

Thalita Morato Ferreira

**A Roda de Virgílio:** um estudo da figuratividade  
na poesia bucólica, didática e épica



Thalita Morato Ferreira

## **A Roda de Virgílio: um estudo da figuratividade na poesia bucólica, didática e épica**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

**Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas**

**Orientador: Prof. Dr. Márcio N. Thamos**

ARARAQUARA – S.P.  
2020

Ferreira, Thalita Morato

A Roda de Virgílio: um estudo da figuratividade na  
poesia bucólica, didática e épica / Thalita Morato  
Ferreira - 2020

168 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Márcio Thamos

1. Virgílio. 2. Figuratividade. 3. Semiótica  
Literária. I. Título.

Thalita Morato Ferreira

## **A RODA DE VIRGÍLIO: um estudo da figuratividade na poesia bucólica, didática e épica**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras

**Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas**  
**Orientador: Prof. Dr. Márcio N. Thamos**

Data da defesa: 30/04/2020

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. MÁRCIO THAMOS - Orientador  
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular:** . Prof. Dr. BRUNNO VINICIUS GONÇALVES VIEIRA  
Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. ALEXANDRE SILVEIRA CAMPOS  
Departamento de Letras Modernas / UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

---

**Membro Titular:** . Profa. Dra. ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS  
Centro de Comunicação e Letras / Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. PATRÍCIA PRATA  
Departamento de Linguística / Universidade Estadual de Campinas

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Câmpus de Araraquara

*Para Luis Carlos, Dhara e Theo, que me ensinam todos os dias que viver é ir  
tecendo naturalmente a trama da nossa história.*

## AGRADECIMENTOS

*“Um galo sozinho não tece uma manhã”*

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Thamos, quem me ensinou que Virgílio nós não o descobrimos, nós o merecemos, agradeço por ter acompanhado minha pesquisa desde a Iniciação Científica, pela amizade e minha formação acadêmica, poética e humana.

À Profa. Dra. Ude Baldan e ao Prof. Dr. Brunno Vieira, agradeço pela leitura generosa do meu trabalho e pelas valiosas contribuições em minha banca de qualificação, bem como pela minha formação.

Ao meu esposo, Luis Carlos Malimpensa, que me incentivou a cada momento, agradeço pelo amor, companheirismo e por ter me encorajado a não desistir do caminho.

À Dhara, minha filha, que nasceu em 2018 trazendo vida nova e sadia, agradeço pelo despertar e pela poesia do maternar.

Ao Theo, meu novo bebê que está a caminho e completará a poesia da nossa família.

À madrinha, Edna Batistela, que cuidou da minha família enquanto eu não podia, todo o meu carinho, amor e o meu afeto constante.

Aos meus pais, José de Araújo Ferreira e Antonieta Morato do Amaral Ferreira, agradeço pela vida, amor e sincero apoio, e também ao meu irmão Carlos Eduardo, pelo apoio e amizade.

À Camila Sabino, que me auxiliou na leitura de artigos em inglês, agradeço pela amizade e carinho.

À Unesp, pelo compromisso, e por ter me dado a chance e todas as ferramentas que me permitiram chegar hoje ao final desse ciclo de maneira satisfatória.

E, por fim, mas não menos importante, aos Orixás que clareiam nossos caminhos.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

*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

O presente trabalho procura investigar a manifestação figurativa em excertos das três obras de Virgílio: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Pretende-se, por meio da Semiótica Literária, analisar os excertos das obras do ponto de vista da expressão, com destaque para a vocação imagética dos textos, a sua figuratividade. Além disso, o trabalho debruça-se sobre o conceito de estilo ao investigar, na chamada Roda de Virgílio, os três tipos de estilo descritos pela Retórica Antiga, a saber: o estilo singelo, o estilo médio e o estilo grandiloquente. Trata-se de um esquema circular tripartido do século XIII que apresenta as *Bucólicas* no estilo singelo, as *Geórgicas*, no médio e a *Eneida* no grandiloquente. Com isso, o esquema da Roda compreende para cada texto virgiliano um cenário representativo diferente, com diferentes caracteres. O presente estudo procura, assim, ampliar a compreensão acerca dos três estilos ao entendê-los como efeitos de sentido engendrados nos textos, ou seja, como específicos efeitos sugestionados nas obras a partir da predominância de um tratamento temático, seguido de sua isotopia figurativa. Apresentamos, ainda, uma tradução dos excertos virgilianos aqui destacados para análise. A pesquisa é um estudo sobre a estrutura poética das obras virgilianas, com destaque, portanto, para a presença da figuratividade na poesia bucólica, didática e épica.

**Palavras-chave:** Bucólicas. Geórgicas. Eneida. Figuratividade. Semiótica.



## ABSTRACT

The present study seeks to investigate the figurative manifestation in excerpts of Virgil's three works: the *Eclogues*, the *Georgics* and the *Aeneid*. It is intended, through Literary Semiotics to analyze the excerpts of the works from the point of view of expression, with emphasis on the imagery vocation of the texts, their figurativity. In addition, the work focuses on the concept of style by investigating, in the so-called Virgil's Wheel, the three types of style described by Ancient Rhetoric, namely: the simple style, the medium style and the grandiloquent style. It is a circular tripartite scheme from the 13th century that presents the *Eclogues* in simple style, the *Georgics* in the middle and the *Aeneid* in the grandiloquent. Thus, the scheme of the Wheel comprises a different representative scenario for each Virgilian text, with different characters. The present study thus seeks to increase the understanding of the three styles to understand them as meaning effects engendered in the texts that is, as specific effects suggested in the works from the predominance of a thematic treatment, followed by their figurative isotopy. We also present a translation of the Virgilian excerpts highlighted here for analysis. The research is a study on the poetic structure of Virgilian works, with emphasis, therefore, on the presence of figurativity in bucolic, didactic and epic poetry.

Keywords: Eclogues. Georgics. Aeneid. Figurativity. Semiotics.

## Lista de Figuras e Tabelas

<i>Figura 1 – Mosaico Romano do século III.....</i>	<i>p. 10</i>
<i>Figura 2 – A Roda Virgiliana .....</i>	<i>p. 11</i>
<i>Figura 3 – A Roda Virgiliana de Garlândia.....</i>	<i>p.27</i>
<i>Figura 4 – A Roda de Virgílio.....</i>	<i>p.30</i>
<i>Figura 5 – Mopso e Menalcas.....</i>	<i>p. 75</i>
<i>Figura 6 – O Nascimento de Vênus.....</i>	<i>p. 91</i>
<i>Tabela 1 – The spokes of Virgil’s Wheel.....</i>	<i>p. 44</i>

## SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. A Roda de Virgílio e os três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica	22
2. Uma leitura dos efeitos de sentido singelo, médio e grandiloquente.....	33
3. A crítica virgiliana.....	46
3.1 Alguns comentários acerca das <i>Bucólicas</i> , das <i>Geórgicas</i> e da <i>Eneida</i> .....	46
3.2 Reinventando a Roda de Virgílio: o poeta e seu trabalho.....	53
4. A figuratividade: os procedimentos de estruturação de um texto.....	57
4.1 Textos temáticos e figurativos.....	57
4.2 A figuratividade e a leitura do poético.....	69
5. Traduções, notas e análises	
5.1 BUCÓLICA V – Mopso e Menalcas, os pastores cantadores.....	75
5.2 Tradução e notas da “Bucólica V”.....	81
5.3 Figuratividade na Bucólica V – análise do texto.....	86
5.4 GEÓRGICAS, Canto IV (1-115) – descrição do lugar adequado para as abelhas.....	99
5.5 Geórgicas, Canto IV (1-115): Tradução e notas.....	104
5.6 Figuratividade no Canto IV (1-115) – análise do texto.....	108
5.7 ENEIDA, Canto VIII (612-731) – Eneias e as armas de guerra.....	121
5.8 Tradução e notas do Canto VIII (612-731).....	125
5.9 Figuratividade no Canto VIII (612-731) – análise do texto.....	131
6. Considerações Finais.....	149
Bibliografia.....	156

**Figura 1** – Mosaico Romano do século III.



Fonte: PEREIRA, Maria H. da R., 2002, p. 247



Figura 2 - A Roda Virgiliana

TAV. XI

ner. sitirudiet r noia reru adhuile su  
lu p rancu. Inceda ad medietate. In  
rea ad graue. r si pfar aliq sma i  
uno stilo. q repitit. ipxo. p; x; es  
stus astilo. et io elignda sut uba iue  
ra adq lib; stlu. In suo stilo.

**M**edietatem difficilem Alleuandam.  
Medietatem difficilem  
possum. sedde leue rplna.  
uitando noue pda. Qe sut ppetas  
psbico. m p mto re. u par; i hoc die  
tamie. o. di gra. pastor ut huil em  
nust ecce parisien. G. mlti d loco

re.  
rpl  
sies  
aut  
ppa  
epm  
de.  
rom  
Min  
paci  
F.  
uba.  
eu i  
plac  
ros  
r p  
cna  
ligio  
Aliq  
adui  
poni  
dria  
Reu  
par  
scpla  
allu  
pue  
pola

*Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. (2007, p.11).*

*Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer, por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos. (2007, p. 12).*

*[...] os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor. (2007, p. 12-13).*

Italo Calvino (2007)

## Introdução

*Publius Vergilius Maro* nasceu no ano 70 a.C., em Andes, aldeia próxima a Mântua, sob o primeiro consulado de Licínio Crasso e de Pompeu Magno. O poeta deixou-nos três grandes obras: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Seus textos estão entre os manuscritos (sécs. II-III d.C) mais antigos que possuímos em papiro na corrente de difusão da Cultura Clássica.

As fontes básicas para a biografia do poeta são os comentários de Valério Probo (séc. I d.C), Donato (séc. IV d.C), Sérvio (séc. IV d.C), Júnio Filargírio (séc. V d.C) e a *Vita*, em verso, do gramático Focas, mais tardia e incompleta (séc. IX). No livro *De poetis*, Suetônio (séc. I d.C) menciona a biografia de Virgílio (*Vita Vergílii*), que foi conservada graças a Donato, que a reproduziu em seu *Comentarium ad Vergilium*.

O poeta morreu em 19 a.C, em Brindisi, e seu corpo foi transportado para Nápoles, sendo sepultado em uma gruta próxima à estrada de Putéolos<sup>1</sup>. Todos os biógrafos citam um dístico que o poeta teria supostamente redigido a si próprio:

*Mantua me genuit Calabri rapuere, tenet nunc  
Parthenope: cecini pascua, rura duces.*<sup>2</sup>

Mântua me gerou, na Calábria arrebataram-me; agora me tem o  
Partênopo<sup>3</sup>: cantei as pastagens, os campos e os heróis.

Segundo João Pedro Mendes (1997, p. 30), a veneração ao poeta começou logo após sua morte. Sílio Itálico (26-101 d.C), por exemplo, em seu poema épico acerca da segunda guerra púnica (*Punica*), imitou de Virgílio o estilo, os episódios, o maravilhoso mitológico e até os recursos do gênero. Além disso, Élio Lamprídio (séc. IV d.C), um dos escritores da *História Augusta*, conta que Alexandre Severo<sup>4</sup> tinha no palácio a imagem de Virgílio, a quem chamava de “Platão dos poetas”, na mesma

<sup>1</sup> Atualmente Pozzuoli, província de Nápoles. Era conhecida como Putéolos no Período Romano.

<sup>2</sup> O termo “pascua”, pastagens, refere-se às *Bucólicas*; “rura”, campos cultivados”, às *Geórgicas*; “duces”, chefes ou heróis, à *Eneida*.

<sup>3</sup> Partênopo é o nome poético da cidade de Nápoles. Na mitologia, conta-se que Partênopo lançou-se ao mar com suas irmãs sereias e as ondas atiraram seu corpo para as margens de Nápoles, onde lhe foi erigido um monumento. (cf. GRIMAL, 2014, p. 357). Nos versos finais das *Geórgicas*, Canto IV (hex. 563-564), Virgílio assim afirma: *Illo Vergilium me tempore dulcis alebat/Parthenope studiis florentem ignobilis oti*: “Naquele tempo, a doce Partênopo nutria a mim, Virgílio, que nos esforços de um obscuro ócio florescia”.

<sup>4</sup> Alexandre Severo (222-235 d.C), último imperador da Dinastia Severa em Roma.

galeria de Aquiles, Cícero e outros nomes ilustres. Vale ressaltar também que as escavações arqueológicas de Pompeia forneceram até hoje cerca de sessenta grafitos virgilianos e uma quinzena deles é de citações ou reminiscências das *Bucólicas*. Segundo Mendes (1997, p. 43), as *Bucólicas* faziam parte da vida dos habitantes de Pompeia, pois os grafitos aparecem nos peristilos, pórticos e muros. Enrico Rostagni (1931, p. 5) assim exprime a benignidade do tempo para com a obra de Virgílio:

AL MASSIMO POETA della Romanità il tempo è stato in certo qual modo benigno, perchè del testo delle sue Opere permise che ci giungessero esemplari insigni per l'antichità veneranda della scrittura, la quale nella sua maestà riflette per così dire la maestà del Poeta e della Gente per cui egli aveva cantato.

A vitalidade das obras de Virgílio é patente pelo modo como os seus principais temas e enredos inspiraram e ainda inspiram poetas e demais artistas. Mendes (1997, p. 42) questiona-se acerca do valor dessa obra de arte para assim perdurar na memória e nas mãos de gerações. Ele então afirma que “uma obra literária impõe-se e permanece por sua concepção e novidade de conteúdo, aliadas ao primor de execução”.

Como bem aponta-nos Joseph Brodsky (1994, p. 97), poeta e crítico russo, “A biografia dos poetas está em suas vogais e sibilantes, em sua métrica, suas rimas e metáforas” e, assim, acreditamos que Virgílio revive sempre, em cada leitor, ávido e maravilhado pelas páginas de indefinível Beleza. As *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* renascem constantemente naquele que mergulha em suas linhas e entrelinhas (SANTOS, 2007, p.73).

Das obras virgilianas, sabemos que a coleção de dez poemas pastoris que a tradição de estudos clássicos conhece sob o título de *Bucólicas* foi composta aproximadamente entre 42 e 37 a.C. Nesta obra, ao buscar motivos nos *Idílios* de Teócrito (310 – 250 a.C.), poeta siracusano de destaque no Período Helenístico, Virgílio cria cenários e personagens campestres, valendo-se de uma linguagem repleta de elementos figurativos.

As *Geórgicas* foram escritas entre 37 e 29 a.C., logo após as *Bucólicas*. A obra configura-se, de acordo com a tradição clássica, como um poema didático e é composta por quatro livros (ou cantos). A obra traz como tema a terra e os encantos da vida rural, apresentando uma série de ensinamentos relacionados aos trabalhos



no campo. No primeiro livro, apresenta-se a lavoura; no segundo, a arboricultura, sobretudo a viticultura; no terceiro, a pecuária de grandes e pequenos animais; e no quarto, a apicultura.

Escrita entre 29 e 19 a.C., a *Eneida* é a épica virgiliana. Com doze livros (ou cantos), a obra é considerada pela tradição como um poema histórico e mitológico. Ao colocar em cena os feitos de Eneias, o filho protegido da deusa Vênus e o responsável por firmar os Penates troianos, os deuses do lar, em solo latino, Virgílio trama um conjunto de situações e narrativas que propiciaram a fundação de Roma.

Pensando-se nos versos de Virgílio, é oportuno afirmar que sua poesia teve a virtude de perpetuar-se e de registrar um povo e um momento da fala desse povo. Ao reconhecer o poético presente em suas obras, compreendemos um fato de linguagem com valor humano e, portanto, universal.

Virgílio, como se sabe, valeu-se do hexâmetro datílico como molde em suas composições. Este tipo de verso já havia sido utilizado por Homero na produção da *Ilíada* e da *Odisseia*. O emprego do hexâmetro nos poemas épicos estendeu-se também à poesia didática, com Hesíodo, e também à poesia pastoril, com Teócrito. Adaptado à Literatura Latina, o hexâmetro datílico foi escolhido por Virgílio no texto das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*.

Sendo o hexâmetro datílico o único metro usado por Virgílio em suas composições, cabe-nos mencionar suas especificações. Não se trata de um verso com um número fixo de sílabas, pois, em certos pontos, uma vogal longa pode substituir duas breves. Na formação de versos latinos, não são as sílabas que são submetidas à regularidade métrica, mas sim o tempo nelas incorporado. Logo, intui-se que o ritmo é determinado por um arranjo preciso entre sílabas de diferente duração. Os vinte e quatro tempos de um hexâmetro estão reagrupados em seis subunidades de quatro tempos. Cada uma delas, chamadas pés, estão enfileiradas uma após a outra, do primeiro ao sexto pé, na linha do hexâmetro. Três são os tipos de pés métricos: o dátilo, o espondeu e o troqueu.

O dátilo é formado de duas partes: a primeira representa os dois primeiros tempos do pé, realizados sobre uma única sílaba que é marcada pela vogal longa. A segunda parte traz os dois últimos tempos do pé, realizados cada um sobre uma sílaba, sendo cada sílaba marcada por uma vogal breve. O dátilo é representado por ( - ~ ~ ).

O espondeu também é formado por duas partes. Cada parte, diferentemente do dátilo, é formada por duas sílabas longas. O espondeu é graficamente representado por ( - - ).

A segunda parte de um dátilo, marcada por duas vogais breves ( ~ ~ ), pode ser substituída no verso por uma vogal longa, pois uma vogal longa equivale a duas breves. Mas, na prática, só os primeiros quatro pés do hexâmetro podem ser substituídos por equivalentes espondeus, pois o quinto pé é normalmente um dátilo que garante a base para que o verso seja chamado datílico. Quanto ao último, ou seja, o sexto pé, chamado troqueu, é constituído de duas sílabas. A primeira é longa e a segunda pode ser longa ou breve. O último pé é representado por ( - ~ \_ )

Segundo João Batista Toledo Prado (2012, p. 109),

Para a consecução do ritmo verbal no verso, por exemplo num hexâmetro datílico (um verso de seis pés métricos, compostos, ao menos idealmente, por seis dátilos, ou seja, por sequências trissilábicas, em que a primeira sílaba é longa e as duas outras que se lhe seguem são breves), um dátilo poderá ser substituído, em certas posições, por um espondeu (pé dissilábico, com ambas as sílabas longas).

Além disso, a sílaba final, que atua como pontuação do verso, é fonologicamente neutralizada, de tal forma que, como se sabe, o último pé de um hexâmetro será sempre um dissílabo espondeico (quatro tempos) ou trocaico (três tempos) (PRADO, 1997, p. 171-172).

Com isso, resulta o esquema geral do hexâmetro:

- - -	- - -	- - -	- - -	- - -	- -
1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>
--	--	--	--	- - -	--
1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	5 <sup>o</sup>	6 <sup>o</sup>

Acrescentaram-se, na Antiguidade, às três obras canônicas de Virgílio, alguns textos que hoje são, em sua maioria, tidos como apócrifos e considerados de autoria duvidosa ou controversa pelos estudiosos. Foi feita uma compilação desses textos no

ano de 1572 com o título de *Appendix Vergiliana*, pelo humanista francês J. J. Escalígero (1540 – 1609). No século XIX e início do século XX, vários estudiosos, tais como Rand (1919) e Frank (1930), afirmavam que os textos presentes na *Appendix Vergiliana* eram todos (ou quase todos) da autoria de Virgílio, e passaram a considerá-los como parte de um processo poético que culminaria nas três obras consagradas do poeta. Mas, em contrapartida, também havia nessa mesma época quem apresentasse um ponto de vista que se aproxima mais do consenso atual sobre a questão, ou seja, o de negar a autoria virgiliana dos textos presentes na *Appendix*. O que vale destacar, para além da autoria destes textos, é que as obras presentes na *Appendix Vergiliana* constituem um material vasto e ainda pouco explorado.

O presente trabalho procura focar, assim, nas três principais produções de Virgílio: as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Ao investigar a manifestação figurativa presente em excertos representativos das três obras, procuramos destacar alguns dos recursos responsáveis pela formação do sentido estético e poético de cada texto. Os excertos escolhidos são representativos na medida em que alicerçam as características dominantes da poesia bucólica, didática e épica. Ao observar quais são as características predominantes em cada excerto, o trabalho debruça-se sobre os três tipos de estilos descritos pela antiga retórica, a saber: o estilo singelo, o médio e o grandiloquente, que foram difundidos através da chamada *Rota Vergilli*, Roda de Virgílio, classificação medieval que apresenta os principais caracteres dos três cenários criados por Virgílio: o bucólico, o didático e o épico, atrelando cada um deles a um tipo de estilo. Ao compreender cada estilo como um efeito de sentido sugestionado por meio de uma predominância figurativa e temática presente em cada excerto, passamos a entender os estilos singelo, médio e grandiloquente presentes na Roda como específicas construções figurativas. Para este entendimento, o presente estudo apoia-se no arcabouço teórico da Semiótica Literária.

Pensando, portanto, em *estilo* como um efeito de sentido, depreensível a partir de uma totalidade discursiva, o trabalho propõe uma releitura dos três tipos de estilo que os tratados de retórica distinguiam. Procurar-se-á observar, assim, a tessitura poética de excertos das três obras de Virgílio, valendo-se da caracterização figurativa e da expressividade de cada estilo. Ao descrever os procedimentos retóricos por meio de princípios mais amplos do que aqueles então utilizados pelos tratadistas antigos, pretendemos ampliar, a partir da moderna análise metodológica, a leitura do texto clássico latino.

O trabalho busca investigar a construção figurativa em excertos das três principais produções de Virgílio e propõe uma releitura dos três tipos de estilo definidos pelos gramáticos antigos ao entender cada estilo como parte da construção figurativa presente nas três obras. O esquema da *Roda de Virgílio* servirá, assim, como base para os exemplos de figuras e temas encontrados nas *Bucólicas*, nas *Geórgicas* e na *Eneida* e para o entendimento da construção do cenário bucólico, didático e épico.

Vale ressaltar que uma figura não tem significado em si mesma. Seu sentido nasce do encadeamento com outras figuras presentes no discurso. Se em um texto tudo é relação, o que dará sentido a essas figuras é um tema. Por isso, para encontrar o sentido de um conjunto de figuras que estão encadeadas no discurso, deve-se perceber o tema subjacente a elas. As figuras presentes em um texto formam uma rede, uma trama e, por isso, para depreendermos o tema de um texto figurativo, é preciso apreender primeiro as redes coerentes formadas pelas figuras. No caso das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, é imprescindível que reconheçamos nos excertos selecionados para análise, o encadeamento e a rede de figuras. Aliás, o que garante a depreensão dos temas por trás da rede de figuras é exatamente a coerência existente entre elas, ou seja, a predominância figurativa, afinal, é a partir da coerência existente entre as figuras que podemos compreender a relação solidária que elas mantêm entre si.

Logo, ao adentrarmos na dimensão enunciativa e figurativa de cada excerto virgiliano, investigaremos a figuratividade que perpassa cada discurso, destacando, como os estilos singelo, médio e grandiloquente são expressos figurativamente nos textos. Pretendemos, dessa maneira, descrever cada estilo como um específico efeito de sentido, fruto da rede figurativa arquitetada pelo texto. Assim, procuramos descrever os procedimentos retóricos através de princípios mais amplos para explicar o fenômeno figurativo evidenciado na Roda. Logo, ao utilizarmos aqui o termo “figura”, referimo-nos aos substantivos, adjetivos e verbos de ação presentes no texto e que revestem uma ideia abstrata, um tema. A Retórica será lida, então, a partir de um olhar Semiótico. Apresentaremos, ainda, uma tradução dos excertos selecionados para leitura e análise com as necessárias notas de referência (geográficas, mitológicas e históricas).

Os principais excertos selecionados para tradução e análise são: a Bucólica V, a primeira parte do Canto IV das *Geórgicas* (hex. 1-115) e o Canto VIII (hex. 612-731)

da *Eneida*. Estes excertos foram escolhidos pensando-se em seus esquemas figurativos. São trechos que alicerçam as características dominantes evidenciadas na poesia bucólica, didática e épica e que corroboram, assim, para o entendimento dos estilos singelo, médio e grandiloquente descritos na Roda de Virgílio. Ao afirmarmos, com isso, em nossas análises e comentários, que determinado excerto é singelo, médio ou grandiloquente, o que se quer dizer é que estes trechos apresentam predominantemente, e não exclusivamente, características que alicerçam um determinado efeito de sentido. O que se observou, nestes excertos escolhidos para tradução e análise, é que os efeitos de sentido, singelo, médio e grandiloquente, que nos remetem, respectivamente, à poesia bucólica, didática e épica, podem ser apreendidos por uma rede coerente de figuras que mantêm uma relação solidária entre si.

Além destes excertos, outros aparecerão ao longo do trabalho para complementarem o entendimento acerca dos estilos singelo, médio e grandiloquente e o modo como eles são arquitetados por uma rede figurativa, uma característica dominante que alicerça o cenário bucólico, didático e épico. Vale ressaltar ainda que todos os excertos traduzidos das obras virgilianas são de autoria nossa, assim como os demais trechos em latim dos tratadistas antigos.

O presente estudo procura, portanto, a partir de uma moderna análise metodológica, produzir um discurso metalinguístico capaz de lançar luz sobre os recursos da figuratividade evidenciados na *Roda de Virgílio*. Com isso, compreendemos os três estilos definidos pelos tratadistas antigos como efeitos de sentido arquitetados por uma predominância de figuras presente nos discursos bucólico, didático e épico.

No primeiro capítulo, “A Roda de Virgílio e os três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica”, destacaremos brevemente o pensamento dos principais gramáticos latinos acerca da classificação das obras de Virgílio e, com isso, colocaremos em relevo os três tipos de estilo por eles descritos: o singelo, o médio e o grandiloquente. Neste capítulo, ainda, mencionaremos a *Parisiana Poetria*, de João de Garlândia, e a *Rota Vergilii*, a Roda de Virgílio, classificação medieval que segue a doutrina dos tratadistas antigos. Procuraremos, neste capítulo, esclarecer alguns pontos importantes da doutrina dos *genera dicendi*, os três tipos de estilo descritos pelos gramáticos latinos e, para isso, faremos um levantamento dos pensamentos mais relevantes para o tema. Para esta etapa do trabalho utilizaremos como fonte os

gramáticos latinos e outros estudiosos da área de estudos clássicos. Dentre os pensadores antigos, destacamos: Sérvio, Valério Probo, Donato e Filargírio.

No segundo capítulo, “Uma leitura dos efeitos de sentido simples, médio e grandiloquente”, procuramos analisar os três estilos presentes da Roda de Virgílio como efeitos de sentido engendrados nos textos e que corroboram para o entendimento dos três cenários de atuação criados por Virgílio: o bucólico, o didático e o épico. Busca-se entender, dessa forma, que cada estilo supõe uma unidade de interpretação, depreensível da recorrência temática e figurativa presente em cada discurso. Para esse entendimento, foram destacados os pensamentos de Antoine Compagnon (2014), Norma Discini (2009) e Wilson-Okamura (2010), entre outros.

No terceiro capítulo, “A crítica virgiliana”, mencionamos as reflexões de Katharina Volk (2008), que mapeia os principais críticos da obra de Virgílio a partir da década de 70, sublinhando duas vertentes de leitura para a obra do poeta: a ideológica e a literária. Mencionamos alguns comentários de Elaine C. Prado dos Santos (2007), Ruy Mayer (1948), entre outros. Nesta etapa, destacamos ainda o pensamento e estudo de Andrew Laird (2010) sobre a recepção de Virgílio.

No quarto capítulo, “A Figuratividade: os procedimentos de estruturação de um texto”, falaremos de conceitos semióticos como ‘tema’, ‘figura’ e ‘figuratividade’ e procuraremos demonstrar, na leitura e análise de alguns excertos dos poemas de Virgílio, como os temas e figuras participam da formação textual. Para esta reflexão teremos como respaldo os estudos de Poética e Semiótica Literária. Destacam-se, nesta etapa, as reflexões de Greimas (1975) (2011), Jakobson (1978) (1989), Barros (2005), Fiorin (1995) (2011) e Bertrand (2003).

No quinto capítulo, “Traduções, notas e análises”, contaremos com os excertos selecionados das três obras virgilianas, traduzidos e analisados. O trabalho de tradução será acompanhado das necessárias referências culturais (geográficas, mitológicas e históricas). Neste capítulo será observada a dimensão figurativa de cada obra e, para isso, serão destacadas as principais figuras e os temas recorrentes à poesia bucólica, didática e épica. Nas análises procuraremos abordar como as figuras se organizam e asseguram um revestimento figurativo dos principais temas bucólicos, didáticos e épicos. Além disso, também levaremos em conta os estilos singelo, médio e grandiloquente, compreendendo-os como efeitos de sentido a partir, principalmente, de sua estrutura figurativa. Os textos latinos, escolhidos para leitura, tradução e análise, serão os das edições *Les Belles Lettres* em cotejo com as edições

apresentadas por John Conington em *The Works of Virgil*; e com as edições alemãs da De Gruyter, comentadas por Gian Biagio Conte.

O presente estudo procura, dessa forma, analisar as obras de Virgílio do ponto de vista da expressão, procurando ampliar a percepção da leitura da poesia clássica ao colocar em relevo os recursos da figuratividade do texto. A análise dos elementos de Retórica a partir da Semiótica implica, aqui, em uma releitura, ou seja, em descrever os procedimentos retóricos por meio de princípios mais amplos do que aqueles utilizados pelos gramáticos antigos.

## 1 A Roda de Virgílio e os três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica

Procurar entender um poema a partir de uma classificação pré-estabelecida não nos parece uma tarefa meritória, pois “cada criação poética é uma unidade autossuficiente” e cada poema, portanto, “é único, irreduzível e inigualável” (PAZ, 2012, p. 23). Classificar, catalogar, reduzir a poesia a algumas poucas formas não diz nada sobre o poético em si, nem sobre a expressividade do texto; todavia, buscar compreender o porquê de uma classificação e o modo como essa classificação atua, pode nos auxiliar numa tarefa que vai além de uma mera ordenação externa à obra quando nos leva a entender alguns mecanismos de estruturação poética. É óbvio que apenas traçar as fronteiras de uma obra e descrevê-la levando em conta a configuração de um determinado estilo não é capaz de esclarecer o poético que ali atua. Assim, ao refletirmos sobre os três estilos (singelo, médio e grandiloquente) presentes nas obras de Virgílio, não queremos, com isso, catalogá-las, muito menos hierarquizá-las; mas sim, adentrar o poético, a expressividade do texto virgiliano, a fim de compreendermos não apenas os assuntos tratados nos poemas, mas sobretudo a sua forma de expressão.

No início da Bucólica VI (hex. 3-5), Virgílio menciona as figuras representativas do cenário bucólico em contraponto às figuras épicas.

*Cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem  
uellit, et admonuit: <<Pastorem, Tityre, pinguis  
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.>>*

Como eu cantasse reis e batalhas, Cíntio<sup>5</sup> puxou-me a orelha e advertiu-me: “Ao pastor, Títiro, convém apascentar gordas ovelhas e cantar um canto rústico”.

Há uma oposição, no excerto, entre dois grupos de figuras. De um lado ‘reis’ e ‘batalhas’ e de outro ‘o pastor’, as ‘gordas ovelhas’, e um ‘canto rústico’. Enquanto a temática da épica destina-se à narração de grandes feitos, de reis e batalhas; a poesia de gênero bucólico é um canto de temática mais simples, pois traz a figura do pastor

---

<sup>5</sup> Cíntio: outro nome para Apolo, aqui citado como um deus pastoral, identificado com à natureza.



que apascenta as gordas ovelhas e canta um canto rústico, humilde, singelo, de temática, portanto, diferente da épica.

Também Camões, no século XVI, na Invocação d'Os *Lusíadas* (l, 5, v. 1-4), opôs o cenário da épica e da bucólica.

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

A poesia bucólica, neste excerto, é caracterizada pela “agreste avena” ou “frauta ruda”, o instrumento do pastor-cantador, protagonista do cenário bucólico. Já a poesia épica aparece caracterizada pela ‘tuba canora e belicosa’. Trata-se de uma mudança de cenário entre a bucólica e a épica, muda-se o tema cantado e conseqüentemente, as figuras empregadas. Entre os antigos, a epopeia já era descrita por narrar os feitos de reis, de chefes e as tristes guerras (cf. Horácio. *Arte Poética*). Augusto Epiphânio da Silva Dias (1910, p. 6, nota 5) afirma que: “Em latim *avena*, ‘aveia’, emprega-se também por ‘cana de aveia’, e daí, na poesia, por ‘flauta pastoril’. A ‘avena’ simboliza a poesia bucólica, assim como a ‘tuba’, ou trombeta, a poesia épica”.

Enquanto as figuras representam no texto as coisas e os acontecimentos do mundo natural, os temas explicam os fatos que ocorrem. Para criar determinado efeito de sentido, o autor de um texto escolhe figuras que mantêm uma relação solidária entre si, formando uma rede, uma trama figurativa. Ao identificarmos as figuras de um texto, devemos verificar, portanto, qual é a função que elas desempenham no sentido do texto. Logo, a apreensão dos temas subjacentes a um texto figurativo só é possível a partir da associação entre figuras que se articulam e se encadeiam no interior dele, formando uma rede. Como observamos nos exemplos acima, o contraste evidenciado entre a poesia bucólica e épica está manifestado, dessa maneira, por redes figurativas diferentes.

Semelhante oposição também aparece com António Ferreira (2000, p. 157), no início de sua “Écloga I” (v.1-8)

*No tempo qu’o cruel e furioso  
Inimigo 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.*

A guerra, no seguinte excerto, é figurativizada pelo “belicoso Marte”, que se mostra inimigo dos pastores e de todo cenário bucólico, pois a guerra quebra, necessariamente, com a paz ideal presente no mundo pastoril.

Há, portanto, uma oposição temática entre a poesia de gênero bucólico e a poesia épica. O contraste evidenciado nos dois discursos é marcado por redes figurativas específicas que apontam para temas distintos. O efeito de sentido singelo, humilde, é próprio da bucólica, já que a recorrência figurativa pressupõe o universo dos pastores inseridos em um *locus amoenus*. Enquanto isso, o efeito de sentido grandiloquente é próprio do cenário épico, em que figuram heróis em contexto de grandes aventuras e batalhas. Entende-se por efeito de sentido a construção de significados que pode ser depreensível de um discurso. Essa construção é arquitetada em um texto por uma rede de figuras que mantêm uma relação solidária entre si. Logo, ao falarmos em efeito de sentido, referimo-nos à trama de figuras presente em cada discurso e ao modo como essa rede figurativa manifesta-se, predominantemente, no discurso, ao tecer significados. No que diz respeito à poesia de gênero bucólico e épico, evidenciamos redes figurativas distintas e, portanto, diferentes efeitos de sentido.

Assim, a partir do tema, da ação e da caracterização presentes nas três obras de Virgílio - as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* – o trabalho procura observar as mudanças nos efeitos de sentido em cada obra. Os estilos singelo, médio e grandiloquente apresentam-se em cada obra virgiliana como efeitos de identidade do texto, sendo arquitetados a partir de um conjunto de procedimentos recorrentes na construção de um sentido. Analisar os estilos, portanto, significa investigar os diferentes efeitos de individualidade presentes em cada texto.

Valério Probo, gramático romano da segunda metade do século I d.C., *In Vergilii Bucolica et Georgica commentarius*, ao comparar a épica e a bucólica virgiliana, afirma que o “sublime e grandiloquente” pertencem à *Eneida*, enquanto às *Bucólicas* pertencem o que é “humilde e rústico”. Diz o gramático:

*Sunt quaedam propria, heroico carmini sublimia, sed in bucolico humilia, quae apte diuisse Vergilius notatus est.*

*Algumas coisas são apropriadas, as sublimes ao poema heroico, mas as humildes no bucólico; notou-se que Virgílio as separou adequadamente.*

Essa distinção feita entre as obras deixa entrever a possibilidade de figuras que podemos encontrar em cada uma delas. Para a *Eneida*, uma rede figurativa que nos remete a um tema de caráter grandioso, enquanto para as *Bucólicas* uma trama figurativa que nos remete a assuntos mais singelos.

Élio Donato, gramático e retórico latino do século IV d.C., menciona as três obras de Virgílio e designa o modo de elocução de cada gênero. Para ele são três os modos de elocução, o tênue (*tenuis*) para o gênero bucólico, o moderado (*moderatus*) para o gênero didático, e o vigoroso (*ualidus*) para o gênero épico. A elocução, segundo a Retórica, refere-se à escrita do discurso, ao estilo, à expressão. Refere-se, pois, ao trabalho com a linguagem e abrange, assim, o bom uso do léxico.

Júnio Filargório, comentarista de Virgílio do século V d.C., em *Explanatio in Bucolica Vergilli*, ao comparar as três obras virgilianas acaba relacionando-as aos três *genera dicendi*.

*Humile, medium, magnum; physica, ethica, logica; Bucolica, Georgica, Aeneades; naturalis, moralis, rationalis; pastor, operator, bellator. Physica, ethica, logica propter naturam, propter usum, propter doctrinam.*

*Humilde, médio, grande; física, ética, lógica; Bucólicas, Geórgicas, Eneida; natural, moral, racional; pastor, operário, guerreiro. Física, ética, lógica por causa da natureza, por causa do uso, por causa da doutrina.*

Dos pensadores aqui mencionados, todos subordinam as *Bucólicas* ao *estilo humilde* (singelo), as *Geórgicas* ao *médio* e a *Eneida* ao *sublime, grandiloquente*.

Com o auxílio da Semiótica Literária, entendemos que os três estilos descritos pelos tratadistas antigos podem ser lidos como diferentes efeitos de sentido presentes nas três obras virgilianas. Estes efeitos estão alicerçados nas diferentes tramas figurativas tecidas por Virgílio. Pretende-se entender, com isso, o modo como os principais temas e figuras da poesia bucólica, didática e épica atuam no discurso. Ao compreender os três estilos como construções figurativas, como efeitos de sentido arquitetados em cada obra, destacaremos como a significação de uma determinada

figura está sob o controle de um contexto no qual se encaixa com coerência. Pretende-se investigar, portanto, a relação solidária existente entre as figuras em contexto bucólico, didático e épico.

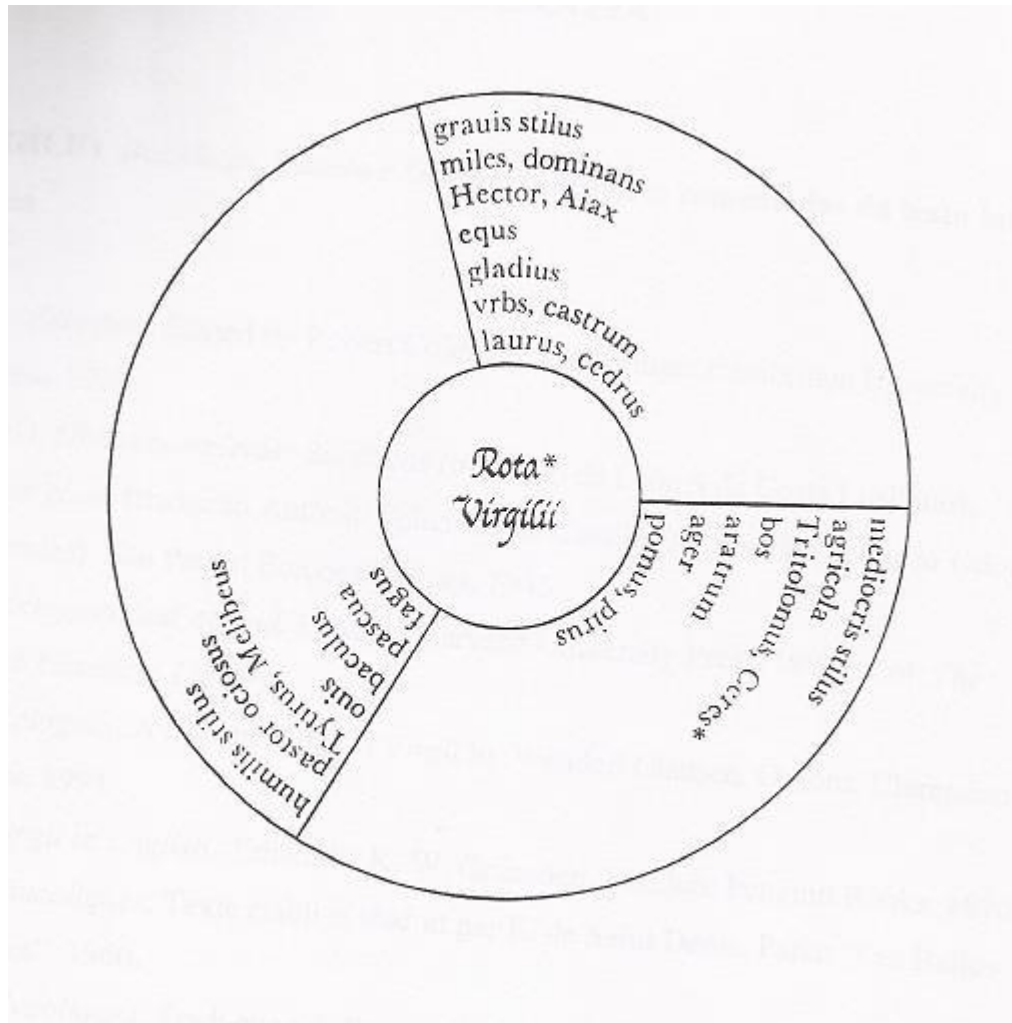
A subordinação das três obras de Virgílio aos três *genera dicendi*, aos três estilos descritos pelos gramáticos latinos, também encontramos na *Parisiana Poetria*, de João de Garlândia. A *Parisiana Poetria* é um tratado sobre gramática e retórica escrito por Garlândia por volta de 1231 e 1235. Trata-se de um trabalho que registra tipos de composição escrita e aponta os cânones da retórica. Garlândia, dessa forma, descreve uma teoria abrangente do estilo e, para isso, vale-se das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida* para criar a *Roda de Virgílio*, esquema circular tripartido em que as obras virgilianas aparecem para descrever diferentes personagens, temas, caracterizações e níveis de estilo. Assim, ao mapear os estilos singelo, médio e grandiloquente, o filologista chama-nos a atenção para o fato de que Virgílio registrou diferentes tipos de estilo, fixando modelos.

De acordo com a *Encyclopaedia Britannica* (2009), John of Garland, ou, como se diz tradicionalmente em português, João de Garlândia (1180-1252), foi um gramático e poeta inglês do século XIII. Seus escritos foram importantes no desenvolvimento do latim medieval. Além da *Parisiana Poetria*, entre seus trabalhos gramaticais estão: *Compendium Grammaticae* (Esboço de Gramática), *Liber de Constructionibus* (Livro sobre Construções) e um vocabulário latino. Dois de seus poemas mais conhecidos são: *De triumphis ecclesiae* (Sobre os triunfos da igreja) e *Epithalamium beatae Mariae Virginis* (Canção nupcial da bem aventurada Virgem Maria).

Ao arquitetar a *Rota Vergilii*, Roda de Virgílio, seguindo a doutrina dos gramáticos latinos já citados, João de Garlândia apresenta-nos a função social de cada personagem de Virgílio: o pastor, o agricultor e o guerreiro.

Segue, portanto, o esquema circular tripartido das três obras virgilianas. Cada um dos aros concêntricos da roda deixa entrever: o personagem emblemático, o vegetal típico, o ambiente de atuação das personagens, os objetos e os animais representativos.

**Figura 3-** A Roda Virgiliana de Garlândia



Fonte: GARLAND, John of. 1974, p. 40-41

Partindo desta divisão entre as obras, na *Parisiana Poetria* (1974, p.38), João de Garlândia assim descreve:

*Item notandum quod in Rota Vergilii, quam pre manibus habemus, ordinantur tres columpne et in circuitu per multas circumferencias ordinantur tres stili. In prima columpna comparationes continentur, similitudines et nomina rerum ad humilem stilum pertinencium; in secunda ad mediocrem; in tercia ad grauem.*

*Nota-se que na Roda de Virgílio, que temos em mãos, ordenam-se três colunas e os três estilos no circuito por meio de muitas circunferências. Na primeira coluna estão contidas as comparações, as imagens e os nomes das coisas pertinentes ao estilo humilde; na segunda, ao médio; na terceira, ao grave.*

Vemos que o filologista segue a doutrina dos gramáticos latinos, apresentando-nos em seu esquema tripartido, as *Bucólicas*, na coluna do estilo singelo, humilde; as *Geórgicas*, na do médio, moderado; e a *Eneida*, na do grave, grandiloquente.

Na *Enciclopedia Virgiliana*, organizada por Francesco della Corte (1996, p.586), encontramos um verbete para *Rota Vergilii*. Neste verbete diz-se que as três obras de Virgílio, indicadas em uma figura circular, são exemplos dos três estilos retóricos (simples, médio e sublime). Menciona-se ali a documentação da *Poetria* de João de Garlândia, para quem Virgílio, após ter elegido sua matéria poética, também elegeu três tipos sociais (o pastor, o agricultor e o guerreiro), a partir dos quais criou três cenários de atuação.

A *Roda de Virgílio*, segundo o verbete, é uma emblemática correspondência dos três *genera dicendi*, os três estilos defendidos pelos gramáticos antigos, e configura-se como um esquema mnemônico que concentra a matéria poética de cada obra, ou seja, um breve panorama da criação poética de Virgílio. A Roda é interpretada, assim, como um cânone da arte retórica.

De acordo com João Adolfo Hansen (2013, p.26) “Stilus, nome latino do estilete com que se escrevia na tabuinha de cera, passou a significar metaforicamente a variação da elocução característica de um autor determinado, proposto à emulação como *auctoritas*”. Segundo Hansen, o termo ‘estilo’ refere-se às variações discursivas, das muitas elocuições dos gêneros. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, foi o primeiro a fazer uma divisão tripartida da elocução dos estilos – simples, temperado e nobre – que corresponde, na visão de Hansen, ao estilo humilde, médio e sublime, classificação presente na chamada *Rota Vergilii*, de João de Garlândia, como já citado anteriormente.

Para Hansen (2013, p. 26-27), a chamada *Rota Vergilii*, do século XIII, prescreve três *genera elocutionis*, que

são exemplificados com as três obras principais do poeta: *humilis* ou humilde (*Bucólicas*), *mediocris* ou médio (*Geórgicas*), *gravis* ou alto (*Eneida*). Cada um deles corresponde às palavras específicas de lugares comuns: as *Bucólicas*, o campo do pastor, nomes próprios de pastores, as ovelhas; as *Geórgicas*, o campo do agricultor, nomes próprios de agricultores, o boi; a *Eneida*, o campo do soldado, nomes próprios de soldados, o cavalo; e lugares comuns de objetos artificiais e coisas naturais – o cajado do pastor e a faia; o arado do lavrador e a macieira; a espada do soldado e o carvalho (ou loureiro); e, na

elocução, palavras simples e humildes, nas *Bucólicas*; médias e com poucos ornamentos nas *Geórgicas*; elevadas e sublimes, na *Eneida*.

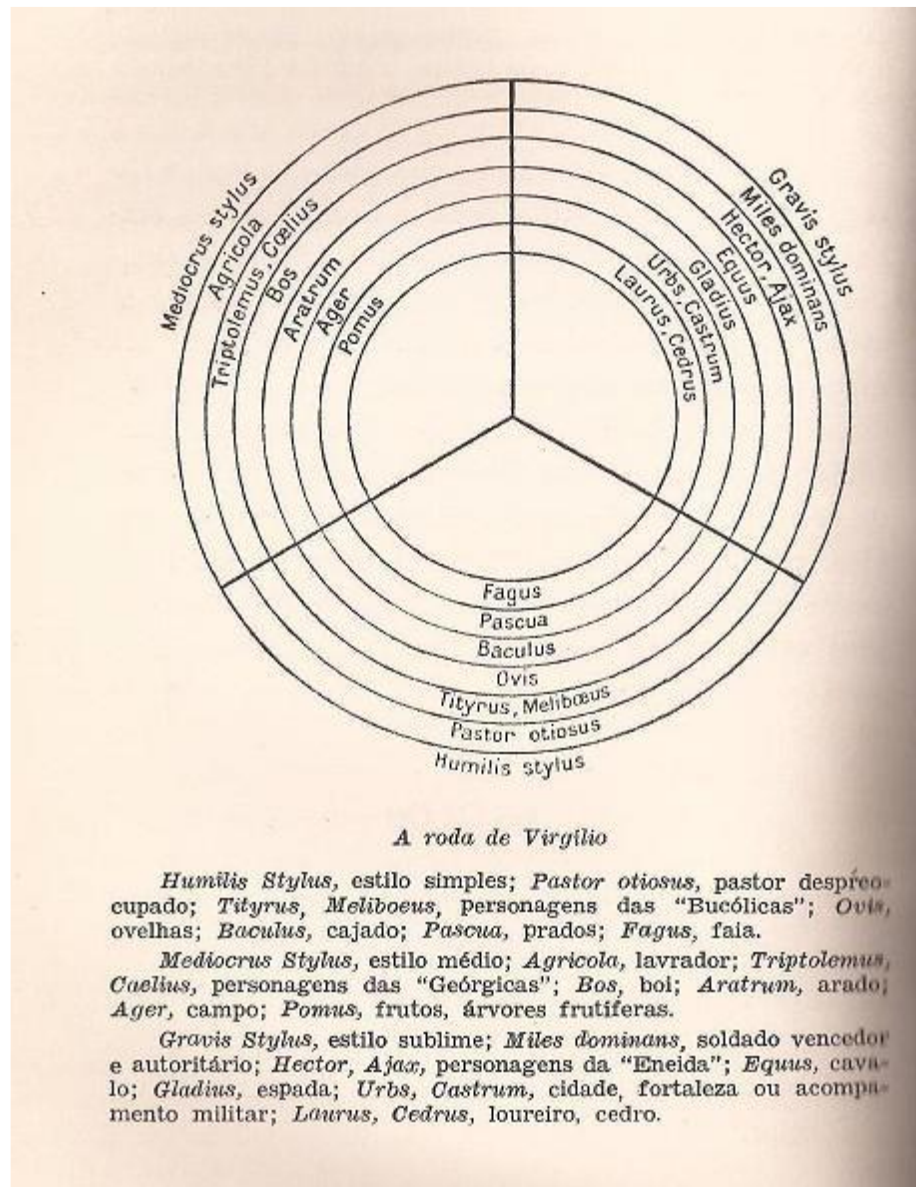
Ao compreendermos, com o auxílio da Semiótica, os três estilos como efeitos de sentido engendrados em cada obra, pressupomos o núcleo temático e figurativo de cada texto e o modo como figuras e temas se encadeiam coerentemente.

Pierre Guiraud, em *A Estilística* (1970), segue o modelo de Garlândia ao citar os três estilos elementares descritos pela Antiga Retórica, descrevendo-os e apresentando-os em cada aro concêntrico de sua Roda:

Assim, o camponês chama-se *Caelius*, lavra seu campo plantado de *árvores frutíferas*, com seu arado puxado por *bois*; mas o capitão chama-se *Hector*, está coroadado de *louros*, tem à cinta um *gládio* e percorre o *acampamento* em seu *cavalo*. A vida do labrego será contada em *estilo simples*, ao passo que se usarão *estilo grave* ou nobre para contar as façanhas de Heitor. (GUIRAUD, 1970, p. 27, grifos do autor).

Ao retomar a Roda de Garlândia, Guiraud descreve três diferentes contextos de atuação, destacando as principais características de cada um deles. Pode-se compreender que os elementos por ele citados, apesar da oscilação possível dos seus significados, estão articuladas no interior de cada texto, remetendo-nos a diferentes efeitos de sentido, seja o simples (o singelo), o médio ou o grandiloquente.

Figura 4 - A Roda de Virgílio



Fonte: GUIRAUD, Pierre, 1970. p. 26

Como se lê no esquema circular tripartido, para as *Bucólicas* tem-se o *Humilis Stylus*, o estilo singelo, e seu personagem representativo é o *pastor otiosus*, o pastor despreocupado. Entre os nomes de pastores mais conhecidos estão *Tityrus* e *Melibœus* (cf. Buc. I); dos animais que figuram a ambientação campestre destacam-se as ovelhas (*ovis*); além disso, como objetos representativos do pastor encontramos o cajado (*baculus*) e a flauta. Na descrição da espacialidade destacam-se os prados (*pascua*) e a faia (*fagus*) com suas folhagens hospitaleiras, que contribuem para a descrição do *locus amoenus*, ambientação própria ao universo bucólico. Os



caracteres bucólicos remetem-nos a assuntos tênues e, por isso, entendemos que haja um efeito de sentido singelo que perpassa a obra.

Para as *Geórgicas* temos o estilo médio, *mediocrus stylus*. Como personagem representativo encontramos o lavrador (*agricola*) e dentre os animais encontramos o boi (*bos*). O arado (*aratrum*) serve para o cultivo do campo (*ager*) e na ambientação figuram árvores frutíferas (*pomus*). Logo, os assuntos são moderados e destinam-se às informações sobre a plantação e a criação de animais. Entendemos, com isso, que o cenário provoca um efeito de sentido mediano, instrutivo.

Para a *Eneida* destaca-se o estilo sublime (*gravis stylus*). Como personagem tem-se o soldado vencedor (*miles dominans*). Entre os animais que aparecem está o cavalo (*equus*). A espada (*gladius*) figura como objeto representativo da personagem e tanto a cidade (*urbs*), como a fortaleza de guerra ou o acampamento militar (*castrum*) mapeiam o espaço de atuação. Os caracteres épicos destinam-se, assim, aos assuntos grandiosos, de reis e batalhas. Logo, pensando-se em termos semióticos, cria-se um efeito de sentido grandiloquente.

É importante lembrar que a Roda não esgota os elementos presentes nas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, ela apresenta apenas alguns dos aspectos gerais que podem aparecer na caracterização de cada obra. É preciso que o leitor conheça o texto de Virgílio para depreender, dessa forma, as diferentes características bucólicas, didáticas e épicas. Entendemos, neste trabalho, que o esquema tripartido da Roda serve para nortear a forma como Virgílio valeu-se dos diferentes temas e como conseguiu registrá-los em suas obras.

Na visão de Guiraud (1970, p. 27) “as palavras guardam o reflexo das coisas que designam ou dos ambientes em que são empregadas”. Em se tratando das três obras de Virgílio, os cenários em contexto bucólico, didático e épico apresentam os temas e figuras que lhe são próprios.

As três obras de Virgílio dialogam com os três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica, a saber: o estilo singelo, o médio e o grandiloquente. Procuramos entender esta divisão como um esquema representativo das principais figuras e temas presentes nas obras de Virgílio. Logo, os três estilos serão aqui entendidos como diferentes efeitos de sentido que aparecem na obra virgiliana. Demonstraremos, através de excertos do texto virgiliano, como temas e figuras se comportam em contexto bucólico, didático e épico. Compreendemos, portanto, o esquema tripartido de João de Garlândia com o auxílio da moderna análise metodológica e, com isso, a

leitura que se seguirá das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida* apresentará o estilo como um efeito de sentido que perpassa as obras.

## 2 Uma leitura dos efeitos de sentido singelo, médio e grandiloquente

*Estilo é efeito de individuação dado por uma totalidade de discursos enunciados.  
Norma Discini, 2009, p. 27*

Por meio da linguagem o emissor é capaz de expressar seus sentimentos, emoções e modos de ser, além de influenciar o seu receptor (o ouvinte ou leitor), provocando, assim, uma determinada impressão. Foi pensando nisso que os gregos antigos se valeram de diferentes lógicas argumentativas para convencer a plateia sobre a veracidade de suas ideias. Com isso, a Grécia clássica levou a graus de sutileza a preocupação com a estrutura do discurso. Entre os gregos, inclusive, foram criadas disciplinas que melhor ensinassem as artes de domínio da palavra, tais como: a eloquência, a gramática e a retórica. (CITELLI, 2002).

O surgimento da retórica como disciplina específica contribuiu para uma reflexão sobre o aspecto discursivo da língua, bem como sobre o efeito que ela provocava no receptor. Na Idade Média, a Retórica apareceu no campo religioso, pois era comum os monges discutirem temas dogmáticos com a finalidade de mostrar suas habilidades argumentativas. Na Idade Moderna, com o advento do positivismo, a Retórica foi deixada de lado, já que o importante passou a ser o conteúdo, aquilo que poderia ser comprovado, e não mais a expressividade. Já na Idade Contemporânea, a Retórica retorna em duas grandes vertentes: a teoria da argumentação, no discurso científico e a Estilística, nos estudos linguísticos. (CITELLI, 2002)

Levando em conta as dimensões da língua e seu uso, Mattoso Câmara (1978, p.110) em seu *Dicionário de Linguística e Gramática* faz a seguinte afirmação acerca da Estilística: “Disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de expressividade da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e sugerir”.

Pensando nessa capacidade de emocionar e sugerir, Mattoso Câmara (1978, p. 7, grifo nosso) define “estilo” nos seguintes termos:

Em sentido lato, estilo é a maneira típica pela qual nos exprimimos linguisticamente, **individualizando-nos** em função da nossa linguagem. Para isso, fazemos uma aplicação metódica dos elementos que a língua ministra (Leo Spitzer), **procedendo a uma escolha entre as possibilidades de expressão que se apresentam na língua** (Marouzeau). Em sentido estrito, no entanto, essa característica decorre, antes de tudo, do nosso impulso emotivo e do propósito claro ou subconsciente de **sugestionar** o próximo.

Com isso, podemos pensar em estilo como a individualidade de um discurso, como uma escolha entre os recursos de expressão presentes na língua e como um efeito de sentido que é capaz de sugestionar determinadas impressões.

Ao entendermos que um efeito de sentido só pode ser apreendido a partir de uma rede coerente de figuras no interior do discurso, concluímos que toda trama de figuras presente em um texto alicerça os significados ali tecidos. Para apreendermos, portanto, o efeito sugerido por determinada obra literária, por exemplo, devemos adentrar a sua dimensão temática e figurativa a fim de compreendermos a dominância dos elementos abstratos e concretos presentes no discurso.

Como afirma Compagnon (2014, p.164), a palavra estilo não tem origem em vocabulário especializado. Além disso, não é um termo reservado apenas à literatura e à língua. A ideia de estilo, para Compagnon, abrange numerosas áreas da atividade humana. Estilo denota a individualidade, a singularidade de uma obra, a necessidade de uma escritura, um gênero, um período ou um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher. Logo, os aspectos da noção de estilo, tanto verbal como não verbal hoje são muito numerosos. O estilo é citado por Compagnon como norma, pensando-se que o bom estilo é aquele que deve ser imitado, o cânone. Além disso, o estilo frequentemente aparece, segundo ele, como ornamento. Essa concepção é evidente na retórica, em que existem duas partes relacionadas às ideias (invenção e disposição) e uma terceira, relativa à expressão através das palavras (elocução). Compagnon também menciona o estilo no sentido de desvio, pensando-se na variação estilística, no desvio da língua em relação ao seu uso corrente, na substituição de uma palavra por outra que oferece à elocução uma forma mais elevada, uma marca diferenciada. Tem-se, assim, de um lado uma elocução clara ou baixa e, de outro, uma elocução elegante.

Para Compagnon (2014, p. 166) o ornamento e o desvio são inseparáveis da noção de estilo. Desde Aristóteles entende-se o estilo como um ornamento formal, definido pela sua marca diferenciada em relação ao uso comum da linguagem.

Compagnon traz, ainda, a noção de estilo atrelada à ideia de gênero ou tipo. Para o crítico, segundo a antiga retórica, o estilo, enquanto escolha entre meios expressivos, estava ligado a noção de conveniência, já que não bastava possuir a matéria do discurso, era preciso, além disso, falar segundo a necessidade da situação.

O estilo, dessa forma, designava a propriedade do discurso, a adaptação da expressão a seus fins.

Compagnon (2014, p. 167) diz que:

Os tratados de retórica distinguiam tradicionalmente nem mais nem menos três tipos de estilo: o *stylus humilis* (simples), o *stylus mediocris* (moderado), e o *stylus grauis* (elevado ou sublime). Cícero, no *Orator*, associava esses três estilos às três escolas de eloquência (o asiatismo, que se caracterizava pela abundância ou empolgação, o aticismo, pelo gosto seguro e o gênero ródio, gênero intermediário). Na Idade Média, Diomedes identificou esses três estilos aos grandes gêneros, depois Donato, em seu comentário de Virgílio, relacionou-os aos temas das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*, isto é, à poesia pastoril, à poesia didática e à epopeia. Essa tipologia, dos três tipos de estilo, difundida desde então com o nome *Rota Vergillii*, “Roda de Virgílio”, gozou de uma estabilidade de mais de mil anos. Ela corresponde a uma hierarquia (familiar, média, nobre) que engloba o fundo, a expressão e a composição. Montaigne vai transgredi-la deliberadamente escrevendo sobre assuntos “mediócras” e eventualmente “sublimes” no estilo “cômico e privado” das letras e da conversação.

Ora, os três tipos de estilo são igualmente conhecidos sob o nome de *genera dicendi*: assim, é a noção de estilo que se acha na origem da noção de gênero, ou, mais exatamente, é através da noção de estilo (e a teoria dos três estilos classifica os discursos e os textos) que as diferenças genéricas foram tratadas por muito tempo.

Pensando em estilo por meio da narratividade e do discurso, Norma Discini em sua obra *O estilo nos textos* (2009, p.29) afirma:

O estilo também decorre de uma leitura homogeneizadora do mundo, inerente ao efeito de individuação de uma totalidade de discursos enunciados. Tal leitura é identificável, na análise de um estilo, por meio da observação do modo recorrente da referencialização da enunciação no enunciado, o que, por sua vez, supõe uma unidade de avaliações e interpretações.

Logo, a leitura de um determinado estilo deve ser buscada na totalidade enunciada, da qual se depreende, o ator da enunciação, o espaço de atuação e, conseqüentemente, o efeito engendrado. Para Discini (2009, p. 30) “estilo é corpo, é voz, é caráter de uma totalidade” e, portanto, traz consigo um efeito de individualidade que permite a construção de um cenário representativo em que figuram o ator, a ação e o espaço de atuação. Discini (2009), assim, parte do princípio de que o estilo é efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso. Segundo o pensamento da

semioticista, o efeito é determinado pela recorrência de procedimentos na construção do sentido, o que deixa entrever, do ponto de vista da produção do discurso, como o ator, a ação e o espaço de atuação são tematizados e figurativizados.

Os efeitos de sentido são reveladores das intencionalidades presentes no discurso. Em virtude da presença de determinados efeitos de sentido, as figuras presentes em um texto coadunam-se para concretizar sentidos específicos. O efeito de sentido, portanto, pode ser obtido através de estratégias discursivas como, por exemplo, a referência a pessoas, a objetos, a lugares e a características individuais das personagens. Estas estratégias contribuem para a construção de diferentes cenários que sugestionam efeitos específicos.

Pensando-se nas três obras de Virgílio, cópulas do nosso trabalho, acreditamos que a *Roda de Virgílio* apresenta a partir dos estilos singelo, médio e grandiloquente, os tópicos característicos de cada obra, ou, em termos semióticos, as principais figuras e temas que caracterizam os três cenários criados por Virgílio.

Ao entendermos o estilo como um fato diferencial e como um efeito de individualidade que dá voz e imprime uma singularidade ao discurso enunciado; podemos compreender como os diferentes estilos expostos pelos tratadistas antigos podem ser lidos, hoje, a partir da moderna análise metodológica. Para lembrar, dentre os antigos as obras eram classificadas a partir de três tipos de elocução: a tênue, a moderada e a vigorosa, que definiam, respectivamente, três tipos de estilo: o singelo, o médio e o grandiloquente. Virgílio é conhecido por compor todos os três. Nas *Bucólicas* encontramos o humilde (singelo), nas *Geórgicas*, o médio e na *Eneida*, o grandiloquente. A *Roda de Virgílio*, como já citamos anteriormente, é uma classificação medieval que mapeia, portanto, os três tipos de estilo da Antiga Retórica, deixando entrever os principais elementos dos três cenários de atuação criados por Virgílio. Cabe-nos aqui, avaliar como esses estilos são engendrados em cada obra, deixando entrever efeitos de individuação que lhe são próprios.

No início da primeira Bucólica de Virgílio, Melibeus, um pastor de gado, fala a Tíro, 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, hex 1-10*)  
Melibeus

*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.*

Tityrus

*O Meliboee, deus nobis haec otia fecit:  
namque erit ille mihi semper deus, illius aram  
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti*

Melibeu

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 Amarílis.

Títilo

Ó Melibeu, um deus nos proporcionou este ócio. De fato ele será sempre um deus para mim; seu altar sempre embeberá um tenro cordeiro de nossos apriscos. Ele permitiu, como vês, que minhas vacas vagueassem, e que eu tocasse na flauta agreste o que quisesse.

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 princípio, a composição bucólica compreenderia, como adverte Manuel de Paiva Boléo (1936, p. 16), uma forma de poesia em que o boieiro ou vaqueiro seria o protagonista. Nesse gênero, figuram 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, ocupam-se de cantigas inocentes. Com o tempo, os termos pastoral e pastoralismo também 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.

O efeito de sentido singelo, humilde; está presente neste excerto da primeira bucólica. Vale destacar do seguinte excerto a expressão “sub tegmine fagi” (à sombra de uma copada faia), pois se refere ao costume que os pastores têm de, nas épocas quentes, protegerem-se do sol, debaixo das árvores, junto com os rebanhos. O estilo singelo é marcado, dessa forma, pela presença dos pastores: Tíiro e Melibeu, bem como pela ação de Tíiro, que se encontra deitado sob à sombra de uma frondosa árvore, enquanto toca na singela flauta uma música agreste. Em resposta ao amigo Melibeu, Tíiro afirma que pode desfrutar da sombra e do ócio enquanto suas vacas vagueiam, graças a um deus que lhe proporcionou essa tranquilidade. A temática recorrente na poesia de gênero bucólico diz respeito ao ócio dos pastores e está atrelada ao prazer do canto e ao *locus amoenus*, lugar aprazível em que figuram o som da flauta, as ovelhas, cabras e árvores com sombras hospitaleiras.

É interessante que, neste excerto da primeira bucólica apareça na fala do pastor Melibeu uma temática aparentemente contrária à ideia de um lugar aprazível que é proposto pela poesia bucólica. Enquanto o pastor Tíiro desfruta de um cenário ameno, Melibeu afirma que deixou os limites da pátria e os doces campos, deixando entrever que não teve a mesma sorte que o feliz amigo. Embora apareça uma temática um pouco contrária ao contexto singelo proposto pela poesia bucólica, devemos levar em conta que toda apreensão temática só é possível a partir da associação entre as figuras que se articulam e se encadeiam no interior do discurso, formando uma rede. Com isso, se pensarmos na trama figurativa de todo o poema, bem como na dominância dos elementos notadamente bucólicos, podemos afirmar que o efeito sugerido pelo contexto é predominantemente singelo.

Logo, observa-se que em um texto, as múltiplas significações de uma determinada figura estão sob o controle de um contexto em que se encaixam com coerência apenas algumas dessas possibilidades significativas.

Pensando-se na totalidade discursiva, foram destacados aqui os elementos que dão corporalidade à voz simples do discurso bucólico e que são capazes de engendrar a ação dos atores, bem como caracterizar o espaço de atuação das personagens. O efeito de individuação pretendido é o humilde, que se corporifica nas falas das personagens, bem como na espacialidade descrita.

Com efeito, o cenário presente na poesia pastoril difere do cenário encontrado na poesia épica. Como observa Legrand (*apud* BOLÉO, 1936, p. 54-55), 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 pastoril. 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.

Após a coleção de dez poemas de temática bucólica, Virgílio compôs as *Geórgicas*, obra classificada tradicionalmente como didática. Mas, ao compor um poema sobre temas agrários, Virgílio não quis transmitir apenas conhecimentos técnicos sobre os trabalhos do campo, tais como: o tempo propício para realizar o plantio e a colheita ou os procedimentos adequados para se castrar as colmeias. Aliás, se os críticos da obra virgílica se fixassem apenas nesse aspecto temático, a obra seria classificada como um tratado técnico de agronomia; todavia, as *Geórgicas* representam muito mais do que um simples compêndio de aplicação prática sobre métodos a serem seguidos na agricultura, já que da totalidade de preceitos úteis e práticos em cada ramo da agricultura, Virgílio seleciona apenas aqueles que convêm à finalidade artística e poética.

De acordo com Trevisan (2014, p. 30) a palavra “didático” remonta ao verbo grego *didásco* (lat. *doceo*, de mesma raiz indo-europeia), cujos sentidos oferecidos em dicionário especializado incluem “ensinar” e “instruir”. Assim, de início, podemos dizer que todo poema didático se compromete, essencialmente, com a instrução do seu público. Os quatro cantos das *Geórgicas* são organizados a partir de diferentes temáticas. No primeiro livro fala-se da lavoura; no segundo, da arboricultura, sobretudo a viticultura; no terceiro, da pecuária de grandes e pequenos animais; e no quarto, da apicultura; como assim descreve Virgílio no início do Canto I:

(*Geo, Canto I, hex 1-5*):

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram  
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis  
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo  
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,  
hinc canere incipiam.*

Agora começarei a celebrar o que faz as colheitas férteis, com que astros, Mecenas, convém arar a terra, e unir as videiras aos olmeiros; que cuidados aos bois, que conduta seguir para que seja mantido o rebanho, quanta experiência para as parcas abelhas.

As *Geórgicas* apresentam um caráter instrutivo, próprio do gênero da poesia didática, e empregam uma gama variada de modos discursivos, tais como: exposição,

descrição, narração, inserção de episódios mitológicos, fábulas, etc; além de contar com a presença de uma voz didática que se coloca como *magister* para ditar os conhecimentos relativos à agricultura. (TREVISAM, 2014).

Pensando-se nessa temática de caráter instrutivo, os tratadistas antigos nomearam, para as *Geórgicas*, o estilo médio, que é destinado a assuntos moderados. Logo, o efeito de sentido mediano apoia-se, dessa forma, no conjunto de temas e figuras utilizados. Destacam-se alguns exemplos:

(*Geo I*, 176-177):

*Possum multa tibi ueterum praecepta referre,  
ni refugis tenuisque piget cognoscere curas.*

Posso contar-te muitos preceitos dos antigos, se não te esquivas nem te dá fastio em conhecer pequenos cuidados.

Nestes dois hexâmetros, antes de introduzir o tema dos cereais, a voz poética pede licença para tratar de assuntos considerados menores e, ainda no mesmo canto, essa voz continua a prever que se poderá achar desprezível o tópico do cultivo da lentilha da Pelúsia.

(*Geo I*, 227-230):

*Si uero uiciamque seres uilemque phaselum  
nec Pelusiaca curam aspernabere lentis,  
haud obscura cadens mittet tibi signa Bootes;  
incipie et ad medias sementem extende pruinas.*

Se plantares a ervilha e o humilde feijão e não desprezares cuidar da lentilha da Pelúsia<sup>6</sup>, o Boieiro<sup>7</sup>, ao se pôr, dar-te-á sinais bem claros; começa e prolonga a sementeira até o meio das geadas.

Sobre o Canto I, das *Geórgicas*, aliás, vale destacar as palavras de Trevisam (2014, p. 190-191):

O livro I das *Geórgicas* virgilianas descortina ao leitor o espetáculo da luta humana pela sobrevivência diária, fruto do trabalho de nossas mãos, segundo descrito pelo poeta: é essa a parcela da obra em que se concentram preceitos didáticos em nexos com o plantio dos campos cerealistas, donde nos vem o pão, símbolo por excelência da vida material civilizada. Nesse contexto, como muitas e, por vezes,

<sup>6</sup> Pelúsia ou Boca Pelúsia: cidade antiga do baixo Egito.

<sup>7</sup> Boieiro, uma constelação do hemisfério celestial norte.

penosas são descritas as várias operações de cultivo necessárias, a exemplo da primeira arada do solo (v. 43-46), da escolha das sementes (v. 197-200), da feitura de uma eira para debulha das espigas (v. 176-186) e da adubação (v. 80).

Com efeito, o cenário presente no Canto I das *Geórgicas*, deixa entrever, sobretudo, a importância do trabalho e as técnicas de cultivo, desde o preparo do solo, até sua adubação e o início do plantio. A voz didática presente no texto coloca-se na posição de um *magister* que presta orientações sobre esse tema. O efeito de sentido engendrado é de caráter instrutivo e os assuntos tratados são considerados triviais. O estilo mediano, portanto, constrói-se a partir dessa recorrência temática e das figuras que lhe dão corporalidade no enunciado.

Como marco da literatura latina, a *Eneida* foi escrita a pedido do imperador Otaviano<sup>8</sup>. Assim, a epopeia de Virgílio busca enaltecer Roma, senhora do mundo e, conseqüentemente, engrandecer a figura de Otaviano como *princeps*. O estilo reconhecível é o sublime devido a recorrência de temas e figuras que dão ao discurso o efeito de sentido grandiloquente, próprio da épica.

(*Eneida, Canto I – hex 1- 11*)

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italam fato profugus Lauinaque uenit  
litora – multum ille et terris iactatus et alto  
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob iram,  
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
inferretque deos Latio; genus unde Latinum  
Albanique patres atque altae moenia Romae.  
Musa, mihi causas memora, quo numine laeso  
quidue dolens regina deum tot uoluerit casus  
insignem pietate uirum, tot adire labores  
impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

Canto as armas e o varão, que impelido pelo destino, primeiro veio das praias de Troia até à Itália e ao litoral Lavínio; ele foi muito perseguido, tanto em terra como no mar e pela força dos deuses e pela ira lembrada da cruel Juno; ele sofreu muito na guerra, até que não fundasse uma cidade e introduzisse os deuses no Lácio, onde surgiriam a raça latina e os chefes Albanos e as muralhas da soberba Roma. Ó musa; recorda-me as causas, por que a divindade ofendida, ou por qual mágoa, a rainha dos deuses obrigou um varão notável por

---

<sup>8</sup> Caio Otávio, filho de família senatorial, tornou-se Caio Júlio César Otaviano, herdeiro legal e político de César em 27 a.C.; já firmemente estabelecido como senhor do mundo, tornou-se César Augusto. (BOWDER, 1980, p.42)

sua piedade a correr tantos perigos e a enfrentar tantos trabalhos. Por que tanta ira nos espíritos celestes?

A épica é marcada, como se vê no pequeno excerto, pela figura do herói e suas aventuras. Eneias, o ilustre varão, cumpre seu destino ao sair das praias de Troia e chegar ao litoral Lavínio, na Itália, onde se construirão as muralhas da soberba Roma. A musa a ser lembrada é a da poesia épica, que inspira temas grandiosos sobre as aventuras do herói. O efeito de individuação apoia-se, dessa forma, na recorrência de figuras que contribuem para a corporalidade do épico. Depreende-se o estilo grandiloquente a partir da imagem construída do herói, bem como por suas ações, desde que saiu das praias de Troia e deu início à sua empreitada. O estilo marca um efeito de individualidade que pode ser captado pela recorrência temática e figurativa presente no discurso. O efeito grandiloquente emerge, portanto, de um contexto que lhe dá corporalidade para existir.

Ao falar em estilo, falamos, portanto, em unidade; pensando-se na recorrência temática e figurativa predominante nos discursos bucólico, didático e épico. Para cada estilo: singelo, médio e grandiloquente; há um efeito de individuação marcado pela recorrência de temas e figuras e pelas relações de sentido detectadas que permanecem no discurso e deixam entrever uma unidade. A recorrência de temas e figuras engendram, assim, uma previsibilidade e um modo de ser dos textos.

Nosso objetivo é, enfim, demonstrar que é possível descrever os três estilos: singelo, médio e grandiloquente, tendo como apoio teórico a Semiótica Greimasiana. Para tanto, buscaremos, em excertos representativos das três obras de Virgílio, a recorrência temática e figurativa que imprime, assim, um modo próprio de dizer, configurando o efeito de individuação de cada estilo.

Em *Virgil in the Renaissance*, Wilson-Okamura (2010, p. 90) fala-nos sobre o mito que cerca a Roda de Virgílio. O crítico menciona que a Roda tem origem medieval, pois sua expressão se origina no início do século XIII com João de Garlândia, mas, para o crítico, embora o termo “Roda de Virgílio” seja mencionado em alguns estudos do Renascimento, o uso ou a menção que se faz à Roda carece de precisão sobre o termo. Segundo Wilson-Okamura, muitos estudiosos escrevem sobre a Roda como se ela fosse uma progressão de gêneros, começando com o gênero pastoral (*Bucólicas*), passando pelo gênero didático (*Geórgicas*) e terminando com o épico (*Eneida*). Na opinião do crítico isso faz tanto sentido quanto dizer que

uma roda de cores começa com o vermelho e termina com o violeta, já que, por definição, as rodas não têm pontos finais, pois trazem uma ideia de continuidade, de um movimento circular ao redor de um eixo. Wilson-Okamura (2010, p. 91) esclarece-nos, assim, que a Roda não diz nada sobre gêneros nem sobre uma progressão entre eles. Os aros concêntricos presentes na Roda são organizados de acordo com os estilos e não de acordo com os gêneros. Além disso, o objetivo da Roda, para Wilson-Okamura, não é ditar qual gênero deve aparecer primeiro, mas sim mostrar como os caracteres são dispostos em diferentes cenários de atuação: por exemplo, os poemas no estilo mediano não devem apresentar espadas ou pastores, porque espadas pertencem ao contexto do estilo grave enquanto os pastores são parte de um cenário que é próprio do estilo humilde.

De acordo com Wilson-Okamura (2010) a Roda de Virgílio não é um termo usado pelos autores no Renascimento, pois se trata de uma concepção acerca da carreira de Virgílio como extensão de todos os níveis de estilo que ecoaram nos comentários do Renascimento.

Segundo o crítico, Virgílio criou os seus três trabalhos em um tríptico estilo. Para as *Bucólicas* ele caracteriza as coisas em um estilo delicado, registrando o cenário com caracteres amenos. Nas *Geórgicas*, o poeta vale-se de um estilo mediano, utilizando caracteres que registram um cenário moderado e na *Eneida* lança mão de caracteres graves para registrar o cenário das guerras e batalhas. O que define a carreira de Virgílio, para Wilson-Okamura (2010) é o domínio dos três estilos, pois o que define o sucesso de Virgílio não é a sequência de gêneros, mas sim a representação que o poeta fez de cada estilo, sendo, por fim, esta forma de representação e não os gêneros o que os poetas e críticos modernos devem apreciar na carreira de Virgílio.

Embora Wilson-Okamura fale de caracteres próprios a cada estilo e não mencione termos semióticos, tais como recorrência temática e figurativa, o que ele pretendeu destacar sobre os três tipos de estilo vai ao encontro daquilo que acreditamos, o de que são elementos engendrados no discurso e que mantêm um caráter de individualização. Quando Wilson-Okamura muito bem destaca os diferentes contextos de atuação das personagens, ele quer, com isso, mostrar a coerência de figuras que são próprias a cada discurso. O crítico mostra, ainda, o conteúdo da Roda arranjado verticalmente.

**Tabela 1-** The spokes of Virgil's Wheel

Lowly ( <i>humilis</i> ) style	Middle ( <i>mediocris</i> ) style	Weighty ( <i>gravis</i> ) style
Shepherd at ease	Farmer	Soldier, ruler
Tityrus, Meliboeus	Triptolemus, Coelius	Hector, Ajax
Sheep	Cow	Horse
Crool	Plow	Sword
Pasture	Field	city, camp
Beech	apple, pear	Laurel, cedar

Fonte: Extraído de Wilson-Okamura, 2010, p. 91

Com isso, Wilson-Okamura demonstra que as colunas da Roda são organizadas de acordo com os estilos e não de acordo com os gêneros, já que o objetivo da roda não é ditar qual gênero deve ser apresentado primeiro, mas sim ensinar o que é próprio de cada cenário de atuação.

Concordamos, portanto, com o pensamento do crítico e destacamos, ainda, que os caracteres por ele mencionados devem ser entendidos a partir da Semiótica, como figuras que se coadunam para atuação em cenários específicos: seja bucólico, didático ou épico.

Embora o esquema circular tripartido de João de Garlândia tenha recebido o nome de A Roda de Virgílio, muito se tem discutido acerca dos elementos colocados em seus três aros concêntricos.

Em *Literary Names: Personal Names in English Literature*, Alastair Fowler (2012, p.29) discorre acerca dos nomes próprios presentes na Roda de Virgílio. Os nomes citados no estilo grave, por exemplo, são Hector e Ajax, personagens de Homero (séc. VIII a.C); pois neste estilo cabem nomes lendários e históricos. Por isso a *Eneida*, a épica virgiliana, é associada a este estilo<sup>9</sup>. Enquanto isso, Triptolemus e Coelius (às vezes Caelius), nomes referenciados no estilo mediano, são nomes comuns e que, portanto, de acordo com Fowler, assemelham-se ao contexto de um estilo moderado; ainda que os nomes tenham alguma alusão lendária, como no caso de Triptolemus, herói de Elêusis - região da Ática Ocidental, na Grécia - que foi

<sup>9</sup> Além disso, em Virgílio há menção a Ajax no Canto I, hex. 41 e Canto II, hex. 414. A figura de Heitor (Hector) já aparece em vários contextos: Canto I- hex: 99, 483, 750; Canto II – hex: 270, 275, 282, 522; Canto III- hex: 312, 319, 343; Canto V- hex: 371; Canto VI- hex: 166; Canto IX- hex: 155; Canto XI- hex: 289; Canto XII- hex: 440. Além de Hecoreus em: Canto I – hex: 273; Canto II- hex: 543; Canto III- hex: 304, 488; Canto V- hex: 190, 634.

agraciado com o dom da agricultura no *Hino Homérico a Deméter* <sup>10</sup>. Diz-se que em Elêusis, aliás, era comum o culto à deusa agrícola Deméter. Triptolemus é um nome, portanto, relacionado ao contexto da agricultura presente nas *Geórgicas*, ainda que não seja necessariamente uma personagem de Virgílio. Em se tratando do estilo simples, seguindo o pensamento de Fowler, Títilo e Melibeu são nomes comuns de pastores, presentes tanto em Teócrito (300-260 a.C), poeta grego do Período Helenístico, como em Virgílio. Fowler aponta, assim, para o tipo de nomeação específica a partir de cada estilo e seu contexto correspondente, o que vai ao encontro da ideia exposta por Wilson-Okamura, a de que os caracteres se moldam a partir de seu contexto de atuação.

Podemos observar que as obras de Virgílio foram identificadas com os três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica. A Roda de Virgílio, no século XIII, mapeando essa identificação, aponta em cada um de seus aros concêntricos, os caracteres coerentes para cada contexto de atuação, seja ele singelo, médio ou grandiloquente; o que deixa entrever que para cada cenário construído, há figuras específicas que lhe dão corporalidade. Com isso, entendemos cada estilo como um efeito de individuação, como uma recorrência temática e figurativa depreensível do discurso.

---

<sup>10</sup> Este é um dos quatro hinos homéricos mais extensos. São chamados homéricos porque pertencem ao gênero épico e por apresentarem uma técnica de composição análoga à obra homérica. Na realidade, sua autoria é desconhecida.

### 3 A crítica virgiliana

#### 3.1 Alguns comentários acerca das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*

Na introdução dos seus dois conjuntos de ensaios: *Vergil's Eclogues* e *Vergil's Georgics*, publicados em 2008, Katharina Volk discorre sobre as diferentes abordagens acadêmicas acerca da vida e obra de Virgílio. Procuramos destacar aqui os comentários que julgamos mais relevantes.

Volk (2008) afirma, assim, que há leituras divergentes em relação às três obras virgilianas e que realizar um panorama geral dos estudos virgilianos é uma tarefa assustadora, devido às inúmeras interpretações. No entanto, segundo a estudiosa, a discussão da crítica virgiliana, apesar de divergente e ampla, merece destaque. Ela enfatiza, então, as abordagens acadêmicas a partir da década de 70.

Segundo Volk, o estudo das *Bucólicas* e das *Geórgicas* de Virgílio ficaram um bom tempo à margem dos estudos sobre *Eneida*, pois eram obras citadas como exemplo de menor gênero e fruto do trabalho de um poeta jovem. As *Bucólicas* frequentemente eram citadas como um livro de preparação para a grande épica, a obra-prima em que a vida e o trabalho de Virgílio alcançaram, segundo a crítica tradicional, o seu ápice. Embora o gênero bucólico tenha usufruído, de acordo com Volk, períodos de grande popularidade em vários pontos da história da literatura ocidental, os poemas pastoris de Virgílio eram estudados menos frequentemente que a *Eneida* e, segundo a especialista, as publicações sobre a épica virgiliana ultrapassavam, de longe, os primeiros poemas. Para Volk, isso não quer dizer, no entanto, que não se tenha, nas *Bucólicas* e *Geórgicas*, um trabalho considerável. Ela destaca, portanto, os últimos trinta anos ou mais que foram contemplados com publicações de grande crítica. Dentre as publicações de destaque, Volk menciona Coleman (1977), Clausen (1994) e numerosos livros e artigos representativos de ambas as obras virgilianas.

O aumento de publicações em relação às duas obras consideradas “menores” de Virgílio deve-se, de acordo com Volk, ao desenvolvimento e avanço dos estudos da Literatura Latina no final do século XX e início do século XXI. Hoje, apesar da multiplicidade de abordagens dificultar uma visão geral acerca da obra virgiliana, parece possível, segundo a especialista, discernir ao menos duas principais vertentes críticas na obra do poeta mantuano.



A primeira vertente envolve as leituras que, para Volk, podem ser chamadas de “ideológicas”. São as abordagens acadêmicas baseadas na ideia de que os poemas de Virgílio foram concebidos para transmitir uma mensagem que o crítico, de uma certa forma, esforça-se para descobrir. Nesta mensagem subliminar pode-se considerar a situação social e política em que a obra foi concebida, ou avaliações críticas acerca da posição social e política de Virgílio. Ao poeta, assim, é creditada uma visão positiva ou otimista, não só para a vida pastoril apresentada em seu poema, como também para a ascendência de Otaviano.

A partir da década de 70, os críticos passaram a ver certa ambivalência e até certo pessimismo nas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, demonstrando que o poeta não era totalmente a favor da política de Otaviano. Segundo Virgínia Soares (1984, p. 173)

A crítica respeitante à obra de Virgílio conta cerca de dois mil anos. Cada época procurou na *Eneida* o poema que se ajustava às suas vivências. Por isso têm sido tantas e tão diferentes, contraditórias mesmo, as abordagens interpretativas do poema. Épcas houve, confiantes no futuro e na função regeneradora de um estado providencial e organizado, que na *Eneida* viram o poema da glorificação de Augusto e da missão civilizadora de Roma.

Assim, as leituras de vertente “ideológica” concentraram-se em determinar as nuances “otimistas” ou “pessimistas” das obras de Virgílio, demonstrando se os escritos do poeta eram coerentes ou não com o programa político de Otaviano. No entanto, segundo Volk, houve uma reavaliação dos estudos virgilianos nos últimos anos e os especialistas inclinaram-se mais a uma interpretação positiva em relação a Virgílio e a política de sua época.

A segunda vertente, por fim, envolve as “leituras literárias” das obras virgilianas. Finalmente, para Volk, as críticas mais atuais passaram a dar enfoque às questões de poética, ou seja, em como Virgílio compromete-se a inscrever seus próprios esforços dentro de uma particular tradição literária. Nesta abordagem estão presentes as discussões sobre os gêneros dos poemas, a intertextualidade e as diferentes formas como cada obra se realiza.

No entendimento de Volk as duas vertentes podem se complementar. Enquanto as leituras ideológicas preocupam-se com o papel do poeta e sua visão política, a vertente literária tem muito a dizer sobre os poemas em si. Mas, segundo ela, muito se tem a dizer ainda sobre a poesia de Virgílio.

Nos anos 70 houve um súbito florescimento dos estudos das *Bucólicas* de Virgílio, especialmente no mundo da Língua Inglesa, em que Putnam (1970) publicou a primeira monografia e logo foi seguido por Berg (1974), Leach (1974), Van Sickle (1978) e Alpers (1979), assim como a crítica de Coleman em 1977. Alguns fatores contribuíram, segundo Volk, para esse florescimento: primeiro, os estudos literários assistiram a um aumento considerável de novas composições da poesia pastoril (bucólica), o que fez Eleanor W. Leach a proclamar, no prefácio do seu livro, em 1974, uma nova idade de ouro da crítica da poesia bucólica; segundo, inspirados pelo New Criticism, os estudiosos encontraram, nos enigmáticos e complexos poemas pastoris de Virgílio, um terreno fértil para interpretações simbólicas; terceiro, a leitura pessimista que se fez da épica virgiliana em relação à política de Otaviano, na década de 60, ampliou o interesse dos estudiosos pelas outras duas obras.

Volk cita algumas leituras pessimistas das *Bucólicas* e, entre elas estão: Putnam (1970), Leach (1974) e Segal (1981), com uma coleção de artigos bucólicos de Teócrito e Virgílio, publicados originalmente entre 1965 e 1977, além de Boyle (1986) e M.O.Lee (1989), entre outros. Estas obras, segundo a especialista, refletem uma visão das obras pastoris em geral, e das *Bucólicas* de Virgílio trazem a ideia de uma fantasia evasiva rural.

A ideia de que Virgílio, nas *Bucólicas*, tenha criado uma espécie de “paisagem espiritual” que ele chamou de Arcádia foi formulada por Bruno Snell, em 1945, o que influenciou muitos estudos. Entre os pesquisadores representativos desse tipo de visão utópica das *Bucólicas* está Friedrich Klinger que, em 1967, publicou uma monografia com seus estudos e reflexões acerca da obra de Virgílio.

Nas interpretações pessimistas, no entanto, as *Bucólicas* nunca apresentam um mundo bucólico ideal, mas sempre um que está em perigo, foi perdido, ou está sendo abandonado. Os críticos, aos poucos, foram desconstruindo a visão de Snell, chamando a atenção para contradições políticas apresentadas nos poemas pastoris de Virgílio. Um latinista alemão, Ernst Schmitz, todavia, ataca a Arcádia por um ângulo diferente. Na visão de Schmitz, qualquer leitura ideológica dos poemas de Virgílio baseava-se em mal-entendidos. As *Bucólicas*, segundo ele, não são panegíricos políticos, louvor do campo, ou algum estado ideal de vida humana, tal como a Idade de Ouro ou a Arcádia, para Schmitz os poemas são sobre a própria poesia.

Muitas das publicações acadêmicas das últimas décadas, segundo Volk, preocupavam-se mais com as *Bucólicas* como poesia ou com o que a obra tem a dizer sobre poesia, do que o posicionamento político do poeta. Dentre as análises formalistas sobre o estilo e a linguagem nas bucólicas de Virgílio incluem-se: Lipka (2001), os ensaios de R.G.Nisbet (1991) e Rumpf (1999). Sobre o jogo etimológico das *Bucólicas* destaca-se ainda o trabalho de O'Hara (1996). Para Volk, questões acerca do gênero bucólico têm sido sempre um foco de reflexão nos estudos das *Bucólicas*. Hubbard (1998, p.18), insistindo na construção intertextual do poema pastoril, propôs que o gênero bucólico fosse constituído pelo posicionamento de cada poeta diante de seu antecessor. Além disso, Volk também destaca o estudo de Breed (2006), que examina, nas *Bucólicas*, a suposta cultura da oralidade dos seus pastores protagonistas. Dentre as obras de crítica sobre o gênero bucólico também sublinhamos o estudo de João Pedro Mendes em *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*, assim como o trabalho de Alexandre Hasegawa em *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*.

No que diz respeito à crítica das *Geórgicas*, destacamos o pensamento de Ruy Mayer (1948, p. 15), que afirma que a exaltação do trabalho e da prece é a essência filosófica das *Geórgicas*, já que a obra

relaciona-se com um objetivo social, ou antes político: restaurar o prestígio da vida agrícola, um dos pilares da ordem nova que Augusto se propunha a instituir; e com um objetivo técnico: ensinar os bons preceitos agronômicos, os métodos racionais da cultura e da exploração pecuária, envolvendo a doutrina na delicada trama da poesia, o meio de transmissão mais apropriado para o gosto e para os usos da época.

Sublinha-se também o pensamento de Santos (2007, p. 17), que atesta que ao cantar a terra e os encantos da vida rural, Virgílio talvez pudesse incentivar a volta ao campo de milhares de camponeses que estavam desempregados na cidade e, conseqüentemente, poder-se-ia “restaurar a agricultura itálica, que se encontrava em plano inferior devido às guerras civis”.

Mecenas, o patrono das letras, foi um auxiliar útil e leal de Otaviano. Atuando como intermediário em vários assuntos, ele foi encarregado da administração de Roma. Segundo a tradição, foi ele quem sugeriu o poema das *Geórgicas* a Virgílio, pois, como afirma-nos Santos (2007, p.18), isso corresponderia ao programa político

de Otaviano, o retorno à agricultura. Na época, a celebração do trabalho agrícola e do ofício do lavrador eram bastante significativos, já que a agricultura era uma das bases da grandeza de Roma, pois ocupava importante posição na economia do Oriente e era uma fonte de riqueza importante para os conquistadores.

Para La Penna (1988, p.71-72, *apud* Santos, 2007, p.18), seria um erro supor que a obra de Virgílio serviria como guia para os agricultores da Itália, pois o que se desejava, na verdade, era um impulso ideal que favorecesse um retorno à terra com confiança no trabalho e no Estado romano-italiano. Grimal (1992, p.123) afirma ainda que Mecenas é apenas o vento que empurra a embarcação, não sendo, portanto, seu piloto, nem comandante. O patrono das letras, assim, é destacado neste pequeno excerto das *Geórgicas* (Canto II, 39-41):

*Tuque ades inceptumque una decurre laborem,  
o decus, o famae merito pars maxima nostrae,  
Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti.*

E tu estás presente e percorre o trabalho empreendido, ó honra, Mecenas, a melhor parte da minha fama, com justiça, voando dá velas ao extenso mar.

Segundo a tradição dos Estudos Clássicos, Mecenas mobilizava talentos como Virgílio e Horácio a serviço do regime, propondo-lhes alguns temas. Para Santos (2007, p. 21), talvez estes poetas “tivessem se agrupado ao redor de Mecenas por encontrarem nele uma concepção de vida e de arte. Provavelmente o novo regime correspondesse às suas aspirações”.

Na visão de Ruy Mayer (1948, p.19-20) em relação à composição das *Geórgicas*,

é provável que o Poeta, independente de qualquer incitamento, sentisse a gravidade da decadência agrícola da Itália, e considerasse obra de utilidade nacional atrair à atividade agrária muitos dos que a haviam deixado. Mas, como opina Skrine, nem os propósitos políticos de Augusto, nem a intenção da iniciativa de Virgílio de acudir ao agricultor romano, explicam as *Geórgicas*. O que explica esta incomparável obra de arte é o amor de Virgílio pelo seu assunto; o seu encanto pela Natureza; a sua afeição pelas fainas do campo; a sua ternura pelos animais e pelas plantas; tudo, enfim, quanto Saint-Beuve definiu magistralmente no capítulo do seu célebre estudo que se intitula *De quoi se compose le génie et l'art d'un Virgile*.

No que concerne à *Eneida*, a épica virgiliana tem sido considerada pela tradição como um canto aos novos tempos do Império, já que, desde o anúncio de sua concepção, Otaviano colocava grandes esperanças em seu projeto.

Foi na época em que Otaviano foi nomeado César Augusto, portanto, que os escritores encontraram o que Leoni (1969, p. 65) chama de completa harmonia, pois com Otaviano ao poder, Roma entrou numa época de paz, tão almejada depois das tormentas das guerras civis. Os feitos do imperador, bem como sua política equilibrada e pacificadora exerceram influência nas artes e literatura. Deve-se destacar que

A "pax romana" de Augusto não era uma paz baseada na inércia: era a paz obtida depois de graves lutas; era a paz unida à força: significava não tanto a segurança interna, mas também a consolidação e o engrandecimento no exterior e coincidia com o ressurgimento do espírito imperialista, com a certeza de realizar por meio do império uma missão assinalada pelo destino, missão de civilização para ser propagada e imposta aos povos (LEONI, 1969, p.66).

Segundo Funari (2001, p. 100);

Virgílio foi o grande poeta épico latino, tendo composto, na época do imperador Augusto (século I a.C.), a *Eneida*, um poema que contava as origens heroicas do povo romano, descendente dos troianos. Na mesma época, Tito Lívio escrevia uma monumental História de Roma, desde a fundação até Augusto. Em ambos os casos, as obras representavam bem os planos de Augusto para glorificar as origens e a história de expansão e domínio romano do mundo.

Virgílio trama, portanto, em sua épica, um conjunto de situações e histórias remetendo-nos à nostalgia de tempos lendários em Roma. Narram-se, assim, as aventuras de Eneias, herói que possui, além da sua origem humana, uma linhagem divina, pois sua mãe é Vênus, a deusa do amor. O herói, em suas aventuras, é guiado pelo *fatum* (destino), que o leva a experimentar e a enfrentar o que lhe é apresentado ao longo do caminho. Sabe-se, por fim, que

A fundação da nova estirpe que dará origem a Roma e ao Império é uma missão querida pela providência divina, reservada a um herói perfeito, ao herói piedoso e paciente, que se resigna a perder a esposa na ruína de Troia, a renunciar ao amor de Dido, a obedecer, ponto por

ponto, às ordens divinas, a fim de ser porta-voz da vontade celeste (PARATORE, 1983, p. 402).

Desde a saída de Troia incendiada, Eneias já sabe que está destinado a fundar uma “Nova Troia”. Ele será o responsável por firmar os Penates troianos, os deuses do lar, em solo latino. Portanto, ao longo da narração, o herói tenta fazer cumprir o seu destino.

Dividida em doze cantos, a epopeia virgiliana segue o modelo da *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero. Segundo Antonio Medina Rodrigues (2005, p.13), embora Homero tenha sido o modelo, os guerreiros da *Ilíada* adotam uma postura narcísica, enquanto os guerreiros da *Eneida* são marcados pela *pietas* de Eneias.

Sobre isso, vale aqui destacar o seguinte comentário de André Bellesort (1949, p. 261 *apud* THAMOS, 2011, p. 49, nota 16):

A *Eneida* não seria o grande poema de Roma e da civilização latina se não tivesse um interesse universal. Não lhe compreendemos todas as belezas e toda a majestade que nos reportam às Antiguidades romanas e ao Império; mas afora circunstâncias históricas que poderíamos desconhecer, ela é uma dessas poucas obras nas quais, a menos que a si mesma se renegue, a humanidade se reconhece junto com a natureza, e em que experimentamos um maravilhoso prazer contemplando o espetáculo de nossas próprias misérias. Ela nos oferece, com os encantos da mais fina e vigorosa arte, emoções profundamente humanas.

Assim, a *Eneida* é, ao lado da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero, um dos maiores épicos da Literatura Universal. Soares (1984) nomeia alguns dos estudos sobre a Eneida: "The two voices of Virgil's Aeneid" (A. PARRY); "L'inspiration tragique de l'Enéide" (W. S. MAGUINNESS); "The pessimism of the eighth Aeneid" (CD. S. WIESEN); "An interpretation of the Aeneid" (W. CLAUSEN; visão pessimista); A study of Vergil's "Aeneid" (W. R. JOHNSON); "Le poème de l'inquiétude historique" (J.-P. BRISSON); "A outra face de Eneias" (W. S. MEDEIROS); "Aeneas desairing" (W. W. DE GRUMMOND). Para a crítica, a lista poderia se alongar e, ainda assim, os críticos não esgotariam os temas presentes na epopeia latina. Segundo a tradição, a épica virgiliana, assim que foi publicada, afirmou-se como a mais alta expressão artística e cultural que o mundo romano jamais produzira. Sobre a poética de Virgílio, na *Eneida*, destacamos o estudo de Thamos, *As armas e o varão* (2011). Valendo-se dos

recursos da Poética, o crítico analisa a obra de Virgílio do ponto de vista da expressão, buscando o entendimento acerca da vocação imagética do texto latino.

O que pensar, portanto, desta rede de informações que os biógrafos e estudiosos de Virgílio reuniram? Apesar da curiosidade que a vida e o posicionamento político do poeta possam despertar, acreditamos que um estudo sobre a obra de Virgílio, contemplando-se a sua poética, a construção do sentido estético e poético dos textos, possa render discussões para além de enigmas e posicionamentos que são externos ao texto. Embora não desmereçamos os estudos da vertente ideológica, valemo-nos daqueles que nos auxiliam a pensar o texto clássico do ponto de vista da expressão, contribuindo, assim, para a nossa leitura semiótica das obras virgilianas.

### 3.2 Reinventando a Roda de Virgílio: o poeta e seu trabalho

Segundo Andrew Laird (2010, p. 138), a partir de meados de 1600, a palavra italiana para 'carreira', *carriera*, havia se associado a uma vida de trabalho, muito antes do seu equivalente em inglês adquirir o mesmo sentido no início do século XIX. De fato, o primeiro uso atestado de *carriera* estava relacionado à carreira literária. No prefácio do seu *Trattato dell'arte e dello stile del dialogo* (1662), o historiador e poeta Pietro Sforza Pallavicino expressou os seus agradecimentos ao Bispo de Fermo por ter encorajado a sua "infância na carreira das letras" (*la mia puerizia nella carriera delle lettere*).

*Carriera*, como o latim *via carraria* da qual deriva, originalmente denotava uma "estrada de carruagem" ou faixa para um veículo com rodas (*carrus*). Para Laird (2010, p.138), este significado acaba por ter uma ligação feliz com a ideia de carreira literária e, segundo o crítico, é improvável que isso seja coincidência, já que na Idade Média, a mais influente carreira literária de todas foi visualizada como uma roda - a *Rota Vergilii* ou *Rota Vergiliana* ('a Roda de Virgílio'). Como já mencionado aqui, trata-se de um arranjo das obras de Virgílio pensando-se em seus respectivos temas e estilos em um diagrama circular que parece ter se desenvolvido a partir do uso de *rota* como sinédoque para a imagem clássica da carruagem das Musas, uma imagem mediada pelos professores da antiguidade tardia. Segundo a tradição, quando Virgílio concebe seu *cursus* poético como um triunfo militar na abertura do Canto III das *Geórgicas*, ele

se vê como um vencedor, coroado com palmas, que vai colocar cem carruagens em movimento. Trata-se de uma passagem em que Virgílio reconhece a importância da cultura grega para a elevação literária latina e também anuncia a construção de um templo para César Augusto.

(Geo, Canto III, hex 10-18):

*primus ego in patriam mecum, modo uita supersit,  
Aonio rediens deducam uertice Musas;  
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,  
et uiridi in campo templum de marmore ponam  
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.  
In medio mihi Caesar erit templumque tenebit:  
illi uictor ego et Tyrio conspectus in ostro  
centum quadriugos agitabo ad flumina currus.*

Serei eu o primeiro, se a vida me restar, a trazer para a minha pátria as musas dos cumes Aônios<sup>11</sup>. O primeiro a trazer para ti, ó Mântua<sup>12</sup>, as palmas de Idumea<sup>13</sup>. Em um campo verdejante, edificarei um templo de mármore próximo às águas, na ribeira onde o majestoso Míncio<sup>14</sup> vagueia em vagarosas curvas, e [que ele] adorna com a delicada cana. No meio do meu templo, estará César, o vencedor, e eu, revestido da púrpura de Tiro<sup>15</sup>, farei correr cem quadrigas pela margem do rio.

Essa passagem foi retomada pela crítica como uma sugestão de uma épica futura. Como um todo, a tradição dos Estudos Clássicos tem apontado em suas composições uma progressão: da poesia bucólica para a didática, e depois da didática para a épica. Como já pontuamos aqui, por meio das palavras de Wilson-Okamura (2010), embora seja apontada na Roda uma ideia de progressão entre os gêneros bucólico, didático e épico, a Roda aponta para uma sequência de diferentes estilos que configuram cenários particulares a partir de efeitos de individuação específicos que nos remetem, portanto, ao cenário bucólico, didático e épico.

Segundo Laird (2010, p.139), os leitores medievais prontamente assumiram, como haviam feito os antigos biógrafos de Virgílio, que o elevado gênero poético da

<sup>11</sup> Referente à Aônia, região da Beócia, na Antiga Grécia. Virgílio, aqui, reconhece a importância da cultura grega para a cultura latina.

<sup>12</sup> Província romana da região da Lombardia. Cidade natal de Virgílio.

<sup>13</sup> Região entre o mar Morto e o golfo de Aqaba.

<sup>14</sup> Rio da Itália, com 73 km de extensão,

<sup>15</sup> Diz-se que a púrpura de Tiro, da região fenícia, era uma tinta natural de coloração vermelho-púrpura extraída dos caramujos.



epopeia representava o ápice da carreira do poeta. Essa interpretação se deve ao fato de que o estilo grandiloquente presente na épica deixa entrever imagens de um cenário em que figuram temas sublimes e com personagens ilustres. Todavia, vale destacar que em termos de expressão, as três obras virgilianas estão em pé de igualdade. O que muda é o tratamento temático presente em cada obra e, com isso, os efeitos de individuação de cada discurso, que configuram cenários específicos de atuação.

Para Laird (2010, p. 146) os antigos podiam perceber uma progressão nas obras de Virgílio - ou pelo menos um aumento em sua importância - das *Bucólicas* para as *Geórgicas*, das *Geórgicas* para a *Eneida*. Como já mencionado aqui, essa progressão, na verdade, pode ser lida como uma continuidade temática do curso poético de Virgílio se pensarmos na Roda como um diagrama circular em que estão dispostos os diferentes cenários de atuação nomeados por Virgílio e que sugerem diferentes efeitos de sentido: seja o singelo, o médio e o grandiloquente.

Pensando-se na ideia de continuidade temática no lugar da ideia de progressão, Laird (2010, p. 158-159) afirma que considerar todas as composições de Virgílio como parte de um único livro é audacioso, pois equivale a considerar toda a sua obra como um texto único.<sup>16</sup> Mas isso pode não ser injustificado se pensarmos no sentido estético e poético dos textos, a sua forma de expressão. Há, nas três obras, uma diferença temática e notadamente diferentes efeitos de individuação que sugerem cenários específicos. Todavia, se considerarmos os termos da expressão presentes nas três obras, podemos afirmar que as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* constituem uma unidade. Além disso, a representação na *Rota Virgiliana*, de cada um dos poemas de Virgílio como uma parte de um círculo inteiro, três em um, poderia ser um reflexo da ideia de totalidade.<sup>17</sup>

A *Rota Virgiliana* serviu, portanto, como ferramenta para retóricos e poetas que procuraram lembrar e replicar os três estilos virgilianos, ao mesmo tempo em que

---

<sup>16</sup> Theodorakopoulos (1997) oferece uma leitura do "livro de Virgílio" como um texto único. William Dominik também discute essa ideia no artigo "Natureza, escuridão e sombras no supertexto de Virgílio", *Phaos* 9.

<sup>17</sup> Carruthers (2008) afirma que a 'Roda de Virgílio era claramente um diagrama mnemônico que se mantinha desde John of Garland, aqui referenciado como João de Garlândia, sendo provável que possa ser fisicamente manipulada, como sugerem seus círculos concêntricos. Para Laird (2010, p. 158) a figura da retórica "rota Virgili" pode fornecer a conexão entre a palavra latina *rota*, "roda" e a frase em inglês "pela rota".

contribuiu para transmitir uma identidade subjacente às obras de Virgílio. Mas, para Laird (2010, p. 159), a forma circular da Roda não pôde linearizar as *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* em uma sequência temporal.

A Roda de Virgílio, dessa forma, colocou em movimento a carreira literária do poeta do Século de Ouro da Literatura Latina, servindo como veículo para o entendimento de suas obras.

## 4 A figuratividade: os procedimentos de estruturação de um texto

### 4.1 Textos temáticos e figurativos

*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

Ao colocar em relevo o texto como um objeto de significação, considerando-o como um todo de sentido dotado de uma estrutura específica, deve-se colocar em destaque os procedimentos e mecanismos que são responsáveis por sua organização e tessitura.

Embora a Semiótica Francesa não ignore que o texto seja um objeto histórico, ela procura estudá-lo como objeto de significação e, por isso, preocupa-se em estudar os mecanismos e procedimentos que o estruturam e o tramam como uma totalidade de sentido.

De acordo com José Luiz Fiorin (1995, p. 165-166)

a palavra texto provém do verbo latino *texo, is, texui, textum, texere*, que quer dizer tecer. Logo, da mesma maneira que um tecido não é um amontoado desorganizado de fios, o texto não é um amontoado de frases, nem uma grande frase. Tem ele uma estrutura, que garante que o sentido seja apreendido em sua globalidade, que o significado de cada uma de suas partes dependa do todo.

A Semiótica Francesa concebe o processo de formação de um texto como um percurso gerativo, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, em um processo de enriquecimento semântico. Em um primeiro momento, a Semiótica examina o plano do conteúdo e só depois vai destacar as especificidades da expressão e sua relação com o significado.

Dois são os tipos de texto, temáticos e figurativos. Os primeiros são compostos predominantemente de temas, termos abstratos; enquanto os segundos apresentam preponderantemente, figuras, ou seja, termos concretos.

Entende-se tema e figura como dois mecanismos de atuação do discurso. O tema, que é abstrato, revela um discurso predominantemente não-figurativo, como

são os textos jornalísticos, dissertações, etc. O objetivo destes textos é o de informar, explicar ou, ainda, catalogar. A figura, por outro lado, parte de um tema abstrato para concretizá-lo e, com isso, produz um discurso predominantemente figurativo. Exemplo disso são os textos literários e históricos. Tema remete-nos, portanto, ao que é da ordem do abstrato e figura remete-nos àquilo que é concreto.

Os textos predominantemente temáticos (textos jornalísticos, acadêmicos) procuram explicar, classificar e ordenar, enquanto os textos predominantemente figurativos (literários, históricos) têm uma função descritiva, narrativa, poética. O tema, abstrato, é um investimento semântico de ordem conceitual, enquanto a figura corresponde a tudo que é perceptível no mundo natural.

Assim, a Semiótica Greimasiana oferece modelos para a análise da significação na dimensão do discurso, procurando demonstrar como os percursos da significação se organizam e se combinam a partir de regras sintáticas e semânticas responsáveis pela coerência de um texto. À Semiótica cabe avaliar como um texto vai se tornando mais concreto a partir da instalação de personagens e a introdução de índices espaçotemporais. O conteúdo de um texto é engendrado por um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, manifestando-se, assim, por meio de um plano da expressão.

Os textos com função utilitária informam, convencem, explicam e documentam; eles têm um compromisso com o conteúdo e a informação. Enquanto isso, os textos com função estética comprometem-se com a expressão.

De acordo com Ignácio Assis Silva (1995, p. 44),

a semiótica não está preocupada com o sentido que é da ordem da evidência, com o sentido que está aí e que não é senão efeito de sentido, produto, em suma. A fim de poder passá-lo adiante, de poder falar dele, é preciso ver a produção que engendrou esse efeito de sentido, ou o processo criador, como prefere dizer Cassirer.

Ao leitor atento cabe, portanto, notar que é na relação entre conteúdo e expressão que são gerados os efeitos estilísticos que determinam os elementos essenciais de um texto.

Procuremos entender no pequeno excerto das *Geórgicas* de Virgílio, “Canto II”, hexâmetros 315 a 345, os procedimentos de figuração.

*Nec tibi tam prudens quisquam persuadeat auctor  
 tellurem Borea rigidam spirante mouere.  
 rura gelu tum claudit hiems, nec semine iacto  
 concretam patitur radicem adfigere terrae.  
 optima uinetis satio, cum uere rubenti  
 candida uenit auis longis inuisa colubris,  
 prima uel autumnu sub frigora, cum rapidus Sol  
 nondum hiemem contingit equis, iam praeterit aestas.  
 uer adeo frondi nemorum, uer utile siluis,  
 uere tument terrae et genitalia semina poscunt.  
 tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether  
 coniugis in gremium laetae descendit, et omnis  
 magnus alit magno commixtus corpore fetus.  
 auia tum resonant auibus uirgulta canoris,  
 et Venerem certis repetunt armenta diebus;  
 parturit almus ager Zephyrique tepentibus auris  
 laxant arua sinus; superat tener omnibus umor,  
 inque novos soles audent se gramina tuto  
 credere, nec metuit surgentis pampinus Austros  
 aut actum caelo magnis Aquilonibus imbrem,  
 sed trudit gemmas et frondes explicat omnis.  
 non alios prima crescentis origine mundi  
 inluxisse dies aliumue habuisse tenorem  
 crediderim: uer illud erat, uer magnus agebat  
 orbis et hibernis parcebant flatibus Euri,  
 cum primae lucem pecudes hausere, uirumque  
 terrea progenies duris caput extulit aruis,  
 immissaeque ferae siluis et sidera caelo.  
 nec res hunc tenerae possent perferre laborem,  
 si non tanta quies iret frigusque caloremque  
 inter, et exciperet caeli indulgentia terras.*

Que nenhum mestre tão prudente te convença a cavar a rígida Terra quando Bóreas sopra<sup>18</sup>. Depois o inverno aperta os campos com a geada e, nem com a semente lançada, permite que a espessa raiz se prenda à terra.

O melhor plantio para as vinhas é quando na rósea primavera, chega a candida ave, odiada pelas grandes serpentes, sob os primeiros frios do outono, quando o impetuoso sol com seus cavalos<sup>19</sup> não atingiu o inverno, e já o verão ficou para trás.

Sobretudo a primavera útil à folhagem dos bosques, a primavera útil às florestas, na primavera, as terras se intumescem e exigem as fecundas sementes<sup>20</sup>.

<sup>18</sup>Ruy Mayer (1948, p. 305) destaca em nota ao texto: *Prudens auctor* é como se chama o sabichão que sobre todos os assuntos dá opinião. Fazer a mobilização do solo quando sopra o vento Norte (Bóreas) seria desastroso na Campânia, onde esse vento é frio e violento, e onde em terrenos soltos a água congela por camadas sucessivas, tornando impossível semear ou plantar.

<sup>19</sup> Personificação do sol que conduz seus cavalos luminosos para trazer o dia.

<sup>20</sup> Para Ruy Mayer (1948, p. 306) o presente excerto do Canto II, das *Geórgicas*, é um hino, de maravilhosa perfeição artística, às energias criadoras da primavera, apresentando uma elegância e riqueza de formas incomparáveis.

Então, o pai onipotente, Éter<sup>21</sup>, com chuvas fecundas desce sob o colo da fértil esposa<sup>22</sup>, e unindo-se a esse grande corpo alimenta todos os filhos. Então as ramagens dos lugares afastados ressoam com as melodiosas aves, e os rebanhos reivindicam Vênus<sup>23</sup> em dias certos. O nutriz campo dá à luz por causa da brisa morna de Zéfiro<sup>24</sup>, as pastagens relaxam os seios; um líquido suave ultrapassa todas as coisas, e com confiança as ervas ousam entregar-se aos novos sóis, e nem o pâmpano teme os Austros<sup>25</sup> que surgem ou a chuva impelida do céu pelos fortes Aquilões<sup>26</sup>, mas faz brotar os rebentos e estende todas as folhagens.

Não acreditei que outros dias tenham iluminado na primeira origem do mundo nascente ou que tenham tido outro curso: aquilo era primavera, no grande orbe vivia a primavera e os Euros<sup>27</sup> cessavam os invernosos ventos quando os primeiros animais viram a luz, e a térrea progênie do homem ergueu a cabeça das duras terras, as feras foram enviadas para as florestas e os astros para o céu.

Os delicados seres não podiam sofrer esta opressão se tanta tranquilidade não se refugiasse entre o frio e o calor, e se a indulgência do céu não acolhesse as terras.

Neste pequeno excerto, Virgílio abandona as recomendações acerca das técnicas de plantação da vinha para cantar sobre a primavera, a estação do ano em que a natureza se encontra apta a germinar. Trata-se de uma das digressões presentes no texto das *Geórgicas*. As terras, assim como é descrito pelo poeta, longe do frio do inverno e dos impetuosos raios do sol, incham-se e preparam-se para receber as fecundas sementes com a chegada da nova estação.

Ao referir-se à primavera, o poeta atesta que ela é útil às árvores, às florestas, aos bosques. Ela é a própria reprodução, o período fértil da terra e de toda a natureza. A figura da primavera marca um tempo de prosperidade, fecundidade e germinação.

Com a chegada da primavera, ocorre a união entre o Céu e a Terra e daí nascem todos os seres vivos. Nesta estação, ainda, o Pai onipotente, Éter, desce sob a forma de chuvas fecundas. Éter, nesta passagem, associa-se a Júpiter, já que ambos representam o céu superior, assumindo a paternidade de todas as coisas.

Podem-se destacar deste excerto algumas figuras que remetem ao tema do amor, da união dos seres, da fecundidade e a procriação, tais como: *genitalia semina*

---

<sup>21</sup> Éter: a personificação do céu profundo.

<sup>22</sup> A terra.

<sup>23</sup> Vênus: deusa do amor e da beleza.

<sup>24</sup> Zéfiro: o vento da Primavera.

<sup>25</sup> Austros: os ventos.

<sup>26</sup> Aquilões: Ventos frios tempestuosos.

<sup>27</sup> Euro: vento leste, criador de tempestades.

- hex. 324 (sementes fecundas), *fecundis imbribus* – hex. 325 (chuvas fecundas), *coniugis laetae* - hex. 326 (esposa fértil).

Através destas figuras, tem-se a concretização de uma ideia abstrata, o tema da fertilidade e prosperidade da natureza. No pequeno excerto, a Terra e o Éter são representados como dois amantes em uma relação amorosa. Unem-se para produzirem a vida.

Éter é quem alimenta (*alit* – hex. 327), ou seja, impulsiona a vida e modela os seres, dando-lhes forma, e a fértil esposa, assim, o recebe em um grande abraço. O discurso figurativo aponta, com isso, para a imagem da Terra sendo fecundada.

A partir daí, as melodiosas aves cantam em celebração a todos os elementos da natureza e a terra, que dá à luz (*Parturit* – hex. 330), relaxa com a brisa de Zéfiro, o vento da Primavera.

Os rebanhos também buscam Vênus, a deusa do amor e da beleza, nos dias certos (*Venerem certis repetunt armenta diebus* – hex.329). A figura de Vênus representa aqui a ideia de união, o período propício para a procriação dos animais.

Os brotos não temem as chuvas nem as tempestades, pois estão acolhidos, crescem em segurança e desabroçam. A vida, portanto, é criada; surgindo novos ramos, novas folhagens e novos seres. O mundo nasce e se organiza graças à primavera. Menciona-se ainda que, na “primeira origem do mundo nascente” (*prima crescentis origine mundi* – hex. 336), era a primavera que imperava. Os primeiros animais, com isso, viram a luz, as feras povoaram as florestas e os astros o céu.

Deixa-se entrever, neste excerto do “Canto II” das *Geórgicas*, o tema da fertilidade e prosperidade da natureza, pois o arranjo de figuras, tais como: “primavera”, “fecundas sementes”, “nutriz campo”, “esposa fértil”, “chuvas fecundas”, entre outras, concretizam essa ideia. A figura da primavera, em especial, torna o cenário propício ao plantio e à procriação dos animais, destacando, com isso, a forma como todo o cenário se modifica com a chegada da nova estação.

Logo, as *figuras* são os elementos concretos de um texto, já aos elementos abstratos, chamamos de *temas*. *Figura* é o termo com que podemos designar algo existente no mundo, tais como “primavera”, “vinha”, “florestas”, “bosques”, sementes”. De acordo com José Luiz 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 não se refere apenas ao mundo real, mas também aos “mundos fictícios criados pela imaginação

humana”. As figuras podem ser, dessa forma, substantivos concretos, verbos que indicam ação ou adjetivos que expressam um atributo físico das coisas e pessoas do mundo percebido. No que diz respeito ao *Tema*, destaca-se que 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). No pequeno excerto, a ideia de fertilidade, prosperidade e germinação da natureza é apreendida pela cadeia de figuras que corroboram para este tema.

Os textos figurativos, como assinala Fiorin (2011, p. 91), “criam um efeito de realidade, já que constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo”, enquanto os textos temáticos “procuram explicar a realidade”. Os discursos figurativos são eminentemente descritivos e narrativos, enquanto os temáticos são caracterizados pela explicação e interpretação do mundo perceptível.

De acordo com Thamos, em *As armas e o varão* (2011, p. 147-149) um texto literário

tende a ser predominantemente descritivo ou narrativo, afastando-se *sponte sua* do gênero dissertativo; pois narração e descrição pressupõem o desenvolvimento de um tema qualquer através do recurso básico da figuratividade, enquanto a dissertação procura, ao contrário, o despojamento figurativo do enunciado, a fim de dar relevo ao tema em si mesmo considerado. Em outras palavras, os gêneros narrativo e descritivo exigem a manipulação preponderante de termos concretos e particularizantes, ao passo que o gênero dissertativo requer principalmente a adoção de conceitos abstratos e generalizantes na composição do enunciado.

Em um texto figurativo, como o excerto do “Canto II” das *Geórgicas*, que aqui selecionamos, encontramos sempre um tema que é subjacente às figuras instaladas no discurso. Toda figura é, portanto, a concretização de um determinado tema, abstrato. No exemplo aqui citado, todas as figuras coadunam-se com a ideia de prosperidade e fertilidade da natureza, remetendo-nos a este tema.

Segundo 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.[...]”.

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).

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*, assim como vimos no exemplo do excerto das *Geórgicas* aqui citado, 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.

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, observamos, portanto, 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. Com isso, 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.

Logo, para compreendermos o tema de um texto figurativo, precisamos perceber as redes coerentes formadas pelas figuras (isotopia), já que é a coerência entre elas que permite a depreensão 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 de sentido 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 projeto de leitura.

Tendo em vista o excerto do Canto II, da *Eneida*, hexâmetros 707-720, podemos depreender o tema do herói piedoso. A *Eneida* inicia-se *in medias res*, e Eneias encontra-se com suas naus em pleno Mediterrâneo sete anos após a queda de Troia (Canto I), posteriormente é lançado às costas africanas onde é recebido pela rainha Dido (Canto II). Num banquete ofertado ao herói, a rainha pede que Eneias narre os acontecimentos sobre a destruição de Troia. Tem-se, a partir daí, uma recordação de eventos já passados. Destacamos, então, do Canto II, os hexâmetros em que o caráter de Eneias aparece em relevo:

*ergo age, care pater, ceruici imponere nostrae;  
ipse subibo umeris nec me labor iste  
quo rescumque cadente, unum et commune  
una salus ambobus erit mihi paruus lulus  
sit comes, et longe seruet uestigia coniunx  
uos, famuli, quae dicam animus  
est urbe egressis tumulus, templumque uestutum  
desertae Cereris, iuxtaque antiqua cipressus  
religione patrum multos seruata per anos:  
hanc ex diuerso sedem ueniemus in unam.  
Tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis  
me bello e tanto digressum et caede recenti  
attrectare nefas, donec me flumine uiuo  
abluero.*

Agora, querido pai, vem se colocar em meu pescoço. Eu próprio te alçarei sobre os ombros e este trabalho não me afetará. Onde quer que a sorte caia, um só e comum perigo, uma salvação haverá para ambos, a mim o pequeno Lúlo<sup>28</sup> acompanhe; e ao longe a esposa<sup>29</sup> siga os passos. Vós, servos, com vossas almas atentai no que vou dizer; saindo da cidade há um túmulo e um velho templo de Ceres<sup>30</sup>, abandonado; e junto um antigo cipreste. A religião dos antepassados preservada por muitos anos. Chegaremos neste ponto vindos de diferentes lugares. Tu, ó pai, carrega os objetos sagrados com a mão e os Pátrios Penates<sup>31</sup>. A mim, saído de tão dura guerra e de recente massacre, não é permitido tocar, até que num rio corrente me lave.

<sup>28</sup> Lúlo (Ascânio): filho de Eneias e Creúsa.

<sup>29</sup> Creúsa, esposa de Eneias.

<sup>30</sup> Ceres: deusa da vegetação e da colheita.

<sup>31</sup> Pátrios Penates: os deuses do lar.

Tem-se, assim, um pequeno trecho do relato épico da tomada de Troia a partir da narração de Eneias. A perspectiva do herói intensifica as ações que se passaram, já que se trata da visão daquele que foi vencido. O testemunho de Eneias divide-se em três partes: começa-se pela descrição do cavalo de madeira que é levado para dentro da cidade (hex. 13- 249); fala-se da batalha noturna (hex. 250-558) e, posteriormente, da fuga da cidade de Troia (hex. 559-803). O relato do herói, ao longo da narrativa, destaca o seu comprometimento com a pátria, a família e seu caráter piedoso. No pequeno excerto que aqui mencionamos, tem-se a fuga de Eneias, acompanhado do pai, Anquises, do filho, Lúlo (Ascânio), e da esposa, Creúsa. Todo o conjunto de figuras deste excerto figurativiza valores de piedade. Além do cuidado para com o pai, carregando-o sobre os ombros, pode-se ver a preocupação com o filho, esposa e outras pessoas do grupo, o que indica a dimensão cívica de sua piedade, que abarca também os objetos sagrados e os Pátrios Penates com o respeito de não os tocar com a mão ensanguentada. A presente cena que destacamos (hex. 707-720) sintetiza as virtudes que o caráter do herói engloba. A tradição sobre Eneias aponta que “ele era notável por sua devoção filial” (PEREIRA, 2009, p. 261) e o pequeno excerto apresenta figuras que contribuem para a compreensão deste tema. A ação de colocar o pai sobre os ombros, a preocupação com as pessoas de seu grupo, esposa e filho, bem como o respeito para com os Pátrios Penates figurativizam o caráter do herói que pode ser depreendido no excerto.

Diana Luz Pessoa de Barros (2005, p. 69) menciona as diferentes etapas da estruturação de um texto: a *figuração*, responsável pela instalação das figuras, é o primeiro nível de especificação figurativa do tema, em que uma ideia abstrata recebe um investimento figurativo. A *iconização*, nomeada como “investimento figurativo exaustivo final”, seria a última etapa da estruturação textual 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 enunciatório a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na “verdade” do discurso. O enunciatório, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o creer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatório e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras.

Cabe ao leitor atento depreender, assim, os efeitos de sentido de um texto.  
Para Fiorin (1995, p. 175)

Quem ler os seguintes versos de *Os Lusíadas* “Em tempo de tormenta e vento esquivo,”/ “De tempestade escura e triste pranto” (V, 18, 3-4), sem perceber a aliteração de oclusivas e principalmente do “t”, terá perdido um elemento essencial do texto, que é o efeito de sentido de fúria da tormenta, dado pela articulação entre a aliteração no plano da expressão e o conteúdo manifestado.

O texto literário apresenta, dessa forma, uma função estética e sua compreensão exige que se entenda não somente o conteúdo, mas especialmente os significados dos seus elementos de expressão.

Thamos (2011, p. 150), ao mencionar as especificidades do texto figurativo, afirma:

A vocação imagética do texto literário encontra, pois, as condições naturais para a sua realização, quer na narração quer na descrição, que lhe oferecem sempre possibilidades conotativas, a partir da figuratividade, enquanto, por outro lado, a dissertação se constitui na maneira ideal de desenvolvimento do discurso científico, no qual imperam necessidades denotativas na expressão de um tema.

Na leitura de um texto literário adentramos, de imediato, em sua figuratividade, pois nele delineiam-se figuras como: personagens, espaço, objetos, valores. Por meio da figuratividade, assim, podemos depreender as dimensões figurativas do discurso e o modo como são engendrados os efeitos de sentido.

Bertrand (2003, p. 156), referindo-se à figuratividade, assim esclarece-nos:

Qualificaremos de figurativo todo significado, todo conteúdo de uma língua natural e, de maneira mais abrangente, de qualquer sistema de representação (visual, por exemplo), que tenha um correspondente no plano do significante (ou da expressão) do mundo natural, da realidade perceptível.

Com vistas, portanto, aos recursos da figuratividade presentes na poesia bucólica, didática e épica, procuramos investigar, nas três obras de Virgílio, o percurso figurativo e a atuação dos três tipos de estilo descritos pelos tratadistas antigos: o estilo singelo, o médio e o grandiloquente. Na Roda, esquema circular tripartido das obras virgilianas, são apresentadas as principais figuras que compõem o cenário da poesia bucólica, didática e épica. Logo, procuramos entender como os diferentes estilos atuam em cada poema e como eles podem ser apreendidos a partir da recorrência figurativa presente em cada obra, deixando entrever um efeito particular de individuação. Para isso, na análise das obras virgilianas, destacamos a presença de uma rede de figuras que sugerem um modo próprio de ser e fazer de específicos cenários de atuação: para as *Bucólicas*, o efeito tênue que configura um estilo singelo; para as *Geórgicas*, o efeito moderado que configura um estilo médio e para a *Eneida* um efeito vigoroso que corrobora para a construção do estilo sublime, grandiloquente. Assim, nosso intento é o de compreender, na dimensão figurativa de cada excerto selecionado para tradução e análise, a atuação dos estilos singelo, médio e grandiloquente. Virgílio construiu, segundo a tradição, três cenários de atuação a partir de três estilos. Cabe-nos, aqui, apreender a caracterização presente em cada obra e com isso, apreender os principais temas e figuras da poesia bucólica, didática e épica.

Entendemos que, em termos de expressão, as três obras apresentam um rico trabalho com a linguagem. Pensando-se, primeiramente, na caracterização presente nas três obras: personagens, ações e ambientação, destacaremos os principais temas e figuras próprios às *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Com isso, procuramos entender cada estilo como uma construção sistemática que deixa entrever um efeito particular de sentido. Não perderemos de vista, contudo, o arranjo particular da linguagem poética e, portanto, também procuraremos analisar as obras a partir do seu plano da expressão.

Os temas presentes na poesia épica coadunam-se com um tom elevado, grandiloquente, com figuras que deixam entrever um efeito de sentido grandiloquente. Alteram-se os temas, altera-se o cenário e, conseqüentemente, o efeito de sentido sugestionado, o estilo. Primeiro escolhe-se o tema a ser cantado e só então é definido o cenário “conveniente” a esse tema. O ambiente descrito na poesia épica difere,

portanto, daquele que é apresentado em um tom mais singelo, como é o caso da poesia de gênero bucólico. Da *Eneida*, selecionamos um excerto do “VIII Canto” (612-731), em que depreendemos o tema do herói e suas armas de guerra atrelado ao tema da fundação e glória de Roma. As figuras utilizadas neste fragmento tramam cenários tipicamente épicos em um tom solene.

Na poesia bucólica, o tema muda e as figuras se alteram. Logo, altera-se o efeito pretendido, que será tênue. O *locus amoenus* pode aparecer na figura de um rochedo, na espessura verde de um pequeno bosque, em uma fonte, pinheiros, olmos, choupos, carvalhos, cabras, ovelhas, etc. Estas figuras, recorrentes na poesia bucólica virgiliana, organizam-se de modo expressivo e particularizam os temas que abrangem a simplicidade, o viver rústico do campo e o ócio criativo dos pastores. O estilo singelo aparece, portanto, subjacente a esse arranjo de figuras. A “Bucólica V”, aqui selecionada para leitura, tradução e análise, apresenta um cenário aprazível para que os pastores-cantadores, Mopso e Menalcas, possam cantar seus louvores a Dáfnis.

Na poesia didática, os temas abrangem um conteúdo instrucional e assumem um tom e um contexto de atuação moderados. No excerto do “IV Canto” (1-115) das *Geórgicas*, colocaremos em relevo, portanto, a “descrição do lugar aprazível para as abelhas” e o modo como as figuras selecionadas pelo poeta particularizam este tema no contexto da poesia didática.

Na análise dos poemas de Virgílio serão destacadas as principais figuras e temas recorrentes às *Bucólicas*, às *Geórgicas* e à *Eneida*. Além disso, pretende-se demonstrar o modo como essas figuras se organizam e asseguram um revestimento figurativo e abstrato dos principais temas bucólicos, didáticos e épicos, levando em conta a formação do sentido poético e estético de cada texto e os níveis de estilo definidos pelos tratadistas antigos; pensando-os como efeitos de individuação engendrados em cada texto.

## 4.2 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).

O poeta e crítico russo, Joseph Brodsky, acredita que não é do ofício do 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, dessa forma, como “uma arte de referências, alusões, paralelos linguísticos e figurativos” (BRODSKY, 1994, p. 74). Roman Jakobson, ao questionar-se sobre a expressividade poética vai ao encontro desse raciocínio. Assim, a sua célebre pergunta: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 1989, p. 118-119) leva-nos a acreditar que toda criação poética apresenta um trabalho artístico com a linguagem, já que a palavra artística ultrapassa o uso comum e ganha um efeito estético, pois o poeta agrega valor à palavra, seu elemento material concreto.

Cabe-nos, a partir disso, avaliar quais são os recursos expressivos evidenciados na leitura de um texto e 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 linguagem que o estrutura e é a partir do reconhecimento das formas presentes em um texto que apreendemos o arranjo expressivo da linguagem. Logo, é o trabalho artístico com o plano da expressão que particulariza um texto poético, contrapondo-o, portanto, 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, portanto, o destaque do linguista 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 se enquadra 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.

Logo, o arranjo das palavras, quando manipuladas pelo artista, pode suscitar um determinado efeito de sentido no leitor. Trata-se de uma brincadeira, uma espécie de jogo com a palavra que, em âmbito poético, pode metamorfosear-se em imagens do mundo.

Ao focalizar o processo de criação de um texto artístico e ressaltar o modo como a palavra é trabalhada pelo artista, deve-se compreender que a palavra poética porta sempre um encantamento imagético. Acredita-se, com isso, que o poeta encontra na palavra o elemento material, concreto, de que necessita para a criação de imagens.

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 a “Bucólica IV” de Virgílio, poema em que é celebrado o nascimento de uma criança que será o fator determinante da renovação dos tempos. No poema, a natureza alegra-se com esse nascimento e o próspero ambiente campestre assim responde à chegada da criança:

(Buc. IV, 23-25)

*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, ó criança, o próprio berço espalhará as delicadas flores.



Nesse exemplo, observa-se que a disposição dos sintagmas no hexâmetro 25 "Ipsa tibi **blandos** fundent *cunabula* **flores**" favorece, de algum modo, a figuratividade da cena que está sendo descrita, uma vez que o termo "cunabula" (berço) é circundado por "blandos" e "flores" (delicadas flores), ilustrando, portanto, a ideia expressa no verso, a de que o berço da criança encontra-se ornado por delicadas flores, que, nesse contexto, podem ser vistas como sinônimo de encanto e beleza do novo mundo que ressurgem em consonância ao nascimento dessa criança. 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.

Para 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. [...]

Lembra-nos Octavio Paz que "o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade" (2012, p. 118).

A ilusão ou impressão referencial é o termo com que designamos a segunda etapa dos procedimentos de estruturação de 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.

Pensando ainda na "Bucólica IV" e na exortação ao nascimento da criança, destacamos os seguintes versos:

(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. À ela dez meses causaram longos enjoos; começa, pequeno menino: aquele que não sorriu para a mãe, nem um deus o julgou digno da sua mesa e nem uma deusa de seu leito.

Os hexâmetros 60 e 62 relacionam-se expressivamente pelo emprego do paralelismo, ou seja, pela repetição de *incipe, parue puer*, que reforça, assim, a

homenagem à criança. Além disso, a aliteração da oclusiva /p/, em “*incipie, parue puer*”, é um fato do plano da expressão que, associado ao paralelismo, sugere uma ideia de repetição e balbúcio da mãe para seu filho, passando-nos a ideia de uma cantiga de ninar, um acalanto. Esses versos, pelo arranjo particular da linguagem, criam um efeito de sentido “realidade” ao sugerirem a cena familiar que está sendo descrita, em um tom de ludismo e serenidade.

Neste fragmento, ao relacionar o som ao sentido, o poeta pretende manipular a linguagem para 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, neste caso, “toda a massa sonora do poema é viva do ponto de vista criativo”. (LIMA *apud* THAMOS, 2003, p.115).

O poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga (2006, p. 43, grifos nossos) 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 repetição, quase seguida, da oclusiva /t/ nos dois primeiros versos do excerto, acompanhada das nasais /n/ e /m/ deixam entrever uma fala manhosa, linguagem inicial dos pais para com a criança, sempre carregada de afetuosidade. Além disso, destaca-se a presença de dois diminutivos que reforçam a ideia de uma fala mais amorosa dentro deste contexto. No poema de Gonzaga, o jogo sonoro remete-nos à cena que está sendo descrita, à imagem da mãe conversando com seu filho.

A figuratividade é, portanto, 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 estruturação 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 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).

Como observa Bertrand (2003, p. 154), a figuratividade “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” - 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.

Logo, 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 da poesia bucólica, didática e épica em Virgílio, foram selecionados trechos representativos das três obras em que o revestimento particular da linguagem poética ganha relevo, em que a função poética, portanto, é dominante.

Ao colocar em destaque a vocação imagética, a poeticidade dos textos, o trabalho apoia-se, portanto, na noção de figuratividade e procura avaliar o modo como as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* apresentam e combinam temas e figuras. Busca-se entender, portanto, os estilos (singelo, médio e grandiloquente) como efeitos de sentido que configuram cenários de atuação específicos.

*“Enquanto manifestação privilegiada do mais alto poder expressivo que uma língua pode alcançar, versos são o testemunho irretorquível seja de sólidas construções neles plasmadas, seja do próprio sistema virtual que as trouxe à vida. Este fica, por tal modo, igualmente imortalizado, graças à realização plástica e rítmica que faculta ao sistema virtual”.*

*(Lima, 2003, p.100)*

*“O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história”.*

*(Octavio Paz, 2012, p. 31)*

## 5 Traduções, notas e análises

### 5.1 BUCÓLICA V: “MOPSO E MENALCAS, OS PASTORES CANTADORES”

Figura 5 – Mopso e Menalcas



Fonte: DELLA CORTE, Francesco., 1996, p. 465

MENALCAS

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

MOPSVS

Tu maior; tibi me est aequom<sup>32</sup> parere, Menalca,  
 siue sub incertas Zephyris motantibus umbras,  
 siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum 5  
 siluestris raris sparsit labrusca racemis.

MENALCAS

Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas.

MOPSVS

Quid, si idem certet Phoebum superare canendo?

MENALCAS

Incipe, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis 10  
 aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri;  
 incipe: pascentis seruabit Tityrus haedos.

MOPSVS

---

<sup>32</sup> Na edição estabelecida por Silvia Ottaviano e Gian Biagio Conte (De Gruyter, 2013) encontra-se *aequum*. Aqui optamos por manter a edição *Les Belles Lettres*, de 1967.

Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi  
 carmina descripsi et modulans alterna notauī,  
 experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas. 15

#### MENALCAS

Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae,  
 puniceis humilis quantum saliuunca rosetis,  
 iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.  
 Sed tu desine plura, puer; successimus antro.

#### MOPSVS

Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim<sup>33</sup> 20  
 flebant (uos coryli testes et flumina Nymphis),  
 cum complexa sui corpus miserabile nati  
 atque deos atque astra uocat crudelia mater.  
 Non ulli pastos illis egere diebus  
 frigida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque<sup>34</sup> amnem 25  
 libauit quadrupes, nec graminis attigit herbam.  
 Daphni, <sup>35</sup>tuom Poenos etiam ingemuisse leones  
 interitum montesque feri siluaeque loquuntur<sup>36</sup>.  
 Daphnis et Armenias curru subiungere tigris  
 instituit; Daphnis thiasos inducere<sup>37</sup> Bacchi, 30  
 et foliis lentas intexere mollibus hastas.  
 Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,

<sup>33</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *Daphnin*.

<sup>34</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *nec*.

<sup>35</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *tuum*.

<sup>36</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *loquuntur*.

<sup>37</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *et ducere*.

ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis,  
 tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,  
 ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. 35

Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,  
 infelix lolium et steriles nascuntur auenae;  
 pro molli uiola, pro purpureo narcisso  
 carduos<sup>38</sup> et spinis surgit paliurus acutis.  
 Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, 40  
 pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),  
 et tumulum facite, et tumulo superaddite Carmen:

DAPHNIS EGO IN SILVIS HINC VSQUE AD SIDERA NOTVS  
 FORMOSI PECORIS CVSTOS FORMOSIOR IPSE.

MENALCAS

Tale tuom carmen nobis<sup>39</sup>, diuine poeta, 45  
 quale sopor fessis in gramine, quale per aestum  
 dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.

Nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum;  
 fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.

Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim 50  
 dicemus, Daphnim<sup>40</sup>que tuom<sup>41</sup> tollemus ad Astra;  
 Daphnim<sup>42</sup> ad Astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.

MOPSVS

An quicquam nobis tali sit munere maius ?

<sup>38</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *carduus*.

<sup>39</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se "*Tale tuum nobis carmen*"

<sup>40</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *Daphin*.

<sup>41</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *tuum*.

<sup>42</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *Daphnin*.



Et puer ipse fuit cantari dignus, et ista  
iam pridem Stimichon laudauit carmina nobis. 55

#### MENALCAS

Candidus insuetum miratur limen Olympi  
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.  
Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas  
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.  
Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis 60  
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.  
Ipsi laetitia uoces ad sidera iactant  
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,  
ipsa sonant arbusta: « Deus, deus ille, Menalca ! »  
Sis bonus o felixque tuis ! En quattuor aras: 65  
ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.  
Pocula bina nouo spumantia lacte quotannis,  
craterasque duo statuam tibi pinguis oliui,  
et multo in primis hilarans conuiuia Baccho,  
ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra, 70  
uina nouom<sup>43</sup> fundam calathis Ariusia nectar.  
Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;  
saltantis Satyros imitabitur Alphesiboeus.  
Haec tibi semper erunt, et cum sollemnia uota  
reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros. 75  
Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,  
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,  
semper honos nomenque tuom<sup>44</sup> laudesque manebunt.

<sup>43</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *nouum*.

<sup>44</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *tuum*.

Vt Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis  
agricolae facient: damnabis tu quoque uotis. 80

MOPSVS

Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?  
Nam neque me tantum uenientis sibilus Austri  
nec percussa iuuant fluctu tam litora, nec quae  
saxosas inter decurrunt flumina uallis.

MENALCAS

Hac te nos fragili donabimus ante cicuta : 85  
haec nos « Formosum Corydon ardebat Alexim<sup>45</sup> »,  
haec eadem docuit « Cuium pecus ? an Meliboei ? »

MOPSVS

At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret,  
non tulit Antigenes (et erat tum dignus amari),  
formosum paribus nodis atque aere, Menalca. 90

---

<sup>45</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *Alexin*.

## 5.2 Tradução e notas da “Bucólica V”:

### V

Menalcas:

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<sup>46</sup> misturados às aveleiras<sup>47</sup>?

Mopso:

Tu és o mais velho, é justo submeter-me a ti, Menalcas, seja debaixo das sombras incertas dos Zéfiro<sup>48</sup> agitados, ou melhor, em uma gruta, sigamos. Vê como a videira<sup>49</sup> silvestre cobriu-a com cachos raros.

Menalcas:

Em nossos montes só Amintas<sup>50</sup> disputa contigo.

Mopso:

Quê? se o próprio Amintas, cantando, se esforçaria para superar Febo<sup>51</sup>!

---

<sup>46</sup>Olmeiro (ou Ulmeiro): árvore de grande porte; que pode alcançar até 30m de altura, sendo, portanto, convidativa aos pastores devido à sombra.

<sup>47</sup> Aveleira: árvore mediterrânica.

<sup>48</sup>Zéfiro: Vento oeste, responsável pela brisa suave.

<sup>49</sup>Videira silvestre: alusão a Baco, o deus do vinho. Composição do *locus amoenus*.

<sup>50</sup>Amintas: pastor e hábil músico, assim como Mopso e Menalcas.

<sup>51</sup>Febo: epíteto para Apolo, o deus-sol. Filho de Júpiter e Latona, é irmão gêmeo de Diana, a deusa da caça. Costuma ser lembrado como protetor das artes.

Menalcas:

Começa, Mopso, primeiro, já que tens aquelas chamas de Fílis<sup>52</sup>, os louvores de Alcão<sup>53</sup> e as disputas de Codro<sup>54</sup>. Começa: Títiro<sup>55</sup> guardará os cabritos que pastam.

Mopso:

Longe disso, cantando ensaiarei estes versos que há pouco escrevi e gravei na casca verde de uma faia<sup>56</sup>: tu, em seguida, mandai que Amintas dispute comigo.

Menalcas:

Assim como o flexível salgueiro<sup>57</sup> cede à pálida oliveira, o pequeno nardo céltico<sup>58</sup> cede às roseiras púrpuras, assim, pelo nosso julgamento, Amintas cede à ti. Mas abandonas isso, menino, avancemos para a gruta.

Mopso:

---

<sup>52</sup> Fílis: princesa da Trácia que, impaciente por não ver regressar o seu amado (Demoofonte, rei dos atenienses), enforcou-se e foi transformada em amendoeira. Conta-se que quando o esposo retornou e soube do ocorrido, abraçou-se à árvore que, ao perceber o retorno do amado, passou a produzir folhas. Fílis também é um nome de pastora que aparece como amada de Dametas e Menalcas, na Égloga III, bem como de Tírsis, na Égloga VII.

<sup>53</sup> Alcão: companheiro de Hércules, hábil arqueiro que matou a serpente que estava enrolada em seu filho, sem o ferir. O louvor a Alcão deixa entrever os elogios aos seus feitos, não sendo estranho ao gênero bucólico, pois também se cantará, posteriormente, os feitos do pastor Dáfnis.

<sup>54</sup> Codro: rei ateniense que, humildemente, sacrificou-se pela pátria.

<sup>55</sup> Títiro: pastor.

<sup>56</sup> A casca verde da faia caracteriza o poema como próprio do gênero bucólico, já que não há lugar mais adequado para o pastor transcrever seus versos.

<sup>57</sup> Salgueiro: árvore de folhas longas.

<sup>58</sup> Nardo céltico: espécie de planta aromática, conhecida como “valeriana céltica”.

Morto Dafnis<sup>59</sup>, as Ninfas<sup>60</sup> choravam com a cruel morte (vós aveleiras e rios, sois testemunhas das Ninfas), quando, miseravelmente, a mãe, abraçada ao corpo do filho, chama de cruéis os deuses e os astros.

Naqueles dias ninguém levou os bois para os pastos e para as frescas correntes, ó Dáfnis, nenhum cavalo provou a água, nem tocou as ervas do pasto.

Os montes bravios e os bosques dizem que até os leões cartagineses<sup>61</sup> choraram a tua morte, Dáfnis.

Dáfnis foi quem ensinou prender os tigres armênios<sup>62</sup> no carro. Dáfnis conduziu as danças de Baco<sup>63</sup> e cobriu as maleáveis lanças<sup>64</sup> com delicadas folhas.

Como as videiras são as glórias para as árvores, como as uvas são para as videiras, como os touros são para os rebanhos, como as searas são para os férteis campos, tu Dáfnis, és a glória para todos os teus. A própria Pales<sup>65</sup> e o próprio Apolo<sup>66</sup> deixaram os campos, depois que os fados te levaram.

Nos sulcos em que jogamos tantas vezes a cevada, as aveias estéreis e o joio improdutivo nascem. Em lugar da delicada violeta e do purpúreo narciso<sup>67</sup> surge o paliúro pontiagudo<sup>68</sup>, os cardos e os espinheiros.

Espalhai folhas ao chão, levai sombras às fontes, pastores, (Dáfnis manda fazer isto para si), e fazei um túmulo e no túmulo gravai os versos:

*Eu sou Dáfnis, conhecido nos bosques daqui até aos astros/ Guardiã de formoso rebanho, mais formoso sou.*

Menalcas:

Os teus versos, admirável poeta, são para nós tal como é o sono na relva aos cansados, tal como é, pelo calor, extinguir a sede no regato de água doce. Não só

---

<sup>59</sup>Dáfnis: pastor por excelência e célebre inventor do gênero bucólico. Filho de Mercúrio e de uma Ninfa da Sicília, nasceu em um bosque de loureiros. Mopso apresenta um 'elogio fúnebre' ao inventor da poesia pastoril.

<sup>60</sup>Ninfas: divindades que habitam os bosques, campos e águas, figurativizam os elementos da natureza que compõem o cenário bucólico.

<sup>61</sup>Leões cartagineses: leões africanos.

<sup>62</sup>Tigres armênios: o pastor Dáfnis aparece como espécie de 'herói' civilizador.

<sup>63</sup>Baco: filho de Semele e Júpiter, é o deus do vinho, do ócio e do prazer.

<sup>64</sup>Maleáveis lanças: lanças enfeitadas com folhas de hera, usadas pelas bacantes.

<sup>65</sup>Pales: deusa pastoral, dos campos cultivados.

<sup>66</sup>Apolo: deus das pastagens, é retomado como na figura de pastor, quando apascentou os rebanhos do rei Admeto.

<sup>67</sup>Purpúreo narciso: planta de flores perfumadas.

<sup>68</sup>Paliúro pontiagudo: planta espinhosa.

iguais o mestre<sup>69</sup> na flauta, mas na voz, ó afortunado rapaz, agora serás um outro como ele. Mas, por nossa vez, cantaremos e elevaremos o teu Dáfnis aos astros, aos astros levaremos Dáfnis! Dáfnis também nos amou.

Mopso:

Acaso haverá para nós algo maior do que semelhante dádiva? E o próprio rapaz foi digno de ser cantado, e estes versos, já, há muito tempo, Estimicão<sup>70</sup> nos louvou.

Menalcas:

O cândido Dáfnis admira o desconhecido limiar do Olimpo<sup>71</sup>, vê as nuvens e as estrelas sob seus pés. Por isso, alegre prazer domina as florestas, os campos restantes, Pã<sup>72</sup>, os pastores e as jovens Dríades<sup>73</sup>. O lobo não prepara ardis ao rebanho, nem as redes preparam algum engano aos cervos. O bom Dáfnis ama os ócios. Os próprios montes agrestes, com alegria, proferem gritos para os astros. As próprias pedras, os próprios bosques entoam versos: Um deus, ele é um deus Menalcas! Ó, que tu sejas bom e favorável para os teus! Eis aqui quatro altares. Dois para ti, ó Dáfnis, dois mais altos para Febo. Todo ano, ofertarei, para ti, duas taças espumantes com leite fresco e duas tigelas com azeite abundante<sup>74</sup>. Sobretudo alegrando os festins com transbordante Baco<sup>75</sup>, ante o fogo, se frio estiver, à sombra, durante colheitas. Derramarei nos copos os vinhos ariúosos<sup>76</sup>, um fresco néctar. Cantarão para mim, Dametas<sup>77</sup> e Égão de Licto<sup>78</sup>. Alfesibeu<sup>79</sup> imitará os sátiros<sup>80</sup> saltitantes. Estes ritos para ti sempre existirão, seja quando fizermos votos solenes às

---

<sup>69</sup>Mestre: alusão a Dáfnis, pastor e cantor por excelência.

<sup>70</sup>Estimicão: pastor.

<sup>71</sup>Olimpo: Monte entre a Tessália e a Macedônia, onde se acreditava residirem os deuses olímpicos.

<sup>72</sup>Pã: deus dos pastores da Arcádia.

<sup>73</sup>Dríades: ninfas dos bosques.

<sup>74</sup>Azeite abundante: oferendas à nova entidade rural. Dáfnis aparece como mortal divinizado.

<sup>75</sup>Baco: vinho, por metonímia.

<sup>76</sup>Vinho ariúso: vinho de um promontório em Quios, ilha das Cíclades.

<sup>77</sup>Dametas: pastor.

<sup>78</sup>Égão: pastor da ilha de Creta.

<sup>79</sup>Alfesibeu: pastor.

<sup>80</sup>Sátiros saltitantes: entidades híbridas, figuras humanas com chifres e patas de bode. Personificam a natureza selvagem e os instintos primitivos. Acompanham Baco, Pã e as Ninfas.

Ninfas, seja quando purificarmos<sup>81</sup> os campos. Enquanto o javali amar os cimos do monte, enquanto o peixe amar os rios, enquanto as abelhas alimentarem-se de tomilho e as cigarras de orvalho, a honra e o teu nome e os louvores sempre permanecerão. Assim como a Baco e à Ceres<sup>82</sup>, todo ano os agricultores prestarão votos para ti. Tu mesmo solicitarás os votos.

Mopso:

O que oferecerei a ti, que presente por tal canto? Pois não me agrada tanto o silvo que vem do Austro<sup>83</sup>, nem as praias atingidas pela onda, nem os rios que correm entre vales pedregosos.

Menalcas:

Primeiro nós te presentaremos com esta frágil flauta que nos ensinou que “*Córidon ardia pelo formoso Aléxis*<sup>84</sup>”; bem como “*De quem pertence o rebanho? Acaso é de Melibeu*<sup>85</sup>?”

Mopso:

E tu, Menalcas, recebe o cajado que é formoso com nós iguais e com bronze, o qual, embora frequentemente me rogasse, Antígenes não levou (e era, então, digno de ser amado).

---

<sup>81</sup> Purificação dos campos: celebrações em honra de Ceres.

<sup>82</sup> Ceres: deusa protetora das colheitas.

<sup>83</sup> Austro: vento tépido do sul.

<sup>84</sup> Aléxis: objeto do desejo do pastor Córidon. (alusão à Bucólica II).

<sup>85</sup> Melibeu: pastor. (alusão ao início da Bucólica III).

### 5.3 FIGURATIVIDADE NA BUCÓLICA V – análise do texto

A poesia de gênero bucólico 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. O termo *boukoliká* “bucólica”, em grego, refere-se a cantos de boiadeiros. No que diz respeito ao termo *ἔχλογή* (écloga ou égloga), trata-se de um adjetivo substantivado, que significa «escolha», «poesia ou trecho escolhido». Só na linguagem moderna é que se começou a empregar este termo como sinônimo de idílio, isto é, de composição pastoril. (BOLÉO, 1936, p. 15). Para Boléo isso se deve a uma influência antiga de uma etimologia errônea, segundo a qual «écloga» viria de *αἴξ*, *αιγός*, cabra, e significaria, portanto, qualquer coisa como «canto ou poema em que entram cabras» (quando é sabido que «écloga» vem do verbo *ἔχ-λέγειν*, escolher). Hoje, os dicionários modernos referem-se ao vocábulo *écloga* como sinônimo de cantos dialogados entre pastores.

Sérvio, gramático latino do século IV d.C em seu *In Vergilii Carmina Commentarii* também discorre acerca da origem do poema bucólico. Para ele, as bucólicas foram assim chamadas a partir dos guardadores de bois. Sérvio, então, menciona que a origem deste tipo de poema está atrelada aos hinos em louvor a Diana e Apolo Nômio, no tempo em que o deus apascentou os rebanhos de Admeto. Sérvio afirma ainda que o poema bucólico foi dedicado pelos pastores aos numes rústicos, tais como: Pã, faunos, ninfas e sátiros.

Assim, na composição bucólica geralmente figuram os guardadores de gado, os boieiros ou vaqueiros, os pastores de cabra ou de ovelhas, que estão sempre inseridos em um cenário campesino. Os pastores são representados como homens do campo que vivem singelamente e que estão sempre acompanhados de seus cajados e rebanhos. Além disso, no momento de ócio, entoam cantigas inocentes na singela flauta.

Em Roma, coube a Virgílio as primeiras composições pastoris. Nas *Bucólicas*, coleção de poemas publicados entre 42 e 37 a.C, ao buscar motivos nos *Idílios* de Teócrito, poeta siracusano do Período Helenístico (séc. III a.C.), também conhecido



tradicionalmente como o fundador do gênero bucólico, Virgílio criou ambientações e personagens valendo-se de uma linguagem repleta de elementos figurativos.

A tradição clássica atribui ao siracusano Teócrito a origem do poema bucólico. Girard (*apud* BOLÉO, 1936, p. 21) ao referir-se à poesia pastoril grega, menciona o nome de Teócrito como criador de modelos. Mas, 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. Com isso, 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 da poesia pastoril. Somando-se a isso, Boléo menciona que a poesia bucólica teve na mitologia agreste, especialmente no mito de Dáfnis, sua principal fonte.

Os poemas bucólicos de Virgílio apresentam um cenário em que estão presentes figuras coerentes ao contexto pastoril. Mas Zélia de Almeida Cardoso (1989, p. 66) afirma que: “Apesar da simplicidade dos temas, a linguagem de Virgílio, nas *Bucólicas*, é bastante rica em figuras de estilo e elementos ornamentais.” Isso mostra que a expressão tradicional “estilo simples” para caracterizar o gênero bucólico pode induzir a conclusões precipitadas do ponto de vista da sofisticação da linguagem empregada nos poemas. Ao nos referirmos ao estilo simples em relação à poesia bucólica de Virgílio, queremos, com isso, destacar o efeito de sentido apreendido a partir de uma coerência discursiva. O estilo simples se verifica, dessa forma, na expectativa gerada pela rede de figuras que é recorrente no discurso, sendo capaz de construir um específico efeito de sentido partindo da caracterização, do tipo de personagens e ambientação próprios da poesia bucólica.

O pastor, o protagonista do cenário bucólico, além de se deleitar com a vida rústica do campo, desfrutando do ócio, também participa, com seu engenho e arte, da composição da cena pastoril. Fontenelle (*apud* BOLÉO, 1936, p. 59) revela, assim, que o poema bucólico traz um elemento muito importante: o aspecto musical.

O costume de fazer acompanhar a poesia de música, ou melhor, o hábito de compor versos para serem cantados e acompanhados de um 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 “criador” ou “poeta” era sinônimo de cantor, de aedo [...]. (BOLÉO, 1936, p. 59).

Com isso, os pastores na poesia de gênero bucólico estão ligados à terra e à arte de bem dizer e, portanto, frequentemente aparecem como cantores. Sabe-se que o canto bucólico é um dos elementos essenciais nos *Idílios* pastoris de Teócrito, servindo de modelo a Virgílio na composição das *Bucólicas* de número I, III, V, VII e IX.

As bucólicas ímpares apresentam diálogos de pastores com tonalidade dramática. A sétima bucólica, por exemplo, vale-se de prólogos dirigidos ao auditório, assemelhando-se às comédias de Plauto. Assim como esta, os outros poemas 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).

O desafio poético, de motivo lírico, era praticado entre dois pastores. O canto dialogado constituía o chamado canto amebeu, “que significa tomar uma coisa em troca doutra”. (BOLÉO, 1936, p. 61). Com o término dos cantos, o pastor vitorioso recebia um prêmio, uma flauta pastoril ou um cajado, por exemplo.

Ao definir os antecedentes do desafio poético, Luís da Câmara Cascudo (2005) também 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. 185-186).

Em seu ensaio *Virgílio e os cantadores* (2005), Mauro Mendes apresenta-nos uma definição para o concurso ou desafio poético entre pastores:

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).

A “V Bucólica” concentra-se, no canto alternado entre dois amigos pastores, Menalcas e Mopso, que se encontram em um cenário campestre para, juntos, celebrarem o pastor mítico Dáfnis e, por extensão, o próprio gênero bucólico. De acordo com João Pedro Mendes (1997, p. 236) o canto amebeu existe neste poema, todavia, em um tom muito diferente; pois não há o compromisso da aposta entre os dois pastores-cantadores. Além disso, apresentam-se trechos longos, elaborados, que visam o mero prazer de recitar.

Logo, a composição do universo pastoril será feita gradualmente a partir da fala dos personagens-pastores. O poema inicia-se com a fala de Menalcas (hex. 1-3), que apresenta a descrição do *locus amoenus*:

#### 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 aveleiras?

Nestes versos, Menalcas convida o pastor Mopso para sentar-se entre os olmeiros e as aveleiras. O Olmeiro (ou Ulmeiro) é uma árvore de grande porte e, portanto, convidativa aos pastores devido à sombra. Era comum aos pastores, no momento de ócio, desfrutarem da sombra de uma frondosa faia enquanto tocavam a singela flauta. Trata-se de uma temática recorrente na poesia de gênero bucólico. A descrição do lugar aprazível e favorável, portanto, ao canto, aparece iconicamente 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”, aveleiras e “ulmos”, olmeiros; 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 à 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.

O efeito de sentido simples é depreendido aqui a partir da descrição do cenário bucólico. O lugar elegido pelos pastores é o chão rústico, de onde se aproveitará a sombra do olmeiro que se encontra perto das aveleiras. Dando continuidade à construção desse efeito, temos a fala de Mopso, que em resposta a Menalcas (hex. 4-7), procura sugerir um outro lugar para o encontro, ampliando, de tal forma, a descrição do cenário tipicamente bucólico:

#### MOPSVS

*Tu maior; tibi me est aequom parere, Menalca,  
Sive sub incertas Zephyris motantibus umbras,  
Sive 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.

Da fala de Mopso merece destaque o hexâmetro 5:

Sive Sub incertaS ZephyriS motantibuS umbraS

Seja debaixo das sombras incertas dos ZéfiroS agitados

A repetição do fonema /s/ ao longo do verso deixa entrever uma sibilância significativa, pois 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/. O que se pode observar nesse trecho é uma manipulação artística da linguagem, em que o poeta relaciona o som ao sentido e procura colocar em destaque aquilo de que fala. O discurso poético, com isso, identifica-se 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 hexâmetro do poema de Virgílio. No quadro *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, o sopro do Zéfiro permite que Vênus, deusa do amor e da beleza, aproxime-se da Ilha de Chipre, onde deverá ser recebida pelas Graças.

**Figura 6** – O Nascimento de Vênus



Fonte: CUMMING, Robert., 1998, p. 22.

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, no manto e nos cabelos esvoaçantes, além das flores que se desprendem com o movimento desse sopro. Enquanto Virgílio extrai da palavra seu poder figurador, Botticelli exalta a plasticidade dos corpos e sugere a sensação de movimento: as figuras estão paradas, enquanto as linhas se movimentam.

Voltando à descrição do cenário bucólico, da fala de Mopso ainda merecem destaque os hexâmetros 6 e 7,

[...] *Aspice ut antrum/ Siluestris raris sparsit labrusca racemis*

Vê como a videira silvestre cobriu a gruta com cachos raros

A disposição dos sintagmas neste verso contribui para a construção figurativa da cena que está sendo descrita. Nota-se que a videira silvestre, “*labrusca siluestris*”, está entre os cachos raros, “*raris racemis*”, favorecendo à construção da imagem da videira que está circundada por cachos dispersos de uvas.

A descrição do *locus amoenus* mais uma vez aparece na fala do pastor, remetendo-nos ao efeito de sentido simples próprio da poesia bucólica.

No decorrer dos cantos alternados entre os amigos pastores, o cenário bucólico vai sendo tecido ao abrigo de figuras que, entrecruzadas, favorecem à apreensão temática do “louvor ao próprio canto bucólico”.

Logo, Menalcas (hex.10-12) sugere a Mopso alguns temas mais elevados para o canto bucólico: os louvores de Alcão, as disputas de Codro e a história de Fílis, afirmando que os cabritos serão guardados por Títiro. Alcão era companheiro de Hércules, foi um hábil arqueiro que matou a serpente que estava enrolada em seu filho sem o ferir. Codro foi um rei ateniense que se sacrificou por sua pátria e Fílis foi uma princesa da Trácia que, impaciente por não ver regressar o seu amado, enforcou-se e foi transformada em amendoeira. Menalcas apresenta, dessa forma, alguns temas um pouco mais elevados para abrir a inspiração do amigo pastor. Mas Mopso se recorda da temática bucólica e, assim, responde:

(hex. 13-15)

#### MOPSVS

*Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi  
carmina descripsi et modulans alterna notavi,  
experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas.*

Longe disso, cantando ensaiarei estes versos que há pouco escrevi e gravei na casca verde de uma faia: tu, em seguida, mandai que Amintas dispute (comigo).

A casca verde da faia caracteriza o poema como próprio do gênero bucólico, já que não há lugar mais adequado para o pastor transcrever seus versos.

As figuras apresentadas remetem-nos, portanto, à descrição do espaço campestre que deve ser sempre um lugar aprazível, tanto ao ócio quanto ao canto. Além disso, a fala de Mopso deixa entrever os temas singelos, humildes; próprios da poesia bucólica, o que corrobora para a construção do efeito de sentido simples.

Menalcas, nos hexâmetros 16 a 19, cita outros elementos que compõem o espaço bucólico e, em seguida, entra na gruta com Mopso.

#### MENALCAS

*Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae,  
puniceis humilis quantum saliuuca rosetis,  
iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.  
Sed tu desine plura, puer; sucessimus antro.*

Assim como o flexível salgueiro cede à pálida oliveira, o pequeno nardo céltico (cede) às roseiras púrpuras, assim, pelo nosso julgamento, Amintas cede à ti. Mas abandonas isso, menino, avancemos para a gruta.

O salgueiro, citado por Menalcas, é um arbusto de folhas delgadas, com longos e flexíveis ramos que serviam para a confecção de cestas e outros objetos de uso rural. A oliveira, no pequeno excerto, ganha o epíteto de pálida. Isso se deve à cor de sua folhagem; já que nos olivais prevalece o tom cinza. As figuras apresentadas na

fala dos pastores, ao tecer um cenário bucólico por meio de recorrências coerentes, vão criando um efeito de sentido que caracteriza o estilo simples, próprio da poesia pastoril.

Tendo transferido o lugar do canto, das sombras incertas para a gruta circundada por cachos de uvas, os pastores iniciam o canto. O lugar aprazível escolhido pelos pastores pode ser definido como um índice espacial em que figuram os elementos responsáveis pela caracterização do gênero da poesia pastoril. Além disso, nota-se que o índice temporal é estático, já que o ambiente e as personagens têm avidez de presente. Isso é previsto pelo equilíbrio sugerido pela composição de gênero bucólico, que não comporta sobressaltos ou rupturas na descrição do *locus amoenus* e no tempo que rege as personagens. Os pastores exaltam a tranquilidade que advém da natureza e, a partir dela, entoam seus versos.

Mopso, então, principia a celebração de Dáfnis, em uma espécie de "hino fúnebre", em que canta o modo como a natureza pranteou o inventor do canto bucólico. Nos hexâmetros de número 20 a 44 observa-se que as Ninfas, divindades que habitam as fontes, montes e campos, não mais serão lembradas pelo lendário cantor bucólico e, por isso, choram a sua morte. Essas divindades figurativizam os elementos da natureza que geralmente compõem todo o ambiente campestre. O canto de Mopso deixa entrever que a morte de Dáfnis é responsável pela quebra da ordem natural das coisas, já que nenhum animal tocou a erva do pasto ou provou a água do regato. Devido à morte de Dáfnis, os campos tornaram-se inférteis e produziram plantas estéreis e com espinhos, o que demonstra a tristeza do cenário bucólico. Afinal,

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 dêle 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).

No canto de Menalcas (hex. 56-80) tem-se a divinização do pastor Dáfnis, já que ele será cantado à semelhança de Baco, o deus do vinho, e de Ceres, a deusa da colheita. Enquanto no canto de Mopso a natureza se entristece com a morte do pastor, no canto de Menalcas a mesma natureza alegra-se com sua divinização, uma



vez que o lendário pastor será instituído como divindade campestre, devendo ser lembrado pelos agricultores juntamente com Baco e Ceres.

De acordo com Prado (1992, p. 55)

Dáfnis é Dáfnis; ou ainda, aquele herói dos pastores da Sicília, que, segundo a lenda, inventou o canto bucólico, do qual se tornou depois sua figura predileta; e mais, filho de Hermes e de uma ninfa, nasceu no vale dos montes Ereus; a mãe o deu à luz ou o expôs num bosque de louros, donde o seu nome; tendo crescido, tornou-se um pastor de rebanhos bovinos, que lhe aprazia apascentar cantando e tocando sua flauta de Pã; era belo a ponto de ter sido amado por seres humanos e divinos, tais como Pã, Priapo, as Ninfas, as Musas, Apolo, Ártemis, etc; ainda jovem veio a morrer e toda a natureza o pranteou; há várias versões acerca da forma como morreu; segundo a versão mais antiga, a de Estesícoro, apaixonou-se por uma ninfa (Neide, Equeneide ou Lica), que o cegou para vingar-se de uma infidelidade; por algum tempo Dáfnis confortou-se com seu próprio canto, mas depois, num momento de desespero, precipitou-se do alto de uma rocha e foi levado aos céus por Hermes: os pastores passaram a oferecer-lhe sacrifícios anualmente no local onde ele teria se precipitado. Tal é a resposta mais objetiva que se pode dar acerca da identidade de Dáfnis.

Ao questionarmos sobre a escolha do mito de Dáfnis na “V Bucólica”, chegamos em Teócrito, já que em seu Idílio I, “encontramos o pastor Thyrsis cantando os infortúnios de Dáfnis, golpeado por Afrodite por um amor irresistível, porque se gabava de ser insensível a essa classe de paixão. Várias passagens daquele canto, e mesmo alguns versos inteiros, foram reproduzidos por Virgílio na Égloga V”. (PRADO, 1992, p. 56).

Mas vale ressaltar que no idílio de Teócrito Dáfnis não é divinizado, mas sim ao contrário, já que ele “baixa às profundezas do Hades, até submergir ou dissolver-se nas águas do rio Estígio, enquanto no relato do pastor virgiliano (vs 56-80), há uma longa celebração do novo *status* de Dáfnis como deus [...]”. (PRADO, 1992, p. 56, grifo do autor).

Na visão de Prado (1992, p. 56-57), Virgílio na “V Bucólica” distancia-se da temática teocriteana para, assim, construir um novo mito, calcado no discurso histórico e lendário dos feitos de César, criando, com isso, uma atmosfera propícia ao Cesarismo que ficaria cristalizado, posteriormente, na figura de Otaviano.

Segundo Prado (1992), Júlio César e Dáfnis podem ser aproximados no discurso poético de Virgílio porque ambos podem ser vistos como heróis lendários,

além do que, alguns indícios da história do general romano mostram que César também foi divinizado em 42 a.C. pelos triúnviros. Além disso, outro intertexto que torna possível aliar a história lendária de César com a de Dáfnis, segundo o crítico, é a sucessão de eventos que se seguem após a morte do imperador, mas descritos em um texto posterior, nas *Geórgicas* (Canto I, hex-463-488).

Nas palavras de Prado (1992, p. 57)

Quando ele morreu, Virgílio nos conta que o sol se escondeu, e o povo julgou que fosse o fim dos tempos; além do sol, também deram sinais a terra, as águas do mar, os cães agourentos, as aves mal astradas; o Etna vomitou lava; ouviram-se clamores de guerra na Germânia, os Alpes tremeram, vozes ressoaram na escuridão da noite e fantasmas apareceram nos bosques; animais falaram, rios houve que transbordaram ou suspenderam o curso de suas águas e toda sorte de estranhos acontecimentos deram lugar à morte desse herói de Roma.

Logo, segundo Prado, todos esses fatos lendários, quando somados, deixam entrever uma apropriação de um aspecto cultural e político do tempo de Virgílio.

Não podemos perder de vista, é claro, que “os noventa hexâmetros datílicos de Virgílio que a tradição dos estudos clássicos nos transmite sob a designação de Égloga V, por vezes subintitulados *Daphnis*, em boas edições, são, como os de qualquer uma das outras nove peças da coletânea, uma fala em língua latina”. (LIMA, 1992, p. 59, grifo do autor).

Na visão de Lima (1992), neste canto lírico-pastoral de Virgílio deixa-se entrever um efeito de sentido logo no início do primeiro hexâmetro – *Cur non consedimus?* (Por que não nos sentamos..?). *Cur* é responsável, por causa de seu valor latino de forma de interrogação, pelo efeito de sentido “conversa entre interlocutores”,

com que Virgílio finge poeticamente incorporar a uma simples fala de pastores aquilo que é mais propriamente efusão lírica, ao mesmo tempo em que se torna como que natural o prolongamento dessa efusão, graças à economia simulada num jogo de pergunta e resposta entre parceiros. No plano fonológico, *cur* 1) antecipa e faz ressoarem as assonâncias em líquidas, intensificadas já no hexâmetro seguinte; 2) acentua a oposição entre a leveza da flauta rústica, que parece comunicar-se à liquidez natural do seu som simbolizada no fonema [l], e uma certa dureza das vibrações do [r] da voz humana do pastor Menalcas: tu *calamos inf/lare leuis ego dicere uersus*. (LIMA, 1992, p. 63, grifos do autor).

Segundo Lima (1992) Daphnis é o vocábulo de maior recorrência na “V Bucólica”, já que aparece 13 vezes, pois tem um relevo especial. Para o crítico, não há dúvida sobre a adesão entusiasta do poeta em relação à monarquia juliana. Mas, se isso deve ser interpretado “como identificação pura e simples de uma obra que é produto do imaginário e do talento com a ideologia dos mortais interessados no êxito de um evento político e não primeiro como transfiguração poética da vida em sociedade é uma questão de gosto e de sensibilidade”. (LIMA, 1992, p. 63-64)

Com relação aos expedientes figurativos presentes no poema, podem-se destacar ainda os hexâmetros 83 e 84 da fala de Mopso, que se emociona com o canto de Menalcas e afirma que nem as águas que descem pelo vale o deleitam tanto:

[...] nec quae/ **saxosas** inter decurrunt *flumina uallis*  
nem os rios que descem por entre vales escarpados

A distribuição dos vocábulos contribui iconicamente para a mimetização da cena que está sendo invocada, já que “flumina”, rios, aparece, figurativamente, entre “uallis saxosas”, vales escarpados. Temos, dessa forma, a imagem do rio construída em meio ao vale.

Ao apresentar o pastor Dáfnis, lendário inventor do canto bucólico, como tema principal de toda a trama de figuras, a “V Bucólica” deixa entrever o tema do “louvor ao próprio gênero pastoril”, que é revestido por figuras que simbolizam todo o universo campestre.

O estilo, pensado aqui como efeito de individuação construído no poema, é apreendido pela coerência discursiva, ou seja, pela rede de figuras que vão criando uma expectativa do dizer. A recorrência figurativa potencializa, dessa forma, o estilo enunciado, porque ele vai aparecer como um efeito de sentido apreendido pelo contexto do poema. Na “V Bucólica”, portanto, temos um estilo simples, construído como efeito a partir de um cenário campesino (com uma gruta coberta por cachos de uvas, um olmeiro, uma frondosa faia), o canto alternado entre dois pastores (Mopso e Menalcas) e a menção a deuses que se coadunam com o ambiente campestre (Dáfnis, Ceres).

Buscou-se entender, assim, como o arranjo de figuras presentes no poema contribui para a construção da verossimilhança do cenário bucólico, o *locus amoenus*, o lugar aprazível destinado ao canto e ao ócio dos poetas-pastores. Ao destacarmos o jogo aliterativo e posicional das palavras na produção de impressões referenciais, procuramos apreender também a forma como Virgílio trama as palavras que estão em andamento no poema, remetendo-nos ao sentido poético e estético do texto.

## 5.4 GEÓRGICAS, Canto IV (hex 1-115): “descrição do lugar adequado para as abelhas”

Protinus aerii mellis caelestia dona  
 exsequar: hanc etiam, Maecenas, adspice partem.  
 Admiranda tibi leuim spetacula rerum,  
 magnanimosque duces totiusque ordine gentis  
 mores et studia et populos et proelia dicam. 5  
 In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem  
 numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.  
 Principio sedes apibus statioque petenda,  
 quo neque sit uentis aditus (nam pabula uenti  
 ferre domum prohibent) neque oues haedique petulci 10  
 floribus insultent aut errans bubula campo  
 decutiat rorem et surgentis atterat herbas.  
 Absint et picti squalentia terga lacerti  
 pinguibus a stabulis meropesque aliaeque uolocres  
 et manibus Procne pectus signata cruentis; 15  
 omnia nam late uastant ipsasque uolantis  
 ore ferunt dulcem nidis immitibus escam.  
 At liquidi fontes et stagna uirentia musco  
 adsint et tenuis fugiens per graminha riuos,  
 palmaque uestibulum aut igens oleaster inumbret; 20  
 ut, cum prima noui ducent examina reges  
 uere suo ludetque fauis emissa iuuentus,  
 uicina inuitet decedere ripa calori,

obuiaque hospitiis teneat frondentibus arbos.  
 In medium, seu stabit iners seu profluet umor, 25  
 transuersas salices et grandia conice saxa,  
 pontibus ut crebris possint consistere et alas  
 pandere ad aestiuom<sup>86</sup> solem, si forte morantis  
 sparserit aut praeceps Neptuno immerserit Eurus.  
 Haec circum casiae uirides et olentia late 30  
 serpylla<sup>87</sup> et grauiter spirantis copia thymbrae  
 floreat, inriguom<sup>88</sup>que bibant uiolaria fontem.  
 Ipsa autem, seu corticibus tibi suta cauatis  
 seu lento fuerint aluaria uimine texta,  
 angustos habeant aditus: nam frigore mella 35  
 cogit hiems, eademque calor liquefacta remittit.  
 Vtraque uis apibus pariter metuenda; neque illae  
 nequiquam in tectis certatim tenuia cera  
 spiramenta linunt fucoque et floribus oras  
 explent conlectumque haec ipsa ad munera gluten 40  
 et uisco et Phrygiae seruant pice lentius Idae.  
 Saepe etiam effosis, si uera est fama, latebris  
 sub terra fouere larem penitusque repertae  
 pumicibusque cauis exesaeque arboris antro.  
 Tu tamen et leui rimoso cubilia limo 45  
 unge fouens circum et raras superinice frondis;

<sup>86</sup> Na edição estabelecida por Silvia Ottaviano e Gian Biagio Conte (De Gruyter, 2013) encontra-se *aestiuum*. Aquí optamos por manter a edição *Les Belles Lettres*, de 1956.

<sup>87</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *serpulla*.

<sup>88</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *inriguumque*.

neu propius tectis taxum sine neue rubentis  
 ure foco caneros altae neu crede paludi  
 aut ubi odor caeni grauis aut ubi concaua pulsu  
 saxa sonant uocisque ofensa resultat imago. 50  
 Quod superest, ubi pulsam hiemem sol aureus egit  
 sub terras caelumque aestiua luce reclusit,  
 illae continuo saltus siluasque peragrant  
 purpureosque metunt flores et flumina libant  
 summa leues. Hinc nescio qua dulcedine laetae 55  
 progeniem nidosque fouent; hinc arte recentis  
 excudunt ceras et mella tenacia fingunt.  
 Hinc ubi iam emissum caueis ad sidera caeli  
 nare per aestatem liquidam suspexeris agmen  
 obscuramque trahi uento mirabere nubem, 60  
 contemplator: aquas dulcis et frondea semper  
 tecta petunt. Huc tu iussos adsperge sapes,  
 trita melisphylla et cerinthaie ignobile gramen,  
 tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum:  
 ipsae consident medicatis sedibus, ipsae 65  
 intima more suo sese in cunabula condent.  
 Sin autem ad pugnam exierint – nam saepe duobus  
 regibus incessit magno discordia motu;  
 continuoque animos uolgi<sup>89</sup> et trepidantia bello  
 corda licet longe praesciscere; namque morantis 70

<sup>89</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *uulgi*.

Martius ille aeris rauci canor increpat, et uox  
 auditur fractos sonitus imitata tubarum;  
 tum trepidae inter se coeunt, pinnisque coruscant  
 spiculaque exacuunt rostris aptantque lacertos  
 et circa regem atque ipsa ad praetoria densae 75  
 miscentur magnisque uocant clamoribus hostem;  
 ergo, ubi uer nactae sudum camposque patentis,  
 erumpunt portis; concurritur, aethere in alto  
 fit sonitus, magnum mixtae glomerantur in orbem  
 praecipitesque cadunt; non densior aere grando 80  
 nec de concussa tantum pluit ilice glandis;  
 ipsi per medias acies insignibus alis  
 ingentis animos angusto in pectore uersant  
 usque adeo obnixi non cedere, dum grauis aut hos  
 aut hos uersa fuga uictor dare terga subegit – 85  
 hi motus animorum atque haec certamina tanta  
 pulueris exigui iactu compressa quiescunt.  
 Verum, ubi ductores acie reuocaueris ambo,  
 deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit,  
 dede neci; melior uacua sine regnet in aula. 90  
 Alter erit maculis auro squalentibus ardens  
 (nam duo sunt genera): hic melior insignis et ore  
 et rutilis clarus squamis; ille horridus alter  
 desidia latamque trahens inglorius aluom<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *aluum*.



Vt binae regum facies, ita corpora plebis: 95  
namque aliae turpes horrent, ceu puluere ab alto  
quom<sup>91</sup> uenit et sicco terram sput ore uiator  
aridus; elucent aliae et fulgore coruscant  
ardentes auro et paribus lita corpora guttis.  
Haec potior suboles: hinc caeli tempore certo 100  
dulcia mella premes, nec tantum dulcia quantum  
et liquida et durum Bacchi domitura saporem.  
At cum incerta uolant caeloque examina ludunt  
contemnuntque fauos et frigida tecta relinquunt<sup>92</sup>,  
instabilis animos ludo prohibebis inani. 105  
Nec magnus prohibere labor: tu regibus alas  
eripe; non illis quisquam cunctantibus altum  
ire iter aut castris audebit uellere signa.  
Inuitent croceis halantes floribus horti  
et custos furum atque auium cum falce saligna 110  
Hellespontiaci seruet tutela Priapi.  
Ipse thymum pinosque<sup>93</sup> ferens de montibus altis,  
tecta serat late circum, quoi<sup>94</sup> talia curae,  
ipse labore manum duro terat, ipse feracis  
figat humo plantas et amicos inriget imbris. 115

<sup>91</sup> Na estação estabelecida pela De Gruyter encontra-se *cum*.

<sup>92</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *relinquunt*.

<sup>93</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *tinisque*.

<sup>94</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter encontra-se *cui*.

## 5.5 GEÓRGICAS, Canto IV (hex 1-115): Tradução e notas

Continuadamente relatarei os dons celestes do aéreo mel<sup>95</sup>. Considera também, Mecenas<sup>96</sup>, esta parte. Para tua admiração, cantarei espetáculos de breves assuntos e, em ordem, magnânimos comandantes, costumes, ocupações, povos e combates de toda nação. Pequeno o trabalho<sup>97</sup>, mas não pequena a glória. Se os deuses contrários o permitem e Apolo<sup>98</sup>, quando invocado, ouve.

Primeiramente, habitação e local devem ser buscados para as abelhas, em que não exista entrada aos ventos (pois os ventos proíbem levar alimentos à casa) e nem as ovelhas e os bodes inquietos ataquem as flores ou a errante novilha pelo campo agite o orvalho e pisoteie as ervas nascentes.

Afastem-se também os pintados lagartos<sup>99</sup> de ouriçados dorsos das férteis moradas e os melharucos<sup>100</sup>, outras aves e Procne<sup>101</sup> marcada no peito com cruéis mãos, porque tudo devastam largamente e levam à boca as próprias volantes<sup>102</sup>, alimento doce para agrestes ninhos.

Mas estejam presentes límpidas fontes e lagos verdejantes com musgos, um tênue riacho fluindo pela relva, uma palmeira ou um alto zambujeiro<sup>103</sup> sombreie o vestíbulo<sup>104</sup> para que, quando os novos reis<sup>105</sup> conduzirem os primeiros enxames de abelhas em sua primavera<sup>106</sup>, e divertir-se a juventude saída dos favos de mel, uma margem vizinha convide a se esquivar do calor, e uma árvore em frente retenha com folhagens hospitaleiras.

No meio, quer a água se mantenha parada, quer flua, lança atravessados salgueiros e grandes pedras para que possam deter-se em numerosas pontes e abrir

---

<sup>95</sup>O mel era visto pelos antigos como um orvalho celeste.

<sup>96</sup>Mecenas, o patrono das artes na época do reinado de Otávio Augusto.

<sup>97</sup>Trata-se de um assunto humilde. Evidencia-se, aqui, a modéstia do tema.

<sup>98</sup>Apolo, o deus das artes.

<sup>99</sup>Diz-se que o lagarto fica à espreita na entrada das colmeias, sendo um de seus inimigos.

<sup>100</sup>Melharuco (ou abelharuco), ave do tamanho de um sabiá que se nutre das abelhas e outros insetos.

<sup>101</sup>Procne, esposa de Tereu e irmã de Filomela. Foi transformada em andorinha após matar o filho e servi-lo ao marido. Diz-se que a mancha no peito da andorinha são as marcas do sangue de Ítis.

<sup>102</sup>abelhas

<sup>103</sup>Zambujeiro, oliveira brava.

<sup>104</sup>A entrada da colmeia.

<sup>105</sup>Segundo o pensamento da época, as abelhas eram governadas por reis

<sup>106</sup>O adjetivo possessivo presente em "*Vere suo*" indica que a primavera é a estação das abelhas, sendo mais favorável a elas.

as asas ao sol de estio, se por acaso Euro<sup>107</sup> impetuoso tiver molhado ou submergido em Netuno<sup>108</sup> as que tardam.

Em torno disso, floresçam verdejantes manjeronas<sup>109</sup> e cheirosos serpões<sup>110</sup> ao longe e uma abundância de segurelha<sup>111</sup> exalando fortemente, e que os canteiros de violetas bebam a úmida fonte.

Porém, as próprias colmeias, quer tenham sido formadas por ti com cavadas cortiças, quer tenham sido tecidas com um vime flexível, que tenham estreitas entradas: pois o inverno com o frio congela os méis, e o calor torna-os liquefeitos<sup>112</sup>.

Uma e outra força igualmente deve ser temida pelas abelhas; e não sem motivo, à porfia<sup>113</sup>, elas revestem com cera<sup>114</sup> as pequenas fendas de suas habitações e vedam as extremidades com visco e flores, e reunida para esses mesmos serviços, [elas] conservam uma cola mais pegajosa do que o visgo e o pez do Ida Frígio<sup>115</sup>.

Muitas vezes, também, se é verdadeira a fama, as abelhas aqueceram o lar em tocas sob a terra, e foram descobertas no interior de pedras porosas e na cavidade de uma árvore carcomida<sup>116</sup>.

Tu, porém, unta as colmeias cheias de fenda com liso limo, aquecendo ao redor, e lança por cima raras<sup>117</sup> folhagens. E não permitas o teixo perto dos tetos, não queimes ao fogo os vermelhos caranguejos<sup>118</sup>, não creias em profunda lagoa ou onde é forte o odor da lama, ou onde côncavas pedras ressoam com uma batida e resulta o eco repercutido da voz<sup>119</sup>.

---

<sup>107</sup>Euro, vento do Leste; capaz de alcançar as abelhas perdidas (as que tardam)

<sup>108</sup>Netuno, deus romano que preside os mares, aqui representa a própria água.

<sup>109</sup> Manjeronas, planta aromática usada como condimento.

<sup>110</sup>Serpão (ou serpilho), planta aromática de pequeno porte.

<sup>111</sup>Segurelha, erva aromática; planta ornamental também usada como condimento.

<sup>112</sup>Os excessos de calor e frio danificam o mel.

<sup>113</sup> As abelhas trabalham incansavelmente.

<sup>114</sup>As abelhas revestem o interior das colmeias com própolis. O termo cera indica a qualidade do própolis, substância escura e dura.

<sup>115</sup>Ida frígio, o monte Ida, localizado na Frígia, antiga região no Oeste da Ásia Menor.

<sup>116</sup>Diz-se que as abelhas também se alojam em esconderijos, em cavadas rochas ou nos buracos de árvores.

<sup>117</sup>As folhagens não devem ser muito longas, pois o ar deve circular entre os ramos.

<sup>118</sup> Há diferentes remédios que são compostos com os caranguejos em brasa, mas o odor desta preparação é nocivo às abelhas.

<sup>119</sup>As colmeias devem ser instaladas longe do barulho, onde não há mais eco.

Quanto ao mais, quando o áureo sol expulsou o abatido inverno sob as terras<sup>120</sup> e abriu o céu com luz de verão, imediatamente as abelhas percorrem os bosques e as florestas, recolhem as purpúreas flores e, leves, libam a superfície dos rios. Assim, felizes eu não sei por qual doçura, aquecem os ninhos e a progênie; depois elas formam com arte novas ceras e produzem os licorosos méis.

Aí, quando já vires uma multidão saída da colmeia voar pelo límpido estio até os astros do céu e admirares uma nuvem escura ser trazida pelo vento, contempla: buscam sempre águas doces e abrigos cobertos de folhagens. Espalha tu aí os aromas determinados, a melissa<sup>121</sup> triturada e a erva comum do chupa-mel<sup>122</sup>, faze, ao redor, soar zumbidos<sup>123</sup> e agita os címbalos da Mãe<sup>124</sup>. As próprias abelhas pousarão nos lugares preparados<sup>125</sup>, elas mesmas abrigar-se-ão segundo seu costume no interior da morada<sup>126</sup>.

Mas se saírem ao combate (porque muitas vezes a discórdia de dois reis sobreveio com grande alvoroço), de longe se podem prever os ânimos da turba e os corações que vibram pela guerra<sup>127</sup>; porque aquele som marcial do rouco bronze estimula as morosas, e a voz que imita os ruidosos sons das trombetas é ouvida. Então agitadas entre si confrontam-se, e batem as asas, e afiam os ferrões com os bicos, e preparam as garras, numerosas misturam-se ao redor do rei e ao mesmo pretório o inimigo invocam com grandes clamores. No momento em que tenham encontrado clara primavera e descortinados campos, lançam-se pelas portas; combate-se. Um barulho ressoa no alto céu, misturadas, aglomeram-se em um grande orbe e caem precipitadas. O granizo não cai mais denso do ar, nem tão grande número de bolotas chove da sacudida azinheira.

Os próprios [reis], insignes pelas asas<sup>128</sup>, em meio aos exércitos revolvem no pequeno peito os ingentes ânimos, obstinados em não ceder até que o duro vencedor

---

<sup>120</sup>O inverno esconde-se nas entranhas da terra.

<sup>121</sup>Mellisa, folha para as abelhas ou para o mel.

<sup>122</sup> Chupa-mel, erva de 30 a 50 cm de altura de cor roxa ou amarela, cultivada em pastagens ou solo pedregoso.

<sup>123</sup> Para Virgílio, o barulho atrai as abelhas.

<sup>124</sup>A “Mãe” é a deusa frígia Cibele, a grande Mãe que preside toda a natureza. Muitas vezes ela é representada com címbalos.

<sup>125</sup> As abelhas entrariam na colmeia por si próprias.

<sup>126</sup> Colmeia.

<sup>127</sup> Agitação que se produz no enxame com a aproximação do combate.

<sup>128</sup>Os reis se distinguem das demais abelhas pela luminosidade de suas asas.

obligou estes ou aqueles a virar as costas na fuga. Estes alvoroços dos ânimos e estes tão grandes combates se apaziguam, reprimidos por um jato de bem pouco poeira.

Mas, quando tiveres chamado do combate os dois líderes, dá à morte aquele que pareceu pior, para que, por consumir, não seja prejudicial; deixe que o melhor reine na desimpedida corte.

Um (pois duas são as espécies) será brilhante com manchas incrustadas de ouro. Este, insigne por seu aspecto e distinto por suas rutilantes escamas, é o melhor; aquele outro é horrível por sua indolência, arrastando, inglório, abundante ventre.

Dois são os aspectos dos reis, assim também são os corpos da plebe: pois umas são disformes e horrendas, como o viajante sedento quando vem da espessa poeira e cospe terra de sua garganta seca; outras reluzem e cintilam com fulgor, brilhantes do ouro em corpos mosqueados de manchas iguais.

Essa é a melhor raça: dela, na estação certa do ano, extrairás os doces méis; não tão doces quanto puros para corrigir o áspero sabor de Baco.

Mas, quando incertos os enxames voam e brincam no céu, desdenham os favos de mel e abandonam ao frio os seus tetos, tu proibirás aos instáveis ânimos o fútil divertimento. Proibir não é grande trabalho: extrai as asas aos reis; com eles imóveis, nenhuma ousará ir ao alto caminho ou arrancar as insígnias do acampamento. Que os jardins exalando perfumes de cróceas flores [as] convidem, e a tutela de Priapo<sup>129</sup> do Helesponto, o guardião contra os ladrões e as aves, com sua foice de salgueiro, [as] proteja. Que aquele que tem tais coisas a seu cuidado, trazendo das altas montanhas o timo e os pinheiros, semeie abundantemente ao redor dos tetos (colmeias), que ele mesmo empregue as mãos no duro trabalho, que ele mesmo, no solo, enterre as férteis plantas e [as] irrigue com amigáveis chuvas.

---

<sup>129</sup> Priapo, filho de Vênus e Baco, o deus dos jardins. Juno fez com que Priapo nascesse deformado. Envergonhada, Vênus mandou-o para Lâmpsaco, cidade da Mísia, sobre o Helesponto.

## 5.6 FIGURATIVIDADE NO CANTO IV (hex 1-115): análise do texto

Peter Toohey, em seu estudo *Epic Lessons: an introduction to ancient didactic poetry* (1996) debruça-se sobre o tema da poesia didática grega e romana, demonstrando uma possível arqueologia da estética didática. O autor busca, assim, por meio de uma análise comparativa de um grupo de poemas, uma certa regularidade que, segundo ele, é característica da poesia didática. Toohey observou as composições de Hesíodo, Xenófanes, Parmênides, Empédocles, Arato, Nicandro, Cícero, Lucrécio, Virgílio, Ovídio e Horácio. Segundo o crítico, todos estes poetas apresentam alguns traços comuns, tais como: 1) uma voz forte, singular e persuasiva; já que segundo Toohey a poesia didática requer a presença de uma voz direcionada a um destinatário; 2) um assunto que seja atraente ou sensacional; 3) o tipo de verso; pois, para o autor o hexâmetro datílico seria um protótipo da poesia didática; 4) a simplicidade conceitual e, por fim, 5) a extensão, referindo-se aos 828 versos de *O trabalho e os dias*, de Hesíodo, que se tornou, segundo Toohey, um modelo para um livro de versos didáticos.

Tendo em vista que “toda obra supõe o horizonte de uma expectativa, ou seja, um conjunto de regras preexistentes para orientar a compreensão do leitor (do público) e permitir-lhe uma recepção apreciativa” (JAUSS, *apud* LIMA 1983, p. 268), nossa tarefa é a de pensar qual seria a expectativa de um discurso que se pretende didático.

O termo “didática” remete-nos a um contexto de ensino-aprendizagem. De origem grega, o termo é da família do verbo διδάσκω, cujo sentido principal é “fazer aprender, ensinar, instruir”.

Desde Hesíodo (750 - 650 a.C) adotou-se o hexâmetro datílico como metro convencional da poesia de gênero didático. Todavia, Ovídio (43 a.C -18 d.C) utiliza o dístico elegíaco em seus poemas *Ars amatoria*, *Medicamina faciei feminae* e *Remedia amoris*. Estes textos colocaram alguns problemas à crítica tradicional, pois são obras que mesclam características que são próprias da poesia didática com a poesia elegíaca. Há, por isso, estudiosos que apresentam dúvidas quanto à categorização dessas obras ovidianas como pertencentes ao gênero da poesia didática, sobretudo a *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. O que se verifica é que uma variada gama de

intenções didáticas faz com que haja diferenças em maior ou menor grau entre os diferentes poemas didáticos.

Houve, por isso, várias tentativas por parte dos críticos em criar uma taxonomia do gênero da poesia didática<sup>130</sup>.

Sérvio, no séc. IV d.C, utiliza no início do seu comentário às *Geórgicas* de Virgílio uma palavra de origem grega - *didascalice* -, para se referir à poesia didática.

et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit; unde ad Maecenatem scribit, sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmium.

Estes livros [das *Geórgicas*] são didascálicos, por isso a necessidade de que para alguém sejam escritos, uma vez que o preceito requer a pessoa do mestre e do discípulo; [Virgílio] escreve para Mecenas assim como Hesíodo para Perses e Lucrécio para Mêmio.

Assim, Virgílio compôs as *Geórgicas* entre 37 e 29 a.C. Segundo a tradição dos Estudos Clássicos, a obra apresenta conteúdo instrucional sobre agricultura segundo os pressupostos da poesia didática. Algumas características do texto virgiliano, dentre elas, o caráter de ensinamento, o enfoque em temas técnicos e filosóficos e a presença de uma voz poética didática que se presta à instrução, colaboraram para a particularização da obra como gênero didático. (TOOHEY, 1996, p. 15).

Sobre os modelos literários seguidos por Virgílio, sabe-se que as fontes são sobretudo gregas: Hesíodo, Xenofonte, Arato e Nicandro; mas se constatam também as fontes latinas: Catão, Varrão e Lucrécio. (SANTOS, 2007, p. 23)

No que concerne à poesia didática e à literatura agrária latina, Aguilar (2006, p. 247) assim expõe:

Por Literatura Agronómica o Agrícola en el panorama literario greco-romano se entiende el conjunto de obras que tienen por objeto la exposición preceptiva de las labores y los trabajos propios de la vida en el ámbito rural, del *ager*, y por tanto del hombre *rusticus*, en oposición al *urbanus*. Desde esta perspectiva se comprende sin problemas que las obras latinas *De agricultura* no se circunscriben estrictamente a la agricultura, entendida sólo en sentido moderno como arte de cultivar la tierra, sino que engloben también otros

<sup>130</sup> Conferir A. Dalzell, R. Martin - J. Gaillard, *Les genres littéraires à Rome* (Paris, 1990) 199-200; Peter Toohey, *Epic lessons. An introduction to ancient didactic poetry* (London-New York, 1996); Roy K. Gibson, 'Didactic poetry as 'popular' form: study of imperatival expressions in Latin didactic verse and prose', 67-69, In: Catherine Atherton (ed.), *Form and content in didactic poetry* (Bari, 1997).

trabajos y actividades característicos de la economía rural (la *res rustica*) como la arboricultura, la ganadería, la avicultura, la apicultura o la administración misma de la *uilla*, la finca en suelo rústico. (AGUILAR, 2006, p.247).

No Canto I das *Geórgicas*, Virgílio menciona a importância do trabalho e a luta obstinada com a terra. No Canto II, cantam-se as árvores e as vinhas e é destacado o campo como um lugar de felicidade tranquila. A terra produz frutos em troca do esforço despendido pelo homem. O Canto III apresenta a raça dos animais e as artes de criação do gado e, no Canto IV, Virgílio apresenta a apicultura em um quadro agrícola.

Na visão de Elaine C. Prado dos Santos (2007, p.26),

Com os quatro cantos: plantas, árvores, animais e abelhas, o poema permite visualizar a gradação dos níveis da vida, diferentes e hierarquizados, mostrando que as criaturas se diferenciam. Essa ideia é compatível com a filosofia epicurista, ou seja, à medida que se sobe na escala dos seres, as criaturas vão se diferenciando, pois os organismos ficam mais complexos e compreendem um número maior de átomos diferenciados em combinações mais variadas.

Vale ressaltar que, ao compor um poema sobre temas agrários, Virgílio não quis apenas transmitir alguns conhecimentos técnicos sobre os trabalhos do campo. Se a crítica da obra virgiliana se prendesse apenas a esse aspecto temático, classificaria a obra do poeta mantuano como uma espécie de tratado técnico de agronomia; todavia, as *Geórgicas* vão muito além de um simples compêndio de aplicação prática sobre métodos a serem seguidos na agricultura. Aliás, dentro dos preceitos úteis e práticos em cada ramo da agricultura, Virgílio seleciona apenas aqueles que se coadunam com a finalidade artística. Essa seleção é, portanto, significativa, já que estabelece a diferença existente entre a poesia didática e os tratados técnicos sobre agricultura.

O filósofo e escritor Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) também opinou acerca da obra virgiliana, afirmando que “O nosso poeta, aliás, cuidava menos da verdade que da beleza literária, interessado como estava em proporcionar prazer aos seus leitores, e não em dar lições aos homens do campo !.” (SÊNECA, 2004, p.400).

O excerto do “Canto IV” das *Geórgicas*, hexâmetros de 1 a 115, aqui selecionado para leitura, tradução e análise tem como tema principal a apicultura, mais precisamente, a descrição do lugar adequado e seguro para as abelhas.



Virgílio, nos hexâmetros 1 a 7, faz uma invocação a Mecenas, o patrono das letras e, posteriormente, nos hexâmetros de 8 a 32, fala da situação das colmeias e da condição necessária para se mantê-las em segurança, hexâmetros 33 a 50. Menciona-se ainda o que deve ser feito pelo apicultor com a saída das abelhas para pilhar, enxamear ou combater, hexâmetros de 51 a 87. Posteriormente é destacada a escolha dos reis quando duas são as espécies das abelhas, hexâmetros 88 a 102, e como reter as abelhas em um jardim florido, hexâmetros 103 a 115. Seguindo o pressuposto da poesia didática, o de instruir, Virgílio discorre sobre o modo como se deve cuidar das abelhas. No entanto, o modo como trama o texto, deixa entrever um trabalho artístico primoroso com a linguagem.

O estilo das *Geórgicas* é o médio, pois a obra trata de assuntos considerados moderados, destinados aos trabalhos no campo, do cuidado para com as árvores e plantas, da criação de animais de médio e grande porte, e, por fim, da apicultura. Os temas e figuras apresentados coadunam-se com um tom didático, de ensinamento. Todavia, o poema de Virgílio não se restringe apenas à instrução. Há, nas *Geórgicas*, um rico trabalho com a linguagem, tanto no excerto selecionado para análise, como na segunda parte do “Canto IV”, em que se tem a narrativa sobre Orfeu no mundo inferior para resgatar a amada Eurídice (hex.315-558). Deve-se levar em conta que nas *Geórgicas*, muito além de “instruir”, em um estilo médio e, portanto, em um tom didático, Virgílio também se utiliza de digressões e procura envolvê-las figurativamente em sua obra. Dentre as muitas digressões, já destacamos a do “Canto II” em que Virgílio faz uma pausa na descrição do cultivo às vinhas (hex.259-419) para realizar um elogio à primavera (315-345).

Ao mencionar o estilo médio, *mediocris stylus*, fazemos alusão à classificação feita pelos gramáticos latinos em relação às *Geórgicas*. Enquanto as *Bucólicas* apresentam-se em um estilo simples, *humilis stylus*, tratando de assuntos destinados ao pastor de cabra ou ovelhas, as *Geórgicas* instruem o trabalho e o cultivo do campo, apresentando assuntos considerados moderados. Entendemos, com isso, que os temas e figuras que aparecem nas duas obras diferem quanto à sua funcionalidade no texto. Nos poemas bucólicos encontramos, quase sempre, uma tematização referente ao louvor do campo e da natureza de modo geral, como vimos na “Bucólica V”. Todas as figuras apresentadas nos poemas pastoris, portanto, coadunam-se com a ideia de celebração do ambiente campestre. Já nos poemas didáticos das *Geórgicas* o cenário ainda é o campo, mas na tematização são apresentadas a importância do

trabalho e as diferentes técnicas de cultivo. As figuras didáticas alinham-se, assim, com o motivo da obra, o de instruir.

Tendo em vista que o estilo é um traço diferencial depreensível no discurso, podemos afirmar que nas *Geórgicas*, portanto, a recorrência figurativa, que nos transmite assuntos agrícolas por meio da voz de um *magister*, deixa entrever um efeito de individuação próprio da poesia didática, o de instruir, que permite, assim, a manifestação do estilo médio. Pensando-se na recorrência figurativa presente nas *Geórgicas*, destacam-se: No Canto I (hex. 42-203), as figuras que nos remetem ao trabalho para o cultivo dos cereais, no Canto II (hex. 9-258), destacam-se diferentes tipos de cultivo: o das plantas em geral, bem como das videiras (hex. 259-419) e o de outras plantas de particular interesse, como a oliveira e a macieira (hex.420-540). No Canto III menciona-se a criação do gado de grande e pequeno porte (hex. 49-283 e 284-566) e no Canto IV fala-se da criação de abelhas e sua natureza (8-280).

No excerto selecionado para leitura, tradução e análise (Canto IV. hex. 1-115), tem-se a descrição de um lugar seguro para as abelhas se alojarem. Descreve-se, então, uma espécie de paraíso terrestre, lugar onde os ventos não sopram, as cabras e ovelhas não saltam, a vaca não esmaga as flores e os animais nocivos, lagartos e andorinhas, estão distantes. Além disso, as colmeias são construídas com meticuloso cuidado contra os excessos do clima e de outros perigos. (SANTOS, 2007, p. 33)

Com isso, nos hexâmetros de 8 a 32, o leitor é conduzido ao lugar mais adequado para que as abelhas possam fundar a colônia. São mencionadas, neste pequeno trecho, algumas providências que devem ser tomadas para dar às abelhas as condições necessárias para a produção de mel.

(hex. 8-32)

*Principio sedes apibus statioque petenda,  
quo neque sit uentis aditus (nam pabula uenti  
ferre domum prohibent) neque oues haedique petulci  
floribus insultent aut errans bubula campo  
decutiat rorem et surgentis atterat herbas.  
Absint et picti squalentia terga lacerti  
pinguibus a stabulis meropesque aliaeque uolucres  
et manibus Procne pectus signata cruentis;  
omnia nam late uastant ipsasque uolantis  
ore ferunt dulcem nidis immitibus escam.*

*At liquidi fontes et stagna uirentia musco  
adsint et tenuis fugiens per graminha riuos,*

*palmaque uestibulum aut ingens oleaster inumbret;  
 ut, cum prima noui ducent examina reges  
 uere suo ludetque fauis emissa iuuentus,  
 uicina inuitet decedere ripa calori,  
 obuiaque hospitii teneat frondentibus arbos.  
 In medium, seu stabit iners seu profluet umor,  
 transuersas salices et grandia conice saxa,  
 pontibus ut crebris possint consistere et alas  
 pandere ad aestiuom solem, si forte morantis  
 sparserit aut praeceps Neptuno immerserit Eurus.  
 Haec circum casiae uirides et olentia late  
 serpylla et grauiter spirantis copia thymbrae  
 floreat, inriguomque bibant uiolaria fontem.*

Primeiramente, habitação e local devem ser buscados para as abelhas, em que não exista entrada aos ventos (pois os ventos proíbem levar alimentos à casa) e nem as ovelhas e os bodes inquietos ataquem as flores ou a errante novilha pelo campo agite o orvalho e pisoteie as ervas nascentes. Afastem-se também os pintados lagartos de ouriçados dorsos das férteis moradas e os melharucos, outras aves e Procne, marcada no peito com cruéis mãos, porque tudo devastam largamente e levam à boca as próprias volantes, alimento doce para agrestes ninhos.

Mas estejam presentes límpidas fontes e lagos verdejantes com musgos e um tênue riacho fluindo pela relva e uma palmeira ou um alto zambujeiro sombreie o vestibulo para que, quando os novos reis conduzirem os primeiros enxames de abelhas em sua primavera e divertir-se a juventude saída dos favos de mel, uma margem vizinha convide a se esquivar do calor, e uma árvore em frente retenha com folhagens hospitaleiras.

No meio, quer a água se mantenha parada, quer flua, lança atravessados salgueiros e grandes pedras para que possam deter-se em numerosas pontes e abrir as asas ao sol de estio, sepor acaso Euro impetuoso tiver molhado ou submergido em Netuno as que tardam.

Em torno disso, floresçam verdejantes manjeronas e cheirosos serpões ao longe e uma abundância de segurelha exalando fortemente, e que os canteiros de violetas bebam a úmida fonte.

Os cinco primeiros versos do trecho selecionado para análise (hex. 8-12) trazem a imagem dos ventos que dificultam o trabalho das abelhas, pois impedem que elas carreguem os alimentos para a colmeia; além disso, o excerto traz as imagens dos animais domésticos que causam perturbação no habitat (as ovelhas, os bodes e a novilha), o que pode comprometer as condições ideais à produção de mel. Em seguida, são citados os lagartos e as aves predadoras (melharuco e andorinhas) que colocam em perigo a existência das próprias abelhas, já que se alimentam delas.

A voz poética enumera, assim, os elementos que podem comprometer o trabalho e a existência das abelhas, apresentando-nos, a partir do conteúdo instrucional segundo os pressupostos do gênero da poesia didática, um conselho sobre apicultura. Dessa forma, Virgílio descreve o lugar adequado e seguro para que as abelhas possam fundar a colônia.

Dentre os elementos que ameaçam a existência das abelhas, encontramos Procne entre as aves predadoras.

(hex. 13-15)

*Absint et picti squalentia terga lacerti  
pinguibus a stabulis meropesque aliaeque uolucres  
et manibus Procne pectus signata cruentis*

Afastem-se também os pintados lagartos de ouriçados dorsos das férteis moradas e os melharucos, outras aves e Procne marcada no peito com cruéis mãos

De acordo com a mitologia, Procne era filha de Pandião, rei de Atenas, casou-se com Tereu e dessa união ela teve um filho, Ítis, mas ao descobrir que o marido havia violentado sua irmã (Filomela), ela mata o filho e o serve ao marido, Tereu. Procne, então, foge com a irmã. Mas quando Tereu descobre o crime, persegue as duas mulheres, que imploram aos deuses que as poupem. Filomela é transformada em rouxinol; e Procne, em andorinha (Cf. GRIMAL, 2014. verbete: *Filomela*). Dizem que as manchas no peito da andorinha são traços do sangue de Ítis, que foi morto pela mãe e servido ao pai. “Esse detalhe mostra a ferocidade da andorinha e assim ela é um perigo para as abelhas” (SANTOS, 2007, p. 109).

No hexâmetro de Virgílio, a menção à Procne deixa entrever uma condensação imagética, pois o poeta sintetiza toda a história de Procne em uma única passagem, um único verso. Ao nomear a andorinha predadora como Procne, Virgílio resgata o mito e faz da palavra uma figuração mítica concreta. De acordo com Cassirer (1972, p. 115) “Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético”, o que nos leva a crer nos expedientes expressivos evidenciados na linguagem poética. Logo, a ferocidade da andorinha não é descrita, mas sugerida pela menção ao mito. A instrução sobre as aves predadores ganha relevo nessa passagem do texto.

De acordo com o relato de Virgílio, um grande enxame de abelhas segue o rei para procurar uma nova casa e, assim, fundar a colônia. Segundo o pensamento da época, as abelhas eram governadas por reis e não por rainhas (SANTOS, 2007, p. 110).

(Hex 18-24)

*At liquidi fontes et stagna uirentia musco  
adsint et tenuis fugiens per gramina riuos,  
palmaque uestibulum aut ingens oleaster inumbret;  
ut, cum prima noui ducent examina reges  
uere suo ludetque fauis emissa iuuentus,  
uicina inuitet decedere ripa calori,  
obuiaque hospitii teneat frondentibus arbos.*

Mas estejam presentes lípidas fontes e lagos verdejantes com musgos e um tênue riacho fluindo pela relva e uma palmeira ou um alto zambujeiro sombreie o vestibulo para que, quando os novos reis conduzirem os primeiros enxames [de abelhas] em sua primavera e divertir-se a juventude saída dos favos de mel, uma margem vizinha convide a se esquivar do calor, e uma árvore em frente retenha com folhagens hospitaleiras.

O enxame, assim, deve pousar para se reagrupar em um lugar seguro longe de ventos e tempestades, pois a mudança climática torna o trabalho das abelhas impossível, já que elas não são adaptáveis para voar no frio ou na chuva e precisam de energia para enfrentar o mau tempo. Confirmado o local seguro para abrigar a colmeia, longe da ferocidade de predadores: lagartos, andorinhas e outras aves; o próximo passo é esquivar-se do calor, pois o sol, em excesso, prejudica o trabalho das abelhas. O local ideal, portanto, deve ser o sombreado. É importante que em torno das colmeias haja muitas árvores e folhas com capacidade de protegê-las das rajadas fortes de vento e, além disso, a presença de água é importante, pois ela ajuda na polinização das flores.

De acordo com Huizinga em *Homo Ludens* (1971, p. 149),

O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa e injeta mistério em cada uma delas; de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.

Levando em conta tais apontamentos, merece destaque a seguinte passagem:

(hex. 19)

[...] et **tenuis** fugiens *per gramina riuos*  
E um tênue riacho fluindo pela relva

Neste verso, a ideia de que um tênue riacho passa pela relva, fluindo por ela, é ic nica, já que os termos “tênue” (tenuis) e “riacho” (riuos) circundam a expressão “per gramina” (pela relva), deixando entrever o arranjo artístico da linguagem poética. Como se vê há um jogo poético com as palavras, um arranjo estrutural que nos suscita uma imagem. Com base no raciocínio tecido por Greimas (1975, p. 12), podemos afirmar que o significante gráfico entra em jogo para conjugar suas articula es com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeira a proposi o do discurso.

Também merece destaque os três últimos hexâmetros do excerto selecionado:

(hex. 30-32)  
*Haec circum casiae uirides et olentia late  
serpylla et grauiiter spirantis copia thymbrae  
floreat, inriguomque bibant uiolaria fontem.*

Em torno disso, floresçam verdejantes manjeronas e serpões que deitam bom cheiro ao longe e uma abundância de segurelha exalando fortemente, e que os canteiros de violetas bebam a úmida fonte.

Aqui, Virgílio nomeia tr s ervas aromáticas: as verdejantes manjeronas (*casiae uirides*), os serpões que deitam bom cheiro ao longe (*olentia late serpylla*) e uma abundância de segurelha exalando fortemente (*grauiter spirantis copia thymbrae*). Para cada uma dessas ervas há uma amplitude descritiva que reforça imageticamente a extensão dos aromas presentes na cena. Assim, procurando lidar com a face mais sensorial da palavra, o poeta, o artista literário, deixa entrever um estímulo sensorial suscitado pela linguagem.

Sobre os materiais que devem ser empregados pelo apicultor na confec o das caixas das colmeias, Virgílio apresenta-nos:

(hex. 33-36)  
*Ipsa autem, seu corticibus tibi suta cauatis*

*seu lento fuerint aluaria uimine texta,  
angustos habeant aditus: nam frigore mella  
cogit hiems, eademque calor liquefacta remittit.*

Porém, as próprias colmeias, quer tenham sido formadas por ti com cavadas cortiças, quer tenham sido tecidas com um vime flexível, que tenham estreitas entradas: pois o inverno com o frio congela os méis, e o calor torna-os liquefeitos.

Observa-se, neste excerto, que dois materiais são indicados para a confecção das caixas que abrigam as abelhas (a cortiça e o vime). Na descrição virgiliana não se faz uma distinção qualitativa destes materiais, embora se soubesse, na época, que as caixas de cortiça eram preferíveis às de vime. Estas informações não escapavam aos agrônomos da Antiguidade greco-latina, sobretudo a Varrão, no *De Re Rustica*, que é uma das fontes de Virgílio. Isso deixa entrever que a poesia didática virgiliana, longe de ser um manual com técnicas de cultivo e cuidado ao campo, não tem o compromisso com o detalhamento minucioso das informações técnicas, mas sim com a forma literária.

Recomenda-se, ainda, que a entrada das colmeias seja estreita, pois isso facilitaria o controle interno da temperatura, evitando, com isso, o excessivo frio ou calor. Além disso, a entrada estreita afastaria os invasores daninhos às abelhas.

Nos hexâmetros de número 88 a 94, Virgílio apresenta dois tipos de reis.

*Verum, ubi **ductores** acie reuocaueris ambo,  
deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit,  
dede neci; **melior** uacua sine **regnet in aula**.  
Alter erit maculis auro squalentibus **ardens**  
(nam duo sunt genera): hic **melior** insignis et ore  
et rutilis **clarus** squamis; ille horridus alter  
desidia **latamque** trahens **inglorius aluom**.*

Mas, quando tiveres chamado do combate os dois líderes, dá à morte aquele que pareceu pior, para que consumindo não seja prejudicial; deixa que o melhor reine na desimpedida corte. Um (pois duas são as espécies) será brilhante com manchas incrustadas de ouro. Este, insigne por seu aspecto e distinto por suas rutilantes escamas, é o melhor; aquele outro é horrível por sua indolência, arrastando, inglorio, abundante ventre.

O termo “*ductores*”, líderes, empregado no verso, sugere uma imagem militar e monárquica, identificando, assim, os reis das abelhas aos dos homens. De um lado o *melior* (hex.90), “o melhor”, aquele que *ardens* (hex.91), “que brilha”, o que *regnet in*

*aula* (hex.90), “reina na corte”; enquanto o pior, ao contrário, é aquele que arrasta *latamque...aluom* (hex.94), “abundante ventre”, *inglorius* (hex.94), “inglório”. Esses termos remetem ao gênero épico, sugerindo, de acordo com alguns críticos da obra virgiliana, relações entre o mundo das abelhas e a realidade histórica do poeta, mais precisamente à batalha do Ácio. Mas essa alegoria não é um consenso entre os pesquisadores.

Nos hexâmetros seguintes, 95 a 102, Virgílio faz uma comparação entre dois tipos de abelhas operárias, identificando-as ao seu respectivo rei: *Vt binae regum facies, ita corpora plebis* (hex.95), “Dois são os aspectos dos reis, assim também são os corpos da plebe”. Neste verso fica assinalada a imagem humanizada das abelhas como súditos de reis.

Os termos empregados neste excerto situam as duas espécies de abelhas em campos opostos: as abelhas de tipo inferior, *turpes horrent* (hex.96), “são disformes e horrendas”, e suas características apresentam-se por meio de uma comparação, já que elas são apresentadas, na descrição virgiliana, – *puluere ab alto quom uenit et sicco terram spuit ore uiator aridus* (hex.96-98), “como o viajante sedento quando vem da espessa poeira e cospe terra de sua garganta seca”. Com isso, as abelhas de tipo superior apresentam conotações positivas que as vinculam à figura do rei vencedor: *elucet... et fulgore coruscant* (hex.98), “reluzem e cintilam com fulgor”. Nos três hexâmetros finais (hex.100-102), reforça-se a superioridade da primeira espécie, que produz *dulcia mella* (hex.101), “doces méis”, *durum Bacchi domitura saporem*, (hex.102), “para corrigir o áspero sabor de Baco”. O termo *mella* (hex.101) é um plural poético. O mel entre os antigos era tido como alimento celeste, proveniente dos deuses. Virgílio chama-o, assim, de aéreo mel: *aerii mellis caelestia dona* (*Geo.* IV, 1), “os dons celestes do aéreo mel” pois, de acordo com a crença da época, o mel caía do céu com o orvalho sobre as flores, de onde as abelhas o extraíam. No excerto, o mel atenua o sabor áspero do vinho de Baco, pois era costume entre os antigos preparar os vinhos amargos com mel.

Nos hexâmetros de número 103 a 115, Virgílio aconselha:

*At cum incerta uolant caeloque examina ludunt  
contemnuntque fauos et frigida tecta relinquont,  
instabilis animos ludo prohibebis inani.  
Nec magnus prohibere labor: tu regibus alas  
eripe; non illis quisquam cunctantibus altum  
ire iter aut castris audebit uellere signa.*



*Inuitent croceis halantes floribus horti  
 et custos furum atque auium cum falce saligna  
 Hellespontiaci seruet tutela Priapi.  
 Ipse thymum pinosque ferens de montibus altis,  
 tecta serat late circum, quoi talia curae,  
 ipse labore manum duro terat, ipse feracis  
 figat humo plantas et amicos inriget imbris.*

Mas, quando os incertos enxames voam e brincam no céu, desdenham os favos de mel e abandonam ao frio os seus tetos, tu proibirás aos instáveis ânimos o fútil divertimento. Proibir não é grande trabalho: extrai as asas aos reis; com eles imóveis, nenhuma ousará ir ao alto caminho ou arrancar as insígnias do acampamento. Que os jardins exalando perfumes de cróceas flores [as] convidem, e a tutela de Priapo do Helesponto, o guardião contra os ladrões e as aves, com sua foice de salgueiro, [as] proteja. Que aquele que tem tais coisas a seu cuidado, trazendo das altas montanhas o timo e os pinheiros, semeie abundantemente ao redor dos tetos (colmeias), que ele mesmo empregue as mãos no duro trabalho, que ele mesmo, no solo, enterre as férteis plantas e [as] irrigue com amigáveis chuvas.

Merece destaque, deste excerto, o hexâmetro 103,

At cum **incerta** uolant caeloque **examina** ludunt  
 Mas, quando os incertos enxames voam e brincam no céu

Os vocábulos, *incerta* e *examina*, “enxames incertos”, encontram-se entre os vocábulos *uolant* e *ludunt*, respectivamente, voam e brincam. Tem-se, assim, a partir da disposição dos sintagmas no verso, a imagem dos enxames de abelhas, voando e brincando iconicamente no texto. Trata-se de uma construção expressiva, em que se revela um trabalho artístico com a linguagem.

Selecionamos das *Geórgicas* os hexâmetros de número 1 a 115. Deprendemos, deste excerto, de modo geral, o tema do lugar aprazível a ser modelado para as abelhas. Desenvolve-se, neste excerto, o tema da apicultura, apresentando um conteúdo instrucional segundo os pressupostos da poesia didática, valendo-se de uma linguagem rica em procedimentos estilísticos.

Procurou-se observar como a estrutura poética atua e, assim, destacamos na análise alguns hexâmetros que consideramos mais expressivos.

Nossa preocupação é a de investigar o arranjo particular da linguagem poética, a construção expressiva do texto, a sua dimensão figurativa. Fundamentamo-nos, para isso, no conceito semiótico de figuratividade e 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” e de que “com os poetas a escolha das palavras é invariavelmente mais reveladora do que aquilo que elas contam” (1994, p. 97).

As *Geórgicas* pertencem, de acordo com a tradição, ao gênero da poesia didática. Os traços distintivos do poema didático iniciaram-se com Hesíodo em *O trabalho e os dias*, século VIII a.C. Durante os séculos em que tal forma foi utilizada, algumas características contribuíram para a especificação do gênero, tais como: o caráter de ensinamento, o enfoque em temas técnicos e filosóficos e a presença de uma voz didática chamada de magister. Os assuntos agrários presentes nas *Geórgicas*, de caráter instrucional, como é próprio ao gênero; deixam entrever um específico efeito de individuação, remetendo-nos ao estilo médio.

Perutelli (2010, p. 309-310), retomando o conceito didascálico exposto por Sérvio, assim afirma:

[...] o poema virgiliano contempla dois níveis didáticos: o superficial, o agrícola, digamos, recobre uma segunda mensagem mais profunda e articulada, que é aquela da ética da nova moral. Dentro da linha do gênero didascálico verifica-se a paradoxal situação de um texto que tem um fim didático declarado – o agrícola – menos real do que outro, não declarado – o ético.

Na leitura, tradução e análise do excerto selecionado das *Geórgicas* (Canto IV, hex 1-115), procuramos entender a instrução acerca do lugar aprazível e ideal para as abelhas fundarem sua colmeia como parte da caracterização da poesia de gênero didático e de um específico efeito de individuação. Logo, observou-se que a voz didática que perpassa o excerto deixa entrever, a partir de um efeito de sentido moderado, figuras que nos remetem a um espaço ideal a ser construído para as abelhas. Mas o assunto moderado não retira, assim, a grandiosidade da expressão, pois, como atesta Virgílio, é pequeno o trabalho (*in tenui labor*-hex.6), não pequena a glória (*tenuis non gloria* -hex.6).

## 5.7 ENEIDA, Canto VIII (hex. 612-731): “ENEIAS E AS ARMAS DE GUERRA”

“En perfecta mei promissa coniugis arte  
 munera; ne mox aut Laurentis, nate, superbos  
 aut a crem dubites in proelia poscere Turnum”.  
 Dixit et amplexus nati Cytherea petiuit, 615  
 arma sub aduersa posuit radiantia quercu.  
 Ille deae donis et tanto laetus honore  
 expleri nequit atque oculos per singula uoluit  
 miraturque interque manus et bracchia uersat  
 terribilem cristis galeam flammisque minantem<sup>131</sup> 620  
 fatiferumque ensem, loricam ex aere rigentem,  
 sanguineam, ingentem, qualis cum caerula nubes  
 solis inardescit radiis longeque refulget;  
 tum leues ocreas electro auroque recocto  
 hastamque et clipei non enarrabile textum. 625  
 Illic res Italas Romanorumque triumphos  
 haud uatum ignarus uenturique inscius aevi  
 fecerat ignipotens; illic genus omne futurae  
 stirpis ab Ascanio pugnatum in ordine bella.  
 Fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro 630  
 procubuisse lupam, geminos huic ubera circum  
 ludere pendentis pueros et lambere matrem  
 impuidos, illum tereti ceruice reflexam  
 mulcere alternos et corpora fingere lingua.  
 Nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas 635  
 consessu caeuae magnis Circensibus actis

<sup>131</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter (2009) encontra-se *uomentem*. Conington em *The Works of Virgil* (2008) também chama a atenção para o termo *uomentem*, embora coloque em notas ao texto as duas formas (*uomentem* e *minantem*). Aqui optamos por manter a edição *Les Belles Lettres*, de 1957.

addiderat subitoque nouom<sup>132</sup> consuergere bellum  
 Romulidis Tatioque seni Curibusque seueris.  
 Post idem inter se posito certamine reges  
 armati louis ante aram paterasque tenentes 640  
 stabant et caesa iungebant foedera porca.  
 Haud procul inde citae Mettum in diuersa quadrigae  
 distulerant (at tu dictis, Albane, maneres!)  
 raptabatque uiri mendacis uiscera Tullus  
 per siluam et sparsi rorabant sanguine uepres. 645  
 Nec non Tarquinius eiectum Porsenna iubebat  
 accipere ingentique urbem obsidione premebat;  
 Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant.  
 Illum indignanti similem similemque minanti  
 aspiceres, pontem auderet quia uellere Cocles 650  
 et fluuium uinclis innaret Cloelia ruptis.  
 In summo custos Tarpeiae Manlius arcis  
 stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat,  
 Romuleoque recens horrebat regia culmo.  
 Atque hic auratis uolitans argenteus anser 655  
 porticibus Gallos in limine adesse canebat;  
 Galli per dumos aderant arcemque tenebant  
 defensi tenebris et dono noctis opacae:  
 aurea caesaries ollis atque aurea uestis,  
 uirgatis lucent sagulis, tum lactea colla 660  
 auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant  
 gaesa manu scutis protecti corpora longis.  
 Hic exsultantis Salios nudosque Lupercos  
 lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo  
 extuderat; castae ducebant sacra per urbem 665  
 pilentis matres in mollibus. Hinc procul addit  
 Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,  
 et scelerum poenas et te, Catilina, minaci

<sup>132</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter (2009) encontra-se *nouum*.

pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,  
 secretosque pios, his dantem iura Catonem. 670  
 Haec inter tumidi late maris ibat imago  
 aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,  
 et circum argento clari delphines in orbem  
 aequora uerberant caudis aestumque secabant.  
 In medio classis aeratas, Actia bella, 675  
 cernete erat, totumque instructo Marte uideres  
 feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.  
 Hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar  
 cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,  
 stans celsa in puppi, geminas cui tempora flamas 680  
 laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.  
 Parte alia uentis et dis Agrippa secundis  
 arduos<sup>133</sup> agmen agens; cui, belli insigne superbum,  
 tempora nauali fulgent rostrata corona.  
 Hinc ope barbarica uariisque Antonius armis, 685  
 uictor ab Aurorae populis et litore rubro,  
 Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum  
 Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.  
 Vna omnes ruere ac totum spumare reductis  
 conuolsum remis rostrisque tridentibus aequor. 690  
 Alta petunt; pelago credas innare reuolsas  
 Cycladas aut montis concurrere montibus altos:  
 tanta mole uiri turritis puppibus instant.  
 Stuppea flamma manu telisque uolatile ferrum  
 spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt. 695  
 Regina in mediis patrio uocat agmina sistro  
 necdum etiam geminos a tergo respicit anguis.  
 Niligenumque<sup>134</sup> deum monstra et latrator Anubis  
 contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam  
 tela tenent. Saeuit medio in certamine Mauors 700

<sup>133</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter (2009) encontra-se *arduus*.

<sup>134</sup> Na edição estabelecida pela De Gruyter (2009) encontra-se *ominigenunque*.

caelatus ferro tristesque ex aethere Dirae  
 et scissa gaudens uadit Discordia palla,  
 quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.  
 Actius haec cernens arcum intendebat Apollo  
 desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi, 705  
 omnis Arabs, omnes uertebant terga Sabaei.  
 Ipsa uidebatur uentis regina uocatis  
 uela dare et laxos iam iamque immittere funis.  
 Illam inter caedes pallentem morte futura  
 fecerat ignipotens undis et lapyge ferri, 710  
 contra autem magno maerentem corpore Nilum  
 pandentemque sinus et tota ueste uocantem  
 caeruleum in gremium latebrosaue flumina uictos.  
 At Caesar triplici inuectus Romana triumpho  
 moenia dis Italis, uotum immortale, sacrabat 715  
 maxima ter centum totam delubra per urbem.  
 Laetitia ludisque uiae plausuque fremebant;  
 omnibus in templis matrum chorus, omnibus arae;  
 ante aras terram caesi strauere iuuenci.  
 Ipse sedens niueo candentis limine Phoebi 720  
 dona recognoscit populorum aptatque superbis  
 postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,  
 quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.  
 Hic Nomadum genus et discinctos Mulciber Afros,  
 hic Lelegas Carasque sagittiferosque Gelonos 725  
 finxerat; Euphrates ibat iam mollior undis  
 extremique hominum Morini Rhenusque bicornis  
 indomitique Dahae et pontem indignatus Araxes.  
 Talia per clipeum Volcani, dona parentis,  
 miratur rerumque ignarus imagine gaudet 730  
 attollens umero famamque et fata nepotum.

## 5.8 Tradução e notas do CANTO VIII (hex. 612-731):

“Eis aqui os presentes prometidos, terminados pelo meu esposo<sup>135</sup>. Filho, não duvides em desafiar, depois, nas batalhas os soberbos laurentinos<sup>136</sup> ou o vigoroso Turno<sup>137</sup>”. Citereia<sup>138</sup> disse e recebeu os abraços de seu filho; colocou as brilhantes armas sob um carvalho em frente. Ele, alegre com os presentes da deusa e com tão grande honra não pôde se satisfazer e volveu os olhos por cada coisa.

[Eneias] admira e vira entre as mãos e os braços o tremendo capacete com os seus penachos, que ameaça com as chamas e a fatal espada, a rígida couraça de bronze, imensa, da cor de sangue, assim como a nuvem de cor azul abrasa-se com os raios do sol e, longe, resplandece. Depois, as armaduras da perna, leves de eletro e ouro refundido, a lança e o inenarrável enlaçamento do escudo.

Ali<sup>139</sup>, o deus do fogo<sup>140</sup>, que não ignora os vates nem desconhece o tempo futuro, havia colocado os feitos da Itália e os triunfos dos romanos; ali, havia colocado toda a origem de toda a geração futura de Ascânio<sup>141</sup> e, sucessivamente, as guerras combatidas.

E havia colocado a fértil loba<sup>142</sup> deitada no antro verde de Marte<sup>143</sup> e, suspensos, em volta de suas tetas, os meninos gêmeos a brincar e a lambar sem medo a mãe; ela, voltada para trás, com a cabeça torneada, a acariciá-los um e outro e a afagar seus corpos com a língua.

Não longe dali, havia reunido Roma e as raptadas Sabinas<sup>144</sup> sem o direito na assembleia do teatro, nas grandes representações circenses e, de súbito, a erguer-se

---

<sup>135</sup>Vulcano: o deus das forjas, esposo de Vênus, a deusa do Amor.

<sup>136</sup> Laurentinos: povo de Laurento, cidade da Antiga Roma, situada no Lácio entre Ostia e Lavínio.

<sup>137</sup>Turno: herói itálico, rei dos Rútulos, povo da Itália Central. “É o próprio Turno quem provoca a guerra contra os troianos” (GRIMAL, 2014, p. 457). Era noivo de Lavínia, antes do rei Latino dar a mão da filha a Eneias.

<sup>138</sup> Citereia, outro nome para Vênus.

<sup>139</sup> Refere-se à descrição do escudo de Eneias, presente da deusa Vênus.

<sup>140</sup>Vulcano: o deus das forjas.

<sup>141</sup>Ascânio: filho de Eneias e Creúsa.

<sup>142</sup>Remete-se à história de Rômulo e Remo.

<sup>143</sup>Marte: deus da Guerra, mas também aparece como um deus ligado à vegetação.

<sup>144</sup> O Rapto das Sabinas é um dos episódios lendários da origem de Roma. Quando a cidade foi fundada, Rômulo preocupou-se em povoá-la, especialmente com mulheres. Rômulo decidiu, então, raptar as moças dos seus vizinhos, os Sabinos e, para isso, organizou grandes corridas de cavalos durante as festas de *Consus*. A um sinal combinado durante o evento, os homens de Rômulo raptaram todas as jovens. (TITO LÍVIO, 1989, p. 31)

uma nova guerra entre os Romulidas<sup>145</sup> e o velho Tácio<sup>146</sup>, rei dos severos habitantes de Cures.

Depois de cessada a batalha, os reis, entre si, estavam de pé e armados, diante do altar de Júpiter<sup>147</sup>, segurando as páteras<sup>148</sup> e faziam um tratado de aliança com a porca imolada.

Não longe daí, as rápidas quadrigas esquartejaram Mécio Fufécio<sup>149</sup> em sentidos contrários (mas tu, ó Albano<sup>150</sup>, não manterias teus dizeres) e Tulo<sup>151</sup> arrastava as vísceras do mentiroso homem pela floresta e os espinheiros cobertos com sangue escorriam.

E ainda também Porsena<sup>152</sup> mandava receber o exilado Tarquínio<sup>153</sup> e sitiava a cidade com um enorme cerco<sup>154</sup>. Os descendentes de Eneias corriam ao ferro pela liberdade. Se considerares quem é semelhante ao indigno ameaçador, porque Cocles<sup>155</sup> ousara destruir a ponte e Clélia<sup>156</sup> atravessara a nado o rio com as correntes destruídas.

No alto, o guardião de Tarpeia<sup>157</sup>, Mânlio<sup>158</sup>, estava de pé diante do templo e defendia o alto do Capitólio. O recente palácio de Rômulo estremecia com o colmo<sup>159</sup>. E, aqui,

---

<sup>145</sup>Os Romulidas, o povo que Rômulo havia reunido em Roma.

<sup>146</sup>Titus Tatius, o rei dos Sabinos. Após o rapto das Sabinas, diz-se que Tácio organizou um exército que marchou contra Roma. Mas, segundo conta-nos Tito Lívio (cf. *Ab Urbe Condita*), após intervenção das próprias sabinas em meio à guerra, pedindo pela harmonização dos dois povos, Romanos e Sabinos assinaram um tratado de aliança que unia os dois povos.

<sup>147</sup>Conta-se que durante a guerra contra os Sabinos, Rômulo fez um pedido a Júpiter, o grande deus do panteão romano, e prometeu-lhe edificar um templo no exato lugar em que o combate mudasse de feição.

<sup>148</sup>Espécie de taça usada em sacrifícios antigos.

<sup>149</sup>Mettus Fufetius, o último rei lendário de Alba Longa. Diz-se que ele recusou ajuda a Roma em um conflito, traindo-a.

<sup>150</sup>Referência a Mécio Fufécio, último rei albano, que quebra o acordo com Roma.

<sup>151</sup>Tullus Hostilius, o terceiro rei lendário de Roma, responsável pela destruição de Alba Longa, cidade vizinha a Roma.

<sup>152</sup>Porsena: rei da cidade etrusca Clúsio, antiga cidade na Itália.

<sup>153</sup>Lucius Tarquinius Superbus: Tarquínio, o Soberbo, é responsável pela morte de Sérvio Túlio, sexto rei de Roma. Conta-se que quando tomou o poder no senado, Tarquínio perseguiu os partidários de Sérvio Túlio, confiscando seus bens. Foi deposto em 509 a.C. Expulso de Roma, Tarquínio procurou Porsena e pediu-lhe asilo. Porsena aproveitou, assim, para declarar guerra à Roma.

<sup>154</sup>Porsena no ano de 507 a.C. sitiou Roma, cercando-a.

<sup>155</sup>Com Roma cercada por Porsena, Horácio Cocles defendeu a ponte pela qual o inimigo iria atravessar o Tibre.

<sup>156</sup>Durante o cerco à Roma, em 507 a.C., Clélia era prisioneira e conseguiu fugir atravessando o Tibre a nado.

<sup>157</sup>Após o rapto das sabinas, Tito Tácio liderou os sabinos contra Roma. Diz-se que Tarpeia, atraída pelo ouro dos sabinos, traiu Roma, deixando entrar os sabinos na cidadela. Posteriormente ela foi assassinada e o monte onde ela foi sepultada foi chamado com seu nome. No texto, assim, Tarpeia refere-se à rocha Tarpeia no monte Capitolino.

<sup>158</sup>Marco Mânlio: cônsul da República Romana, defendeu Roma da invasão gaulesa.

<sup>159</sup>Colmo: haste das gramíneas; palha longa usada para cobrir as casas. Entende-se, nesta passagem, que o palácio de Rômulo eriçava-se com um teto de palha.



um ganso prateado<sup>160</sup> voejava sob os pórticos ornados de ouro: anunciava os gauleses que se aproximavam da estrada. Os gauleses atacavam pelas moitas e ocupavam a cidadela, protegidos pelas trevas, por um presente da opaca noite. Seus cabelos áureos, suas vestes áureas e os sagos listrados brilham. Então, seus pescoços lácteos estão atados com o ouro, cada um dos dois agita com a mão os dardos alpinos, os corpos protegidos pelos longos escudos.

Aqui, havia representado os saltitantes sálíos<sup>161</sup> e os lupercus<sup>162</sup> nus, os barretes sacerdotais de lã e os escudos caídos do céu. As castas matronas conduziam pela cidade, nas flexíveis carruagens, os objetos sagrados. Daqui, ao longe, acrescenta também as moradas do Tártaro<sup>163</sup>, a alta porta de Dite<sup>164</sup> e os castigos dos criminosos e tu, ó Catilina<sup>165</sup>, suspenso do ameaçador rochedo e tremendo em face das Fúrias<sup>166</sup> e, à parte, os piedosos aos quais Catão<sup>167</sup> havia ditado as leis.

Entre isto, a áurea imagem de um mar inchado espalhava-se amplamente ao longe, mas o mar espumava com a onda branca e, ao redor, os brilhantes golfinhos de prata, em círculo, varriam as superfícies das águas com suas caudas e fendiam as agitadas ondas. No meio viam-se as armadas de bronze, a batalha do Ácio<sup>168</sup>, via-se todo o Leucates<sup>169</sup> a ferver, com Marte<sup>170</sup> preparado e as ondas resplandecerem com o brilho do ouro.

---

<sup>160</sup>Chama-se a atenção dos romanos para um ataque noturno dos gauleses. O sinal foi dado pelos gansos que viviam ao redor do templo de Juno no monte Capitolino.

<sup>161</sup>Os sálíos eram sacerdotes que realizavam cultos ao deus Marte, o deus guerreiro.

<sup>162</sup>Os lupercus eram sacerdotes de Fauno, divindade associada ao campo e também à fertilidade. Conta-se que os lupercus usavam chicotes feitos com couro de cabra (barretes sacerdotais de lã).

<sup>163</sup> Tártaro: o mundo inferior.

<sup>164</sup> Dite: um dos nomes de Plutão, deus responsável pelo mundo inferior.

<sup>165</sup>Lucius Sergius Catilina: militar e senador romano, queria destruir o poder oligárquico do senado.

<sup>166</sup>Fúrias: divindades que viviam nas profundezas do Tártaro e eram responsáveis pela tortura das almas.

<sup>167</sup> De acordo com Sêrvio seria o Catão (o Velho, ou Catão Sapiente), político e escritor de Roma, eleito cônsul em 195 a.C, mas para Conington (2008) Virgílio teria pretendido o Catão de Útica (o Jovem) (95-16 a.C.), político romano célebre pela sua integridade moral, para destacar o contraste em relação a Catilina.

<sup>168</sup> A batalha do Ácio, em 31 a.C, foi um confronto naval entre Marco Antônio e Otávio Augusto. Enquanto a frota de Otávio era comandada por Agripa, a frota de Marco Antônio era apoiada pela rainha do Egito, Cleópatra. Com a vitória de Otávio, inicia-se o Império e ele passa a ser conhecido como César Augusto.

<sup>169</sup> O monte Leucates. Conta-se que Leucates era um jovem muito amado por Apolo e que, ao escapar da perseguição do deus, lançou-se ao mar do alto de uma encosta íngreme. A ilha recebeu, assim, o nome de Lêucade. (GRIMAL, 2014, p. 276)

<sup>170</sup>Marte, o deus guerreiro.

De um lado César Augusto<sup>171</sup> conduzindo os ítalos à guerra com os representantes e o povo, os penates e os deuses maiores<sup>172</sup>, em pé sobre a elevada popa, a que o seu feliz rosto lança duplas chamadas e a constelação do seu pai abre-se sobre sua cabeça<sup>173</sup>.

Em outra parte, Agripa<sup>174</sup>, com os ventos e os deuses favoráveis, conduzindo o exército, soberba insígnia da guerra, suas têmporas resplandecem sob os rostros<sup>175</sup> da coroa naval. De outra parte, com força militar estrangeira e armas variadas, Antônio<sup>176</sup>, vencedor dos povos da Aurora e do Litoral Vermelho<sup>177</sup>, transporta com ele o Egito, a força do Ocidente e a longínqua Bactra<sup>178</sup>, e é seguido pela esposa egípcia<sup>179</sup>. Ao mesmo tempo todos se precipitaram e toda a superfície do mar espuma sob os remos e os tridentes dos rostros que o afastam. Dirigem-se a alto mar, creia que as Cíclades<sup>180</sup> arrancadas flutuavam sob a água ou que as altas montanhas se chocavam contra as outras montanhas: os varões se aproximavam das popas torreadas com tanta massa. A chama da estopa é espalhada pela mão e o volátil ferro pelos dardos; os campos de Netuno<sup>181</sup> avermelham-se com a nova carnificina. No centro, a Rainha<sup>182</sup> invoca os batalhões com o sistro<sup>183</sup> pátrio e ainda não voltou a vista para as duas serpentes atrás.

---

<sup>171</sup>Otávio Augusto que, após a vitória na batalha do Ácio, receberia o nome de César Augusto. A vitória contra Marco Antônio seria o início do Império em Roma.

<sup>172</sup>Os penates são os deuses do lar, adorados por romanos e etruscos. Os deuses maiores são os representantes do Grande Olimpo. Otávio contava com a proteção dos deuses na batalha do Ácio.

<sup>173</sup> Em 42 a.C, Otávio erigiu o Templo do Divino Júlio, adicionando o termo “Filho do Divino” a seu nome, o que fortaleceria seus laços políticos com os soldados de César. (GRIMAL, 2014, cf. verbete: Apolo).

<sup>174</sup>Marcus Vipsanius Agrippa, principal comandante de Otávio, guiou as frotas de Roma contra Marco Antônio e Cleópatra na Batalha do Ácio. (BOWDER, 1980)

<sup>175</sup>Rostro; esporão colocado na proa dos navios antigos para perfurar o casco dos outros nas batalhas.

<sup>176</sup>Marco Antônio foi aliado de César durante a conquista da Gália e também na guerra civil contra Pompeu. Aliou-se mais tarde a Otávio e Lépido, formando com eles o Segundo Triunvirato. (BOWDER, 1980).

<sup>177</sup>Marco Antônio venceu os habitantes da Ásia (“povos de aurora”), do Egito (do famoso Nilo) e da Bactriana, no Afeganistão (BECHARA; SPINA, 1973, p. 89).

<sup>178</sup> Bactra: região da Ásia Central.

<sup>179</sup>Marco Antônio alia-se a Cleópatra, desprezando sua esposa romana Otávia, irmã de Otávio Augusto. (BECHARA; SPINA, 1973, p. 89).

<sup>180</sup>Cíclades: grupo de ilhas no sul do mar Egeu.

<sup>181</sup>Netuno: deus dos mares.

<sup>182</sup> Cleópatra (69-30 a.C.), rainha egípcia da dinastia de Ptolomeu.

<sup>183</sup>Sistro: antigo instrumento egípcio de percussão que produzia som agudo e prolongado.

Monstros de deuses de toda espécie e o ladrador Anúbis<sup>184</sup> mantêm as armas contra Netuno e Vênus<sup>185</sup> e contra Minerva<sup>186</sup>. Marte, gravado em ferro, enfurece-se no meio da batalha, e as cruéis Fúrias descem pelo ar e, com o manto rasgado, a Discórdia<sup>187</sup> alegre caminha e é seguida por Belona<sup>188</sup> com seu chicote ensanguentado.

Ao ver isto, de cima, Apolo Ácio<sup>189</sup> retesava o arco. Com horror, todo o Egito, Indianos, todos os arábes e todos os sabeus viravam as costas. A própria rainha parecia dar velas aos invocados ventos e a soltar cada vez mais as frouxas amarras. O deus do fogo<sup>190</sup> colocara-a entre a carnificina, pálida pela morte futura, arrastada pelas ondas e pelo Iápige<sup>191</sup>; em frente também colocara o Nilo<sup>192</sup> com seu vasto corpo, abrindo as pregas de todo o seu traje e chamando os vencidos para o seu colo azul e para os seus secretos rios.

E César<sup>193</sup>, levado pelo tríplice triunfo às muralhas romanas, consagrava aos deuses da Itália um voto imortal, trezentos templos máximos por toda a cidade. As ruas retumbavam de alegria com jogos e aplausos; em todos os templos o coro das mães; todos tinham altares e diante deles os novilhos imolados cobriram a terra. Ele próprio, sentado no limiar da neve do candente Febo<sup>194</sup>, examina os presentes dos povos e os coloca nas soberbas portas; as nações vencidas avançam em longa fila, tão variadas no modo de vestir e nas armas, quanto nas várias línguas.

Aqui, Mulcíbero<sup>195</sup> representara a raça dos nômades<sup>196</sup> e os africanos de vestes soltas; neste lugar os lélegos<sup>197</sup>, os cários<sup>198</sup> e os gelonos<sup>199</sup> armados de setas; o

---

<sup>184</sup>Anúbis: deus egípcio, protetor e guia dos mortos, comumente representado com a cabeça de um chacal, animal de caça relacionado aos lobos, daí o nome ladrador.

<sup>185</sup>Vênus: deusa do amor, mãe de Eneias e protetora dos romanos.

<sup>186</sup>Minerva: deusa romana das artes e sabedoria, também rege as estratégias de guerra.

<sup>187</sup>Discórdia: a mãe dos males; diz-se que acompanhava Marte nas batalhas.

<sup>188</sup>Belona: é a fúria da guerra e carnificina, deusa de origem etrusca.

<sup>189</sup>O arco do deus Apolo dispara dardos letais.

<sup>190</sup>Vulcano, deus das forjas, responsável por colocar todas as presentes histórias no escudo de Eneias.

<sup>191</sup>Iápige, filho de Dédalo, é um vento que sopra de oeste-noroeste.

<sup>192</sup>O rio Nilo foi o principal fator para o desenvolvimento da sociedade egípcia. Hapi era cultuado como o deus das águas do Nilo, sendo responsável pela prosperidade advinda do rio. Diz-se que este deus é representado segurando talos de Papiros e flores de Lótus.

<sup>193</sup>Otávio, agora nomeado César Augusto, depois da vitória na batalha do Ácio.

<sup>194</sup>Febo, deus romano equivalente ao grego Apolo, representa a luz, a música e as artes; é irmão de Diana.

<sup>195</sup>Mulcíbero, outro nome para Vulcano, o deus das forjas.

<sup>196</sup>Nômades, gente do ocidente de Cartago.

<sup>197</sup>Lelégos: povo do sudoeste da Anatólia, Ásia Menor.

<sup>198</sup>Cários: povo do oeste da Anatólia, Ásia Menor. Cários e lelégos eram muito próximos.

<sup>199</sup>Gelonos: povos da Cíntia ou da Trácia.

Eufrates<sup>200</sup> já corria mais calmo com suas ondas, e os mórios<sup>201</sup>, os mais afastados dos homens, e o Reno<sup>202</sup> de duas barras, os indomáveis dahas<sup>203</sup> e o Araxes<sup>204</sup> indignado com a ponte.

[Eneias] admira tais coisas através do escudo de Vulcano, presente da sua mãe e, estranho aos assuntos, regozija-se com a imagem, carregando sobre o ombro a glória e a fama dos seus descendentes.

---

<sup>200</sup> Eufartes: rio que passa pela Armênia e Mesopotâmia.

<sup>201</sup>Mórios: povos da Bélgica. Os romanos chamavam-lhes de últimos porque, além deles, não conheciam mais povos.

<sup>202</sup>Reno: rio da Alemanha, era parte da fronteira setentrional do Império Romano.

<sup>203</sup>Dahas, povo da Cíntia.

<sup>204</sup>O rio Araxes nasce nos montes da Armênia e deságua no mar Cáspio. Xerxes lhe fez uma ponte e Alexandre outra; mas as enchentes do rio a destruíram. Otávio, então, subjugou-o com outra ponte mais firme. (LEITÃO, 1819, p. 75)

## 5.9 FIGURATIVIDADE NO CANTO VIII (hex. 612-731): análise do texto

Baseando-se nos poemas épicos da Antiguidade, Grimal (1992, p. 185) assim esclarece:

Esses poemas são “épicos” na medida em que contam feitos de caráter sobre-humano, realizados por alguma das personagens pertencentes à “memória coletiva” das cidades, que estão em relação com as divindades - das quais se originaram e pelas quais são inspiradas - e que vivem em tempos em que o divino e o humano ainda não se distinguiam claramente: é o tempo dos “heróis”, dos semi-deuses.

Para Hegel (1993, p. 572-573), na *Estética*, a epopeia propriamente dita

Representa o espiritual concreto sob uma forma individual, e a epopeia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contacta com o mundo total de uma nação ou de uma época. É, portanto, o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que apresentado sob uma forma objetiva de acontecimentos reais constitui o conteúdo e determina a forma do épico, propriamente dito. Desta totalidade fazem parte, por um lado, a consciência religiosa de todas as verdades profundas do espírito humano e, por outro lado, a vida concreta, a vida política e doméstica e até as necessidades que a vida exterior comporta e os meios de satisfazer.

Assim, a poesia de gênero épico é uma celebração narrativa da história pátria, acompanhada pela glorificação de heróis nacionais. Hegel menciona ainda outros elementos constitutivos do gênero. Entre eles vale destacar a objetividade e o conflito da guerra, que é conveniente à temática épica e ao desenvolvimento da ação.

Segundo Montagner (2014) a épica nasce na oralidade ancestral grega. O termo ‘épica’ provém do grego *épos* e significa, de modo mais amplo, ‘palavra’, ‘discurso’. De modo restrito, os gregos assim denominavam a poesia em hexâmetro, a partir de *epé*, plural de *épos*. Na época clássica greco-latina, será o hexâmetro datílico, segundo o crítico, o verso próprio desse gênero. Todavia, além do verso característico há outra marca: o caráter narrativo ou expositivo que assinala suas manifestações.

A *Eneida*, a épica virgiliana, possui doze cantos (ou livros) escritos em hexâmetros datílicos. Em sua célebre epopeia, Virgílio narra os memoráveis feitos romanos. Vemos as aventuras do herói Eneias, filho protegido da deusa Vênus, em luta para firmar os Penates troianos, os deuses do lar, em solo latino. A história começa (*in medias res*) com Eneias e suas naus em pleno Mediterrâneo, já no sétimo ano após a queda de Troia. O herói sofre um naufrágio arquitetado pela deusa Juno e é lançado à costa africana. Desenrolam-se, a partir daí, os acontecimentos e ações que farão de Eneias um ícone romano, o fundador da Nova Troia. Logo, a personagem Eneias, bem como suas ações e, portanto, seu papel figurativo no texto, apoia-se na previsibilidade narrativa que fundamenta a expectativa das figuras no contexto da poesia épica. Trata-se de um herói cujo destino é grandioso, pois nele repousa o futuro da raça troiana. Todos estes elementos serão desenvolvidos por Virgílio ao retomar o quadro da lenda romana. Assim, no engendramento do estilo grandiloquente, encontramos recorrências figurativas que nos levam a um específico efeito de individuação no texto.

Segundo Pedro Paulo Funari (2001, p. 66),

Após a vitória dos gregos sobre os troianos, Eneias vagou pelo Mediterrâneo, até chegar ao Lácio, onde reinou por alguns anos. Depois de morto, foi adorado como Júpiter Indiges. Seu filho Ascânio fundou Alba Longa e seu descendente Numitor, pai de Réia Sílvia, foi, pois, avô de Rômulo. Por essas lendas, Roma ligava-se ao deus da guerra, Marte, e à deusa da fertilidade, Vênus.

Para Antônio Medina Rodrigues (2005, p.10), a *Eneida* é “um cântico aos novos tempos do Império, é também a nostalgia dos tempos lendários e primeiros, há muito sepultados sob as guerras civis e de conquista, tempos de Rômulo, e da chegada dos troianos aos litorais itálicos, tempos da fundação de Roma”. Virgílio mescla história, mito e um conjunto de situações que já eram conhecidas pelos romanos.

Como marco da Literatura Latina, a *Eneida* confere à nação romana uma identidade cultural. A obra faz parte da chamada Idade de Ouro de Augusto e, segundo Funari (2001, p. 66), para os romanos era importante considerar que seu destino estava ligado aos deuses, pois estas nobres origens legitimavam seu poder sobre outros povos e servia como propaganda de suas qualidades.

No canto VIII, no excerto selecionado para tradução e análise, hexâmetros 612 a 731, temos a descrição do escudo de Eneias, presente forjado por Vulcano e

ofertado pela deusa Vênus ao herói. No escudo, Vulcano desenhou os eventos da futura Roma e, entre estes eventos estão a loba alimentando Rômulo e Remo; o rapto das Sabinas, e no centro, a batalha do Ácio. As imagens esculpidas por Vulcano no escudo de Eneias refletem toda a história de Roma, incluindo episódios míticos que se mesclaram aos eventos históricos. Além disso, vale ressaltar também a figura de Otaviano na centralidade do escudo, já que o governante passou a ser o centro do cenário político e social de Roma. Segundo Pierre Grimal (1992, p. 192): “O herói do poema será Enéias, claro, mas este se erguerá antes de Roma, no alto de uma linhagem que, de condutor de homens a triunfador, vem dar em Otávio.”

Na descrição do escudo, não se observam detalhes das ações dos personagens em seus respectivos cenários. Ao descrever a batalha do Ácio, por exemplo, vemos os oponentes de um lado e Otaviano de outro, enquanto as estratégias bélicas e o combate só são sugeridos. Cabe ao leitor, assim, reconstituir os eventos.

As diferentes histórias aludidas no escudo são narrativas lendárias e históricas desde a fundação de Roma. Pensando que o estilo é depreensível pelas recorrências figurativas do discurso, podemos pensar nessas narrativas como parte do programa figurativo que engendra o efeito de sentido grandiloquente.

Nos hexâmetros 619 e 625, vemos a descrição das armas de guerra, presentes ofertados pela deusa Vênus ao filho Eneias:

*miraturque interque manus et bracchia uersat  
terribilem cristis galeam flammisque minantem  
fatiferumque ense, loricam ex aere rigentem,  
sanguineam, ingentem, qualis cum caerulea nubes  
solis inardescit radiis longeque refulget;  
tum leuis ocreas electro auroque recocto,  
hastamque, et clipei non enarrabile textum.*

admira e vira entre as mãos e os braços o tremendo capacete com os seus penachos, que ameaça com as chamas e a fatal espada, a rígida couraça de bronze, imensa, da cor de sangue, assim como a nuvem de cor azul abrasa-se com os raios do sol e, longe, resplandece. Depois, as armaduras da perna, leves de eletro e ouro refundido, a lança e o inenarrável enlaçamento do escudo.

O capacete de crista vermelha, a rígida couraça de bronze, as armaduras da perna, a lança e o exuberante escudo compõem a imagem do guerreiro. Estas figuras contribuem para a caracterização de Eneias que, desde os Poemas Homéricos, “surge

como um herói protegido pelos deuses, aos quais obedece respeitosamente, estando-lhe reservado um destino grandioso: nele repousa o futuro da raça troiana” (GRIMAL, 2014, p. 135). Diferentemente do pastor que, no cenário bucólico, é representado pelo cajado e a flauta, aqui o guerreiro alia-se aos artefatos bélicos em um cenário de estratégias de combate. Tem-se, portanto, a descrição de objetos representativos do contexto da poesia épica.

Conington (2008, p.145), em seus comentários ao texto de Virgílio, aponta para o termo “*bracchia*” (braços) do seguinte excerto. Segundo o crítico, a ação de virar entre as mãos e os braços deixa entrever o tamanho das diferentes partes da armadura, que enchem os braços quando levantadas.

Miraturque interque manus et *bracchia* uersat.  
e admira e vira entre as mãos e os braços

A grandiosidade dos presentes forjados pelo deus do fogo, na visão de Conington (2008, p.145), aparece com o vocábulo “*minantem*”, verbo depoente que indica a ação de “ameaçar”, sugerindo o aceno da crista do capacete, que resplandece ao ser manuseado e admirado por Eneias.

Terribilem cristis galeam flammisque *minantem*  
o tremendo capacete que ameaça com suas cristas e chamas.

No Canto VII, Eneias chega à região do Tibre onde governa o rei Latino, que havia recebido dos deuses o aviso da chegada de Eneias, futuro esposo de sua filha Lavínia. O chefe dos troianos envia uma comitiva ao rei Latino para que seja feito um acordo de paz, mas a terrível Juno envia a deusa infernal Alecto, responsável pela guerra e pelas desgraças, para semear a discórdia entre os dois povos.

No Canto VIII, com à iminência da batalha, Eneias encontra-se preocupado com o porvir. À noite, então, ao permitir-se o descanso necessário, o herói é surpreendido pelo rio Tibre, que se personifica e começa a falar. O Tibre conta ao troiano quem, então, poderá auxiliá-lo na guerra contra Turno, trata-se de Palante – filho de Evandro, rei dos Árcades. Percorrendo o curso do rio e ouvindo-o, Eneias alcança a região onde Evandro lidera e tem a oportunidade de falar com o rei e confirmar a aliança predestinada.



Paralelo a isso, mostra-se a preocupação de Vênus com a iminência da guerra. Por esse motivo, a deusa queixa-se a Vulcano, pedindo-lhe ajuda na confecção de artefatos bélicos que serão indispensáveis ao filho Eneias. Com o pedido da esposa, Vulcano promete confeccionar as armas e pede a seus colaboradores, na forja, para que produzam uma arma de caráter singular.

(hex. 369-385)

Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis.	
At Venus haud animo nequiquam exterrita mater	370
Laurentumque minis et duro mota tumultu	
Volcanum adloquitur thalamoque haec coniugis aureo	
incipit et dictis diuinum aspirat amorem:	
“Dum bello Argolici uastabant Pergama reges	
debita casurasque inimicis ignibus arces,	375
non ullum auxilium miseris, non arma rogau	
artis opisque tuae nec te, carissime coniunx,	
incassumue tuos uolui exercere labores,	
quamuis et Priami deberem plurima natis	
et durum Aeneae fleuissem saepe laborem.	380
Nunc Iouis imperiis Rutulorum constitit oris:	
ergo eadem supplex uenio et sanctum mihi numen	
arma rogo genetrix nato. Te filia Nerei,	
te potuit lacrimis Tithonia flectere coniunx.	
Aspice qui coeant populi, quae moenia clausis	385
ferrum acuunt portis in me excidiumque meorum.	

A noite impele e abraça a terra com as suas sombrias asas. Porém, Vênus, mãe não apavorada de coração, perturbada com as ameaças dos laurentinos e com o duro tumulto, dirige-se a Vulcano, e no leito nupcial de ouro de seu esposo começa com estas palavras e infunde-lhe o divino amor: “Enquanto os reis argólicos devastavam Pérgamo com a guerra, condenada, e as cidadelas sucumbiam pelas inimigas chamas, nenhum auxílio pedi para os infelizes, nem armas do poder da tua arte, caríssimo esposo, nem quis que tu exercesses teus trabalhos em vão, e ainda que eu devesse grande quantidade de coisas aos filhos de Priamo, e muitas vezes lamentasse o duro trabalho de Eneias. Agora, por ordens de Jove deteve-se à entrada dos rútuos; por isso, eu mesma suplicante venho e eu, como mãe, rogo por seu venerável poder armas para o meu filho. A filha de Nereu e a esposa de Titono puderam te comover com suas lágrimas. Considera que os povos se reúnem, e que muralhas, com as suas portas fechadas, aguçam o ferro contra mim e para a destruição dos meus.”

Atendendo ao pedido da esposa, Vulcano confecciona um instrumento bélico que garantirá a segurança de Eneias. Além disso, o deus representará neste artefato,

o futuro da descendência do herói. Após a confecção das armas de guerra, Vênus presenteia o filho. A passagem inicia-se com as palavras da deusa:

(hex. 612 – 614)

*En perfecta mei promissa coniugis arte  
munera; ne mox aut Laurentis, nate, superbos  
aut acrem dubites in proelia poscere Turnum.*

Eis aqui os presentes prometidos, terminados pelo meu esposo. Filho, não duvides em desafiar, depois, nas batalhas os soberbos laurentinos ou o vigoroso Turno.

A partir dessas palavras desenham-se, por meio do olhar do narrador, mesclado ao olhar de Eneias, os utensílios bélicos. As armas de guerra são descritas e para cada uma delas é apresentada uma característica específica. Por meio da descrição das armas podemos acompanhar o olhar de Eneias e, a partir desse olhar, também admirar a arte produzida por Vulcano.

A exposição dos artefatos bélicos é minuciosa, mas breve (hex. 619 – 625), Virgílio mostra cada uma das armas, qualificando-as. O poeta apresenta cada uma: o capacete, que contém um penacho e que é responsável por despertar o terror no oponente, uma espada que leva à morte, uma couraça rígida com uma tonalidade cor de sangue, botas de eletro, feitas de metal, compostas de ouro e prata, uma lança e, por fim, um escudo que é inenarrável.

Ressalta-se, para cada uma das armas apresentadas pelo poeta, uma particular estrutura descritiva: nomeia-se a arma de guerra e, posteriormente, ela é qualificada. Quanto à essa forma de descrição, nota-se que o único artefato bélico que não possui um qualificativo é a lança. A omissão da característica da lança colocará, assim, o escudo em um relevo especial, já que este utensílio bélico é tão importante para o desenvolvimento da narrativa virgiliana que ganha uma descrição mais detalhada.

As figuras em cenário épico não revestem uma temática humilde, mas sim uma temática sublime, por isso se reconhece na épica o estilo grandiloquente. Para Grimal (1992, p. 187), “o tom da epopeia é o mais elevado possível, é “sublime” por excelência, pois refere-se aos assuntos mais grandiosos e aos interesses mais altos(...)”.

Com vistas à percepção de um estilo grandiloquente, nos versos seguintes, hexâmetros 612 a 731, procuramos analisar a descrição particular do escudo de Eneias, instrumento em que o deus do fogo, Vulcano, esculpiu os feitos da Itália e os triunfos dos romanos. No poema o escudo de Eneias é transformado em objeto artístico, já que nele se desenham os acontecimentos históricos de Roma, desde a sua fundação. O escudo permite que o leitor veja o destino grandioso da Nova Troia, que será fundada no Lácio. Observa-se, no excerto, uma rede de figuras coerentes ao contexto da poesia épica porque supõem uma unidade do discurso, levando-nos ao entendimento de um específico efeito de individuação, o grandiloquente. Vale ressaltar também o modo como Virgílio desenhou a história de Roma, valendo-se da palavra poética.

O escudo começa a ser descrito pela figura lendária da loba alimentando Rômulo e Remo (hex. 630-634):

*Fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro  
procubuisse lupam, geminos huic ubera circum  
ludere pendentis pueros et lambere matrem  
impavidos, illam tereti ceruice reflexam  
mulcere alternos et corpora fingere lingua.*

E havia colocado a fértil loba deitada no antro verde de Marte e, suspensos, em volta de suas tetas, os meninos gêmeos a brincar e a lambe sem medo a mãe; ela, voltada para trás, de cabeça arredondada, a acariciá-los um e outro e a afagar seus corpos com a língua.

Nesta passagem, a figura da loba aparece deitada no antro verde de Marte, uma gruta destinada ao deus e que é recoberta por plantas. Sabe-se que o deus Marte aparece em Roma como o deus da Guerra, mas ele também é visto como o deus da vegetação, ou seja, um deus da Primavera, já que a época da guerra começa com o fim do Inverno. É ele, assim, quem guia os jovens que emigram das cidades sabinas para fundar novas cidades e encontrar novos locais para se estabelecerem. (GRIMAL, 2014, p. 293). Ao costume de deixar o velho local em procura de outro chamava-se “*ver sacrum*”, “a primavera sagrada”. No trajeto ao novo local, os jovens eram guiados pelo piçanço, ave passeriforme, ou pelo lobo, dois animais consagrados a Marte. Daí o papel da loba no campo verde de Marte. O tempo do verbo “*procubuisse*”, perfeito ativo do infinitivo, segundo Conington, indica a ação da loba que já havia se deitado quando os gêmeos se posicionaram para beber o leite.

*procubuisse lupam, geminos huic ubera circum.*

a loba deitada, os gêmeos ao redor das tetas

A figura da loba, além de lendária, mesclou-se à história e tem um lugar de destaque no pequeno excerto. Nota-se ainda que a história de Rômulo e Remo é sugerida a partir da imagem da fértil loba e deve, portanto, ser completada pelo leitor. Trata-se de um mito acerca da história da fundação de Roma, em que os gêmeos Rômulo e Remo, filhos do deus Marte com Réia Silvia, descendente da estirpe de Eneias, foram amamentados por uma loba.

A fértil loba passa-nos, portanto, a ideia de abundância, é ela que supre os gêmeos. Na “IV Bucólica” de Virgílio, quando é mencionado o Retorno da Idade de Ouro e o nascimento de uma criança, toda natureza também aparece apta a servir:

(hex, 60-63)

*Ipsae lacte domum referente distenta capellae  
Ubera, nec magnos metuent armenta leones.  
Ipsa tibi blandos fundente cunabula flores.*

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

No pequeno excerto da “IV Bucólica”, como visto acima, a natureza modifica-se para receber a criança que havia acabado de nascer e, paralelamente, neste pequeno excerto do “VIII Canto” da Eneida, a fértil loba encontra-se apta a servir, alimentar os gêmeos recém-nascidos. A natureza, nos dois casos, encanta-se com a criança que traz boas novas.

Após a figura da loba, mostra-se o episódio do rapto das Sabinas, entalhado no escudo como marca lendária de um dos eventos que se seguiram à fundação de Roma. Mais uma vez, trata-se de um episódio que é apenas sugerido, já que os detalhes do acontecimento não são mencionados, pois eles devem ser reconstituídos pelo leitor. No excerto, são citadas as Raptadas Sabinas e a guerra entre os Romulidas e o Velho Tácio. Quando Roma foi fundada, só existiam homens e Rômulo preocupou-se em povoá-la com mulheres. Rômulo decidiu, então, raptar as moças

dos seus vizinhos, os Sabinos e, para isso, organizou grandes corridas de cavalos durante as festas de *Consus*. A um sinal combinado durante o evento, os homens de Rômulo, os Romulidas, raptaram todas as jovens. O Velho Tácio, o rei dos Sabinos, após o rapto das Sabinas, organizou um exército que marchou contra Roma. Mas, segundo conta-nos Tito Lívio (1989, p. 31), após intervenção das próprias sabinas em meio à guerra, pedindo pela harmonização dos dois povos, Romanos e Sabinos assinaram um tratado de aliança que unia os dois povos. (GRIMAL, 2014, p. 409).

Diz-se que durante a guerra contra os Sabinos, Rômulo dirigiu a Júpiter um pedido e prometeu-lhe edificar um templo no exato lugar em que o combate mudasse de feição. Cessada a batalha, foi construído o templo de *Iupiter Stator* (Júpiter que detém), edificado no local onde mais tarde foi construído o arco de Tito, na Via Sacra (GRIMAL, 2014, p. 409). A figura do templo de Júpiter, bem como das páteras, taças usadas em sacrifícios, e da porca imolada; deixam entrever a comunhão entre Romulidas e Sabinos com o fim da guerra. Conington (2008, p.147) revela-nos que era antigo o costume de se sacrificar um suíno em tratados de paz.

(hex. 635-641)

*Nec procul hinc Romam et raptas sine more Sabinas  
consessu caeae magnis Circensibus actis  
addiderat subitoque nouom consuergere bellum  
Romulidis Tatioque seni Curibusque seueris  
Post idem inter se posito certamine reges  
armati louis ante aram paterasque tenentes  
stabant et caesa iungebant foedera porca*

Não longe dali, havia reunido Roma e as raptadas Sabinas sem o hábito na assembleia do teatro, nas grandes representações circenses e, de súbito, a erguer-se uma nova guerra entre os Romulidas e o velho Tácio, rei dos severos habitantes de Cures.

Depois de cessada a batalha, os reis, entre si, estavam de pé e armados, diante do altar de Júpiter, segurando as páteras e faziam um tratado de aliança com a porca imolada.

Outro episódio entalhado no escudo é o esquartejamento de Mécio. No pequeno excerto, temos o vocábulo “Mettum”, Mécio, entre os vocábulos “citae” e “quadrigae”, rápidas quadrigas; remetendo-nos iconicamente à ideia do esquartejamento do rei albano. Reforça ainda esta ideia os outros vocábulos que fazem alusão a Mécio, mas que aparecem distantes, espalhados nos versos seguintes, como “*Albane*”, Albano, “*uir*”, homem, “*mendacis*”, mentiroso e “*uiscera*”,

vísceras; levando-nos a ideia já expressa nos versos, a de que as rápidas quadrigas esquartejaram Mécio em sentidos contrários.

(hex. 642-645)

*Haud procul inde citae **Mettum** in diuersa quadrigae  
distulerant (at tu dicitis, **Albane**, maneres!)  
raptabatque **uiri mendacis uiscera** Tullus  
per siluam et sparsi rorabant sanguine uepres.*

Não longe daí, as rápidas quadrigas esquartejaram Mécio Fufécio em sentidos contrários (mas tu, ó Albano, não manieras teus dizeres) e Tulo arrastava as vísceras do mentiroso homem pela floresta e os espinheiros cobertos com sangue escorriam.

Mécio Fufécio foi o último rei lendário de Alba Longa. Conta-se que ele fez um acordo com Tulo, o terceiro rei lendário de Roma. Os romanos haviam declarado guerra contra os albanos; mas Tulo e o rei de Alba Longa, Mécio, fizeram um acordo para evitar o excessivo derramamento de sangue. Como os dois exércitos tinham um conjunto de irmãos trigêmeos, foi decidido que esses irmãos lutariam entre si. Os irmãos Horácios lutariam pelo lado romano, enquanto os Curiácios lutariam pelos albanos. Roma saiu vitoriosa e Alba Longa foi submetida ao Estado romano. Posteriormente, quando Mécio se recusou a ajudar Roma em um conflito, traíndo-a; diz-se que foi esquartejado por duas quadrigas lançadas em direções opostas.

Tito Lívio (59 a.C – 17 d.C), historiador romano, em *Ab urbe condita* (1989, p. 60) assim registrou esse acontecimento:

Tulo então prosseguiu: Mécio Fufécio, se pudesses aprender ainda a respeitar os juramentos e os tratados, eu te pouparia a vida e seria eu próprio o teu instrutor. Mas como teu caráter é irrecuperável, que ao menos teu suplício ensine os homens a considerarem sagrados os compromissos que violas e assim como ontem dividias tua alma entre Fidenas e Roma, hoje é a vez de teu corpo ser também dividido". Mandou então que trouxessem duas quadrigas às quais fez amarrar Mécio com os membros distendidos. Em seguida, os cavalos foram impelidos em direção contrária, o corpo se dilacerou e os dois carros arrastaram os membros neles amarrados. Todos os olhares se afastaram do horrível espetáculo. (XXVIII).

Somando-se a este episódio, Vulcano coloca também dois personagens: Porsena, rei da cidade etrusca Clúcio, antiga cidade na Itália; e Tarquínio, o Soberbo; responsável pela morte de Sêrvio Túlio, sexto rei de Roma. Conta-se que ao tomar o

poder no senado romano, Tarquínio perseguiu os partidários de Sêrvio Túlio e confiscou seus bens. Foi deposto em 509 a.C. Quando foi expulso de Roma, Tarquínio procurou a ajuda de Porsena e pediu-lhe asilo. Porsena aproveitou, assim, para declarar guerra à Roma. No ano de 507 a.C, Porsena sitiou Roma, cercando-a. Mais uma vez os detalhes dos acontecimentos não são mencionados por Virgílio, mas apenas aludidos através das figuras por ele elencadas. Merece destaque a imagem do cerco à Roma:

(hex. 646-651)

*Nec non Tarquinius eiectum Porsenna iubebat  
accipere **ingentique urbem obsidione** premebat;  
Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant.  
Illum indignanti similem similemque minanti  
aspiceres, pontem auderet quia uellere Cocles  
et fluuium uinclis innaret Cloelia ruptis*

E ainda também Porsena mandava receber o exilado Tarquínio e sitiava a cidade com um enorme cerco. Os descendentes de Eneias corriam ao ferro pela liberdade.

Se observares aquele semelhante ao indigno e semelhante ameaçador, porque Cocles ousara destruir a ponte e Clélia atravessara a nado o rio com as correntes destruídas.

Nota-se que o vocábulo “urbem”, cidade, encontra-se entre a expressão “ingenti obsidione”, grande cerco, remetendo-nos iconicamente à ideia de que a cidade está sitiada.

... ingentique **urbem** obsidione premebat  
e sitiava a cidade com um enorme cerco.

Em menção ao verso seguinte (hex. 648):

*Aeneadae **in ferrum** pro libertate ruebant*  
Os descentes de Eneias corriam ao ferro pela liberdade

Conington (2008, p.148) destaca a expressão “*in ferrum ruere*” (“correr ao ferro”), pois, segundo ele, desenha-se nesta passagem uma espécie de espada. Com base nessa afirmação, observamos que a recorrência do fonema vibrante /r/ no final

do verso: *Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant* mimetiza a ideia de um ranger de espadas, remetendo-nos, portanto, à ideia da batalha.

Assim, com Roma cercada por Porsena, Horácio Cocles defendeu a ponte pela qual o inimigo iria atravessar o Tibre. Diz-se também que durante o cerco à Roma, em 507 a.C, Clélia era prisioneira e conseguiu fugir atravessando o Tibre a nado. A imagem deste acontecimento também foi aludida iconicamente:

*Et fluvium **uinclis** innaret Cloelia **ruptis**.*

E Clelia atravessara o rio com as correntes destruídas.

Nota-se que as correntes destruídas aparecem figurativamente no verso, pois o vocábulo “*uinclis*”, correntes, está apartado do vocábulo “*ruptis*”, destruídas, representando a ideia de ruptura e liberdade de Clélia.

O memorável escudo de Eneias traz, ainda, a figura de Marco Mânlio, cônsul da República Romana que defendeu Roma da invasão gaulesa. De acordo com os comentários de Conington (2008, p. 148) para os hexâmetros 652 e 653:

*In summo custos Tarpeiae Manlius arcis  
stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat*

No alto, o guardião de Tarpeia, Mânlio, estava de pé diante do templo e defendia o alto do Capitólio

O termo “*In summo*”, no alto, refere-se ao topo do escudo de Eneias e Mânlio é representado pictoricamente ao lado da rocha Tarpeia, como podemos observar iconicamente no verso: *In summo custos Tarpeiae Manlius arcis*.

No hexâmetro 654 Conington (2008, p. 148) afirma que ao utilizar o vocábulo “*recens*”, Virgílio assinala a arte de Vulcano no presente ofertado a Eneias, já que se trata do recente palácio acabado de ser entalhado no escudo.

*Romuleoque **recens** horrebat regia culmo.*

O recente palácio de Rômulo estremecia com o colmo



O hexâmetro, na visão do crítico, alude a renovação constante da casa de Rômulo nos tempos históricos de Roma. O termo “*Romuleo*” refere-se ao que se manteve como era nos tempos de Rômulo. Virgílio usa a imagem do colmo, “*culmo*”, a palha usada para cobrir as casas, para descrever o palácio de Rômulo e combiná-lo, de certa forma, com o templo dourado de seu próprio tempo. Dessa forma, constrói-se para o leitor a imagem do Capitólio.

Ainda neste excerto, chama-se a atenção dos romanos para um ataque noturno dos gauleses. O sinal foi dado pelos gansos que viviam ao redor do templo de Juno no monte Capitolino.

(hex. 655-662)

*Atque hic auratis uolitans argenteus anser  
porticibus Gallos in limine adesse canebat;  
Galli per dumos aderant arcemque tenebant  
defensi tenebris et dono noctis opacae:  
aurea caesaries ollis atque aurea uestis,  
uirgatis lucent sagulis, tum lactea colla  
auro innectuntur, duo quisque Alpina coruscant  
gaesa manu scutis protecti corpora longis*

E, aqui, um ganso prateado voejava sob os pórticos ornados de ouro: anunciava os gauleses que se aproximavam da estrada. Os gauleses atacavam pelas moitas e ocupavam a cidadela, protegidos pelas trevas, por um presente da opaca noite. Seus cabelos áureos, suas vestes áureas e os sagos listrados brilham. Então, seus pescoços lácteos estão atados com o ouro, cada um dos dois agita nas mãos os dardos alpinos, os corpos protegidos pelo longo escudo.

Para Conington (2008, p.149), o termo “*uolitans*”, participio presente que se refere a ação de voejar, dá-nos a imagem das asas vibrantes dos gansos.

*Atque hic auratis uolitans argenteus anser  
porticibus Gallos in limine adesse canebat*

O que reforça essa ideia, na verdade, é a repetição do fonema sibilante /s/ nos dois primeiros hexâmetros, que colaboram para a construção dessa imagem, já que sugerem, por meio da aliteração em /s/, a presença do voo dos gansos no poema.

Vulcano destaca ainda alguns elementos de cultura e entalha no escudo de Eneias os sális, sacerdotes que realizavam cultos ao deus Marte, o deus guerreiro; e os lupercus, sacerdotes de Fauno, que era uma divindade associada ao campo e à

fertilidade. Os lupercus utilizavam chicotes feitos com couro de cabra que eram chamados de barretes sacerdotais de lã. Destacam-se, assim, as cerimônias sagradas.

(hex 663-666)

*Hic exsultantis Salios nudosque Lupercos  
lanigerosque apices et lapsa ancilia caelo  
extuderat; castae ducebant sacra per urbem  
pilentis matres in mollibus [...]*

Aqui, havia representado os saltitantes sálíos e os lupercus nus, os barretes sacerdotais de lã e os escudos caídos do céu. As castas matronas conduziam pela cidade, nas flexíveis carruagens, os objetos sagrados.

De acordo com Heyne, Peerlkamp e Ribbeck, todos citados por Conington (2008, p.150), à primeira vista, a introdução das regiões infernais nos hexâmetros de número 666 a 670 parece fora de sintonia com o resto do contexto esculpido por Vulcano, mas devemos considerar, como bem aponta-nos Conington, que, neste pequeno excerto, assim como em outros, o objetivo de Virgílio é narrar incidentes pictóricos e, entre eles, a posição de benfeitores e criminosos nacionais:

(hex 666-670)

*[...] Hinc procul addit  
Tartareas etiam sedes, alta ostia Ditis,  
et scelerum poenas et te, Catilina, minaci  
pendentem scopulo Furiarumque ora trementem,  
secretosque pios, his dantem iura Catonem.*

Daqui, ao longe, acrescenta também as moradas do Tártaro, a alta porta de Dite e os castigos dos criminosos e tu, ó Catilina, suspenso do ameaçador rochedo e tremendo em face das Fúrias e, à parte, os piedosos aos quais Catão havia ditado as leis.

No pequeno excerto, os inimigos de César são colocados no mundo inferior, o Tártaro. Dite é um dos nomes utilizados para se referir ao deus Plutão, que é responsável pelo mundo inferior. No Tártaro encontra-se Catilina, um militar e senador romano que queria destruir o poder oligárquico do senado, bem como as fúrias, divindades que viviam nas profundezas e eram responsáveis pela tortura das almas. Ao traidor Catilina coube a agonia de cair do abismo, enquanto a Catão, o Jovem; ou Catão de Útica; político romano célebre pela sua inflexibilidade e integridade moral,

coube os Campos Elíseos. Na visão de Conington (2008, p.151), a figura de Catão apresenta-se nesta passagem em contraste com a figura de Catilina, concluindo que o caráter de Catão, em vida, fez dele um legislador para os mortos.

Vulcano prossegue nos detalhes de sua obra com a imagem de um mar que atravessa o escudo como um tipo de fronteira:

(hex 671-674)

*Haec inter tumidi late maris ibat imago  
aurea, sed fluctu spumabant caerulea cano,  
et circum argento clari delphines in orbem  
aequora uerrebant caudis aestumque secabant.*

Entre isto, a áurea imagem de um mar inchado espalhava-se amplamente ao longe, mas o mar espumava com a onda branca e, ao redor, os brilhantes golfinhos de prata, em círculo, varriam as superfícies das águas com suas caudas e fendiam as agitadas ondas.

Destaca-se desta passagem a figura dos golfinhos, *delphines*. O golfinho é um animal marinho consagrado a Apolo, pois seu nome lembra o santuário principal de Apolo em Delfos. Se lembrarmos, portanto, que Apolo foi adotado por Otaviano como seu protetor pessoal e que o imperador atribuía ao deus a sua vitória na batalha naval contra Marco Antônio e Cleópatra, a presença dos golfinhos abrindo o cenário da batalha do Ácio faz alusão à figura do deus Apolo, bem como à proteção do deus aos romanos. (GRIMAL, 2014, p.33).

Assim, no centro do escudo de Eneias, detalha-se a Batalha do Ácio e coloca-se a figura de Otaviano em destaque.

(hex. 675-688)

*In medio classis aeratas, Actia bella,  
cernete erat, totumque instructo Marte uideres  
feruere Leucaten auroque effulgere fluctus.  
Hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar  
cum patribus populoque, penatibus et magnis dis,  
stans celsa in puppi, geminas cui tempora flamas  
laeta uomunt patriumque aperitur uertice sidus.  
Parte alia uentis et dis Agrippa secundis  
arduos agmen agens; cui, belli insigne superbum,  
tempora nauali fulgent rostrata corona.  
Hinc ope barbarica uariisque Antonius armis,  
uictor ab Aurorae populis et litore rubro,  
Aegyptum uirisque Orientis et ultima secum  
Bactra uehit, sequiturque (nefas) Aegyptia coniunx.*

No meio via-se as armadas de bronze, a guerra do Ácio, via-se todo o Leucates a ferver, com Marte preparado e as ondas resplandecerem com o brilho do ouro.

De um lado César Augusto conduzindo os ítalos à guerra com os representantes e o povo, os penates e os deuses maiores, em pé sobre a elevada popa, a que o seu feliz rosto lança duplas chamas e a constelação do seu pai abre-se sobre sua cabeça.

Em outra parte, Agripa, com os ventos e os deuses favoráveis, conduzindo o exército, soberba insígnia da guerra, suas têmperas resplandecem sob os rostros da coroa naval. De outra parte, com força militar estrangeira e armas variadas, Antônio, vencedor dos povos da Aurora e do Litoral Vermelho, transporta com ele o Egito, a força do Ocidente e a longíngua Bactra, e é seguido pela esposa egípcia.

Representa-se, neste excerto, os dois rivais: de um lado Otávio Augusto, o senado, o povo, os Penates e os grandes deuses romanos; de outro, Marco Antônio e Cleópatra, acompanhados de um exército de homens bárbaros e figuras divinas monstruosas. Com o fim da batalha há o triunfo de Otávio sobre Marco Antônio e a Alexandria. Posteriormente, sentado à entrada do templo de Apolo, Otávio recebe os presentes das nações vencidas. O fim da guerra delimita o início da *pax romana*.

A "pax romana" de Augusto não era uma paz baseada na inércia: era a paz obtida depois de graves lutas; era a paz unida à força: significava não tanto a segurança interna, mas também a consolidação e o engrandecimento no exterior e coincidia com o ressurgimento do espírito imperialista, com a certeza de realizar por meio do império uma missão assinalada pelo destino, missão de civilização para ser propagada e imposta aos povos (LEONI, 1969, p.66).

O escudo de Eneias, como se viu, traz episódios centrais da história de Roma: a loba que alimenta Rômulo e Remo; o rapto das Sabinas; o castigo da traição de Mécio por Tulo Hostílio; a invasão de Porsena, os feitos heroicos de Horácio Cocles e Clélia, a defesa do Capitólio contra os gauleses, sálios e Iupercus e, no centro, a batalha do Ácio. Há também a representação do mundo inferior: no Tártaro, encontra-se Catilina, inimigo da pátria, enquanto nos Campos Elíseos, lugar onde habitam os justos, Catão aparece ditando as leis. Condensados em poucos versos, estes episódios revelam um modo peculiar de medir o tempo na narrativa, já que a percepção de grandes mudanças históricas são condensadas em um curto período, contrariando a medição cronológica do tempo. Com relação ao tempo da narrativa,

portanto, no escudo figura-se o futuro de Roma, pois ele mostra a Eneias acontecimentos que ainda não aconteceram.

O escudo de Eneias ganha especial descrição na narrativa. Isso se deve à peculiaridade que ele carrega, o futuro de Roma. Levando em conta a definição do dicionário de símbolos para o termo “escudo”, encontramos:

O escudo (broquel) é o símbolo da **arma passiva, defensiva, protetora**, embora às vezes possa ser também mortal. À sua própria força (como objeto de metal ou de couro), ele associa magicamente forças figuradas.

Efetivamente, o escudo é em muitos casos uma representação do **universo**, como se o guerreiro ao usá-lo opusesse o cosmo ao seu adversário, e como se os golpes deste último atingissem muito além do combatente à sua frente e alcançassem a própria realidade representada nos ornatos do broquel. O escudo de Aquiles é um singular exemplo disso: *Hefestos (Vulcano) cria nele uma decoração múltipla, fruto de seus sábios pensamentos. Ornamenta-o com figuras da terra, do céu e do mar, do sol infatigável e da lua cheia, bem como de todos os outros astros que coroam o céu... Também são figuradas duas cidades humanas – duas belas cidades. Numa delas, veem-se núpcias, festins... Em torno da outra cidade, acampam dois exércitos, cujos guerreiros rebrilham sob suas armaduras. Os atacantes hesitam entre duas decisões: a destruição da cidade inteira, ou a partilha de todas as riquezas que guarda dentro de seus muros a aprazível cidade...* (HOMI, 18, v. 478 – 492; 508 – 512). Nesse broquel, Hefestos põe ainda uma *terra branda, um campo fértil... domínios reais... um vinhedo pesadamente carregado de uvas... um rebanho de vacas de chifres altos... uma pastagem de cabras... uma praça de dança... e, por fim, a força pujante do rio Oceano, a formar a beirada do sólido escudo*. Todas as razões de viver, todas as belezas do universo, todos os símbolos da força, da riqueza e da alegria estão mobilizados e concentrados nesse broquel... O escudo era grande o bastante para proteger o combatente de cima a baixo e, eventualmente, servir de padiola para carregar um morto ou um ferido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 387).

Com isso, entende-se que o “escudo”, no pequeno excerto, vai além de um termo aleatório. Trata-se de um artefato bélico de uma força milenar, já que ele carrega a origem de Roma, a Nova Troia, bem como toda a descendência do herói Eneias. Pensando-se no tempo da narrativa, as imagens ali esculpidas separam, o tempo de Eneias e o tempo do imperador Otávio Augusto, revelando-nos um passado e um futuro.

Vale destacar que as figuras gravadas no escudo apenas sugerem a ação dos personagens que deve, portanto, ser reconstituída pelo leitor. No que diz respeito à presença do mito e sua narrativa, sabe-se que entre os antigos, o mito era associado

a algo verdadeiro, divino e sagrado. Inicialmente, o mito era um relato sobre os primórdios ou sobre as ações heroicas ou fatos que tiveram ou não uma intervenção divina, por isso, é uma matéria predominante e característica do gênero épico. Com isso, a poesia épica experimenta o contato com o tempo passado.

Procurou-se destacar, no excerto selecionado para tradução e análise, as figuras representativas do cenário épico e, portanto, a construção do texto em um estilo grandiloquente. Partindo do princípio de que o estilo é efeito de sentido e uma construção do discurso, verificamos que o efeito grandiloquente emerge de uma recorrência figurativa.

Neste excerto da *Eneida*, o efeito de individuação pretendido foi o sublime e a rede de figuras deixaram entrever uma recorrência de representação, a de um cenário marcado pela figura do herói que é agraciado pelos deuses com um presente especial, um artefato bélico que registra a história de sua descendência.

As figuras destacadas, portanto, com especial atenção ao escudo de Eneias engendram um cenário marcado por feitos heroicos que é mediado pela ação vigorosa do herói e seu povo.

A poesia épica virgiliana, em um tom vigoroso e, portanto, com destaque para temas e figuras grandiloquentes, colocou em relevo às façanhas da Itália e os triunfos romanos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreendermos o estilo como efeito de sentido produzido pelo discurso, reconhecemos a importância de se analisar a recorrência de procedimentos temáticos e figurativos na construção do sentido.

Para descrever um estilo devemos compreender a rede de temas e figuras que configuram a totalidade discursiva, entendendo-as como repertório deduzível do texto, mas também como um modo específico de uso desse repertório.

Na análise de um determinado estilo devemos procurar, portanto, os temas e figuras que estão circunscritos no discurso a fim de apreendermos um específico efeito de individuação engendrado no texto.

Como já vimos, a Roda de Virgílio especifica quais seriam as figuras desejadas para o contexto da poesia bucólica, didática e épica, pensando cada grupo de figuras a partir de diferentes contextos, seja do estilo simples (singelo), do médio e do grandiloquente. Ao mapear os três estilos da Antiga Retórica, o esquema circular tripartido que foi difundido a partir do século XII através dos estudos de João de Garlândia, não aponta para uma classificação entre os gêneros bucólico, didático e épico, pensando-os do baixo ao elevado, mas sim para uma ideia de continuidade temática da carreira literária de Virgílio.

Se uma roda, como se sabe, gira em torno de um eixo central, podemos pensar em Virgílio como o eixo que mobiliza, movimenta três cenários de atuação. As *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* movimentam-se em torno do poeta que criou diferentes cenários de atuação e personagens: o pastor, o agricultor e o herói. A partir deles, desenham-se as ações e a espacialidade: para o pastor, o campo, a sombra de uma frondosa faia; para o agricultor o cultivo, o campo lavrado, as árvores frutíferas; e para o herói, as batalhas e suas armas de guerra. O cenário das *Bucólicas* traz um contorno humilde, pois as figuras apresentadas são de um universo temático singelo, ligado à natureza. O cenário das *Geórgicas* traz um contorno diferenciado, pois as figuras abordam o cultivo das plantas e a criação de animais, ou seja, trata-se de um universo temático moderado, em que são apresentados alguns ensinamentos relacionados à agricultura. No cenário da *Eneida* o contorno é o sublime, grandiloquente, pois o universo temático é outro, o das guerras e batalhas, em que são descritos os feitos dos heróis.

Ao analisar os três tipos de estilo descritos na Roda de Virgílio partimos do princípio de que todo estilo é um efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso. Acreditamos que esse efeito é determinado por recorrências de procedimentos na construção do discurso. Quando falamos em recorrência, estabelecemos como objeto de análise a isotopia figurativa presente nos textos, que é capaz de construir um específico efeito de individuação.

Há, portanto, nas *Bucólicas*, nas *Geórgicas* e na *Eneida*, uma direcionalidade previamente estabelecida, uma vez que o cenário campesino do pastor, na “Bucólica V”, constrói-se a partir de Mopso e Menalcas, personagens bucólicos que cantam sobre a morte e apoteose de Dáfnis, pastor por excelência e lendário inventor do gênero bucólico. O ambiente de atuação dos personagens é a gruta e o campo. Percebe-se, na leitura do poema, uma recorrência de figuras que nos remetem a uma temática singela sobre o viver rústico, o ócio e o prazer do canto, levando-nos a um específico efeito de individuação, a do estilo simples.

Enquanto isso, no Canto IV (hex 1-115) das *Geórgicas*, com intencionalidade instrutiva e, portanto, em um estilo médio, revela-se qual é o ambiente mais adequado para o cultivo das abelhas. Assim, o campo, os rios e as folhagens hospitaleiras participam da construção deste cenário, em que também figuram andorinhas, melharucos e outras aves predadoras que, segundo a voz didática que perpassa a obra, são um risco para as abelhas. Apresentam-se também os materiais adequados para a produção das caixas que abrigam as abelhas: a cortiça e o vime. Tem-se ainda a menção a Aristeu, um pastor mítico, mas que sabe técnicas de apicultura. Neste excerto das *Geórgicas* é apresentada, portanto, uma narração em que a voz poética descreve qual o cenário mais adequado para a criação de abelhas. As figuras presentes no fragmento revelam-nos o tema sobre os cuidados a serem tomados na apicultura.

Já no Canto VIII (hex. 612-731) da *Eneida* o estilo é o grandiloquente, uma vez que somos conduzidos a um cenário em que figuram o herói com suas armas de guerra. Ao filho Eneias, a deusa Vênus entrega o capacete, as espadas, a rígida couraça, as armaduras da perna, a lança e o inenarrável escudo. As figuras remetem-nos ao tema das batalhas e, posteriormente, aos triunfos dos romanos.



Se retomarmos as figuras presentes na Roda, podemos entender que cada estilo cria um modo individualizador de dizer, gerando uma expectativa de personagens, ação e ambientação. Observa-se uma recorrência figurativa que resulta em específicos efeitos de sentido. Confirma-se, assim, que os diferentes papéis temáticos presentes na constituição de um estilo fundamentam a totalidade discursiva. As personagens e seus respectivos cenários de atuação estão pressupostos em cada efeito de individuação. De cada estilo depreende-se, dessa forma, uma expectativa do dizer.

Pensando nos excertos das obras virgilianas aqui estudados, para o *humilis stylus* encontramos como personagens os pastores Mopso e Menalcas, dentre os animais representativos os cabritos, além da flauta e o cajado como objetos coerentes ao universo dos pastores. Também destacamos o campo, a gruta e os olmeiros, que figuram como a espacialidade desejada para o cenário bucólico descrito.

Na Roda de Virgílio as personagens mencionadas são *Tityrus* e *Meliboeus*, figuras recorrentes nos idílios de Teócrito e que, depois, também foram retomadas por Virgílio. As outras figuras mencionadas: as ovelhas, o cajado, o campo e a faia também são coerentes ao universo bucólico, já que contribuem para a previsibilidade do cenário no contexto do *humilis stylus*.

Para o *mediocris stylus* podemos destacar como personagem o pastor Aristeu, que sabe técnicas de apicultura. A menção a este personagem é feita nos hexâmetros 281-294, 315-558, do Canto IV das *Geórgicas*. Embora ele não apareça no excerto aqui estudado, podemos destacar sua presença como personagem representativo, justamente por ser parte do contexto virgiliano. Dentre os animais representativos podem ser destacadas as abelhas, pois o excerto aqui estudado aborda alguns conselhos de apicultura, colocando as abelhas, portanto, em maior destaque. Além disso, as colmeias podem figurar como objeto representativo, em uma alusão às caixas de cortiça e vime destinadas ao abrigo das abelhas e que aparecem no texto como um dos conselhos a ser seguido na apicultura. Para a descrição do cenário, vale destacar o campo, o rio e as folhagens hospitaleiras, ambiente adequado para as abelhas se alojarem.

Na Roda virgiliana os personagens mencionados para o *mediocris stylus* são *Triptolemus* e *Coelius* (às vezes pode aparecer *Caelius*, como já mencionamos anteriormente). Em João de Garlândia aparece ainda *Triptolemus* e *Ceres*. Segundo

Fowler (2012), *Coelius* e *Triptolemus* são nomes comuns para a época, nomes destinados aos proprietários da terra, por exemplo, embora a figura de *Triptolemus* apareça em um dos Hinos Homéricos à Deméter, deusa grega da agricultura, daí a menção a Ceres, equivalente romano para Deméter, feita por Garlândia. São nomes, portanto, que estariam dentro do contexto das *Geórgicas*, mesmo não sendo personagens virgilianos seriam nomes equivalentes. Logo, o boi, o arado, o campo e os pomares, todos mencionados na Roda de Virgílio, figuram como elementos previsíveis neste contexto.

No *gravis stylus* podemos destacar como personagens Eneias e Turno. Como protagonista da *Eneida*, o herói Eneias figura como o filho protegido da deusa Vênus, que é agraciado com artefatos bélicos feitos pelo deus das forjas, Vulcano. Turno, o seu rival na batalha, aparece para fazer contraponto ao herói. Dentre os animais representativos destacamos o cavalo, que embora não apareça no excerto aqui estudado, é uma figura recorrente no contexto épico virgiliano. Como objetos representativos têm-se as espadas, as armaduras, a lança e o escudo. A ação das personagens remete à defesa das muralhas da cidade, bem como à construção delas, e o louro figura como uma honraria destinada aos heróis.

Na Roda os personagens citados são *Hector* e *Ajax*, personagens recorrentes na epopeia homérica. Em Homero, um dos modelos utilizados por Virgílio, o estilo grandiloquente, portanto, também contribui para a compreensão das personagens, sua atuação e a espacialidade descrita.

Queremos destacar, assim, que para cada estilo encontramos uma homogeneização das figuras que corroboram para uma direcionalidade do discurso e para a criação de diferentes lugares enunciativos.

Para Norma Discini (2009, p. 57) “o estilo apresenta um ponto de vista sobre o mundo”. Pensando-se nas obras de Virgílio, cada estilo: simples, médio e grandiloquente, aponta para a recorrência de um modo de dizer, remetendo-nos a diferentes discursos com diferentes pontos de vista.

Segundo Discini (2009, p. 59),

descrever um estilo é reconstruí-lo. Para tanto, reconstruímos o ator da enunciação, esse sujeito, cuja figura emerge como corpo, como caráter de uma totalidade enunciada. Por isso o estilo é um efeito de sentido, uma construção do discurso. O efeito de estilo pressupõe, concretizada nas figuras da espacialidade, temporalidade e actorialidade, uma sistematização. Trata-se de uma homogeneização

do sentido, que confirma a coerência global do estilo e confirma também um equilíbrio necessário à economia geral da construção do sentido.

Logo, observa-se que esta homogeneização do sentido se apoia nas isotopias figurativas, sejam elas espaciais, pensando-se na descrição do espaço de atuação, ou actoriais, pensando-se nas personagens. Em Virgílio, as personagens descritas revelam três tipos sociais (o pastor, o agricultor e o herói) e, a partir delas, constrói-se um modo de ser no texto, uma recorrência temática e figurativa que coloca em destaque uma identidade do discurso, os específicos efeitos de individuação, os estilos.

Pensando-se na doutrina dos *genera dicendi*, ou seja, dos três tipos de estilo definidos pelos gramáticos antigos, podemos entendê-los como instrumentos para a construção de diferentes lugares enunciativos. Cada estilo dá uma direcionalidade para o sentido de cada discurso. Há, nas três obras virgilianas, diferentes personagens que marcam, assim, diferentes tipos sociais com diferentes ambientes e ações.

Para cada estilo destaca-se um personagem que, a partir de seu papel temático e figurativo, aspectualiza-se no texto, já que a sua atuação esquematiza um cenário coerente.

Portanto, entendemos que os estilos simples, médio e grandiloquente que perpassam as três obras, remetem-nos a uma mudança de atuação, levando-nos a específicas esquematizações figurativas, seja do cenário, das personagens ou das ações circunscritas a cada estilo.

Segundo Thamos em *As armas e o varão* (2011, p. 31),

Ao fazer girar, ainda que muito de leve, “a roda de Virgílio” – essa espécie de hierarquia de estilos que os comentaristas da baixa latinidade identificaram nas obras do mantuano, tomando respectivamente as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida* como paradigmas dos três tipos básicos de estilo reconhecidos pelos antigos, quais sejam, o “simples” (*humilis stylus*), o “temperado” (*mediocris stylus*), e o “sublime” (*gravis stylus*) – percebe-se que a expressão, num grande autor, se sujeita por completo ao domínio dos recursos da linguagem [...]

Procurou-se destacar, com isso, o modo como as figuras e temas se organizam nas três obras virgilianas. Para tanto, valemo-nos dos diferentes estilos e, a partir

deles, articulamos os personagens e seu ambiente de atuação. Procurou-se entender como cada estilo determina a figuratividade presente nos textos, agindo como um específico efeito de individuação.

A poesia atinge um alto grau de encantamento quando a palavra poética alcança um ápice de realização imagética. A poesia vale-se da linguagem, experimentando-a e revificando-a.

Assim, como proposta deste trabalho, procurou-se descrever e compreender a construção expressiva da linguagem artística. Para isso, buscou-se entender que a palavra poética, enquanto imagem, só alcança sua função puramente representativa e estética quando percebida como uma forma particular de construção. Coube-nos, a partir destas considerações, ler as obras de Virgílio com a finalidade de reconhecer a eficácia do texto poético e a sua vocação imagética.

Procurou-se investigar em excertos representativos das três obras virgilianas, alguns dos recursos responsáveis pela formação do sentido estético e poético dos textos. Além disso, na análise das *Bucólicas*, das *Geórgicas* e da *Eneida* debruçamo-nos sobre os três tipos de estilo reconhecidos pelos gramáticos antigos, a fim de compreendê-los a partir da Poética e da Semiótica Literária.

Verificou-se que a tríade das obras virgilianas passou a ser representativa dos três tipos de estilo descritos pela Antiga Retórica. Posteriormente, João de Garlandia, filologista do século XIII, mapeou as três obras na chamada *Roda de Virgílio*, classificação medieval que seguiu, assim, a doutrina dos gramáticos antigos.

Nosso trabalho, portanto, com vistas à compreensão dos estilos presentes nas obras virgilianas, procurou reconhecer nos poemas o modo de atuação de cada estilo, pensando-os como efeitos específicos de individuação, depreensíveis por diferentes recorrências figurativas.

Apresentamos ainda as traduções dos excertos das três obras, com as necessárias referências culturais. Para estas notas foram utilizados dicionários de mitologia e os comentaristas tradicionais acerca da obra do poeta mantuano.

Foi feito um levantamento da origem da Roda de Virgílio e do pensamento estruturado pelos gramáticos antigos acerca dos três tipos de estilo presentes nas três obras. Não nos prendemos às classificações de maneira exaustiva, já que nosso objetivo não foi catalogar, mas sim entender o modo como esses estilos atuam nos textos. Pensando nisso, procuramos, por meio da moderna análise metodológica, dar

ênfase ao entendimento do estilo como efeito de sentido, partindo da compreensão da isotopia figurativa presente em cada obra.

Quanto ao capítulo destinado aos comentários sobre a obra de Virgílio, destacamos aqueles que julgamos pertinentes para a compreensão acerca da estrutura dos textos. Dedicamos também um capítulo para as definições de tema, figura, figuratividade e os processos de estruturação do texto, com exemplos de excertos da obra virgiliana.

Atualizando a questão dos três estilos na obra de Virgílio, o trabalho pretendeu contribuir, assim, para as reflexões acerca da figuratividade na poesia bucólica, didática e épica.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, David Paniagua. *El panorama literário técnico-científico em Roma* (siglos I-II D.C) “*et docere et delectare*”. Salamanca: Universidade de Salamanca, 2006.

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.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1981.

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.

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

BECHARA, Evanildo; SPINA, Segismundo (org.). *Os Lusíadas – Antologia Luís de Camões*. Coleção Littera. Grifo Mec, 1973.

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.

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

BOWDER, Diana. *Quem foi quem na Roma Antiga*. São Paulo: Art Editora, 1980.

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.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BRUMMER, Iacobus (editor). *Vitae Vergilianae*. Leipzig: Teubner, 1912.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMARA JUNIOR, J. Mattoso. *Dicionário de linguística e gramática*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

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.

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.

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- 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).
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CONINGTON. *Aeneid Books VII-IX*. "The Works of Virgil". Introduced by Philip Hardie and Anne Rogerson. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008.
- CONINGTON. *Eclogues*. "The Works of Virgil". Introduced by Philip Hardie and Brian Breed. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2007.
- CONINGTON. *Georgics*. "The Works of Virgil". Introduced by Philip Hardie and Monica R. Gale. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008.
- 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.
- CORTE, Franceso della (org). *Enciclopedia Virgiliana*. Roma, Enciclopedia Italiana, 1996. vol. III, IV e V.



CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1998. p. 22.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: histórias em quadrinhos, mídias, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

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.

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. A noção de texto na semiótica. In: \_\_\_\_ *Organon: Revista do Instituto de Letras da UFRGS* v.9, n.23. 1995

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011. 128.

FOWLER, Alastair. *Literary Names: personal names in English Literature*. Oxford University Press: United Kingdom, 2012.

FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma - Repensando a História*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

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, 2014.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUILLEMIN. *Virgílio 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 Mailet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HANSEN, João A. Instituição retórica. Técnica retórica. Discurso. In: *Matraga*. vol. 20, n. 33 Rio de Janeiro, 2013.

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.

HEGEL. A poesia. In: *Estética: poesia*. Lisboa: Guimaráes editores, 1993.

LIMA LEITÃO, Antônio José de. *As obras de Publio Virgílio Maro*. Rio de Janeiro: Imprensa Regia, 1819.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOUAISS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

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.

JAKOBSON, R. O que é a poesia?. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Z. de Faria, R. Toledo e D. Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

JOHN OF GARLAND. *Encyclopaedia Britannica*. In: <https://www.britannica.com/biography/John-of-Garland>. Acesso: Outubro/2018.

LAIRD, Andrew. Re-inventing Virgil's Wheel: the poet and his work from Dante to Petrarch. In: *Classical literary careers and their reception*. Edited by Philipd Hardie and Helen Moore. Cambridge University Press, 2010.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4 ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LEONI, G. D. A Literatura de Roma. Livraria Nobel S.A. 1969.

LIMA, Alceu Dias et al. *Latim: da fala à língua*. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992.

LIMA, Alceu Dias. Para uma leitura poética da Égloga V de Virgílio. In: *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 metrificação 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 fonostilísticas. In: *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.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 1, p. 237-274.
- LÍVIO, Tito. *História de Roma: Ab urbe condita libri*. Primeiro Volume. Introdução, tradução e notas de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Editora Paumape, 1989.
- 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. 130.
- MARTIN, René & GAILLARD, Jacques. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1990.
- MAYER, Ruy. *As Geórgicas de Vergílio*. Versão em prosa dos três primeiros livros e comentários de um agrônomo. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1948.
- 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/mauromendes11.htm>. Acesso em outubro de 2018.

MIOTTI, Charlene Martins. Notas e comentários sobre a tradução da égloga 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.

MONTAGNER, Aírto C. Épica: lugares e caminhos. In: *Principia*: revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras - LECO - INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ano 17, Nº. XXIX, 2014.

OLIVA NETO, João Ângelo. Por que ler os clássicos. In: *Entrelinhas* (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bRzQg5SApbE>. Acesso em janeiro/2020.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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, 2009.

PERUTELLI, Alessandro. "O texto como professor." In: *O espaço literário da Roma antiga* – vol. I: a produção do texto, editado por G. Cavallo, A. Giardina e P. Fedeli, trad. de Daniel Pelucci Carrara e Fernanda Messeder Moura, 293–327. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

PHILARGIRIUS, Iunius. Explanatio in Bucolica. Ed. H.Hagen. In: *Appendix Seruiana*. Leipzig, 1902.

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. O mito de Dáfnis: assassinato e apoteose do herói. In: *Latim: da fala à língua*. Araraquara-SP: FCL-UNESP, 1992.

PRADO, João Batista Toledo. A configuração do espaço poético: concepções sobre metricologia latina. In: *Espaços e paisagens: antiguidade clássica e heranças contemporâneas*. Vol. 1. Coimbra, 2012. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/31761>>. Acesso em: Jan/2020.

PROBI, Valerii M. *Vergilii Bucolica et Georgica commentarius, accedunt scholiorum Veronensium et aspri quaestionum Vergilianarum fragmenta*, edidit Henricus Keil. Halis Sumptibus Edvardi Anton, 1848.

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 FLFCH da Universidade de São Paulo.

ROSTAGNI, Enrico. *Il Codice Mediceo di Virgilio*. La Libreria dello Stato, 1931.

SANTOS, Elaine C. Prado dos. *O IV canto das Geórgicas*. São Paulo: Scortecci, 2007.

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.

SENECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. 2. ed. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Edunesp, 1995.

SOARES, Virgínia. Sementes de Frustração na Eneida. In: *Humanitas* - 35-36- FLUC, 1983-1984.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

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.

THOMAS, R. F. Prose into poetry: tradition and meaning in Virgil's "Georgics". In: *Harvard studies in classical philology*. Cambridge, Mass./ London, vol. XCI, p.229-260, 1987.

TOOHEY, Peter. *Epic Lessons: An Introduction to ancient Didactic Poetry*. London and New York: Routledge, 1996.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2. ed. Porto: Porto, 1998.

TREVISAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2014.

VIEIRA, Brunno Vinicius Gonçalves. *Farsália de Lucano (I a V): Introdução, tradução e notas*. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

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.

VIRGIL. *Georgics*. Translation by H. Rushton Fairclough. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/ London: Willian Heinemann Ltd, 1986.

VIRGILE. *Georgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint- Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1968.



VIRGÍLIO. *As Geórgicas*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho, com anotações de Othoniel Motta. São Paulo: Heros Graphica Editora, 1930.

VIRGILE. *Énéide*. Trad. André Bellessort. 9ª ed. e 6ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 1959 e 1957.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1990-92.

VIRGÍLIO. *Geórgicas/Eneida*. Trad. Antonio F. de Carvalho, Manuel O. Mendes. São Paulo: W. M. Jackson Inc. 1948.

VIRGÍLIO. *La Eneida*. Traducción D. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Jose Ballesta Editor, 1946.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad e notas Odorico Mendes. Apresentação Antonio Medina. Estabelecimento do texto, notas e glossário Luiz Alberto Machado Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005

VOLK, Katharina; et al. *Vergil's Eclogues*. New York: Oxford University Press, 2008.

VOLK, Katharina; et al. *Vergil's Georgics*. New York: Oxford University Press, 2008.

WILSON-OKAMURA, David Scott. *Virgil in the Renaissance*. Cambridge University Press: Cambridge New-York, 2010.

Figuras:

*Figura 1 – Mosaico Romano do século III*. 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 – A Roda Virgiliana da Poetria de Garlândia*. In: CORTE, Franceso della (org). *Enciclopédia Virgiliana*. vol IV, 1996, p.592

*Figura 3 – A Roda Virgiliana de Garlândia.* In: GARLAND, John of. *The Parisiana Poetria*, Edited with introduction, translation and notes by Traugott Lawler. New Haven and London: Yale University Press 1974, p. 40-41.

*Figura 4 – A Roda de Virgílio.* In: GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970, p. 26.

*Figura 5 – Mopso e Menalcas.* In: CORTE, Franceso della (org). *Enciclopedia Virgiliana*. vol IV, 1996, p. 465.

*Figura 6 – O Nascimento de Vênus.* In: CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1998. p. 22.