

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

CAROLINE TALGE ARANTES

**O duelo dos pastores:
um estudo sobre a figuratividade
nas *Bucólicas* de Virgílio**

ARARAQUARA – S.P.
2015

CAROLINE TALGE ARANTES

O DUELO DOS PASTORES:
UM ESTUDO SOBRE A FIGURATIVIDADE
NAS *BUCÓLICAS* DE VIRGÍLIO

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

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Fomento: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

Talge Arantes, Caroline

O duelo dos pastores: um estudos sobre a
figuratividade nas Bucólicas de Virgílio / Caroline
Talge Arantes — 2015

160 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) —
Universidade Estadual Paullista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: MÁRCIO THAMOS

1. Semiótica. 2. Virgílio. 3. Bucólicas. 4.
Figuratividade. 5. Églogas. I. Título.

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Márcio Thamos, pela caminhada desde a iniciação científica e por me mostrar pelo que realmente vale a pena despende esforços;

Aos professores da UNESP (Araraquara) pela formação, especialmente aos professores Brunno V. G. Vieira e João Batista T. Prado pela leitura atenta e excelentes contribuições no Exame de Qualificação;

Ao professor Raimundo Carvalho, pela gentileza e pelas observações no exame de defesa;

Aos meus familiares, em especial a meus pais, pela certeza em mim e pelo apoio sempre sólido quando me vejo cambaleiar.

Ao Arthur Sargentini, maior presente que Araraquara me deu, por enxugar minhas lágrimas e sempre me abrir um sorriso no rosto. Obrigada pelo eu e você.

À República Las Canelas, pelo incentivo desde o princípio, e por me proporcionar um crescimento sem tamanho.

À Ferxu e Julia, por me reabrirem as fronteiras.

À Joana, Thalita, Mariana e Lívia, sempre tão solícitas, pelo companheirismo e amizade para seguirmos juntas.

À Marta, segunda mãe que encontrei tão longe de casa, por cuidar de mim.

Ao amigo Alexandre Oliveira Jr., ajuda valiosa no inglês, por ser tão atencioso e paciente.

À Luiza e Rosana, pelos conselhos e conversas enriquecedoras.

Aos amigos de Indaiatuba e Campinas, por permanecerem.

À Biblioteca da Fclar, pelo convívio diário e acesso ao acervo de obras raras.

Aos funcionários da UNESP, pelo suporte.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

“Há muitas maneiras de dizer a mesma
coisa em prosa; só uma em poesia”

Octavio Paz (2012, p. 116)

RESUMO

Os expedientes expressivos adotados por Virgílio (70 – 19 a.C.), célebre poeta da época do Imperador Augusto, na composição de sua obra intitulada *Bucólicas* são, sem dúvida, fatores que contribuem para a consagração do autor na história da Literatura Latina. Reconhecer tais expedientes, ou seja, analisar os mecanismos textuais de constituição do sentido e saber como eles podem ser mobilizados na produção discursiva constitui o objetivo da pesquisa que, ao aplicar preceitos de Semiótica Literária e de Poética, investiga a seleção e combinação dos elementos figurativos presentes nos poemas III, V e VII que compõem a obra virgiliana. O encadeamento desses elementos é responsável por criar o universo concreto, representativo de uma significação temática da obra, ligada ao mundo idealizado dos pastores e sua relação com a natureza, a música e a poesia. Ressaltando os elementos que permitem classificar o texto como poético de gênero bucólico, se procura, a partir da análise dos efeitos de sentido suscitados pela leitura, investigar a figuratividade no texto clássico latino. Dessa forma, com o arcabouço teórico baseado primordialmente na teoria semiótica da significação proposta por A. J. Greimas, o trabalho investiga em que medida as figuras instaladas em um discurso são combinadas e revestidas de expressividade.

Palavras-chave: Virgílio; figuratividade; Églogas; Bucólicas.

ABSTRACT

The expressive resources adopted by Virgil (70 – 19 a.C.), the celebrated poet from the time of Emperor Augustus, in his composition entitled *Bucólicas* are undoubtedly factors that contribute to the recognition of the author in the history of Latin Literature. The objective of this research is to identify such arrangements and analyze the textual mechanisms that constitute meaning and how they can be mobilized in the discursive production. When applying the principles of Literary Semiotics and Poetic, it is possible to investigate the selection and combination of the figurative elements present in the poems III, V and VII of Virgil's work, which are responsible for creating the concrete universe, representative of his specific thematic significance (the idealized world of shepherds and their relationship with nature, music and poetry). By highlighting the elements that classify the text as poetic of bucolic gender, this study intends to investigate the figurativity in classical latin texts based on the analysis of the effects of meaning. Therefore, with the theoretical framework based primarily on semiotic theory of meaning, proposed by A. J. Greimas, the research works on investigating how the figures installed in speech are combined and coated with expressiveness.

Keywords: Virgil; figurativity; Eclogues; Bucolics.

Lista de Figuras

Figura 1. Virgílio entre duas Musas	25
Figura 2. Mapa da antiga região de Mântua	26
Figura 3. Mapa da Itália Antiga	27
Figura 4. Virgílio sentado em uma cadeira	29
Figura 5. Dois pastores, um dos quais com <i>pedum</i> e <i>syringa</i> , e uma cabra	31
Figura 6. Roda Virgiliana	35
Figura 7. Encontro entre pastores	43
Figura 8. Encontro de Títiro e Melibeu	60
Figura 9. Representação da <i>Égloga III</i>	66
Figura 10. Representação da <i>Égloga V</i>	88
Figura 11. Representação da <i>Égloga V: Menalcas e Mopso</i>	99
Figura 12. Estátua de Pã e Dáfnis	100
Figura 13. Representação da <i>Égloga VII</i>	119

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A Semiótica Discursiva	15
1.1 CONTRIBUIÇÕES À TEORIA DA SIGNIFICAÇÃO	16
1.2 FIGURATIVIDADE	19
1.2.1 Figuração	20
1.2.2 Iconização	22
2. VIRGÍLIO: CANTOR DAS PASTAGENS, DOS CAMPOS E DAS GUERRAS	25
2.1 O SUBGÊNERO DA POESIA BUCÓLICA	31
3. O DIÁLOGO ENTRE PASTORES	37
3.1. O ASPECTO DRAMÁTICO DAS ÉGLOGAS DE NÚMERO ÍMPAR	37
4. ANÁLISE DO CÓRPUS	41
4.1. AS BUCÓLICAS <i>III</i> , <i>V</i> e <i>VII</i>	43
4.1.1 <i>Bucólica III</i> : acerca do amor e da poesia	43
4.1.1.1 <i>Texto original, tradução de estudo e notas</i>	44
4.1.1.2 <i>Análise da III Bucólica</i>	60
4.1.2 <i>Bucólica V</i> : a apoteose de Dáfnis	88
4.1.2.1 <i>Texto original, tradução de estudo e notas</i>	89
4.1.2.2 <i>Análise da V Bucólica</i>	99
4.1.3 <i>Bucólica VII</i> : combate poético	119
4.1.3.1 <i>Texto original, tradução de estudo e notas</i>	120
4.1.3.2 <i>Análise da VII Bucólica</i>	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147
6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	154

INTRODUÇÃO

Publius Vergilius Maro foi um importante poeta pertencente ao século I a.C. Sua vasta fama advém principalmente de ser autor de três obras: as *Bucólicas*, uma coletânea de dez poemas pastoris, obra a que se aterá esta pesquisa; as *Geórgicas*, poesia didática em quatro livros sobre o cultivo da terra e criação de animais; e a *Eneida*: sua maior obra, uma epopeia dividida em doze cantos, em que se contam as aventuras do herói troiano Eneias em sua longa viagem até poder se fixar no Lácio¹.

Às *Bucólicas*, como mencionado, pertence o cópulus do presente trabalho, que compreende o estudo de três das dez églogas componentes da obra virgiliana. A seleção dos poemas dentro do livro justificou-se, primeiramente, pelo caráter singular observável nos textos de número par e ímpar (os primeiros caracterizados como narrativas líricas e os últimos como poemas dramáticos), numa dualidade de aspecto formal já percebida por João Pedro Mendes (1982, p. 43)

Numa observação colhida em simples leitura exploratória, torna-se patente a alternância de diálogos (I, III, V, VII e IX) e monólogos (II, IV, VI, VIII e X), ou melhor, na primeira série, o diálogo está presente em todo o texto ou na maior parte dele, ao passo que, na segunda, o canto prevalece sobre o discurso. Isto, de per si, já é revelador, não podendo ser obra de mero acaso.

É nos poemas de número ímpar, portanto, que o canto amebeu, composição poética de falas alternadas típica do gênero pastoral, se apresenta: característica marcante a nossos olhos em se justificar uma prévia seleção para análise². No entanto, ao considerar que “O gênero bucólico [...] trata dos vários feitos dos pastores: das suas posses, dos seus amores, das suas disputas poéticas e musicais e dos seus doces campos” (HASEGAWA, 2012, p. 104), dentre os cinco poemas de número ímpar, três deles (*III*, *V* e *VII*) têm o fator duelo em evidência, ou seja, tratam explicitamente - e em canto amebeu - das disputas poéticas e musicais. Esse apanágio, que motiva o título

¹ O enredo abarca o mito da origem da civilização romana.

² O estudo figurativo dos poemas de número par da mesma obra foi realizado por Thalita Ferreira (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada *Figuratividade da poesia bucólica de Virgílio*, cf. Referências Bibliográficas.

deste trabalho, levou ao recorte final do *cópus* (*Églogas III, V e VII*), feito, antes, por uma preocupação com a viabilidade da pesquisa que por um critério que abaliza uma visão de cisão na obra.

Quanto ao embasamento teórico utilizado, leva-se em conta que a poesia de Virgílio é caracterizada como altamente visual, de maneira que o poeta latino se revela muito imagético no sentido de utilizar-se deveras do recurso figurativo. É o que afirma Paulo Martins, em *Descritividade e narratividade: quadros idílicos de Virgílio*³: “Em Virgílio, pois, a poesia bucólica é gênero poético cujo cerne é a visualidade ou visualização daquilo que é operado verbalmente; pode, portanto, ser considerada como a ‘pintura que fala’, parafraseando Simônides”.

Esse recurso, advindo do universo das artes plásticas, pertence ao arcabouço teórico proveniente da Semiótica Discursiva, teoria da significação, que busca adentrar o texto e revelar as condições da produção e da recepção do sentido. Parece-nos, assim, que explorar pelo conceito da figuratividade os versos de Virgílio em seu arranjo estilístico e expressão poética, que contribuem para a geração de sentido do texto, seja uma abordagem promissora à especificidade da poesia virgiliana.

Além disso, a junção de uma teoria como a Semiótica Discursiva, para analisar o texto e procurar revelar a sua expressividade, e um *cópus* (em latim) com grande distância temporal dos dias atuais, encaixa-se na posição de Prado, quando este afirma

[...] caracterizar o estudo de uma poética do plano de expressão como instrumento eficiente para ler poemas em língua latina confere uma aplicação imediata às elaborações teóricas bem como um caráter social ao trabalho. Pretende-se com isso implicar a viabilidade do estudo do latim, língua antiga, em que se supere, com alguma filosofia da linguagem, a concepção, hoje insustentável, de saber apenas erudito e feito de muitos dados de tipo escolar. Uma concepção de base linguística só é possível no seio de uma reflexão que opere com a *forma* e não com a substância, trate-se da expressão ou do conteúdo dito linguístico. (PRADO, 2012, p. 115, grifos do autor)

São, portanto, as ferramentas poéticas para a construção de sentido do poema o que se coloca em análise neste trabalho, que tem como *cópus* três poemas em que o duelo se faz presente nas *Bucólicas* de Virgílio: *Églogas III,*

³ Disponível em <http://www.usp.br/iac/epe_pm.html> Acesso em 17 de março de 2014.

V e VII. Reconhecê-los e revelá-los, principalmente por meio do prisma teórico proporcionado pela Semiótica Discursiva, é o que se pretende fazer ao focalizar o caráter figurativo dos textos escolhidos como *cópus* da pesquisa.

Para tanto, é necessário o entendimento do texto latino, proporcionado pelo exercício de tradução de estudo do texto, e notas de referência necessárias a uma compreensão mais integral da obra. Essas notas, quando não apresentarem indicações específicas de referências bibliográficas, foram redigidas com base nas obras indicadas na bibliografia do trabalho, a saber: P. Grimal, P. Commelin, P. Harvey, J. de S. Brandão, S. Harrison, M. Albrecht, G. B. Conte e C. Martindale.

O capítulo 4 conterà, além do texto original⁴, tais traduções que, ao explicitar o significado literal do texto em latim, constitui ponto de partida para a análise e reconhecimento dos procedimentos figurativos dos poemas.

Além desse capítulo, o trabalho estruturar-se-á de modo a trazer, primeiramente, uma releitura das principais vertentes que trazem o conceito semiótico de figuratividade (cf. cap. 1 *A Semiótica Discursiva*), a fim de que sejam compreendidos os conceitos-chave para a análise proposta no cap. 4, seguida de uma sucinta introdução acerca da vida e obra do poeta Virgílio (cf. cap. 2 *Virgílio: cantor das pastagens, dos campos e da guerra*), e do gênero de poesia bucólica.

Sobre o apelo cênico presente nos poemas escolhidos tratará o capítulo 3, intitulado *O diálogo entre pastores*. Nele será explorada a estruturação do poema em diálogo enquanto fator constituinte para que se revele a tonalidade dramática das églogas.

⁴ As traduções dos versos latinos apresentadas foram feitas pela autora deste trabalho e acompanham sempre os originais estabelecidos pelas edições *Les Belles Lettres (VIRGILE, 2005)*, em cotejo com *Conington's Virgil: Eclogues (CONINGTON, J. et al, 2007)*, conforme indicado nas "Referências Bibliográficas".

1. A SEMIÓTICA DISCURSIVA

As principais e mais conhecidas correntes da teoria semiótica são: a *Semiótica da cultura* (Escola de Tártu, Sociosemiótica) representada pelos pensadores Iuri Lotman (Rússia), Eric Landowski (França); a *Semiótica Peirciana* de Charles S. Peirce (EUA) e a *Semiótica Discursiva* (Greimasiana). Todas elas frentes teóricas válidas que, com suas diretrizes próprias, coexistem nos estudos da linguagem. Recai, no entanto, sobre a última o viés teórico empregado no presente trabalho.

Fortemente influenciada pelos estudos linguísticos, desde seus primeiros passos, com precursores de grande peso como Ferdinand de Saussure, a Semiótica da Escola de Paris (como também é chamada a corrente teórica francesa de semiótica: Semiótica Discursiva) traz como principal referência Algirdas Julien Greimas. Suas reflexões cunham uma teoria que tem como um de seus principais alicerces o texto pensado como objeto de significação, e, por significação, se denomina

[...] a apreensão das relações entre os elementos da linguagem: é o ato por meio do qual o mundo faz sentido, significa. De modo que a significação é um conceito primordial na relação entre homem e mundo. Assim, a semiótica conceitua o texto como um conjunto formal de significação [...]. (BAQUIÃO, 2010, p. 20).

Ao tomar o texto enquanto objeto de significação, “examinam-se os procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um ‘todo de sentido’” (BARROS, 2005, p. 12). Tais procedimentos e mecanismos, combinados e organizados num sistema de regras que possibilita a coerência textual, são identificados por meio do reconhecimento dos **percursos** da significação, demonstrando como o texto se torna mais concreto, mais verossímil, à medida que figurativiza referentes do mundo natural, por meio de atores, figuras e índices de tempo e espaço. Essa criação de ilusões referenciais (denominada referencialização intradiscursiva) define-se pela disposição em imprimir ao discurso, não a verdade, mas um fazer parecer verdadeiro.

Greimas realizou, como já observado, uma atenta leitura das definições linguísticas da época e trabalhou com conceitos-chave presentes em obras de

linguistas como Saussure e Hjelmslev. Serão tratados a seguir alguns desses conceitos que merecem destaque para o estudo semiótico aqui proposto.

1.1 CONTRIBUIÇÕES À TEORIA DA SIGNIFICAÇÃO

Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.
Roman Jakobson (2005, p. 162)

Desde muito tempo o homem representa objetos do mundo de forma figurativa. Sabe-se que a comunicação escrita, por exemplo, se desenvolveu a partir de representações em imagens de elementos do mundo natural. Logo, a relação entre o homem e as imagens há muito tempo provoca reflexões. A noção de figuratividade atrela-se aos conceitos de símbolo e imagem: noções que, com o passar do tempo, foram redefinidas em decorrência dos avanços dos estudos sobre linguagem.

Uma das mais significativas adveio dos estudos de Ferdinand de Saussure, uma vez que o linguista suíço conceituou signo como uma entidade linguística de duas faces, que não mais “[...] une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80) e, com isso, trouxe uma concepção inovadora: redefine-se o referente externo, antes considerado “mundo natural”, para o referente interno. Isso significa que o mundo do sentido reside na própria linguagem, de forma que “[...] a imagem não remete diretamente a um objeto do *mundo natural*, mas sugere elementos do mundo no campo da percepção”. (BAQUIÃO, 2010, p. 32, grifos do autor).

Essa distinção foi uma contribuição que remodelou o pensamento desenvolvido até o momento sobre a língua e se tornou um marco para os estudos que a partir dele se sucederam, incluindo os estudos semióticos.

Isto posto,

[A Semiótica] não fala em imitação da realidade, mas em construção de um efeito de sentido “realidade”, a partir de uma relação intertextual estabelecida entre o mundo natural e o discurso literário,

lembrando que essa relação se firma em bases positivas previamente aceitas pelo produtor e pelo receptor desse discurso. (THAMOS, 2003, p. 103)

Como dito, a Semiótica tem bases na teoria saussuriana, de forma que Hénault está certa ao afirmar que os prolongamentos do pensamento saussuriano ao longo do século XX “dão forma a tudo o que poderá vir a ser chamado de ‘semiótica’”. (2006, p. 67). No entanto, nos procedimentos metodológicos da Semiótica não vemos a simples transposição do modelo saussuriano de signo linguístico, uma vez que seu objeto constitui, na verdade, não o signo, mas os **processos de significação**.

Hjelmslev, autor dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, publicado em 1943, acredita que o nível do signo não é fim, mas meio de passagem, numa análise, para o domínio das figuras. No referido livro, o linguista dinamarquês aborda “[...] a questão da função semiótica maior, aquela que existe entre as duas faces do ato de fazer signo, entre o significante e o significado (segundo Saussure), entre a expressão e o conteúdo (segundo Hjelmslev)” (HÉNAULT, 2006, p. 75-6). Essa distinção contribuiu para a formação da teoria semiótica discursiva, que se ocupa de estabelecer uma teoria geral dos sistemas de significação, a partir da observação do signo. É acerca desse aspecto que Jacques Fontanille (2007, p. 29) afirma que “o campo de exercício empírico da Semiótica é o discurso, e não o signo: a unidade de análise é um texto, seja ele verbal ou não-verbal”. Nesse sentido é possível pensar que

As ciências da linguagem atualmente têm buscado uma compreensão ampla da linguagem, entendida como faculdade cognitiva, isto é, integrando aspectos como a percepção, o raciocínio e as representações de formas sincréticas (de mais de uma dimensão expressiva). Esse é precisamente o cenário teórico em que se desenvolveu a semiótica desde Hjelmslev, ao postular o estudo das associações entre expressão e conteúdo, aplicáveis de maneira universal a qualquer tipo de sistema de significação. (LEMOS, 2010, p. 2)

Uma vez que o presente trabalho se restringe a analisar, entre uma imensa variedade de tipos de textos, aquele que caracteriza o *literário* (essa é a natureza do cópús escolhido: *Bucólicas* de Virgílio), tem o linguista Roman Jakobson grande relevância por sua definição de linguagem poética como projeção do eixo paradigmático (eixo da seleção) da linguagem sobre o eixo

sintagmático (eixo da combinação). Seria, assim, o predomínio da função poética da linguagem, por ele assim denominada, o fator responsável por imprimir ao discurso seu caráter literário.

Nota-se a importância das reflexões de Jakobson também para a Estilística literária, pois “a tarefa da Estilística literária é examinar como é constituída a obra literária e considerar o prazer estético que ela provoca no leitor; quer dizer, o que interessa à Estilística Literária é a natureza poética do texto”. (MARTINS, 2008, p. 10). Segundo Ezra Pound, em seu *Abc da Literatura (2001)*, é a condensação expressiva a qualidade mais própria à poesia. O arranjo desse tipo de linguagem apresenta recursos expressivos capazes de suscitar um determinado efeito estético no leitor, contribui para a significação global do texto e molda o caráter poético da linguagem.

Vale ressaltar que é por meio do instrumental teórico fornecido pela Linguística, pela Poética, pela Semiótica Literária, enfim, pela Estilística em sentido amplo, que o presente trabalho abordará a poesia clássica latina de Virgílio sob o viés da figuratividade.

Hjelmslev de um lado e Jakobson de outro “prolongaram e aperfeiçoaram o saussurianismo” (HÉNAULT, 2006, p. 151). Já Greimas, autor de *Semântica Estrutural, Dicionário de Semiótica, Semiótica das paixões, Da imperfeição*, entre outros, “reinterpretou e concretizou todo esse edifício teórico” (*Ibidem*, p. 151) na criação de uma teoria que, em se tratando do texto poético, traz o arranjo expressivo da linguagem - entre outros elementos - como fator marcador de poeticidade.

Já que “a definição do lugar teórico ocupado pela semiótica passa [...] pela explicitação de suas bases inaugurais, que estão predominantemente assentadas na linguística” (CORTINA & MARCHEZAN, 2011, p. 395), fez-se, aqui, um pequeno panorama dos principais conceitos advindos de alguns dos linguistas de maior contribuição para a criação da teoria que conhecemos como Semiótica Discursiva. Apresentaremos, a seguir, os principais conceitos de tal teoria que fundamentam as análises presentes no capítulo 4.

1.2 FIGURATIVIDADE

A Figuratividade, mais que um recorte teórico da semiótica, procedente da teoria estética, é definida por BERTRAND (2003 p. 207) como “propriedade semântica fundamental da linguagem”, e considerada, “característica central da literatura” (*Ibidem*, p. 21).

O termo, cunhado no universo da expressão plástica, é recurso comum a pintores e poetas, uma vez que ultrapassa os limites do texto não-verbal. Ele sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície, o que faz “surgir aos olhos do leitor a ‘aparência’ do mundo sensível.” (*Ibidem*, p. 21). Isso se deve ao fato de a figuratividade “procurar revestir de concretude o universo da percepção, tentar ligar e adequar duas linguagens, a do mundo natural e a discursiva.” (NORONHA, 2006, p. 42).

Dessa forma fica estabelecida “[...] na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo (...).” (BERTRAND, 2003, p.29) É a concretização de unidades abstratas (temas) em figuras o processo responsável por estabelecer o chamado contrato de veridicção do discurso. Quanto a isso, Bertrand (*Ibidem*, p. 405-6) explica

Sob o figurativo está, portanto, o crer; existe como se diz na semiótica, um “contrato de veridicção”, uma relação fiduciária de confiança e de crença entre os parceiros da comunicação, que especifica as condições da correspondência, um crer partilhável e partilhado no interior das comunidades linguísticas e culturais, que determina a habilitação dos valores figurativos e enuncia seu modo de circulação e validade. É esse contrato que tematiza a figuratividade do discurso e engendra diferentes regimes de persuasão e de adesão: o verossímil e a ficção, o real e o fantástico, o representável e o absurdo.

Todavia, não se encerra aí sua importância: a figuratividade não é apenas uma forma de fazer referência ao mundo, na criação da ilusão de realidade e de referente, tornando os discursos verossímeis. Seu papel ultrapassa tais limites, uma vez que não constitui “[...] apenas um acabamento discursivo (simples tela do parecer), mas o **acesso direto ao sentido**” (FARIAS, 2010, p. 14, grifos nossos). É por isso que, “Em *Semântica estrutural*

(1966), Greimas afirmava que a percepção já é significação, e o interesse da semiótica alocado na abordagem dos mecanismos de significar está voltado para o processamento do sensível” (OLIVEIRA, 2010, p. 3).

A maneira com que alcança tal função se dá por meio de dois graus: a **figuração** e a **iconização**, assim como descreve Diana L. P. de Barros (2005, p. 72)

Há etapas diferentes na figurativização: a figuração é a instalação das figuras, ou seja, o primeiro nível de especificação figurativa do tema, quando se passa do tema à figura; a iconização é o investimento figurativo exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial.

Recai sobre eles nossa atenção nos tópicos seguintes.

1.2.1 Figuração

A figuração abrange o processo de relação entre temas e figuras instaladas no texto, e por *figura* caracteriza-se a unidade de sentido concreta capaz de criar impressões referenciais no texto.

De acordo com Alfredo Bosi (1977, p. 115),

As palavras concretas e as figuras têm por destino vincular estreitamente a fala poética a um preciso campo de experiências que o texto vai tematizando à proporção que avança. Como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma. As figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto.

Enquanto as figuras se referem às sensações de concretude, os temas dizem respeito a categorias abstratas de organização do mundo, remetendo a ideias, conceitos, argumentos... São, portanto, “investimentos semânticos de natureza puramente conceptual” (FIORIN, 2005, p. 91).

Dessa maneira, a tematização, definida por Bertrand (2003, p. 213), é o processo de “dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais”.

Os textos que se caracterizam pela interpretação do mundo perceptível ou a justificação, explicação da “realidade” (como textos científicos, políticos e filosóficos) são, em sua maioria, textos predominantemente temáticos. Isso se deve ao fato de que, por se centrarem no tema em si considerado, despem-se de figuras. Já os que, pelo contrário, são por elas recobertos, geralmente com função descritiva ou representativa, se denominam predominantemente figurativos e criam um simulacro do mundo, a produzir, dessa forma, efeitos de realidade ou de referência (como os textos literários ou históricos). O advérbio *predominantemente* indica que a classificação leva em conta a predominância de elementos abstratos ou concretos, e não sua exclusividade.

A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível. É a mimesis. Essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade. Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. (*Ibidem*, p. 29).

As isotopias a que Bertrand faz referência constituem a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso, através do encadeamento com outros elementos – seja a “repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático” (BARROS, 2005, p. 76), ou a “redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas” (*Ibidem*, p. 76). Tais elementos, integrados em um todo semântico, garantem a construção de uma linha sintagmática do discurso e sua coerência semântica. Isso se deve ao fato de que as figuras estabelecem relações entre si, como se formassem uma espécie de “rede” figurativa. Não é possível realizar uma análise textual depreendendo elementos isolados, pois é o encadeamento de figuras, o chamado *tecido figurativo*, que revela percursos de sentido figurativo e permite a real leitura de um texto.

É por isso que os elementos concretos em si, sozinhos, desconexos, não se comportam enquanto figuras, porquanto toda figura é a concretização de um determinado tema. Logo, é o nível temático que dá sentido ao figurativo. Quanto ao inverso, um tema pode ou não receber um investimento figurativo,

(seja por meio do fazer de um sujeito, seja pela determinação de lugar e tempo específicos, etc.). Não há, portanto, texto figurativo que não tenha um nível temático subjacente.

1.2.2 Iconização

A segunda categoria ou etapa de figurativização dos discursos é denominada **iconização** e abrange um nível em que, através do trabalho com a expressão, as figuras chegam a se transformar em imagens do mundo real, ou seja, é criada uma ilusão referencial na manipulação artística da linguagem. Em outras palavras, há a sua realização no próprio discurso, revelada quando ocorre uma correlação entre categorias (e não entre unidades ou elementos isolados), numa conformidade total entre expressão e conteúdo.

Esse elemento de “concretização discursiva” faz-se quase perceptível aos cinco sentidos do leitor, a ponto de Márcio Thamos, no artigo intitulado *Percepção e experiência na criação poética* (2010, p. 4-5), afirmar

A materialidade da palavra, seu aspecto mais palpável, aquilo que a torna insubstituível num texto literário é imprescindível na construção do efeito de sentido poético. Na materialidade da palavra, o poeta encontra novas possibilidades para a formalização do(s) sentido(s).

A iconização é, portanto, o investimento máximo figurativo, em que a estrutura formal se coloca a serviço das impressões referenciais produzidas pelo texto. Faz uso, assim, da semelhança e analogia entre objeto e representação para a construção de um efeito de sentido de realidade. Dessa forma,

[...] a iconicidade costuma estar associada à saturação de traços figurativos que busca aproximar a representação [...] de uma imagem do mundo. Funciona, portanto, como uma espécie de mecanismo de persuasão veridictória, uma garantia de fidelidade a um certo mundo real, concreto, dado. (TEIXEIRA, 2004, p. 235)

Ainda que o discurso poético tenha como propriedade a “[...] fala por signos e por figuras em diversos graus de densidade e derivação” (FABRI, 2002, p. 99), vale ressaltar que nem sempre o investimento icônico se faz presente. Nas palavras de Teixeira (2004, p. 234)

Se varia o grau de concretização do nível profundo ao superficial, varia também o modo discursivo de graduar a representação figurativa e varia ainda o grau de intervenção enunciativa no enunciado. Tanto pode o discurso saturar-se de figuras a ponto de criar o efeito de iconicidade, quanto pode delas se esvaziar, o que ressalta o componente temático. E tanto pode a instância da enunciação operar a correlação entre plano da expressão e plano do conteúdo, conferindo plasticidade ao discurso, quanto pode descuidar-se da materialidade significativa, aproximando-se do efeito de referenciação, que define a relação intersemiótica entre as figuras do discurso e as figuras do mundo natural. Da iconicidade à tematização, tem-se uma escala semântica da distribuição das figuras no enunciado. Sobre essa operação enunciativa, pode intervir uma outra, cujos efeitos de sentido vão da plasticidade à referenciação.

Embora não “obrigatória”, a última etapa da figurativização pode ser muito enriquecedora, uma vez que

É o funcionamento “icônico” da poesia que, no jogo das rimas fonéticas e figurais, constrói um espaço de anáforas e de contrastes, de figuras e de substâncias, que cumprem a função do contraponto e do bordão, da antífona e da intensificação do discurso “de superfície”. (FABRI, 2002. p. 99)

A percepção dos efeitos de sentido apreendidos através de uma leitura atenta do texto desempenha papel relevante como levantamento de dados a serem analisados a fim de se descobrir quais os recursos da seleção e combinação são por eles responsáveis. A teoria semiótica pode contribuir para esse tipo de leitura na medida em que

[...] se interessa pela manifestação do sentido, apreendido por meio das formas da linguagem. Seu estudo do texto em níveis de geração de sentido permite a apreensão estruturada das significações. Por meio da apreensão do sentido do texto amparada por sua isotopia figurativa e temática é que o leitor será “guiado” em sua viagem pela obra, na apreensão de seu sentido. (NORONHA, 2006, p. 77-78)

Ao orientar o estudo nesse sentido, as análises do *cópus* procurarão, tanto quanto possível, identificar os recursos icônicos que podem nele estar contidos, ou seja, busca-se, sempre que possível, verificar as possíveis ocorrências de correspondências de sentido entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, pois “o exame das relações entre efeitos e mecanismos é uma das etapas da construção dos sentidos do texto, de seus fins e de suas ‘verdades’” (BARROS, 2005, p. 62).

Por considerar o texto como uma unidade de sentido constituída por meio da articulação entre os dois planos (expressão e conteúdo), encontram-se na Semiótica Discursiva as ferramentas teóricas necessárias para se pensar o

texto como um todo significativo. Com isso, acrescido de pensar o papel da figuratividade no edificar do parecer, pretende-se, com este trabalho, realizar uma investigação da estrutura semiótica do texto em análise, a fim de descrevê-lo como sistema de significação, pondo em destaque os recursos da figuratividade poética nele reconhecíveis.

2 VIRGÍLIO: CANTOR DAS PASTAGENS, DOS CAMPOS E DAS GUERRAS

Figura 1 –Virgílio entre duas Musas: mosaico de Hadrumetum (hoje Sousse) início do séc. III d.C. Tunísia, Museu do Bardo (fot. Purarelli)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. V**, p. 16.

A primeira biografia de Virgílio de que dispomos procede de *De poetis* de Suetônio, incorporada por Donato em seu comentário à obra virgiliana. Estudiosos mais recentes baseiam-se principalmente nesses comentários. Como afirma Peter Jones⁵ (2011, p. 1), a vida de Virgílio é um assunto controverso. “As notícias sobre sua vida merecem mais dúvida que fé”, é o que

⁵ As passagens de edições estrangeiras citadas em português foram traduzidas pela autora deste trabalho.

diz Albrecht (1997, p. 622) sobre a dificuldade de exatidão em relação a dados biográficos de tamanha distância temporal em relação a nós.

No entanto, os autores que nos dão conta de sua biografia repetem-se ao dizer que *Publius Vergilius Maro* teria nascido durante o primeiro consulado de Pompeu e Crasso, em torno de 70 a.C. A localização exata ainda é discutida, mas sabe-se que não seria muito distante de Mântua (fig. 1), cidade da Gália Cisalpina (fig. 2). Acredita-se ter o célebre poeta estudado em Cremona, Milão, e vivido parte de sua vida em Roma, onde recebeu cidadania romana. O ano de 19 a.C. é apontado pelos estudiosos como sendo a possível data de sua morte.

Figura 2 - Mapa da antiga região de Mântua.



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. I, p. 165.

Figura 3 - Mapa da Itália Antiga. Destaque para as áreas referidas: Gália Cisalpina, ao norte, e Brindisi, mais ao sul.



Fonte: CLERICI & OLIVESI. *La République romaine*. 4ª ed. Paris: Que sais-je?, 1968.

De acordo com a biografia de Virgílio (*Vita Vergili*, fábula 36) de autoria de Suetônio e reelaborada por Donato, Virgílio morreu na Calábria, mas seus ossos foram levados a Nápoles, onde foi inscrito o seguinte dístico na inscrição pertencente a seu túmulo:

*“Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc
Parthenope; cecini pascua, rura, duces”*

[Tradução literal]⁶: Mântua me gerou, os Calábrios arrebataram-me, agora me tem o Partênopo⁷; cantei pastagens, campos, gerais.

A tríade trazida na inscrição da lápide do poeta faz referência às suas grandes obras, aqui já mencionadas⁸: pastores (personagens das *Bucólicas*, escritas entre 42 e 39 a.C.), lavradores (protagonistas das *Geórgicas*, elaborada entre 37 e 30 a.C.) e gerais (componentes da *Eneida*, última obra do autor, escrita entre 29 e 19 a.C.).

Acerca das datas aqui expostas a título de referência temporal, em que se tenta determinar aproximadamente o período em que Virgílio escreve seus livros, Pierre Grimal completa:

Essas correspondências são, seguramente, um tanto artificiais, e os comentadores antigos deram-lhes precisão maior do que na realidade tiveram. [...] Mas, contanto que sejam consideradas simples pontos de referência, essas divisões não deixam de ser significativas. (1992, p.118)

Sobre a *Appendix Vergiliana* até hoje há muitas controvérsias se, de fato, pode ser considerada de autoria de Virgílio. Dessa forma e, já que a pesquisa recai sobre a obra *pastoril* de Virgílio, a ela não será reservada especial atenção, constituindo apenas uma referência àquele que busca informações sobre o autor clássico.

⁶ A tradução dos textos em latim aqui apresentadas é de responsabilidade da autora deste trabalho.

⁷ Na mitologia é a fundadora da cidade italiana de Nápoles.

⁸ Ver o capítulo introdutório deste trabalho.

Figura 4 – Virgílio sentado em uma cadeira: moeda de 1256. Roma, Museu Nacional Romano (fot. De Antonis)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. III, p. 320.

Em toda a sua produção literária, Virgílio adota o hexâmetro datílico como modelo de verso. As características desse tipo de verso foram muito exploradas nas gramáticas e manuais de métrica, que concordam em dizer que o hexâmetro é composto por um determinado conjunto seriado de sílabas longas, modernamente indicadas pelo macro (¯), e breves, indicadas pela braquia (ˇ) - agrupadas em unidades rítmicas chamadas de pés métricos⁹- o hexâmetro é constituído por seis pés. Cada um corresponde a quatro tempos (uma sílaba breve corresponde a um tempo, e uma longa a dois), equivalendo-se metricamente uma sílaba longa a duas breves, de maneira que o verso não tem estrutura completamente fixa: pode admitir certa variação rítmica. Assim, os quatro primeiros pés são ou dátilos ou espondeus, nomes designados para quando as unidades forem compostas pela sequência de uma sílaba longa e duas breves (¯ ˇ ˇ) ou de duas sílabas longas (¯ ¯), respectivamente.

⁹ Por interesse didático, os pés métricos costumam ser “separados” nas demarcações modernas por barras verticais únicas (|).

O que é fixo no verso – e que, portanto, o caracteriza, é ser o quinto pé, necessariamente, um dátilo (- ~ ~). Já o sexto (e último) pé pode variar entre um espondeu (- -) ou um troqueu (- ~). “Completa esse esquema rítmico a cesura (||), uma pausa interna ao verso, fixada, normalmente, após a primeira sílaba do terceiro pé (embora possam ocorrer cesuras em outros pontos do hexâmetro)” (THAMOS, 1998, p. 127).

A título de exemplo, veja-se a escansão do verso 39 da *III Bucólica*:

dīffūlsōs hēdēlrā || uēs'tīt pāllēntē cō'rymbōs

Apesar dos esforços e estudos acerca do sistema métrico latino, nenhum fator garante que qualquer expediente em uma língua moderna seja o mesmo do latim. É nesse sentido que Giovana Longo explica

A quantidade das vogais latinas era um traço distintivo, portanto, um dado formal, tal como para falantes de português o é a distinção entre vogais abertas e fechadas, por exemplo. Jamais um falante moderno saberá pronunciar as vogais longas e breves do latim de modo a percebê-las como *fonemas*, isto é, como sons cuja distinção seja associada à diferenciação de significados, tal como ocorria naturalmente para um romano. (LONGO, 2006, p. 19).

Dessa forma, a distinção longa/breve só pode ser trabalhada metalinguisticamente pelos modernos, ao passo que, aos antigos romanos – portadores do latim enquanto língua materna - a alternâncias de sílabas breves e longas não admitia complicação alguma. Versejar em hexâmetros, entretanto, de acordo com Nougaret (1948, p. 28), não era, em absoluto, para a língua latina, um modelo cômodo, em que fosse fácil a fluidez sem demandar esforço. A construção do verso num poema tem grande importância. A escolha de um verso como o hexâmetro, com todas as suas regras próprias, entre muitos outros aspectos, com sua musicalidade e ritmo atribuídos, reflete no ritmo instaurado pelo poeta. Além dele

Outros elementos, tais como a própria natureza do verso latino, assentado na alternância de sílabas breves e longas e o fato de, possivelmente, estes poemas terem sido criados para serem cantados com acompanhamento de flauta, além de representarem como motivo poético pastores, que são, na verdade, pastores-músicos, dão conta das características musicais da poesia virgiliana. Ultrapassando a mera exterioridade, estes elementos compõem uma voz interior, performadora de todo o canto. (CARVALHO, 2005, p. 110)

A próxima seção pretende explorar um pouco melhor a denominação pastores-músicos utilizada por Carvalho, além de serem destacadas as características do gênero de poesia bucólica no item a seguir.

2.1 O SUBGÊNERO DA POESIA BUCÓLICA

Figura 5 – Dois pastores, um dos quais com *pedum* e *syringa*, e uma cabra: mosaico de Baccano. Roma, Museu Nacional Romano (fot. Alinari).



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. III, p. 961.

A etimologia da palavra **bucólica** é grega (*boukoliká*), designando primordialmente os cantos de boiadeiros. Segundo Alexandre Hasegawa, em

Os limites do gênero bucólico em Vergílio, a palavra teria sido, de fato, o título atribuído pelo autor à obra em estudo.

A outra denominação, Éclogas ou Églogas, aparece, segundo João Pedro Mendes e outros, posteriormente, e é atribuída aos gramáticos e editores da obra. O termo *eclogae* ou *eglogae*, como o outro, também é grego (*εκλογή*) e significa “extratos”, “trechos escolhidos”, mudando de acepção nos séculos seguintes, assim como ocorreu com (*εἰδύλλιον*) (idílio). Essas duas últimas palavras, porém, caracterizam a poesia bucólica como um gênero menor, “um pequeno poema”, pela matéria que canta e por sua extensão. (HASEGAWA, 2012, p. 39).

Apesar de defender que já se percebiam sinais da poesia pastoril em obras homéricas, Hasegawa, acerca da origem do gênero poético a que designa o termo, afirma:

Excetuando as origens míticas que atribuem o início do canto bucólico a Dáfnis e ao “Oceano” donde tudo deriva, os primeiros versos bucólicos são, normalmente, atribuídos a Teócrito (séc. III a.C.), [...]; a ele se seguem, de perto, os gregos Mosco (séc. II a.C.) e Bíon (séc. II/I a.C.), importantes poetas helenísticos para a constituição do gênero. Em âmbito latino, o primeiro poeta bucólico, de que temos notícia, é Vergílio (séc. I a.C.), também seguidor de Teócrito. (*Ibidem*, p. 28-9).

A influência de Teócrito na obra virgiliana é nítida e consensual¹⁰. Raimundo Carvalho, em seu posfácio à tradução da obra, intitulado *Bucólicas: uma constelação de traduções* (2005, p. 108), discorre

Virgílio condensa, resume, corrige e traduz Teócrito, sem jamais copiá-lo, numa relação intertextual em que sobressai mais a diferença do que a identidade. Tal operação de transmutação de um signo poético em outro signo poético reflete bem o poder de irradiação da poesia, sempre apta a gerar novos conteúdos e formas poéticos.

O filólogo alemão Curtius ainda escreve: “A poesia pastoril só se tornou sólido remanescente da tradição ocidental graças a Virgílio, que recebeu e transfigurou a herança de Teócrito” (1996, p. 248). Dessa forma, é importante ressaltar que, embora as origens da poesia bucólica remetam à época de Teócrito, e o corpus pertença à literatura latina do século I a.C., o subgênero literário bucólico não se limita aos autores da Antiguidade. Sobre isso aponta Márcio L. Moitinha Ribeiro (2006, p. 119)

¹⁰ Sobre a influência de Teócrito nas *Bucólicas* de Virgílio, ler o Cap. 1 do livro *Alter Ab Illo* (THILL, 1979), indicado nas referências bibliográficas deste trabalho.

Podemos afirmar que Teócrito, na Grécia, e Virgílio, em Roma, foram os precursores e os principais modelos da poesia pastoral de épocas posteriores. Para Albin Lesky, por pouco extensa que fora a obra deles, Teócrito e Virgílio souberam enraizar o gênero bucólico na Antiguidade, e, exercer ampla influência na época Moderna.

Góngora e Alexander Pope são alguns dos que escreveram dentro do subgênero e, em se tratando de sua manifestação na literatura de língua portuguesa, são destacados, entre outros grandes nomes, Camões, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa¹¹.

Albrecht ressalta que: “No começo do período augustano o elemento bucólico era uma espécie de tendência do momento, uma moda observável também na arte figurativa”. (1997, p. 616). Pela denominação “arte figurativa”, o professor alemão se refere, de modo amplo, às artes plásticas. Um dos objetivos da pesquisa aqui desenvolvida, por meio da leitura pormenorizada de parte dos poemas bucólicos virgilianos com vistas a identificar os expedientes figurativos intrínsecos à obra, é averiguar que a literatura pode ser, também, uma arte figurativa. O capítulo quatro (4) trará análises que confirmam a afirmação.

Para o momento, na definição de bucolismo, temos, originalmente, pastores como as principais personagens, embora, no cópuz em questão, podemos ressaltar como protagonistas pastores-poetas já que mais se ocupam do versejar que de seu ofício característico: guardar rebanhos. Ainda na definição de poesia bucólica, a relação cooperativa entre homem e natureza, primordial à temática pastoril é uma de suas características primordiais. Sobre essa temática característica do gênero, Mendes (1982, p. 7) afirma

São estas “realidades rústicas” e a paisagem humana, mítica e animal que as povoa – pastores, deuses e semideuses, faunos e ninfas, rebanhos de bois, ovelhas e cabras, animais bravios, lagartos, pássaros e insetos – em perfeita simbiose de ritmos vitais e partícipes de um concerto interminável de música e poesia [...] que integram o mundo mágico onde a alma e os sentidos dos leitores de dois mil anos entram em êxtase.

¹¹ Para um estudo mais aprofundado, em que se elenca, além dos autores aqui citados, muitos outros de diferentes nacionalidades que buscaram no gênero bucólico algum tipo de inspiração, ler o volume I da *História da literatura romana*, de Michael Von Albrecht (indicada na Bibliografia), em especial o capítulo II (p. 615 – 655).

Esses elementos, portanto, constituem o *locus amoenus*: expressão latina que designa um “lugar ameno” no sentido de “paisagem ideal”, propícia ao canto e ao ócio. A poesia bucólica, em especial, utiliza-se deveras desse tópico, o que se poderá observar no momento da análise figurativa do cópua (capítulo 4).

Já acerca da classificação, “O nível literário da bucólica é classificado a princípio [...] como humilde, sem concessões, sem dúvida, em relação à sua qualidade” (ALBRECHT, 1997, p. 620). Isso se dá porque, dentre os antigos, as obras podiam ser classificadas quanto à elocução em três tipos: humilde, médio e grave. Como destaca Guiraud (1970, p. 27) ao reproduzir a “Roda de Virgílio”¹², o autor em estudo é conhecido por abranger em suas composições, todos os três: na *Eneida* evidenciamos o grandiloquente, nas *Geórgicas*, o médio e nas *Bucólicas* o humilde. Foram assim classificadas devido ao tipo de elocução: tênue (*Bucólicas*), moderada (*Geórgicas*) e vigorosa (*Eneida*).

¹² “A Roda de Virgílio indica propriamente uma figura circular [...] de origem medieval, contendo o esquema tripartido de estilo retórico (sublime, médio e humilde), exemplificada segundo o modelo das três obras autênticas de Virgílio” (VIRGILIO, 1996, vol. IV, p. 586).

Parece-nos, portanto, o texto pertencente a tal gênero um corpus interessante para se estudar sob o viés teórico provido pela semiótica e, em especial as *Bucólicas* de Virgílio, uma vez que compõem uma linguagem marcada pelo figurativo - como poderemos perceber no momento de sua análise.

3 O DIÁLOGO ENTRE PASTORES

O *cópus* selecionado para a realização da pesquisa exige do pesquisador uma atenção que ultrapassa os limites das teorias da poesia, tangenciando as questões do texto dramático. Como já referido anteriormente, devido aos esforços que requer o trabalho com uma língua antiga e para respeitar o princípio de exequibilidade da pesquisa, fez-se a opção, no âmbito de mestrado, pela análise semiótica, dentre os poemas pastoris virgilianos presentes no livro *Bucólicas*, os de número III, V e VII.

Por se tratar, então, de um *cópus* de poemas dialogados, faz-se necessário explorar o aspecto dramático que se mostra na poesia pois, como afirma Ribeiro: “Sabemos que nenhum gênero apresenta somente suas características próprias. [...] A poesia bucólica apresenta características de gênero dramático, quando há presença de um desafio poético ou um diálogo entre pastores” (2006, p. 10). Sobre isso tratará o tópico seguinte.

3.1. O ASPECTO DRAMÁTICO DAS ÉGLOGAS DE NÚMERO ÍMPAR

A definição moderna de égloga – aquela encontrada nos dicionários de uso da língua portuguesa como poesia pastoril dialogada - encontra-se atrelada à noção de diálogo. Este, portanto, se faz fator indispensável para a caracterização de uma égloga e, se são apenas cinco (I, III, V, VII, IX) os poemas que o trazem na totalidade de sua constituição, são eles aos quais, modernamente, o termo é mais apropriado. Nesse sentido Hasegawa (2012, p. 57) afirma que “[...] embora o gênero admita a variedade de modo, há uma predominância do dramático, de forma que as de número ímpar “[...] subordinam-se ao modo dramático [...]” e ainda conclui que “[...] o modo dramático é o mais apropriado para o gênero pastoril.” (*Ibidem*, p. 58)

Faz-se necessário, contudo, distinguir o texto de **modo** dramático, pertencente ao gênero de poesia lírica, com o bucolismo enquanto subgênero. Sendo assim, por não se tratar de um *cópus* classificado como texto de teatro

(gênero dramático), é preciso definir quais elementos característicos do drama se encontram nas églogas em análise, para que se conclua possuírem o dramático como aspecto pulsante em tal poesia.

Para Guillemin, a poesia pastoril apresenta dois aspectos: um dramático e o outro, musical. Quanto ao musical o que mais nos interessa é o canto. Sua origem é pastoral, ao passo que o elemento dramático é de origem literária. Enquanto o gado pastava, o pastor passava o tempo com o canto. (RIBEIRO, 2006, p. 20)

O elemento dramático a que a citação se refere, nos poemas de número ímpar, faz-se mais perceptível por meio de sua estruturação completamente definida em diálogos. A definição de diálogo pode ser extraída de Mukarovsky (1988, p. 210-1)

Primeiro, o que é diálogo? Do ponto de vista linguístico é um dos dois padrões básicos da elocução, o oposto do monólogo. [...] O monólogo pode ou expressar o estado mental subjetivo do locutor (na literatura, a lírica) ou narrar eventos separados da situação real por uma distância temporal (na literatura, a narrativa). De outro lado, o diálogo está estreitamente ligado ao “aqui” e “agora” válido para os participantes da conversa, e o locutor leva em conta a reação espontânea do ouvinte. Como resultado, por uma prestidigitação, o ouvinte torna-se locutor, e a função do portador da proferição pulsa constantemente de participante para participante.

O pulsar constante de participante para participante a que Mukarovsky se refere, além de claramente perceptível porque realizado no intercalar das falas, é ainda explicitado nos três poemas escolhidos para o corpus do trabalho (como se comprovará nas análises do cap. 4), dado como exemplo o verso 59 da *Buc. III*, que trata do duelo poético entre os pastores Menalcas e Dametas:

Alternis dicetis: amant alterna Camenae. | [Tradução]:
(VIRGILE, 2005, p.50) | Direis alternadamente: as Camenas
gostam de versos alternados.

O verso faz parte da fala proferida por Palêmon, personagem que funciona como destinador-julgador do discurso, e traz o fator alternância como condição ao duelo proposto: isso significa que o canto dos dois pastores deve ser intercalado. Além disso, o cantar e responder imediato dos pastores é o que assegura o referido “aqui” e “agora” tão característicos do diálogo e do texto teatral. Vale lembrar que

O discurso no teatro é realmente esse discurso centrado na enunciação, discurso do *eu/tu* (por oposição a um discurso do *ele*, objetivo), discurso do *aqui/agora*, em que funciona o que Benveniste chama de *embreantes*; (UBERSFELD, 2005, p. 175, grifos do autor).

O diálogo, aliado a outros fatores contidos no gênero dramático, expande os limites do texto teatral, texto centrado na enunciação, na medida em que

[...] raramente se reduz a uma pura comunicação: o empenho é muito mais vital, já que se trata de exercer uma influência sobre aquele a quem o discurso é dirigido. Em todo conflito “dramático” que se desenrola dentro do universo teatral, **o discurso dirigido a uma das personagens é uma das formas de ação do locutor**, e só possui real significação em relação aos acontecimentos apresentados no espetáculo quando atribui de modo decisivo à progressão da ação. (INGARDEN, 1977, p. 9, grifos nossos.)

Os poemas que constituem o *cópus* da pesquisa não apresentam um narrador que conta fatos em sucessão, tem-se exatamente - e apenas - **as falas em sucessão** que constituem todo o discurso, do início ao fim: “[...] só as personagens falam sem a interlocução do poeta, como nas tragédias e comédias”. (HASEGAWA, 2012, p. 104-5). Como foi visto, a linguagem dramática explora exatamente essa composição e, assim sendo, o próprio diálogo em si representa uma ação, uma ação concreta, o que vai de acordo com a afirmação presente no livro organizado por Ingarden.

É nesse sentido que é possível atrelar a noção de figuratividade ao aspecto dramático dos poemas em estudo, uma vez que, como foi visto no primeiro capítulo (*A Semiótica Discursiva*), ela caminha no sentido da concretização, e o dramático por meio do diálogo, aqui, também se faz concreto. Isso porque

[...] o próprio diálogo, como projeção dos personagens, como parte de seu comportamento, já constitui uma representação inteiramente direta, no que difere da representação verbal por evocação [...]. Sob esse aspecto ele fica mais próximo do método das artes visuais, no sentido de constituir imagens do mesmo modo que seus originais na natureza (ou seja, a fala das pessoas humanas), da mesma forma que a pintura constitui imagística do modo visual. A literatura, ao contrário, mistura a evocação com os sentidos proposicionais de relatos de terceira pessoa. (PEACOCK, 1968, p. 41-42)

Diante de um diálogo, portanto, percebemos uma construção de imagem, o que nos deixa concluir que, aqui, há um dado imagético simplesmente no ato de fala. Encontra-se respaldo em Ubersfeld quando, em

Para ler o teatro (2005), a autora escreve: “[...] o modo de interação verbal já é um sinal que permite construir o sentido, e que é por si mesmo portador de sentido”. (p. 179) A construção dos poemas em forma de diálogo, portanto, revela que, nesse caso, a própria ação é figurativa em si (no sentido de ser imagética).

No mais, com a dedicação em explorar brevemente alguns aspectos que moldam o caráter dramático das *Églogas* de Virgílio, já se faz possível perceber o que parece ser um traço tão característico da modernidade: a existência de uma tal mistura e ruptura de certos limites definidos entre os gêneros já que, não se deve esquecer: “O traço característico primordial do drama como gênero literário é que sua linguagem radica no diálogo, enquanto que a lírica e a narrativa derivam do monólogo.” (VELTRUSKI, 1988, p. 164-5). É importante deixar claro que é o predomínio de elementos próprios constituintes que determinam a classificação de um texto em determinado gênero. No entanto, saltam aos olhos os poemas virgilianos, em que temos mesclados, numa obra de caráter lírico e escrita há mais de dois mil anos, monólogos (bucólicas de número par) e diálogos (bucólicas de número ímpar), num ato comentado por Raimundo Carvalho (2005, p. 110)

[...] Esta alternância de formas entre os poemas pares e ímpares já revela a intenção do poeta em criar um conjunto de harmonia, ritmo e ressonâncias musicais. Atrás dessa harmonia, outras se desvelam, como na música orquestral, em que a alternância entre tema e variação compõe, na sequência dos diversos movimentos, a sua tessitura.

Quanto à tessitura dos poemas virgilianos, de seus elementos componentes que lhe atribuem sentido, tratam os próximos capítulos, com a análise semiótica dos poemas *III*, *V* e *VII* constituintes da obra *Bucólicas*, córpus da pesquisa, com enfoque na figuratividade.

4 ANÁLISE DO CÓRPUS

A análise parte, primeiramente, da apreensão dos conteúdos gramaticais e lexicais do texto. Essa etapa é o primeiro passo para a elaboração da “tradução de serviço”, também chamada de “tradução literal” ou “de estudo”: aquela que, como diz Alceu Dias Lima, preza pela transmissão do conteúdo gramatical, quando

[...] o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. A esta podemos chamar tradução de serviço, como fazem professores italianos. As exigências quanto a esse tipo de tradução não vão além dos conhecimentos subministrados pelos gramáticos e gramáticas da tradição e pelas outras obras de referência, no que concerne ao léxico, ou antes, às definições léxicas ali consagradas. (LIMA, 2003, p. 13)

Faz-se possível o entendimento da estrutura morfossintática e a semântica do texto latino em seu nível denotado, ao levar em conta principalmente a organização do enunciado, a fim de depreender o valor de cada elemento pela oposição entre os casos, já que são elas as responsáveis pela função sintática na frase latina. A partir daí, a leitura do texto e também sua tradução de estudo⁷⁴ são possíveis. Vale lembrar que, no âmbito desta dissertação, não se pretende expressar em português o equivalente à poeticidade percebida em latim, mas tão-somente essa “tradução literal”, funcionando como referência para a leitura do texto original.

Não se pode, porém, deixar de ressaltar a importância das notas de referência a uma tradução desse tipo. Tal premissa justifica-se pela necessidade que normalmente reclama um texto antigo, quanto a comentários concernentes a dados gerais de cultura (mitologia, história, geografia, filosofia, etc.), pois são elementos necessários a uma compreensão mais integral do poema.

⁷⁴ É importante lembrar que o texto original apresentado vem de acordo com a edição adotada como referência: *Les Belles Lettres (VIRGILE, 2005)*, em cotejo com *Conington's Virgil: Eclogues (CONINGTON, J. et al, 2007)*, conforme indicado nas “Referências Bibliográficas”.

4.1. AS *BUCÓLICAS III, V e VII*

Por razões didáticas, as análises que aqui serão apresentadas estarão divididas de acordo com a numeração dos poemas. No entanto, faz-se indispensável ressaltar o caráter uno que a obra possui. Isso quer dizer que, mesmo independentes (sendo possível compreender qualquer poema mesmo que não se leia a obra toda), não se trata de uma reunião de poemas variados, e sim de “[...] uma unidade orgânica de dez composições unidas em si por correspondências de forma e conteúdo.” (ALBRECHT, 1997, p. 631).

É perceptível uma maior aproximação (seja em questões mais formais ou conteudísticas) entre algumas bucólicas do que outras. Sobre isso, Conte (1999, p. 8) diz

Algumas éclogas são concebidas em pares e postas separadas pelo gosto por variedade: 1 e 9 (referem-se à guerra civil na Itália); 2 e 8 (monólogos sobre o amor); 3 e 7 (concursos poéticos); 4 e 6, que não são proximamente conectadas uma com a outra mas são os dois poemas “menos pastorais” do livro. [...] Algumas das simetrias propostas pelos críticos são certamente muito sutis e abstratas, já que elas são às vezes baseadas em relações matemáticas e em suposições de alegoria.

Apresentam-se, a seguir, as análises dos concursos poéticos: *Bucólicas III, V e VII*.

4.1.1 *Bucólica III*: acerca do amor e da poesia

Figura 7 – Encontro entre pastores: Miniatura da terceira égloga, 1469, Ms. 493 fol. 8r. Dijon, Bibliothèque Municipale (fot. Giraudon).



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. I, p. 555.

4.1.1.1 *Texto original, tradução de estudo e notas*

III

Menalcas

Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? An Meliboei?

Damoetas

Non, uerum Aegonis: nuper mihi tradidit Aegon.

Menalcas

*Infelix o semper, oues, pecus! Ipse Neaeram
dum fouet, ac, ne me sibi praeferat illa, ueretur,
hic alienus ouis custos bis mulget in hora;
et sucus pecori, et lac subducitur agnis.*

5

Damoetas

*Parcius ista uiris tamen obicienda memento.
Nouimus et qui te, transuersa tuentibus hircis,
et quo (sed faciles Nymphae risere) sacello...*

Menalcas

*Tum, credo, cum me arbustum uidere Miconis
atque mala uitis incidere falce nouellas.*

10

Damoetas

*Aut hic ad ueteres fagos cum Daphnidis arcum
fregisti et calamos; quae tu, peruerse Menalca,
et, cum uidisti puero donata, dolebas,
et, si non aliqua nocuisses, mortuus esses.*

15

III

Menalcas

Dize-me, Dametas⁷⁵, de quem é o rebanho? Acaso seria de Melibeu⁷⁶?

Dametas

Não, na verdade é de Égon⁷⁷: Égon há pouco o confiou a mim.

Menalcas

Ó ovelhas, rebanho sempre desventurado. Enquanto ele próprio corteja Neera⁷⁸, e receia que ela me prefira a ele, este outro guardião ordenha duas vezes numa hora; não só é retirado o sumo ao rebanho, mas também o leite aos cordeiros.

Dametas

Lembra-te de que, todavia, tais coisas devem ser expostas com mais comedimento aos homens. Também sabemos quem te..., com os bodes olhando de través, (mas as Ninfas indulgentes sorriram) e em que pequeno santuário...

Menalcas

Naquela ocasião creio que me viram cortar com uma foice má o pequeno bosque e as novas parreiras de Micão⁷⁹.

Dametas

Ou aqui, junto das velhas faias⁸⁰, quando tu partiste, maldoso Menalcas, o arco e as flechas⁸¹ de Dáfnis⁸²; e, quando viste os presentes dados ao moço, sofrias e, se não o tivesses prejudicado de alguma maneira, morrerias.

⁷⁵ Nome de pastor, mencionado na *Bucólica II* e participante do rito em honra a Dáfnis na *Bucólica V*. Nesta *Égloga (III)*, é um dos protagonistas, com seu “canto doce” (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 975).

⁷⁶ Pastor presente em outras *Églogas*: protagonista na *I* e narrador da *VII*.

⁷⁷ Nome de pastor, também mencionado na *Égloga V* (verso 72). Segundo (VIRGILIO, 1996, vol. II, p. 183): “personagem claramente derivado de Teócrito (4,2)”, pois em seus *Idílios*, Égon também é mencionado por deixar seu rebanho em cuidado de outro.

⁷⁸ Nome feminino associado às Nínfas mitológicas

⁷⁹ Nome masculino, mencionado também na *Égloga VII* (vv. 29-32).

Menalcas

*Quid domini faciant, audent cum talia fures?
 Non ego te uidi Damonis, pessime, caprum
 excipere insidiis, multum latrante Lycisca?
 Et cum clamarem: “Quo nunc se proripit ille?
 Tityre, coge pecus”, tu post carecta latebas.*

20

Damoetas

*An mihi, cantando uictus, non redderet ille
 quem mea carminibus meruisset fistula caprum?
 Si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon
 ipse fatebatur, sed reddere posse negabat.*

Menalcas

*Cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera
 iuncta fuit? Non tu in triuiis, indocte, solebas
 stridenti miserum stipula disperdere carmen?*

25

Damoetas

*Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim
 experiamur? Ego hanc uitulam (ne forte recuses,
 bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus)
 depono: tu dic mecum quo pignore certes.*

30

⁸⁰ “Tipo de árvore de grande porte, de casca lisa e escura, rica em folhagem verde escura, e galhos expandidos de modo a formar uma grande e densa copa” (MAGGIULLI, 1995, p. 294).

⁸¹ A palavra *calamos* pode designar tanto flechas quanto flautas. Essa duplicidade de significado advém do material com que são feitos, e vai ao encontro da hipótese levantada por Hasegawa de que os objetos dos pastores alegorizam os poemas bucólicos e os pastores representariam os poetas (HASEGAWA, 2012, p. 123). Hasegawa afirma, portanto, tratar a *III Égloga* do próprio fazer poético e, dessa forma, o trecho indicaria não apenas um roubo de objetos materiais, mas um roubo autoral e, dessa forma, “a acusação de ser ladrão de versos é uma crítica à imitação praticada pelo poeta” (HASEGAWA, 2012, p. 123), no caso referenciando à imitação de Teócrito por Virgílio.

⁸² Nome masculino, “mencionado trinta e quatro vezes nas *Bucólicas*”. (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 972), em vezes como um pastor admirado por sua bela forma física (*Buc. II*), outras associado ao mito de apoteose do poeta morto que é elevado ao céu: nível divino (*Buc. V*). Neste caso (*Buc. III*) é apenas um jovem prejudicado por Menalcas por quebrar seu arco-e-flecha.

Menalcas

O que fariam os donos quando os ladrões ousam fazer tais coisas? Eu não te vi, detestável, tomar o bode de Damão⁸³ com uma emboscada, com Licisca latindo muito? E como (eu) gritasse: “para onde ele se retira agora? Ó Títiro⁸⁴, reúne o rebanho!”, tu já estavas em segurança detrás do tabual⁸⁵.

Dametas

Acaso ele, vencido no cantar, não me restituiria o bode que minha flauta merecera com os cantos? Se não sabes, aquele bode fora meu; e Damão reconhecia, mas ele mesmo negava poder entregá-lo a mim.

Menalcas

Tu, no cantar, o venceste? Alguma vez tiveste uma flauta colada com cera⁸⁶? Não eras tu que costumavas, parvo, nas encruzilhadas arruinar um canto deplorável com um caniço⁸⁷ estridente?

Dametas

Queres, pois, que provemos entre nós, do que é capaz um e outro, cada um por vez? Eu aposto essa bezerra (por acaso, não recuses, ela dá leite duas vezes e sustenta com as mamas dois filhotes): dize-me com que penhor tu disputarás comigo.

⁸³ Nome de pastor, protagonista na *Égloga VIII*, mas aqui é um personagem pastoral a que Menalcas se refere brevemente.

⁸⁴ Nome que remete à Teócrito, encontrado também nas *Églogas I, V e IX*. Aqui “aparece bruscamente interrogado como um escravo” (VIRGÍLIO, 1996, vol V*, p. 196) nessa ocasião e, também, no verso 96. Também na quinta *Égloga* é ajudante de Mopso (v. 12).

⁸⁵ Tipo de “erva muito alta, que pode atingir 3 metros [...] e que vive em charcos rasos” (MENDES, 1982, p. 246), de forma que sua “estrutura permite ser o esconderijo para até um grande boi”. (MAGGIULLI, 1995, p. 254). “Em português carriços” (VIRGÍLIO, 2008, p. 72).

⁸⁶ Referência à flauta de Pã, que possuía tubos de tamanho desigual ligados com cera.

⁸⁷ Flautas. As flautas rústicas eram feitas com caniço.

Menalcas

*De grege non ausim quicquam deponere tecum:
 est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca;
 bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.
 Verum, id quod multo tute ipse fatebere maius, 35
 (insanire libet quoniam tibi), pocula ponam
 fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis;
 lenta quibus torno facili superaddita uitis
 diffusos hedera uestit pallente corymbos.
 In medio duo signa, Conon, et... quis fuit alter, 40
 descripsit radio totum qui gentibus orbem,
 tempora quae messor, quae curuus arator haberet?
 Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.*

Damoetas

*Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,
 et molli circum est ansas amplexus acantho; 45
 Orpheaque in medio posuit, siluasque sequentis.
 Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.
 Si ad uitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.*

Menalcas

Do rebanho não ousaria apostar coisa alguma contigo: pois eu tenho em casa um pai e uma madrasta rigorosa demais; e ambos contam o rebanho duas vezes por dia, e um deles até cabritos. Mas, na verdade, tu mesmo reconhecerás isto que é seguramente muito maior (visto que te apraz a insanidade) que eu aposte copos de faia⁸⁸, obra cinzelada do divino Alcimedonte⁸⁹, nos quais uma parreira maleável, esculpida com cinzel propício, cobre com hera⁹⁰ pálida os cachos espalhados. No meio estão duas figuras em relevo, Cónon⁹¹, e... quem foi o outro⁹², que traçou com a vara⁹³ para os povos toda a superfície circular, que estações teria o ceifeiro, quais teria o lavrador curvado? Nem toquei os lábios nesses copos, mas conservo-os guardados.

Dametas

E o mesmo Alcimedonte fez dois copos para nós, e abraçou em torno das asas com o acanto⁹⁴ flexível; pôs uma representação de Orfeu⁹⁵ no meio entre os bosques que o seguiam. Nem toquei os lábios nesses copos, mas conservo-os guardados. Se olhas para a novilha, não há por que elogiá-los.

⁸⁸ Cf. nota 19.

⁸⁹ “Escultor de existência histórica não comprovada”. (VIRGÍLIO, 2005, p. 97)

⁹⁰ Gênero de planta trepadeira com que se coroavam os poetas.

⁹¹ Cf. MENDES (1982, p. 249), foi um matemático e astrônomo egípcio do séc. III a. C. considerado o que nomeou a constelação *coma Berenicis*, isto é, “Cabeleira de Berenice” (homenagem a Berenice, mulher de Ptolemeu).

⁹² Não se sabe ao certo a quem se refere. É, no entanto, apontado por alguns especialistas – a exemplo Odorico Mendes (VIRGÍLIO, 2008, p. 72) – como provável equivalência a Arquimedes, ou, como propõe Sérvio, a Eudoxo de Gnido (matemático e astrônomo do séc. IV a.C.).

⁹³ Instrumento usado por geômetras e agrimensores, utilizada “para desenhar figuras geométricas na areia” (MENDES, 1982, p. 250).

⁹⁴ Segundo MENDES (1982, p. 250), trata-se de uma árvore espinhosa mediterrânea, cujas folhas estilizadas caracterizam, na arquitetura grega, a decoração de ordem coríntica.

⁹⁵ “[...] Virgílio não vê em Orfeu senão um deus fundador do canto” (VIRGÍLIO, 1996, vol. III, p. 882), uma vez que possuía o dom de, ao tocar, encantar a tudo e a todos, a ponto de atrair animais e árvores.

Menalcas

*Numquam hodie effugies; ueniam quocumque uocaris.
Audiat haec tantum uel qui uenit ecce Palaemon.
Efficiam posthac ne quemquam uoce lacessas.*

50

Damoetas

*Quin age, si quid habes; in me mora non erit ulla,
nec quemquam fugio: tantum, uicine Palaemon,
sensibus haec imis (res est non parua) reponas.*

Palaemon

*Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.
Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,
nunc frondent siluae, nunc formosissimus annus.
Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
Alternis dicetis: amant alterna Camenae.*

55

Damoetas

*Ab loue principium, Musae: louis omnia plena;
ille colit terras, illi mea carmina curae.*

60

Menalcas

*Et me Phoebus amat; Phoebo sua semper apud me
munera sunt, lauri et suaue rubens hyacinthus.*

Menalcas

Hoje não escaparás; irei para onde quer que sejas chamado. Ouve estes apenas se queres, eis que vem Palêmon⁹⁶. Farei com que não procures mais desafiar alguém pela palavra.

Dametas

Ora vejamos se podes algo; por mim não se demorará nada, tampouco fujo de ninguém; vizinho Palêmon, grava bem isto no fundo do coração (não é coisa pouca).

Palêmon

Dizei, já que descansamos sobre a relva macia. E, agora todo o campo, agora toda árvore gera frutos, agora os bosques ficam cobertos de folhas, agora o ano fica mais belo. Começa, Dametas; tu seguirás depois, Menalcas. Direis alternadamente: as Camenas⁹⁷ gostam de versos alternados.

Dametas

Começo por Júpiter⁹⁸, Musas: tudo é pleno de Júpiter; ele protege as terras, dele meus poemas são objetos de cuidado.

Menalcas

E Febo⁹⁹ me ama; Febo, estão sempre junto a mim suas oferendas: loureiros¹⁰⁰ e jacinto¹⁰¹ em suave vermelho¹⁰².

⁹⁶ “Tranquilo e pacífico pastor” (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 933). Funciona, aqui, como árbitro neutro.

⁹⁷ Musas. Antigas divindades das fontes e das águas.

⁹⁸ “Divindade central do panteão romano”. (VIRGÍLIO, 2005, p. 100).

⁹⁹ Epíteto de Apolo, deus do Sol e protetor das artes: “[...] patrono da poesia e da música” (HARVEY, 1987, p. 45).

¹⁰⁰ Planta que, segundo o mito de Dafne, perseguida por Apolo e transformada em loureiro por seu pai, remete à figura do deus.

¹⁰¹ Espécie de planta que produz flores delicadas, com pétalas de aspecto particular e formato recurvo, e de coloração vermelha. “Tanto o loureiro como o jacinto eram, segundo o mito, consagrados a Febo, “[...] porque Dafne e Hiacinto, suas paixões

¹⁰² Referência ao mito contado por Ovídio, nas *Metamorfoses* (2000) em que Jacinto, um jovem muito belo e amado por Apolo e Zéfiro, fora morto por acidente durante a briga dos seus dois admiradores. Seu sangue, ao tocar a terra, deu lugar à uma flor.

Damoetas

*Malo me Galatea petit, lasciua puella,
et fugit ad salices et se cupit ante uideri.*

65

Menalcas

*At mihi sese offert ultro meus ignis, Amyntas,
notior ut iam sit canibus non Delia nostris.*

Damoetas

*Parta meae Veneri sunt munera: namque notavi
ipse locum, aerae quo conguessere palumbes.*

Menalcas

*Quod potui, puero siluestri ex arbore lecta
aurea mala decem misi; cras altera mittam.*

70

Damoetas

*O quotiens et quae nobis Galatea locuta est!
partem aliquam, uenti, diuom referatis ad auris!*

Menalcas

*Quid prodest, quod me ipse animo non spernis, Amynta
si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo?*

75

Dametas

Galateia¹⁰³ atira-me uma maçã¹⁰⁴, menina atrevida, e não só foge para os salgueiros, como também deseja que ela seja vista antes.

Menalcas

Mas, Amintas¹⁰⁵, minha paixão se apresenta a mim espontaneamente, para que Délia¹⁰⁶ já não seja mais conhecida aos nossos cães.

Dametas

Foram adquiridas oferendas à minha Vênus¹⁰⁷: pois eu mesmo anotei o lugar em que os pombos aéreos fizeram ninho.

Menalcas

O que pude fazer: ao menino enviei dez maçãs douradas colhidas de uma árvore silvestre; amanhã enviarei mais dez.

Dametas

Ó quantas vezes Galateia me disse... e as coisas que disse! Ventos, que vós leveis alguma parte aos ouvidos dos deuses!

Menalcas

De que serve, Amintas, tu não me desprezares se, enquanto tu persegues javalis, eu é que guardo as redes?

¹⁰³ Além de Nereida presente na *Bucólica VII* (v. 37), “Virgílio utiliza o nome de Galateia também para denotar a mulher amada [...], especialista na arte da sedução e do jogo amoroso com o lançamento de maçãs (*Bucólica I*, vv. 30-31; *III*, 64-65)”. (VIRGÍLIO, 1996, vol. II, p. 626).

¹⁰⁴ Oferecer uma maçã a alguém podia ser interpretado como sinal de amor, uma vez que “A maçã era consagrada à deusa do amor” (MENDES, 1982, p. 253).

¹⁰⁵ Nome masculino, mencionado sem qualquer conotação sexual nas *Bucólicas II* e *V*. Neste poema Amintas aparece como alvo de desejo (homossexual) de Menalcas, constraído à Galateia como resposta à fala anterior.

¹⁰⁶ “Caseira de Menalcas [...] não pode ser tomada por Diana”. (VIRGÍLIO, 2008, p. 72).

¹⁰⁷ Metáfora para designar a amada.

Damoetas

*Phyllida mitte mihi, meus est natalis, lolla;
cum faciam uitula pro frugibus, ipse uenito.*

Menalcas

*Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit,
et longum "Formose, uale, uale" inquit "lolla".*

Damoetas

*Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres,
arboribus uenti, nobis Amaryllidis irae.*

80

Menalcas

*Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis,
lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas.*

Damoetas

*Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam:
Pierides, uitulam lectori pascite uestro.*

85

Dametas

Iolas¹⁰⁸, envia Fílis¹⁰⁹ para mim, é meu aniversário; vem tu mesmo quando eu fizer o sacrifício de uma novilha pelas colheitas a Ceres¹¹⁰.

Menalcas

Tenho mais amor por Fílis do que amo as outras; porque durante muito tempo lamentou que eu fosse embora e disse: “Adeus, belo Iolas, adeus”.

Dametas

O lobo é algo terrível para os estábulos, as chuvas para as searas maduras, os ventos para as árvores, assim como são as iras de Amarílis¹¹¹ para mim.

Menalcas

A umidade é doce para os campos semeados, o medronheiro¹¹² para os cabritos desmamados, o salgueiro flexível para o rebanho prenhe, para mim só Amintas.

Dametas

Polião¹¹³ ama nossa Musa, por mais rústica que seja: Piérides¹¹⁴, apascentai uma novilha para vosso leitor¹¹⁵.

¹⁰⁸ Nome de pastor, mencionado também na *Égloga II* (v. 57). Aqui representa um “personagem rico e feliz no amor”. (VIRGÍLIO, 1996, vol. I, p. 3).

¹⁰⁹ Nome de personagem feminino. “Virgílio usa-o para a pastorela em quatro églogas”: *III, V, VII e X*. “Na 3ª Bucólica aparece ligada a Iolla e desejada pelo pastor Dametas, a quem Menalcas zomba por sua vã tentativa de tê-la (vv. 76 e 78). Se soubesse resolver o enigma do *nomina regum*, Dametas seria digno de ficar com a menina (v. 107)”. (VIRGÍLIO, 1996, vol. II, p. 523).

¹¹⁰ Cf. Coleman (1977, p. 120) a expressão *pro frugibus* faz referência a um tipo de festival que existia próximo ao mês de maio, ocasião em que se sacrificava um animal em homenagem à deusa Ceres. A sexualidade era muito explorada em tais festivais.

¹¹¹ “Nome próprio feminino limitado quase que exclusivamente à esfera erótica da poesia pastoral”. Aparece nas *Églogas I, II, III, VIII e IX*. Nesta *Égloga III* (v. 81), simboliza “o amor heterossexual em oposição ao homossexual” cultivado por Amintas. (VIRGÍLIO, 1996, vol. I, p. 122).

¹¹² Arbusto florido que dá frutos similares ao morango. “Fermentado, produz uma aguardente muito alcólica e aromática”. (MENDES, 1982, p. 256).

¹¹³ Asínio Polião: político e poeta amigo de Virgílio, “[...] introduziu a prática de recitar as próprias obras para uma audiência”. (VIRGÍLIO, 1982, p. 70). “Além de ter sido cônsul em 40 a.C., foi orador, historiador, tragediógrafo, patrono das letras e o introdutor de Vergílio no círculo de poetas de Mecenas”. (HASEGAWA, 2012, p. 141).

Menalcas

*Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum,
iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.*

Damoetas

*Qui te, Pollio, amat, ueniat quo te quoque gaudet
mella fluant illi, ferat et rubus asper amomum.*

Menalcas

*Qui Bauium non odit, amet tua carmina, Maeui,
atque idem iungat uolpis et mulgeat hircos.* 90

Damoetas

*Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.*

Menalcas

*Parcite, oues, nimium procedere: non bene ripae
creditur: ipse aries etiam nunc uellera siccant.* 95

Damoetas

*Tityre, pascentis a flumine reice capellas;
ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lauabo.*

¹¹⁴ Epíteto das Musas da Piéria (região nas proximidades do monte Olimpo).

¹¹⁵ Diferente de *legenti* pois não é aquele que lê para si, mas para os outros (VIRGÍLIO, 1982, P. 70)

Menalcas

E o próprio Polião faz versos novos ¹¹⁶: apascentai um touro, que já fira com o chifre e que espalhe areia com as patas.

Dametas

Quem te ama, Polião, venha para onde também te alegre e que a ele corram méis e que o silvado grosseiro produza amomo ¹¹⁷.

Menalcas

Quem não odeia Bávio ¹¹⁸, que ame teus poemas, Mévio, ¹¹⁹ e que o mesmo junja ¹²⁰ raposas e ordenhe bodes.

Dametas

Ó meninos que colheis flores e morangos que nascem da terra, fugi daqui: uma fria serpente está escondida na relva.

Menalcas

Ovelhas, abstende-vos de avançar demais: não se crê bem nas margens. O próprio carneiro ainda agora seca o velo.

Dametas

Títiro, afaste do rio as cabras que pastam; eu mesmo, quando for a ocasião, lavarei todas na fonte.

¹¹⁶ Alusão à poesia que Asínio Polião teria cultivado (sabe-se que teria se dedicado à poesia bucólica, à tragédia e às nugas eróticas).

¹¹⁷ Amomo: Planta aromática oriental rara. “O mel e o amomo reaparecem na Écloga IV para caracterizar a Idade de Ouro [...]”. (HASEGAWA, 2012, p. 144).

¹¹⁸ Mau poeta, inimigo de Virgílio e Horácio.

¹¹⁹ Nome de um poeta detrator de Virgílio. “Mévio – assim como Bávio – representa a má poesia [...]” (HASEGAWA, 2012, p. 110).

¹²⁰ Colocar sob jugo.

Menalcas

*Cogite ouis, pueri; si lac praeceperit aestus,
ut nuper, frustra pressabimus ubera palmis.*

Damoetas

Heu, heu! quam pingui macer est mihi taurus in eruo! 100
Idem amor exitium est pecori pecorisque magistro.

Menalcas

*His certe — neque amor causa est — uix ossibus haerent:
nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos.*

Damoetas

Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
tris pateat caeli spatium non amplius ulnas. 105

Menalcas

*Dic quibus in terris inscripti nomina regum
nascantur flores, et Phyllida solus habeto.*

Palaemon

Non nostrum inter uos tantas componere litis.
Et uitula tu dignus et hic, et quisquis amores
aut metuet dulcis aut experietur amaros. 110
Claudite iam riuos, pueri, sat prata biberunt.

(VIRGILE, 2005).

Menalcas

Reuni as ovelhas, meninos; se o calor secar o leite, como há pouco, em vão apertaremos as tetas com as mãos.

Dametas

Ai, ai! Como o boi me está magro na pastagem fértil! O amor é ao mesmo tempo a ruína ao rebanho e àquele que o conduz.

Menalcas

Realmente a estes – e nem o amor é a causa – aderem aos ossos apenas. Não sei que olho me enfeitiça os cordeirinhos.

Dametas

Dize o lugar nessas terras onde os céus não tenham mais de três braços¹²¹ e serás para mim grande Apolo¹²².

Menalcas

Dize o lugar nessas terras onde as flores nascem escritas com nome de reis, e fique sozinho com Fílis.

Palêmon

Não cabe a mim decidir tão grande disputa entre vós. Não só tu mereces a novilha mas também ele; e quem quer que receie amores doces ou, ao contrário, experimente amargos. Fechai os regatos, rapazes, os prados já beberam bastante.

¹²¹ O sentido literário de *ulna* é antebraço. Funciona como medida de comprimento para os antigos.

¹²² Cf. nota 38.

4.1.1.2 Análise da III Bucólica

Figura 8 – Encontro de Tíro e Melibeu: Miniatura de ms. 493 fol. 3v das *Bucólicas*. Dijon, Bibliothèqe Municipale (fot. Giraudon).



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. V*, p. 196.

A *III Bucólica* é escrita em 111 hexâmetros datílicos e traz a conversa entre dois jovens pastores que, depois de uma inicial troca de acusações, disputam o título de melhor cantador por meio de um embate poético. A decisão fica por conta de um terceiro pastor, Palêmon, que coloca os concorrentes em posição de empate.

Percebe-se que o texto se estrutura da seguinte maneira:

- versos 1 a 27: há o encontro dos pastores e o início da interação hostil;
- versos 28 a 59: os pastores acertam a aposta;
- versos 60 a 107: disputa poética em si;
- versos 108 a 111: sanção de Palêmon.

O poema é completamente dialogado, constituído por falas alternadas de pastores, num “procedimento característico de técnica literária própria da poesia bucólica” (ALBRECHT, 1997, p. 617): o canto amebou.

Os versos de 1 a 59 contextualizam a disputa, que só começa de fato a partir do verso 60 e perdura num total de 48 versos. A regularidade de estrofes fica por conta da disputa em si, realizada em 24 dísticos intercalados (12 de Dametas e 12 de Menalcas). A última estrofe (de quatro versos), que fecha o poema, demarca a sanção dada por Palêmon: designado para desempenhar tal função pelos próprios concorrentes. De acordo com a definição dada por Diana P. L. de Barros (2005, p. 35): “cabe ao destinador-julgador comprovar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido na manipulação”, papel desempenhado por Palêmon no discurso em análise.

Falou-se de maneira mais geral como se estrutura o poema. Agora se passa à análise mais pormenorizada, com enfoque para a figuratividade. A começar pela abertura do poema, em que se destaca a abordagem feita por Menalcas direcionada a Dametas “[...] constituída de um verso, dividido ritmicamente em quatro partes finalizadas por vírgulas e pontos de interrogação”. (CARVALHO, 2005, p. 159), de maneira que tal andamento rítmico expressa “uma certa animosidade irônica”. (IBIDEM, p. 159) João Pedro Mendes explica a “[...] ironia, visto que, com tal forma de dizer, quer Menalcas apresentar o seu rival como simples mercenário. Ele, Menalcas, pastoreia um rebanho de seu pai” (MENDES, 1982, p. 244), já que, no próprio poema temos essa informação de que o rebanho que pastoreia pertence a sua família (vv. 32-34):

Menalcas

*De grege non ausim quicquam deponere tecum:
est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca;
bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.*

(VIRGILE, 2005, p. 50)

[Tradução]:

Menalcas

Do rebanho não ousaria
apostar coisa alguma contigo:
pois eu tenho em casa um pai
e uma madrasta rigorosa
demais; e ambos contam o
rebanho duas vezes por dia, e
um deles até cabritos.

A resposta de Dametas – de que o rebanho é, na verdade, de Égon - suscita uma nova zombaria por parte de Melibeu (vv. 3-6) pelo fato de Dametas ordenhar de maneira totalmente equivocada, em prejuízo aos animais.

Menalcas

*Infelix o semper, oues, pecus! Ipse Neaeram
dum fouet, ac, ne me sibi praeferat illa, ueretur,
hic alienus ouis custos bis mulget in hora;
et sucus pecori, et lac subducitur agnis.*

(VIRGILE, 2005, p.49, grifos nossos)

[Tradução]:

Menalcas

Ó ovelhas, rebanho sempre
desventurado. Enquanto ele
próprio corteja Neera, e receia
que ela me prefira a si, este
outro guardião ordenha duas
vezes numa hora; não só é
retirado o sumo ao rebanho,
mas também o leite aos
cordeiros.

Vemos nessa passagem a “primeira acusação” da égloga, que aponta a exploração do rebanho do outro para benefício próprio. Menalcas encontra-se em estado de indignação, motivado pela ignorância e até desonestidade e oportunismo de Dametas, pois ordenhar os animais duas vezes por hora seria exauri-los por completo, além de deixar mal nutridos os filhotes. De acordo com MENDES (1982, p. 245): “O normal seria mungir as ovelhas duas vezes por dia, no máximo”.

O emprego do verbo “*subducitur*” reitera a acusação descrita, pois carrega enquanto primeira acepção o sentido de extração, roubo, furto. Ressalta-se, ainda, a aliteração de consoantes oclusivas e assonância da vogal /u/ no verso 6: ***et sucus pecori, et lac subducitur agnis***. A fala parece constituir uma sugestão psicológica de “barreira” trazida pela forma de oclusão consonântica (glotal, bilabial, etc.) a expressar formalmente a indignação do pastor.

Já a resposta de Dametas (vv. 7-9) traz uma outra acusação, dessa vez motivada por uma conduta sexual considerada imprópria:

Damoetas

Parcius ista uiris tamen obicienda memento.

Nouimus et qui te, transuersa tuentibus hircis,
et quo (sed faciles Nymphae risere) sacello...

(VIRGILE, 2005, p.49, grifos nossos)

[Tradução]:

Dametas

Lembra-te de que, todavia, tais coisas devem ser expostas com mais comedimento aos homens. **Também sabemos quem te...**, com os bodes olhando de través, (mas as Ninfas indulgentes sorriram) e em que pequeno santuário...

Observa-se que, em toda a sua fala - especialmente a parte em destaque do verso de número 8 –, há uma conotação sexual (acusa-se um comportamento sexual condenável àquela época: a passividade em homens já adultos)¹²³. A sentença incompleta de Dametas (incompleta na sintaxe, embora completa em questões métricas e semânticas) pode ser considerada eufêmica, deixando subentendido o que o outro pastor teria feito. Além disso, o adjetivo *faciles* usado para caracterizar as Ninfas, ressalta a tolerância das mesmas em sorrir diante de tal comportamento, reação, essa, segundo Clausen (1994, p. 94), nada usual.

Menalcas, na esquiva à resposta direta, rebate o insulto com, mais uma vez, o uso da ironia (vv. 10-11). Ela reside no fato de atribuir a si mesmo a autoria de um ato condenável¹²⁴ que, na verdade, sabe ter sido realizado pelo outro (Dametas).

¹²³ São vários os estudos que tratam da sexualidade na cultura antiga, como exemplo o estudo de McGinn (2003). Este trabalho não se aterá a tais questões com apenas menção à prática homossexual ser comum entre homens e meninos, em circunstâncias próprias. A passividade em homens já crescidos, por outro lado, aparece como algo condenável à época.

¹²⁴ “Cortar arvoredo e videiras novas ‘mala falce’ constitui crime da maior gravidade para um rústico”. (MENDES, 1982, p. 246).

Menalcas

*Tum, credo, cum me arbustum uidere Miconis
atque mala uitis incidere falce nouellas.*

(VIRGILE, 2005, p.49)

[Tradução]:

Menalcas

Naquela ocasião creio que me viram cortar com uma foice má o pequeno bosque e as novas parreiras de Micão.

Há que se notar a progressão da agressividade presente nas invectivas, de forma que os próximos hexâmetros (vv. 12-15) destacam um comportamento propositalmente rancoroso e revelam o sentimento de inveja e de imaturidade de Menalcas, dito *peruerse*, ao estragar os prêmios ganhos por Dáfnis:

Damoetas

*Aut hic ad ueteres fagos cum Daphnidis arcum
fregisti et calamos; quae tu, peruerse Menalca,
et, cum uidisti puero donata, dolebas,
et, si non aliqua nocuisses, mortuus esses.*

(VIRGILE, 2005, p. 49)

[Tradução]:

Dametas

Ou aqui, junto das velhas faias, quando tu partiste, maldoso Menalcas, o arco e as flechas de Dáfnis; e, quando viste os presentes dados ao moço, sofrias e, se não o tivesses prejudicado de alguma maneira, morrerias.

O pastor defende-se com uma atitude ofensiva em apontar Dametas como ladrão, pois o acusa de planejar e executar o roubo de uma cabra, apesar dos gritos de seu senhor, e se esconder atrás da vegetação (vv. 16-20):

Menalcas

*Quid domini faciant, audent cum talia fures?
Non ego te uidi Damonis, pessime, caprum
excipere insidiis, multum latrante Lycisca?
Et cum clamarem: “Quo nunc se proripit ille?
Tityre, coge pecus”, tu post carecta latebas.*

(VIRGILE, 2005, p. 49-50)

[Tradução]:

Menalcas

O que fariam os donos quando os ladrões ousam fazer tais coisas? Eu não te vi, detestável, tomar o bode de Damão com uma emboscada, com Licisca latindo muito? E como (eu) gritasse: “para onde ele se retira agora? Ó Títilo, reúne o rebanho!”, tu já estavas em segurança detrás do tabual.

É importante notar o vocabulário utilizado nas acusações. Nos versos agora apresentados se destacam: *audent* (ousam), *fures* (ladrões), *pessime* (detestável), e *insidiis* (com uma emboscada).

O acusado, dessa vez, defende-se sem contra-atacar, reivindicando a vitória (figurativizada pela posse do animal por merecimento) em competição poética (vv. 21-24). No entanto, seu argumento é posto em dúvida por Menalcas que, nos versos 25-27, com tom de zombaria, diz:

Damoetas

*An mihi, **cantando** uictus, non redderet ille
quem mea carminibus meruisset fistula caprum?
Si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon
ipse fatebatur, sed reddere posse negabat.*

Menalcas

***Cantando** tu illum? aut umquam tibi fistula cera
iuncta fuit? Non tu in triuiis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?*

(VIRGILE, 2005, p. 50, grifos nossos)

[Tradução]:

Dametas

Acaso ele, vencido no cantar, não me restituiria o bode que minha flauta merecera com os cantos? Se não sabes, aquele bode fora meu; e Damão reconhecia, mas ele mesmo negava poder entregá-lo a mim.

Menalcas

Tu, no cantar, o venceste? Alguma vez tiveste uma flauta colada com cera? Não eras tu que costumavas, parvo, nas encruzilhadas arruinar um canto deplorável com um caniço estridente?

Os versos da fala de Menalcas, acima transcritos, apresentam a repetição de consoantes oclusivas, num recurso aliterante que materializa o canto deplorável (*miserum carmen*) de que se fala exatamente nesse verso. Vê-se que a escolha vocabular para indicar o canto de Dametas em muito o diminui (*indocte, stridenti, miserum, disperdere*), além de que tal escolha lexical é, pois, feita de maneira a favorecer a construção de uma ilusão referencial do estrídulo. Forma e conteúdo se sobrepõem, aqui, constituindo um claro exemplo de **iconicidade**.

Figura 9 – Representação da *Égloga III*: cod. Virgílio Romano f. 6f. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (fot. Biblioteca)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. III, p. 444.

Ressalta-se, aqui, a repetição do termo *cantando* (já utilizado no verso 21 da fala anterior) ao acusar o interlocutor de incompetência musical e, portanto, de nunca poder merecer a cabra numa competição com Damão. E é justamente nesse momento (em a capacidade poética do pastor é posta em dúvida) que surge a ideia de um duelo musical entre os dois.

Damoetas

*Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim
experiamur? [...]*

(VIRGILE, 2005, p. 50)

[Tradução]:

Dametas

Queres, pois, que provemos entre
nós, do que é capaz um e outro,
cada um por vez?

O trecho destacado traz o momento em que Dametas propõe a Menalcas uma aposta e, ao dizer “um e outro, cada um por vez” já antecipa se tratar de um duelo alternado, ou seja, do canto de um pastor precedido da resposta dada no canto do outro pastor – o já referido verso amebou.

A base de funcionamento de qualquer aposta, de modo geral, dá-se pela transposição de um valor, de uma habilidade ou talento em algo concreto. No caso da *III Bucólica*, cogita-se, primeiramente, a ideia de se apostar, para o título de

melhor cantador, uma parte do rebanho: “É uma aposta irrecusável: Dametas oferece duas excelentes vantagens no que arrisca: uma bezerra, animal jovem, com boa produção de leite e já mãe sustentando duas crias” (MENDES, 1982, p. 248).

No entanto, com o receio de sua família notar a falta do animal, Menalcas propõe outra possibilidade de materializar o valor de superioridade poética: apostar copos adornados (vv. 32-48):

Menalcas

*De grege non ausim quicquam deponere tecum:
est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca;
bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.
Verum, id quod multo tute ipse fatebere maius,
(insanire libet quoniam tibi), pocula ponam
fagina, caelatum diuini opus Alcimedontis;
lenta quibus torno facili superaddita uitis
diffusos hedera uestit pallente corymbos.
In medio duo signa, Conon, et... quis fuit alter,
descripsit radio totum qui gentibus orbem,
tempora quae messor, quae curuus arator haberet?
Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.*

[Tradução]:

Menalcas

Do rebanho não ousaria apostar coisa alguma contigo: pois eu tenho em casa um pai e uma madrasta rigorosa demais; e ambos contam o rebanho duas vezes por dia, e um deles até cabritos. Mas, na verdade, tu mesmo reconhecerás isto que é muito maior (visto que te apraz a insanidade) que eu aposte copos de faia, obra cinzelada do divino Alcimedonte, nos quais uma parreira maleável, esculpida com cinzel propício, cobre com hera pálida os cachos espalhados. No meio estão duas figuras em relevo, Cónon, e... quem foi o outro, que traçou com a vara para os povos toda a superfície circular, que estações teria o ceifeiro, quais teria o lavrador curvado? Nem toquei os lábios nesses copos, mas conservo-os guardados.

Damoetas

Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit,

et molli circum est ansas amplexus acantho;

Orpheaque in medio posuit, siluasque sequentis.

Necdum illis labra admoui, sed condita seruo.

Si ad uitulam spectas, nihil est quod pocula laudes.

(VIRGILE, 2005, p. 50-1)

[Tradução]:

Dametas

E o mesmo Alcimedonte fez dois copos para nós, e abraçou em torno das asas com o acanto flexível; pôs uma representação de Orfeu no meio entre os bosques que o seguem. Nem toquei os lábios nesses copos, mas conservo-os guardados. Se olhas para a novilha, não há por que elogiá-los.

Esses versos constituem uma tentativa de acerto do prêmio válido na aposta e constitui uma *ecphrasis*, pois trazem a descrição detalhada de uma obra de arte: “Virgílio ama este processo verbal [*ecphrasis*] que, transformando o leitor em espectador [...], o deve apresentar à visão global de um objeto ou um evento, depois de o haver descrito em uma série de detalhes” (VIRGILIO, 1996, vol. II, p. 183).

No nível da figuração do discurso, quando os copos são tratados por **obra** (não é um mero copo), **cinzelada**, ou seja, elaborada com esmero, aprimorada; de um artesão **divino** que utiliza um torno **propício**, ou seja, expressando a facilidade de domínio perfeito do cinzel numa técnica do artesão que **esculpe figuras em relevo**, e ainda, quando o trabalho artístico **adorna** o objeto com a representação de **Orfeu**, figura mítica relacionada aos bosques mas, principalmente, ao mais encantador e divino cantar poético, podemos perceber que esses elementos são todos concretos, ou seja, são as **figuras** que, aqui, expressam o caráter valioso do objeto.

Nota-se que a apresentação feita por Menalcas dos copos em questão é, portanto, inteiramente feita de maneira a enfatizar o seu valor. E a fala seguinte, atribuída a Dametas, funciona de maneira a equiparar o copo que possui ao objeto do oponente. Entretanto, apesar da semelhança existente entre os objetos (a começar pelo material rústico com que foram feitos, obras esculpidas e com figuras em relevo, possuírem a mesma autoria, etc.), que daria a sensação de equiparação, as representações com que cada um é adornado os distinguem:

“Dametas o coloca [Orfeu] ao centro do copo de Alcimedonte, bem mais importante, espiritualmente, que o sábio astrônomo Cônnon que aparece no copo de Menalcas.” (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 883)

Hasegawa (2012, p. 113) observa serem os copos “[...] ao mesmo tempo rústicos, por serem objetos simples, forjados com materiais do campo, e refinados, por serem todos trabalhados com muita arte e, em Vergílio, até com muita erudição”. E, ainda, compara esse aspecto com as próprias personagens bucólicas, que “[...] são ao mesmo tempo rústicos pastores e doutos músicos. Esses, por assim dizer, dois mundos convivem harmoniosamente no gênero bucólico, que se caracteriza por uma rusticidade extremamente refinada” (IBIDEM, p. 113).

Além disso, Hasegawa também ressalta a relação da descrição dos copos com o início (vv. 60-63) e o fim (vv. 104-107) dos cantos de Menalcas e Dametas, iniciados depois da chegada e Palêmon (v. 50):

Se lembrarmos que Vergílio, ao descrever os copos dos pastores (v. 35—48), menciona dois astrônomos que foram úteis para a agricultura e Orfeu, que por meio de sua arte encantava a natureza, veremos a estreita relação com o primeiro dístico de Dametas (v. 60-61), em que o pastor invoca as Musas para celebrar Júpiter, cultivador das terras e protetor da poesia [...] assim como o primeiro dístico de Menalcas (v. 62-63), em que o poeta-pastor, ao celebrar Febo, faz referência à poesia, já que Apolo é o deus que a preside junto com as Musas, e aos produtos da terra, pois o loureiro e o jacinto ao Cíntio [...]. Portanto, novamente, temos a união da rusticidade dos produtos da terra com a erudição e o refinamento da mitologia e da arte poética, caracterizando mais uma vez o gênero bucólico, que apresenta rústicos pastores, capazes de executar refinada arte, com eruditas referências mitológicas e poéticas [...]”. (HASEGAWA, 2012, p. 133-4)

A refinada arte a que o pesquisador se refere pode ser exemplificada no próprio poema de muitas maneiras. Destaca-se, neste trabalho, o hexâmetro 39:

dīffūsōs hēdērā || uēs'tīt pā'llēntē cō'rymbōs. | [Tradução]:
 (VIRGILE, 2005, p. 50-1) | cobre com hera pálida os cachos
 espalhados.

Pelo fato do latim, por força do sistema de declinação, não haver rigidez na disposição dos termos na frase, a ordenação lexical no verso em destaque

configura-se como um recurso expressivo, baseado no arranjo particular da linguagem. Explica-se: na medida em que o adjetivo *diffusos*, referente ao substantivo *corymbos* (cachos espalhados) se encontra separado do termo a que se refere (uma palavra inicia o verso, enquanto a outra localiza-se em seu lugar final), temos uma espécie de concretização do conteúdo no domínio da forma. Os termos, portanto, que dizem respeito aos cachos espalhados “espalham-se” eles próprios, em máxima instância, na extensão do verso. Conclui-se, portanto, ser esse verso de ouro (com um adjetivo e um substantivo de cada lado do verbo em posição central) mais um exemplo de **iconicidade** no texto.

Prado (2012, p. 118) escreve: “A escansão permite recolher inúmeros dados que não só se manifestam na forma da superfície mas que também interagem com o conteúdo, estabelecendo várias tensões”. Ao realizar a escansão do mesmo verso 39, observa-se a simetria na construção de Virgílio: sua estrutura abarca um verbo enquanto centro, dividindo o restante dos termos em um substantivo e um adjetivo para cada lado. No entanto, adjetivos e substantivos de mesmo lado não se correspondem. Seus respectivos referentes organizam-se da seguinte maneira: os já referidos primeiro e último termos, e a correspondência entre o segundo e penúltimo termos (*hedera pallente*). Já não bastasse isso, a métrica também é espelhada: há que se notar que o verso começa e termina em espondeus, o segundo e o quinto pés são dátilos e, no meio, temos o verbo (dividido em 2 pés espondeus).

Outra ocorrência em que se percebe o nível de iconicidade está na ordenação do verso 45, presente na fala de Dametas:

*et molli circum est ansas amplexus
acantho;*

(VIRGILE, 2005, p. 51)

[Tradução]:
e abraçou em torno das asas com
o acanto flexível;

Aqui, assim como acontece no verso 39, mais uma vez a ordenação lexical se configura como um recurso expressivo: *molli*, no início do verso, e *acantho* no final, são termos que, dispostos na seguinte ordenação, aparecem “em torno” e, portanto “abraçam” (no sentido de circundar) as asas (*ansas*), palavra que se

encontra no centro. Esse exemplo constitui, mais uma vez, plano de expressão e conteúdo homologados em **iconicidade**.

Já a passagem que figurativiza o aceite do desafio vem com os versos 49 a 51:

Menalcas

Numquam hodie effugies; ueniam quocumque uocaris.

Audiat haec tantum uel qui uenit ecce Palaemon.

Efficiam posthac ne quemquam uoce lacessas.

(VIRGILE, 2005, p. 51, grifos nossos)

[Tradução]:

Menalcas

Nunca nessa vida
escaparás; Virei para onde
quer que sejas chamado.
Ouça “essas coisas”
apenas talvez aquele que
vem vindo, eis aí Palêmon.
Farei com que não
procures mais desafiar
ninguém pela palavra.

O verso em destaque (v. 51) contextualiza-se na circunstância de desafio: a proposta já fora apresentada e aceita pelos dois pastores. Só o que resta é a definição de um juiz para que a disputa comece. A fala de Palêmon, nesse momento introduzido ao contexto da Égloga, oficializará e colocará termos e regras à competição. Nota-se que no texto original há uma aliteração de oclusivas (também chamadas consoantes explosivas, ou plosivas) /k/, /p/, /t/ destacadas abaixo para melhor visualização:

Efficiam posthac ne quemquam uoce lacessas

A repetição de consoantes explosivas mostra o tom desafiador enérgico da fala do pastor, expressa pelo próprio conteúdo da fala: desafiadora, enérgica, exaltada e ríspida, em mais uma ocorrência de **iconicidade**.

À promessa imperativa de Menalcas (“Farei com que não procures mais desafiar ninguém pela palavra”) Dametas responde (vv. 52-54):

Damoetas

*Quin age, si quid habes; in me mora non erit ulla,
nec quemquam fugio: tantum, uicine Palaemon,
sensibus haec imis (res est non parua) reponas.*

(VIRGILE, 2005, p. 51)

[Tradução]:

Dametas

Ora vejamos se podes algo; por mim não se demorará nada, tampouco fujo de ninguém; vizinho Palêmon, grava bem isto no fundo do coração (não é coisa pouca).

Ao contrário da exaltação do primeiro, o tom de sua fala é de tranquilidade e superioridade, transmitida pelo emprego do subjuntivo e condicional (“Ora vejamos se podes algo”) e pela facilidade com que vê o desafio (“por mim não se demorará nada, tampouco fujo de ninguém”). A parte que se direciona a Palêmon gera duas interpretações: a usual, de que o duelo que virá a se desenvolver não é coisa pouca; mas também se pode pensar que o pastor, aqui, se refere à própria poesia bucólica enquanto gênero. Se considerado o último sentido, essa seria uma ocorrência que exala o caráter metalinguístico do poema – sabemos que a poesia de Virgílio transmite essa metalinguagem, mas sobre isso se falará mais adiante no trabalho conforme exploradas passagens específicas.

A intervenção de Palêmon faz-se importante na análise da estrutura do poema. É a ele que os pastores recorrerão para a função de sancionar a aposta, sendo-lhe, portanto, atribuída a função de destinador-julgador, mas sua inserção neste momento do poema parece ter maiores significados.

Até então as falas dos pastores constituíam versos de número variado, desigual, com uma primeira fala de Menalcas e a resposta vindo por parte de Dametas. Depois da fala de Palêmon, os pastores versejam em dísticos, de modo que sua intervenção funciona para regularizar o duelo, tanto no conteúdo (objetos e procedimento da aposta), como na forma em que se dará a disputa: antes diversificado, agora regular: 24 dísticos de Dametas e 24 de Menalcas. Além disso, faz-se perceber que essa intervenção também “divide” o poema, pois constitui uma espécie de “quebra” do tom mais vulgar que vinha se desenvolvendo até então (descontinuidade): “Pode-se primeiro notar que a Virgílio interessa assegurar uma transição entre a discussão – muitas vezes vulgar e, às vezes, até

obscena – do prólogo (vv. 1- 54) e a serenidade do canto amebeu (vv. 60 – 107)”. (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 933)

Ademais, ainda segundo a *Enciclopedia Virgiliana* (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 933), os três primeiros versos dessa mesma fala são consagrados a uma descrição de *amoenitas* - o lugar ideal onde se encontram os pastores, propício ao canto e à inspiração musical. As palavras de Palêmon parecem ser, portanto, pacificadoras, o que vai ao acordo com sua atitude ao fim do duelo em equiparar os oponentes numa decisão de empate.

O verso 59 traz o fator alternância como condição à aposta, o que significa que os pastores devem cantar de forma intercalada.

Alternis dicetis: amant alterna Camenae. [Tradução]:
(VIRGILE, 2005, p. 50) | Direis alternadamente: as Camenas gostam de versos alternados.

Nota-se outra ocorrência do recurso da iconização por ser denotada, na forma e no conteúdo, a alternância entre iguais/semelhantes: no conteúdo, temos o cantar intercalado de pastores equiparados (pastores que, já vimos, serão considerados de igual valor) e que, de tão intercalados, de tão divididos, não se consegue definir um vencedor. Já no âmbito formal, temos dois vocábulos – colocados alternadamente no verso - de igual raiz, mas que se diferenciam morfológicamente (*alternis dicetis: amant alterna [...]*: direis alternadamente versos alternados. *Alternis* é advérbio, e *alterna*, acusativo neutro plural). Os vocábulos são, portanto, em parte, iguais e, em parte, diferentes, o que é espelhado até mesmo na disposição dos elementos, que traz *Alternis* + Verbo / Verbo + *alterna*. Além disso, nessa fala Palêmon coloca-se em evidência o verso amebeu, já mencionado no trabalho.

Não obstante, Palêmon também inverte a ordem das falas, a começar dessa vez pelo canto de Dametas e resposta de Menalcas.

Era muito importante decidir quem entre Dametas e Menalcas deveria cantar primeiro, porque no canto amebeu o papel de responder é evidentemente mais difícil. Palêmon decide que primeiro cantará Dametas. O motivo da escolha não é claro: pode ter sido uma decisão ao acaso (como acontece na Bucólica VIII em que se tira a sorte) ou

Palêmon pode estar influenciado pelo fato de que o provocador é Menalcas. Em tal caso se deveria supor que Palêmons ouviu o começo da disputa, o que é pouco provável, visto que naquele momento, provavelmente, estava longe do local da disputa. Pode, no entanto, ter ouvido as últimas falas sobre as apostas. Se admitirmos que entre os versos 54 e 55 houver uma pausa, em que Palemon seria feito ciente de tudo, se pode supor que Menalcas reconheceu suas falhas, mas, dada a sua natureza, isso está longe de ser seguro afirmar. Talvez Palêmon o tenha feito por ser Dametas o mais velho dos dois concorrentes (conforme o v. 7 advertimento de Dametas em confronto com Menalcas: *Parcius ista uiris tamen obicienda memento*, em que *uiris* pode se referir somente à homossexualidade passiva de Menalcas. [Coleman, 1977, 110]; cf. também vv. 32-33)? É possível. Se Virgílio a esta questão permanece vaga é porque esta seria uma forma localizada de modo a acentuar a impressão de autoridade que emana da fala do juiz, o qual pronuncia seu “pequeno discurso presidencial” em tom oratório e com uma “gravidade toda romana” (Cartault 1897, 116 s.). (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 934.)

E Dametas, portanto, começa a duelo (vv. 60 – 61), seguido pela resposta de Menalcas (vv. 62-63).

Damoetas

*Ab loue principium, Musae: louis omnia plena;
ille colit terras, illi mea carmina curae.*

Menalcas

*Et me Phoebus amat; Phoebos sua semper apud me
munera sunt, lauri et suaue rubens hyacinthus.*

(VIRGILE, 2005, p. 51-2)

[Tradução]:

Dametas

Começo por Júpiter, Musas: tudo é pleno de Júpiter; ele protege as terras, dele meus poemas são objetos de cuidado.

Menalcas

E Febo me ama; Febo, estão sempre junto a mim suas oferendas: loureiros e jacinto em suave vermelho.

Ambos os dísticos possuem como temática a invocação aos deuses. O primeiro dá início ao duelo com a figura de Júpiter, explicitando essa escolha de prelúdio (*Ab loue principium*) com a justificativa de todas as coisas serem plenas dele *louis omnia plena*. Com isso, faz-se referência à simbologia dessa divindade: “[...] é ele quem preside a todas as manifestações do Céu”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 971) e se caracteriza “[...] como divindade suprema e como força universal [...]” (IBIDEM, p. 971).

Há que se observar, também, em sua fala, o paralelismo sintático (*loue/louis* e *illi/ille*), estrutura retomada pelo segundo, mas com a figura de Febo (*Phoebus/Phoebo*). Faz-se perceber que a exaltação de Júpiter por Menalcas ocorre concomitante à exaltação de seus próprios versos. Menalcas também utiliza uma figura divina para a valorização de si próprio quando diz “E Febo me ama” (*Et me Phoebus amat*). Além disso, salientar a cor rubra do jacinto também se faz significativo por figurativizar o caráter elevado da oferenda, uma vez que é o vermelho simboliza “em Roma a cor dos generais, da nobreza, dos patrícios: ela tornou-se, conseqüentemente, a cor dos Imperadores” (PORS apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 945).

Jacintos e loureiros ligam-se por constituírem referências específicas ao mito de Apolo, que amou Dáfne transformada em loureiro, e Jacinto, cujo sangue deu origem à flor de mesmo nome. Menalcas, nessa passagem, relaciona as oferendas direcionadas à divindade em sinal de devoção, assim como Dametas o fizera com a menção a Júpiter.

A partir daí prosseguem os pastores cantando amores (vv. 64-67):

Damoetas

*Malo me Galatea petit, lasciuu puella,
et fugit ad salices et se cupit ante uideri.*

Menalcas

*At mihi sese offert ultro meus ignis, Amyntas,
notior ut iam sit canibus non Delia nostris.*

(VIRGILE, 2005, p. 52)

[Tradução]:

Dametas

Galateia atira-me uma maçã, menina atrevida, e não só foge para os salgueiros, como também deseja que ela seja vista antes.

Menalcas

Mas, Amintas, minha paixão se apresenta a mim espontaneamente, para que Délia já não seja mais conhecida aos nossos cães.

Ao evocar suas paixões amorosas, os pastores nomeiam Galateia e Amintas. Os versos de ambos trazem a revelação dos amantes: a primeira realiza uma ação considerada uma atitude sedutora, uma vez que oferece a fruta consagrada à Vênus e, ainda, faz questão de ser vista por Dametas (numa maneira de revelar seu amor pelo pastor); e Menalcas, em resposta, transparece a

troca de afeição de Délia por Amintas pelo emprego das figuras cães e ser conhecida deles. É construída a imagem, portanto, de alheamento e desinteresse, pois não ser aquela mais reconhecida aos cães é, aqui, como dizer que não se é mais tão familiar ou habitual ao pastor. Amintas, apresentando-se espontaneamente, lhe tomou o lugar de pessoa amada.

Já os versos 68 a 71 trazem:

Damoetas

*Parta meae Veneri sunt munera: namque notavi
ipse locum, aerae quo congessere palumbes.*

Menalcas

*Quod potui, puero siluestri ex arbore lecta
aurea mala decem misi; cras altera mittam.*

(VIRGILE, 2005, p. 52)

[Tradução]:

Dametás

Foram adquiridos presentes à minha Vênus: pois eu mesmo anotei o lugar em que os pombos aéreos fizeram ninho.

Menalcas

O que pude fazer: ao menino enviei dez maçãs douradas colhidas de uma árvore silvestre; amanhã enviarei mais dez.

Também Dametas se refere a animais, como o outro o fizera ao mencionar os cães (v. 67), mas pombas. Percebe-se que as figuras utilizadas pelos pastores pertencem, um ao plano da terra (chão) e outro ao plano do ar. Dametas, no verso 68, retoma a palavra *munera* (presentes) utilizada por Menalcas na fala anterior para entoar seu canto que, assim como o dístico seguinte de Menalcas, segue a temática da oferta de presentes aos respectivos amores. Entretanto, os versos de Menalcas parecem apresentar uma espécie de provocação ao contendor, uma vez que emprega *possum*, verbo que tem sentido de poder (ser capaz de), de maneira que “[...] enquanto Dametas disse que havia de enviar seus presentes, Menalcas diz, para tentar superar o rival, já ter enviado suas dez maçãs de ouro e enviará outras dez, como sinal de amor”. (HASEGAWA, 2012, p. 140).

Os dísticos seguintes (vv. 72-75) são lamentos de amor, mas divergem na questão da atitude dos pastores: enquanto um é ativo (corrida), o outro se comporta de maneira passiva (espera).

Damoetas

*O quotiens et quae nobis Galatea locuta est!
partem aliquam, uenti, diuom referatis ad auris!*

Menalcas

*Quid prodest, quod me ipse animo non spernis, Amynta
si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo?*

(VIRGILE, 2005, p. 52)

[Tradução]:

Dametas

Ó quantas vezes Galateia me disse... e as coisas que disse! Ventos, que vós leveis alguma parte aos ouvidos dos deuses!

Menalcas

De que serve, Amintas, tu não me desprezares se, enquanto tu persegues javalis, eu é que guardo as redes?

Hasegawa explica que “o motivo da caçada é comum na poesia amorosa; o amado é representado por vezes, como aqui, manejando as redes para a pessoa amada como sinal de devoção” (VIRGÍLIO, 2008, p. 69). Essa devoção, na fala de Menalcas, tem caráter de lamento, pois “Ficar cuidando das redes é tarefa passiva, sem o principal atrativo de uma caçada: a emoção de perseguir os animais bravios e ferozes, como o javali” (MENDES, 1982, p. 255). A expressão utilizada *Quid prodest* confirma o tom de lamento destacado, de modo a confirmar a observação de André (2006, p. 99): “A verdade é que o amor, em Virgílio, é assim mesmo: tem, quase sempre, uma dimensão trágica”.

Os sentimentos se mesclam nos próximos dísticos (vv. 76-79), em que são acentuados também o lamento, mas motivado pela partida (saudade), e o desejo:

Damoetas

*Phyllida mitte mihi, meus est natalis, lolla;
cum faciam uitula pro frugibus, ipse uenito.*

Menalcas

*Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit,
et longum “Formose, uale, uale” inquit “lolla”.*

(VIRGILE, 2005, p. 52-3)

[Tradução]:

Dametas

lolas, envia Fílis para mim, é meu aniversário; vem tu mesmo quando eu fizer o sacrifício de uma novilha pelas colheitas a Ceres.

Menalcas

Tenho mais amor por Fílis do que amo as outras; porque durante muito tempo lamentou que eu fosse embora e disse: “Adeus, belo lolas, adeus”.

Ambas as falas trazem o imperativo: *lollas virá (mitte, uenito)* Fílis dá adeus (*uale*); e têm o primeiro verso iniciado pelo mesmo nome *Phyllida*, (Fílis). Também *lolla* é usado pelos dois pastores de forma semelhante: em fim de verso e com função de vocativo.

Dametas claramente deseja Fílis e expressa sua ânsia no pedido a lolas para que a traga, justificando ser seu aniversário. Mas também transparece o desejo pelo próprio lolas ao requerer sua visita na ocasião festiva em que se sabe abarcar um grande teor sexual. Menalcas, em contrapartida, parece “esbanjar” ao oponente o amor retribuído da mesma Fílis, pois diz que ela lamentou por muito tempo sua partida¹²⁵.

Diante da provocação, Dametas, ainda na temática amorosa, muda o enfoque do desejo e afeição por Fílis para versejar com analogias dos malefícios da natureza e das iras do amor, com menção a Amarílis (vv. 80-83):

¹²⁵ Fílis, ainda é mencionada pelo mesmo pastor no verso 107 como uma espécie de “prêmio”: se Dametas acertar a adivinha, tem o consentimento do outro para que fique com ela.

Damoetas

*Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres,
arboribus uenti, nobis Amaryllidis irae.*

Menalcas

*Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis,
lenta salix fetu pecori, mihi solus Amyntas.*

(VIRGILE, 2005, p. 53)

[Tradução]:

Dametas

O lobo é algo terrível para os estábulos, as chuvas para as searas maduras, os ventos para as árvores, assim como são as iras de Amarílis para mim.

Menalcas

A umidade é doce para os campos semeados, o medronheiro para os cabritos desmamados, o salgueiro flexível para o rebanho prenhe, para mim só Amintas.

Nota-se um primeiro exemplo de interferência homem-natureza (tão patente nesses poemas, e muito patente na *Égloga V*), em que os sentimentos do primeiro são refletidos pelo cenário pastoril, e vice-versa. Na fala de Dametas vemos que o que une natureza e ira da pessoa amada é o caráter devastador que têm (tanto para os estábulos, para as searas maduras, como para o próprio pastor). Já nos versos de Menalcas, vemos o contrário: a relação advém da característica de “fazer bem” (tanto aos campos semeados, aos cabritos desmamados, quanto para Menalcas). Esse fazer-se contrário pode ser figurativizado pela antítese muito bem delimitada no verso 82: *satis* (traduzido por “campos [recém] semeados”) contrasta com a fala que Dametas acaba de fazer, que contém “*maturis frugibus*” (searas maduras).

Dessa forma, pode-se observar que, enquanto o primeiro pastor utiliza figuras disfóricas¹²⁶, o segundo responde - com analogia muito semelhante - com um repertório de figuras eufóricas. O mesmo acontece nos dísticos seguintes, pois também são reunidas figuras eufóricas ao tratar de Polião e da própria poesia de Virgílio, numa alegria figurativizada por dádivas da natureza (fartura de méis e amomos), ao passo que, quando se fala de Bávio ou Mévio, são as figuras

¹²⁶ Os termos aqui utilizados, como euforia/disforia, conjunção/disjunção são comuns na tradição dos estudos em Semiótica, e sua definição pode ser encontrada no *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS, & COURTÉS, 2008), conforme referências bibliográficas.

disfóricas que predominam no discurso, como vemos na tradução de estudo dos versos 84 a 91:

<p><i>Damoetas</i> <i>Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam:</i> <i>Pierides, uitulam lectori pascite uestro.</i></p>	<p>[Tradução]: Dametas Polião ama nossa Musa, por mais rústica que seja: Piérides, apascentai uma novilha para vosso leitor.</p>
<p><i>Menalcas</i> <i>Pollio et ipse facit noua carmina: pascite taurum,</i> <i>iam cornu petat et pedibus qui spargat harenam.</i></p>	<p>Menalcas E o próprio Polião faz versos novos: apascentai um touro, que já fira com o chifre e que espalhe areia com as patas.</p>
<p><i>Damoetas</i> <i>Qui te, Pollio, amat, ueniat quo te quoque gaudet</i> <i>mella fluant illi, ferat et rubus asper amomum.</i></p>	<p>Dametas Quem te ama, Polião, venha para onde também te alegre e que a ele corram méis e que o silvado grosseiro produza amomo.</p>
<p><i>Menalcas</i> <i>Qui Bauium non odit, amet tua carmina, Maeui,</i> <i>atque idem iungat uolpis et mulgeat hircos.</i></p>	<p>Menalcas Quem não odeia Bávio, que ame teus poemas, Mévio, e que o mesmo junja raposas e ordenhe bodes.</p>

(VIRGILE, 2005, p. 53)

Se na parte erótica da disputa havia divergência, nesse passo em que se elogia Polião, Menalcas e Dametas estão de acordo: os dois poetas-pastores louvam o protetor das Musas e autor de poemas novos (v. 86), tais como os bucólicos versos de Vergílio, que são novos não só por ter sido o Mantuano o primeiro a introduzir em Roma o gênero, mas também por filiarem-se à escola dos *poetae noui* ou neotéricos. (HASEGAWA, 2012, p. 143)

A novilha a que se refere Dametas no verso 84 pode representar a própria concepção de verso: este deve ser cuidado também para Polião, já que “dentro” da obra é considerado um exemplo de poeta e também ótimo leitor, uma vez que “[...] ele ama nossa musa”, ou seja, mesmo praticando outros gêneros, aprecia a poesia dos pastores (e, por extensão, a de Virgílio), mesmo sendo “rústica” (campestre, bucólica).

A fala seguinte (ainda no mesmo trecho apresentado) enquadra Polião entre os poetas de gosto novo, ou novos poetas (que se diferenciam dos de gosto antigo, como Mévio e Bávio), e ainda compara tal poesia a um touro crescido, por sua força. Nas palavras de Pierre Grimal:

A terceira *Égloga*, pouco [...] trata de uma disputa entre pastores e seus cantos amebus. Virgílio penetra mais no caminho da bucólica. Do epigrama, conserva apenas a forma breve, em que dois hexâmetros são suficientes para esboçar um quadro ou para encerrar uma ideia, e que os dois pastores se lançam um ao outro. Isso permite sair da ficção pastoril e, por exemplo, introduzir juízos literários. Um deles diz respeito precisamente a Polião: [...] concordando dessa vez sobre o elogio a Polião, os dois rivais satisfazem-se com superar-se mutuamente. Dametas convida os que o ouvem a criarem uma novilha para Polião. Menalcas, porém, acha que um touro adulto seria mais apropriado à glória do governador-poeta. Novilha e touro serão, evidentemente, as vítimas a serem oferecidas quando Polião, vencedor das justas poéticas, celebrar simbolicamente seu triunfo. (GRIMAL, 1992, p. 75-6)

Na mesma direção encontram-se os versos 88 e 89, de Dametas, pois também trazem figuras eufóricas, e comparam o poeta a um “mágico capaz de redescobrir, e até instaurar as harmonias da Idade de Ouro” (PERRET *apud* VIRGÍLIO, 1982, p. 70). O correr dos méis e o fato do silvado grosseiro frutificar amomos são, logicamente, figuras que remetem ao tema “votos de sucesso”. A aliteração do // líquido do verso 89 ([...] *mella fluant illi*, traduzido por “a ele corram méis”) traz, mais uma vez, a representação do conteúdo (o correr dos méis) na forma da expressão. Isso nos permite pensar que a escolha lexical e posicional (uma vez que o poeta aproxima as palavras que contêm identidades sonoras) dos elementos faz-se, também aqui, extremamente expressiva, de modo a revelar o recurso **icônico**.

Já os últimos versos do excerto trazem o exemplo oposto de boa poesia e revelam que aquele que aprecia os poetas de gosto antigo, como Bávio e Mévio, tende a se propor fazer algo infundado, fadado ao fracasso e sem sentido (figurativizado pela expressão proverbial “atrelar raposas e ordenhar bodes”). Tem-se, aqui, o que a retórica chama de *adynata*, ou seja, essa forma de hipérbole que, por meio do exagero, faz referência ao impossível.

Prado (2007, p. 241-2) analisa tais versos (vv. 90-91) pela perspectiva métrica, e encontra uma cadência mais pesada, lenta, grave marcada pela

predominância de espondeus nos versos que depreciam os modelos poéticos, representados pelos pastores Bávio e Mévio, servindo “para impor um ritmo mais lento, como que para concretizar a maldição rogada através dos optativos que, assim, atingem o caráter solene das fórmulas ritualísticas”:

*Quī Bāvūm ‖ nō'n ōdīt, ā'mēt ‖ tūā' cārmīnā, ‖Māēuī,
ā'tque īdēm iūn'gāt ‖ uō'lpīs ēt ‖mūlgēāt ‖hīrcōs.*

Prado também destaca a cesura tritemímera e heftemímera do hexâmetro

90

[...] não apenas seccionam as porções de versos em que se encontram Bávio, de um lado, e Mévio, de outro, mas ainda isolam, na porção interior, situada entre as duas cesuras, o sintagma *non odit, amet*, que poderia ser lido de maneira independente (“quem não odeia, que ame!”), formando uma espécie de pensamento antitético ao conteúdo mais superficial e imediato dessa estrofe. (*Ibidem*, p. 242)

É importante ressaltar, portanto, que o concurso de canto entre pastores, uma característica da poesia bucólica, tem um papel importante em Virgílio, como também a relação entre os pastores com seus mestres, e seus modelos Menalcas e Dametas são exemplos fictícios de bons poetas, assim como temos exemplos reais: Polião e a própria poesia de Virgílio. Nesse sentido é correto afirmar que a reflexão sobre poesia paira em toda a extensão da *III Bucólica*, que trata do que é considerada boa poesia. É como se fosse apresentada na égloga uma espécie de “arte poética representada”, em concordância à reflexão de Albrecht (1997, p. 641): “Nas Églogas muito é poesia sobre a poesia”.

É dessa maneira que se pode afirmar o caráter metalinguístico da *Égloga III* e, sobre isso, Paulo Sérgio de Vasconcellos afirma: “[...] o poema fala do universo dos pastores e de poesia *ao mesmo tempo, sempre*”. (2012, p. 11, grifos do autor).

Os hexâmetros 92 a 95 parecem sair um pouco da temática desenvolvida até o momento, pois justamente constituem uma interrupção (descontínuo) pelo alerta contra o perigo evidente trazido pela aparição de uma serpente, seguido de um conselho acerca do perigo de proximidade com as margens:

Damoetas

*Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.*

Menalcas

*Parcite, oues, nimium procedere: non bene ripae
creditur: ipse aries etiam nunc uellera siccat.*

(VIRGILE, 2005, p. 53)

[Tradução]:

Dametas

Ó meninos que colheis flores e morangos que nascem da terra, fugi daqui: uma fria serpente está escondida na relva.

Menalcas

Ovelhas, abstende-vos de avançar demais: não se crê bem nas margens. O próprio carneiro ainda agora seca o velo.

A expressividade da sintaxe do trecho, principalmente nos versos de Dametas, é sobressalente, pois há que se observar a ordem, na expressão de Hasegawa (VIRGÍLIO, 2008, p. 79) arrevesada no original do dístico, ao que Coleman (1977, p. 123) explica sugerir a agitação experimentada pelo pastor que, ao ver uma cobra, alerta os companheiros sobre o perigo. Além disso, o comentador nota que essa agitação da fala ainda se reflete na repetição do som agudo em /i/ e nas três pausas do verso 93 (*frigidus, o pueri! fugite hinc, latet anguis in herba*). Destacamos que, somado a isso, o verso ainda traz uma aliteração em /f/ trazida pela sequência *flores...fraga / frigidus...fugite*, também muito expressiva à anunciação exaltada de um perigo eminente.

Os versos que se seguem (vv. 96-99) advertem o trato do rebanho com cuidados para que esse seja banhado, reunido e afastado do calor.

<p><i>Damoetas</i> <i>Tityre, pascentis a flumine reice capellas;</i> <i>ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lauabo.</i></p>	<p>[Tradução]: Dametas Tíiro, afaste do rio as cabras que pastam; eu mesmo, quando for a ocasião, lavarei todas na fonte.</p>
<p><i>Menalcas</i> <i>Cogite ouis, pueri; si lac praeceperit aestus,</i> <i>ut nuper, frustra pressabimus ubera palmis.</i> (VIRGILE, 2005, p. 54)</p>	<p>Menalcas Reuni as ovelhas, meninos; se o calor secar o leite, como há pouco, em vão apertaremos as tetas com as mãos.</p>

Como nos dísticos anteriores, a interlocução se mantém: Menalcas traz sua voz imperativa (*fugio; reice*) aos meninos (*o pueri; pueri*), e Dametas, que primeiro referiu-se diretamente às ovelhas, o faz (*parcite; cogite*) agora voltado a Tíiro (*Tityre*). A temática abarca cuidados a serem tomados com o rebanho que, como constatado nos versos seguintes (vv. 100-103), por exacerbada magreza, parece necessitar:

<p><i>Damoetas</i> <i>Heu, heu! quam pingui macer est mihi taurus in eruo!</i> <i>Idem amor exitium est pecori pecorisque magistro.</i></p>	<p>[Tradução]: Dametas Ai, ai! Como o boi me está magro na pastagem fértil! O amor é ao mesmo tempo a ruína ao rebanho e àquele que o conduz.</p>
<p><i>Menalcas</i> <i>His certe — neque amor causa est — uix ossibus haerent:</i> <i>nescio quis teneros oculus mihi fascinat agnos.</i> (VIRGILE, 2005, p. 54)</p>	<p>Menalcas Realmente a estes – e nem o amor é a causa – aderem aos ossos apenas. Não sei que olho me enfeitiça os cordeirinhos.</p>

Aqui se tem mais um exemplo de ligação homem-natureza, pois a passagem representa uma analogia dos sentimentos de Dametas com o meio

natural: o pastor relaciona a magreza do boi à infelicidade do amor, de forma que a condição do gado reflete o estado de espírito daquele que o conduz. Menalcas discorda do motivo apresentado pelo oponente (*neque amor causa est*), sem saber quem poderia lhe rogar mau agouro. O tema amoroso, portanto, é retomado no canto de Dáfnis por meio, agora, de um juízo negativo ao amor.

Retoma-se, também, nos últimos dísticos do duelo (vv. 104-107), a união entre o rústico e o erudito em duas adivinhas populares, constituídas pelo mesmíssimo início de verso (*Dic quibus in terris*):

Damoetas

*Dic quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
tris pateat caeli spatium non amplius ulnas.*

Menalcas

*Dic quibus in terris inscripti nomina regum
nascantur flores, et Phyllida solus habeto.*

(VIRGILE, 2005, p. 54)

[Tradução]:

Dametas

Dize o lugar nessas terras onde os céus não tenham mais de três braças e serás para mim grande Apolo.

Menalcas

Dize o lugar nessas terras onde as flores nascem escritas com nome de reis, e fique sozinho com Fílis.

A expressão “serás para mim grande Apolo” indica o importante conceito que atribuído ao pastor que acerte o desafio. É relevante ressaltar que, além de deus do Sol e das artes, Apolo “[...] era associado especialmente ao cuidado dos rebanhos ovinos e bovinos” (HARVEY, 1987, p. 45), já que, numa das versões de seu mito o traz como um pastor que se transformou em deus. Sendo assim, “[...] Apolo é o símbolo da vitória sobre a violência, do autodomínio no entusiasmo, da aliança entre a paixão e a razão – filho de um deus (Zeus) e neto (por parte de sua mãe, Latona) de um Titã. Sua sabedoria é o fruto de uma conquista, e não uma herança [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 67).

Dessa forma, a figura de Apolo tem, aqui, grande peso e relevância ao cenário pastoril. Ser tomado como grande Apolo, portanto, caracteriza um reconhecimento significativo ao esforço. Conclui-se, assim, que nessas adivinhas, brincadeiras tipicamente populares, são exigidos conhecimentos advindos de

diferentes campos (tanto da sabedoria popular, como também de história, política, botânica), o que revela o caráter erudito das mesmas.

Independentemente da solução que se dê, vemos que é necessária uma certa erudição, um determinado conhecimento histórico ou mitológico, para desvendá-lo. Portanto, como dissemos, tanto no início da disputa quanto no fim, temos o rústico e o erudito misturados, tal como nos copos descritos e na caracterização das personagens. (HASEGAWA, 2012, p. 136)

A resolução, no entanto, não nos é dada, uma vez que Palêmon, mais uma vez, intervém em um momento decisivo – perguntas tão diretas quanto essas charadas poderiam colocar o pastor que não a desvendasse em posição de desvantagem – com os versos 107 a 111, de maneira a terminar a disputa e revelar sua decisão:

Palaemon

Non nostrum inter uos tantas componere litis.

*Et uitula tu dignus et hic, et quisquis amores
aut metuet dulcis aut experietur amarus.*

Claudite iam riuos, pueri, sat prata biberunt.

(VIRGILE, 2005, p. 54)

[Tradução]:

Palêmon

Não cabe a mim decidir tão grande disputa entre vós. Não só tu mereces a novilha mas também ele; e quem quer que receie amores doces ou, ao contrário, experimente amargos. Fechai os regatos, rapazes, os prados já beberam bastante.

Com a propósito de julgar o fazer poético dos dois pastores, o destinador-julgador em questão, aqui, não se vê capaz de dar um juízo de valor, uma vez que não consegue interpretar uma atuação melhor que a outra: afirma que ambos os cantadores desempenharam bem seu papel e mereciam a vitória, pois embevecem os prados com grande poesia. Sua decisão pelo empate acaba por contrabalancear a hostilidade mútua inicial das falas enfurecidas anteriores à disputa poética. Atenta-se, com isso, para a característica pacificadora desempenhada por Palêmon.

Além disso, o destinador-julgador faz uma espécie de resumo da temática amorosa presente na égloga nos versos 109 e 110 (*et quisquis amores / aut metuet dulcis aut experietur amarus*, os quais traduzi como: quem quer que receie

amores doces ou, ao contrário, experimente amargos). “O juízo de Palêmon apresenta-se como uma bela afirmação da potência do amor capaz de inspirar/motivar o poema” (VIRGILIO, 1996, vol. III, p. 955).

Nota-se, portanto, sobre o aspecto dramático do poema, realizada a análise da *Égloga III*, que

O seu roteiro (cinco partes: contraste pastoral, o desafio, o concurso, canto amebou, julgamento) e seu cenário (pastagens, rebanhos, córregos) faz deste poema um teatro bucólico”. Os elementos que para isso contribuem são o real e o fantástico. Até a entrada de Palêmon em cena, a tensão *versus* o realismo, mais do que evidente, parece natural para o cenário dialógico. Elementos animados e de inquestionável valor cômico colorem a primeira parte: a hostilidade com as palavras resume o fundo, caracterizando as personagens. (VIRGÍLIO, p. 555, vol. I)

Já com a última oração, encerra o certame e também o próprio poema. E quando diz que os prados já beberam bastante, pode essa colocação ser interpretada metaforicamente como se os prados já tivessem sido testemunha da grandeza dos pastores, deleitando-se com seu cantar sublime; mas isso também pode se aplicar aos leitores do poema – tanto os leitores/ouvintes naturais (elementos da natureza nos arredores do local da disputa), os personagens do poema, quanto os leitores das *Bucólicas*, também já deleitados pela obra diante da qual estiveram.

Interessa-nos ressaltar que a metáfora construída utiliza-se da figura do canto e da poesia como água fluente, pois uma corrente de água assemelha-se ao que o poeta considera a linha de transmissão poética: ininterrupta, infinita, de fluxo contínuo e harmonioso.

A *Bucólica III*, por fim, traz um discurso figurativo que revela uma temática central que, mais que o argumento amoroso, passa a ser a própria poesia e a reflexão acerca desse tema, o que dá subsídios para afirmar, mais uma vez, se tratar de uma espécie de “poética” de Virgílio.

4.1.2 Bucólica V: a apoteose de Dáfnis

Figura 10 – Representação da *Égloga V*: ilustração da edição publicada da J. Ogilby, Londres 1663 (fot. Biblioteca Apostolica Vaticana)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. II, p. 974.

4.1.2.1 Texto original, tradução de estudo e notas

V

Menalcas

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

Mopsus

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

5

Menalcas

Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas.

Mopsus

Quid, si idem certet Phoebum superare canendo?

Menalcas

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

10

V

Menalcas

Por que não, Mopso¹⁶⁶, já que nos encontramos, sendo ambos bons, tu em soprar os leves caniços¹⁶⁷, eu em recitar versos, sentamos aqui no aveleiral¹⁶⁸ entre os mistos olmeiros¹⁶⁹?

Mopso

Tu (és) mais velho, Menalcas, é justo que eu te obedeça, quer sob as sombras vacilantes pelos agitados ventos¹⁷⁰, quer [seja] preferível que entremos na caverna. Observa como a videira silvestre cobriu a gruta com cachos espalhados.

Menalcas

Em nossos montes só Amintas¹⁷¹ te desafia.

Mopso

Quê? Se, cantando, o mesmo (Amintas) rivalizaria para vencer Febo¹⁷²?

Menalcas

Começa, Mopso, primeiro, se conheces as chamuscas de Fílis¹⁷³, ou se tens os louvores de Alcão¹⁷⁴, ou ainda as polêmicas de Codro¹⁷⁵; Começa; Títiro¹⁷⁶ guardará os cabritos que pastam.

¹⁶⁶ Pastor protagonista desta Bucólica juntamente a Menalcas.

¹⁶⁷ Cf. nota 26.

¹⁶⁸ “Conjunto arborizado formado por árvores altas, olmeiros e arbustos grossos, pedras [...] que oferece aos dois pastores um abrigo fresco e protegido de olhares indiscretos” (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 904).

¹⁶⁹ Árvore extremamente alta e que produz sombra, além de “frequente em todas as regiões da Itália, se adapta bem ao terreno argiloso” (MAGGIULLI, 1995, p. 466).

¹⁷⁰ Em latim “*Zephyris montantibus*”: Zéfiro é a personificação do vento oeste, plácido e cálido, aquecido pelo Saara, responsável pela leve brisa que traz a primavera.

¹⁷¹ Cf. nota 44. Aqui, “é expressamente citado por Menalcas como o único cantor da localidade em nível de competir com Mopso” (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 138).

¹⁷² Cf. nota 38.

¹⁷³ Cf. nota 48.

Mopsus

*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.*

Mopsus

Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim 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 amnem* 25
*libauit quadrupes, nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuom Poenos etiam ingemuisse leones
interitum montesque feri siluaeque loquontur.
Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit; Daphnis thiasos inducere Bacchi,* 30
*et foliis lentas intexere mollibus hastas.
Vitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,
ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.* 35

¹⁷⁴“Arqueiro, pai de Falero, um dos Argonautas, famoso pela sua infalível precisão, conseguiu acertar uma serpente que deixara seu filho em perigo. Suas façanhas são sugestão de tema para o canto dos pastores (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 87).

¹⁷⁵ Poeta contemporâneo a Virgílio, também mencionado na *Égloga VII* (v. 26).

¹⁷⁶ Cf. nota 23.

Mopso

Não, esses versos, que há pouco escrevi e gravei na casca verde de uma faia, experimentarei cantando alternados: em seguida, ordena que Amintas dispute.

Menalcas

Quanto o salgueiro¹⁷⁷ flexível cede à pálida oliveira¹⁷⁸, quanto a humilde valeriana¹⁷⁹ [cede] ao roseiral púrpura, tanto, (segundo) nosso parecer, Amintas cede a ti. Mas tu, menino, basta: entramos na caverna.

Mopso

As Nínfas pranteavam Dáfnis extinto por cruel morte (vós sois testemunhas, ó rios e aveleiras, de tais Nínfas) quando, miseravelmente, abraçada ao cadáver de seu filho, a mãe chama cruéis os deuses e astros. Ninguém conduziu os bois alimentados naqueles dias, Dáfnis, para os frios regatos; e nenhum quadrúpede nem bebeu da água e nem tocou na relva do pasto. Os montes e bosques selvagens narram que até os leões cartagineses¹⁸⁰ choraram tua morte, Dáfnis. E Dáfnis ensinou a atrelar tigres da Armênia ao carro¹⁸¹; Dáfnis [ensinou] a conduzir as danças de Baco¹⁸² e a cobrir com folhas delicadas as flexíveis lanças. Como as parreiras são os enfeites para as árvores, as uvas (o) são para as parreiras, assim como os bois para o rebanho, como as searas são para os férteis campos, tu [Dáfnis] (és) todo ornato para os teus. As fatalidades levaram-te, e a própria Pales¹⁸³ e o próprio Apolo¹⁸⁴ deixaram os campos.

¹⁷⁷ “[...] arbusto da família das salicáceas, de folhas delgadas, longos e flexíveis ramos (*vimes*), que servem para a confecção de cestas e outros objetos entrançados para uso rural” (MENDES, 1982, p. 286).

¹⁷⁸ “A oliveira recebeu o epíteto de “pálida” (*pallens*) devido à cor da folhagem; nos olivais domina absolutamente o tom cinza” (MENDES, 1982, p. 286).

¹⁷⁹ “Planta herbácea [...] de modesta aparência cromática de sua flor [...] opaca, que nasce espontaneamente em locais rochosos” (MAGGIULLI, 1995, p. 435).

¹⁸⁰ “[...] afamados por sua ferocidade” (MENDES, 1982, p. 287).

¹⁸¹ “Nos [...] festejos em honra de Baco, o carro do deus era puxado por tigres [...] A Armênia era famosa pela abundância desse felino” (MENDES, 1982, p. 287).

¹⁸² “Danças em honra de Baco, cortejo ou coro de Baco” (TORRINHA, 1945, p. 872).

¹⁸³ Deusa dos pastores e das pastagens.

¹⁸⁴ Cf. nota 38.

*Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
pro molli uiola, pro purpureo narcisso,
carduos 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 usque ad sidera notus
formosi pecoris cvstos formosior ipse.*

Menalcas

Tale tuom carmen nobis, 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, Daphnimque tuom tollemus ad astra;
Daphnim ad astra feremus: amaui nos quoque Daphnis.*

Mopsus

An quicquam nobis tali sit munere maius?
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.*

Nos sulcos em que tantas vezes confiamos a cevada bem criada, (agora) nascem aveias improdutivas e joio estéril; no lugar da macia violeta e do purpúreo narciso surge o paliúro¹⁸⁵ com espinhos pontiagudos e os cardos¹⁸⁶. Cobri a terra com folhas, levai sombras às fontes, pastores (Dáfnis manda fazerem-se tais coisas para si), fazei um túmulo e, no túmulo, gravai o canto:

“Eu (sou) Dáfnis, o mesmo conhecido nos bosques daqui até os astros, de um formoso rebanho o mais belo guardião.”

Menalcas

O teu canto, inspirado poeta, é para nós tal qual o sono na relva aos cansados, tal qual, por causa do calor, na fonte de água doce extinguir a sede no regato. Nem somente igualas o mestre na flauta, mas (também) na voz; menino afortunado, agora tu serás seu sucessor. Nós, contudo, de algum modo sucessivamente, a ti, estes nossos [versos] cantaremos e elevaremos teu Dáfnis aos astros; Dáfnis aos astros levaremos: também nos amou Dáfnis.

Mopso

Acaso há para nós algo maior que tão importante oferenda? E o próprio menino foi digno de ser cantado, e estes versos, já há muito tempo, Estimiação¹⁸⁷ nos louvou.

Menalcas

O formoso Dáfnis contempla o desconhecido limiar do Olimpo, vê as nuvens e os astros sob seus pés. Por isso, um vivo prazer ocupa os bosques e os campos restantes, e (também) Pã¹⁸⁸ e os pastores e as meninas Dríades¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Espinheiro-de-cristo, planta da família das Ramnáceas.

¹⁸⁶ Segundo Maggiulli (1995, p. 253), é uma espécie de planta daninha e espinhosa que acomete os campos.

¹⁸⁷ Nome de pastor, unicamente referido, em Virgílio, neste poema.

¹⁸⁸ Filho de Mercúrio e deus dos bosques, inventor da flauta de sete tubos.

¹⁸⁹ Nínfas das árvores e bosques.

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 fundam calathos Ariusia nectar.
Cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;
saltantis Satyros imitabitur Alphesiboeus.
Haec tibi semper erunt, et cum sollempnia 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 laudesque manebunt.
Vt Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
agricolae facient: damnabis tu quoque uotis. 80

Mopsus

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 ualles.

Nem o lobo uma emboscada ao rebanho [prepara], nem redes à corça alguma armam um arдил: o bom Dáfnis ama o ócio. Os próprios montes cobertos de mato lançam aos astros palavras de alegria; As próprias árvores e montanhas já declamam (estes) versos: “Um deus, Menalcas, ele é um deus!”

Ó, sê bom e propício aos teus! Eis quatro altares: ei-los, Dáfnis, dois a ti, dois altares para Febo. Dois copos espumosos pelo leite fresco todos os anos, duas taças de azeite espesso porei a ti e, sobretudo, alegrando o banquete com muito Baco¹⁹⁰, ante ao fogo se for inverno, na sombra se (for) verão, derramarei copos: vinhos [provenientes] de Ariúσιο¹⁹¹ [como] néctar novo. Dametas e Égon¹⁹² de Licto¹⁹³ cantarão para mim; Alfesibeu¹⁹⁴ imitará os Sátiros¹⁹⁵ que dançam. Essas coisas todas serão sempre tuas, seja quando fizermos promessas solenes às Ninfas, seja quando purificarmos os campos. Enquanto o javali [amar] os cimos da montanha, enquanto o peixe amar os rios, e enquanto as abelhas alimentam-se de tomilho¹⁹⁶, enquanto as cigarras de orvalho¹⁹⁷, a honra e o teu nome e os méritos sempre permanecerão. Assim como a Baco e à Ceres¹⁹⁸, votos a ti, todos os anos, os agricultores farão: tu também serás evocado como um deus.

Mopso

Que coisas, que presentes te darei por tal canto? Pois tanto o silvo do Austro¹⁹⁹ que vem, quanto as praias atingidas pela onda não me agradam tanto, nem os (rios) que correm entre os vales pedregosos.

¹⁹⁰ No latim *Baccho*: constitui, aqui, uma metonímia referindo ao vinho que é o atributo de Baco.

¹⁹¹ “Promontório da ilha de Quios, afamado pelo vinho”. (VIRGÍLIO, 2005, p. 97)

¹⁹² Cf. nota 16.

¹⁹³ Cidade de Creta “associada ao culto de Apolo” (COLEMAN, 1977, p. 169).

¹⁹⁴ Nome de pastor, presente como protagonista da *Bucólica VIII*.

¹⁹⁵ Semideuses rústicos, companheiros de Baco que habitam os bosques, com forma física parte homem e parte bode e têm grande propensão à dança.

¹⁹⁶ Metonímia para caracterizar o pólen da flor do tomilho de que as abelhas tiram seu alimento.

¹⁹⁷ É recorrente em textos antigos a informação de que as cigarras se alimentariam de orvalho.

¹⁹⁸ Divindade da frutificação dos campos: colheitas.

¹⁹⁹ Vento sul, frequentemente forte e violento. “É por excelência o vento da tempestade, úmido, chuvoso, [...] empecilho, sobretudo, para a navegação”. (VIRGÍLIO, 1996, vol. V*, p. 497).

Menalcas

*Hac te nos fragili donabimus ante cicuta:
haec nos "Formosum Corydon ardebat Alexim",
haec eadem docuit "Cuium pecus? an Meliboei?"*

85

Mopsus

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

90

(VIRGILE, 2005).

Menalcas

Antes, nós te presentaremos com esta frágil flauta: [ela] ensinou-nos estes [versos]: “Córidon ardia pelo belo Aléxis”, e, ao mesmo tempo, estes: “De quem é o rebanho? Acaso seria de Melibeu?”.

Mopso

Tu receba este cajado, que, muitas vezes Antígenes²⁰⁰ me pediu mas não obtive (e era, naquela ocasião, digno de ser amado), ele é belo e com os nós iguais em bronze, Menalcas.

²⁰⁰ Nome masculino de única recorrência na obra.

4.1.2.2 Análise da V Bucólica

Figura 11 – Representação da *Égloga V*: Menalcas e Mopso. Ms. Palais des Arts 27, f. 9r. Lyon, Biblioteca Municipal (fot. Biblioteca)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. III, p. 465.

O poema V, ainda que constitua um desafio dialogado, em claro exemplo de canto amebau, traz componentes que o diferem da *Égloga III*: apresenta-se como um diálogo cortês, amigável, em que dois pastores, através do canto, não disputam um melhor desempenho, mas juntam suas habilidades e celebram o mítico Dáfnis. Esse, semideus siciliano, filho de uma ninfa e do deus Mercúrio, nascido num bosque de loureiros (daí derivando seu nome) e, ensinado pelo próprio Pã, dá início ao gênero da poesia pastoril, conhecido como o pastor ideal, símbolo, portanto, da poesia bucólica.

Figura 12 – Estátua de Pã e Dáfnis. Nápoles, Museu Nacional (fot. Alinari)



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopédia Virgiliana*. 1996, vol. I, p. 972.

Nota-se que a primeira fala do poema abarca a proposição ao canto sugerida por Menalcas a Mopso, justificada pela ocasião de tempo ocioso e encontro dos pastores com habilidades já conhecidas e, aqui, ressaltadas: este em música, aquele em verso. A expressão “Por que não?” (*Cur non?*) acentua a despreensão do convite do pastor e marca o início pacífico do texto, contrário, por exemplo, ao começo da *Égloga III*, em que o desafio advém de um desentendimento dos componentes (troca de acusações), de forma a motivar a peleja em se saber qual seria superior.

O paralelismo que visa reconhecer as habilidades de ambos (“sendo ambos bons, tu em soprar os leves caniços, eu em recitar versos”), neste momento, também indica o caráter de desafio sem tom de disputa proposto: não se quer compará-las ou prová-las, mas uni-las, o que justifica a completa ausência da figura de juiz no poema. Dessa forma, o desafio proposto pode ser classificado, não como polêmico e competitivo - como se mostrou ser o poema *III* e também se mostrará ser o *VII* -, mas um **desafio colaborativo**.

Por conta disso, embora a estrutura de falas alternadas em mesma quantidade (característica do duelo poético) ainda se mantenha: são sete (7) falas de cada pastor, o número de versos de cada fala, ao contrário dos outros textos analisados, não é fixo (47 versos do mais velho Menalcas e 43 de Mopso). O texto não carrega, portanto, a rigidez da competição; é o que Mendes percebe ao afirmar que a *Bucólica V*

[...] tem forma dramática, é um diálogo. O canto amebau existe de fato, mas em tom muito diferente do da terceira. Não são dísticos em grupos de quatro versos improvisados; são trechos longos, elaborados, visando o mero prazer de recitar, sem compromissos de apostas e árbitro para decidir um vencedor. (MENDES, 1982, p. 284).

O cenário vai sendo gradualmente composto por meio das descrições nas falas dos pastores. A primeira, que abre o poema, apresenta características que compõem o *locus amoenus*. Figuras como “sentar-se no aveleiral”, “entre olmeiros mistos”, além daquelas na resposta de Mopso: “sombras vacilantes”, “Zéfiro”, “caverna”, “gruta”, “videira silvestre”, “cachos espalhados” integram o cenário bucólico.

A primeira ocorrência de iconicidade dá-se no fim dessa primeira fala, mais especificamente no hexâmetro 3:

hic corylis mixtas inter consedimus ulmos? [Tradução]:
 (VIRGILE, 2005, p. 65) | sentamos aqui no aveleiral entre os
 mistos olmeiros?

O verbo *consedimus* (sentamos) encontra-se espacialmente cercado pelos vocábulos da expressão *mixtas inter ulmos*, ou seja, a palavra que detém a

marcação de sujeito (com morfemas que indicam a 1ª pessoa do plural) fica justamente **entre os mistos olmeiros**. Logo, é criada a impressão referencial dos dois pastores sentados entre as árvores a cantar a natureza que os cerca: temática tão característica do gênero bucólico.

Em sua resposta, marcada pela aliteração de sibilantes /s/, Mopso apresenta uma alternativa à ambientação proposta por Menalcas. Modestamente sugere que a caverna seria preferível à sombra das árvores apontadas pelo pastor, questão que só será resolvida – e acatada pelo mais velho (Menalcas) - no hexâmetro 19 (*successimus antro*). A preferência de escolha e obediência ao mais velho demonstra um valor de grande estima na cultura clássica: a *pietas*, como é chamada pela cultura romana demonstrar-se devoção para com os mais velhos, deuses e antepassados²⁰¹. Nota-se que a importância atribuída por Mopso em ser Menalcas o mais velho e ter preferência precede qualquer objeção: o pastor começa, antes de tudo, sua primeira fala com *Tu maior; tibi me est aequom parere*, que se traduz literalmente por “Tu (és) mais velho, é justo que eu te obedeça”.

O hexâmetro seguinte (v. 5), traz o sopro de Zéfiro, personificação dos ventos, materializado pela sonoridade aliterativa de /s/:

²⁰¹ Não somente nesse trecho é perceptível o grande valor dos antigos: a piedade. “Quando na égloga virgiliana sobre Dáfnis (5) o pastor poeta morto é honrado com cânticos novos, se manifesta de fato o significado de ‘tradição’: aos mortos, que oferecem o motivo da celebração, corresponde um papel de instituição e conservação da cultura.” (ALBRECHT, 1997, p. 641)

siue sub incertas Zephyris motantibus umbras | [Tradução]:
 (VIRGILE, 2005, p. 65) | quer sob as sombras vacilantes
 pelos agitados ventos

O som do vento que oscila as folhas e deixa incertas as sombras é, portanto, concretizado pela aliteração da sibilante, de forma a relacionar expressão e conteúdo em uma iconização. Assim como a fala anterior, há no último hexâmetro (v. 7) um exemplo de **iconicidade**:

siluestris raris sparsit labrusca racemis. | [Tradução]:
 (VIRGILE, 2005, p. 65) | a videira silvestre cobriu a gruta com
 cachos espalhados.

Com adjetivos em posição esquerda ao verbo referindo-se aos substantivos dispostos à direita, esse é um exemplo claro de verso de ouro. Assim, *siluestris* qualifica o substantivo *labrusca* (videira silvestre), enquanto *raris* qualifica *racemis* (cachos espalhados). A ordem das palavras sugere o entrelaçamento das vinhas, de maneira a “rodear”, formalmente, o verbo *sparsit*, que tem, no plano do conteúdo, as acepções de “espalhar” e “encobrir”. Com os planos da expressão e conteúdo homólogos, não há dúvidas acerca da iconicidade presente no verso.

Na fala seguinte, Menalcas também exalta uma qualidade do companheiro que o caracteriza como digno de respeito ao dizer que Amintas é, nas cercanias, o único que se apresenta para desafiá-lo, no entanto, sem conseguir superá-lo em tal rivalidade. Tal classificação de superioridade de Mopso perante Amintas é, por meio de analogias, explorada nos hexâmetros 16 a 19:

Menalcas

*Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae,
puniceis humilis quantum saliunca rosetis,
iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.
Sed tu desine plura, puer; successimus antro.*
(VIRGILE, 2005, p. 65-6)

[Tradução]:

Menalcas
Quanto o salgueiro flexível cede à
pálida oliveira, quanto a humilde
valeriana [cede] ao roseiral púrpura,
tanto, (segundo) nosso parecer,
Amintas cede a ti. Mas tu, menino,
basta: entramos na caverna.

Aqui, Menalcas ressalta a flexibilidade do salgueiro em contraposição à madeira mais rígida da oliveira. Da mesma forma a roseira púrpura é superior à humilde valeriana, que cede, ou seja, é inferior em beleza²⁰². Observa-se a construção figurativa dos elementos de maneira a tematizar a superioridade poética de um sobre o outro em termos de valoração. Em destaque nessa fala está o verso de ouro *puniceis humilis quantum saliunca rosetis*, em que os adjetivos *puniceis* e *humilis* qualificam, respectivamente, os substantivos *rosetis* e *saliunca*. A oliveira e a roseira são, portanto, mais valiosas, figurativizando uma valoração superior, como é Mopso se comparado a Amintas.

O contexto da *Bucólica V*, portanto, é de cordialidade e estima recíproca entre os dois protagonistas. O tema do canto dos pastores é sugerido por Menalcas nos hexâmetros 10 a 12, mas definido por Mopso nos hexâmetros que se seguem (vv. 13-15), no que Mendes acredita

[...] constituir um conselho de mais velho ao novato poeta, que precisa de caminho aberto para exercitar a veia de inspiração. E quiçá estimulá-lo para cantar temas da poesia tradicional. O jovem aceita o convite mas, delicadamente [...], prefere cantar os versos que há pouco gravou na casca duma árvore. (MENDES, 1982, p. 285)

²⁰² Coleman (1977, p. 158) afirma que a comparação, aqui, provém da coloração: flores amareladas da valeriana contra o vermelho vivo das rosas. Há, portanto, que se levar em conta a simbologia do púrpura, “imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 945), aqui, presente na roseira, sobressaindo-se em beleza à valeriana.

Menalcas

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

Mopsus

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

(VIRGILE, 2005, p. 65)

[Tradução]:

Menalcas

Começa, Mopso, primeiro, se conheces as chamadas de Filis, ou as glórias de Alcão, ou ainda as disputas de Codro; Começa; Títyro guardará os cabritos que pastam.

Mopso

Não, esses versos, que há pouco escrevi e gravei na casca verde de uma faia, experimentarei cantando alternados: em seguida, ordena que Amintas dispute.

Ressalta-se no hexâmetro 14 o adjetivo *alterna* concordando com *carmina* (versos alternados), de forma a se referir ao canto amebau já explorado neste trabalho. A especificação do tipo de canto permeia a obra em diversos momentos²⁰³, possuindo toda essa fala de Mopso um caráter metalinguístico, pois ver-seja sobre o canto que realizou há pouco e que experimentará agora. Nota-se, também, que a menção a Amintas parece, de alguma forma, indicar um tom sarcástico, fechando o assunto sobre o personagem, e o ato de gravar em verde casca de faia os versos criados figurativiza o fazer-poético bucólico, em superfície rústica de um tipo de árvore tão presente na poesia pastoril de Virgílio.

Os referidos versos a que Mopso faz menção constituem sua fala mais longa (vv. 20-44), numa espécie de hino fúnebre a Dáfnis. A morte do pastor e lendário inventor do canto bucólico é contada de maneira a enfatizar o luto que a própria natureza e os seres míticos experimentam. O próprio tom de sua fala passa a ser mais vagaroso e solene pela predominância de espondeus, como se pode perceber pela escansão do primeiro verso (20), traduzido literalmente “As Nínfas pranteavam Dáfnis extinto por cruel morte”:

Ēxtīncl'tūm Nŷm'phāe crūdēlī fūnērē! Dāphnīm / flēbānt

²⁰³ Como exemplo estão os versos 59 da *Buc. III* e o verso 19 da *Buc. VII*.

Coleman (1977, p. 66) ainda ressalta o *enjambement* que separa o verbo *flebant* (pranteavam) no verso seguinte ao afirmar que o recurso traz um efeito melancólico à fala que justamente abre o canto em homenagem a Dáfnis. O hexâmetro vinte e quatro (24), traduzido literalmente “Ninguém conduziu os bois alimentados naqueles dias”, também é exemplo para que se perceba a sequência vagarosa de espondeus referida:

Nōn ūllī pās'tōs īllīs ē'gērē dī'ēbūs

A escansão permite que se note nesses versos carregados de espondeus a profunda tristeza que tomou conta de deidades, homens, animais domésticos, feras, montes e florestas, numa gradação do mais sensível ao que menos se esperaria sensibilizar. A personificação de todos esses elementos aparece desde o princípio ao dizer no hexâmetro vinte e um (21) (*uos coryli testes et flumina Nymphis*, o que traduzimos literalmente por “vós sois testemunhas, ó rios e azeleiras, de tais Ninfas”), até mesmo quando no hexâmetro vinte e sete (27) se diz: *Daphni, tuom Poenos etiam ingemuisse leones*, em tradução literal “até os leões cartagineses choraram tua morte, Dáfnis”.

Os eventos que sucedem à morte de Dáfnis, contudo, constituem a principal reação da natureza à morte do pastor ideal: a comovente cena em que, “abraçada ao cadáver de seu filho, a mãe chama cruéis os deuses e astros” (hex. 23); o jejuar do rebanho (hex. 26) ocasionado pela negligência do pastor e desinteresse dos animais; a infertilidade dos campos e esterilidade das plantas (hex. 37); os espinhos (hex. 39) figurativizam o luto universalizado.

A descrição do pranto materno ao se ter o filho morto nos braços gera um efeito patêmico à passagem, ressaltado pela aliteração das oclusivas surdas /k/ e /t/ (*Exstīnctum, crudeli, coryli, cum, complexa, corpus, atque, atque, astra, uocat, crudelia, mater*). Notam-se as repetições *crudeli-crudelia* e *atque-atque* enfáticos ao clamor da mãe que, em desespero, julga **cruéis** os elementos da esfera divina (**e** astros **e** deuses).

A intensidade do luto é figurativizada pela altura e alcance do lamento dos componentes: não somente o pesar da mãe alcança o plano superior, mas as

montanhas e bosques narram (*loquontur*) o choro dos leões cartagineses. O próprio adjetivo *Poenos* (cartagineses), caracterizando *leones* (leões), pode ser entendido de maneira literal ou “[...] pode também ser uma hipérbole: a dor da Natureza foi tão intensa que foi ressentida até na África”. (MENDES, 1982, p. 287). Além disso, a diversidade geográfica apontada pelo contraste de paisagens (regatos, relva, pasto, montanhas e bosques) também caracteriza a universalização do luto.

Faz-se notável o hexâmetro trinta e um (31), verso de ouro, traduzido como “e [Dáfnis ensinou] a cobrir com folhas delicadas as flexíveis lanças”:

ēt föllīs lēntās ĩntēxērē möllībŭs hāstās

Da mesma forma que nos hexâmetros iniciais do poema (vv. 4 e 7), os nomes que antecedem o verbo (*intexere*) relacionam-se com os nomes que o sucedem numa espécie de **sobreposição** de termos na sentença: *foliis* é caracterizado por *mollibus*, e *lentas* refere-se a *hastas*. Assim como acontece, também, em outras passagens, como no verso áureo 39 da *Égloga III*, em que a disposição dos termos na frase configura-se como um recurso expressivo, aqui, o entrelaçamento de termos sugere o cobrir das folhas: esse jogo de “entrelaçar” as palavras enquanto se fala de sobreposições de ramos e folhas, mais uma vez, exemplifica a concretização do conteúdo no domínio da forma. Logo, trata-se de um exemplo de **iconicidade**.

Já os hexâmetros que se seguem (vv. 32-35) trazem uma analogia elaborada com figuras rústicas para a exaltação de Dáfnis:

*Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uuae,
ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt,
ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.*

(VIRGILE, 2005, p. 66)

[Tradução]:

Como as parreiras são os enfeites para as árvores, as uvas (o) são para as parreiras, assim como os bois para o rebanho, como as searas são para os férteis campos, tu [Dáfnis] (és) todo ornato para os teus. As fatalidades levaram-te, e a própria Pales e o próprio Apolo deixaram os campos.

É a qualidade atribuída a Dáfnis (*tu decus omne tuis*) que une todos os elementos em semelhança e importância: tanto os bois que compõem o rebanho e os cereais que nascem no campo, como também as árvores enfeitadas por parreiras e as uvas que as ornamentam. Todas essas figuras provenientes do universo bucólico são, portanto, elementos de destaque no contexto em que ocorrem pela beleza com que o enfeitam, o valorizam, o definem.

A repetição do advérbio *ut* nos dois primeiros versos demarca na forma a analogia criada e, combinada às demais palavras (como *uitis, est, tauri, segetes, tu, tuis, potquam, te, tulerunt, atque, reliquit*), compõe a aliteração em /t/ que, em muito, se adequa ao conteúdo: o significado do termo *decus* (ornamento). Isso porque, se os bois ornamentam o rebanho, os cereais o campo, as árvores as parreiras e ainda a elas as uvas, uma aliteração, aqui, faz-se um ornamento do verso.

Portanto, o trecho destacado justifica o peso da morte de Dáfnis, sua importância aos seus, por meio da figura central de ornamento (dos poetas, das árvores, das parreiras, do rebanho, dos campos, do verso). Isso explica o ato de abandono realizado por Pales e Apolo, divindades que, entre outros atributos, protegem as pastagens, colheitas e a lira (o canto, a música). Se no canto bucólico a música e a natureza convergem nos interesses do pastor, ao se tratar daquele considerado o pastor ideal, “o herói do mundo bucólico [...] cantor-encantador comparável a Orfeu”. (THILL, 1979, p. 60), a reação frente à morte de Dáfnis dos referidos deuses em deixar suas específicas funções é muito significativa e trazem sérias consequências, expostas nos versos 36 a 39:

*Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
pro molli uiola, pro purpureo narcisso,
carduos et spinis surgit paliurus acutis.*

(VIRGILE, 2005, p. 66)

[Tradução]:

Nos sulcos em que tantas vezes confiamos a cevada bem criada, (agora) nascem aveias improdutivas e joio estéril; no lugar da macia violeta e do purpúreo narciso surge o paliúro com espinhos pontiagudos e os cardos.

Neles impera a transformação do cenário que se definia por figuras predominantemente eufóricas (a fertilidade do solo, o bom desenvolvimento do cereal, a maciez da violeta, a cor púrpura do narciso) em uma ambientação caracterizada por figuras predominantemente disfóricas (a infertilidade da vegetação e suas formas grosseiras e incisivas em que predomina o espinho do paliúro e as indesejadas daninhas, os cardos). Virgílio serve-se, então, de extremos, de antíteses, de contraposições para demarcar a alteração no curso da natureza pela morte de Dáfnis, mudança que em muito se assemelha à transformação da Idade de Ouro até a Idade de Ferro²⁰⁴. Essa interferência na ordem das coisas naturais já é uma das características indicadoras de sua divinização, de que tratará Menalcas em falas posteriores (vv. 56–80).

Os versos seguintes (vv. 40-44), últimos dessa mesma fala de Mopso, configuram um ritual fúnebre dito advir de um pedido do próprio Dáfnis (hex. 41), e parece já indicar elementos de culto ao pastor, mais um indício da apoteose que será cantada por Menalcas.

²⁰⁴ O mito das idades foi relatado por Hesíodo n' *Os trabalhos e os dias*, e resgatado nas *Metamorfoses* de Ovídio, além de ser referenciado na *Bucólica IV* de Virgílio.

*Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus
formosi pecoris custos formosior ipse.*

(VIRGILE, 2005, p. 66)

[Tradução]:

Cobri a terra com folhas, levai
sombras às fontes, pastores
(Dáfnis manda fazerem-se tais
coisas para si), fazei um túmulo
e, no túmulo, gravai o canto:
“Eu (sou) Dáfnis, o mesmo
conhecido nos bosques daqui
até os astros,
de um belo rebanho o mais belo
guardião.”

Figuras pertencentes ao universo campestre, mais uma vez, compõem a cena: folhas, sombras, fontes, pastores integram o sepultamento de Dáfnis num rito apropriado à condição de pastor símbolo da poesia bucólica. A inscrição proposta para sua lápide apresenta uma hipérbole: *hinc usque ad sidera notus* (conhecido daqui até os astros), e repetições como *tumulum tumulo* e *formosi formosior* com caráter enfático. Seus atributos físicos de beleza são realçados, e a fama que o precede (lendário Dáfnis) também é argumento a ser gravado no epitáfio do mais belo e conhecido pastor que já existiu.

O fato de Mopso, depois de desenvolver sua longa fala com a temática da morte de Dáfnis, terminá-la justamente com uma inscrição fúnebre, confere expressividade ao fechamento do canto, o que agrada o outro personagem. Assim, nos versos 45 a 49, Menalcas realiza diversas comparações a fim de elogiar os versos que acabaram de ser cantados pelo outro pastor:

Menalcas

*Tale tuom carmen nobis, diuine poeta,
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.*

(VIRGILE, 2005, p. 67)

[Tradução]:

Menalcas

O teu canto, inspirado
poeta, é para nós tal qual o
sono na relva aos
cansados, tal qual, por
causa do calor, na fonte de
água doce extinguir a sede
no regato. Nem somente
igualas o mestre na flauta,
mas (também) na voz;
menino afortunado, agora tu
serás seu sucessor.

As figuras elencadas pelo poeta indicam o elogio ao comparar Mopso com elementos extremamente agradáveis, figuras eufóricas, tal qual o canto do pastor mais jovem. A relva, fresca pela sombra, favorece ao sono e é, aos cansados, tão agradável quanto a água doce que sai da fonte e sacia a sede no calor: ambos equiparáveis à sensação que traz o canto de Mopso. Mais uma vez o poeta faz uso de figuras rústicas análogas na exaltação de um personagem - agora o próprio cantador. Não somente Menalcas elogia Mopso, como o coloca em um patamar elevadíssimo, comparando-o ao próprio mestre Dáfnis, a quem os cantos de ambos são dirigidos. A expressão “menino afortunado” já indicia o reconhecimento e grande honra a que Mopso é designado, equiparando-o ao inventor do canto bucólico.

Como visto, Menalcas inicia o poema (vv. 1-3) exaltando as qualidades musicais dos pastores: enquanto ele próprio se destaca por recitar versos, atribui ao outro a habilidade em tocar a flauta. Entretanto, no verso 48, Menalcas compara o companheiro àquele reconhecido por ser grandioso cantador: Dáfnis, pois não só alcançou a maestria na flauta, como também nas palavras, no versejar. Essa é a razão de ser, a ele, Mopso, atribuída a expressão *alter ab illo* e tornar o menino “afortunado”, já que o sentido literal de *alter ab illo* é “(ser) outro dele”, o que se optou traduzir por “(ser) seu sucessor”. Trata-se, portanto, de uma emulação, isto é, rivalizar com outro visando à equiparação ou superação.

Dáfnis, o maior dos cantores bucólicos, é glorificado como um deus: *deus, deus ille...* (v. 64). Mopso, chamado *diuine poeta* (v. 45) é julgado digno do segundo lugar. O vocabulário da filiação poética reaparece nos versos 48-49: *nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum / fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.* (THILL, 1979, p. 51).

Pode-se comparar a emulação referida na ficção com a questão, já brevemente abordada no capítulo dois (2), de imitação virgiliana a Teócrito²⁰⁵. Nesse sentido, Virgílio pode ser considerado um êmulo do siracusano, uma vez que o gênero criado pelo último fora consagrado pelos versos do autor das *Bucólicas*.

²⁰⁵ No contexto desta Bucólica, Thill compara a obra do grego e do romano: “O Idílio I serviu de modelo fundamental à *Bucólica V*” (THILL, 1979, p. 57).

A fala de Menalcas em elogio a Mopso termina, nos hexâmetros 50 a 52, com o anúncio de um canto que também homenageará o mesmo Dáfnis:

Menalcas

*Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim
dicemus, Daphnimque tuom tollemus ad astra;*

Daphnim ad astra feremus: amaui nos quoque Daphnis.

(VIRGILE, 2005, p. 67)

[Tradução]:

Menalcas

Nós, contudo, de algum modo sucessivamente, a ti, estes nossos [versos] cantaremos e elevaremos teu Dáfnis aos astros; Dáfnis aos astros levaremos: também nos amou Dáfnis.

Ribeiro (2006, p. 92) já encontra na repetição do nome de Dáfnis (principalmente no último verso) um exemplo de quiasmo. Segundo Coleman (1977, p. 160), a repetição, nesta fala, é emotiva, ao que se pode acrescentar que a ênfase ao clamor de seu nome é de tal modo elevada e insistida para que chegue aos astros. Isso é exatamente o que Menalcas propõe cantar, formal, metafórica e literalmente nessa passagem, sua apoteose (subida aos céus).

A temática escolhida por Menalcas complementa aquela de Mopso acerca da morte de Dáfnis – não sua causa, mas tudo o que dela decorreu -, o que confirma o teor amigável (de união) do desafio em contraposição à disputa afiada de outros poemas da mesma obra, como o *III* e *VII*.

Não somente é acatada por Mopso a “proposta” de canto de Menalcas (como o outro também fizera ao aceitar ouvir os versos escritos há pouco no tronco da árvore), mas se segue uma troca de elogios, ao se utilizar a expressão *munere maius* (traduzido como “importante presente, dádiva”) no hexâmetro 53.

A partir desse ponto, com os versos 56 a 59 (mesma quantidade de versos que o canto de Mopso referente à morte do pastor), Menalcas inicia os versos anunciados, com Dáfnis já elevado ao patamar divino:

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.

(VIRGILE, 2005, p. 67)

[Tradução]:

Menalcas

O formoso Dáfnis contempla o desconhecido limiar do Olimpo, vê as nuvens e os astros sob seus pés. Por isso, um vivo prazer ocupa os bosques e os campos restantes, e (também) Pã e os pastores e as meninas Dríades.

Nota-se que a natureza, antes lamentosa pela morte de Dáfnis, agora se alegra (*alacris uoluptas*) com sua divinização. Também o fazem os pastores e os elementos divinos, figurativizados pelas divindades dos bosques Pã e Dríades. Isso quer dizer que os elementos explorados por Mopso em seu canto fúnebre são, aqui, nas mesmas esferas, modificados pela euforia e, em decorrência disso, uma série de acontecimentos (vv. 60-64) restituirá a ordem inicial que tanto remete à Idade de Ouro:

Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis

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!"

(VIRGILE, 2005, p. 67)

[Tradução]:

Nem o lobo uma emboscada ao rebanho [prepara], nem redes à corça alguma armam um ardil: o bom Dáfnis ama o ócio. Os próprios montes cobertos de mato lançam aos astros palavras de alegria; As próprias árvores e montanhas já declamam (estes) versos: "Um deus, Menalcas, ele é um deus!"

Vê-se, portanto, que nem mesmo a caça é prioridade aos animais que, juntamente aos outros elementos da natureza (como montanhas e árvores), figurativizam a restituição da ordem e a celebração da mais nova deidade.

Pode-se dizer que no poema se sugere a seguinte sequência de imagens. Dáfnis é o pastor ideal e guia para uma comunidade rural (como paradigma de uma comunidade ideal), que realiza plenamente a vida bucólica inaugurando uma idade de ouro, e a torna concreta com sua apoteose. Sua atividade beneficente é causa de uma instauração de algo mais do que um mero progresso; trata-se de uma era de ouro de paz, harmonia e trabalho. Sua apoteose produz uma comoção no mundo

humano e natural, e as celebrações rituais em sua honra [...] o apresentam como uma personagem pela qual a presença da humanidade (representada em termos bucólicos) não foi somente beneficiada: há um antes e um depois da chegada de Dáfnis, que, com sua vida e sua intercessão após a apoteose mostra o caráter de salvação. Finalmente, uma leitura deste pastor-salvador pode remeter-se ao verdadeiro guia de Roma, morto recentemente [César], mas não devemos esquecer que o seu caráter alusivo não se limita a esta última leitura. Desta maneira, estas alusões, repetimos, não servem para impor um sentido alegórico definitivo. (ASTORINO, 2006, p. 97)

Como a citação de Astorino aponta, associa-se à figura de Dáfnis à do imperador Júlio César. Ao invés de realizar um levantamento do que se assemelharia nos dois, visa-se, aqui, uma abordagem como a de Astorino e, na mesma direção, a de Prado, que divergem da tradição dos estudos acerca deste poema sempre pautada numa identificação rigorosa entre Dáfnis e o líder romano. Prado, nesse sentido, afirma:

Não se trata, portanto, de ver Dáfnis como personagem, como uma máscara sob a qual possamos encontrar um ser de existência histórica, nem de procurar sentidos ocultos naquele mito, pois se é certo que o mito representa, é também certo que representa algum objeto investido de valor pela cultura que o fez nascer. Nossa nova motivação na busca de um sentido para o mito de Dáfnis deve ser procurar descobrir que conceito foi embutido em sua forma, e a que significação ele aspira para fazer compreender e impor (PRADO, 1991, p. 116).

Sob esse ponto de vista, Prado ainda afirma ser a escolha da figura de Dáfnis, herói civilizador, justificada não pelo culto de uma personagem política em si, mas pela “crença no possível e inevitável exercício de um **Cesarismo**” (*Ibidem*, p. 117, grifos do autor). Isso quer dizer que Virgílio “criou o seu próprio mito para ser homologado pelos leitores romanos, seus contemporâneos, sensíveis à ideia do poder monárquico e à necessidade de preservá-lo²⁰⁶ (*Ibidem*, p. 119). Em consequência, pode-se concordar com Astorino quando esse escreve: “Dáfnis, o *puer*, o *iuvenis* e Enéias são, assim, maiores que seus correlatos ou alusões históricas; maiores e mais universais”. (ASTORINO, 2006, p. 99) e, por tal razão, à semelhança de deuses como Baco e Ceres, tão caros aos pastores, Dáfnis será louvado por todas as esferas, de forma que a ele serão construídos altares e

²⁰⁶ Recomenda-se, aqui, a leitura do texto *O mito de Dáfnis: assassinato e apoteose do herói* de João Batista Toledo Prado, indicado nas referências bibliográficas, para um aprofundamento na questão.

oferecidas dádivas, além de que festas e celebrações serão realizadas em sua homenagem:

Menalcas

*Sis bonus o felixque tuis! En quattuor aras:
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,
uina nouom fundam calathos 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.*

(VIRGILE, 2005, p. 67-8)

[Tradução]:

Menalcas

Ó, sê bom e propício aos teus! Eis quatro altares: ei-los, Dáfnis, dois a ti, dois altares para Febo. Dois copos espumosos pelo leite fresco todos os anos, duas taças de azeite espesso porei a ti e, sobretudo, alegrando o banquete com muito Baco, ante ao fogo se for inverno, na sombra se (for) verão, derramarei copos: vinhos [provenientes] de Ariúσιο [como] néctar novo. Dametas e Égon de Licto cantarão para mim; Alfesibeu imitará os Sátiros que dançam. Essas coisas todas serão sempre tuas, seja quando fizermos promessas solenes às Nínfas, seja quando purificarmos os campos.

Nota-se, contudo, que, embora as honras a Dáfnis o assemelhem ao patamar de outros deuses (como Ceres e Baco), a terminologia utilizada para especificar os altares erguidos ao deus-pastor já podem indicar uma diferenciação que o classificaria como um deus rústico²⁰⁷: *En quattuor aras: / ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo*. O termo *altaria* refere-se a altares maiores, como os situados em templos; já o termo *aras* corresponde a altares menores em honra a divindades rústicas. Dessarte, para Apolo serão construídos *altaria*, e para Dáfnis, *aras*.

Não somente os rituais em honra a Dáfnis são cantados por Menalcas, mas o pastor vê importância em versejar (vv. 76-80) acerca da durabilidade com que

²⁰⁷ Há uma grande discussão sobre as diferenças de sentido entre *altaria* e *arae*. O argumento utilizado neste trabalho vai no sentido utilizado por Sérvio, que deixa “[...] expressamente declarado que *altaria* foram erguidas a Apolo, *deo quasi*, enquanto *Daphnis*, em virtude de sua natureza mortal, recebeu apenas *arae*” (BOWERMAN, 1913, p.7).

tais ritos existirão, para que não haja dúvida de que Dáfnis passou ao plano divino e, portanto, a celebração em sua honra perdurará:

*Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuom laudesque manebunt.
Vt Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis
agricolae facient: damnabis tu quoque uotis.*

(VIRGILE, 2005, p. 68)

[Tradução]:

Enquanto o javali [amar] os cimos da montanha, enquanto o peixe amar os rios, e enquanto as abelhas alimentam-se de tomilho, enquanto as cigarras de orvalho, a honra e o teu nome e os méritos sempre permanecerão. Assim como a Baco e à Ceres, votos a ti, todos os anos, os agricultores farão: tu também serás evocado como um deus.

O modo, no entanto, como Menalcas desenvolve o tema é um fator de destaque: por meio de analogias. Nota-se que o poema é repleto delas, sempre por meio de figuras pertencentes ao mundo bucólico. Os hábitos dos animais (seu habitat e práticas alimentares), aqui, são postos em evidência para que se denote a permanência com que se honrará Dáfnis, além da comparação às festividades a Ceres e Baco, realizadas todos os anos (*quotannis*). O trecho, portanto, sugere que o culto a Dáfnis será tão longo quanto à ordem natural, as leis da natureza. O verso final fecha a fala ao explicitar – e resumir – a temática que motivou a fala: a divinização de Dáfnis.

Há, portanto, no canto de Mopso, a disjunção de Dáfnis com o plano terrestre, o que implica em uma totalidade de figuras disfóricas, enquanto Menalcas canta sua conjunção com o plano divino, de forma a completar a apoteose e transformar em eufóricas todas as figuras antes disfóricas. A homenagem a Dáfnis, assim, se encerra, e se passa à homenagem dos próprios pastores, numa troca de elogios seguida de uma troca de presentes. A começar por Mopso, com os hexâmetros 81 a 84:

Mopsus

*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 ualles.*

(VIRGILE, 2005, p. 68).

[Tradução]:

Mopso

Que coisas, que presentes te darei por tal canto? Pois tanto o silvo do Austro que vem, quanto as praias atingidas pela onda não me agradam tanto, nem os (rios) que correm entre os vales pedregosos.

A dificuldade de escolha de um presente à altura do canto de Menalcas assola Mopso, que o exalta a ponto de nem mesmo as mais lindas paisagens (figuratizadas pelo vento Austro, ondas nas praias, rios e vales pedregosos) agradarem tanto ao pastor. Essa hipérbole ressalta, portanto, a qualidade dos versos de Menalcas e seu reconhecimento pelo pastor mais novo.

Ao trazer os vocábulos *saxosas ualles* (vales pedregosos) dispostos em seu começo e final, o verso 84 exemplifica o recurso de iconicidade. Isso porque os rios que correm entre os vales pedregosos (*inter decurrunt flumina*) têm seus termos arranjados no verso de maneira a representar na forma essa característica geográfica: justamente entre os termos *saxosas ualles*.

Nos versos seguintes (vv. 85-87), Menalcas também manifesta o desejo de presentear o outro pastor e escolhe um objeto muito significativo para a função:

Menalcas

*Hac te nos fragili donabimus ante cicuta:
haec nos "Formosum Corydon ardebat Alexim",
haec eadem docuit "Cuium pecus? an Meliboei?"*

(VIRGILE, 2005, p. 68).

[Tradução]:

Menalcas

Antes, antes, nós te presentaremos com esta frágil flauta: [ela] ensinou-nos estes [versos]: "Córidon ardia pelo belo Aléxis", e, ao mesmo tempo, estes: "De quem é o rebanho? Acaso seria de Melibeu?".

Tais versos fazem uma espécie de autorreferência ao mencionar os próprios poemas presentes na mesma obra virgiliana: são citados, aqui, parte dos

primeiros versos das *Églogas II* e *III*, respectivamente. À flauta é atribuído um valor que a enaltece, de com ela se ter aprendido tais poemas.

Em troca, Mopso presenteia Menalcas com um cajado (hex. 88-90):

Mopsus

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

(VIRGILE, 2005, p. 68).

[Tradução]:

Mopso

Tu recebe (este) cajado, que, muitas vezes Antígenes me pediu mas não obteve (e era, naquela ocasião, digno de ser amado), ele [o cajado] é belo e com os nós iguais em bronze, Menalcas.

O fato de ter sido negado até mesmo a alguém que era digno de ser amado (*erat tum dignus amari*), ressalta o valor do objeto, que funciona como “[...] apoio da caminhada do pastor [...] como eixo do mundo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1994, p. 123). Porém, mais que um apoio para o andar, o bastão é um “signo de autoridade: o bordão do pastor e o bastão do comando.” (*Ibidem*, p. 124).

O material com que foram feitos seus nós também figurativiza o valor do presente, uma vez que o bronze era tido como um metal sagrado, “empregado nos instrumentos de culto, desde a Antiguidade [...]” (*Ibidem*, p. 145) e “[...] símbolo de **incorruptibilidade e imortalidade**, bem como de **inflexível justiça** [...]” (*Ibidem*, p. 145, grifos do autor).

Este honrar-se reciprocamente que constitui o final do poema pode ser estendido como uma celebração à poesia, assim como celebrar o pastor mítico Dáfnis se torna, também por extensão, celebrar o próprio gênero bucólico. Portanto, a passagem de um ente histórico à categoria de entidade mítica ou lendária se deu, neste caso, por meio da arte, de modo a se poder concluir, em concordância com Albrecht (1997) que “A poesia é ao mesmo tempo uma fenomenologia da festividade: ela mantém viva a criatividade cultural, ainda que – ou por quê? – se celebre em honra dos mortos.” (ALBRECHT, 1997, p. 620).

4.1.3 *Bucólica VII*: combate poético

Figura 13 – Representação da *Égloga VII*: 1469, Ms 49 fol 14r, Dijon, Bibliothèque Municipale (fot. Giraudon).



Fonte: VIRGILIO. *Enciclopedia Virgiliana*. 1996, vol. I, p. 563.

4.1.3.1 Texto original, tradução de estudo e notas

VII

Meliboeus:

<i>Forte sub arguta consederat ilice Daphnis, compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum, Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas, ambo florentes aetatibus, Arcades ambo, et cantare pares et respondere parati.</i>	5
<i>Huc mihi, dum teneras defendo a frigore myrtos, uir gregis ipse caper deerrauerat; atque ego Daphnim adspicio. Ille ubi me contra uidet: "Ocius" inquit "huc ades, o Meliboe; caper tibi saluos et haedi, et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra.</i>	10
<i>Huc ipsi potum uenient per prata iuuenci; hic uiridis tenera praetexit harundine ripas Mincius, eque sacra resonant examina quercu."</i>	
<i>Quid facerem? neque ego Alcippen, nec Phyllida habebam, depulsos a lacte domi quae clauderet agnos, et certamen erat, Corydon cum Thyrside, magnum.</i>	15
<i>Posthabui tamen illorum mea seria ludo. Alternis igitur contendere uersibus ambo coepere; alternos Musae meminisse uolebant.</i>	
<i>Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis.</i>	20

VII

Melibeu:

Dáfnis sentara-se casualmente debaixo de uma sonora²⁴⁸ azinheira²⁴⁹, e Córidon²⁵⁰ e Tírsis tinham reunido os rebanhos num só lugar: Tírsis, ovelhas; Córidon, cabras inchadas pelo leite, ambos na flor da idade, ambos árcades²⁵¹ e os dois hábeis no cantar e responder.

Enquanto defendo as tenras murtas²⁵² do frio o próprio bode, macho do rebanho, se me afastara. E eu vejo Dáfnis. Quando, por sua vez, ele me vê, diz: “Mais rápido! Aproxima-te, ó Melibeu, a salvo tens o bode e os cabritos, se podes parar, descansa sob a sombra. Para cá os próprios novilhos virão pelos campos para beber; aqui o Míncio²⁵³ cobre as margens verdes com delgado caniço, e os enxames ressoam a partir de um carvalho sagrado”.

Que fazer? Eu não tinha nem Alcipe nem Fílis²⁵⁴ que prendesse os cordeiros desmamados, e havia uma grande competição, Córidon com Tírsis. Contudo desprezei minhas obrigações em favor do divertimento.

Portanto ambos começaram, alternadamente, a duelar com versos; as musas desejavam que fossem lembrados alternados. Um de cada vez, cantava estes Córidon, aqueles, Tírsis:

²⁴⁸ Relativo ao murmúrio da brisa por entre as folhas da árvore.

²⁴⁹ Árvore da família das cupulíferas, como o carvalho.

²⁵⁰ Personagem pastoral, apaixonado pelo canto e pelo amor. Figura dominante da *Bucólica II* e, aqui, árcade por excelência (VIRGILIO, 1996, vol. I, p. 887).

²⁵¹ Cultuam o deus Pã, provenientes da Arcádia: região onde a poesia bucólica teria sido criada.

²⁵² Planta pequena, porém espessa e perene. Necessita de uma temperatura amena, razão da proteção de Melibeu. (MAGGIULLI, 1995, p. 366)

²⁵³ Riacho da Gália Transpadana, localizado nas cercanias de Mântua: nasce nos Alpes e deságua no Pó.

²⁵⁴ Cf. nota 48.

Corydon:

*Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen,
quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi
uersibus ille facit), aut, si non possumus omnes,
hic arguta sacra pendebit fistula pinu.*

Thyrsis:

*Pastores, hedera nascentem ornate poetam, 25
Arcades, inuidia rumpantur ut ilia Codro;
aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem
cingite, ne uati noceat mala lingua futuro.*

Corydon:

*Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruos 30
et ramosa Micon uiuacis cornua cerui.
Si proprium hoc fuerit, leui de marmore tota
puniceo stabis suras euincta coturno.*

Thyrsis:

*Sinum lactis et haec te liba, Priape, quotannis
expectare sat est : custos es pauperis horti.
Nunc te marmoreum pro tempore fecimus; at tu, 35
si fetura gregem suppleuerit, aureus esto.*

Córidon:

Ninfas, ó nosso amor, ó Libétrides²⁵⁵, concedei-me²⁵⁶ um canto tal qual ao meu Codro²⁵⁷ [concedestes] (ele faz com versos “coisas próximas” de Febo²⁵⁸), ou, se nem todos somos capazes, aqui num pinheiro sagrado ficará pendurada a sonora flauta²⁵⁹.

Tírsis:

Pastores árcades, honrai com hera²⁶⁰ o poeta que nasce, para que a Codro sejam rompidos os flancos por inveja; ou então, se ele me louvar além do que convém, cingi a fronte com nardo²⁶¹, para que a língua maligna não faça mal ao futuro poeta.

Córidon:

O pequeno Micão²⁶², Délia²⁶³, a ti [oferece] esta cabeça de cerdoso javali e os ramosos chifres de um veado longevo. Se isso tiver sido apropriado, estarás em pé, toda de mármore delicado, com tuas pernas calçadas com coturno purpúreo.

Tírsis:

Um vaso de leite e estes bolos, ó Priapo²⁶⁴, basta que esperes todos os anos: és guardião de uma pobre horta. Por ora fizemos-te todo de mármore; mas, se a reprodução aumentar o rebanho, que tu sejas de ouro.

²⁵⁵ Epíteto das musas, relativo a Libetro, gruta do Hélicon.

²⁵⁶ A sentença faz referência a uma crença antiga de que as Musas, filhas da Memória, colocam na mente dos poetas seus cantos, fazendo com que sejam capazes de cantá-los.

²⁵⁷ Cf. nota 75.

²⁵⁸ Cf. nota 38.

²⁵⁹ Assim como a expressão em língua portuguesa “pendurar as chuteiras”, depositar um utensílio numa árvore nesse contexto tem o sentido de deixar de utilizá-lo.

²⁶⁰ Cf. nota 29.

²⁶¹ Gênero de planta usado contra o mau-olhado.

²⁶² Cf. nota 18.

²⁶³ Epíteto de Diana, deusa da caça, nascida na ilha de Delos.

²⁶⁴ Deus rural itifálico protetor da fertilidade, dos campos, hortos e jardins.

Corydon:

*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae
candidior cycnis, hedera formosior alba,
cum primum pasti repetent praesepia tauri,
si qua tui Corydonis habet te cura, uenito.*

40

Thyrsis:

*Immo ego Sardoniis uidear tibi amarior herbis,
horridior rusco, proiecta uillior alga,
si mihi non haec lux toto iam longior anno est.
Ite domun pasti, si quis pudor, ite, iuuenci.*

Corydon:

*Muscosi fontes, et somno mollior herba,
et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra,
solstitium pecori defendite : iam uenit aestas
torrida, iam lento turgent in palmitate gemmae.*

45

Thyrsis:

*Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis
semper, et adsidua postes fuligine nigri;
hic tantum Boreae curamus frigora, quantum
aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas.*

50

Córidon:

Nereida²⁶⁵ Galateia²⁶⁶, para mim, mais doce que o tomilho do Híbla²⁶⁷, mais clara que os cisnes, mais encantadora que a hera branca, assim que os touros alimentados procurarem de volta os estábulos, se de teu Córidon alguma preocupação te ocupa, vem.

Tírsis:

Pelo contrário, que eu pareça a ti mais amargo que as ervas da Sardenha²⁶⁸, mais rude que a gilbardeira²⁶⁹, mais vulgar que a alga exposta se este dia já não é para mim mais comprido que um ano inteiro. Ide, fartos, à casa, se [tendes] algum pudor, ide, novilhos.

Córidon:

Fontes cobertas de musgos, e relva mais macia que o sono, e o verde medronheiro, que vos cobre com rara sombra, em benefício do rebanho, afastai o solstício: já chega o seco verão, já os rebentos brotam na videira flexível.

Tírsis:

Este fogo e abundantes tochas, este mais abundante fogo incessante, e os batentes negros com a fuligem permanente; aqui estamos tão preocupados com os frios de Bóreas²⁷⁰, quanto o lobo com os números ou as violentas correntes com as margens.

²⁶⁵ Filha de Nereu, antigo deus do mar.

²⁶⁶ Graciosa e alva ninfa.

²⁶⁷ Monte da Sicília.

²⁶⁸ Erva muito amarga e tóxica. (MAGGIULLI, 1995, p. 309)

²⁶⁹ “Arbusto ramoso com espinhos e frutos vermelhos”. (MAGGIULLI, 1995, p. 433)

²⁷⁰ Vento norte; aqui simboliza o inverno.

Corydon:

*Stant et iuniperi et castaneae hirsutae;
strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma;
omnia nunc rident: at, si formosus Alexis* 55
montibus his abeat, uideas et flumina sicca.

Thyrsis:

*Aret ager; uitio moriens sitit aeris herba;
Liber pampineas inuidit collibus umbras;
Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri.* 60

Corydon:

*Populus Alcidae gratissima, uitis Iaccho,
formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo,
Phyllis amat corylos; illas dum Phyllis amabit,
nec myrtus uincet corylos, nec laurea Phoebi.*

Thyrsis:

Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis, 65
*populus in fluuiis, abies in montibus altis:
saepius at si me, Lycida formose, reuisas,
fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis.*

Córidon:

Tanto os juníperos²⁷¹ quanto os castanheiros eriçados erguem-se; os frutos estão caídos aqui e ali pelo caminho e cada um sob sua árvore; agora tudo sorri: mas, se o formoso Aléxis²⁷² fosse embora dessas montanhas, verias até os rios secos.

Tírsis:

O campo está seco; pela má qualidade do ar, a relva, morrendo, está com sede; Líber²⁷³ recusa às colinas as sombras das videiras; todo o bosque ficará verde com a chegada de nossa Fílis, e o grandioso Júpiter²⁷⁴ descera numa chuva próspera²⁷⁵.

Córidon:

O choupo²⁷⁶ a Alcides²⁷⁷ muito agrada, a videira a Iaco²⁷⁸, a murta à bela Vênus, a Febo, seu loureiro, Fílis ama as aveleiras; enquanto Fílis as amar, nem a murta, nem o loureiro de Febo vencerá as aveleiras.

Tírsis:

O freixo²⁷⁹ é belíssimo nos bosques, o pinheiro nos jardins, o choupo nos rios, o abeto²⁸⁰ nos altos montes, mas se me visitares mais vezes, formoso Lícidas, a ti ceda o freixo nos bosques, e o pinheiro nos jardins.

²⁷¹ “Arbusto típico do cenário bucólico”. (VIRGILIO, 1996, vol. II, p. 734). Planta espinhosa e espessa que chega a medir 10-15m de altura e vasta distribuição geográfica. Suas folhas têm formato de agulha (MAGGIULLI, 1995, p. 325-6).

²⁷² Pastor, já presente na *Égloga II*.

²⁷³ Epíteto do deus Baco, divindade do vinho.

²⁷⁴ Cf. nota 37: principal deus dos romanos, associado ao relâmpago e ao trovão.

²⁷⁵ Referência ao mito de Dânae contado por Ovídio, nas *Metamorfoses* (2000), em que Júpiter se metamorfoseia em chuva dourada.

²⁷⁶ Árvore fluvial, da família do salgueiro.

²⁷⁷ Hércules: herói semideus.

²⁷⁸ Baco.

²⁷⁹ Árvore nativa da Europa e sudoeste da Ásia, muito alta e encontrada nas florestas. Pela elasticidade de seu tronco, estabilidade e resistência, é usada como material de construção ou material bélico. (MAGGIULLI, 1995, p. 301)

²⁸⁰ Tipo de pinheiro da América do Norte e Europa, de habitat montanhoso e “folhas de coloração verde-escura beirando ao negro”. (MAGGIULLI, 1995, p. 209)

Meliboeus:

Haec memini, et uictum frustra contendere Thyrsim.

Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis.

70

(VIRGILE, 2005).

Melibeu:

Lembro-me dessas coisas e de que Tírsis, vencido, lutou inutilmente. Desde tal ocasião, Córídon é Córídon para nós²⁸¹.

²⁸¹ Tautologia que remete a Córídon como “o poeta bucólico por excelência”.

4.1.3.2 Análise da VII Bucólica

A *VII Égloga* traz um embate poético entre Tírsis e Córidon, relatado pelo pastor Melibeu. Ainda que o texto se estruture em um encadeamento de falas, ou seja, mesmo com uma soberania do diálogo, do discurso direto, faz-se possível afirmar que o papel desempenhado por Melibeu é o de narrador do texto. Isso porque a abertura e fechamento do poema são feitos por seu intermédio - é ele quem situa todo o cenário e introduz o canto dos dois pastores (vv. 1-20), e quem intervém no poema com o informe do veredicto (a vitória de Córidon), numa espécie de conclusão da égloga (vv. 69-70).

Em outras palavras, é Melibeu quem relata o concurso de canto. Percebem-se, em sua fala, marcas do discurso em primeira pessoa - destacam-se, a fim de exemplificação, os vocábulos presentes em sua fala: *mihi* (v. 6), *ego* (v. 7), *me* (v. 8), entre outros - que revelam indícios desse tipo de narrador. No entanto, o fato referido de o desenvolvimento se realizar totalmente em uma disputa organizada em versos intercalados e dispostos em discurso direto confere ao texto o tom dramático exposto no capítulo três (3), além de trazer vivacidade ao combate.

Dessa maneira o texto pode ser dividido em partes elementares: a introdução, caracterizada pelos primeiros vinte (20) versos, em que Melibeu contextualiza o duelo que, por si só, compõe a segunda parte elementar (vv. 21-68): o próprio embate poético entre os pastores Córidon e Tírsis; a última parte, constituída pelos dois (2) últimos hexâmetros, se dá pela volta à voz de Melibeu, em que se anuncia o pastor vitorioso no embate.

Assim como das duas outras églogas, durante toda a extensão do poema o ambiente bucólico é exposto por meio de figuras pertencentes ao universo campestre, como espécies de plantas e animais (o ressoar das folhas, os cordeirinhos, as abelhas), além de rios (margens, fontes, regatos) e divindades relacionadas à agricultura e aos pastores (como exemplo: Délia, Priapo), de maneira que a constante incidência descritiva da natureza permite a ambientação rural. A sombra faz-se presente na fala de todos os pastores, em diferentes momentos: de forma direta (por meio do vocábulo *umbra*) nas falas de Melibeu

(hex. 10), Córídon (hex. 46) e Tírsis (hex. 58); e indiretamente na contextualização cênica feita por Melibeu (hex. 1: “Dáfnis sentara-se casualmente debaixo de uma sonora azinheira” e hex 6: “Enquanto defendo as tenras murtas do frio”), como também na fala de Córídon (hex 54: “sob sua árvore”).

Quanto a essa figura, Curtius (1996, p. 246) é categórico ao afirmar: “O indispensável, no caso, é a sombra – elemento da maior importância para os meridionais -, isto é, uma árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato; a maciez da relva ou o refúgio de uma gruta”. Portanto, nessa e nas outras églogas analisadas, é possível destacar a presença de todos os elementos enumerados pelo filólogo ao descrever o tópico *locus amoenus* (a que fizemos referência no capítulo dois). Curtius ainda observa:

Escrever poesia sob as árvores [...], num leito de relva, junto a uma fonte – eis um motivo poético elaborado desde logo pelo próprio helenismo. Para isso, impõe-se um enquadramento sociológico: uma classe profissional, que viva ao ar livre ou no campo, longe da cidade, e tenha lazeres e ensejo para escrever, possuindo além disso um instrumento musical primitivo. É o que não falta aos pastores. Desfrutam de fartos vagares. Seu deus protetor é o espírito do rebanho, Pã, inventor da frauta pastoril de sete canas. (*Ibidem*, p. 246)

Inserem-se, pois, nesse cenário ideal e propício ao canto, os elementos de motivo musical e poético (as Musas, os caniços, a flauta, o canto dos poetas, o lirismo e a beleza). E sobre música e poesia na Antiguidade, RIBEIRO (2006, p 13), na mesma direção de Curtius, afirma:

Na lírica antiga, não havia uma dissociação da poesia com a música; por isto, na Grécia, surgem os cantos e as disputas poéticas simultaneamente, graças, não só, às condições geográficas que favoreciam este surgimento, pela existência da atividade pastoril, como também, graças ao pastor que vigiava os seus rebanhos e, solitário, muitas vezes, tinha a disponibilidade suficiente de tempo para se sentar, cantar, tocar, conversar e fazer disputas poéticas com outro pastor.

É o caso da *VII Bucólica*, que traz a disputa poética enquanto assunto central, devendo-se aqui ressaltar, assim como realizado na análise da *III* e *V Bucólicas*, o caráter metalinguístico do texto que trata de poesia por meio de um poema. Nesse sentido os poemas de número *III*, *V* e *VII* assemelham-se, ainda que preservem suas respectivas especificidades: “Nesta égloga o conflito é sensivelmente mais áspero que na *III* e na *V*” (ALBRECHT, 1997, p. 625). A razão

para tanto advém do fato de não se tratar de um empate (*Égloga III*) ou de um concurso de canto que tem por finalidade não a distinção de um vitorioso ao outro, mas a celebração de Dáfnis (*Égloga V*): mas de, nesse poema (*VII*), Tírsis ser explicitamente vencido por Córidon.

No discurso de Córidon e Tírsis, tem-se:

- versos 21 a 45: invocação aos deuses campestres. Aqui estão presentes elementos que remetem ao sublime (amor, canto, culto, honra, louvor). Há que se notar que o teor invocativo abre as primeiras falas de Tírsis e Córidon: este clamando nínfas e Délia; aquele, pastores e Priapo. Há que se perceber o começo da divergência existente no discurso dos pastores, necessária para a posterior vitória de Córidon: enquanto este exalta as divindades invocadas para trazer-lhe inspiração – numa demonstração de humildade e castidade –, Tírsis chega a fazer o contrário em alguns momentos em que faz uso de um discurso presunçoso e egocêntrico (vv. 25-28), ou difamante (vv. 41-44).

- versos 45 a 68: os poetas cantam seus amores. As figuras pertencentes ao mundo campestre, relacionadas à natureza são abundantes: musgo, relva, arbustos, brotos, videira, vento, lobo, rios, juníperos, castanheiros, frutos, erva, chuva, choupo, videira, murta, loureiro, aveleira, pinheiro, abeto, freixo. No entanto, é ainda mais interessante como se ligam aos sentimentos dos poetas. Por exemplo, com a chegada da pessoa amada, a alegria se manifestaria pela natureza, com chuvas férteis, florescimento, rios abundantes. Ambos os contendores utilizam tal recurso em seus discursos (vv. 52-68), de maneira que não se constitui característica exclusiva deste poema (o recurso já foi explorado também na análise das églogas anteriores);

- versos 69 e 70: vitória de Córidon; informa-se então a fama ligada ao pastor: o poeta bucólico por excelência.

É importante ressaltar que tal divisão pretende apenas destacar as principais estruturas, mas é o seu encadeamento figurativo a chave para a

coerência textual. As falas dos dois pastores que duelam parecem ter, ao primeiro olhar, certa independência, como se cada estrofe de quatro versos fosse um universo fechado em si mesmo e contasse com autonomia própria, em que os versos estariam “contextualmente” desligados. No entanto, um olhar atento revela que é primordialmente **a relação** entre os dizeres de Córídon e Tírsis, a sutil ligação entre as ideias cantadas que traz o caráter de falas associadas (fala e réplica), de maneira a compor uma disputa, um duelo, que evidencia o vencedor.

Para explorar essa questão, destacamos a oposição **semelhança vs. dessemelhança** que, em se tratando de poesia, muitas vezes é difícil de demarcar. Os cantos alternados de um e de outro pastor se associam especialmente pela dessemelhança, que garante unidade ao conjunto e faz da *VII Bucólica* um texto efetivo: “devemos ter sempre presente que texto quer dizer tecido.” (FIORIN, 2005, p. 97). A voz de Melibeu já traz, no quinto verso da *Bucólica* (*et cantare pares et respondere parati*) a ideia da relação entre as falas: trata-se do **cantar e responder**.

Para uma fala ser considerada uma resposta à outra, é preciso que exista algo de semelhante entre elas. A disputa se inicia com o canto de Córídon²⁸². A partir dela, Tírsis parece elaborar uma “resposta” que geralmente possui, no entanto, elementos contrários (dessemelhantes) aos proferidos pelo vencedor.

Dessa forma, no primeiro “cantar e responder”, identificamos o poeta Codro como o elemento ao mesmo tempo semelhante e dessemelhante. Ele constitui objeto da fala de ambos os pastores como elemento que une seus versos, os assemelha. No entanto, Córídon exalta-o nos versos 21 a 24 por ser um exemplo de bom poeta, digno de admiração. Tírsis, por sua vez, nos versos 25 a 28, trata-o não mais como objeto de admiração, mas como sujeito admirador e, ainda mais, transforma esse sentimento nobre em inveja. O novo objeto de admiração e inveja passa a ser ele próprio, Tírsis, num discurso presunçoso. Em resumo, o canto de Tírsis traz uma inversão de papéis em que Codro se caracteriza pela grande figura de divergência entre as falas e, assim, de dessemelhança.

²⁸² No hexâmetro vinte (*Hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis*), Melibeu introduz o que virá a ser a ordem da disputa, mas sem apresentar justificativas para tanto.

Destaca-se a humildade do primeiro por considerar a possibilidade das Ninfas não lhe concederem o canto de Codro: [...] *si non possumus omnes, / hic arguta sacra pendebit fistula pinu* (hex. 23 e 24). Em tradução de serviço: “[...] se nem todos podemos [obter isso], aqui num pinheiro sagrado ficará pendurada a sonora flauta”. Aqui, “[...] mostra a renúncia de Córídon à poesia: ele suspenderia sua flauta num pinheiro (árvore de Pã), se não conseguisse atingir o ideal poético que definiu: *aut, si non possumus omnes, / hic arguta sacra pendebit fistula pinu*. (B7, 23-24)” (THILL, 1979, p. 60).

Além disso, as falas de Córídon se fazem envoltas a elementos de um mundo elevado. A própria escolha lexical de Córídon parece ser por vezes mais elevada que a de Tírsis, assim como a escolha temática e construção do verso, o que o decorrer da análise do texto comprovará. O hexâmetro 24, posto em destaque, é um bom exemplo dos recursos poéticos presentes nas falas de Córídon já que, pela ordenação das palavras, constitui um verso de ouro:

hīc ā'rgūtā sā'crā || pēn'dēbīt' fīstūlā' pīnū

[Tradução: aqui num pinheiro sagrado ficará pendurada a sonora flauta]

Traz, portanto, palavras de mesma classe gramatical (adjetivos: *arguta*, *sacra*) dispostas antes do verbo, e palavras de mesma classe gramatical (substantivos: *fistula*, *pinu*) colocadas depois do verbo. A métrica também revela um espelhamento: em seis (6) pés, temos o primeiro e último espondeus, segundo e quinto dátilos, e terceiro e quarto espondeus outra vez, o que revela uma simetria métrica.

Trazendo a formação dessa maneira (com termos que constituem adjetivos antes do verbo, e os substantivos a que se referem sucedendo-o), a qualidade *arguta* (melodiosa) se refere ao substantivo *fistula* (flauta), e no meio é disposto o termo *sacra* (sagrado) que corresponde a *pinu* (pinheiro). Ou seja, as expressões intercalam-se, sobrepõem-se, entrelaçam-se. Sua justaposição enfática, portanto, evidencia o que se diz (o dependurar da flauta no pinheiro), em um claro exemplo de **iconidade** do poema. Não apenas o fenômeno acontece nesse microcosmo,

mas também no macrocosmo, pois se insere num duelo em canto amebeu, ou seja, num modelo em que o canto se dá também intercalado/entrelaçado.

Já o posicionamento de Tírsis vem como um discurso presunçoso, em que já se denomina *uati futuro*: o poeta futuro, certo da vitória, digno da inveja dos grandes de tal maneira que se julga superior a todos. Ao passo que Córídon se contenta em se igualar a Codro (seu ícone de admiração) - e ainda admite ter Codro um dom tamanho que nem todos possuem -, Tírsis não somente quer ultrapassá-lo, mas quer vê-lo sentir inveja. Nessa passagem, aliterações em /r/, /t/, /k/: sons explosivos dão a intenção de tom árduo, agressivo. Tais arranjos expressivos demonstram claramente a arrogância e presunção infundadas do pastor que proclama sua superioridade na condição de poeta-cantor:

aut si ultra **placitum** laudarit, **baccare** frontem / cingite

[Tradução: ou então, se ele me louvar além do que convém, cingi a fronte com nardo]

Ainda nesses primeiros versos do embate, tanto Córídon quanto Tírsis (fator de semelhança entre os concorrentes) se referem a divindades. Córídon menciona Apolo em vezes diversas (vv. 22, 62, 64), Vênus (v. 62), e também se dirige a Diana (chamada Délia), deusa a quem se relaciona a origem do canto bucólico. Tírsis invoca apenas Baco (v. 58) e Priapo (v. 33), fato que permite a Karakasis (2011, p. 66) afirmar: “Assim Tírsis é apresentado como se referindo a divindades menores do panteão pastoral [...] e, assim, fica aquém do seu ‘oponente pastoral’. Apelos de Córídon ao divino, no entanto, parecem ter um maior significado [...]”.

O que parece merecer mais destaque, entretanto, e que desassemelha o canto dos pastores, é o fato de, em seus discursos, Córídon pretender, nos versos 29 a 32, homenagear Diana com uma representação refinada (o tom de refinamento é conferido pela referência ao material nobre de que seria feita a estátua, o mármore delicado, além dos detalhes de coloração explicitados por Córídon), enquanto Tírsis (vv. 33-36) parece negociar com a divindade a que se refere, numa promessa de tom prepotente (que contrasta com a dedicação do outro pastor), dizendo que, se suas dádivas fossem melhores, o deus teria uma

apuração de sua imagem esculpida, figurativizada pelo material mármore que passaria a ouro, material mais valioso.

Quanto às Ninfas, “musas do cenário pastoril” (KARAKASIS , 2011, p. 69), o pastor Córidon encarrega-se de invocá-las. Enquanto esse se refere a elementos da esfera divina, Tírsis se dirige aos próprios pastores da Arcádia, que pertencem, portanto, ao mundo dos homens. Nos hexâmetros seguintes (vv. 29-36), Córidon aparece como alguém agradecido, que oferece homenagens. Tírsis, por sua vez, aparece descontente, barganhador - disposição de espírito que parece piorar no decorrer da disputa. Aqui o discurso usado pelos dois também apresenta vocábulos carregados de sentidos opostos: ao passo que Córidon usa somente elementos da natureza considerados belos e positivos (ex: javali cerdoso, chifres ramosos, veado longevo, mármore delicado, coturno purpúreo), Tírsis faz uso dos que carregam consigo a negatividade, são rudes, amargos e vulgares (ex: horta pobre, vocábulos que caracterizam a barganha, como: por ora, mas, se).

Exemplo disso são os próximos hexâmetros (vv. 37-40 de Córidon e 41-44 de Tírsis), que trazem a Nereida Galateia como figura de divergência entre os pastores. Córidon, mais uma vez, a exalta, por meio de figuras como “*dulcior*”, “*candidior*”, “*formosior*”, adjetivos que a caracterizam positivamente (em tradução: mais doce, clara e encantadora respectivamente); o que é completamente invertido por Tírsis, que já inicia sua fala com o advérbio “*immo*” (traduzido por “pelo contrário”), de maneira que antecipa o desrespeito advindo do encadeamento de figuras disfóricas como os adjetivos “*amarior*”, “*horridior*” e “*uillior*”, numa importante antítese, os quais seguem Córidon em termos de construção (semelhança): adjetivos comparativos superlativos análogos às características dos substantivos aos quais fazem referência: no caso de Córidon euforicamente os exaltando; no caso de Tírsis, disforicamente os denegrindo (dessemelhança).

Nos versos 45 a 48 a semelhança com os versos 49 a 52 se dá pela temática da proteção. Os primeiros, de Córidon, são um pedido de proteção à natureza, enquanto Tírsis vê suficiente a proteção artificial criada pelo homem. Podemos ver sua continuidade nos próximos hexâmetros (vv. 53-56 e 57-60), em

que podemos relacionar Córídon à passagem da estação primavera para o verão (tempo caracterizado pela abundância e prosperidade), ao passo que Tírsis refere-se ao verão em sua forma plena: intenso, seco, morto. Os sentimentos dos poetas aqui também estão em harmonia com o meio externo, porém são antagônicos entre si, o que constitui uma correspondência fundamental à escolha de Córídon como vencedor (vv. 45- 48):

Corydon

*Muscosi fontes, et somno mollior herba,
ē̄t quāē̄l uōs rā̄rā uī̄rī̄dīs tē̄gīt̄l ā̄rbūtūs̄l ū̄mbrā,
sō̄lstītī̄um̄l pē̄cōrī̄l dē̄fē̄n'dītē̄: ' iām uē̄nīt̄l ā̄ē̄stās
tō̄rrī̄dā, ' iām lē̄n'tō tū̄rgē̄nt ī̄n' pāl̄mītē̄l gē̄mmāē̄*

(VIRGILE, 2005, p. 81)

[Tradução]:

Córídon

Fontes cobertas de musgos, e relva mais macia que o sono, e o verde medronheiro, que vos cobre com rara sombra, em benefício do rebanho, afastai o solstício: já chega o seco verão, já os rebentos brotam na videira flexível.

Nesse momento Córídon canta as fontes recobertas com musgo (*muscosi Fontes*), a grama macia (*somno mollior herba*) e um medronheiro verde (*viridis arbutus*), à sombra do qual seu rebanho descansa. O pastor, portanto, por meio de figuras favoráveis, positivas, enfim, eufóricas, contempla claramente o calor de uma tarde de verão (*solstitium pecori defendite: iam uenit aestas / tórrida [...]*), contra a qual as cabras são protegidas pela sombra das árvores e pelo frescor da água. Ressalta-se a imagem criada de calor escaldante, introduzida pelo contraste da sombra fresca. A paisagem ressequida advém pelo detalhe da maturação das uvas.

É notável a observação de que o verso 46 encaixa-se na definição de verso de ouro, pois os adjetivos *rara uiridis* estão separados pelo verbo *tegit* dos substantivos *arbustos umbra* aos quais se referem. A contrapartida vem pelo contraste ao canto de Córídon causado pelas figuras utilizadas por Tírsis. Para tanto, colocam-se em evidência os versos 49 a 60:

Thyrsis:

*Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis
semper, et adsidua postes fuligine nigri;
hic tantum Boreae curamus frigora, quantum
aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas.*

Corydon:

*Stant et iuniperi et castaneae hirsutae;
strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma;
omnia nunc rident: at, si formosus Alexis
montibus his abeat, uideas et flumina sicca.*

Thyrsis:

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

(VIRGILE, 2005, p. 81)

[Tradução]:

Tírsis:

Este fogo e abundantes tochas, este mais abundante fogo incessante, e os batentes negros com a fuligem permanente; aqui estamos tão preocupados com os frios de Bóreas, quanto o lobo com os números ou as violentas correntes com as margens.

Córidon:

Tanto os juníperos quanto os castanheiros eriçados erguem-se; os frutos estão caídos aqui e ali pelo caminho e cada um sob sua árvore; agora tudo sorri: mas, se o formoso Aléxis fosse embora dessas montanhas, verias até os rios secos.

Tírsis:

O campo está seco; pela má qualidade do ar, a relva, morrendo, está com sede; Líber recusa às colinas as sombras das videiras; todo o bosque ficará verde com a chegada de nossa Fílis, e o grandioso Júpiter descerá numa chuva próspera.

Se nas falas de Córidon encontram-se indicadores de abundância, próprias do verão mais ameno, que exaltam o verde e frescor da natureza, as de Tírsis, em contrapartida, constroem um ambiente seco, de má qualidade, de recusa, prestes a morrer. Em resumo, nos versos 53 a 56, o estado de Córidon é alegre (e só se transformaria em tristeza com a mudança da situação em que se encontra, ou seja, se Aléxis fosse embora). Córidon, portanto, descreve uma cena inicial (presente) eufórica, que se transformaria numa cena disfórica (negativa) pelo advento do afastamento da pessoa amada. Dessa forma, a situação inicial

caracteriza-se por um cenário eufórico em que Córidon e Aléxis encontram-se em conjunção, e a situação final (hipotética) traria ambos os sujeitos em disjunção, num cenário disfórico.

Tírsis, todavia, demonstra o quadro inverso: encontra-se triste (sentimento, esse, figuratizado por figuras disfóricas). A sua felicidade está condicionada a uma situação hipotética: a de que Fílis passe a visitá-lo com maior frequência. Dessa forma, o cenário (presente) disfórico pode ser resumido pela disjunção de Tírsis e Aléxis, e a situação hipotética final traria os sujeitos em conjunção caracterizando euforia.

A oposição entre o canto dos pastores (os elementos antitéticos quente e frio, abundância e escassez, presença e ausência) faz-se significativa à medida que os distingue e modifica o contexto inicial de equiparação, o que pode justificar o julgamento final de Melibeu. Não somente nos versos indicados, mas em toda a extensão do poema se encontram exemplos da mesma natureza.

Os versos 61 a 64 de Córidon trazem comparações sublimes: o amor da pessoa amada *versus* o amor dos deuses. A presença das figuras Alcides e Iaco revela um paralelismo se comparado à fala anterior, de Tírsis, cujas figuras presentes são as mesmas: Líber e Júpiter. Córidon, portanto, realiza uma espécie de contra-ataque, pois responde à resposta de Tírsis. Já a fala que se segue (vv. 65-68) não traz comparações tão sublimes quanto às de Córidon: contrapõe, mais uma vez, as visitas da pessoa amada com os elementos da natureza.

A escolha de tais elementos, entretanto, ainda que pertencentes ao plano terrestre, tem grande relevância, como afirma Maggiulli (1995, p. 299): “Sugestiva a determinação do habitat: se *populus* (choupo) é planta fluvial, os *abies* (abetos) nas montanhas, *pinus* (pinheiro) o ornamental, o *fraxinus* (freixo) está nas florestas visualmente impressionantes ostentando sua beleza soberba”. O pastor reúne figuras de maneira a alcançar uma grande variedade de relevos e características. Quando, após realizar a sequência de frases semelhantes (“O freixo é belíssimo nos bosques, o pinheiro nos jardins, o choupo nos rios, o abeto nos altos montes”), apenas elenca duas árvores para a consequência da visita frequente da pessoa amada: o freixo e o pinheiro, as duas figuras de mais estabilidade dentre

todas (de raízes no solo denso: bosque e jardim), mais do que as outras que são de terrenos acidentados ou aquáticos. São, portanto, elementos que figurativizam o sucumbir do que há de mais firme à sua vinda, na temática da força da natureza curvando-se ao ente amado.

As semelhanças e as dessemelhanças, pois, trabalham na *Bucólica* de forma a motivar o poema, e toda semelhança pressupõe uma dessemelhança. Aqui é impossível não se lembrar da definição saussuriana de valor linguístico (SAUSSURE, 2006), em que um elemento só se define pelo que os outros não são. Córidon é, portanto, o vencedor porque Tírsis é o perdedor. E isso só se define e pode ser explicado pelo próprio texto: a contextualização que Melibeu faz no começo do poema enquadra a situação inicial de equiparação entre os dois concorrentes, figuratizada nos versos 2 a 5, em que se explicita a condição de igualdade dos concorrentes por serem ambos hábeis no cantar e responder, ambos árcades, ambos jovens, e que desempenham uma mesma função

*compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis ouis, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
et cantare pares et respondere parati.*

(VIRGILE, 2005, p. 79)

[Tradução]:

Córidon e Tírsis tinham reunido os rebanhos num só lugar: Tírsis, ovelhas; Córidon, cabras inchadas pelo leite, ambos na flor da idade, ambos árcades e os dois hábeis no cantar e responder.

Podemos destacar na construção ambo/ambo do quarto verso, a figura retórica denominada quiasmo. A definição de quiasmo, segundo Lausberg (1993, p. 233) diz respeito à disposição de palavras correspondentes numa frase: “O ‘quiasmo’, tal como é chamado nos tempos modernos, consiste na posição entrecruzada dos elementos correspondentes, em grupos que, entre si, se correspondem [...]”. A retórica trata dessa figura de linguagem específica (quiasmo) no nível frasal. Mas ao ser considerado o texto e contexto, a construção, aqui, assume um estatuto maior: não se trata apenas de um exemplo de quiasmo, mas de iconização.

O verso está inserido na descrição feita por Melibeu de um e do outro pastor: Córidon e Tírsis. A disposição dos termos no espaço do hexâmetro referentes a cada um (*ambo/ambo*) se faz de forma a iniciar e terminar o verso (posições de maior distância possível). Ao aproveitar o recurso métrico que o verso permite, Melibeu fala de um e de outro pastor, dispondo-os espacialmente de um lado e de outro; um na esquerda, o outro na direita; um ao começo e outro ao final. Tal trabalho com o verso cria uma oposição inicial – é usado aqui o termo inicial porque o embate poético propriamente dito se dá posteriormente no poema – e, assim, em tal contexto, o embate é formalmente sugerido, ou seja, sugerido pelo próprio arranjo dado à linguagem.

Sendo assim, a expressão apresenta a ideia do combate para que depois ele se realize de fato. Aqui se explora a sugestão do contexto no sentido de uma oposição de pares. Essa oposição traz uma relação de igualdade entre os opositores combatentes (situação inicial dos sujeitos), relação pressuposta em qualquer embate e que deve ser rompida ao fim da disputa²⁸³ quando um dos componentes se sobressai (sai do contexto de igualdade) e é condecorado o vencedor da disputa (situação final de desigualdade).

Ainda na fala inicial do narrador, destaca-se o seguinte trecho (vv. 11-13):

²⁸³ A fim de complementar essa ideia de igualdade entre os combatentes, é possível afirmar que ambos os pastores possuem seis (6) falas cada, intercaladas. Cada fala, por sua vez, é composta de quatro (4) hexâmetros, totalizando vinte e quatro (24) versos proferidos por Córidon, e a mesma quantidade proferida por Tírsis.

*Huc ipsi potum uenient per prata iuuenti;
hic uiridis tenera praetexit harundine ripas
Mincius, eque sacra resonant examina quercu.*

(VIRGILE, 2005, p. 79)

[Tradução]:

Para cá os próprios novilhos
virão pelos campos para beber;
aqui o Míncio cobre as
margens verdes com delgado
caniço, e os enxames ressoam
a partir de um carvalho
sagrado.

Faz-se perceptível o trabalho expressivo com o hexâmetro treze pela repetição dos fonemas /s/, /ks/ que constituem uma aliteração de “reforço” do que está sendo dito: o zumbir do enxame.

Já que o latim, como já mencionado, por força do sistema de declinação, não prevê rigidez na disposição dos termos na frase, a ordenação atualizada no verso em destaque configura-se como um recurso expressivo, baseado no arranjo particular da linguagem. Ao escolher e aproximar tais palavras numa sentença (*eque sacra resonant examina quercu*), cria-se um efeito aliterante em cujo sentido se percebe que o plano da expressão é homologável ao plano do conteúdo. Conclui-se, portanto, que a passagem revela mais um exemplo de **iconicidade** no poema.

É interessante ressaltar que, apesar de ambos os versos destacados (v. 4 e v. 13) caracterizarem exemplos de iconização por criarem uma impressão ou ilusão referencial na manipulação artística da linguagem, existe entre eles uma diferença significativa. O primeiro se utiliza da disposição espacial e, portanto, do elemento visual do verso, ao passo que o segundo explora sua sonoridade. Nota-se, portanto, o trabalho com diferentes sentidos, expediente característico da sinestesia.

Faz-se possível perceber que, muitas vezes, a iconização tem no seu arcabouço uma estrutura auferida da retórica, ou seja, ela pode partir de uma figura de linguagem - figura retórica, bem entendido, não devendo ser confundida com a figura semiótica (já explorada no capítulo 1). A figura retórica é definida por Lausberg em *Elementos de Retórica Literária* como “alteração artística da situação normal” (1993, p. 96); “maneira artística de expressão” (*ibidem*, p. 282); ou ainda “a alteração de uma totalidade linear [...]” (*ibidem*, p. 102). O quiasmo e a aliteração dos quais surgiu a iconização em dois pontos distintos do texto são exemplos de figuras retóricas de linguagem.

Finalmente, ao retomar sua voz ao fechamento do poema, Melibeu, evidencia o campeão. Córídon encarna a figura do pastor ideal, de delicadeza no trato (ideal, esse, retomado, muito mais tarde, pelos poetas árcades de língua portuguesa, como Tomás Antônio Gonzaga com seu Dirceu). É a figura do pastor como sujeito simples, de vida frugal, com uma “alma” gentil, um trato suave e que se dedica à delicadeza. O pastor é como um elemento da natureza. Seu contato com ela se reflete nele próprio. Suas características o consagram, em semelhança a Dáfnis na *Bucólica V*, como poeta bucólico por excelência: “Córídon é Córídon para nós”.

Córídon, com uma delicadeza maior, evidencia-se à figura de Tírsis maledicente. O primeiro vê a beleza das coisas, reconhece a beleza à sua volta e, por isso, vence. Tírsis já não trata as coisas de maneira tão feliz, tão grata, é mais descontente e menos gentil: é vencido. De modo geral, as figuras que compõem a fala de Córídon levam a temas mais eufóricos, enquanto as figuras que compõem o discurso de Tírsis levam a temas mais disfóricos ou, como coloca Hasegawa (2012, p. 460): “se opõe o canto virtuoso de Coridão ao vicioso de Tírsis”. Evangelos Karakasis (2011, p. 57) também afirma que, num concurso bucólico, o competidor que ganha é aquele que melhor encarna a pastorícia e aquele cujo tema em questão não tem associações negativas e, por conseguinte, em oposição a Tírsis, Córídon se estabelece como um melhor representante do mundo bucólico, enquanto Tírsis propõe em suas quadras ideias e motivos que são estranhas ao “ideal pastoral”. O próprio discurso do vencedor é aquele que contém recursos expressivos elevados, com versos de ouro, com exemplos de iconicidade, etc.

Eis, portanto, o tema geral da *VII Bucólica* que norteia o encadeamento de todas as figuras depreendidas: a vitória dos valores morais, da gentileza, do bom trato e da gratidão. Vê-se, ainda, a mesma unidade (já citada na definição de Fiorin para texto) presente na sugestão desse tema iniciando o poema (os primeiros vinte versos): há uma dúvida de Melibeu entre a obrigação e o divertimento que já caracteriza um embate – dessa vez interno, consigo mesmo - entre escolher aquilo que é árduo ou aquilo que encanta. Esse embate interno é contraposto à tranquilidade de espírito tida por Dáfnis e figurativizada pelo **sentar-se casualmente** (“*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis*”). Isso mostra que o pastor dispõe de seu tempo sem preocupação. Mas o mais

significativo é a deliberação, a escolha de Melibeu: ele opta pelo que encanta. Há, pois, uma primeira vitória da beleza, do encantamento, e já é imposto, aqui, um valor: o belo vence o que é árduo. Coerentemente, no fim do duelo, é dado como vencedor aquele que encanta mais. Além de que a própria reunião dos rebanhos (“*compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum*”) é uma figurativização clara da harmonia, da amizade: **juntam-se** os rebanhos diferentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs um estudo sobre o conceito semiótico de figuratividade nas *Bucólicas III, V e VII* de Virgílio. Elaborou-se, para isso, a tradução de estudo do cópús, de forma a permitir o acesso às construções textuais do original (sem pretensão de traduzir de fato o poético do texto latino). O embasamento teórico, a compreensão estrutural e de sentido do texto em latim constituíram os elementos necessários para averiguar aspectos da poeticidade presentes no cópús e elaborar um discurso metalinguístico acerca dos recursos da figuratividade poética, tão utilizados na poesia de Virgílio.

Pôde-se concluir, com o estudo dos mecanismos expressivos – relacionados à forma, capazes de suscitar um determinado efeito estético no leitor, contribuir para a significação global do texto e moldar o caráter poético da linguagem –, que a construção de significação poética nas *Bucólicas* perpassa o recurso da figuratividade em seus dois níveis. Além do recorrente revestimento figurativo dos temas, foram investigados os recursos de ordem sonora (como a aliteração e assonância) amplamente utilizados pelo poeta na criação de uma ilusão referencial, em que o poema se identifica concretamente com o próprio referente. Thamos explica que “A repetição fônica explora as potencialidades expressivas da substância acústica em sua dimensão mais natural, isto é, a da temporalidade, o que aproxima a poesia da música” (1998, p. 70).

Outrossim, há que se destacar o frequente aproveitamento dos recursos advindos do manejo posicional de determinados termos nos versos, presente em todos os poemas analisados, também empregados a fim de criar uma impressão referencial a partir de um referente espacial. Quanto a esse tipo de recurso, Thamos ainda explica que

[...] ao se valorizar a relação de posição entre termos, no verso, a espacialidade começa a se insinuar dentro do domínio temporal da poesia. A materialidade da expressão, sempre de natureza acústica, passa a sugerir uma visualidade não só imagética, mas também “palpável”. (*Ibidem*, p. 70)

De outro lado está o tratamento temático em que os três poemas analisados acentuam a referência a grandes modelos: Na *Égloga III*, com os versos 84 a 91, viu-se elogiar o poeta Polião enquanto modelo a ser seguido,

ao passo que foram desaconselhados Mévio e Bávio; Na *Égloga V* toma-se Dáfnis como grande modelo da poesia bucólica e se explicita sua emulação: é motivo de alegria e reconhecimento a equiparação de Mopso a Dáfnis (v. 49); Na *Égloga VII*, nos versos de Codro se tem o grande modelo a ser seguido e, caso não se consiga atingir o ideal poético definido, o poeta renunciará à poesia (vv. 21-24), além de, ao fim do poema (v. 70), Córídon tornar-se um referencial: “Desde tal ocasião, Córídon é Córídon para nós”, a ponto de se afirmar uma aproximação ao pastor ideal Dáfnis da quinta égloga.

Se, portanto, em relação à temática, evidenciou-se nos três poemas analisados essa referência a grandes modelos, o entendimento dos mecanismos figurativos presentes nas *Bucólicas* do mesmo modo permitiu o reconhecimento do próprio poeta mantuano como um dos grandes modelos da Literatura Latina.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRECHT, M. von. *Historia de la literatura romana: desde Andrónico hasta Boecio (volumen I)*. Trad. D. Estefanía e A. P. Pérez. Barcelona: Herder, 1997.

ANDRÉ, C. A. *Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a. C.* Lisboa: Cotovia, 2006.

ASTORINO, P. L. M. Dafnis en la Bucólica V de Virgilio: La alusión compleja y los límites de la identidad. *Auster*, nro. 10-11, pp. 89-100, 2006.

BAQUIÃO, R. C. *Sonhos e mitos: leituras semióticas de Sandman*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2010.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. USP, 1977.

BOWERMAN, H. C. *Roman sacrificial altars: an archaeological study of monuments in Rome*. A dissertation presented to the faculty of Bryan Mawr College in partial fulfillment of the Requirements for the degree of doctor of Philosophy. Lancaster: New Era Printing Company, 1913.

CARVALHO, R. Bucólicas: uma constelação de traduções. In.: ____ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e comentário de R. Carvalho, em apêndice tradução de O. Mendes. Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 105-205.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. V. C. e Silva, R. de S. Barbosa, A. Melim e L. Melim. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CLAUSEN, W. *A Commentary on Virgil: Eclogues*. Oxford, 1994.

CLERICI & OLIVESI. *La République romaine*. 4ª ed. Paris: Que sais-je?, 1968.

COLEMAN, R (ed.). *Virgil Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CONINGTON, J.; HARDIE, P.; BREED, B. W. *Virgil Eclogues*. With a new general introduction by P. Hardie and an introduction to the Eclogues by B. W. Breed. Bristol: Bristol Phoenix Press, 2007.

CONTE, G. B. *Latin Literature: a history*. Trad. J. B. Solodow. Baltimore: Johns Hopkins University, 1999.

CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. vol. 3. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. (Clássicos 2). São Paulo; Hucitec: EDUSP, 1996.

FABRI, P. Introdução. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. A. C. Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

FARIAS, I. R. Nos caminhos da figuratividade. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*, v. 8, n. 2, dez 2010.

FERREIRA, T. M. *Figuratividade da poesia bucólica de Virgílio*. 134f. Dissertação (Mestrado) – UNESP, Araraquara, 2013.

- FIORIN, J. L. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários*, número especial, p. 77-89, 2003.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 13ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- FREITAS, L. C. de A. *Ecos bucólicos: relações entre as Bucólicas de Virgílio e a primeira parte da Marília de Dirceu de Gonzaga*. 181f. Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA João Pessoa, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Trad. J. C. Portela. SP: Contexto, 2007.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. A. D. Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRIMAL, P. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Trad. I. C. Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GUIRAUD, P. *A estilística*. Trad. M. Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio. Um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- HÉNAULT, A. ***História concisa da semiótica***. Trad. M. Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. T. C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- INGARDEN, R. et alii. *O signo teatral. A semiologia aplicada à arte dramática*. Trad. L. A. Nunes, R. Zilberman, A. M. R. Filipouski, T. F. Carvalhal e M. da G. Bordini. Porto Alegre: Globo, 1977.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JONES, P. *Reading Virgil: Aeneid I and II*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

KARAKASIS, E. *Song exchange in Roman pastoral*. (Trends in classics - supplementary volumes; vol. 5). Berlin; New York: De Gruyter, 2011.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. R. Fernandes. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LEMOS, C. *Entre expressões e conteúdos: do Semissimbolismo às Categorias Tensivas*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2010.

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área de tradução. *Itinerários: revista de literatura (Semiótica)*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 13-22, 2003.

LONGO, G. *Ensino de latim: problemas linguísticos e uso de dicionário*. 105f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

MAGGIULLI, G. *Incipient silvae cum primum surgere: mondo vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio*. Bibliotheca Athena N. S. 5. Roma: Gruppo editoriale internazionale, 1995.

MARTINS, P. *Descritividade e narratividade: quadros idílicos de Virgílio*. 2014. Disponível em: <http://www.usp.br/iac/epe_pm.html>. Acesso em: 17 mar. 2014.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MENDES, J. P. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Dissertação (doutorado) - Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, 1982.

MUKAROVSKÝ, J. Sobre o diálogo cênico. In: _____ *Semiologia do teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 209-213.

NORONHA, A. C. *A viagem de um leitor: uma investigação semiótica sobre o processo de leitura*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

NOUGARET, L. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Editions Klincksieck, 1948.

OLIVEIRA, A. C. Estesia e experiência do sentido. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*. v. 8. n.2, dez 2010.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PLATÃO & FIORIN. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2003.

PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Trad. B. Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

PRADO, J. B. T. O mito de Dáfnis: assassinato e apoteose do herói. In: CARDOSO, Z. de A. (Org.) *Mito, religião e sociedade: actas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos*. São Paulo: SBEC, 1991, p. 114-9.

PRADO, J. B. T. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódia e da métrica. *Itinerários*, Araraquara, v. 25, p. 235-244, 2007.

PRADO, J. B. T. Expressividade na poesia latina: dois exemplos do *Corpus Tibullianum*. In: ____ AMARANTE, J. & LAGES, L. (orgs.). *Mosaico Clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador : UFBA, 2012.

POUND, E. *Abc da Literatura*. 9ª ed. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

RAMOS, P. E. da S. III Bucólica: nota introdutória. In: ____ VIRGÍLIO, *Bucólicas*. Tradução e notas de P. E. da S. Ramos. São Paulo: UnB/Melhoramentos, 1982, p. 56 - 57.

RIBEIRO, M. L. M. *A poesia pastoril: as bucólicas de Virgílio*. 123f. Dissertação (metrado em Letras Clássicas) - Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2006.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. 27ª ed. Trad. A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SUETONO, C. *Vita Vergili*. In: ____ VIRGILIO. *Obras completas / Publio Virgilio Marón*; trad. de Bucólicas, Geórgicas y Eneida: Aurelio Espinosa Pólit; trad. de apéndice virgiliano: Arturo Soler Ruiz; edición bilingüe, introducción, apéndices y traducción de la Vida de Virgilio: Pollux Hernández. 3. ed. Madrid: Cátedra, 2008, p. 1162 – 1173.

TEIXEIRA, L. *Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal*. Niterói, 1988.

TEIXEIRA, L. *Station Bourse: o que os olhos não viram*. In: ____ CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. (org.). *Razões e Sensibilidades: A semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

TEIXEIRA, C. O poeta e a cidade: Virgílio. In: ____ PIMENTEL, C., BRANDÃO, J. L., FEDELI, P. (coords.). *O Poeta e a Cidade no Mundo Romano*. Imprensa da Universidade de Coimbra (CECHUC), 2012, p. 11-38.

THAMOS, M. Poesia e imitação: a busca da expressão concreta, Araraquara, 1998. 154f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. *Itinerários: revista de literatura (Semiótica)*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

THAMOS, M. Percepção e experiência na criação poética *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*, Araraquara, v. 8, n. 2, dez 2010.

THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.

THILL, A. *Alter ab illo: Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle a l'époque augustéenne*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. J. Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, P. S de. Apresentação. In.:____HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio. Um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2012.

VELTRUSKI, J. O texto dramático como componente do teatro. In.:____ *Semiologia do teatro*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 163-189.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

VIRGILIO. *Obras completas / Publio Virgilio Marón*; trad. de Bucólicas, Geórgicas y Eneida: Aurelio Espinosa Pólit; trad. de apéndice virgiliano: Arturo Soler Ruiz; edición bilingüe, introducción, apéndices y traducción de la Vida de Virgilio: Pollux Hernández. 3. ed. Madrid: Cátedra, 2008.

6 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADKINS, L. & ADKINS, R. A. *Handbook to Life in Ancient*. New York: Oxford University Press, 1994.

ARENDDT, H. Só permanece a língua materna. In: ____ *A dignidade da política: ensaios e conferências*. 3ª ed. Trad. H. M. e outros. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 123-143.

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

BETTARELLO, I. *Poesia e poética de Virgílio*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1955.

BORNECQUE, H. & MORNET, D. *Roma e os romanos*. Trad. A. D. Lima. São Paulo: Edusp, 1976.

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

BRITO, G. S. de. *Literatura Latina: síntese histórica*. Rio de Janeiro: Souza Marques, 1975.

BRODSKY, J. Menos que um: ensaios. Trad. S. Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CART, A. et al. *Gramática Latina*. Trad. M. E. V. N. Soeiro. São Paulo: TAQ-EDUSP, 1986.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. 4ª ed. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. 3ª ed. Trad. E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. T. Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19[--].

COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra (Portugal): Almedina, 1979.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4. éd. Paris: Klincksieck, 1959.

ERNOUT, A. & THOMAS, F. *Syntaxe latine*. Paris: Klincksieck, 2002.

FARIA, E. *Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

FARIA, E. *Gramática superior da língua latina*. Rio: Acadêmica, 1958.

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

FLOCH, J. M. *Sémiotique, marketing e communication*. 2ª ed. Paris: PUF, 1995.

FONTAINE, D. *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Paris: Nathan, 1993.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

GREIMAS, A. J. et al. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.

GREIMAS, A. J. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques: documents*, Paris: EHESS-CNRS, v. 6, n. 60, 1984.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4ª ed. Trad. V. Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GREIMAS, *Da imperfeição*. Trad. A. C. Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GRIMAL, P. *El siglo de Augusto*. Madrid: FCE, 1996.

HARRISON, S. J. (org.), *A Companion to Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. M. da G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HEYDEN, A. van der (dir.). *Atlas de l'Antiquité classique*. Paris-Bruxelles: Sequoia, 1961.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5ª ed. Trad. J. P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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.

JAKOBSON, R. *Poética em ação*. (Sel., pref. e org. de J. A. Barbosa). São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1990.

KIRCHOF, E. R. Literatura enquanto linguagem: o legado de Roman Jakobson. *Antares*, n. 2, jul-dez 2009.

LARA, G. A imagem como objeto de ensino. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 9. n.1, jul 2011.

LIMA, A. D. A leitura do poético: questões de semiótica e de método. *Significação*: revista brasileira de semiótica, Ribeirão Preto, n. 1, p. 59-79, 1974.

LIMA, A. D. Poesia latina: anotações linguísticas e fonostilísticas. *Significação*: revista brasileira de semiótica, São Paulo, n. 8/9, p. 145-54, 1990.

LIMA, A. D. Para uma leitura poética da Égloga V de Virgílio. In: CARDOSO, Z. de A. (Org.) *Mito, religião e sociedade*: actas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo: SBEC, 1991, p. 120-5.

LIMA, A. D. et al. *Latim*: da fala à língua. Araraquara: FCL-UNESP, 1992.

LIMA, A. D. *Uma estranha língua?*: questões de linguagem e de método. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, A. D. De metrificação e poesia latina. *Alfa*: revista de linguística (UNESP), São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-109, 2003.

LOPES, E. *A identidade e a diferença*: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 1997.

LOPES, E. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOPES, I.; ALMEIDA, D. (orgs.) *Semiótica da poesia: exercícios práticos*. 1ª ed. v.1. São Paulo: Annablume, 2011.

MARTINGDALE, C. (org.) *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge University Press, 1997.

MACGINN, T. A. J. *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*: Oxford: Oxford University Press, 2003.

NASCIMENTO, A.; DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M. (eds.) (1984), Nicolás Trivet Anglico. *Comentario a las Bucólicas de Virgilio*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1984.

NOGUEIRA, E. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. Tese (doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, F. de. Sociedade e Cultura na época Augustana. In.: _____ PIMENTEL, M. C. de S. e RODRIGUES, N. S. (Coords.) *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*. Coimbra: Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010. p. 23-24.

PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, M. H. da R. *Estudos de História da Cultura Clássica*. (Vol.II – Cultura Romana). 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

PIMENTEL, C., BRANDÃO, J. L., FEDELI, P. (coords.). *O Poeta e a Cidade no Mundo Romano*. Imprensa da Universidade de Coimbra (CECHUC), 2012.

PRADO, J. B. T. *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.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12ª ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Edunesp, 1995.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

THAMOS, M. *Poesia e imitação: a busca da expressão concreta*. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THAMOS, M. & LIMA, A. D. Verso é pra cantar: e agora, Virgílio? *Alfa: revista de linguística* (UNESP), São Paulo, v. 49(2), p. 125-132, 2005.

THAMOS, M. "Desvios de linguagem": descaminho científico. *Alfa: revista de Linguística* (UNESP), São Paulo, v. 53, n. 1, p. 99-106, 2009.

TONETO, D. J. M. Breves considerações sobre figurativização em *Gota d'água*: ideologia e lugar social. *Itinerários: revista de literatura* (Semiótica), Araraquara, n. 20 (especial), p. 23-33, 2003.

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. 3ª ed. Porto: Marânus, 1945.

VALÉRY, P. *Traduction em vers des Bucoliques de Virgile précédé de Variations sur les Bucoliques*. Paris: Gallimard, 1956.

VALÉRY, P. Variações sobre as Bucólicas. Trad. R. Carvalho. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, p.17–24, mai. 1999.

VIEIRA, B. V. G. *Farsália: cantos de I a V*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VIEIRA, B. V. G.; THAMOS, M. *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

VIRGIL. *Vergil's Eclogues*. Edited by K. Volk. Oxford : Oxford University Press, 2008.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par H. Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de P. E. da S. Ramos. Introd. N. Coutinho. São Paulo: Melhoramentos; Ed. Universidade de Brasília, 1982.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. M. I. R. Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1996

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e comentário de R. Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

VIRGÍLIO, *Bucólicas*. Trad. e notas O. Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.