁷.

Com vistas aos expedientes estilísticos deste excerto, merece destaque o hexâmetro 13 (*inter uictricis hederam tibi serpere laurus*¹⁹⁸), em que a ordem das palavras no original latino ressalta a ideia de entrelaçamento. A disposição dos sintagmas no verso favorece a figuratividade da cena que está sendo descrita, uma vez que o acusativo feminino “hederam” (hera) é circundado pelo genitivo “uictricis” (da vitória) e pelo acusativo feminino “laurus” (louros), ilustrando, portanto, a ideia expressa no verso, a de que a hera estaria entre os louros da vitória, decorando, assim, as têmporas do general Polião, que merecerá, de acordo com o eu-lírico, esta honraria.

Feita a sua dedicatória, o eu-poético faz uma descrição do cenário bucólico, que é caracterizado pela imagem da “sombra fria da noite” que “com esforço havia se retirado do céu”. Trata-se de uma personificação que alude à chegada do amanhecer. Além disso, a imagem do “orvalho na macia erva”, “agradável ao rebanho” e do pastor “Damão, apoiando-se à oliveira bem torneada” deixam entrever a figuratividade da atmosfera campestre, que servirá como cenário favorável ao canto dos poetas-pastores. O conjunto de figuras aqui empregado sugere a beleza do universo pastoril, do *locus amoenus*.

Damão inicia o seu canto com uma evocação à estrela da manhã, Lúifer. O estribilho *Incipe Maenlios mecum, mea tibia, uersus*¹⁹⁹ é repetido nove vezes no canto do pastor. Este refrão perpassará todo o canto de Damão, figurativizando a atmosfera bucólica. O monte Mênalo, personificado, “tem sempre um bosque melodioso e pinheiros eloquentes” e “sempre ouve os amores dos pastores de Pã”. Semelhante personificação encontramos na “Bucólica VI”, em que o rio Eurotas ouve Febo cantar as origens do mundo e ordena aos loureiros que as decorem. Como se vê, a natureza ganha personificação, participando ativamente dos acontecimentos narrados. Além disso, o refrão do canto do pastor é um artifício poético que, de acordo com Brunno V. G. Vieira (2008, p. 166), tornou-se muito comum nos poemas bucólicos posteriores. Exemplo disso é o clássico estribilho de *Marília de Dirceu* (Parte I,

¹⁹⁷ Trad. de estudo.

¹⁹⁸ E a ti, a hera serpentear entre os louros da vitória. (Trad. de estudo).

¹⁹⁹ Ó minha flauta, inicia comigo os versos do Mênalo (Trad. de estudo).

Lira I): *Graças Marília bela, / Graças à minha estrela*, refrão que entrecorta toda a lira idílica de Tomás Antônio Gonzaga.

Damão canta, nos hexâmetros 30-31 (*Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor;/Sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam*²⁰⁰), a união de Nisa a Mopso, evocando elementos das cerimônias nupciais romanas. Assim, no rito matrimonial cantado pelo poeta-pastor, tem-se a imagem das “tochas”, destinadas a iluminar o cortejo que levava a noiva até a casa do noivo, da “noiva” e das “nozes rituais”, símbolos de fertilidade e de bom agouro. Além disso, a figura do entardecer, que é assinalada pelo surgimento de Héspero, a estrela da tarde que simboliza a chegada da noite, deixa entrever que as núpcias eram celebradas à noite, simbolizando, assim, o cortejo do casamento. O encadeamento ou conjunto de figuras presente nesse excerto é um índice da isotopia do casamento e a causa da tristeza do pastor cuja voz se faz ouvir no canto de Damão, quando ele se lamenta por não ter sido escolhido por Nisa.

Nos hexâmetros 32-35 (*O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis/ dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae/ hirsutumque supercilium promissaque barba,/ nec curare deum credis mortalia quemquam!*²⁰¹), a aliteração dos fonemas nasais /m/ e /n/ é um relevo do plano da expressão que sugere uma fala manhosa, mimetizando, de tal modo, os queixumes de amor do pastor. Assim, por meio da relação entre o som e o sentido, o poeta procura concretizar aquilo de que fala. Trata-se de uma ilusão referencial (ou *iconização*), a última etapa da figurativização do discurso, em que as figuras instaladas no texto teriam o poder de recriar a realidade, produzindo um simulacro com aparência de verdadeiro ao estabelecer uma noção intertextual entre a realidade e o discurso literário. Nos hexâmetros citados, o lamento de amor aparece concretizado no arranjo de fonemas nasais que sugerem a fala dengosa do pastor.

Levando em consideração os expedientes estéticos que favorecem a criação de um simulacro análogo à realidade, merece destaque os hexâmetros 43-45 (*Nunc scio quid sit Amor: duris in cautibus illum /aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes/ nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt*²⁰²), em que a aliteração da consoante vibrante /r/ evoca a ideia de rudeza atribuída ao Amor-Cupido, nascido em meio às duras pedras, o que evoca a

²⁰⁰ Ó Mopso, entalha novas tochas, a ti é nomeada a esposa; espalha as nozes, ó marido: por ti Héspero deixa o Eta (Trad. de estudo),

²⁰¹ Ó esposa com um digno marido, enquanto a todos desprezas e enquanto minha flauta, minhas cabritas e meu supercílio eriçado e a minha longa barba, para ti são hostis, nem crês que deus algum cuide das coisas dos mortais. (Trad. de estudo).

²⁰² Agora sei o que seja Amor: O Tmaro ou o Ródope, ou os garamantes dos confins dão à luz entre duras rochas a uma criança que não é da nossa raça nem do nosso sangue. (Trad. de estudo).

ideia de dor e sofrimento proporcionados pelo Amor. De acordo com Brunno V. G. Viera (2008, p. 169), a ideia de um “coração de pedra” é tópica na poesia antiga, sendo retomada na *Eneida*, IV, 366, e atribuída a Enéias, “na famosa passagem em que Dido chama o herói de perverso”. Para Vieira, “Virgílio, ali, resgata alusivamente a expressão, reproduzindo o sintagma *duris in cautibus*, “em duras rochas””. (2008, p. 169).

Ao expressar o seu sentimento em relação à frieza da amada e o fato dela ter se casado com outro, o pastor vale-se de figuras díspares. O pastor, no canto de Damão, menciona a união de Nisa e Mopso e ao fazer isso passa a narrar acontecimentos aparentemente sem sentido. Assim, nos hexâmetros 26-28 (*Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?/ Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti/ cum canibus timidi uenient ad pocula dammae*²⁰³), os “grifos” aparecerão atrelados aos “cavalos” e as “cabras” beberão junto aos “cães”. De tal modo, ao aproximar imagens díspares, o pastor concretiza a sua aversão em relação à união de Nisa e Mopso.

Ao terminar o seu canto, o pastor de Damão despede-se do cenário bucólico, declarando a sua intenção de suicídio. Ao parar de cantar, antes do refrão alterado (hex. 61: *Desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus*²⁰⁴) para arremate, temos a sensação de que o pastor cumpre o seu objetivo.

Com o término do canto de Damão, o eu-lírico invoca as Musas, representadas pelas Piérides, e pede inspiração para a fala de Alfesibeu. Assim, inicia-se o canto do outro poeta-pastor.

Na fala de Alfesibeu encontramos os procedimentos típicos de rituais de magia praticados por uma mulher que deseja reaver o amado Dáfnis. A alusão aos rituais a serem praticados se dá pela imagem dos “densos ramos de alecrim” e “incensos machos” que devem queimar no “altar” destinado à prática dos rituais mágicos. O estribilho do canto de Alfesibeu (*Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*²⁰⁵), de modo semelhante ao refrão do canto de Damão, dá cadência ao poema e à narração dos ritos mágicos. A constante alusão aos rituais de magia contribui para a construção da atmosfera ritualística que aparece no canto de Alfesibeu. A feiticeira Circe, por exemplo, é mencionada no canto do pastor como uma referência ao poder da magia. Do canto de Alfesibeu merece destaque o trecho em que o encantamento lançado ao jovem Dáfnis é executado:

²⁰³ Nisa é dada a Mopso; o que nós amantes não esperaríamos? Os grifos já se unirão aos cavalos, e no século que se segue as tímidas cabras virão com os cães aos bebedouros. (Trad. de estudo).

²⁰⁴ Cessai, cessai já, ó flauta, os versos do Mênalo. (Trad. de estudo).

²⁰⁵ Trazei Dáfnis, da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei. (Trad. de estudo).

[hex.76-79]

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim
Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;
necte, Amarylli, modo et “Veneris” dic “uincula necto”
Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim

Trazei Dáfnis, da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei.
Ata com três nós as cores três a três, Amarílis; ata já, Amarílis, e diz: “os
laços de Vênus eu ato”.
Trazei Dáfnis, da cidade à minha morada, meus encantamentos, trazei²⁰⁶.

Na fala do pastor, a mulher desejosa de rever o amado, pede à criada Amarílis que faça três nós em três laços de três cores. O motivo da menção à deusa do amor revela que o encantamento é amoroso. Assim, este ritual de magia tem o objetivo de encontrar e trazer de volta ao campo o jovem Dáfnis, objeto de desejo de uma mulher cujos rituais são cantados por Alfesibeu. Nota-se que o número três é expresso, figurativamente, na triplicação do verbo “nectere” (= atar), que aparece duas vezes no imperativo e outra no presente do indicativo (“necto”). Essa repetição, de caráter encantatório, caracteriza-se como elemento formal determinante da mágica ou do feitiço. Observa-se, assim, que a utilização do verbo “nectere” favorece, de algum modo, a figurativização da cena que está sendo descrita, uma vez que se trata de um elemento verbal que reforça o feitiço lançado a Dáfnis, ilustrando, portanto, a ideia de repetição que está em consonância com o ritual mágico expresso nos versos. Assim, o trecho em destaque favorece à figuratividade do texto, deixando entrever, pelo arranjo particular da linguagem poética, a imagem de um canto mágico.

Há, ainda, comparações figurativas do amor. A mulher do canto de Alfesibeu, nos hexâmetros 80-83, compara a ação do “barro se endurendo” e da “cera se derretendo” com o amor que ela deseja compartilhar com o amado Dáfnis.

Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit
uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.
Sparge molam et fragilis incende bitumine laurus.
Daphnis me malus urit; ego hanc in Daphnide laurum.

Assim como este barro endurece e esta cera se derrete por um mesmo e único fogo, assim seja Dáfnis pelo nosso amor. Espalha a farinha e com

²⁰⁶

Trad. de estudo.

betume queima os frágeis loureiros. O cruel Dáfnis me queima; sobre Dáfnis eu queimo este loureiro.

As ações de “endurecer” e “derreter” são opostas, mas acontecem simultaneamente e “por um mesmo e único fogo”. No excerto citado, estas ações figurativizam as contradições associadas ao sentimento do amor. Esta comparação deixa entrever a figuratividade da cena que está sendo descrita. Além disso, a mulher do canto de Alfesibeu afirma, no hex. 83, sentir-se queimada pelo amor de Dáfnis. Em homenagem a este amor, por meio de uma prática ritual, ela queima um loureiro. As figuras deste excerto deixam entrever os ritos mágicos que favorecerão o amor, já que o amado Dáfnis, no último hexâmetro, volta da cidade (*Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis*²⁰⁷).

A figuratividade do sentimento do amor também é marcante nos hexâmetros 85-89,

Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuencum
per nemora atque altos quaerendo bucula lucos,
propter aquae riuom, uiridi procubit in ulua
perdita, nec serae meminit decedere nocti,
talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.

Que um amor possua Dáfnis, assim como à novilha, quando cansada, procurando perdida o touro pelos bosques e florestas profundas, estende-se na espadana verde à beira de um regato de água, e não lembra de ir-se embora à avançada noite, que tal amor domine Dáfnis, e que eu não tenha a preocupação de tratá-lo²⁰⁸.

em que a imagem da novilha, possuída pelo amor de um touro, esquece-se do tempo e do lugar, absorta pelo amor que a domina. Neste excerto, a mulher do canto de Alfesibeu deseja que um amor como este domine o jovem Dáfnis.

No hexâmetro 105 (*Aspice: corripuit tremulis altaria flammis*²⁰⁹) há uma expressiva aliteração em /r/ e /t/, favorecendo, assim, a imagem do crepitar das chamas do fogo mencionado pela mulher.

A figuratividade do amor presente nesta égloga aparece na escolha de figuras que nos remetem, no canto de Damão, a união de Nisa a Mopso (“as tochas”, “as nozes rituais” e a figura de “Héspero que deixa o Eta”), motivo pelo qual, o pastor traído, cuja voz se faz ouvir no canto de Damão, associa a imagem do amor à dureza e à crueldade humanas. Além disso, a mulher, ouvida no canto de Alfesibeu, vale-se de figuras que nos remetem aos ritos de

²⁰⁷ Cessai, cessai já, encantamentos, Dáfnis volta da cidade. (Trad. de estudo).

²⁰⁸ Trad. de estudo.

²⁰⁹ Olha: envolveu o altar com trêmulas chamas. (Trad. de estudo).

encantamento que poderão trazer o amado Dáfnis de volta da cidade. A imagem do amor, assim, concretiza-se nas figuras presentes nas práticas ritualísticas: “o altar”, “as fitas de tríplice cor”, “os ramos de alecrim” e “incensos machos”, “o barro que endurece” e “a cera que derrete por um mesmo e único fogo”, além da imagem da “novilha”, esquecida de tudo, absorta em sua paixão, remetendo, assim, ao desejo da mulher de que, assim como o amor da novilha, fosse o amor do jovem Dáfnis por ela. A isotopia figurativa construída nesta écloga concretiza a ideia do amor e contribui para a figuratividade do texto de Virgílio.

4.5 BUCÓLICA X:

a) O HOMEM E OS SEUS AMORES → apresentação temática

Na “Bucólica X” é cantado o sofrimento do poeta Galo, que recebeu de todo o ambiente campestre motivos para cantar os seus amores. No *locus amoenus* favorável ao canto, o poeta recebe a visita de divindades campestres e inicia os seus queixumes de amor.

b) Texto em latim:

X

Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:
 pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,
 carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?
 Sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos,
 Doris amara suam non intermisceat undam; 5
 incipe; sollicitos Galli dicamus amores,
 dum tenera attendent simae uirgulta capellae.
 Non canimus surdis: respondent omnia siluae.
 Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae
 Naides, indigno cum Gallus amore peribat? 10
 Nam neque Parnasi uobis iuga, nam neque Pindi
 ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe.
 Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae;
 pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem
 Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycaei. 15
 Stant et oues circum (nostri nec paenitet illas,
 nec te paeniteat pecoris, diuine poeta :
 et formosus ouis ad flumina pauit Adonis) ;
 uenit et upilio; tardi uenere subulci ;
 uuidus hiberna uenit de glande Menalcas. 20
 Omnes «Vnde amor iste» rogant «tibi ?» Venit Apollo:

«Galle, quid insanis?» inquit, « tua cura Lycoris
 perque niues alium perque horrida castra secuta est. »
 Venit et agresti capitis Siluanus honore,
 florentis ferulas et grandia lilia quassans. 25
 Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi
 sanguineis ebuli bacis minioque rubentem:
 «Ecquis erit modus?» inquit «Amor non talia curat,
 nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis
 nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae». 30
 Tristis at ille : « Tamen cantabitis, Arcades, inquit,
 montibus haec uestris, soli cantare periti
 Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
 uestra meos olim si fistula dicat amores!
 Atque utinam ex uobis unus uestrique fuissem 35
 aut custos gregis aut maturaе uinitor uuae!
 Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas,
 seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas ?
 et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra),
 mecum inter salices lenta sub uite iaceret : 40
 serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.
 « Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;
 hic nemus, hic ipso tecum consumerer aeuo.
 Nunc insanus amor duri me Martis in armis
 tela inter media atque aduersos detinet hostis 45
 Tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum)
 Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni
 me sine sola uides. A, te ne frigora laedant !
 a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas !
 Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu 50
 carmina pastoris Siculi modulabor auuena.
 Certum est in siluis inter spelaea ferarum
 malle pati tenerisque meos incidere Amores
 arboribus : crescent illae, crescetis, Amores.
 Interea mixtis lustrabo Maenala Nymphis, 55

aut acris uenabor apros; non me ulla uetabunt
 frigora Parthenios canibus circumdare saltus.
 Iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis
 ire; libet Partho torquere Cydonia cornu
 spicula; tamquam haec sit nostri medicina furoris, 60
 aut deus ille malis hominum mitescere discat!
 Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis
 ipsa placent; ipsae rursus concedite, siluae.
 Non illum nostri possunt mutare labores,
 nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus, 65
 Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae,
 nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,
 Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri.
 Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori.”
 Haec sat erit, diuae, uestrum cecinisse poetam, 70
 dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,
 Pierides: uos haec facietis maxima Gallo,
 Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas,
 quantum uere nouo uiridis se subicit alnus.
 Surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra, 75
 iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.
 Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae.

c) TRADUÇÃO DE ESTUDO E NOTAS DE REFERÊNCIA:

X

Conceda a mim este último trabalho, ó Aretusa²¹⁰. Ao meu Galo²¹¹, poucos versos hão de ser ditos, mas que a própria Licóris²¹² [os] leia: quem negaria versos a Galo? Assim, a ti, quando correres [sob] ondas sicanas²¹³, que a salgada Dóris²¹⁴ não misture sua água.

²¹⁰ Aretusa: uma das Nereidas, filha de Dóris e Nereu, era companheira de Diana (Artémis). Conta-se que foi perseguida pelo rio Alfeu, mas metamorfoseada em fonte por Diana. Assim atravessou o mar Jônio e reapareceu em Siracusa, na Sicília, terra do bucolismo. “O poeta invoca a ninfa Aretusa [...] para estabelecer um cenário bucólico, teocritiano, a fim de cantar os amores infelizes de seu amigo”. (J.P.MENDES, 1997, p. 312)

²¹¹ Galo: poeta elegíaco latino e político, amigo de Virgílio.

Começa! cantemos os amores inquietos de Galo, enquanto as cabritas de focinho chato ruminam as tenras ramagens. Não cantamos para surdos: os bosques a tudo respondem.

Que florestas ou prados vos prenderam, ó meninas Náíades²¹⁵, quando Galo perecia por um amor indigno? Pois nem alguns cumes do Parnaso²¹⁶, nem alguns do Pindo²¹⁷, nem a Aónia²¹⁸ Aganipe²¹⁹ fizeram obstáculo[s] a vós. Choraram-no loureiros e também tamarindos. Choraram-no, prostrado sob uma pedra solitária, o Mênalo²²⁰ pinífero e os rochedos do gélido Liceu²²¹.

Em volta estão as ovelhas (elas não se arrependem de nós). E tu, ó divino poeta, não te arrependas do rebanho: o formoso Adônis²²² pastoreou ovelhas até os rios. Veio o pastor e os vagarosos porqueiros. Veio Menalcas²²³, molhado pelas bolotas de inverno²²⁴.

De onde te veio este amor? – Todos perguntam. Apolo²²⁵ veio e disse: “Galo, por que perdes a razão?” Licóris, teus cuidados, correu atrás de outro pelas neves e por erçados acampamentos. Veio Silvano²²⁶ com o ornato agreste da cabeça, agitando varas floridas e grandes lírios. Veio Pã²²⁷, o deus da Arcádia, que nós próprios vimos, enrubescido com o mínio²²⁸ e com as bagas cor-de-sangue do ébalo²²⁹. “E haverá medida?”, disse, “Tais coisas o amor não cura”. Com lágrimas o cruel amor não é saciado, nem os prados com regatos, nem as abelhas com o codesso²³⁰, nem as cabritas com a folhagem.”

²¹² Licóris: ex-escrava do senador Volúmnio. Representou mimos com o nome artístico de Citéris. Diz-se que foi uma das paixões de Galo.

²¹³ Sicânia: nome antigo da Sicília.

²¹⁴ Dóris: filha da deusa Tétis e de Oceano (Ponto), mulher de Nereu e mãe das Nereidas. Por metonímia, o mar que, de acordo com o mito, misturava suas águas com as do rio Alfeu na tentativa de encontrar Aretusa.

²¹⁵ Náíades: Ninfas das águas. Cf. *Bucólica* II

²¹⁶ Parnaso: monte da Fócida, próximo de Delos, consagrado a Apolo e às Musas.

²¹⁷ Pindo: Monte da Tessália, consagrado a Apolo e às Musas.

²¹⁸ Aónia: Da Beócia.

²¹⁹ Aganipe: Filha do rio Permesse, foi transformada em fonte (no monte Hélicon) consagrada às Musas. Segundo outra versão, a fonte nasceu de uma patada do cavalo Pégaso. Dizia-se que as águas da fonte de Aganipe davam inspiração aos poetas. Cf. *Bucólica* VI.

²²⁰ Mênalo: monte da Arcádia, consagrado a Pã

²²¹ Liceu: monte da Arcádia, também consagrado a Pã.

²²² Adônis: Filho de Cíniras e Mirra, era um jovem muito belo, amado por Vênus (Afrodite). Enciumado, Marte (Ares) fez com que um javali o matasse.

²²³ Menalcas: nome de pastor.

²²⁴ A colheita do fruto do carvalho, que servia como alimento para os porcos e os bois era executada na estação chuvosa e fria. “O pastor chega molhado devido a essa tarefa de inverno”. (J.P.MENDES, 1997, p. 315).

²²⁵ Filho de Júpiter (Zeus) e Latona. Protetor das artes e exímio tocador de lira.

²²⁶ Silvano: divindade itálica, protetora dos bosques e rebanhos, por vezes confundida com Fauno.

²²⁷ Pã, divindade pastoril (protetor dos pastores e dos bosques).

²²⁸ Mínio: confundido com o cinábrio, mineral vermelho. Era utilizado para pintar o rosto de deuses e semideuses campestres, assim como Pã e Priapo. (J.P.MENDES, 1997, p. 315).

²²⁹ Ébalo: planta parecida com o sabugueiro, produz bagas vermelhas.

²³⁰ Codesso: arbusto da família das leguminosas que nasce nos campos e é procurado pelas ovelhas e cabras. (Cf. J.P.MENDES, 1997, p. 181, nota 47).

Mas Galo disse entristecido: “Apesar de tudo, ó Arcades, vós cantareis isto aos vossos montes, pois só vós, arcades, [sois] habilidosos na [arte de] cantar. Ó, quão suavemente descansariam-me os ossos se um dia vossa flauta cantasse os meus amores! E praza aos deuses que eu tivesse sido um de vós ou guarda do vosso rebanho ou vindimador da uva madura. Por certo que Fílis²³¹ ou Amintas²³² ou qualquer outro seria (minha) paixão (que importa se Amintas é trigueiro?). Negras são as violetas e negros os jacintos. Deitaria-se comigo entre salgueiros, debaixo de uma videira flexível. Para mim, Fílis colheria grinaldas e Amintas cantaria.

Licóris, aqui há gélidas fontes, prados macios [e] um bosque. Aqui, contigo eu suportaria a própria existência. Agora, um insano amor me prende sob as armas do cruel Marte, em meio aos dardos e face a face do inimigo. Tu, distante da pátria (não posso acreditar em tanto). Ah! Cruel, vês sozinha e sem mim as neves Alpinas²³³ e as neblinas do Reno²³⁴. Ah! Que as neblinas não te façam mal. Que o áspero gelo não te corte as suaves plantas dos pés.

Irei e tocarei, com a flauta de um pastor da Sicília²³⁵, os poemas que por mim foram escritos em verso calcídico²³⁶. Está resolvido, é preferível sofrer nos bosques entre tocas de feras e em tenras árvores gravar os meus amores. Elas crescerão e vós, Amores meus, crescereis. Enquanto isso, percorrerei o Mênalo com as Ninfas²³⁷ misturadas ou caçarei ferozes javalis. Os frios não me privarão de cercar os prados do Partênio²³⁸ com os cães.

Já me vejo ir através de rochas e ressoantes bosques. Agrada-me lançar flechas cidônias²³⁹ com um [arco] de chifre parto²⁴⁰. Como se isto fosse remédio contra a (minha) louca paixão ou aquele deus aprendesse a enternecer-se com as desgraças dos homens. Já nem as Hamadriades²⁴¹, nem os próprios versos nos agradam, os nossos esforços não podem transformá-lo. Nem que bebamos o Hebro²⁴² em meio ao frio ou enfrentemos as neves sitônias²⁴³ de um inverno cheio de água. Nem que, quando, morrendo, a casca resseca

²³¹ Fílis: pastora

²³² Amintas: pastor.

²³³ Alpes: o frio dos Alpes e do Reno era proverbial entre os romanos.

²³⁴ Reno: O Reno estabelecia a fronteira com o mundo bárbaro.

²³⁵ Sicília: terra de Teócrito e do bucolismo.

²³⁶ Calcídico: verso de Cálcis, terra do poeta Eufóron, cuja obra Galo teria traduzido para o latim.

²³⁷ Ninfas: divindades campestres, dos bosques, fontes e rios.

²³⁸ Partênio: Monte da Arcádia.

²³⁹ Cídon: cidade da ilha de Creta onde se fabricavam flechas de cana, muito aguçadas.

²⁴⁰ Chifre parto: Os partos, grandes inimigos dos romanos, eram arqueiros muito hábeis.

²⁴¹ Ninfas dos carvalhais.

²⁴² Hebro: Rio da Trácia.

²⁴³ Neves sitônias: neves da Trácia.

no alto ulmeiro, guemos as ovelhas dos etíopes sob a constelação do Caranguejo²⁴⁴. O Amor a tudo vence: e nós cedamos ao Amor.

Encantadas Piérides²⁴⁵, bastará que o vosso poeta tenha cantado estes [versos] enquanto está sentado e entrelaça o cestinho com o grácil hibisco. Vós os tornareis preciosos para Galo. Galo, por quem tanto me cresce o amor, tempo a tempo, assim como o amieiro verdejante²⁴⁶ se eleva na nova primavera. Vamo-nos, a sombra costuma ser penosa aos cantadores. Penosa a sombra do zimbro²⁴⁷; às searas as sombras causam dano. Ide para a casa, ide, ó fartas cabritas: Héspero²⁴⁸ chega.

d) FIGURATIVIDADE NA “X BUCÓLICA”: PROPOSTA DE LEITURA

A “X Bucólica” é dedicada a Galo, poeta elegíaco latino. Assim, encontramos no poema os queixumes de amor deste poeta, que é ouvido pelas divindades campestres (Apolo, Silvano e Pã) e pelo pastor Menalcas. No início do poema, o eu-poético pede inspiração a Aretusa (hex. 1: *Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*²⁴⁹) para cantar os sentimentos do jovem poeta, afirmando que deseja cantar “enquanto as cabritas de focinho chato ruminam as tenras ramagens²⁵⁰”, alegando ainda que não canta para surdos, posto que “os bosques a tudo respondem²⁵¹”. O cenário campestre, assim, figurativizado pelos “loureiros”, “os tamarindos”, “o Ménalo” e “os rochedos do gélido Liceu”, emociona-se com a dor do poeta Galo²⁵². O eu-poético nomeia, de tal modo, o ambiente campestre e narra a chegada das divindades, passando a palavra a cada uma delas:

[hex. 19-30] :

uenit et upilio; tardi uenere subulci ;
 uuidus hiberna uenit de glande Menalcas.
 Omnes «Vnde amor iste» rogant «tibi ?» Venit Apollo:
 «Galle, quid insanis?» inquit, « tua cura Lycoris

²⁴⁴ Caranguejo: Constelação do Zodíaco.

²⁴⁵ Piérides: musas.

²⁴⁶ Amieiro: árvore de terrenos pantanosos, que se abriga à beira dos rios.

²⁴⁷ Zimbro: planta de terrenos arenosos, possui espinhos sempre verdes no lugar das folhas. Os frutos são utilizados como aroma de conservas e carnes defumadas. (J.P.MENDES, 1997, p. 274).

²⁴⁸ Héspero: Vésper, a estrela da tarde. Cf. *Bucólica* VI

²⁴⁹ Conceda a mim este último trabalho, ó Aretusa. (Trad. de estudo).

²⁵⁰ *dum tenera attondent simae uirgulta capellae* (hex. 7)

²⁵¹ [...] *respondent omnia siluae* (hex. 8)

²⁵² [hex.13-15] *Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae;/Pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem/ Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycaei.* (Trad. de estudo: Choraram-no loureiros e também tamarindos. Choraram-no, prostrado sob uma pedra solitária, o Ménalo pinífero e os rochedos do gélido Liceu).

perque niues alium perque horrida castra secuta est. »
 Venit et agresti capitis Siluanus honore,
 florentis ferulas et grandia lilia quassans.
 Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi
 sanguineis ebuli bacis minioque rubentem:
 «Ecquis erit modus?» inquit «Amor non talia curat,
 nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus
 nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae».

Veio o pastor e os vagarosos porqueiros. Veio Menalcas, molhado pelas bolotas de inverno. De onde te veio este amor? – Todos perguntam. Apolo veio e disse: “Galo, por que perdes a razão?” Licóris, teus cuidados, correu atrás de outro pelas neves e por eriçados acampamentos. Veio Silvano com o ornato agreste da cabeça, agitando varas floridas e grandes lírios. Veio Pã, o deus da Arcádia, que nós próprios vimos, enrubescido com o mínio e com as bagas cor-de-sangue do ébalo. “E haverá medida?”, disse, “Tais coisas o amor não cura”. Com lágrimas o cruel amor não é saciado, nem os prados com regatos,²⁵³ nem as abelhas com o codesso, nem as cabritas com a folhagem.

Com o término dos questionamentos, o eu-poético permite que a voz de Galo se faça ouvir, delegando a ele a oportunidade de cantar os seus amores.

[hex. 31-42]

Tristis at ille : « Tamen cantabitis, Arcades, inquit,
 montibus haec uestris, soli cantare periti
 Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
 uestra meos olim si fistula dicat amores!
 Atque utinam ex uobis unus uestrique fuissem
 aut custus gregis aut maturaе uinitor uuae!
 Certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas,
 seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas ?
 et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra),
 mecum inter salices lenta sub uite iaceret :
 sertam mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.
 « Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori;

Mas Galo disse entristecido: “Apesar de tudo, ó Arcades, vós cantareis isto aos vossos montes, pois só vós, árcades, [sois] habilidosos na [arte de] cantar. Ó, quão suavemente descansariam-me os ossos se um dia vossa flauta cantasse os meus amores! E praza aos deuses que eu tivesse sido um de vós ou guarda do vosso rebanho ou vindimador da uva madura. Por certo que Fílis ou Amintas ou qualquer outro seria (minha) paixão. (que importa se Amintas é trigueiro?). Negras são as violetas e negros os jacintos. Deitaria-se comigo entre salgueiros, debaixo de uma videira flexível. Para mim, Fílis colheria grinaldas e Amintas cantaria. Licóris, aqui há gélidas fontes, prados macios [e] um bosque²⁵⁴.”

²⁵³ Trad. de estudo.
²⁵⁴ Trad. de estudo.

A homenagem de Galo aos Árcades e, portanto, ao bucolismo, deixa entrever as figuras recorrentes que são responsáveis pela caracterização do gênero bucólico: “montes”, “a arte de cantar”, “a flauta”, “o rebanho”, “a uva”, “as violetas”, “os jacintos”, “a videira”, “os prados macios” e “o bosque”. Estas imagens, além de caracterizarem o cenário campestre, figurativizam, nesta écloga, o motivo do canto de Galo que, inserido neste *locus amoenus*, sente-se inspirado em revelar os seus amores.

A expressiva aliteração em /s/ no hexâmetro 4 (*Sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos*²⁵⁵) faz alusão ao correr das águas sicanas, que são mencionadas pelo eu-poético na caracterização do cenário em que Aretusa não poderá se deter, já que a musa deverá inspirar, sem demora, o canto destinado ao poeta Galo.

Além disso, a imagem dos “amores inquietos”, mencionada no hexâmetro 6 (“*sollicitos amores*”), está associada à ideia de um amor não correspondido (hex.10: [...] *indigno cum Gallus amore peribat?*²⁵⁶), aludindo, assim, a tópica dos poemas elegíacos aos quais a figura de Galo está relacionada.

A imagem do Amor, no hexâmetro 29 (*nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis*²⁵⁷), é figurativizada pela aliteração da vibrante /r/ que simboliza a asperidade e a crueldade deste sentimento responsável pela inquietação de Galo.

Ao terminar de cantar, o poeta declara que “O Amor a tudo vence” (*Omnia uincit Amor* [...]) e que “nós cedamos ao amor” ([...] *et nos cedamus Amori*). Ovídio, nos *Amores* I, 2, vv.9-10, aludindo a este verso, declara:

Cedimus an subitum luctando accendimos ignem?
Cedamus; leue fit quod bene fertur, onus.

Cedemos, ou acendemos lutando o súbito fogo? Cedamos, faz-se leve o fardo que [tão] bem se leva²⁵⁸.

Além disso, na *Arte de Amar*, após mencionar o poder da arte para os sentimentos humanos, o poeta declara:

Et nos cedamus Amori
Et mihi cedet Amor.

E nós cedemos ao Amor. E a mim o Amor cederá²⁵⁹.

²⁵⁵ Assim, a ti, quando correres [sob] ondas sicanas. (Trad. de estudo).

²⁵⁶ [...] Quando Galo parecia por um amor indigno. (Trad. de estudo)

²⁵⁷ Nem com lágrimas o cruel amor, nem os prados com regatos. (Trad. de estudo).

²⁵⁸ Trad. de estudo.

Tomás Antônio Gonzaga (Parte I, Lira IX, v. 1-6), poeta árcade brasileiro, também em alusão “ao ser cativo pelo amor”, afirma:

Eu sou gentil Marília, eu sou cativo;
 Porém não me venceu a mão armada
 De ferro e de furor:
 Uma alma sobre todas elevada
 Não cede a outra força, que não seja
 A tenra mão de Amor:

A “X Bucólica” vale-se de figuras que nos remetem ao bucolismo. O canto de Galo, cuja voz é mediada pelo eu-poético desta écloga, deixa entrever a consonância do sujeito com o ambiente campestre, figurativizando, assim, a simbiose pretendida entre o homem e o campo, um dos temas recorrentes na poesia pastoral. Assim, o conjunto de figuras presentes nesta écloga participa da figurativização da atmosfera campestre, em que espaço e sujeito se harmonizam, completando-se. A expressividade do poema reside na escolha e no cruzamento de figuras que, solidárias, concretizam a ideia do *locus amoenus*, o lugar aprazível destinado ao canto. Além disso, a mimetização das ondas sicanas, no hexâmetro 4, bem como a alusão à crueldade do amor, figurativizado na aspereza da vibrante /r/, deixam entrever a última etapa da figurativização do texto, chamada de iconização, em que as figuras presentes no discurso teriam o poder de recriar a realidade, construindo um simulacro com a aparência de verdadeiro.

Os amores de Galo repercutem ainda nos poemas de Ovídio e Tomás Antônio Gonzaga que, ao dialogarem com a confissão de Galo, na “X Bucólica”, evocam a figuratividade do amor presente nesta écloga.

5. Considerações finais:

Mas a poesia não é nem música nem pintura. A música da poesia é a música da linguagem; suas imagens são as visões suscitadas em nós pela palavra, não pela linha nem pela cor.
OCTAVIO PAZ, 2009 p. 119

A proposta deste trabalho foi a de investigar alguns dos recursos responsáveis pela formação do sentido estético e poético de cinco poemas bucólicos de um autor clássico da Roma Antiga, Virgílio. As *Bucólicas*, conjunto de poemas compostos entre 42 e 39 a.C, resgatam a temática da pastoral grega de Teócrito e deixam entrever, apesar da simplicidade dos temas, uma linguagem “rica em figuras de estilo e elementos ornamentais” (CARDOSO, 1989, p. 66). Assim, com vistas à dimensão enunciativa e figurativa dos poemas pastoris de Virgílio, o trabalho concentrou-se em um estudo do conceito semiótico de “Figuratividade” e procurou destacar alguns dos recursos da expressão que tiveram relevância para as análises aqui propostas.

A Semiótica Greimasiana, como foi discutido, se interessa pelo estudo da representação, pelas relações existentes entre a figuratividade e à abstração. Nos poemas pastoris de Virgílio, buscou-se entender de que forma um tema pode ser figurativizado, ou seja, concretizado por figuras que, na cadeia discursiva, serão sempre responsáveis pela particularização de um conteúdo abstrato. A Figuratividade, conceito semiótico que comporta toda a representação existente em um texto figurativo, é definida, assim, pelo seu caráter imagético, pela concretude das coisas que são tecidas na cadeia do discurso e, enfim, pela iconicidade, o investimento particularizante da linguagem, em que a palavra poderá transformar-se em coisas do mundo, criando um simulacro com a aparência de verdadeiro ao iludir o leitor em um “parecer-ser” da expressão, como se a palavra pudesse coincidir com a própria coisa, o seu referente. Assim, observa-se que há um processo gradual entre a iconização, que garante a representação semelhante com as figuras do mundo natural, e a abstração, que delas se afasta, já que se define pela explicação, ordenação e categorização desse mundo sensível.

De acordo com Bertrand (2003, p. 231)

A prática da semiótica descritiva abre-se, pela análise da figuratividade, à questão da abordagem interpretativa: a crença assumida e comunicável da leitura, que garante, para além da apreensão das “semelhanças”, a partilha das “verossimilhanças”. Essa questão nos leva a vislumbrar a dimensão estética, terceira etapa da abordagem semiótica da figuratividade. Daí por diante, ela já não vai se referir somente às relações semânticas tramadas no

texto, mas também ao evento sensorial da percepção – a estesia – que o discurso encena, configura e questiona.

O presente trabalho se apóia, portanto, na ideia de que a figuratividade se apresenta como a “tela do parecer”, em que há uma crença, ou seja, uma ilusão referencial, fundamentada entre o mundo natural e a sua representação figurativa.

Ao levar em conta a dimensão enunciativa e figurativa dos poemas pastoris de Virgílio, o trabalho procurou desenvolver a ideia de que é a partir do arranjo estrutural da linguagem que o fato poético se manifesta.

Este trabalho de dissertação de mestrado propôs um estudo introdutório sobre o Bucolismo, a pastoral de Virgílio e o conceito semiótico de figuratividade, que se funda na ideia de uma representação mimética baseada no “parecer-ser” da expressão, com vistas à construção de um efeito de sentido “realidade” ao instaurar e categorizar a percepção do mundo. Através da figuratividade, buscou-se entender como o arranjo de figuras presentes nos poemas bucólicos contribuiu para a construção da verossimilhança do cenário da pastoral e para a produção de impressões referenciais. Também procurou-se entender de que modo personagens, espaço e tempo atuam na percepção da figuratividade e, portanto, na tessitura do “parecer”, na ilusão criada entre a realidade e o texto literário.

Amigo, o campo é o ninho do poeta [...]

Castro Alves, “*Sub tegmine fagi*”

6. Bibliografia

ALBRECHT, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Volumen I. Version castellana por los doctores Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. direta do grego, com introdução e índices por Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães Editora, 1964.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. Figuratividade: da retórica à semiótica. In: In:____ *50º Seminário do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo - GEL*, 2002, São Paulo. Anais do Gel, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Edição comemorativa do centenário de nascimento do Bardo (1886-1986). Organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. M. da G. Novack e L. Neri. São Paulo: Nacional-Edusp, 1976.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O bucolismo de Teócrito e de Vergílio*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.

BORGES, Jorge Luis. O narrar uma história. In:____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 51-62.

BORNECQUE, Henri & MORNET, Daniel. *Roma e os romanos*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Edusp, 1976.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes-Edunb, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Os idílios de Teócrito e as bucólicas de Vergílio*. Tese de concurso à cátedra de Latim do Colégio Pedro II (Internato). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti-Editores, 1950.

BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMÕES, Luís V. de. *Os Lusíadas*. Comentados por Augusto Epiphanyo da Silva Dias. Porto: Magalhães&Moniz, 1910.

CAMÕES, Luís V. de. *Lírica*. Introdução e notas de Aires da Mata Machado Filho. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1982.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Estudos de Teoria e História Literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CARDOSO, Zélia A. *A Literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CART, A. et al. *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq-Edusp, 1986.

CARVALHO, Raimundo. Bucólicas de Virgílio: uma constelação de traduções. In: _____ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e comentário Raimundo Carvalho, em apêndice tradução de Odorico Mendes. Belo Horizonte: Tessitura: Crisálisa, 2005.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974.

COLEMAN, Robert (ed). *Vergil Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. (Coleção Elefante).

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.

CORREA, J. A. C. *Poesía latina pastoril, de caza y pesca*. Madrid: Gredos, 1984.

DEZOTTI, J. D. *O epigrama latino e sua expressão vernácula*. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Tradução Póla Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

FERREIRA, António. *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2000.

FIORIN, José Luiz. A leitura e a interpretação de textos. In: ____ LIMA, Alceu Dias et al. *Latim: da fala à língua*. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992. p. 19-23.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GARLAND, John of. *The Parisiana Poetria*. Edited with introduction, translation and notes by Traugott Lawler. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Coleção Grandes Obras. São Paulo: Editora Escala, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011

GREIMAS, Algirdas Julien. *Ensaio de semiótica poética*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4a ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUILLEMIN. *Virgilio poeta, artista y pensador*. Version castellana de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca de Cultura Clássica Editorial Paidós, s/d.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. 2005. 262 f. Dissertação (Mestrado em Letras (Letras Clássicas)) - Universidade de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4 ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LIMA, Alceu Dias et al. *Latim: da fala à língua*. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992.

LIMA, Alceu Dias. Ensino das letras: (des)encontros do 3º grau. In: *Latim: da fala à língua*. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992. p. 11-16.

LIMA, Alceu Dias. A leitura do poético: questões de semiótica e de método. In: ____ *Significação: revista brasileira de semiótica*, n. 1. Ribeirão Preto (SP), 1974, p. 59-79.

LIMA, Alceu Dias. De metrificacão e poesia latina. In: ____ *Alfa: revista de linguística* (UNESP), São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-109, 2003.

LIMA, Alceu Dias. Poesia latina: anotações linguísticas e fonoestilísticas. *Significação: revista brasileira de semiótica*, São Paulo, n. 8/9, p. 145-54, 1990.

LIMA, Alceu Dias. *Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método*. São Paulo: Edunesp, 1995.

LONGO, Giovanna. *Ensino de latim: problemas linguísticos e uso de dicionário*. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1997.

LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. In: ____ *Itinerários: revista de literatura (Semiótica)*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 65-75.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O hipotexto de Noll. In:_____. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro, n. 9, p. 229-242, 2006.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MENDES, João Pedro. *Construção e arte das bucólicas de Virgílio*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

MENDES, Mauro. *Virgílio e os cantadores*. Salvador-BA, 2005. 40 fls. Disponível em: http://www.arquivors.com/mmendes_virgilio.pdf . Acesso em outubro de 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, 2008.

MIOTTI, Charlene Martins. Notas e comentários sobre a tradução da écloga IV. In:____ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Manuel Odorico Mendes, tradução; edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

OVIDE. *Les amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Sixième tirage revu et corrigé. Paris : Les Belles Lettres, 1995.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite; org. e rev. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura grega* (vol. I). 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana* (vol. II). 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

PLATÃO & FIORIN. *Para entender o texto*. 16. ed. 7. impressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

PRADO, João Batista Toledo. *Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina*. 272f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PRADO, João Batista Toledo. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino sob a perspectiva da prosódia e da métrica. In: ____ *Itinerários: revista de literatura* (Guimarães Rosa), Araraquara, n. 25, p. 235-244, 2005.

RAMOS, Péricles E. da Silva. Nota introdutória à IV Bucólica. In ____ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos, introd. de Nogueira Moutinho. São Paulo: Melhoramentos: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *A poesia pastoril: as bucólicas de Virgílio*. São Paulo : 2006, 123 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do DLCV da FFLCH da Universidade de São Paulo.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12a ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 25. ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Edunesp, 1995.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ficção e verdade: diálogo e catarse em “Grande Sertão: Veredas”*. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

THAMOS, Márcio & LIMA, Alceu Dias. Verso é pra cantar: e agora, Virgílio? In: ____ *Alfa: revista de linguística* (UNESP), São Paulo, v. 49(2), p. 125-132, 2005.

THAMOS, Márcio. *As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

THAMOS, Márcio. *Poesia e imitação: a busca da expressão concreta*. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. In: ____ *Itinerários: revista de literatura* (Semiótica), Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

THAMOS, Márcio. Catulo e a figuratividade poética ou um pequeno drama lírico em três atos. In: ____ *Matéria de poesia: crítica e criação*. Org. Antônio D. Pires e Maria Lúcia O. Fernandes. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 33-46.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2. ed. Porto: Porto, 1998.

VEGA, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. est. prelim. de Rafael Lapesa, ed. De Bienvenido Morros, Barcelona: Crítica, 1995.

VIEIRA, Bruno Vinicius Gonçalves. *Farsália de Lucano (I a V): Introdução, tradução e notas*. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

VIEIRA, Bruno Vinicius Gonçalves. Notas e comentários sobre a tradução da égloga VIII. In: ____ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Manuel Odorico Mendes, tradução; edição anotada e

comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Introd. Nogueira Coutinho. São Paulo: Melhoramentos; Ed. Universidade de Brasília, 1982.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e comentário Raimundo Carvalho, em apêndice tradução de Odorico Mendes. Belo Horizonte: Tessitura: Crisálisa, 2005.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1996

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Manuel Odorico Mendes, tradução; edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VOLK, Katharina; *et al.* *Vergil's Eclogues*. New York: Oxford University Press, 2008.

Figuras

Figura 1. Mosaico Romano do Século III. Túnis. Museu Nacional. In: PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Estudos de história da cultura clássica: cultura romana (vol. II). 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p.247.

Figura. 2. *Altar rústico* (Mosaico da Vila de Adriano em Tirol). In: ____ MENDES, João Pedro. *Construção e arte das bucólicas de Virgílio*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997. p. 265.

Figura 3. *A roda de Virgílio*. Pierre Guiraud, 1970. In: _____ GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970. p. 26.

Figura 4. Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*; c. 1484; Galeria degli Uffizi, Florença. In: _____ CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1998. p. 22.