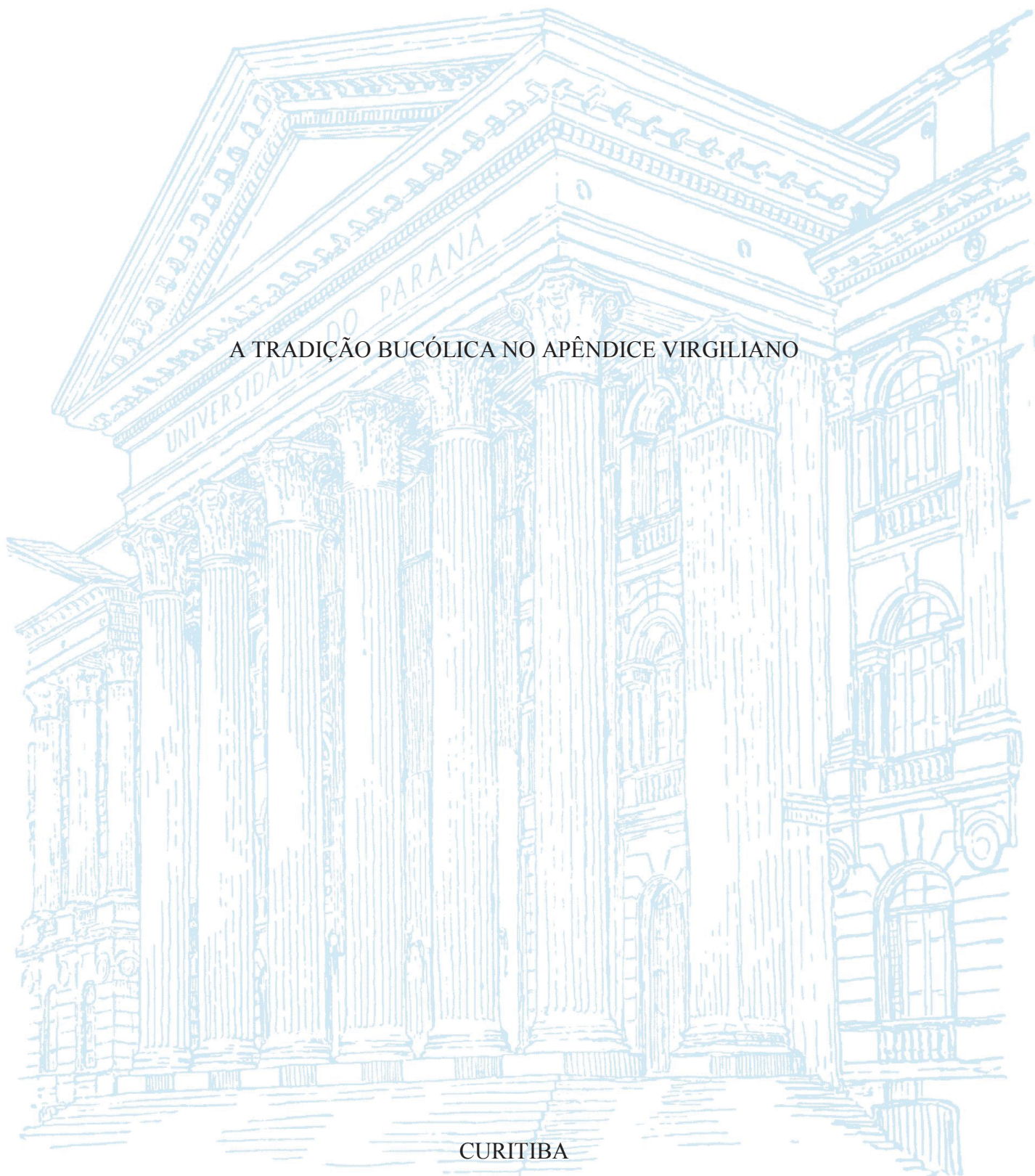


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARINA CAVICHILO GROCHOCKI

A TRADIÇÃO BUCÓLICA NO APÊNDICE VIRGILIANO



CURITIBA

2019

MARINA CAVICHIOLO GROCHOCKI

A TRADIÇÃO BUCÓLICA NO *APÊNDICE VIRGILIANO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alessandro Henrique Poersch Rolim de Moura

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Grochocki, Marina Cavichiolo

A tradição bucólica no *Apêndice Virgiliano*. / Marina Cavichiolo Grochocki.
– Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alessandro Henrique Poersch Rolim de Moura

1. Virgílio – Crítica e interpretação. 2. Teócrito - Crítica e interpretação.
3. Poesia épica latina. I. Título.

CDD – 873.1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7


ATA Nº902


**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de fevereiro de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, nº 460, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda **MARINA CAVICHILO GROCHOCKI** para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada **A tradição bucólica no Apêndice Virgiliano**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALESSANDRO HENRIQUE ROLIM DE MOURA (), GUILHERME GONTIJO FLORES (UFPR), LEANDRO DORVAL CARDOSO (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALESSANDRO HENRIQUE ROLIM DE MOURA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 28 de Fevereiro de 2019.


ALESSANDRO HENRIQUE ROLIM DE MOURA
Presidente da Banca Examinadora ()


GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UFPR)


LEANDRO DORVAL CARDOSO
Avaliador Externo (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

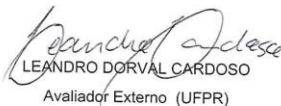
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARINA CAVICHIOLO GROCHOCKI** intitulada: **A tradição bucólica no Apêndice Virgiliano**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 28 de Fevereiro de 2019.


ALESSANDRO HENRIQUE ROLIM DE MOURA
Presidente da Banca Examinadora ()


GUILHERME GONTIJO FLORES
Avaliador Interno (UFPR)


LEANDRO DORVAL CARDOSO
Avaliador Externo (UFPR)

Ao único e verdadeiro mestre, Tiago.

AGRADECIMENTOS

Poder me aprofundar nesses textos poéticos e teóricos foi, acima de tudo, um grande prazer. Isso não teria sido possível sem a contribuição de várias instituições e pessoas, para os quais deixo meus sinceros agradecimentos:

À Fundação CAPES, que financiou minha pesquisa;

À Universidade Federal do Paraná, *alma mater*, e em especial aos professores da área de Letras Clássicas;

À biblioteca do Institute of Classical Studies e à British Library, assim como aos seus prestativos funcionários, que possibilitaram o acesso à maior parte do material utilizado nesse trabalho;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura, que trabalhou de modo constante em todas as etapas desse trabalho, sempre estimulando a melhoria deste.

À banca de defesa, Prof. Dr. Guilherme Flores e Dr. Leandro Cardoso, e à de qualificação, Prof. Dr. Paulo Vasconcellos e Prof. Dr. Rodrigo Gonçalves, por seus incentivos e inúmeros comentários, que não apenas me salvaram da vergonha pública como também me mostraram novos olhares sobre os Estudos Clássicos;

Aos demais professores que leram partes desta dissertação, em especial ao Prof. Dr. Ernani Fritoli;

Aos colegas do Colégio Suíço-Brasileiro de Curitiba e, em especial, aos meus queridos alunos, que sempre me animam, incentivam, divertem e ensinam (e que, apesar de jovens, entendem melhor do que ninguém a pressão da vida acadêmica);

Aos colegas, em especial àqueles que me ouviram falar muito sobre poesia bucólica e *Apêndice Virgiliano* e que contribuíram com sugestões e incentivos: Jacqueline Fajardo, Daniel Falkenback, Vinícius Barth, Acácio Stocco e Ana Carolina Bendlin;

Aos amigos, por compartilharem a vida comigo, trazendo leveza para momentos de extrema tensão;

À minha família, pelo apoio nessa e em todas as outras viagens.

quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?

*La lena m'era del polmon sí munta
quand'io fui sú, ch'i' non potea piú oltre,
anzi m'assisi ne la prima giunta.
"Omai convien che tu cosí ti spoltre,"
disse 'l maestro; "che, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.
E però leva sú; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.
Piú lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sí che ti vaglia."
Leva'mi allor, mostrandomi fornito
meglio di lena ch'i' non mi sentia,
e dissi: "Va, ch'i' son forte e ardito."*

Dante Alighieri, *Inferno*, Canto XXIV, v. 43-60

RESUMO

Este trabalho analisa de que modo a tradição bucólica clássica (especialmente seus maiores autores Teócrito e Virgílio) é tratada em alguns dos poemas do *Apêndice Virgiliano*, em específico em *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Priapea* 2 e 3 e *Catalepta* 8, 9 e 15. Primeiramente foi feita uma análise detalhada de cada poema, investigando tanto os intertextos bucólicos quanto as principais questões críticas. Oferece-se também uma tradução para os poemas, de modo que os leitores em língua portuguesa possam melhor acompanhar a análise crítica. Há ainda uma reflexão sobre os métodos e os versos utilizados para cada tradução desenvolvida. Depois, há uma breve reflexão sobre tendências comuns a alguns desses poemas, buscando identificar de que modo os poemas do *Apêndice Virgiliano* podem auxiliar a compreender a recepção da poesia bucólica ainda na antiguidade clássica. Por um lado, *Dirae/Lydia* retrata o campo como um local ideal e perdido, prática já vista em poetas elegíacos, como Tibulo; por outro, a série de imprecações feitas pela voz poética não possui paralelos na poesia bucólica. *Copa* traz uma paisagem bucólica como parte de um anúncio de uma taverna, descrevendo-a como um local extremamente agradável, de modo a convencer o viajante a permanecer ali. A paisagem é vista como um local ideal, mas acessível, e como parte da cidade, o que se assemelha a pinturas antigas que retratam o campo ou um jardim (*topia*). *Culex*, por outro lado, tem uma forte moldura bucólica, na qual é retratada, com detalhes, a manhã de um pastor, que leva suas cabras para se alimentarem. A vida no campo é valorizada através de uma digressão, mas a emocionante luta do pastor com uma serpente mostra que ela não é tão simples. Porém, a longa descrição da catábase do mosquito destoia do gênero bucólico e parece questionar se esse é, de fato, um poema bucólico. *Moretum* também cria um questionamento semelhante, ao abordar a preparação do café-da-manhã de um camponês pobre. Através do excesso de detalhes na descrição de um momento banal do cotidiano, a idealização bucólica da vida no campo é possivelmente criticada nesse poema. Os *Priapea* 2 e 3 ajudam a refletir sobre a relação entre a poesia bucólica e a poesia priápica. Os *Catalepta* 8 e 15 confirmam a fama de Virgílio e Teócrito, enquanto o *Catalepton* 9 aponta brevemente alguns elementos que podem ser parte de um poema bucólico.

Palavras-chave: Poesia bucólica. Teócrito. Virgílio. *Apêndice Virgiliano*. Intertextualidade.

ABSTRACT

This thesis analyzes how the classical bucolic tradition (especially its major authors, Theocritus and Vergil) occurs in some of the poems in the *Appendix Vergiliana*, namely *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Priapea* 2 and 3 and *Catalepta* 8, 9 and 15. First, there is a detailed analysis of each poem, highlighting the bucolic intertexts and the main critical discussions. There is also a translation of these poems into Portuguese, so that the Portuguese language readers can accompany the critical analysis. We offer also a discussion of the methods and types of verses which were used. Then, we briefly discuss tendencies common to some of these poems, trying to identify whether and to what extent the poems of the *Appendix Vergiliana* may help us to gain a better insight into the reception of bucolic poetry in classical antiquity. On the one hand, *Dirae/Lydia* describes the rural landscape as lost and idealized, something which had been seen before in elegiac poets such as Tibullus; on the other hand, the performance of curses has no parallel in bucolic poetry. *Copa* has a bucolic landscape as an invitation to a tavern, describing it as an extremely pleasant place in order to convince the traveler to stay there. The landscape is seen as an ideal, though accessible, place and as part of the city, which resembles ancient paintings that portrayed rural scenes or gardens (*topia*). *Culex*, on the other hand, has a bucolic frame, in which the morning of a shepherd, who takes care of his goats, is described with details. In a digression, life in the countryside is praised, but the fight between the shepherd and a snake shows that it is not an easy life. However, the long description of the gnat's catabasis is unusual in bucolic poetry and seems to question whether this is a bucolic poem. *Moretum* also has a similar questioning, as it portrays the preparation of a countryman's breakfast. With rich details in the description of an everyday routine, bucolic idealization of country life may be criticized in this poem. The *Priapea* 2 and 3 help to discuss the relationship between bucolic and Priapic poetry. The *Catalepta* 8 and 15 attest Virgil's and Theocritus' fame, whereas the *Catalepton* 9 shows briefly some features that can be part of a bucolic poem.

Key-words: Bucolic poetry. Vergil. Theocritus. *Appendix Vergiliana*. Intertextuality.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Stemma</i> do <i>Apêndice Virgiliano</i>	21
FIGURA 2 – <i>Stemma</i> do poema <i>Dirae/Lydia</i>	48
FIGURA 3 - Homens cortam e recolhem madeira	51
FIGURA 3 – <i>Stemma</i> do poema <i>Culex</i>	121
FIGURA 4 - Pastor e rebanho	125
FIGURA 5 – <i>Stemma</i> do poema <i>Copa</i>	225
FIGURA 6 - Mênade dançando.....	233
FIGURA 7 – <i>Stemma</i> do poema <i>Moretum</i>	268
FIGURA 8 - Homens fazendo vinho	271
FIGURA 9 – <i>Stemma</i> dos poemas <i>Priapea</i> e <i>Catalepton</i>	307
FIGURA 10 - Mosaico romano de jardim idílico.....	311

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
1.1 INTERTEXTUALIDADE.....	8
1.2 PROJETO DE TRADUÇÃO.....	13
1.3 SOBRE O <i>APÊNDICE VIRGILIANO</i>	17
1.4 SOBRE O CONCEITO DE “BUCÓLICO”	33
2 O POEMA <i>DIRAE/LYDIA</i>.....	39
2.1 OS NOMES BÁTARO E LICURGO	42
2.2 O <i>STEMMA</i> DE <i>DIRAE/LYDIA</i>	47
2.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>DIRAE/LYDIA</i>	48
2.4 TRADUÇÃO DE <i>DIRAE/LYDIA</i>	52
2.5 ANÁLISE DE <i>DIRAE/LYDIA</i>	72
2.5.1 <i>Dirae/Lydia</i> e sua relação com as <i>Bucólicas</i> de Virgílio.....	72
2.5.2 <i>Dirae/Lydia</i> e sua relação com a elegia romana.....	96
2.6 CONCLUSÕES SOBRE <i>DIRAE/LIDYA</i>	107
3 O POEMA <i>CULEX</i>.....	111
3.1 A NARRATIVA DE <i>CULEX</i>	116
3.2 O <i>STEMMA</i> DE <i>CULEX</i>	120
3.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>CULEX</i>	121
3.4 TRADUÇÃO DE <i>CULEX</i>	126
3.5 ANÁLISE DE <i>CULEX</i>	176
3.5.1 <i>Culex</i> e sua relação com a poesia bucólica.....	176
3.5.2 <i>Culex</i> e sua relação com a poesia didática.....	206
3.6 CONCLUSÕES SOBRE <i>CULEX</i>	217
4 O POEMA <i>COPA</i>.....	221
4.1 O <i>STEMMA</i> DE <i>COPA</i>	224
4.2 SOBRE O GÊNERO DE <i>COPA</i>	226
4.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>COPA</i>	229
4.4 TRADUÇÃO DE <i>COPA</i>	234
4.5 ANÁLISE DE <i>COPA</i>	240
4.5.1 <i>Copa</i> e sua relação com a poesia bucólica	240
4.5.2 <i>Copa</i> e sua relação com Propércio	251
4.6 CONCLUSÕES SOBRE <i>COPA</i>	255

5 O POEMA <i>MORETUM</i>.....	258
5.1 A NARRATIVA DE <i>MORETUM</i>	261
5.1.1 O prato <i>Moretum</i>	265
5.2 O <i>STEMMA</i> DE <i>MORETUM</i>	268
5.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>MORETUM</i>	269
5.4 TRADUÇÃO DE <i>MORETUM</i>	272
5.5 ANÁLISE DE <i>MORETUM</i>	284
5.5.1 Os nomes Símulo e Cíbale.....	284
5.5.2 <i>Moretum</i> e sua relação com as <i>Bucólicas</i> de Virgílio	285
5.5.3 <i>Moretum</i> e sua relação com as <i>Geórgicas</i> de Virgílio.....	288
5.5.4 <i>Moretum</i> e sua relação com a <i>Eneida</i> de Virgílio	290
5.5.5 <i>Moretum</i> e sua relação com Ovídio.....	293
5.6 CONCLUSÕES SOBRE <i>MORETUM</i>	301
6 OS POEMAS <i>PRIAPEA</i> 2 E 3 E <i>CATALEPTA</i> 8, 9 E 15.....	303
6.1 O <i>STEMMA</i> DE <i>PRIAPEA</i> E <i>CATALEPTON</i> DO APÊNDICE <i>VIRGILIANO</i>	306
6.2 SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>PRIAPEA</i> 2 E 3 E DE <i>CATALEPTA</i> 8, 9 E 15.....	307
6.3 TRADUÇÃO DE <i>PRIAPEA</i> 2 E 3 E <i>CATALEPTA</i> 8, 9 E 15.....	312
6.4 ANÁLISE DE <i>PRIAPEA</i> 2 E 3 E <i>CATALEPTA</i> 8, 9 E 15.....	332
6.4.1 <i>Priapea</i> 2 e 3.....	332
6.4.2 <i>Catalepta</i> 8, 9 e 15.....	338
6.5 CONCLUSÕES SOBRE <i>PRIAPEA</i> 2 E 3 E <i>CATALEPTA</i> 8, 9 E 15	346
7 CONCLUSÃO.....	348
BIBLIOGRAFIA	358
APÊNDICE 1 - SOBRE A ARCÁDIA NAS <i>BUCÓLICAS</i>	379

1 INTRODUÇÃO

O *Apêndice Virgiliano* é uma coleção de poemas que foram, em algum momento, atribuídos ao mesmo Virgílio que compôs as obras *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*. Essa não é uma coleção homogênea. Não apenas variam entre as edições quais poemas fazem parte dela, como dificilmente dois deles possuem o mesmo tema ou estilo. Eles também não foram, ao que tudo indica, todos atribuídos a Virgílio numa mesma época; ao mesmo tempo, alguns foram logo retirados do cânone virgiliano, enquanto outros levaram séculos para serem considerados espúrios.

Nossa intenção, neste trabalho, é discutir de que modo alguns dos poemas dessa coletânea dialogam com a tradição bucólica, principalmente com as *Bucólicas* de Virgílio e, secundariamente, com Teócrito. Assim, teríamos uma oportunidade de considerar de que modo ocorreram as primeiras recepções¹ da obra *Bucólicas*, que tem importância fundamental para a cultura Ocidental pós-Virgílio. Não podemos ignorar que entre as obras mais importantes da tradição bucólica (como, por exemplo, entre as *Bucólicas* e a *Arcádia* de Sannazaro) muitas outras também influenciaram essa tradição. Até mesmo obras que não são consideradas propriamente como bucólicas interferem na transmissão dessa tradição se com ela dialogam.

Selecionamos alguns dos poemas que percebemos ter uma ligação mais direta com a tradição bucólica, meramente por uma questão de tempo e espaço. Os poemas escolhidos foram *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Catalepta* 8, 9 e 15 e *Priapea* 2 e 3. Isso, no entanto, não significa que os demais poemas² não possam ser lidos através de intertextos bucólicos. Assim, buscaremos, na introdução, apontar algumas das possibilidades que deixamos de lado, de modo que um leitor interessado possua um breve guia para a questão.

Optamos por dividir os capítulos da dissertação conforme cada poema, já que os poemas fazem uma abordagem bem diferente e única da obra de Virgílio. Foi elaborada também uma tradução dos poemas aqui analisados para o português. Cada tradução é brevemente explicada em seu respectivo capítulo. Há também um texto em latim que

¹ Entendemos por recepção obras posteriores às *Bucólicas* que trabalhem com alguns dos temas nelas explorados e que, ao mesmo tempo, deixem, de diferentes modos, clara a sua dívida com a obra de Virgílio. Um desses modos seriam as relações intertextuais dessas obras com as *Bucólicas*.

² *Aetna*, *Elegiae in Maecenatem*, *Ciris*, *Priapeum* 'quid hoc noui est?', *De institutione uiri boni*, *De est et non*, *De rosis nascentibus* e os demais *Catalepta* e *Priapea*, se seguirmos a edição de Clausen et al. (1966), da Oxford Classical Texts.

aponta, em notas, as discordâncias textuais entre alguns dos editores que já trabalharam com esses poemas.

Apesar de o *Apêndice Virgiliano* ainda não possuir uma difusão tão grande no âmbito dos Estudos Clássicos no Brasil, isso não deve, de nenhum modo, ser um desencorajamento para qualquer estudo que envolva o *Apêndice Virgiliano*. Percebemos, desde que começamos nosso trabalho, que existem muitas referências a esses poemas em críticos internacionais, em especial de língua inglesa, alemã e italiana. Desse modo, é fácil encontrar, ao acaso, uma menção ao tema que os poemas abordam ou à sua interessante história incomum.

Em nossas análises, não nos restringimos completamente a discutir a relação dos poemas com as *Bucólicas* de Virgílio. Buscamos, através de uma breve introdução a cada poema, fornecer um panorama das principais questões já discutidas por outros críticos. Depois, apresentamos o texto em latim, que seguirá majoritariamente a edição de Clausen et al. (1966), e nossa tradução. Após isso, passamos a considerar a parte central de nosso trabalho: de que modo o poema em questão retrabalha alguns dos elementos bucólicos de Virgílio? Revelou-se necessário considerar também outros poetas bucólicos, como Teócrito (principalmente), Bion e Mosco, da tradição grega, e Calpúrnio Sículo e Nemesiano, da tradição latina, para que nossa análise não considerasse Virgílio uma voz única, isolada.

Ao mesmo tempo, julgamos necessário abarcar alguns outros textos quando eles se revelaram importantes para a compreensão dos poemas do *Apêndice Virgiliano*. Não vemos isso como um excesso, pois seria arriscado considerar apenas o que os intertextos com um determinado gênero sugerem. Sem analisar a tradição latina como um todo, correremos o risco de ver em nossas leituras coisas que não são necessariamente bucólicas como bucólicas. É o caso, por exemplo, do poema *Copa*: se, por um lado, a descrição do jardim da taberna se associa claramente às descrições do campo das *Bucólicas*, por outro lado, ela reflete uma descrição semelhante, também de uma taberna, feita por Propércio. Ignorar esse intertexto seria fechar nossos olhos para possibilidades essenciais, que dão vida à literatura greco-romana, essencialmente baseada no diálogo com outros autores.

Antes de partirmos para o cerne do trabalho, faremos algumas breves considerações, de modo que o leitor possa melhor acompanhar nossa posterior discussão. Começamos, na seção 1.1, discutindo sobre o que entendemos por “intertextualidade”; depois, na seção 1.2, apresentamos um pequeno projeto de tradução, que será melhor desenvolvido em cada capítulo, considerando as particularidades de cada poema; então,

apresentamos uma breve introdução ao *Apêndice Virgiliano* (seção 1.3), abordando um pouco dos demais poemas da coletânea; e, por fim, discutimos o que entendemos a partir do conceito de “bucólico” (seção 1.4).

1.1 INTERTEXTUALIDADE

Como aponta Don Fowler (1997, p. 14), os estudiosos da área de Clássicas sempre prestaram muita atenção em paralelos literários. Fowler (1997, p. 18-19), Hinds (1998, p. 48) e Edmunds (2001, p. 37), por exemplo, são alguns dos que defendem dar menos importância para a questão da intenção do autor, antes fundamental para essas análises. Na prática, a intertextualidade depende do momento da recepção – ou seja, do leitor – para fazer sentido.

Por um lado, a ênfase nesse tipo de leitura não significa que a percepção das relações intertextuais é fundamental para a compreensão de uma obra (EDMUNDS, 2001, p. 46). Já que o texto é algo sempre incompleto, cheio de lacunas a serem preenchidas pelo leitor, a intertextualidade é apenas um dos modos de o compreender parcialmente. Assim, o texto permanece aberto para ser reinterpretado (ibid., p. 99-101). Edmunds (ibid., p. 88) destaca ainda que mesmo durante o período de vida de um poeta podem existir diferentes leituras de sua obra, já que novos textos e novos acontecimentos têm potencial para influenciar o modo como seus leitores a entendem.

Por outro lado, parece haver certo consenso de que era esperado que relações intertextuais fossem percebidas pelo leitor, em se tratando de textos que foram escritos para um público de alto nível de letramento, que aprendia desde cedo em um sistema educacional baseado em decorar os grandes poetas (cf. PASQUALI, no prelo; WILLS, 1996, p. 24). Assim, realizar um estudo que destaque algumas das relações intertextuais de um texto pode nos ajudar a melhor compreender a riqueza dos textos clássicos, lembrando sempre que elas são um modo de aprofundar a nossa leitura, já que envolvem a interpretação de não apenas um, mas pelo menos dois textos (BARCHIESI, 1997, p. 217). Para Fowler (1997, p. 14-15), uma leitura intertextual envolve primeiro reconstruir a relação entre dois ou mais textos e, a partir dessa reconstrução, produzir algum sentido.

Segundo a *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, a intertextualidade “refers to those conditions of textuality which affect and describe the relations between texts” (ELAM, 1993, p. 620). Edmunds (2001, p. 134) segue a mesma ideia: o estudo da intertextualidade é o estudo de certos tipos de relação entre textos. As

relações que um texto possui com os outros são múltiplas e de diferentes naturezas; com esses diferentes tipos de relação que podem surgir entre os textos, são vários os termos empregados para referir-se a elas. No entanto, como não tentaremos determinar diferentes níveis de intertextualidade, trabalharemos com um contexto mais amplo, que busca destacar as possíveis relações intertextuais entre dois ou mais textos e extrair delas um significado. A definição de Patrícia Prata (2017, p. 146) é a que seguimos para determinar o que é a intertextualidade (em especial em contraposição ao conceito de alusão):

Não consideramos a alusão como um mecanismo de linguagem, seja um recurso estilístico, seja um processo análogo ao da intertextualidade, mas sim como um dos componentes do mecanismo intertextual, no sentido de que é através da alusão percebida pelo leitor que o mecanismo intertextual é acionado. Para nós, o termo alusão é entendido como o denominador da referência que um texto faz a outro(s) e que os coloca em uma relação intertextual. Acreditamos que o ato de aludir gera o intertexto, pois o leitor é levado pela alusão a comparar textos e a entrever outras leituras em sua teia alusiva - o que entendemos por intertexto. A alusão seria, então, uma das engrenagens do mecanismo intertextual: o processo intertextual é posto em movimento quando o leitor o aciona pelo ato de aludir; a alusão, assim, gera o intertexto.

Em nosso trabalho, procuramos traçar diferentes tipos de intertexto, considerando tanto aspectos formais quanto de conteúdo ao investigar as relações intertextuais nos poemas do *Apêndice Virgiliano*. Às vezes esses paralelos são mais vagos. É o caso, por exemplo, do paralelo estabelecido entre o v. 4 de *Copa* e o v. 42 da *Elegia* 4.8 de Propércio (cf. seção 4.5.2). Não há palavras, sons ou ritmos semelhantes entre os dois versos, apenas um paralelo na situação: um personagem entretém os demais e utiliza para isso uma flauta. Se, por um lado, a relação intertextual entre os dois textos não é tão certa ou fácil de comprovar, por outro lado fica evidente um dos benefícios dos estudos intertextuais: a partir da cena de Propércio podemos procurar construir um significado para o verso obscuro e até hoje não solucionado de *Copa*. Às vezes, no entanto, o paralelo entre dois textos é óbvio, como entre o verso 31 de *Copa* e o verso 46 da *Écloga* 4 de Nemesiano, que diferem em apenas uma palavra (cf. seção 4.2).

Os dois exemplos extremos mostram como, no campo dos estudos intertextuais, não há uma regra simples para definir quando há ou não alusão a outro texto. Como Wills (1996, p. 41) demonstra, é preciso, antes de tudo, treinar o olhar para identificar semelhanças entre textos em diferentes níveis (seja de conteúdo ou de forma), em especial quando elas se mostram ricamente entrelaçadas em um mesmo trecho. Ao mesmo tempo, deve-se manter em mente que até mesmo a escolha por um verso e seu ritmo, como é o

caso, na maioria das vezes, do hexâmetro datílico no *Apêndice Virgiliano*, cria conexões com a tradição poética que utilizou esse mesmo ritmo (CONTE, 1986, p. 44).

Desse modo, parece importante definir o que entendemos por “intertexto”. O termo é utilizado para designar o outro texto (aquele que aqui é utilizado para auxiliar na análise dos poemas do *Apêndice Virgiliano*), mas apenas quando ele está sendo considerado em relação ao primeiro (algum dos poemas do *Apêndice Virgiliano*).

Já que críticos como Edmunds (2001, p. 143) e Hinds (1998, p. 34) defendem que é mais difícil analisar e interpretar as relações intertextuais de um texto com um gênero (em contraposição à análise de relações com autores em específico), buscamos sempre destacar porque podemos considerar determinada característica típica de um gênero (em especial do gênero bucólico). Isso foi feito através de uma análise que busca especificar quais autores de fato podem ser considerados intertextos, de modo a comprovar o que é ou não típico de um gênero e evitar partir de generalizações superficiais, como é comum encontrarmos, por exemplo, em relação à paisagem bucólica.

Por isso foi também necessário expandir nossa pesquisa para além do gênero bucólico, já que é difícil concluir o que é necessariamente parte do gênero em questão, se não for considerado de que modo essa mesma característica é tratada em outros gêneros e autores. Podemos dizer que demos preferência a intertextos classificados por Conte e Barchiesi (2010, p. 100-102) como modelo-exemplar. Segundo os críticos, o modelo-exemplar é quando o texto se baseia em passagens específicas e faz retomadas através de palavras citadas. No entanto, de qualquer modo constatamos a existência de intertextos classificados pelos mesmos críticos como modelo-gênero, que seriam quando se o texto baseia em uma passagem mais extensa, um poema completo ou mesmo um gênero literário e faz uma retomada também de estilo. Esse último caso se mostra evidente especialmente se há recorrência de modelos-exemplares que remete a mais de uma passagem específica ou até mesmo a mais de um autor. Conforme os próprios críticos apontam, há várias possibilidades de memória poética. Com esse cuidado, evitamos atribuir erroneamente o papel de modelo-exemplar ou de modelo-gênero às passagens aqui estudadas. Assim, podemos concluir, por exemplo, que a *Bucólica* 1 é um modelo-gênero do poema *Dirae* – no entanto, só é possível comprovar isso através da análise de várias passagens individuais, ou seja, de vários modelos-exemplares (cf. seção 2.5.1).

Ao mesmo tempo, Hinds (1998, p. 128-129) entende que também o texto individual age na tradição – assim, torna-se não apenas interessante considerar de que modo os poemas do *Apêndice Virgiliano* dialogam com diferentes gêneros textuais, mas

também como eles influenciam na construção da tradição bucólica. Abordaremos mais detidamente essas diferentes possibilidades ao tratar do que é considerado por nós como o gênero bucólico (ver seção 1.4) e em nossa conclusão (cf. seção 7), ao avaliarmos de modo geral o levantamento realizado em cada capítulo.

Hinds (1998, p. 101-102) observa ainda que apenas um dos textos considerados em uma análise tem o privilégio de ser lido de modo sistemático. Isso ocorre principalmente porque, como a análise completa de *um* texto já é algo complexo, o estudo simultâneo de dois textos seria algo ainda mais complexo. O crítico aponta, no entanto, que às vezes o segundo texto é desconsiderado por ser visto como menos importante ou menos interessante. Como nosso estudo prioriza a análise de poemas considerados menores pela crítica, acreditamos que nesse ponto há um bom equilíbrio, já que investigamos obras literárias com rica tradição crítica (como é o caso das *Bucólicas*) considerando uma significativa parte desta, o que mostra que para nós tanto os poemas do *Apêndice Virgiliano* quanto os seus intertextos são ricos para nossa reflexão.

Acreditamos ser importante primeiro entender como os textos-base funcionam, para depois tentar enriquecer nossa leitura dos poemas que com eles dialogam. A necessidade dessa abordagem ficou evidente quando nos deparamos com questões complexas dos estudos da tradição bucólica.

Um exemplo é nossa discussão sobre a aparição do Mênalo no poema *Copa* (v. 9, cf. seção 4.5.1), que toca em um tema muito difícil: a Arcádia. Assim, dedicamos uma reflexão sobre a Arcádia como uma paisagem bucólica virgiliana e como os antigos poderiam compreender uma referência feita a ela (cf. apêndice 1), para podermos desse modo considerar porque o autor de *Copa* usaria esse termo, e como os leitores da época poderiam entender essa escolha. Aproveitamos também para mostrar ao leitor contemporâneo que nem sempre as leituras mais difundidas sobre questões clássicas devem ser seguidas sem questionamentos, como mostra o caso da Arcádia – ao invés de aceitar noções como a de Snell (1953) ou como a de Jenkyns (1989) e Schmidt (2008),³ optamos por evidenciar uma ponderação entre elas, mais de acordo com nossa própria leitura das *Bucólicas* de Virgílio.

³ Por um lado, Snell (1953) defende uma visão da paisagem de Virgílio como unidade, sendo esta sempre uma Arcádia nostálgica; por outro lado, Jenkyns (1989) e Schmidt (2008) defendem a ideia de que a paisagem não é uma e nem deve ser lida através de uma lente nostálgica. Cf. Apêndice 1.

É importante refletir também sobre qual seria a consequência da autoria indeterminada para nossa análise literária, uma vez que não desejamos seguir teorias que defendem a inutilidade do autor no momento da interpretação de um texto. Se a identidade do autor não pode ser confirmada, isso não quer dizer que consideraremos o texto apenas de maneira interna, sem olhar para os elementos extratextuais. Ao mesmo tempo, a tendência de dar pouco destaque para a complexa ideia de “intenção do autor” não significa que podemos simplesmente excluir a figura do autor de nossas análises – o leitor sempre o considerará e, por isso, essa sempre será uma influência em sua leitura (HINDS, 1998, p. 48-49). Patrícia Prata (2017, p. 138-141) também traz uma reflexão fundamental sobre o papel do autor em relação à intertextualidade. Se, por um lado, a noção de intenção é deixada de lado, ainda assim o nome do autor serve para delimitar vários textos e configurá-los como uma obra coesa.

Como exemplo, podemos considerar o método chamado de “passagens paralelas”, descrito por Compagnon (2014, p. 67-77). Segundo o crítico, é um procedimento comum recorrer a outras passagens de texto para esclarecer uma que seja obscura. O mais utilizado e ideal seria recorrer a passagens da mesma obra ou do mesmo autor, só na ausência dessas sendo possível considerar as de outro autor, de preferência contemporâneo.

No caso dos poemas do *Apêndice Virgiliano*, é evidente que não temos como recorrer a passagens do mesmo autor (afinal, nenhum poema tem sua autoria confirmada) ou sequer a outras passagens da mesma obra (sendo uma coletânea de textos heterogêneos, não é possível pressupor coerência interna entre eles), restando apenas a opção de achar dentro do mesmo poema uma passagem esclarecedora – o que pode acontecer no caso de poemas mais longos, como *Culex*, mas dificilmente nos poemas curtos. A solução que propomos é buscar um esclarecimento na relação existente entre cada poema do *Apêndice* e seus possíveis intertextos. Explicamos com um exemplo: se *Dirae/Lydia* é considerado o primeiro momento do desenvolvimento da poesia bucólica depois de Virgílio (CONTE, 1999, p. 431), é evidente que o diálogo com essa tradição é interessante para a interpretação do poema e pode esclarecer passagens obscuras.

Independentemente da questão da autoria, sabemos que a literatura clássica é composta por autores que exploram a tradição da qual fazem parte – não apenas a do grande gênero do qual fazem parte, mas sim da literatura greco-romana como um todo. O poeta é um *imitator*, que deve assumir essa condição com o uso de dicas que mostrem ao leitor qual texto ou tradição foi sua base. Como exemplo da consciência dessa prática

ainda na antiguidade, podemos citar o teórico Longino (c. 213-273 d.C.), que na obra *Sobre o Sublime* (13.2-14) revela algumas das questões fundamentais para que a *imitatio* (ou *mimesis*, não no consagrado sentido de imitação do mundo, mas sim de imitação de outra obra literária) fosse bem sucedida.

O que pretendemos aqui é explorar de que modo os poemas *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Catalepta* 8, 9 e 15 e *Priapea* 2 e 3 possuem relações intertextuais, sejam elas apenas com um autor em específico, como Virgílio, ou com um grupo maior, como os que são considerados exemplos do gênero bucólico. Assim, relacionaremos nossos objetos à tradição a que pertencem; mostraremos em quais diferentes níveis ocorrem as apropriações de outros textos, não nos limitando a apenas palavras ou estruturas semelhantes, mas considerando também o conteúdo; destacaremos quais fatores possibilitam nossa comparação entre os diferentes textos e os poemas do *Apêndice Virgiliano*; e extrairemos possíveis interpretações para cada intertextualidade, enriquecendo a compreensão dos poemas aqui estudados.

1.2 PROJETO DE TRADUÇÃO

Como demonstraremos (cf. seção 1.3), o *Apêndice Virgiliano* tem uma característica fundamental: a heterogeneidade. Seus poemas diferem em todos os níveis, desde o temático até o formal. Não apenas são utilizados diferentes metros, como em um mesmo tipo não existe um padrão. Dentro das numerosas possibilidades, cada poema irá explorar a língua latina de uma forma.⁴

Como exemplo básico dessa pluralidade, levantamos alguns números que podem facilmente destacar as particularidades de cada poema. Podemos dividir o *Apêndice Virgiliano* em três grandes grupos utilizando como critério os metros empregados: 1) os em hexâmetro datílico (com os poemas *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Aetna*, *Ciris*, *Moretum*, *De institutione uiri boni*, *De est et non* e *De rosis nascentibus*); 2) os em dístico elegíaco

⁴ Não entraremos aqui na questão das datações de cada poema, que com certeza ajudaria a demonstrar mais um aspecto heterogêneo da coletânea, deixando para discutir esse assunto nos capítulos que abordam cada texto individualmente, pois não há um consenso e é impossível dar uma opinião sem antes discutir a crítica já existente.

(*Copa e Elegiae in Maecenatem*); 3) os em metros variados (as coleções *Priapea*,⁵ incluindo o *Priapeum* ‘*quid hoc noui est?*’,⁶ e *Catalepta*⁷).

Mesmo dentro desses grupos podemos perceber variações não apenas no tamanho dos poemas (tendo, por exemplo, o menor 25 versos e o maior 645 versos, no caso do primeiro grupo), como também em outros aspectos métricos e estilísticos. Conforme mostra Abeele (1969, p. 152-153), dentro de um mesmo suposto poema, *Dirae/Lydia*, há diferenças formais marcantes o suficiente para fortalecer a visão de que na verdade estamos diante de dois poemas de autores diferentes.

Há ainda algumas particularidades linguísticas que são mais destacadas pela crítica em relação a cada poema. O poema *Moretum* é visto por Kenney (1984, p. XLI-XLIII) como possuindo um número elevado de *hapax legomena* (palavras utilizadas apenas uma vez na literatura sobrevivente do idioma); seu uso de enjambements, por outro lado, é baixo se comparado a outros poemas em latim. Laudani (2004, p. 11) destaca ainda o grande uso de vocábulos relacionados a um contexto militar, algo inesperado para um poema com a temática de *Moretum*. O poema *Copa* é certamente marcado pelo uso excessivo de grecismos. Considerando o número fornecido por Drabkin (1930, p. 8-9), 23 palavras, estamos diante de um poema que tem em mais de 10% do seu léxico palavras emprestadas do grego. Já *Culex* possui repetição significativa de alguns vocábulos, que são às vezes concentrados dentro de um ou dois momentos do poema. Discutiremos todas essas particularidades nos capítulos específicos de cada poema, de modo que agora apenas contrastamos alguns dos aspectos divergentes mais marcantes da coletânea.

As diferenças não impedem que existam pontos em comum. Todos os poemas estão escritos em língua latina, utilizando em sua grande maioria hexâmetros datílicos. No entanto, se compararmos com outras obras clássicas, é evidente que esses pontos são pequenos e de nenhum modo apontam para uma coesão entre os diferentes poemas.

Para Berman (1995, p. 60), várias escolhas tradutórias aparentemente pequenas podem ser consideradas parte fundamental de um projeto de tradução, mesmo que não apontadas explicitamente. No nosso caso, a escolha de traduzir apenas alguns dos poemas do *Apêndice Virgiliano* é de extrema importância, por isso é salientado o critério utilizado: poemas da coletânea que mais possuem relação com a tradição bucólica. Outra

⁵ O *Priapeum* 1 é em dístico elegíaco; o 2 em trímetro jâmbico puro; o 3 em priapeu (uma combinação entre o metro glicônio e ferecrácio).

⁶ Em trímetro jâmbico puro.

⁷ Os *Catalepta* 1, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 13, 14 e 15 são em dístico elegíaco; os 6, 10 e 12 são em trímetro jâmbico puro; os 2 e 5 em escazonte; o *Catalepton* 13 é em uma combinação entre trímetro e dímeter jâmbicos.

questão válida de mencionar é a escolha de apresentar junto da tradução o texto em latim (que, como possui amplo aparato crítico, é também uma parte fundamental de nosso trabalho). Isso se revela essencial ao considerar que nosso trabalho faz uma análise desses poemas em sua língua original, e não em sua tradução, de modo que não faria sentido aqui apenas considerarmos nossa própria tradução.

No entanto, apesar de que o foco principal do trabalho seja o estudo desses poemas em sua língua original, a tradução aqui realizada também seguiu um projeto em específico, que visa um resultado em específico. A fim de destacar como o *Apêndice Virgiliano* possui grande diferença entre cada um de seus poemas, nosso projeto de tradução busca destacar essa singularidade tanto da coletânea quanto dos seus poemas através da proposta de utilizar em português versos diferentes para um mesmo metro em latim. Assim, cada poema será traduzido para uma possível forma, gerando ao fim uma tradução dos poemas *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Priapea 2 e 3* e *Catalepta 8, 9 e 15* com 8 diferentes tipos de verso e um poema em prosa, enquanto em latim seriam apenas 2 diferentes versos. Teremos, ao fim de nosso trabalho, um panorama de possibilidades tradutórias diferentes para versos semelhantes, podendo contrastar os diferentes resultados obtidos.

Por um lado, essa escolha foge da tradição de criar isometrias no momento da tradução de uma obra (seguindo a lógica de que haveria a equivalência de *um* metro em latim e *um* metro em língua portuguesa) e pode gerar estranhamento no leitor desavisado. Por outro lado, uma das principais conclusões a que chegamos após a análise detida dos poemas já mencionados do *Apêndice Virgiliano* é a de que eles não foram concebidos para serem uma unidade e, portanto, não devem ser tratados enquanto tal. Os poemas podem até demonstrar tendências de certo modo comuns no tratamento dos intertextos virgilianos, mas não possuem uma relação fundamental entre si, afora o fato de terem sido reunidos em determinados manuscritos.

Queremos aqui trabalhar sob o conceito antiaristotélico de que a tradução *é e não é* o texto original, seguindo um dos pensamentos de Cassin (2005, p. 125). Se por um lado a tradução pode ser lida independentemente do texto original, sendo um texto por si só, não é possível esquecer sua natureza estrangeira – essa é parte fundamental da natureza do texto traduzido, que se não for assim lido estará negando o reconhecimento do outro.

Assim, aproveitamos, ao mesmo tempo, para apontar as diferentes possibilidades que o texto original guarda em si. O *Apêndice Virgiliano* não possui uma edição atual que

apresente o que hoje seria o maior consenso de interpretação entre os críticos – se é que ele existe – e na verdade é um exemplo da instabilidade que parte dos textos clássicos possui. Trabalhar com um texto dessa natureza é uma ótima oportunidade para lembrar que o próprio conceito de “texto original” não é tão estável quanto poderíamos supor. Toda leitura envolve uma interpretação, pois um texto nunca é independente e sempre precisará ser lido por um leitor, que terá suas particularidades e o interpretará de um modo (MARTINDALE, 2006, p. 3); mas, no caso de textos que não têm nem mesmo um estabelecimento mais consagrado, essa característica é levada ao extremo: justamente por várias serem as possibilidades textuais, todas importam, pois podem modificar a interpretação dos leitores.

Propomo-nos a trazer essas diferentes possibilidades textuais através da enumeração de diferentes escolhas editoriais, que refletem as particularidades da tradição dos manuscritos do *Apêndice Virgiliano*, assim como uma tradução breve que demonstre quais as consequências de cada proposta para nossa interpretação do texto em latim e para a nossa tradução. No entanto, destacamos para o leitor que não acreditamos ser, no caso do *Apêndice Virgiliano*, esse o melhor método para se construir uma edição crítica do texto em latim. Como Richmond (1981, p. 1116-1117) comenta, criticando inclusive a edição com a qual ele mesmo colaborou, Clausen et al. (1966), algumas das edições do *Apêndice Virgiliano* trazem propostas estranhas e, ao mesmo tempo, parecem ler erroneamente os manuscritos. Para nós, que não nos propusemos a estudar os manuscritos do *Apêndice Virgiliano*, torna-se assim difícil saber em quem confiar. Esperamos que, num futuro próximo, surja uma nova edição da coletânea, mais cuidadosamente revista e considerando os pequenos estudos que a crítica tem feito em análises a trechos ou manuscritos específicos.

Em cada capítulo, exploramos também os motivos que nos levaram a determinada escolha formal para a tradução do poema em discussão, explicitando quais seus requisitos e maleabilidades, assim como destacando quais as consequências dessas escolhas. Teremos desse modo a oportunidade de apontar elementos que buscamos ressaltar em nossa tradução por considerá-los fundamentais no texto original; quais características surgiram em decorrência do método tradutório; e quais não foram mantidas no poema traduzido. Esperamos também disponibilizar uma modesta contribuição acerca do que Borges (1957) coloca como uma das questões de textos a que só temos acesso em tradução, por não dominar a língua de origem – “la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje”.

Acreditamos que nosso trabalho, ao unir uma parte de tradução e outra de estudo crítico literário, mostra como essas duas atividades estão relacionadas estruturalmente (BERMAN, 2009, p. 28). Meschonnic (2007, p. 69), por exemplo, defende que é mais importante traduzir o que um texto faz (ou seja, seu poder e emoção) do que apenas as palavras e seu significado. Para isso, torna-se fundamental compreender de que modo se constrói esse fazer do texto, o que só é possível através de um estudo cuidadoso dele.

Como o próprio Berman (2009., p. 27) comenta, a tradução de uma obra se faz tão necessária quanto a crítica literária a ela – no caso do *Apêndice Virgiliano*, talvez até mais necessária, já que não possuímos a maioria dos poemas aqui analisados em tradução para o português (apenas *Dirae*, *Culex* e *Moretum* já foram antes traduzidos para o português).⁸

Traduzir um texto requer sempre um estudo anterior desse mesmo texto (BERMAN, 2009, p. 54-56) – principalmente quando estamos tratando de uma cultura distante da nossa temporalmente. Como será possível perceber na leitura dos capítulos sobre cada poema, há trechos em que até hoje não se entende o sentido preciso do texto original. Os críticos buscam, através de diferentes métodos (que envolvem desde buscas arqueológicas que confirmem um costume até outros paralelos literários), esclarecer o que ocorre nesses momentos mais obscuros. Sendo textos de tal natureza, não os estudar antes de traduzir seria mais do que caminhar no escuro: seria caminhar ignorando o nosso entorno, o que produziria acidentes dos mais variados tipos. Assim, já que fizemos de qualquer modo esse estudo pré-tradutório, ofereceremos algumas das descobertas ao leitor, para que, caso deseje, ele também melhor entenda o contexto desses poemas e, assim, possa interpretá-los do seu modo.

Apesar de fornecermos algumas reflexões sobre a ideia por trás do projeto de tradução de cada poema, é fundamental lembrar que Berman (2009, p. 61) também destaca que, ao fim, o projeto de tradução só é verdadeiramente acessível através da tradução em si. Em vista disso, faremos em nossa conclusão um balanço sobre os resultados das diferentes traduções, refletindo sobre quais métodos foram mais produtivos.

1.3 SOBRE O APÊNDICE VIRGILIANO

⁸ Existem as seguintes traduções: *Dirae*, Polastri (2010) e Silva (2012); *Culex*, Polastri (2010); *Moretum*, Filho (1888) e Gouvêa Jr. (2013).

Mesmo sendo considerados poemas menores pela maior parte da crítica, que inclusive os trata às vezes como peças sem valor literário,⁹ a preservação dos poemas do *Apêndice Virgiliano* foi garantida pela relação com o nome do mais famoso poeta romano. No entanto, isso não garantiu a continuidade no estudo desses poemas, como as outras obras de Virgílio tiveram. A ampla variedade de temas, assim como as diferentes edições publicadas da obra (que incluem e excluem poemas sem normalmente esclarecer o motivo),¹⁰ dificultaram o processo.

Quando se trata do *Apêndice Virgiliano*, as principais questões críticas colocadas são referentes à autoria de cada poema.¹¹ Essa discussão ainda distante de um consenso é pertinente e rende interessantes análises sobre o *Apêndice*,¹² mas muito se perde ao não se analisarem as características literárias de cada um dos poemas independentemente de sua atribuição a Virgílio. Assim, uma crítica mais atual vem se desenvolvendo, buscando questionar de que modo esse conjunto dialoga com obras de outros autores e de outras formas literárias.¹³ No decorrer da pesquisa, pretendemos discutir brevemente a questão da autoria – afinal, ignorá-la seria deixar de lado uma característica que define o *Apêndice* – e atermo-nos mais à análise literária crítica de cada poema.

Para Reeve (2005, p. 437), o número de poemas atribuídos a Virgílio no primeiro século após a sua morte deveria ser bem menor do que o número que as edições mais recentes do *Apêndice* mostram. Hoje, elas costumam basear-se nos comentários de Donato e Sérvio, assim como na tradição dos manuscritos medievais e em um manuscrito perdido do século V, citado no catálogo de Murbach (século IX).

Donato (*Vita Vergiliana*, 17-19) segue a visão de Suetônio¹⁴ (*De poetis*, 17-19) e cita os poemas *In Ballistam*,¹⁵ *Catalepton*, *Priapea*, *Epigrammata*, *Dirae*, *Ciris*, *Culex*

⁹ E. g. Conte (1999, p. 430-431).

¹⁰ Cf., por exemplo, a tradução de Slavitt (2011), que exclui *Ciris* por gosto pessoal e por considerar que há demasiadas referências de difícil reconhecimento para um leitor moderno (ibid., p. xv).

¹¹ Ver, por exemplo, Rand (1919) e Fairclough (1922).

¹² Como o *Apêndice Virgiliano* começou a ser unido aos manuscritos de outras obras de Virgílio (*Eneida*, *Geórgicas* e *Bucólicas*) ainda na Antiguidade, apesar de ser considerado apócrifo hoje em dia, a questão é de fato pertinente.

¹³ Como será possível observar pelos trabalhos citados em nossa análise. O melhor exemplo dessa nova postura é o conjunto de ensaios editados por Holzberg (2005a).

¹⁴ Convém citar que Suetônio também atribui a Lucano uma frase que vincularia à juventude de Virgílio o poema *Culex* (*Vita Lucani*, 1-2). Cf. seção 3.

¹⁵ Pequeno poema, transmitido por Donato, sobre um homem chamado Balista, que foi punido com apedrejamento pelo crime de roubo. Ele não é considerado parte do *Apêndice Virgiliano*, provavelmente por não ter sido encontrada a continuação dele em outros textos ou manuscritos e por não fazer parte de catálogos posteriores (como ocorre com os demais poemas, que são citados no catálogo de Murbach).

e *Aetna* (*de qua ambigitur*, “sobre o qual há dúvida”).¹⁶ Sérvio cita todos esses em ordem diferente, inclui *Copa* e não duvida explicitamente da autoria de *Aetna* (*Vergilii Aeneidos Commentarius*, prefácio). Ele diz que são sete ou oito textos do jovem Virgílio. Como mostra Salvatore (1997, p. X-XI), essa afirmação já foi interpretada como um sinal de que também Sérvio possui dúvidas ou em relação ao *Aetna* ou em relação ao *Copa* ou em relação à possibilidade de juntar *Priapea*, *Catalepton* e *Epigrammata* em apenas duas obras. Mesmo em um comentarista não há necessariamente um consenso perfeito. O próprio Sérvio, em outro momento (*Écloga* 9.18), afirma que não há textos virgilianos anteriores às *Éclogas*, contradizendo o que afirmara no prefácio do *Vergilii Aeneidos Commentarius* (ROSS, 1975, p. 237).

Os três comentadores deixam de lado os poemas *Moretum* e *Elegiae in Maecenatem*, citados apenas no catálogo de Murbach (PEIRANO, 2012, p. 78). Os poemas *De institutione uiri boni*, *De est et non* e *De rosis nascentibus* são adicionados ainda mais tardiamente, em manuscritos que parecem datar de a partir do século X (FAIRCLOUGH, 1922, p. 6). Existem outras referências antigas aos poemas, em especial a *Culex*, mas trataremos mais disso nos capítulos de cada poema.

Como Salvatore e Remo (1991, p. 231) apontam, já foi entendido que Virgílio faria menção aos poemas do *Apêndice Virgiliano* em seu suposto testamento, como contado em Donato (*Vita Vergili*, 39-41). O uso da expressão *scripta sua* (“seus escritos”) para designar o que Virgílio deixou para Vário e Tuca após a sua morte poderia ser interpretado como uma referência não apenas à *Eneida*, mas a mais de uma obra, podendo assim conter parte dos poemas do *Apêndice Virgiliano*, como *Culex* e alguns dos *Catalepta*. O uso de plurais no trecho, por exemplo, reforçaria essa ideia. Por outro lado, como a *Eneida* é composta por 12 livros, nada impede a leitura mais tradicional de que Virgílio, nesse *suposto* testamento, teria se referido apenas a ela.

Apesar da incerteza de autoria,¹⁷ Courtney (1968, p. 134) elaborou um *stemma* dos manuscritos do *Apêndice Virgiliano*. São vários manuscritos, sendo que no caso de alguns deles temos apenas notícias. A maioria difere em quais poemas inclui e em que ordem os coloca. Por isso, os manuscritos podem ser divididos em duas grandes famílias

¹⁶ O que seriam os *Epigrammata* e *Priapea* não é possível afirmar. Há a possibilidade desse último grupo ser o poema *Quid hoc noui est* junto dos *Priapea* 1, 2 e 3. Fairclough (1922, p. 5) adverte que a autenticidade dessa passagem de Donato pode ser questionada, já que dois manuscritos do século XV apresentam modificações na lista dos poemas. Para as citações de Suetônio, seguimos a edição de Rolfe (1950).

¹⁷ Fairclough (1922) dá um bom panorama da crítica e seus diferentes métodos para definir se os poemas são ou não de Virgílio.

(uma com os poemas (1) *Dirae*; (2) *Culex*; (3) *Aetna*; (4) *Copa*; (9) *Moretum*; outra com os poemas (1) *Dirae*; (4) *Copa*; (5) *Elegiae in Maecenatem*; (6) *Ciris*; (7) *Catalepton*; (8) *Priapea*; (9) *Moretum*); e uma terceira, que seria um misto delas (com os poemas (4) *Copa*; (6) *Ciris*; (7) *Catalepton*; (8) *Priapea*; (9) *Moretum*).

A leitura de Courtney (1968) parte de alguns pressupostos que são, de certo modo, otimistas e não comprovados, como 1) todos os manuscritos que chegaram até nós partiram de um mesmo arquétipo que possuía todos os poemas da coletânea; 2) as relações entre manuscritos no caso de um poema são iguais às dos demais poemas desses manuscritos. Apesar de ser uma teoria bem aceita, reconhece-se que nem tudo se encaixa perfeitamente (RICHMOND, 1981, p. 1120). Salvatore (1997, p. XX-XXII), por exemplo, sugere a inserção de um ramo θ , que originaria o manuscrito *Z*, hoje perdido, entre o arquétipo e o ramo ϵ .¹⁸ Ele também comenta que Courtney (1968) omite o fragmento *Cuiacianum*. No entanto, seguindo essas alterações propostas, ele considera que o *stemma* de Courtney (1968) é muito mais provável do que o de Richmond (1976).

A organização seria da seguinte forma (Figura 1), sendo que:

Sendo:

B = *Bruxellensis* 10676, séc. XII

C = *Cantabrigiensis*, Kk. V 34, séc. X

G = *Fragmentum Graeciense* 1814, séc. IX

Gyr. = leituras chamadas de *Gyraldinae*

Fa = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2),¹⁹ séc. X-XI

Fb = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2), séc. X

L = o supostamente perdido *iuvvenalis ludi libellus* (reconstruído a partir de cinco outros códices)

M = reconstrução a partir de *Monacensis* 305, séc. XI-XII (*m*); e de *Monacensis* 19059, séc. XI (*n*)

P = *Parisinus* 16236, séc. X

S = *Stabulensis* (agora *Parisinus* 17177), séc. X

V = *Vaticanus* 2759, séc. XIII

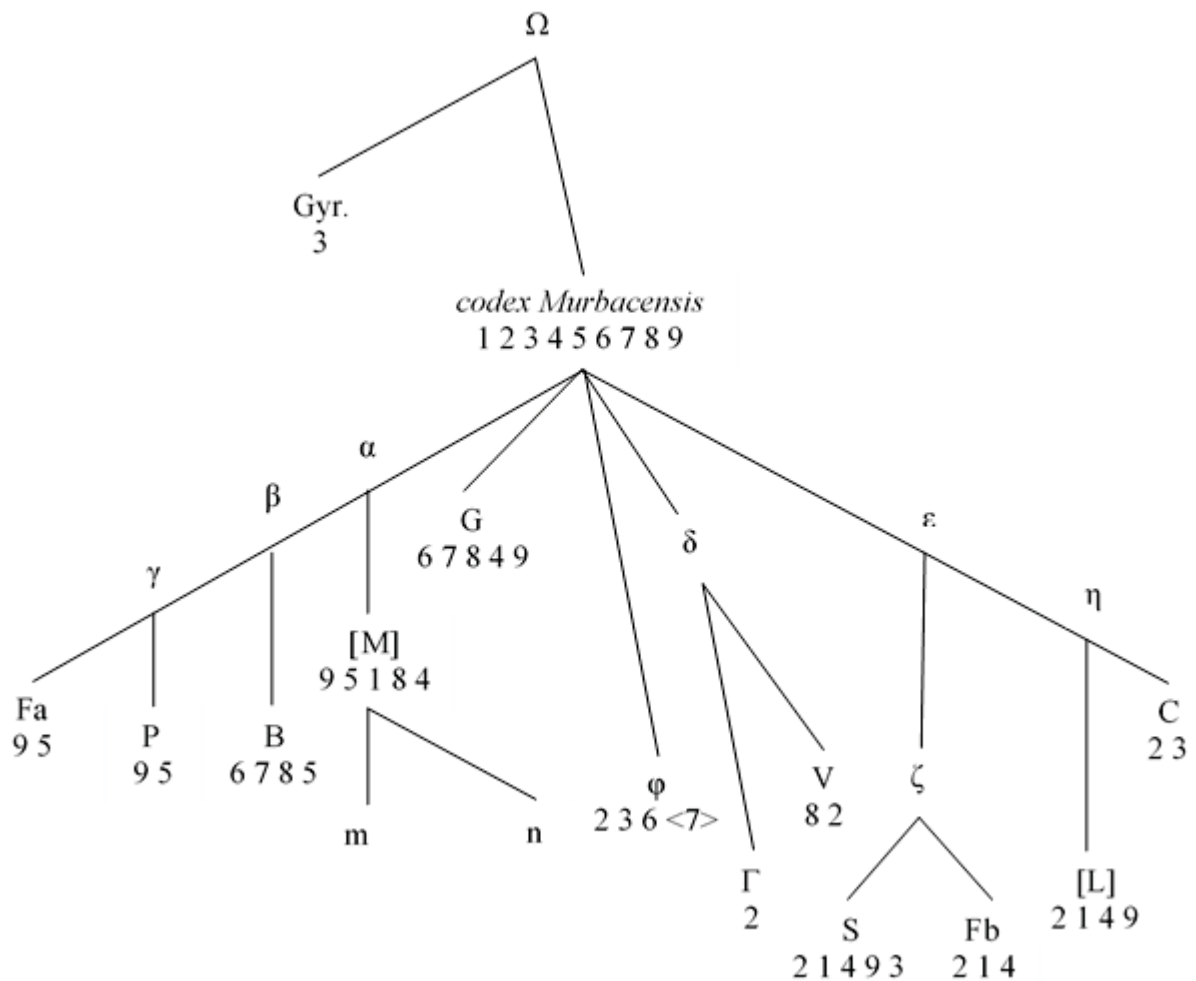
Γ = *Corisianus* 43 F 5, séc. XIV-XV

¹⁸ No caso de seguirmos também Reeve (1975), deveríamos colocar o ramo θ , seguido de Φ , que finalmente geraria os manuscritos perdidos *Z* e Λ .

¹⁹ A divisão de *F* em *F^a* e *F^b* ocorre pela presença de duas diferentes mãos. Essa informação não aparece em outros críticos, como Ellis (1907), Fairclough (1918) e Clausen et al. (1966). Salvatore (1997, p. XXVIII) afirma que foi de fato uma divisão proposta por Courtney (1968).

φ = florilégio do séc. XII, aparentemente conservado em quatro códices (*Atrebatensis* 64, séc. XIV; *Escorialensis* Q I 14, séc. XIII-XIV; *Parisinus* 7647, séc. XII-XIII; *Parisinus* 17903, séc. XIII)

FIGURA 1 – *Stemma* do *Apêndice Virgiliano*



FONTE: adaptado de Courtney (1968, p. 134)

O único manuscrito a conter os poemas *Dirae*, *Culex*, *Aetna*, *Copa*, *Elegiae in Maecenatem*, *Ciris*, *Catalepton*, *Priapea* e *Moretum* seria, assim, o *codex Murbacensis* (c. 850 d.C.). Não é certo, no entanto, que esse códex tenha sido mesmo o arquétipo dos demais que hoje possuímos (COURTNEY, 1968, p. 135). Como só sabemos o que o *codex Murbacensis* continha através de um catálogo da biblioteca em que ele era mantido, não foram ainda descobertos mais detalhes sobre qual sua real posição num *stemma* da coletânea.

No entanto, como mostram discussões recentes sobre o tema,²⁰ não é fácil analisar a transmissão do *Apêndice Virgiliano* como um todo. Della Corte (1980, p. 9) afirma que não chegou até nós um códice do *Apêndice Virgiliano* que seja uma cópia de outro códice também existente até hoje, o que fica evidente no esquema proposto por Courtney (1968). É possível ver na Figura 1 que os manuscritos nem sempre transmitem os mesmos poemas na mesma ordem. A possibilidade de que algumas folhas de alguns códices tenham sido perdidas aumenta ainda mais as inúmeras dificuldades que essa transmissão textual apresenta. Ao tratar dos poemas individualmente, mostraremos os *stemmata* propostos na edição de Clausen et al. (1966) e comentaremos brevemente de que modo eles se afastam da versão de Courtney (1968), Richmond (1976)²¹ e Reeve (2005, mas na verdade 1983).²²

Passamos agora a uma breve apresentação dos poemas que compõem o *Apêndice Virgiliano*. Consideramos aqui os que estão presentes na edição de Clausen et al. (1966), mesmo que ela não seja totalmente seguida atualmente, seja na ordem ou no número de poemas, por ser uma edição recente (dentre as disponíveis para o *Apêndice Virgiliano*), com aparato crítico de ecdótica mais minucioso se comparado ao das demais edições. Primeiramente, daremos uma pequena sinopse dos poemas que serão melhor analisados nos capítulos a seguir: *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa*, *Moretum*, *Priapea 2 e 3* e *Catalepta 8, 9 e 15*.

Dirae/Lydia, em hexâmetros, é normalmente dividido em dois poemas. A primeira parte, *Dirae*, possui um eu poético que perdeu sua terra para um soldado e agora deve deixar o campo e os frutos de seu trabalho. Abalado com a situação, ele amaldiçoa a própria terra, desejando que toda ela seja queimada e inundada, de modo que o novo dono não possa aproveitar seus frutos. O poema é dividido por refrões, que convidam a misteriosa personagem Bátaro a se juntar ao furor da voz principal. A segunda parte, *Lydia*, mostra um eu poético que também deve deixar o campo e, assim, sua amada Lídia.

²⁰ E.g. Zogg (2017), que em sua apresentação investigou a ordem e o número dos poemas que apareceriam no códex de Murbach.

²¹ Richmond (1976, p. 28) dá um panorama um pouco diferente. Por exemplo, o *codex Murbacensis* não é colocado como o arquétipo. Apenas o manuscrito *M (mn)* utiliza o *codex Murbacensis* como base. Richmond (ibid.) também não trabalha com a possibilidade de apenas um arquétipo, apontando quatro linhas principais que originaram os manuscritos que hoje possuímos. No geral, no entanto, o padrão é o mesmo seguido por Courtney (1968), com o acréscimo de alguns manuscritos perdidos e de linhas que indicam influência de mais de um manuscrito na transmissão, principalmente quando o novo manuscrito passa a incluir um número maior de poemas.

²² Reeve (2005, p. 438) oferece uma versão um pouco mais enxuta do que Courtney (1968), mas não discorda do *stemma* proposto por ela. O *codex Murbacensis* não aparece como arquétipo.

Ele relembra algumas das situações antes vividas e dá a entender que a jovem permanecerá no campo.

Culex é em versos hexamétricos. No início, há um elogio a Augusto. Depois, um pastor conduz seu rebanho a pastos, pensando sobre as riquezas da vida campestre, melhores que tudo. Suas ovelhas caminham até mais próximo de um riacho, local habitado por deuses e descrito com diversas referências mitológicas. Ele dorme num bosque de Diana, até que uma cobra, descrita como um terrível monstro, aproxima-se. Então, um mosquito pica o homem no olho, sendo morto logo em seguida pelo próprio pastor. O pastor percebe a cobra e a mata. Mais tarde, o mosquito retorna em sonho, reclama da ingratidão do pastor e conta quais heróis viu no Hades. No dia seguinte, o pastor faz uma homenagem ao mosquito que salvou sua vida.

O poema *Copa* é em dísticos elegíacos. Uma mulher que cuida de uma taverna, ou a voz poética, faz um convite para que entrem no estabelecimento, ressaltando o que pode ser ali encontrado. Vinho, mulheres e comida compõem o cenário de *carpe diem*, que também conta com alguns elementos bucólicos, como a menção de uma flauta de pastor; um riacho; flores; queijo; nozes; maçãs.

Moretum é em hexâmetros. O poema mostra o início do dia de Símulo, um pequeno agricultor, que precisa fazer sua comida antes de trabalhar no campo. Com a ajuda de Cíbale, ele faz todas as etapas necessárias para produzir um pedaço de pão e *moretum*, que consiste em uma mistura de queijo, alho, ervas, sal e vinagre. É bem destacada a pobreza do homem, com sua casa vazia e horta modesta, porém com uma ampla variedade de vegetais.

Catalepton inclui dezesseis pequenos poemas,²³ de métrica e temas variados. O *Catalepton* 1 é um diálogo (ou um fragmento de uma carta) com Plótio Tucça, um dos editores de Virgílio, sobre uma mulher que, por ser casada, não pode ser tocada. O *Catalepton* 2 ataca Ânio Cimber, um retor que teria matado seu irmão. No caso desse *Catalepton*, Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 8.3.27-28) e Ausônio (*Technopaegnon*, 15.5-8) o atribuem a Virgílio. O *Catalepton* 3 parece descrever o retrato de um político romano importante, comumente interpretado como Alexandre, o Grande, mas, mais provavelmente, Marco Antônio (FAIRCLOUGH, 1918, p. 488-489). O *Catalepton* 4 é uma homenagem à amizade de Musa, outro amigo de Virgílio (ver nossa discussão na

²³ Da expressão grega *κατὰ λεπτόν*, significa “poemas menores”.

seção 3.1), assim como um elogio à habilidade de suas palavras, superiores à fala de Clio, musa da história.

O *Catalepton 5* traz um adeus aos antigos colegas e professores da voz poética, que agora irá para uma escola epicurista. Para Elaine Fantham (2006, p. XII), é uma despedida da retórica, bem-sucedida, e da poesia, da qual a voz poética não consegue realmente se afastar. Como as biografias antigas dizem que Virgílio estudou com Siro, um mestre epicurista, esse é um poema até hoje às vezes atribuído ao mantuano. O *Catalepton 6* é uma crítica a um sogro e um cunhado, este último chamado de Noctuinus, que gastaram o dinheiro da família com luxos desnecessários. O *Catalepton 7* dirige-se a Vário, outro dos editores de Virgílio, e brinca com a utilização de uma palavra grega dentro de um poema em latim, tendo como tema o sofrimento amoroso gerado por um jovem. O *Catalepton 8* é um lamento feito para a pequena casa e propriedade de Siro. O *Catalepton 9* é um encômio a um Messala, provavelmente M. Valério Messalla Corvino, que triunfou sobre a Aquitânia em 27 a. C. (FAIRCLOUGH, 1918, p. 494). Os *Catalepta 8 e 9* serão analisados mais detidamente na seção 6.4.2.

O *Catalepton 10* é uma paródia do poema 4 de Catulo (no qual um antigo barco é dedicado aos deuses Castor e Pólux), sendo uma dedicatória de um retrato. Dessa vez, Sabino (já identificado como o Sabino que Cícero cita (*Epistulae ad Familiares* 15.20) e como o Ventídio Basso de Aulo Gélío, conforme aponta Fairclough (1918, p. 498-499)), oferece um retrato de si para os deuses gêmeos. O *Catalepton 11* é um epitáfio em diálogo, sendo Otávio Musa o tema – agora, em tom cômico, é dito que Musa morreu de tanto beber. O *Catalepton 12* também possui tema alcoólico. Noctuíno bebe demais em seu casamento, levando a voz poética a dizer que ele se casou não apenas com a sua noiva, mas também com uma jarra de vinho.

O *Catalepton 13* ataca uma pessoa não nomeada com uma linguagem invectiva nada típica de Virgílio. O *Catalepton 13a* é um epitáfio, que não se sabe para quem seria, mas certamente alguém considerado sábio pela voz poética. O *Catalepton 14* é uma promessa para Vênus de que a voz poética fará algumas oferendas se conseguir concluir seu poema já começado sobre a viagem de Eneias pelas cidades romanas, numa clara referência à composição da *Eneida*. O *Catalepton 15* é um epílogo editorial para os primeiros poemas de alguém. O poeta em questão, não nomeado, é comparado com Teócrito, Hesíodo e Homero. Analisaremos também esse *Catalepton* com maior atenção na seção 6.4.2.

Os *Priapea* são poemas dedicados ao deus da fertilidade Priapo, também presente em algumas obras de temática bucólica. Eles tratam de aspectos simples e naturais da vida, como a passagem das estações e a presença do deus. No caso do *Apêndice Virgiliano*, são três poemas, além do *Priapeum* ‘*quid hoc noui est?*’. Neste, em metro jâmbico, a voz poética reclama para Priapo sobre sua impotência, perguntando se o deus sente prazer em vê-lo sofrer com isso; amaldiçoa Priapo de diversas maneiras, mas ao mesmo tempo espera, num futuro breve, resolver seu problema.²⁴

O *Priapeum* 1 é uma inscrição para uma estátua de madeira do deus Priapo, em dísticos elegíacos. A estátua diz temer apenas o inverno, momento do ano em que pode virar combustível para os homens imprudentes que moram no campo. O *Priapeum* 2, em trímetro jâmbico, do mesmo modo apresenta a voz poética de uma estátua de Priapo, que afirma defender o jardim e a casa de um homem pobre. Novamente é feita uma breve descrição dos diferentes momentos do ano. É feito um aviso para os viajantes, que não podem roubar aquele local. O *Priapeum* 3, em verso priapeu, também apresenta uma voz de uma estátua de Priapo que afirma cuidar do jardim e da casa, que enriquecem a cada ano e são de um trabalhador e seu filho, que sempre o honram. O pequeno poema termina com um aviso a possíveis ladrões, que devem roubar outro jardim próximo, mais rico e não protegido pelo deus. Os *Priapea* 2 e 3 serão discutidos mais detalhadamente na seção 6.4.1.

No início de cada capítulo, detalharemos esses poemas selecionados, começando com uma sinopse um pouco mais detalhada do enredo de cada um e com uma tradução. Depois, buscamos mostrar de que modo os paralelos com outros textos clássicos podem nos ajudar a melhor compreender os poemas do *Apêndice Virgiliano*. No entanto, deixamos de lado outros poemas, sobre os quais falaremos agora (*Aetna*, *De est et non* e *De institutione uiri boni*, poemas que acreditamos ter pouco em comum com a tradição bucólica; *Ciris*, *De rosis nascentibus* e *Elegiae in Maecenatem*, poemas que parecem possuir alguns elementos da tradição bucólica).

Em *Aetna*, depois de invocar as Musas e pedir ajuda a Apolo, o eu poético cita alguns mitos (como o dos Argonautas, o da queda de Troia e o da idade de ouro), mostrando que sua tarefa – cantar sobre o Etna – é diferente e nunca antes foi realizada. Ele refuta os mitos que correm sobre o vulcão, já que a verdade será sua única preocupação (diferente do que os *aedos* fazem). O que causaria a fumaça e erupção vistas

²⁴ Niklas Holzberg (2005b) aponta como intertexto Tibulo 1.5 (v. 39-40) e as *Bucólicas* 2 e 4.

no Etna seriam correntes de ar dentro da terra, que, misturadas com o magma, causariam essas reações e os tremores do solo. São investigadas ainda as causas dessas correntes de ar; do que é feito o Etna; e o que são suas pedras. Por fim, é narrada uma de suas erupções. Durante todo o poema a voz poética busca manter uma visão científica e constantemente reforça isso. São utilizados hexâmetros.²⁵

Payne (2014, p. 258-260) considera que o poema é do século I d.C. Ele destaca algumas características desse poema didático, como o fato de que as comparações feitas nele não seguem o padrão mais comum de considerar experiências humanas e animais como base, mas sim minerais, que parecem seres vivos. Ao mesmo tempo, a voz poética não se preocupa em ter um destinatário ou em fingir ensinar outra pessoa. A natureza assume o papel de dramaturga, enquanto o poeta é um mero espectador.

Aetna teria um *terminus ante quem* na erupção do monte Vesúvio (79 d.C.), já que seria estranho um poema didático sobre um vulcão ignorar um acontecimento tão importante (HERRMANN, 1951, p. 92). Um possível autor seria Lucílio Júnior (séc. I d.C., destinatário de algumas obras de Sêneca, como as próprias *Cartas a Lucílio*, e procurador da Sicília durante o reinado de Nero), já que na bela *Carta a Lucílio* 79 Sêneca cobra o recebimento de uma carta que fale sobre a viagem pela Sicília e dá conselhos sobre a escrita de um poema com o tema do monte Etna.²⁶ Isso explicaria ainda, para Herrmann (ibid., p. 96-100), a ausência de dedicatória em *Aetna* – o autor escrevera o poema para Sêneca, que na época de sua publicação já se encontrava em baixa, retirado da vida pública (cerca de 62 d.C.). Assim, percebe-se que Herrmann (1958, p. 24-25) enxerga no poema a intenção de convencer um interlocutor, que ele acredita ser o filósofo Sêneca. A data mais provável para a publicação, para ele, seria o fim do principado de Nero, sendo possivelmente um poema que ataca o imperador ao criticar, por exemplo, a busca por riquezas, que exaure a terra (ibid., p. 21). Ainda considerando a visão de Herrmann (ibid., p. 25), as falhas formais do poema poderiam ser justificadas pela complexidade da questão.

O trecho em que é criticado o desejo por metais preciosos, como a prata e o ouro, apresenta também repreensões a outros costumes do homem (v. 252-273). A preocupação natural do homem é compreender de que modo a natureza funciona, e não desperdiçar

²⁵ Wolk (2005) aponta como intertextos os poemas didáticos (já que misturam observação científica e religiosa) de Lucrécio, Virgílio e Manílio, assim como as *Naturales quaestiones* de Sêneca. Rand (1919, p. 157-159) destaca as seguintes obras: *Geórgicas*, *De rerum natura* e o próprio *Culex*.

²⁶ Herrmann (1958, p. 5 e 17) atribui a Lucílio Júnior também os poemas *Catalepton* 9 e *Ciris*, considerando que *Ciris* seria o poema prometido no *Catalepton*.

tempo com luxos e expor a terra aos sofrimentos gerados pelos seus desejos infindáveis, cruéis e inúteis. A mineração seria um dos exemplos de como a terra é machucada e depois abandonada. Outro exemplo de desperdício da capacidade do homem é a agricultura. A voz poética descreve as complexas reflexões que o agricultor deve fazer para descobrir qual o tipo de solo que sua terra possui e qual espécie deve plantar nele para que sua tarefa seja bem-sucedida, colocando como única intenção possuir celeiros cheios, barris transbordando de vinho e silos cada vez mais altos. O dever do homem é acumular feitos nobres, que estimulam a mente, e não desperdiçar sua força com coisas menores, como a agricultura.

No início, a descrição da busca por riquezas poderia lembrar uma crítica aos luxos excessivos, que é feita por exemplo em Lucrécio (*De rerum natura* 2, v. 1-36) e em *Culex* (v. 58-97).²⁷ No entanto, nesses dois textos, a vida no campo é retratada como a ideal, já que se baseia na simplicidade. O autor de *Aetna* destoa ao retratar até mesmo as preocupações do pastor, normalmente vistas como inexistentes ou dedicadas apenas ao que é essencial para a sobrevivência, como fúteis. Ele destaca a avareza de pastores que tentam aumentar excessivamente suas riquezas, acumulando um número bem elevado de animais e grãos, algo sem paralelo em Teócrito e Virgílio.

Destacamos também que a voz poética se coloca como uma das poucas que faz uma poesia dedicada à verdade. Ele não tratará de temas poéticos comuns, justamente porque eles são permeados por mentiras dos aedos. Um dos exemplos de assuntos poéticos é a Era de Ouro (v. 8-16), na qual não era preciso plantar, pois a terra dava espontaneamente muitas riquezas para o homem, e Baco e Palas abundavam, sendo uma época em que o campo era agradável. Porém, esse não será o tema o eu poético, já que ele cantará algo diferente, completamente comprometido com a verdade.

De est et non explora a existência das monossílabas *est* (ser) e *non* (não ser) e quais as consequências delas na vida dos homens. São elas que causam as discórdias e contendas tão presentes no dia a dia em diferentes locais – no fórum, no teatro, na cúria, nas escolas. Como exemplo, é citada a polêmica: se há luz é dia? A conclusão a que se chega é contraditória – *est et non* (é e não é) –, lembrando-nos dos sofistas. Ao mesmo tempo que essas palavras perturbam profundamente o humano, são a razão de existência do discurso. O poema é escrito em hexâmetros.

²⁷ Cf. nossa discussão na seção 3.5.2.

Em *De institutione uiri boni*, a voz poética, em hexâmetros, afirma que existem poucos homens bons e inteligentes. Esses devem todos os dias, mesmo quando nada de diferente aconteceu, pesar-se na balança e analisar detidamente seus atos antes de dormir, para, ao acordar, receber os prêmios da virtude.²⁸ Salvatore e Remo (1991, p. 230) consideram que esse poema trabalha com um dos ideais da escola pitagórica. Os poemas *De est et non* e *De institutione uiri boni* são considerados como de Ausônio, certamente sendo tardios (*De rosis nascentibus* também já foi atribuído a Ausônio, conforme veremos ao tratar desse poema).

O poema *Ciris*, em hexâmetros, depois de apresentar uma invocação às Musas, narra a história de Cila, filha de Niso, rei de Mégara, que se transformou no pássaro Círis (como é ressaltado no próprio texto, não se trata de Cila, monstro marítimo, que aparece na *Odisseia*). Enquanto brinca com uma bola, Cila recebe uma flecha de Cupido e se apaixonou por Minos, oponente de seu pai. Na esperança de agradá-lo, ela tenta cortar a mecha de cabelo de seu pai que garantia a proteção da cidade, mas é interrompida pela serva Carme. Na manhã seguinte, Cila e Carme tentam convencer o rei a se acertar com Minos, inclusive utilizando uma poção para isso, mas não têm sucesso. Assim, Cila corta o cabelo, mas não conquista seu amor e vê sua cidade e pai caírem. É levada como prisioneira, até que se transforma no pássaro. Júpiter então faz com que o rei Niso vire uma gaivota, para que possa perseguir Círis.²⁹

O poema segue um estilo neotérico cheio de digressões. Salvatore e Remo (1991, p. 232) citam como influência Licínio Calvo, Hélvio Cinna, Valério Catão, Catulo e Calímaco. Como vimos, Herrmann (1951, p. 103-107) atribui *Ciris* a Lucílio Júnior, considerando que o poema seria posterior às *Éclogas* de Calpúrnio Sículo (que também têm datação incerta, mas provavelmente no período de Nero, conforme Mayer (2006, p. 454-458)). Herrmann (1951, p. 107) ainda destaca que o poema do *Apêndice Virgiliano* segue a versão do mito de Cila e Niso que há nas *Geórgicas* (1, v. 404-409), e não a das *Bucólicas* (6, v. 74-76). Na *Bucólica* 6, temos uma estranha mistura dos mitos da Cila filha de Niso e da Cila monstro marítimo.³⁰ A não-confusão das duas histórias é tema do prólogo do poema *Ciris* (v. 54-91).

²⁸ Uma possível relação seria a prática de autoanálise na tradição filosófica antiga (com, por exemplo, Aristóteles e sua defesa da prática de pesar quais as melhores atitudes a serem tomadas).

²⁹ O paralelo mais óbvio seria com as *Metamorfoses* 8 de Ovídio (v. 1-151), em que é narrado o mesmo mito. Rand (1919, p. 149-152) ressalta que são diversos os trechos imitados da *Eneida*, *Geórgicas* e *Bucólicas*.

³⁰ Para Clausen (1994, p. 205), “he was concerned, rather, to tell one of the Scylla-stories while reminding his reader of the other (...). The manner is Alexandrian, consummately so”.

Isso, no entanto, não exclui todas as relações de *Ciris* com as *Bucólicas*. Depois que Cila corta a mecha do cabelo de seu pai e é levada amarrada no navio de Minos, ela faz um lamento. Nele, dois versos possuem trechos de versos iguais às *Bucólicas*: primeiro, ela relembra que amou Minos no momento em que o viu (*ut uidi, ut perii! ut me malus abstulit error*, “assim que vi, perdi-me! como o mau engano me tomou”, v. 430),³¹ utilizando a mesma expressão que Dâmon na *Bucólica* 8 (v. 41), quando conta como se sentiu quando olhou para a sua amada. Na sequência, Cila justifica que não poderia resistir ao deus do Amor (*omnia uincit amor*, “o amor vence todas as coisas”, v. 437), justamente as palavras finais utilizadas por Galo na *Bucólica* 10 (v. 69). Assim, em um pequeno trecho, a personagem Cila cita dois momentos de extremo sofrimento amoroso das *Bucólicas*. Na *Bucólica* 8, a voz poética que Dâmon adota diz que cometerá suicídio; na *Bucólica* 10, Galo define. Cila também sente que está perto de sua morte, sendo de tal modo punida por conta de seu ato ímpio, mas justificado pelo amor que sentia por Minos.

Outros momentos do poema *Ciris* citam a *Bucólica* 8: quando a ama de Cila tenta persuadir, através de um encantamento, Niso a aceitar uma possível aliança entre Cila e Minos, parte de seu procedimento lembra o feitiço da canção de Alfesibeu. Na *Bucólica* 8 (v. 73-75), uma imagem é amarrada e circulada três vezes, já que *numero deus impari gaudet* (“o deus se alegra com número ímpar”, v. 73).³² Carme, em *Ciris*, cospe três vezes e recomenda que Cila faça o mesmo, utilizando a mesma explicação para o número (v. 373). O feitiço da voz poética de Alfesibeu parece funcionar, se considerarmos que o verso 109 não é um delírio. O feitiço de Carme, por outro lado, certamente não funciona, já que não consegue mudar a decisão de Niso.

Um outro momento da *Bucólica* 8 deve ainda ser comentado. Quando Carme descobre a paixão e o sofrimento de Cila, revela que já havia cuidado de Britomártis, uma caçadora de Creta que fora perseguida por Minos e que, na fuga, jogara-se de um penhasco. O verso utilizado para descrever a ação (*praeceps aerii specula de montis abisses*, “precipitando-se partirias do alto de monte aéreo”, v. 302) só difere em duas palavras do suposto suicídio da voz poética de Dâmon (*praeceps aerii specula de montis in undas / deferar*, “cairei precipitando-me do alto de monte aéreo em ondas”, v. 60-61).

³¹ Todas as nossas citações dos poemas do *Apêndice Virgiliano* seguirão a edição de Clausen et al. (1966), exceto quando indicado o contrário. Todas as traduções fornecidas para textos gregos e latinos são de nossa autoria.

³² Todas as citações das *Bucólicas* de Virgílio seguirão a edição de Clausen (1994).

Com essas quatro diferentes citações da *Bucólica* 8, fica evidente que o autor de *Ciris* usou ao menos essa *Bucólica*, que certamente é uma das que mais trabalha com a temática do sofrimento amoroso, como intertexto. A *Bucólica* 10, outra das *Bucólicas* que trata dessa questão, também foi utilizada por ele.

No *De rosis nascentibus*, algumas rosas, em diferentes etapas de vida, são descritas em um dia ensolarado de primavera. O poema é em hexâmetros datílicos. A brevidade das flores é lamentada pelo poeta, ao mesmo tempo em que a beleza (que inspira ou é inspirada pela Aurora) é louvada. Ao fim, é feita uma comparação: assim como a rosa pouco dura, também a juventude da moça bela; e, por isso, ela deve ser aproveitada ao máximo, enquanto há tempo.³³

Cupaiolo (1984, p. 7-11), em seu interessante comentário ao poema, aponta que o poema pode ser dividido em diferentes partes,³⁴ mas que de qualquer modo existe paralelo entre cada seção, gerando uma circularidade textual que representa o ciclo da vida, um dos temas do poema. A associação entre a rosa e a beleza humana, explorada no poema *De rosis nascentibus*, é comum. Horácio, em seu poema 4.10, diz para Ligurino que um dia sua beleza não será mais tão forte (já que hoje ela é superior até mesmo à da rosa) e então ele se perguntará por que não tinha a mesma maturidade quando mais jovem ou por que a beleza não pode voltar para ele. Nos *Amores* (2.5, v. 37) de Ovídio, o eu poético compara o rubor de sua amada com uma rosa entre lírios, e, na *Ars Amatoria* (2, v. 116), afirma que é preciso ter a mente desenvolvida e não apenas a beleza física, já que o tempo a leva, do mesmo como a rosa já florescida depois fica apenas com seus espinhos.

No entanto, o poema do *Apêndice Virgiliano* seria um momento especial na história literária do termo, já que possui unidade em seu argumento (CUPAILOLO, 1984, p. 68). Isso não garante que seja estilisticamente elaborado, pois há certa monotonia lexical, com repetição de substantivos e alteração apenas dos adjetivos que os acompanham. O poema já foi atribuído a Ausônio, por estar presente em um códice que possuía outras obras dele, e a Floro; no entanto, ao que tudo indica, estamos diante de um poeta anônimo, que teria como data algum momento entre o século V e o século VI (ibid., p. 6).

³³ Pensamos que a *Ode* 2.11 de Horácio pode ser relacionado ao *De rosis nascentibus*.

³⁴ Seja em partes descritivas (v. 1-40) e subjetivas (v. 41-50), seja em partes de descrição sem movimento (v. 1-22) e com movimento (v. 23-50), ou ainda em três partes que abarquem as duas divisões anteriores, considerando a descrição estática (v. 1-22), a dinâmica entre vida e morte (v. 23-40) e os comentários finais de um poeta comovido (v. 41-50). Para Cupaiolo (1984, p. 8), a parte inicial descritiva seria exagerada, assumindo um tom irreal, enquanto o restante do poema seria dominado por uma melancolia mais realista.

No *Idílio* 29 de Teócrito, o eu poético diz para seu amado que as pessoas sempre envelhecem e ficam enrugadas rapidamente, sem poder recuperar a juventude perdida, de modo que o jovem deve retribuir o amor que o eu poético sente (v. 25-34). No *Idílio* 27, de pseudo-Teócrito, a personagem Dáfnis usa o argumento da brevidade da juventude para persuadir a menina que resiste a seus avanços (v. 8-10). Virgílio não aproveita o tema nas *Bucólicas*, mas Nemesiano desenvolve a ideia na *Écloga* 4, na canção de Lícidas. O pastor, apaixonado por Iolas, diz que nem sempre o jovem terá a sua beleza, já que ervas perdem as flores, espinhos perdem as rosas, lírios escurecem e tanto a vinha quanto o choupo perdem suas folhas: *donum forma breue est nec se quod commodet annis* (“a beleza é um breve presente e não algo que se dá com os anos”, v. 24).³⁵ Lícidas continua a sua descrição da juventude perdida, inclusive dizendo que Iolas já não é tão belo por ter 20 anos (v. 32-37) – no entanto, ao fim do poema (v. 68-72), Lícidas afirma que nem mesmo encantamentos podem diminuir a sua impressão sobre a beleza de Iolas, confirmando que suas críticas e ameaças eram apenas um argumento retórico. Assim, a temática não seria propriamente bucólica, mas o tema da volatilidade da juventude como um argumento para sedução de uma jovem já teria sido explorado por essa tradição.

Elegiae in Maecenatem são dois elogios para Mecenas, em dísticos elegíacos. O primeiro poema conta como a Musa do eu poético recentemente já lamentara a morte de um jovem (identificado como Nero Claudio Druso, que morreu um ano antes de Mecenas e teve escrito em sua homenagem o poema *Consolatio ad Liuiam*, já atribuído a Ovídio, mas hoje considerado espúrio), agora tendo também o falecimento de alguém mais velho para cantar. O eu poético diz que Mecenas era corajoso no combate e glorioso na paz com seus jardins e récitas de versos. Célebre amigo do imperador, tinha conquistado o direito às coisas boas da vida. O poema defende Mecenas de algumas críticas, como o gosto por joias e por túnicas soltas, não importando que fosse uma figura cercada por luxos, já que ele sempre cumpriu seu dever público.

A breve descrição dos jardins de Mecenas (v. 33-36) possui alguns dos elementos do *locus amoenus* bucólico. Diz-se que ele gostava do carvalho sombroso (*umbrosam quercum*, v. 33) e das águas correntes (*lymphasque cadentes*, v. 33), assim como tinha uma pequena porção de terra com solo bom para árvores frutíferas (*paucaque pomosi iugera certa soli*, v. 34). Nos jardins luxuosos (*mollibus hortis*, v. 35), honrava as

³⁵ Para as citações de Nemesiano e de Calpúrnio Sículo, seguiremos a edição de Duff e Duff (1935).

Musas e Apolo, sentado cantando entre aves melodiosas (*argutas garrulus inter auis*, v. 36).

Também são destacados seus feitos em guerra, assim como justificada sua comemoração uma vez que vitorioso. Baco e Hércules, entre outros, são citados como exemplo de grandes figuras que souberam comemorar após um triunfo. Outra explicação dada para o regozijo com a vitória é a ordem natural do mundo (v. 93-102): o vencedor deve amar, aproveitar a sombra e dormir em folhas com cheiro de rosas; e o vencido deve arar e ceifar a terra, sendo governado pelo medo e sem nunca aprender a descansar no solo. A voz poética afirma ainda que as estações regem os modos de vida de humanos e animais, durante o dia devendo o boi arar e durante a noite o agricultor e o boi descansarem. Assim também a andorinha se esconde no inverno e canta na primavera.

Na sequência (v. 111-118), o eu poético lamenta que Mecenas e os humanos em geral não tenham o poder de rejuvenescer, como as árvores que ganham nova vida quando recuperam suas verdes folhas. Outros animais também parecem ter uma vida longa, como o cervo e o corvo (esse último sendo uma figura comum para a longevidade), enquanto os homens vivem muito pouco.

É interessante considerarmos que a natureza não é explorada no primeiro poema das *Elegiae in Maecenatem* no modo mais tradicional, considerando rituais de lamento para mortos. Manakidou (1996, p. 31), que analisa os poemas *Epitáfio a Adônis* e *Epitáfio a Bion*, que exploram o lamento por figuras famosas que já morreram, considera os seguintes elementos como tradicionais: o lamento de várias pessoas e da natureza; a ênfase na juventude do morto; o contraste entre um passado feliz e o presente infeliz e silencioso; o elogio do morto. No caso dos poemas *Epitáfio a Adônis* e *Epitáfio a Bion*, dá-se mais atenção para o elogio da personagem do que para o consolo de seus entes queridos.

O primeiro poema das *Elegiae in Maecenatem*, no entanto, não retrata a natureza lamentando a morte de Mecenas, e sim a coloca como um dos passatempos que mais o agradavam em vida, como um dos parâmetros para considerar que mesmo já em idade avançada Mecenas deveria ter vivido mais. A vida no campo é retratada como dura, sendo destinada aos que não são vencedores, e governada pelas estações. O poema também faz principalmente um elogio a Mecenas, sem dedicar um trecho de consolo aos que o perderam.

O segundo poema mostra Mecenas em seu leito de morte, pedindo para ser lembrado e ciente de que tivera uma vida boa, significativa, sempre sendo amigo de César. No fim, o narrador deseja que Mecenas viva mais e depois passe para o céu.³⁶

A divisão do poema foi primeiro sugerida por Joseph Justus Scaliger, não estando presente nos manuscritos mais antigos (SALVATORE; REMO, 1991, p. 230). Uma das dificuldades de atribuir o poema a Virgílio é que Mecenas morreu depois do poeta, em 8 a.C. Herrmann (1951, p. 113-117) acredita que o poema seria de Petrônio, autor do *Satiricon*, que defenderia a si próprio utilizando como pseudônimo o nome de Mecenas.

Acreditamos ter deixado claro, através desse breve panorama sobre os poemas do *Apêndice Virgiliano*, que os outros poemas também podem atestar a influência da tradição bucólica na antiguidade. Seleccionamos apenas alguns dos poemas que levantaram mais pontos a serem investigados. Antes de abordarmos cada um deles individualmente, é importante que tenhamos uma noção clara do que é o “bucólico” e de como utilizamos esse termo em nossa pesquisa.

1.4 SOBRE O CONCEITO DE “BUCÓLICO”³⁷

O conceito de poesia bucólica não é, de nenhum modo, simples. Como Gutzwiller (1991, p. 9) aponta, um novo gênero será sempre um produto de outros mais antigos, sendo definido através desses até passar a ser considerado como um gênero independente. A independência do gênero textual é atingida quando existe uma combinação sólida de forma e de conteúdo. A poesia bucólica, antes de tornar-se independente, fazia parte do grande grupo do *epos* (poesia escrita em hexâmetros), possuindo ao mesmo tempo semelhanças e diferenças com a poesia épica (HALPERIN, 1983, p. 249).³⁸ Hoje em dia, ela é considerada um gênero independente, mas como ela chegou nesse ponto e o que queremos dizer com o termo “bucólico” não são tão certos.

³⁶ Marko Marinčič (2005) vê ecos das *Elegias* 3.9 e 4.6 de Propércio. Apontamos também uma possível relação com a *Ode* 3.29 de Horácio.

³⁷ Uma reflexão inicial sobre esse tema foi desenvolvida em uma apresentação nossa (GROCHOCKI, 2017).

³⁸ Cf. Halperin (1983, p. 77-84) para uma análise detalhada de como a poesia bucólica seria vista na antiguidade clássica. Cf. ainda Oliva Neto (2013, p. 62-63) para uma leitura de que a poesia bucólica seria um *epos* baixo, talvez inclusive já adquirindo certa independência dos demais *epos* em Quintiliano (*Instituições Oratórias* 10.1.51-57).

De qualquer modo, é impossível negar a sua conexão forte com as representações da vida do pastor.

Consideraremos, aqui, a tradição poética bucólica apenas na antiguidade. Escolhemos esse recorte porque à medida que aumentamos o número de autores e o tempo abarcado, cresce também a complexidade da questão.³⁹ Como, segundo as discussões dos críticos mais recentes, podemos considerar que os poemas do *Apêndice Virgiliano* que aqui abordaremos foram escritos entre o século I a.C. e o século IV d.C. (mais sobre isso nos capítulos sobre cada poema), eles se inserem na tradição clássica e, assim, podem até mesmo nos ajudar a entender de que modo o gênero bucólico foi construído e entendido nessa época.

Não sabemos quanto do mundo bucólico foi realmente inventado por Teócrito (HALPERIN, 1983, p. 115-116), mas ele foi o primeiro a usar βουκολικός (e outros termos relacionados) em contexto de apresentação poética. No *Idílio 1*, τᾶς βουκολικᾶς μοίσας (“da musa bucólica”, v. 20)⁴⁰ parece pressupor que Dáfnis é a personagem principal, já que ele é o βουκόλος prototípico. No entanto, no *Idílio 7*, temos βουκολικᾶς ᾠοιδᾶς (v. 49, “a canção bucólica”), mas nenhum boieiro. Βουκολικός em Teócrito deve ter, assim, relação não apenas com boieiros, mas também com moradores do campo e paisagens campestres, que de fato aparecem no *Idílio 7* (SICKLE, 1976, p. 22-23). Esse significado mais amplo está de acordo com nossa expectativa moderna, que não associa necessariamente “bucólico” à presença de animais bovinos e humanos que os atendem.

Precisamos considerar, por outro lado, que nem todos os *Idílios* de Teócrito possuem uma das palavras relacionadas a βουκολικός. Alguns desses casos são poemas que poderíamos considerar facilmente como bucólicos, como o *Idílio 4*, que é um diálogo entre dois pastores. Outros *Idílios* não possuem palavras com raiz semelhante e apenas poderiam ser considerados bucólicos com algumas ressalvas. É o caso do *Idílio 10*, que trata de ceifadores em um ambiente campestre – seria possível entender também esses trabalhadores como parte de uma poesia bucólica? Finalmente, há ainda outros *Idílios* que não parecem ser bucólicos, como o *Idílio 2*, em que uma mulher realiza, na cidade, um feitiço para atrair seu amado.

Mesmo que nem todos os *Idílios* de Teócrito sejam bucólicos, todos parecem trabalhar com a oposição entre cidade e campo. Inclusive nos poemas urbanos, como

³⁹ Para os que desejam ter uma visão mais ampla, recomendamos o trabalho de críticos como Halperin (1983) e Hubbard (1998).

⁴⁰ Para todas as citações dos *Idílios* de Teócrito seguiremos a edição de Hopkinson (2015).

podemos ver no *Idílio 2*, há estilo, linguagem e tema semelhantes aos *Idílios* bucólicos (SICKLE, 1976, p. 24-25; HALPERIN, 1983, p. 127). O oposto também ocorre: o *Idílio 3* tem um tema urbano, o παρακλαυσίθυρον (“lamento junto a uma porta”, “serenata”), mas em frente a uma caverna. Essa contraposição e mistura satisfaria Halperin (1983) em sua definição de poesia pastoril, que é em parte baseada no uso de oposições – segundo Gutzwiller (1991, p. 13), atualmente as definições de poesia pastoril são bem abertas, em geral considerando formas de conflito ou relações de oposição, como entre o rural e o urbano; o simples e o complexo; o natural e o artificial. No entanto, nós não sabemos exatamente como os escritores e críticos antigos lidaram com essa variedade de temas e se todos os *Idílios* eram vistos como bucólicos.

Os primeiros escritos bucólicos posteriores a Teócrito, que foram em parte atribuídos a ele na forma de *Idílios* espúrios, começaram a dar uma forma mais definida para esse gênero literário. A fusão complexa de diferentes temas e gêneros em Teócrito é substituída por algo mais restrito: as contendas no campo nos *Idílios 8 e 9*, que envolvem também troca de presentes ou um prêmio pelo melhor canto. O *Idílio 6*, visto por Reed (2010, p. 250) como possivelmente espúrio, mostra a mesma tendência de centrar-se apenas em uma breve contenda entre pastores jovens.

Esses três *Idílios* possuem um estilo diferente, evitando vocabulário e construções linguísticas eruditas e utilizando em menor medida o dialeto dórico (muito explorado antes por Teócrito). Dáfnis é uma personagem que aparece nos *Idílios 6, 8 e 9*. Assim, os poemas se colocam como um passado da canção de Tírsis no *Idílio 1*, que o mostra já maduro. Eles exploram em menor medida o uso de detalhes realistas, até mesmo dentro da temática da competição – não existe, por exemplo, qualquer tipo de rivalidade entre os pastores. Não há também contraste entre a cidade e o campo.⁴¹

Parece, assim, que num primeiro momento possuímos uma simplificação da obra de Teócrito. Isso não impede que outros autores continuem a tradição bucólica de um modo diferente. O *Epitáfio a Bión*, outra obra considerada bucólica e posterior a Teócrito, destaca diferentes aspectos da poesia de Teócrito, usando como fonte principalmente o *Idílio 1* e o poema *Epitáfio a Adônias*, do próprio Bión, e centrando-se no tema da morte e do lamento. A ideia principal dos *Epitáfios* vem de Teócrito, mas o forte diálogo com elementos tradicionais de rituais de lamento (já citados acima, cf. seção 1.3) é um caminho não tão enfatizado na tradição bucólica anterior.

⁴¹ As informações aqui brevemente citadas são discutidas por Reed (2010).

Virgílio é, obviamente, o autor mais influente dessa tradição. Uma das razões para isso é que ele não restringe as complexidades de Teócrito, mas, ao invés disso, usa várias delas em novos modos em dez diferentes poemas. A composição de uma obra com temática bucólica não o impediu de basear-se também nos *Idílios* urbanos de Teócrito, como é claramente o caso da influência do *Idílio 2* numa das canções da *Bucólica 8*. A *Bucólica 6* exemplifica como Virgílio não se restringe aos temas do autor siracusano: se, por um lado, seu prólogo dá continuidade à relação da poesia bucólica com a postura calimaquiiana de opor-se ao épico, essa *Bucólica* ainda abarca, na canção de Sileno, uma narrativa cosmogônica de grande amplitude temática.⁴² A obra de Virgílio moldou nossa visão de Teócrito, definindo o que deveria ser visto como um aspecto bucólico.

Calpúrnio Sículo, o próximo autor latino que compôs uma obra bucólica,⁴³ usa as *Bucólicas* de Virgílio como fonte para as suas *Eclógas*, mas também inova. Magnelli (2006, p. 468-475) aponta que elementos não bucólicos são frequentemente inseridos no contexto bucólico de Calpúrnio Sículo, como, por exemplo, traços do gênero didático. Ao mesmo tempo, Calpúrnio Sículo conseguiria manter uma moldura pastoril consistente para os seus poemas, mas mesmo aí tem elementos inovadores. Na *Écloga 7*, por exemplo, a cidade não invade o campo, como nas *Bucólicas 1* e *9* de Virgílio – é o pastor que decide não permanecer no campo (MAYER, 2006, p. 461).

Nemesiano, por outro lado, imita mais fielmente Virgílio e Calpúrnio Sículo (MAYER, 2006, p. 464-465). Isso não o impede, no entanto, de acrescentar em sua poesia alguns elementos diferentes dos já explorados pelos dois outros poetas. Na *Écloga 3*, por exemplo, Pã é perturbado em seu descanso e assim decide cantar, em situação semelhante a Sileno na *Bucólica 6* de Virgílio. O tema da canção é a origem da vinha e de Baco, assunto não tratado por Virgílio e por Calpúrnio Sículo.

Esse breve panorama nos ajuda a ter uma visão um pouco mais ampla da tradição bucólica na antiguidade. Consideramos importante ainda salientar que não apenas autores propriamente bucólicos, como Calpúrnio Sículo, utilizaram os escritores anteriores dessa tradição como fonte para suas obras. O elegista Tibulo, na primeira *Elegia* do livro 1, contrasta a vida simples e tradicional do campo com a vida do soldado, mais dura, e assim

⁴² A visão de Clausen (1994, p. 175-177) parece continuar sendo a mais provável: Sileno, transformado em um crítico literário, canta sobre várias coisas, como se nunca fosse terminar sua canção, mas tendo como tema unificador a poesia como concebida por Calímaco e, conseqüentemente, por Galo.

⁴³ Seguimos a postura mais comum, que é a de considerar que Calpúrnio Sículo escreveu no período de Nero, cientes de que não é algo certo. Como Mayer (2006, p. 454-456) aponta, essa datação não é garantida, mas é a que parece mais provável.

aponta, nesse poema programático, uma característica da sua obra como um todo: a mistura de elementos bucólicos e temas emocionais, profundamente inspirados nas *Bucólicas* e nas *Geórgicas* de Virgílio. As *Elegias* 1.2 e 1.5 retomam a vida no campo como um ideal desejado, agora sendo um cenário para uma vida ao lado de Délia. A *Elegia* 1.10 retrata a vida pastoril como algo do passado (v. 9-12) ou distante da realidade do eu poético (v. 41-55), não mais sendo possível em uma época com ganância e guerra, como se recusando os sonhos imaginados nas *Elegias* anteriores. Na *Elegia* 2.3, há uma visão diferente: com a nova amada, Nêmesis, o campo se torna o responsável por manter o casal separado, já que exige trabalhos pesados. Se o tema principal e unificador de Tibulo não é o campo, esse com certeza é um dos assuntos importantes por ele tratados, inclusive evoluindo no decorrer de sua obra.

Justamente por ser possível falarmos de autores não propriamente bucólicos que certamente utilizam a poesia bucólica em suas obras, dando novo significado para suas imagens, podemos também considerar que um poema como *Culex*, que não necessariamente é classificado como um poema bucólico, pode ser analisado através de seus intertextos com essa tradição. Seu enquadramento bucólico (já que o poema trata, inicialmente, da vida de um pastor e, ao fim, sobre como ele construiu um jardim em homenagem ao mosquito que o salvou) poderia até mesmo apontar para a leitura de que esse é um poema de fato bucólico, que, como a *Bucólica* 6, questiona os limites do gênero e apresenta uma expansão deles. *Dirae/Lydia* é mais facilmente considerado um poema bucólico,⁴⁴ mas isso não significa que siga os elementos da poesia de Teócrito e de Virgílio sem alteração. Na realidade, a parte *Dirae* pede justamente a destruição da paisagem bucólica virgiliana. Poderia um poema de tal natureza ser uma obra bucólica?

Por mais que não haja uma resposta unânime para qual a classificação (em gêneros literários) mais correta para os poemas do *Apêndice Virgiliano*, queremos aqui analisar de que modo eles se aproximam e se afastam da riquíssima tradição bucólica. Partimos, assim, da premissa de que mesmo obras que não pertencem a um determinado gênero podem influenciá-lo, já que são lidas por autores e leitores de diferentes épocas e assim ajudam a moldar o modo como um gênero é entendido. Como os gêneros sempre estão em construção, esses diálogos interferem na sua constituição.

Duas perguntas guiam nosso trabalho: em quais momentos os poemas do *Apêndice Virgiliano* confirmam nossa expectativa moderna de poesia bucólica, moldada

⁴⁴ Cf., e.g., Mayer (2006, p. 451-452).

por séculos de recepção, e em quais eles se afastam dela? E como podem esses poemas nos ajudar a construir uma visão menos idealizada sobre a poesia bucólica na antiguidade? Ao fim, esperamos dar um panorama de elementos de maior ou menor destaque na recepção da antiguidade, contribuindo para uma pergunta maior, que deixamos para trabalhos futuros: como se deu a evolução da tradição bucólica entre a época de Virgílio e o século XV?

Nosso recorte, sendo literário, considerará que é bucólico o que mostra relação com temas ou estruturas que aparecem em Teócrito e/ou no Virgílio das *Bucólicas*. Assim, não tentaremos traçar o que Halperin (1983, p. 137) menciona como “rigorous historical definition of bucolic poetry”, pois isso daria escopo para a elaboração de um trabalho por si só. A complexidade das questões que envolvem a definição do gênero bucólico, acima apontadas, levou-nos a determinar que o melhor recorte é considerar as temáticas presentes nos dois maiores autores bucólicos da antiguidade clássica como temáticas por si só bucólicas. Desse modo também atendemos ao ideal de Halperin (ibid., p. 137).⁴⁵

Ao usar o termo “bucólico”, estamos conscientes de que Halperin (ibid., p. 75) o considera mais ligado ao uso literário poético. Para o crítico, o conceito de pastoril ou pastoral (*pastoral* em inglês, que, ao nosso ver, pode ser traduzido pelas duas formas em português, utilizadas como sinônimos pela crítica) remete a coisas além da literatura (como, por exemplo, às artes visuais que tratam de algum elemento campestre), sem ter um momento certo de criação. O bucólico, por outro lado, é um termo literário, utilizado para designar essa poesia complexa, sobre a qual falamos acima.

Passamos agora a analisar individualmente os poemas selecionados, de modo que possamos nos aprofundar nas particularidades de cada um.

⁴⁵ i.e. “encompass the great variety of material contained in many of the Idylls and help make sense of (or, at least, not violate) the many similarities of form and content connecting otherwise dissimilar poems the Theocritean corpus”.

2 O POEMA *DIRAE/LYDIA*

O poema *Dirae/Lydia* mostra um eu poético que se vê obrigado a partir de suas terras, deixando para trás seu trabalho e também sua amada Lídia. Na primeira parte (v. 1-103), aquela conhecida como *Dirae*, ele lança imprecções contra a terra, que agora pertencerá a um soldado. No início do poema, o eu poético convida Bátaro, um nome que não se sabe a que ou a quem se referiria (como veremos no desenvolver de nossa análise), a relembrar os tempos auspiciosos. No entanto, sem mencionar quais foram especificamente os bons momentos daquele local, são listadas as maldições contra a terra outrora feliz. Entre essas estão o voto para que seja infértil, destruída pelo fogo e vento ou mesmo inundada pelo mar (inclusive com bestas marítimas), para finalmente ser transformada em um pântano. O eu poético afirma não ser mais possível que o bosque local ressoe o nome Lídia como antigamente. Resta para ele contemplar à distância sua posse. Dirigindo-se ao seu rebanho (o que nos indica que esse cenário catastrófico ainda não ocorreu), pede que os animais também se despeçam do pasto e diz que sempre se lembrará do que ali viveu.

Na segunda parte (v. 104-183), *Lydia*, o eu poético reflete sobre seu anterior relacionamento com Lídia e despede-se dela com muito sofrimento. Ele diz ter inveja da terra, que permanece com a menina, e imagina o comportamento de Lídia na paisagem campestre; ela inclusive rememorar as canções que no passado ouvira dele. O fato de estar sem a amada traz lamentos, que são ouvidos por uma natureza simpática ao sofrimento. São destacados a simplicidade com que os animais se amam e como antigamente, na idade de ouro, tanto deuses quanto mortais tinham maior liberdade. Essa ideia leva à reflexão sobre qual teria sido a ofensa causada pelos humanos para que o eu poético assim fosse punido, mesmo não tendo sido o primeiro a entregar-se aos prazeres do amor. Para comprovar seu argumento, lista alguns deuses e seus mitos, como Júpiter e Hera, Vênus e Adônis. Por fim, o eu poético declara que passou por tanto sofrimento que não é mais reconhecível aos olhos da amada.

A ruptura temática levou a maioria dos críticos a considerar que *Dirae/Lydia* são dois poemas, inclusive de diferente autoria. Scaliger (1573, p. 434) foi o primeiro crítico a apontar a possibilidade de serem dois poemas (no entanto, mantendo-os unidos em sua edição de 1573); Ellis (1890), Ussani (1902), Enk (1919), Rand (1919), Schutter (1953) e Fraenkel (1966) seguem em suas análises a divisão proposta. Algumas das

características que apoiam essa visão são, por exemplo:⁴⁶ 1) a ausência de refrão no poema *Lydia* (na realidade, há três repetições das palavras *inuideo uobis, agri* em início de verso nos primeiros 20 versos, mas os críticos não os consideram), enquanto em *Dirae* há; 2) a ausência de *adynata* em *Lydia*; 3) o desaparecimento da personagem Bátaro, sempre evocada no refrão de *Dirae*; 4) a mudança brusca de tema (maldições/bucólico para elegia amorosa/bucólico); 5) o suposto fato de que os versos finais de *Dirae* anunciam o fim do poema, não o início de outra parte; 6) a composição em anel de *Dirae* (v. 4-8 e 98-103), que anunciaria também o fim; 7) a grande diferença de estilo entre as duas partes.⁴⁷

No entanto, é fato que desde cedo foi estabelecida uma ligação entre *Dirae* e *Lydia* (ELLIS, 1899, p. 148). Argumentos para a união dos dois poemas em um só também foram levantados por alguns críticos.⁴⁸ Em síntese, seriam: 1) a unidade temática não é condição obrigatória de um poema; 2) o nome Lídia aparece já na parte *Dirae* (v. 41 e 89);⁴⁹ 3) o desfecho de *Dirae* (v. 98-103) introduz o tema de *Lydia*; 4) também em *Lydia* há uma estrutura semelhante ao refrão de *Dirae*; 5) existe um paralelo entre *dulcior rura* e *Lydia dulcior illis* (v. 7 e v. 89, na parte *Dirae*) e o início da parte *Lydia, formosa prata e hoc formosa magis* (v. 104-105); 6) a diferença métrica entre os dois poemas é justificável pela diferença temática; 7) a tradição os repassa como uma unidade.⁵⁰

Como é possível perceber, não existe um consenso atual sobre a unidade ou separação das partes *Dirae* e *Lydia*, por mais que exista uma maior adesão à segunda corrente. Aqui, no entanto, optamos por analisar e traduzir juntas as duas partes, já que assim elas aparecem nas edições latinas. Não há em português uma tradução que abarque os 183 hexâmetros que desde cedo são transmitidos juntos.⁵¹ Julgamos, assim, necessário que também o leitor em língua portuguesa tenha ciência de que, se não foram em sua

⁴⁶ Para um resumo desses argumentos e quais críticos os apoiam, cf. Schutter (1953), Abeele (1969), Lorenz (2005) e Silva (2012).

⁴⁷ Como a ausência de versos espondaicos em *Dirae*, enquanto em *Lydia* há 3; o maior uso de elisões em *Dirae*; o maior número de coincidências entre o acento da palavra e a sílaba longa do quarto pé em *Dirae*; e as diferenças no uso da cesura (por exemplo: em *Dirae* acontecem cesuras únicas na metade do terceiro pé em 18 versos e em *Lydia* apenas em 6 versos; enquanto cesuras duplas na metade do terceiro e quarto pé são utilizadas em 33 versos em *Lydia* e em apenas 21 versos em *Dirae*). Para um resumo mais aprofundado das diferenças estilísticas, cf. Abeele (1969, p. 151-153).

⁴⁸ Para um resumo desses argumentos e quais críticos os apoiam, cf. novamente Abeele (1969) e Lorenz (2005).

⁴⁹ Para os críticos contrários, as menções de Lídia são mera interpolação da mão que primeiro uniu os dois poemas. E. g. Fraenkel (1966, p. 152-153).

⁵⁰ No entanto, como bem aponta Abeele (1969, p. 146-147), era comum que um mesmo manuscrito contivesse mais de um trabalho, já que copistas medievais uniam poemas por tema ou autor.

⁵¹ Duas recentes traduções para o português, por exemplo, tratam apenas da parte *Dirae* do poema (POLASTRI, 2010; SILVA, 2012).

criação uma unidade, a sua transmissão mostra que logo foram vistos como poemas fortemente relacionados ou como um só poema. Advertindo o leitor de que não há certezas nessa questão, não há motivo para não os transmitir, analisar e traduzir, como as edições latinas mais recentes ainda o fazem.⁵²

A autoria foi atribuída inicialmente a Virgílio⁵³ e assim alguns críticos posteriores continuaram defendendo, como Vollmer (1907, p. 356-357) e Graaf (1945, p. 141-142).⁵⁴ No entanto, também é considerado autor dos poemas o gramático Valério Catão, já que em Suetônio (*De Gramaticis*, 11) um poema chamado *Lydia* é listado entre suas obras (NAEKE, 1828; ELLIS, 1890; LINDSAY, 1918; RAND, 1919). A visão é tão difundida que Keene (1887, p. 33), em sua edição de Calpúrnio Sículo, cita *Dirae/Lydia* como sendo um poema de Catão. Outros poetas famosos também são citados entre os possíveis autores, como Vário (ENK, 1919, p. 404-408).⁵⁵ A questão fica ainda mais complexa quando *Dirae* e *Lydia* passam a ser vistos como poemas separados, somando a possibilidade de terem sido escritos por mãos diferentes. Schutter (1953) inclusive defende que os autores seriam de épocas diferentes. Atualmente, no entanto, há uma maior tendência de reconhecer que seu(s) autor(es) é/são desconhecido(s) por nós.⁵⁶

Há ainda especulações sobre qual o momento em que as partes *Dirae* e *Lydia* foram escritas, principalmente em relação às demais obras de Virgílio: teria *Dirae* sido escrita antes das *Éclogas*, como acredita Rand (1919); no mesmo período em que elas foram, como defendem Bähr (1844), Mackail (1908), Enk (1919) e Mayer (2006);⁵⁷ entre essas e as *Geórgicas*, como crê Fraenkel (1966); ou posteriormente a ambas, como vemos em Conte (1999), Breed (2012) e Lorenz (2015)? Isso é de extrema importância para a

⁵² Todas as edições por nós consultadas assinalam a diferença entre as partes, mas não as separam completamente.

⁵³ Para resumo de discussão da autoria, cf. Ellis (1890), Enk (1919, p. 382-385) e Polastri (2010, p. 3).

⁵⁴ Cf. seção 1.3 em relação a Suetônio, Donato e Sérvio.

⁵⁵ No entanto, a argumentação de Ellis (1919) para excluir a autoria de Virgílio – não possuir uma terra perto do mar, como seria em *Dirae* – e de Catão – perdera terras muito jovem e não teria mais motivos para reclamar quando maduro – deixa a desejar.

⁵⁶ Para Fraenkel (1966, p. 153), um *poeta Vergilianus*, ou seja, que escreve uma variação independente de um tema em específico já abordado por Virgílio; para Mackail (1908, p. 70), um exemplo de *Virgilianismo* (movimento poético de duas fases: a primeira tem Virgílio como líder e a segunda o tem como modelo – no caso de *Dirae*, na primeira fase), assim sendo o autor um poeta do mesmo círculo literário de Virgílio; para Lorenz (2005, p. 26-27), um poeta que coloca em si a *persona Vergilii*, mas que não tinha a intenção de enganar seus leitores de que fora Virgílio quem escrevera o poema.

⁵⁷ Mayer (2006, p. 451-452), além de defender que *Dirae* é provavelmente contemporânea às *Bucólicas*, afirma ainda que a ausência de elaborações puramente literárias (ou seja, a ausência de alusões míticas e de referências à poesia pastoril grega, para nós algo não tão evidente) e intensa ligação com a terra apontam para origem nos sentimentos do poeta sobre a questão da expropriação de terras. Ao mesmo tempo, o poema demonstraria como Virgílio teve sucesso logo após a publicação das *Bucólicas*, sendo utilizado por poetas contemporâneos.

discussão sobre qual obra inspirou a outra, já que Rand (1919, p. 181) considera possível que *Dirae*, sendo anterior, teria seu tema retrabalhado nas *Bucólicas* (indo contra a visão mais comum de que *Dirae* seria inspirada nas *Bucólicas*, uma vez que o poema de Anônimo seria posterior a elas). Resta, ainda, refletir sobre qual seria a posição temporal de *Lydia* em relação a *Dirae*, se considerarmos 2 poemas diferentes.⁵⁸

Como nossa proposta não é listar conexões entre *Dirae/Lydia* e seus contemporâneos, mas sim analisá-las detidamente, optamos por um recorte que limite o número de nossos intertextos. Aqui, ficaremos com dois grandes grupos: a poesia bucólica, com Teócrito e Virgílio, e a poesia elegíaca romana, com Propércio, Tibulo, Catulo e Ovídio, uma vez que esses dois gêneros possuem, já na antiguidade, uma relação bem próxima, que se manifesta evidentemente também em *Dirae/Lydia*. Cientes de que deixaremos de lado ou apenas passaremos rapidamente por autores e obras importantes, buscaremos apontá-los brevemente durante nossa análise. Antes de iniciarmos nosso estudo, primeiramente damos espaço para uma discussão que também é frutífera entre os críticos: a investigação dos nomes que são citados no poema, Bátaro e Licurgo.

2.1 OS NOMES BÁTARO E LICURGO

Em relação aos nomes utilizados no poema, há uma discussão que os conecta aos nomes bucólicos virgilianos. No entanto, se vemos em Virgílio um esforço para dar continuidade aos nomes de Teócrito (como Títiro, Amarílis e Córidon, por exemplo), em *Dirae/Lydia* não existe a repetição de nenhum dos consagrados pastores bucólicos. Em Virgílio, existem também novos nomes (como Melibeu e Menalcas) e é possível chegar à conclusão de que essa escolha por um nome novo ou por um utilizado por Teócrito tem um significado importante para as obras (HUBBARD, 1998, p. 50-51). Assim, por mais que haja uma possível relação entre os nomes de *Dirae/Lydia* e os das *Bucólicas*, é preciso manter em mente que não necessariamente sua única interpretação deve ser em conformidade com Virgílio, mas também em oposição a ele.

O refrão das *Dirae* dirige-se sempre a Bátaro, desde o primeiro verso do poema. Como a única outra ocorrência do nome Βάτταρος é em Herodas, sendo essa personagem um πορνοβοσκός (“dono de bordel”), a crítica busca outras possíveis relações que se mostrem mais produtivas para a leitura do poema. No latim, o nome mais próximo seria

⁵⁸ Cf. Enk (1919) para *Lydia* anterior a *Dirae*.

Battara, usado por Cícero nas *Epistulae ad Familiares* (7.9), sendo apelido de Vacerra, provavelmente relacionado ao verbo βατταρίζω (“gaguejo”).⁵⁹

Por um certo paralelo entre os versos 1 de *Dirae* (*Battare, cycneas repetamus carmine uoces*, “Bátaro, repetamos em verso as cisneas vozes”) e 1 da *Bucólica* 1 (*Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi*, “Títuro, tu estás deitado à sombra de uma ampla faia”),⁶⁰ assim como pelo ritmo datílico dos nomes, seria possível ver em Bártaro uma correspondência com Títiro (FRAENKEL, 1966, p. 153-154). Naeke (1828, p. 115-116) supõe que Bártaro seria um pastor, talvez escravo da voz poética,⁶¹ que o acompanha na flauta.⁶²

A crítica já chegou a considerar outras possibilidades para a identidade de Bártaro, como um rio da Córsega, uma árvore, uma floresta, uma montanha, a vila em que Catão morava ou até mesmo uma personificação de Eco (FRAENKEL, 1966, p. 139). Silva (2010, p. 66) ainda dá como possibilidade uma alusão a Calímaco⁶³ (por dizer-se ele Batíade) ou a Baco (já que o deus possui o epíteto βασσαρεύς).

Quem sugere uma interpretação diferente para o nome é Ellis (1899, p. 140), que vê em Bártaro uma cabra. Como Hesíquio (552.1) relaciona os termos χίμαιρα (“cabra”) e βήκη (que também sugeriria o som de balido), haveria uma possível relação etimológica entre Bártaro e cabra, o que explicaria a amizade entre ele e a voz poética.⁶⁴ No entanto, essa etimologia entre βήκη e *Battarus* não é confirmada por nenhum outro especialista e não parece ser tão óbvia quanto supõe Ellis. Seu acerto é afirmar que não seria estranho

⁵⁹ Para Fraenkel (1966, p. 154), a ideia de usar o nome Bártaro para alguém que é convidado a repetir e rememorar várias vezes alguns versos não poderia estar relacionada ao verbo “gaguejar”, já que seria um insulto. No entanto, é uma etimologia que não pode ser negada, e que talvez não fuja do humor que encontramos em *Dirae*. Ussani (1902, p. 5) aponta que “balbuciar” pode vir de qualquer crítico de Virgílio, já que as *Éclogas* seriam famosas por suas repetições – no entanto, não explica essa sua visão sobre as *Bucólicas*.

⁶⁰ Ambos iniciam com um vocativo; possuem a terminação comum entre as palavras *tegmine* e *carmine*, que estão na mesma posição (POLASTRI, 2010, p. 24-25); e apresentam uma disjunção do sintagma substantivo-adjetivo (em *Dirae, cycneas [...] uoces*; na *Bucólica* 1, *patulae [...] fagi*).

⁶¹ Aqui provavelmente se baseando no *Idílio* 2 de Teócrito, em que a escrava Testílis ajuda sua senhora a realizar um feitiço para conquistar o homem amado.

⁶² É problemático considerar que esse acompanhamento na flauta seja enfraquecido pelo uso de *mea fistula* e *mea auena* nos versos 7 e 75, como supõe Ellis (1899, p. 139). Se por um lado parecem indicar que quem toca é a própria voz poética, sabemos que isso (cantar e tocar ao mesmo tempo) não é descrito explicitamente nas *Bucólicas* de Virgílio ou mesmo nos *Idílios* de Teócrito. Além disso, é possível supor que o *mea* indique de quem era anteriormente a flauta, já que é comum dá-la como presente para outro pastor, ou mesmo que cada personagem tem a sua própria flauta. Para Naeke (1828, p. 122), seria um símbolo para o poema/a atividade poética em si.

⁶³ Cf. Naeke (1828, p. 115), que cita a teoria de que Bártaro talvez fosse um poeta que Catão, o suposto autor de *Dirae*, imitou (talvez Calímaco ou o Ovídio de *Íbis*).

⁶⁴ Para Fraenkel (1966, p. 140-141), o retrato de Bártaro parece o de um amigo que esteve presente antes, inclusive nos tempos mais favoráveis, o que poderia ser explicado com um animal próximo do pastor.

um pastor se dirigir pelo nome, individualmente, ao seu animal predileto. Vemos isso, por exemplo, na *Odisseia* (9, v. 446-454), quando Polifemo fala com o carneiro que demora para sair da caverna, inclusive supondo que ele esteja lá por sentir pena do dono machucado. Nos *Idílios* de Teócrito, ocorre uma situação em que o bode não é nomeado, mas o dono se dirige a ele com uma advertência de que não deve ter relações com as cabras (*Idílio* 5, v. 147-150); e outra na qual o dono nomeia dois animais, Lepargo e Cimeta, e ordena que subam o morro (*Idílio* 4, v. 46-49) – movimento contrário ao proposto em *Dirae*, já que no poema do *Apêndice Virgiliano* o rebanho deve descer.

Convém ainda considerar o destaque de Ellis (1899, p. 139) para o nome Bato, que é citado por Ovídio nas *Metamorfoses* (2, v. 676-707): um pastor distraído toca sua flauta e descuida de seu rebanho; assim, Mercúrio o rouba e a única testemunha é um outro pastor, Bato – quando o deus percebe que esse poderia delatá-lo, transforma-o numa pedra.⁶⁵ Como Bátaro nunca responde aos chamados da voz poética de *Dirae* e não tem nenhuma ação ou reação sua descrita, vários foram os seres inanimados ou objetos levantados como possíveis identidades para ele. Outra possibilidade, a partir do intertexto das *Metamorfoses*, é que Bátaro fosse uma pedra, assim como Bato. Essa leitura justificaria o silêncio de Bátaro, mas por outro lado traria a questão de que a voz poética pede a uma pedra que o acompanhe no canto e nas lembranças. Se nas *Bucólicas* a vegetação e os animais podem dividir os sentimentos dos pastores, não há caso semelhante de pedras que o façam.

Por fim, Leinz (2005, p. 4-5) sugere de passagem que Bátaro poderia ser derivado de Βασσάραι/βασσαρίδες (“cortesãs trácias”, “bacantes”), o que apontaria para a relação que o nome Licurgo tem com Dioniso, como veremos agora.

Licurgo é o soldado que ocupará as terras do poema ou mesmo um dos responsáveis pela expropriação (o nome aparece apenas no v. 8, em que a voz poética promete narrar os feitos ímpios de Licurgo⁶⁶ – promessa que depois não é cumprida, pois

⁶⁵ Uma alusão ao episódio narrado no *Hino Homérico a Hermes*, no qual o deus ainda bebê rouba o gado de Apolo. Ele é visto por um pastor e o suborna (v. 87-94), mas é em parte delatado pelo mesmo (v. 201-211). Nesse caso, porém, o mortal não é punido por falar a verdade.

⁶⁶ *tua facta* (*Dirae*, v. 8) pode ser lido tanto com intertextos como a *Bucólica* 4 (v. 54), em que são os feitos bons do menino, e como a *Bucólica* 8 (v. 8), em que são os feitos também positivos da pessoa a quem a voz poética se dirige (um patrono não identificado; cf. Clausen (1994, p. 233-237) para uma breve discussão sobre as possíveis identidades); quanto principalmente com o intertexto dos *Amores* de Ovídio (2.5, v. 5), referindo-se aos feitos infieis de Corina (SILVA, 2012, p. 70). Com esse último caso, notamos que desde o início de *Dirae* há a possibilidade de um intertexto elegíaco, como veremos a seguir, no qual Licurgo pode ser visto como um rival para as terras e também para a própria amada.

em nenhum momento é mencionado o que fez Licurgo ou especificado quem ele é). Diferente de Bátaro, é um nome que aparece diversas vezes tanto na literatura grega quanto na literatura latina. Assim, selecionamos algumas possíveis relações com o Licurgo de *Dirae*.

Uma possível origem para o nome, levantada por Fraenkel (1966, p. 154), seria a palavra λύκος (“lobo”), que teria assumido também a ideia de “inimigo”, o que se encaixaria perfeitamente no contexto de *Dirae*. No entanto, o nome aparece em outros autores. Na *Iliada* (6, v. 130-135) de Homero o encontramos quando Diomedes dá exemplos de por que não convém opor-se aos deuses:

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκόοργος,
 δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν:
 ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
 σεῦε κατ’ ἠγάθειον Νυσήϊον· αἱ δ’ ἅμα πᾶσαι
 θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν, ὑπ’ ἀνδροφόνοιο Λυκούργου
 θεινόμεναι βουπλήγι.⁶⁷

Pois nem o corajoso Licurgo, filho de Driante,
 viveu por muito tempo, já que brigava com os deuses celestes.
 Um dia, as amas de Dioniso furioso
 perseguiu abaixo do Nisa sagrado – e todas essas ao mesmo tempo
 os tirsos no chão jogaram, diante do assassino Licurgo
 com machado.

Aqui vemos Licurgo como o lendário rei trácio, que teve um desentendimento com Dioniso. Ele também aparece, por exemplo, na *Eneida* (3, v. 13-16),⁶⁸ nas *Metamorfoses* (4, v. 22), nas *Tristia* (5.3, v. 39) e no *Édipo* de Sêneca (v. 471), na maioria das vezes como alguém ímpio, portador de um machado de guerra e derrotado por Baco.

A leitura do nome de Licurgo como referência a esse rei é fortalecida quando a unimos à possibilidade de o nome Bátaro estar relacionado ao deus Baco. O desentendimento entre o rei trácio e o deus continuaria com um protegido deste, Bátaro, já que Licurgo toma as terras de (provavelmente) um amigo de Bátaro e ainda por cima as devasta com sua *impia dextera* (“ímpia destra”, *Dirae*, v. 30). O fato de termos em *Dirae* um militar e de Licurgo aparecer nas outras referências com algum instrumento de guerra⁶⁹ também fortalece essa hipótese.

⁶⁷ Todas as citações da *Iliada* seguirão o grego proposto por West (2000, 2011).

⁶⁸ Nos comentários de Sérvio a esses versos da *Eneida*, há um breve resumo da história de Licurgo e Baco.

⁶⁹ Homero, βουπλήξ; em Ovídio, *bipennifer*; em Sêneca, *securiger*. Apenas em Virgílio não há a imagem do machado.

Há, entretanto, outras possibilidades.⁷⁰ Em Plutarco (*Lycurgus*, 8), Licurgo é o famoso legislador espartano visto como justo, amigo das artes (por sua relação com Tales e admiração por Homero), que inclusive promove uma reforma agrária positiva: retirava a posse excessiva dos ricos e a redistribuía mais harmoniosamente entre o resto da população. Se por um lado a presença de uma história que envolva redistribuição de terras pode nos lembrar de *Dirae*, é preciso ter em mente que, em Plutarco, Licurgo é descrito como uma pessoa boa, que faz o bem para a população. Seria, assim, uma alusão que mostraria um possível outro lado dessa ação supostamente bondosa, que teria retirado a posse do real dono das terras do poema e conseqüentemente expulsado a voz poética, que trabalhava ali para ele.

Para Fraenkel (1966, p. 154), outro possível intertexto está na sonoridade do nome, que é semelhante a Lícidas. Esse é o nome do pastor com o qual Simíquidas se encontra no *Idílio 7* de Teócrito. Lícidas é experiente e tem um ar de divindade que irá agraciar o outro pastor. Nas *Bucólicas* de Virgílio, o mesmo nome aparece na *Bucólica 7* (v. 67), numa fala de Tírsis, como um pastor belo, e na *Bucólica 9*, como o pastor que acompanha Méris em sua despedida do ambiente campestre. Não parece, assim, contribuir para o esclarecimento da personagem Licurgo, apresentado em *Dirae* como alguém desfavorável para o ambiente bucólico.

Há uma sugestão de que sendo Bátaro semelhante a Títiro, assim seriam a voz poética como Melibeu (afinal, ambos são obrigados a deixar suas terras) e Lídia como Amarílis.⁷¹ Lídia teria seu nome vindo da palavra *ludius* (“histrião, dançarino”) (LORENZ, 2005, p. 17), o que permitiria uma associação com um modo de vida licencioso.⁷² Canal (1840, p. 1303-1304) defende que Lídia seria na realidade o bosque a quem a voz poética se dirige nos versos 40-41.⁷³

Para o crítico Breed (2012, p. 9), há duas possibilidades: a voz poética de *Dirae* e Bátaro seriam respectivamente Méris (o pastor que perde as terras para um estrangeiro) e Lícidas (o pastor que o acompanha, mas manteve suas terras) da *Bucólica 9*; ou Bátaro ocuparia o lugar de Menalcas, sendo ele próprio o mestre distante. De qualquer modo, é

⁷⁰ Cf. Enk (1919, p. 408) para Licurgo como Antônio, já que este participara das Lupercais (Cícero, *Filípicas*, 2.84).

⁷¹ Polastri (2010, p. 30) aponta que a forma *Amaryllida* (como vemos na *Bucólica 1*, v. 5) lembraria o nome *Lydia* sonoramente, além do papel de amada deixada para trás.

⁷² Como na *Ode 1.8* de Horácio.

⁷³ Ellis (1899, p. 146) se opõe à teoria, já que o adjetivo *optima* (“ótima”, v. 95) não seria adequado para um bosque.

Bátaro quem nos lembra que existe uma tradição por trás de *Dirae*, já que é sempre o seu nome que acompanha as palavras utilizadas para demarcar o poema como uma repetição de algo antes cantado.

Com base no panorama das diferentes leituras para os nomes utilizados em *Dirae/Lydia*, fica claro que não há uma interpretação que se sustente. O máximo que poderíamos afirmar é que, uma vez que Hubbard (1998, p. 45-139) mostra que a escolha de Virgílio por nomes utilizados ou não por Teócrito implica em um significado de continuação ou ruptura com a tradição do autor siciliano, o mesmo ocorre aqui. Por mais que Bátaro *possa* ocupar uma posição semelhante à de Títilo na *Bucólica* 1, o simples fato de os nomes serem diferentes em *Dirae* mostra que não existe um sinal de conformidade com o mundo bucólico de Virgílio em relação aos nomes utilizados.

Veremos a seguir em que pontos o autor de *Dirae* se aproxima das *Bucólicas* e também em quais se afasta, destacando como o poema explora temas diferentes. Assim, primeiramente discutiremos em quais pontos existe relação com as *Bucólicas* de Virgílio, para depois assinalarmos como há também um distanciamento explícito delas, com conexão a outras obras e também com inovações próprias do poema.

2.2 O STEMMA DE DIRAE/LYDIA

No caso de *Dirae* e *Lydia*, teríamos o seguinte *stemma* (Figura 2), sendo:

F = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2), séc. X

L = o supostamente perdido *iuuenalis ludi libellus* (reconstruído a partir de cinco outros códices: W = *Treuirensis* 1086, séc. IX-X; B = *Bembinus* (agora *Vaticanus* 3252, séc. IX-X); E = *Parisinus* 8093, séc. X; A = *Parisinus* 7927, séc. X-XI; T = *Parisinus* 8069, séc. XI)

M = reconstrução a partir de *Monacensis* 305, séc. XI-XII (*m*); e de *Monacensis* 19059, séc. XI (*n*)

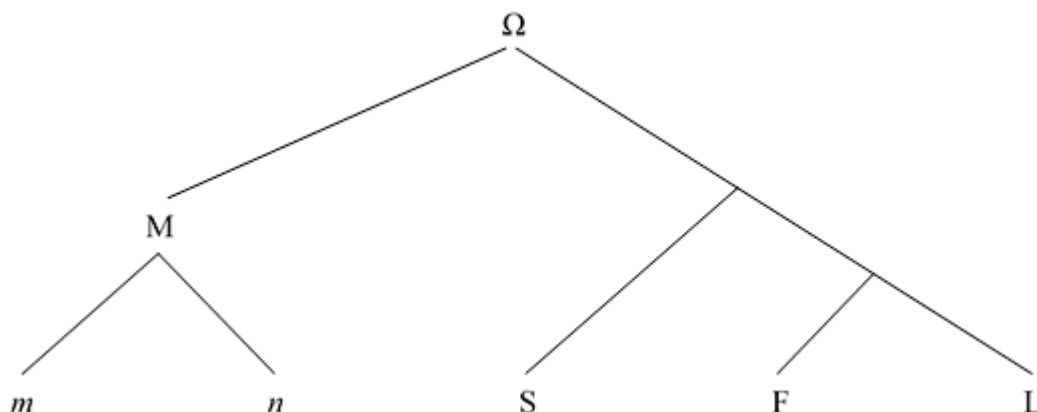
S = *Stabulensis* (agora *Paris* 17177), séc. X

Ω = consenso entre os códices

Em nossa análise, aparecerá também:

ς = códices do séc. XIV ou XV⁷⁴

⁷⁴ Em relação a ς, Faiclough (1918, p. 371) diz em nota: “Occasional references must be made to late MSS. which were emended by Italian scholars of the Renaissance. As a group, these are designated as *It*. The

FIGURA 2 – *Stemma* do poema *Dirae/Lydia*

FONTE: adaptado de Kenney (CLAUSEN et al., 1966, p. 4)

No entanto, não existe, em relação ao *stemma* de *Dirae/Lydia*, um consenso. Courtney (1968), Richmond (1976) e Reeve (2005) defendem que *F* deve fazer parte também do ramo *M* (além do ramo *SL*, como acima mostrado). Isso ocorre porque Courtney (1968) e Reeve (2005) identificam no manuscrito *F* duas mãos, *F^a* e *F^b*, uma seguindo a tradição da família de *M* e outra da família de *SL*. Com exceção desse detalhe, o *stemma* da Figura 2 não discorda do proposto por Courtney (cf. Figura 1, seção 1.3), apenas retratando as famílias que possuem o poema *Dirae/Lydia*.

2.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE *DIRAE/LYDIA*

Depois desse breve resumo sobre algumas das diferentes questões que envolvem *Dirae/Lydia*,⁷⁵ apresentaremos nossa tradução para os dois poemas, de modo que o leitor possa melhor acompanhar posteriormente a análise de suas relações intertextuais. Optamos por traduzir o latim para decassílabos no português, sem ter o intuito de manter o mesmo número de versos do original na tradução. Essa escolha se deu principalmente como uma tentativa de se inserir na tradição tradutória de Odorico Mendes, que foi

most notable among them is the *Helmstadiensis* 332, of the 15th century, designated as *HP*. Apesar disso, optamos por manter a sigla ζ , atendo-nos às escolhas de Clausen (1966).

⁷⁵ Outras poderiam ainda serem citadas, como o posicionamento de Ellis (1889, p. 139) de que a parte *Lydia* não chegou até nós integralmente, mas em fragmentos. Para a defesa de que o que temos de *Lydia* é o poema completo, cf. Jacobs (1792). Mais uma polêmica seria qual a motivação para o arranjo entre os dois poemas – podendo, por exemplo, ser *Dirae* o primeiro por uma questão meramente alfabética (LINDSAY, 1918, p. 62); e até mesmo a questão da autenticidade ou não dos versos 41, 89 e 95 de *Dirae*, que citam o nome “Lydia” (FRAENKEL, 1966, p. 152-153).

particularmente feliz em sua tradução da obra *Bucólicas* de Virgílio. Uma vez que o maior intertexto do poema *Dirae/Lydia* é as *Bucólicas* (a temática da expropriação de terras certamente evoca as *Bucólicas* 1 e 9, que também abordam essa questão), achamos interessante explorar o mesmo verso utilizado por Odorico, de modo a fortalecer a relação entre as duas obras em língua portuguesa. No entanto, não partilhamos de seu projeto tradutório como um todo – se, por um lado, Odorico Mendes busca uma tradução que mostre quão concisa também a língua portuguesa pode ser, por outro, aqui preferimos utilizar um número maior de versos.

É evidente que os poemas do *Apêndice Virgiliano* não possuem ainda uma edição clara e definitiva, mas sim várias versões instáveis que, muitas vezes, mal fazem sentido em latim. De qualquer modo, buscamos utilizar alguns termos da tradução de Odorico Mendes para essas *Bucólicas* (2008). Como exemplo, trazemos a passagem sobre o papel da Discórdia na perda das terras (*tuque inimica tui semper Discordia ciuis*, v. 83). Uma tradução mais literal, como faz Silva (2012), seria “e tu, Discórdia, sempre inimiga do teu cidadão”. Outra opção semelhante é dada por Polastri (2010), “e tu, Discórdia, sempre hostil ao teu próprio cidadão”. Fairclough (1918) opta pelo latim *tuque inimica pii semper Discordia ciuis* e traduz como “and thou, O Discord, ever the foe of righteous citizens”. Optamos, no entanto, por traduzir o verso por “e tu também, Discórdia civil, ímpia, / sempre inimiga”, buscando aproximarmo-nos da tradução que Odorico Mendes dá para os versos 71-72 da *Bucólica* 1 (*en quo discordia ciues / produxit miseros*, “ao que arrasta ímpia civil discórdia”). Outro exemplo seria a escolha para a tradução da palavra *uitis* (v. 42), “bacelo”, termo utilizado por Odorico Mendes na tradução do verso 74 da *Bucólica* 1.

O leitor poderá ainda notar facilmente que os refrões no latim (*Dirae/Lydia*, v. 1, 14, 25, 30, 47, 54, 64, 71, 75, 97 e 104, 111, 123) não são totalmente idênticos (com exceção dos v. 25 e 47, que são iguais) e também não possuem uma distribuição homogênea pelo poema. No caso de nossa tradução, procuramos manter a diferença de sentido entre cada aparição do refrão e ao mesmo tempo destacar suas semelhanças. No latim, todos ocupam um hexâmetro inteiro. Porém, na tradução, os refrões ocupam mais de um verso, e, desse modo, não estão também sempre na mesma posição métrica. Essa foi, inicialmente, uma das consequências de não estar atento a um número reduzido de versos, mas que poderia ser repensado num segundo momento, de modo que o início do refrão estivesse sempre em início de verso (mesmo que continuasse ocupando mais de um verso), como ocorre nos primeiros casos (v. 1 e 19 da tradução). De qualquer modo,

como eles utilizam estruturas e palavras muito semelhantes entre si, é fácil identificá-los e perceber que mantêm o ritmo do poema.

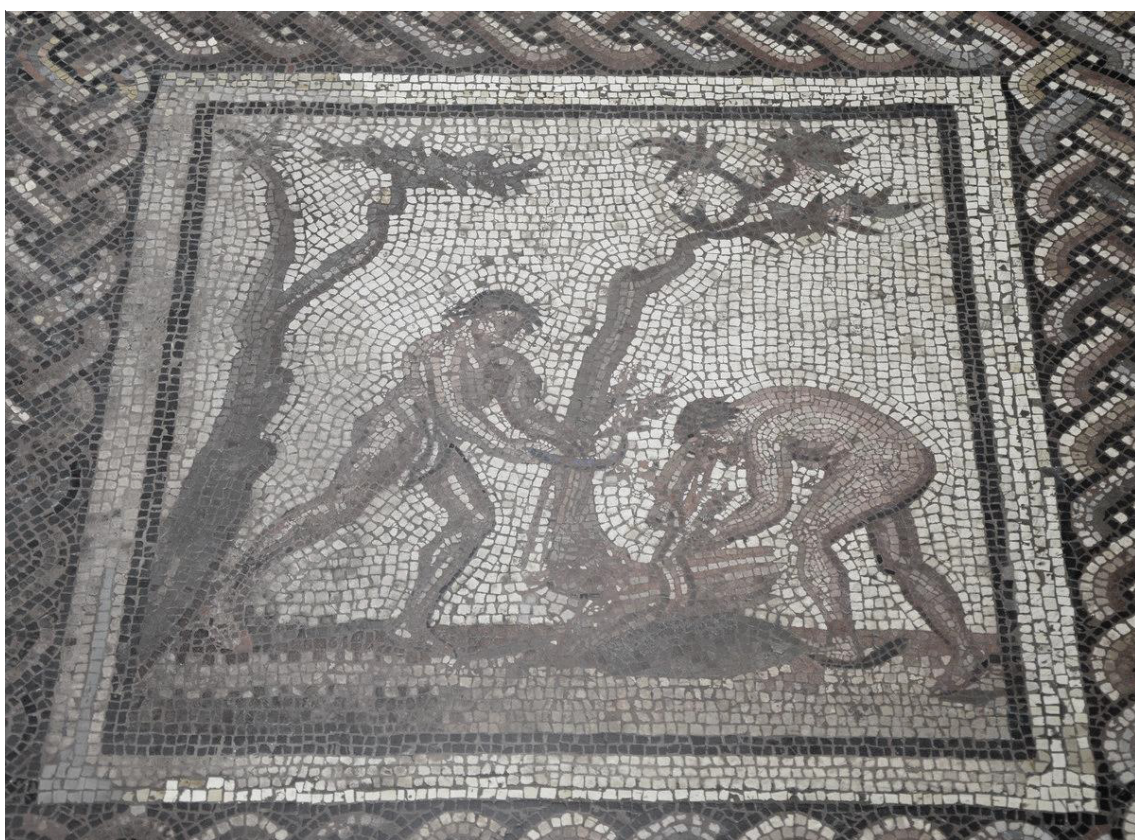
Para a nossa análise e tradução, seguiremos majoritariamente a edição de Kenney (CLAUSEN et al., 1966). Quando nos desviarmos dela, apontaremos através de notas, junto de explicações para a decisão. Ao mesmo tempo, cotejaremos também outras edições e traduções, buscando mostrar quais os pontos mais incertos do texto de *Dirae/Lydia*. Quando as escolhas editoriais seguirem algum dos manuscritos ou edições anteriores, por nós não consultadas,⁷⁶ apontaremos também quais manuscritos ou edições apresentam essa lição. Desse modo, caso não haja nenhum comentário relacionado à variante mostrada, é o caso de uma proposta feita pelo próprio editor em questão.

Comparando a quantidade de notas ao texto latino, que indicam discordância entre os editores, será notável que o texto possui um número muito menor do que o texto de *Culex*, por exemplo. Assim, o leitor poderá perceber como a transmissão textual de cada poema da coletânea do *Apêndice Virgiliano* varia, sendo necessário considerarmos a história de cada poema. Isso não significa, no entanto, um texto mais acessível – outros fatores interferem na leitura dos poemas, como a quantidade de análises e estudos sobre cada passagem (nesse caso, *Culex* certamente é o poema que possui aparato crítico mais rico). Os versos 146-149 de *Dirae/Lydia*, por exemplo, mostram-se de difícil entendimento, suscitando entre os críticos a necessidade de pontuar de diferentes modos, buscando cada um esclarecer o texto conforme a sua leitura.

No caso das lacunas, apontadas por Kenney (CLAUSEN et al., 1966), mas não pelos demais editores, optamos por não marcá-las na tradução, sem considerar que elas interferem na métrica. Como ambas ocorrem entre versos (entre os versos 105-106 e 168-169), também no latim não há interferência na métrica, sendo um dos motivos para que a maioria dos estudiosos não as considere necessárias.

⁷⁶ As edições não consultadas seguirão o comentário de Clausen (CLAUSEN et al., 1966), assim como sua grafia, e estarão em itálico.

FIGURA 3 - Homens cortam e recolhem madeira



FONTE: Calendário rústico de Saint-Romain-en-Gal, [fim séc. II – início séc. III d.C.], número de inventário 83116, Musée d'Archéologie Nationale

2.4 TRADUÇÃO DE *DIRAE/LYDIA***DIRAE**

Battare, cycneas repetamus carmine uoces:

diuisas iterum sedes et rura canamus,

rura quibus diras indiximus, impia uota.

ante lupos rapient haedi, uituli ante leones,

5 delphini fugient pisces, aquilae ante columbas

et conuersa retro rerum discordia gliscet –

multa⁷⁷ prius fient⁷⁸ quam non mea libera auena:

montibus et siluis dicam⁷⁹ tua facta⁸⁰, Lycurge.

impia⁸¹ Trinacriae sterilecant gaudia uobis⁸²

10 nec fecunda, senis nostri⁸³ felicia rura,

semina parturiant segetes, non pascua colles,

non arbusta nouas fruges, non pampinus uuas,

ipsae non siluae frondes, non flumina montes.

rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen:

15 effetas Cereris sulcis⁸⁴ condatis⁸⁵ auenas,

pallida flauescant aestu sitientia prata,

immatura cadant ramis pendentia mala,

desint et siluis frondes et fontibus umor,

nec desit nostris deuotum carmen auenis.

⁷⁷ Baehrens (1880), como *Heinsius: cuncta* (“primeiro todas as coisas serão”). Ellis (1907), seguindo *Bartbius: muta* (“mudas”).

⁷⁸ Scaliger (1573): *fuert* (“terão sido”).

⁷⁹ Salvatore et al. (1997), como ζ : *dicat* (“ele diria”).

⁸⁰ Baehrens (1880): *furta* (“teus roubos”).

⁸¹ Ellis (1907) propõe outra pontuação, segundo a qual *impia* concorda com *facta*, no verso anterior.

⁸² Scaliger (1573): *nobis* (“para nós”).

⁸³ Ribbeck (1868): *suis olim* (“para os seus outrora”). Baehrens (1880): *satis nostris* (“suficientes para nós”). Ellis (1907): *seni nostris* (“terras nem fecundas para o velho, nem felizes para nós”), estando *nostris* presente em *M*.

⁸⁴ Scaliger (1573), Eskuche (1889) e Graaf (1945), segundo ζ : *sulci* (“em sulco de Ceres”).

⁸⁵ Ellis (1907): *sulci abscondatis* (“escondais em sulco”).

MALDIÇÕES

Bátaro, repitamos vozes císneas
no canto: dividida casa e campo
mais uma vez cantemos, para os quais
dissemos ímpios votos, maldições.

- 5 Antes as cabras matarão os lobos,
e antes bezeros os leões; dos peixes
fugirão os golfinhos, antes águias
das pombas; crescerá uma discórdia
invertida das coisas – antes muito
- 10 será do que cativa minha flauta.
Para montes e bosques os teus feitos
direi, Licurgo. Sejam os prazeres
Trinácrios, ímpios, para ti estéreis;
que as férteis plantações, prazer campestre
- 15 do nosso senhor, não produzam grãos;
nem colinas, pastagem; nem arbustos,
novos frutos; nem vides, uvas; nem
bosques, folhagens; nem os montes, rios.
Bátaro, repitamos esse canto
- 20 de novo: semeai aveia em sulcos
de Ceres exaurida, que amarelem
veigas sem cor, sedentas no calor,
que imaturos, pendendo em ramos, caiam
os frutos, e também que faltem folhas
- 25 aos bosques, água às fontes, mas não falte
canto maldito para nossas flautas.

- 20 haec⁸⁶ Veneris uario florentia sarta decore,
 purpureo campos quae pingunt⁸⁷ uerna colore
 (hinc aerae dulces, hinc suauis spiritus agri),⁸⁸
 mutant⁸⁹ pestiferos aestus et taetra uenena;
 dulcia non oculis, non auribus⁹⁰ ulla ferantur.
- 25 sic precor, et nostris superent haec carmina uotis:
 lusibus⁹¹ et multum nostris cantata libellis,
 optima siluarum, formosis densa uirectis⁹²,
 tonderis⁹³ uirides umbras, nec laeta comantis
 iactabis mollis ramos inflantibus auris⁹⁴
- 30 (nec⁹⁵ mihi saepe meum resonabit, Battere, carmen),
 militis impia cum succedet⁹⁶ dextera ferro
 formosaeque cadent umbrae, formosior illis
 ipsa cades, ueteris domini felicia ligna –
 nequiquam: nostris potius⁹⁷ deuota libellis
- 35 ignibus aetheriis flagrabit.⁹⁸ Iuppiter (ipse
 Iuppiter hanc aluit), cinis haec tibi⁹⁹ fiat oportet.

⁸⁶ Baehrens (1880), Eskuche (1889) e Rat (1935): *hinc* (“daqui”).

⁸⁷ Scaliger (1573), Baehrens (1880) e Eskuche (1889): *pingit* (“que colore”, com o pronome relativo retomando Vênus). Ellis (1907): *pingit lena* (“que colore as flores sedutoras”). Salvatore (1960), como *MFL*: *pingit auena* (“aveia” ou “flauta colore os campos com cor púrpura”).

⁸⁸ Ellis (1907) não concorda com o uso de parêntese nesse verso, de modo que os ventos estariam incluídos na lista de coisas a mudar.

⁸⁹ Scaliger (1573) e Baehrens (1880): *mittant* (“soltem”).

⁹⁰ Baehrens (1880), como *Heinsius*: *naribus* (“aos narizes”).

⁹¹ Seguimos Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Ellis (1907) e Rat (1935), conforme *Sillig e Putsch*. Scaliger (1573) e Kenney (CLAUSEN et al., 1966): *ludimus* (“brincamos e em nossos livros”). Eskuche (1889): *lusimus. ah, multum nostris* (“brincamos. Ah, muito em nossos livros”).

⁹² Eskuche (1889): *uiretis* (“densas, com formosidades, enverdeceis”).

⁹³ Novamente aderindo à proposta de Ellis (1907). Para Kenney (CLAUSEN et al., 1966), seria utilizada a primeira pessoa do plural, conforme *MB*: *tondemus* (“cortamos sombras verdes”). Ribbeck (1868), Rat (1935) e Graaf (1945), como *Gronouius* e *Hensius*: *tondebis* (“cortarás sombras verdes”). Baehrens (1880): *non duces* (“não conduzirá”). Eskuche (1889): *fundes non* (“não espalhará sombras verdes”).

⁹⁴ Baehrens (1880) e Eskuche (1889) colocam os versos 31-36 após o verso 29, seguidos pelo verso 30.

⁹⁵ Baehrens (1880) e Eskuche (1889): *haec* (“essas coisas”).

⁹⁶ Ellis (1907): *succaedet*; Ribbeck (1868), Eskuche (1889) e Salvatore et al. (1997), como ς : *succidet*, ambas opções para “cortará”.

⁹⁷ Scaliger (1573): *totius* (“totalmente”).

⁹⁸ Scaliger (1573): *flagrabit* (“queimarão”).

⁹⁹ Ribbeck (1868): *ibi* (“aí, nesse local”). Eskuche (1889): *Ioue* (“para Jove”). Baehrens (1880): *ec Ioue* (“cinza seja essas coisas citadas para Jove”).

Que as coroas de Vênus, com diverso
enfeite, que decoram, com cor roxa,
primaveris, os campos (daí brisas
30 doces, daí, do campo, sopro
calmo), virem pestíferos venenos
e ventanias agressivas; tragam
nada doce aos ouvidos nem aos olhos.
Peço assim, e superem esses versos
35 nossos votos: em jogos e nos nossos
livros já bem cantado, o que é melhor
dos bosques (densas e formosas matas,
sombras verdes), serás cortado, nem
ramos moles, folhosos, abrirás,
40 farto, com brisas (Bátaro, não mais
meu canto para mim ressoará).
Com espada virá destra brutal,
militar, belas sombras cairão
e tu, mais belo, cairás em vão,
45 lenho feliz do antigo senhor. Antes
maldito em nossos livros, queimarás
com etéreos fogos. Júpiter (o próprio
Júpiter o nutriu), ele será
cinzas para ti. Soprem violentas

Thraecis tum Boreae spirent immania uires,
 Eurus agat mixtam furua¹⁰⁰ caligine nubem,
 Africus immineat nimbis minitantibus imbrem,
 40 cum tu,¹⁰¹ cyaneo resplendens aethere, silua,
 non iterum dices crebro tua Lydia dixti.¹⁰²
 uicinas flammae rapiant ex ordine uitis,¹⁰³
 pascantur segetes, difussis ignibus auras¹⁰⁴
 transuolet, arboribus coniungat et ardor¹⁰⁵ aristas.
 45 pertica qua¹⁰⁶ nostros metata est impia agellos,
 qua nostri fines olim, cinis omnia fiat.¹⁰⁷
 sic precor, et nostris superent haec carmina uotis:
 undae, quae uestris pulsatis litora lymphis,
 litora, quae dulcis auras diffunditis agris,
 50 accipite has uoces: migret Neptunus in arua
 fluctibus et spissa campos perfundat harena;
 qua Vulcanus agros pastus¹⁰⁸ Iouis ignibus arcet,¹⁰⁹
 barbara dicatur¹¹⁰ Libycae soror altera Syrtis.
 tristius hoc, memini, reuocasti,¹¹¹ Battare, carmen:

¹⁰⁰ Scaliger (1573), Baehrens (1880), Eskuche (1889), Graaf (1945) e Salvatore (1960), como *MFL: fulua* (“com fumaça amarela”).

¹⁰¹ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Rat (1935) e Salvatore (1960), seguindo *MFL: tua* (“teu bosque”).

¹⁰² Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Rat (1935): *noscet iter ducens Erebo tua, Lydia, Ditis* (“Érebo saberá, conduzindo o caminho, as tuas coisas de Dite, Lídia”). Baehrens (1880): *non iterum audibit, crebro quae, Lydia, dixti* (“ele não ouvirá de novo o que frequentemente disseste, Lídia”). Eskuche (1889), Fairclough (1918) e Graaf (1945): *non iterum discet, crebro quae, Lydia, dixti* (“ele não aprenderá de novo o que frequentemente disseste, Lídia”). Segue-se *Schmidt* para *quae* e *L* para *dixti*. Ellis (1907): *non iterum discet nec ero ‘tua’, Lydia, dici* (“não aprenderá de novo com o dono a ser dito ‘tua’, Lídia”). Salvatore (1960) e Salvatore et al. (1997) apenas alteram a pontuação, colocando *tua Lydia* entre aspas simples.

¹⁰³ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Eskuche (1889), Baehrens (1880), Rat (1935) e Salvatore (1960): *uicinae flammae ... uites* (“que as chamas vizinhas destruam os bacelos”). *uicinae* aparece em *MFL*.

¹⁰⁴ Eskuche (1889) e Salvatore (1960), conforme *MFL: auras* (“de vento”). Scaliger (1573) e Rat (1935), como ç: *aura* (“com o vento”).

¹⁰⁵ Baehrens (1880): *arbor* (“a árvore”).

¹⁰⁶ Salvatore (1960), como *MFL: quae* (“vara que é marcadora”).

¹⁰⁷ Rat (1935), seguindo ç: *fiant* (“transformariam-se todas as coisas”).

¹⁰⁸ Scaliger (1573): *pastor* (“o pastor protegerá os torrões dos fogos de Jove”).

¹⁰⁹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Graaf (1945): *arsit* (“queimou”).

¹¹⁰ Baehrens (1880): *ducatur* (“que seja considerada”).

¹¹¹ Eskuche (1889): *reuocasses* (“lembrarias”). Salvatore (1960): *reuocasset* (“lembraria”). Ambas as opções se encontram em ç.

50 forças do Bóreas trácio, traga Euro
nuvem junto de preta cerração,
persiga a chuva Áfrico, com nuvens
minazes. Quando tu, bosque, estiveres
brilhando no cerúleo céu, não mais
55 dirás o muito dito “tua Lídia”.
Que as chamuscas matem os bacelos próximos,
que se nutram com lavras; e que o ardor
voe através dos ventos com difusos
fogos, juntando às árvores espigas.
60 Onde ímpia vara demarcou os nossos
campos, onde antes as terrinhas nossas
estavam: que se torne tudo cinzas.
Peço assim e superem esses versos
os nossos votos: ondas, que com vossas
65 águas bateis nas costas, e tais costas,
que espalhais brisas doces nas campinas,
aceitai essas vozes. Que Netuno
migre à lavoura, cubra os campos com
espessa areia, onde Vulcano afasta
70 os campos, satisfeito com os ardores
de Jove. Que ela seja designada
bárbara irmã da Líbia, uma segunda
Sírtis.¹¹² Mais triste, recordaste, Bátaro,
Este canto, lembrei: dizem que muitos

¹¹² As Sirtes são bancos de areia da Líbia.

55 nigro multa mari dicunt portenta natate,
monstra repentinis terrentia saepe figuris,
cum subito emersere furenti corpora ponto;
haec agat infesto Neptunus caeca tridenti
atrum conuertens aestum maris undique uentis
60 et fuscum cinerem canis exhauriat undis.
dicantur mea rura ferum mare (nauta caueto),
rura quibus diras indiximus, impia uota.
si minus haec,¹¹³ Neptune, tuas¹¹⁴ infundimus auris,¹¹⁵
Battare, fluminibus tu nostros¹¹⁶ trade dolores:
65 nam tibi sunt fontes, tibi semper flumina amica.¹¹⁷
[*nil est quod perdam*¹¹⁸ *ulterius: meret omnia Ditis.*]¹¹⁹
flectite currentis lymphas,¹²⁰ uaga flumina, retro,
flectite et aduersis rursum diffundite campis;
incurrant amnes passim rimantibus¹²¹ undis
70 nec nostros seruire¹²² sinant erroribus¹²³ agros.
dulcius hoc, meminî, reuocasti,¹²⁴ Battare, carmen:
emanent subito sicca tellure paludes,¹²⁵

¹¹³ Scaliger (1573): *heu* (“ai”).

¹¹⁴ Scaliger (1573) e Salvatore (1960), conforme *MSL: tuis* (“em tuas orelhas”).

¹¹⁵ Scaliger (1573): *aris* (“nos teus altares”). Baehrens (1880): *tuos sine fundier amnis* (“permita que as tuas águas sejam espalhadas nos rios”). Baehrens (1880) coloca os versos 65-66 após o verso 63, seguidos então pelo verso 64.

¹¹⁶ Ribbeck (1868): *uostros* (“vossas dores”).

¹¹⁷ Eskuche (1889) coloca o verso 67 após o verso 65.

¹¹⁸ Baehrens (1880): *pergam* (“continuarei”).

¹¹⁹ Optamos por seguir Ellis (1907). Scaliger (1573): *merita omnia, dixi* (“nada há mais que destruirei: todas as coisas conquistadas eu disse”). Kenney (CLAUSEN et al., 1966): *merita omnia ditis* (“todas as coisas de riqueza conquistadas”). Ribbeck (1868), Eskuche (1889), Fairclough (1918) e Graaf (1945): *merito omnia Ditis* (“de direito todas as coisas para Dite”). Baehrens (1880): *merita omnia dictis* (“todas as coisas merecidas com palavras”).

¹²⁰ Ellis (1907), Fairclough (1918) e Salvatore et al. (1997), como *MSL: nymphas* (“ninfas”).

¹²¹ Scaliger (1573) e Rat (1935): *remeantibus* (“ondas que retornam”).

¹²² Graaf (1945), conforme *ML: exire* (“não permitam que nossas terras passem para erráticos” ou “morram com erráticos”).

¹²³ Salvatore (1960), seguindo *SML: exire sinant erroribus* (“não permitam que nossas terras passem para errantes”).

¹²⁴ Eskuche (1889): *reuocasses* (“lembrarias”).

¹²⁵ Eskuche (1889) acrescenta o verso *et pigris undis latroni prata uorentur* (“e que os prados do ladrão sejam devorados por ondas lentas”). Não foi possível determinar qual códice possui esse verso.

75 portentos nadam em mar negro, às vezes
monstros assustam com formas chocantes
quando corpos emergem de repente
no furioso mar. Esses sinistros
seres conduz Netuno com tridente
80 infesto, provocando furor torpe
do mar com ventos de diversos lados,
e esgota a cinza negra em ondas brancas.
Que meus campos chamados sejam mar
feroz (cuidado, nauta!), para os quais
85 maldições, ímpios votos, declaramos.
Se não, vertemos isso em tua orelha,
Netuno. Bátaro, que tu aos rios
dês nossas dores: pois para ti há
fontes, de ti os rios são sempre amigos.
90 Mais nada arruinarei: tudo recebe
Dite. Curva as correntes águas, rio
errante, curva para trás, nos campos
adversos as espalha novamente.
Que os rios sempre penetrem com cortantes
95 ondas, sem permitir que nossos campos
mantenham forasteiros. Mais suave
recordaste este canto, lembrei, Bátaro:
que de repente surjam em seca terra
pauis; que corte juncos ele, onde antes

et metat hic iuncos, spicas ubi legimus olim,
 coculet¹²⁶ arguti grylli caua garrula rana.
 75 tristius hoc rursum dicit mea fistula carmen:
 praecipitent altis fumantes montibus imbres
 et late teneant diffuso gurgite campos,
 qui¹²⁷ dominis infesta minantes stagna relinquunt.
 cum delapsa¹²⁸ meos agros peruenerit¹²⁹ unda,
 80 piscetur nostris in finibus aduena arator,
 aduena, ciuili qui semper crimine creuit.¹³⁰
 o male deuoti, praetorum crimina,¹³¹ agelli,
 tuque inimica tui¹³² semper Discordia ciuis,
 exsul ego indemnatus egens mea rura reliqui,
 85 miles ut accipiat funesti praemia belli?
 hinc ego de tumulo mea rura nouissima uisam,
 hinc ibo in siluas: obstabunt iam mihi colles,
 obstabunt montes, campos audire¹³³ licebit:
 ‘dulcia rura ualete et Lydia dulcior illis
 90 et casti fontes et, felix nomen, agelli.’
 tardius, a, miserae descendite monte capellae
 (mollia non iterum carpetis pabula nota)

¹²⁶ Scaliger (1573), Baehrens (1880), Rat (1935) e Graaf (1945), como ς : *occupet* (“tome”). Ribbeck (1868), seguindo *Naeke*: *occubet* (“deite”). Eskuche (1889): *calcet et* (“também percorra”). Ellis (1907) e Salvatore (1960), conforme *T*: *cogulet* (“colecione”).

¹²⁷ Baehrens (1880): *quin* (“para que não”).

¹²⁸ Scaliger (1573): *unde relapsa* (“donde a onda que volta”). Baehrens (1880): *ut delapsa* (“para que solta onda”). Ellis (1907), Rat (1935), Graaf (1945) e Salvatore (1960), como *MSL*: *unde elapsa* (“donde solta onda”).

¹²⁹ Baehrens (1880), como *Heinsius*: *peruerterit* (“destrua”).

¹³⁰ Eskuche (1889) coloca após o verso 81 o verso 66, seguido então pelo verso 82.

¹³¹ Eskuche (1889), seguindo *M*: *crimine* (“com crime dos pretores”). Scaliger (1573): *pratorum crimine* (“com crime de campos”). Baehrens (1880): *prauo certamine* (“com disputa corrupta”).

¹³² Baehrens (1880): *boni* (“do cidadão bom”). Ellis (1907): *pui* (“do cidadão pio”).

¹³³ Scaliger (1573), seguindo ς : *nec adire* (“não será permitido aproximar-se”). Baehrens (1880), conforme *Haupt*: *haud ire* (“não será permitido ir”).

100 nós cereais colhíamos; que gárrula
rã tome a toca do grilo eloquente.
Este canto mais triste diz de novo,
minha flauta: que chuvas fumegantes
caiam dos altos montes e por muito
105 detenham campos em difuso pélago
e que lagos infestos para os donos
deixem, hostis. Quando chegar em meus
campos uma onda solta, que nos nossos
limites pesque um ádvena cultor,
110 ádvena, que com crime civil cresce.
Terras malditas, crimes dos pretores,
e tu também, Discórdia civil, ímpia,
sempre inimiga! Eu, não condenado
mas exilado, devo deixar minhas
115 terras para um soldado receber
espólios de funesta guerra? Do alto,
daqui, verei por fim as minhas terras,
daqui irei aos bosques: as colinas
e montes já me impedirão, aos campos
120 permitido será ouvir: “Adeus,
doces rurais, mais doce que vós Lídia,
castas fontes, e o nome favorável
da terra”. Ah, ide, míseras cabrinhas,
desçam do monte devagar (de novo
125 não colhereis queridos, notos pastos).

tuque resiste pater: et¹³⁴ prima¹³⁵ nouissima nobis.

intueor campos: longum manet esse sine illis.¹³⁶

95 rura ualete iterum tuque, optima Lydia, salue.

siue eris et si non mecum morieris utrumque.¹³⁷

extremum carmen reuocemus, Battare, auena:

dulcia amara prius fient et mollia dura,

candida nigra oculi cernent¹³⁸ et dextera laeua,

100 migrabunt casus aliena in corpora rerum,

quam tua de nostris¹³⁹ emigret cura medullis.

quamuis ignis eris, quamuis aqua, semper amabo:

gaudia semper enim tua me meminisse licebit.¹⁴⁰

LYDIA

Inuideo uobis, agri formosaque prata,

105 hoc formosa magis, mea quod formosa puella

.....¹⁴¹

ex¹⁴² uobis tacite nostrum¹⁴³ suspirat amorem;

uos nunc illa uidet, uobis mea Lydia ludit,

¹³⁴ Eskuche (1889): *sit* (“seja a última cabra primeira para nós”). Rat (1935), Graaf (1945) e Salvatore et al. (1997), como ζ : *en* (“eis!”).

¹³⁵ Baehrens (1880): *miccite* (“gritai as últimas coisas para nós”).

¹³⁶ Scaliger (1573): *hostis in illis* (“permanece com aqueles inimigos”). Ribbeck (1868) e Rat (1935), conforme uma das opções em ζ : *ensis in illis* (“a espada permanece neles”). Baehrens (1880): *mene esse sine illis* (“e eu não ficarei por muito tempo sem eles?”).

¹³⁷ Ellis (1889): *siue eris et si non mea commorieris, utrumque* (“se serás minha ou não, morrerás comigo, de qualquer modo”). Baehrens (1880): *siue eris aut, si non mecum* (“se viverás ou se não, comigo morrerás”).

¹³⁸ Salvatore (1960), como *ML*: *cernant* (“veriam”).

¹³⁹ Eskuche (1889): *quam tua, funde, meis* (“antes que o teu cuidado, terra, saia do meu coração”).

¹⁴⁰ Scaliger (1573): *iuuabit* (“pois sempre me ajudará lembrar os teus prazeres”).

¹⁴¹ Lacuna proposta por Kenney (CLAUSEN et al., 1966), mas não anotada em Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Eskuche (1889), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Graaf (1945), Salvatore (1960) e Salvatore et al. (1997). Em relação ao sentido do texto, não parece haver necessidade de uma lacuna.

¹⁴² Optamos por seguir Ellis (1907). Kenney (CLAUSEN et al., 1966), conforme ζ : *et* (“e, também”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880), como *Heinsius*: *in* (“em”). Eskuche (1889), Rat (1935), Graaf (1945), Salvatore (1960) e Salvatore et al. (1997), como *ML*: *est* (“está com vocês”).

¹⁴³ Scaliger (1573): *uestrum* (“o vosso amor”).

Tu, pai, resiste: para nós serão
 as primeiras as últimas.¹⁴⁴ Eis, campos:
 resta por muito tempo estar sem eles.
 Dai aos prados de novo adeus e à ótima

- 130 Lídia, até. Se viveres ou se não,
 comigo morrerás. Com flauta, Bátaro,
 ecoemos o canto final. O antes
 doce, amargo será; o macio, duro;
 os olhos branco verão negro e destra,
 135 sinistra: migrarão as desventuras
 das coisas para outros corpos, antes
 que o teu amor de nosso coração
 parta. Mesmo que sejas fogo ou água,
 sempre amarei, pois sempre me será
 140 permitido lembrar dos teus prazeres.

LÍDIA

- Invejo-vos, campinas e pastagens
 formosas, mais formosas que a formosa
 menina minha. O nosso amor suspira
 em silêncio a partir de vós. Agora
 145 ela vos vê, convosco minha Lídia
 brinca, agora vos fala, agora vos

¹⁴⁴ Cf. Courtney (1968) para o sentido de inversão completa do mundo e Khan (1969, p. 163-164) para uma referência à perda da terra e a inversão de valores que ela implica (quem vive na terra é afastado para que viva ali um forasteiro).

- uos nunc alloquitur, uos nunc arridet ocellis,
 et mea submissa meditatur carmina uoce,
 110 cantat et interea,¹⁴⁵ mihi quae cantabat in aurem.
 inuideo uobis, agri: discetis amare.
 o fortunati nimium multumque¹⁴⁶ beati,
 in quibus illa pedis niuei uestigia ponet
 aut roseis uiridem digitis decerpserit uuam
 115 (dulci namque tumet nondum uitecula Baccho)
 aut inter uarios, Veneris stipendia,¹⁴⁷ flores
 membra reclinarit teneramque¹⁴⁸ illiserit herbam
 et secreta meos furtim narrabit amores.
 gaudebunt siluae, gaudebunt mollia prata
 120 et gelidi fontes, auiumque silentia fient,
 tardabunt riui lapsantes gurgite¹⁴⁹ lymphae,
 dum mea iucundas exponat cura querelas.
 inuideo uobis, agri: mea gaudia habetis,
 et uobis nunc est mea quae fuit ante uoluptas.
 125 at male¹⁵⁰ tabescunt morientia membra dolore
 et calor infuso decedit frigore mortis,
 quod mea non mecum domina est: non ulla puella
 doctior in terris fuit aut formosior, ac, si
 fabula non uana est, tauro Ioue digna uel auro
 130 (Iuppiter, auertas aurem¹⁵¹) mea sola puella est.

¹⁴⁵ Ribbeck (1868): *et inter uos* (“também entre vós”). Baehrens (1880): *et hinc, teneram* (“também aqui o que cantava na tenra orelha”).

¹⁴⁶ Baehrens (1880): *nimumque* (“e excessivamente alegres”).

¹⁴⁷ Ellis (1907): *uenerem stipantia* (“ou entre várias flores, coisas que acompanham o amor, reclinará os membros”). Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Eskuche (1889): *uenerem spirantia* (“ou entre várias flores, coisas que sopram amor”). *uenerem* aparece em *ML*, *stipantia* em ζ e *spirantia* em *Eichstaedt*.

¹⁴⁸ Para Ellis (1907): *temere atque* (“reclinou facilmente e”).

¹⁴⁹ Seguimos Ellis (1907). Scaliger (1573), Baehrens (1880) e Eskuche (1889): *labentes currere* (“os rios que escorrem tardarão o correr”). Graaf (1945) e Kenney (CLAUSEN et al., 1966): *labentes currite* (“tardarão os rios que escorrem, correi águas”).

¹⁵⁰ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *mihi* (“meus”).

¹⁵¹ Scaliger (1573): *auris* (“as orelhas”).

sorri com os olhos e medita meus
 cantos em baixa voz, canta também
 os que antes para mim cantarolava
 150 no ouvido. Aprenderei a amar, campinas:
 invejo-vos. Ó, mui beatos, ricos,
 nos quais ela vestígios com os pés
 de neve deixará ou colherá
 com dedos róseos uvas verdes (pois
 155 de doce Baco não se enchem ainda)
 ou entre várias flores, cortesia
 de Vênus, tendo reclinado os membros,
 tenra erva machucado, meus amores,
 furtiva, narrará secretamente.
 160 Deleitar-se-ão bosques, lavras tenras,
 gélidas fontes; haverá silêncio
 das aves; tardarão em pego águas
 de rio correntes; queixas agradáveis
 expõe meu sofrimento. Tenho inveja,
 165 campos: tendes agora meus prazeres,
 convosco está a que antes era meu
 desejo. Mas os membros em má dor
 dissolvem-se, morrendo, e o calor
 difuso foge com o frio da morte,
 170 pois minha dona não está comigo:
 menina mais formosa ou doura não
 há nos campos. Não sendo vã a fábula,
 ela sozinha é digna de taurino
 ou Jove de ouro¹⁵² (Júpiter, afasta

¹⁵² Referência às relações de Júpiter com Europa, sob a forma de um touro, e com Dânae, sob a forma de uma chuva de ouro.

- felix taure, pater magni gregis et decus, a te
 uacula non umquam secreta cubilia captans
 frustra te patitur siluis mugire dolorem.
 et pater haedorum felix semperque beate,
 135 siue petis montes praeruptos saxa pererrans
 siue tibi siluis noua pabula fastidire
 siue libet campis: tecum¹⁵³ tua laeta capella est.
 et mas quodcumque¹⁵⁴ est, illi sua femina iuncta
 interpellatos nunquam plorauit amores.
 140 cur non et nobis facilis, natura, fuisti?¹⁵⁵
 cur ego crudelem patior tam saepe dolorem?
 sidera per uiridem redeunt cum pallida mundum
 inque uicem Phoebe currens¹⁵⁶ atque aureus orbis,
 Luna, tuus¹⁵⁷ tecum est: cur non est et mea mecum?
 145 Luna, dolor nosti quid sit: miserere dolentis.
 Phoebe, recens¹⁵⁸ in te laurus celebrauit amorem,
 et quae pompa deum (nisi¹⁵⁹ siluis¹⁶⁰ fama¹⁶¹ locuta est,
 omnia uos estis)¹⁶² secum sua gaudia gestat

¹⁵³ Rat (1935): *tuum* (“é algo teu as alegres cabras”).

¹⁵⁴ Baehrens (1880) e Eskuche (1889), como *Badius: quicumque* (“e quem quer que seja o macho”). Salvatore (1960): *quacumque* (“e por onde quer que o macho esteja”).

¹⁵⁵ Eskuche (1889), Rat (1935), Graaf (1945) e Salvatore (1960), seguindo *MFL: fuisset* (“teria sido”).

¹⁵⁶ Ellis (1907): *Phoebae coiens* (“encontrando-se também o orbe áureo de Febe”, i. e., irmã de Febo, Diana). Cf. Ellis (1889). Ribbeck (1868): *Phoebi currus fugat* (“a carruagem áurea do orbe de Febo corre”). Eskuche (1889) e Fairclough (1918): *Phoebi currens abit* (“o globo áureo que corre de Febo se afasta”). Baehrens (1880): *Phoebus currens cadit aureus undis* (“áureo Febo correndo cai nas ondas”). *Phoebi* aparece em ç.

¹⁵⁷ Scaliger (1573): *tua* (“as tuas coisas”).

¹⁵⁸ Scaliger (1573), Ellis (1907) e Graaf (1945), como *MFL: gerens* (“carregando” ou “gerindo”). Ribbeck (1868): *geris quam tu laurus* (“o louro que tu carregas celebrou o amor”).

¹⁵⁹ Ribbeck (1868): *uisi* (“do que foi visto”). Graaf (1945): *nam* (“pois a fama falou”).

¹⁶⁰ Baehrens (1880) e Salvatore et al. (1997): *uilis* (“se a fama vil não falou”).

¹⁶¹ Rat (1935): *non siluis Pana* (“e que pompa dos deuses não falou Pã para os bosques?”).

¹⁶² Passagem em que há diferentes propostas de pontuação. Seguimos Kenney (CLAUSEN et al., 1966). Scaliger (1573): *et quem pompa deum, non siluis fama locuta est* (“e que deus a fama pomposa não falou para os bosques”). Ellis (1907): *et quae pompa deum, non siluis fama, locuta est? (omnia uos estis)* (“e qual séquito de deuses, não a fama para os bosques, falou? (vós sois todas as coisas?”). Fairclough (1918) dá o mesmo latim, com a tradução “and what procession has told the story of a god, when fame has not told it in the woods? A god (ye gods are everywhere) carries his joys”. Ribbeck (1868): *somnia pro ueris* (“sonhos no lugar de verdades”). Eskuche (1889): *omnis dis estis* (“sois toda riqueza”). Rat (1935): *omnia caelestes*

175 o ouvido). Feliz touro, de rebanho
 magno pai e virtude, de ti nunca
 vitela desejou leite escondido,
 de graça ela permite que tu mujas
 tal dor nos bosques. Pai das cabras, rico,
 180 feliz, se queres por abruptos montes
 ou pedras vagar, quer agrade a ti
 pastos novos em bosques ou campinas
 desdenhar: bem alegre está tua cabra
 contigo. E onde quer que o macho esteja,
 185 junto a sua menina – nunca amores
 chorou interrompidos. Por que não
 foste para nós fácil, natureza?
 Por que sofro cruel dor repetidas
 vezes? Quando voltarem ao céu límpido
 190 amarelas estrelas e correrem
 Febe e o orbe áureo, alternadamente,
 Lua, o que é teu contigo está: por que
 a minha não está comigo? Lua,
 soubeste o que era a dor: dos sofredores
 195 tem dó.¹⁶³ Febo, em ti louro fresco o amor
 celebrou.¹⁶⁴ E qual séquito divino
 (se a fama aos bosques não disse que sois
 tudo) leva consigo as alegrias

(“todas as coisas são os celestes”).Baehrens (1880): *somnia nunc sertis* (“falou os sonhos) agora com coroas carrega”).

¹⁶³ Referência ao romance da deusa Lua e de Endimião.

¹⁶⁴ Referência a Dafne, por quem Febo se apaixonou. Para fugir dele, ela é transformada em um loureiro.

aut inspersa uidet¹⁶⁵ mundo; quae dicere longum est.

150 aurea quin etiam cum saecula uoluebantur,
condicio similis fuerat¹⁶⁶ mortalibus illis.
haec quoque praetereo: notum Minoidos astrum
quaeque uirum uirgo sicut captiua secuta est.
laedere, caelicolae, potuit uos nostra quid aetas,

155 condicio nobis uitae quo durior esset?
ausus ego primus castos uiolare pudores
sacratamque meae uittam temptare puellae
immatura mea cogor nece soluere fata?¹⁶⁷
istius atque utinam facti mea culpa magistra

160 prima foret! letum uita mihi dulcius esset.
non¹⁶⁸ mea, non ullo moreretur tempore fama,
dulcia cum Veneris furatus gaudia primus¹⁶⁹
dicerer atque ex me dulcis foret orta uoluptas.
nunc¹⁷⁰ mihi non tantum tribuerunt impia uota¹⁷¹

165 auctor ut occulti noster foret error amoris:
Iuppiter ante, sui semper mendacia factus,¹⁷²
cum Iunone, prius coniunx¹⁷³ quam dictus uterque est,
gaudia libauit dulcem furatus amorem.

.....¹⁷⁴

¹⁶⁵ Rat (1935): *uidet* (“ou veem espargidas no mundo”).

¹⁶⁶ Baehrens (1880): *fulsit* (“brilhou”). Ribbeck (1868): *similisque fuit* (“e havia condição semelhante”). Salvatore (1960), como *MFL*: *similisque foret* (“e haveria condição semelhante”).

¹⁶⁷ Scaliger (1573): *meae quoque noxae* (“e a pagar também os fados imaturos do meu crime”). Ribbeck (1868): *meaeque est noxae soluere uota?* (“e a pagar votos imaturos e de meu crime”). *meae* aparece em *MFL*.

¹⁶⁸ Baehrens (1880), como ζ : *nam* (“pois a minha fama”).

¹⁶⁹ Rat (1935), Graaf (1945) e Salvatore (1960), seguindo *MFL*: *primum* (“primeiramente”).

¹⁷⁰ Eskuche (1889), Ellis (1907) e Rat (1935), como *MFL*: *nam* (“pois”).

¹⁷¹ Eskuche (1889) e Rat (1935): *fata* (“ímpios fados”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880), conforme *Hensius*: *inuida fata* (“fados hostis”).

¹⁷² Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Rat (1935), como ζ : *furti* (“fraudes de roubo”). Baehrens (1880): *uultus* (“mentiras de aparência”).

¹⁷³ Rat (1935): *priusquam coniunx* (“antes de esposa”).

¹⁷⁴ Novamente uma lacuna proposta por Kenney (CLAUSEN et al., 1966), mas não marcada por Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Eskuche (1889), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Graaf (1945), Salvatore (1960) e Salvatore et al. (1997). O sentido não é comprometido sem a lacuna, mas

ou espalhadas vê no mundo? Delas
 200 dizer é longo. Mesmo quando séculos
 áureos giravam, termos similares
 para os mortais havia. Evito tal
 tema: o astro de Minos, conhecido
 por ter seguido, virgem e cativa,
 205 o homem.¹⁷⁵ Deuses, no que nossa idade
 pôde prejudicar-vos, para ser
 mais dura a nossa condição de vida?
 Eu, o primeiro a ousar castos pudores
 violar e a tentar a sacra fita
 210 do meu amor, sou obrigado aos fados
 pagar com minha morte antecipada?
 Se apenas fosse a minha culpa desse
 fato a primeira mestra! Mais que a vida
 seria para mim a morte doce.
 215 Não morreria em época nenhuma
 minha fama, quando eu considerado
 fosse o melhor ladrão das alegrias
 doces de Vênus, se desejos doces
 a partir de mim fossem concebidos.
 220 Agora os ímpios votos não me deram
 tanto que autor de nosso amor secreto
 fosse um erro: já Júpiter, fazendo
 sempre embuste de si, antes que fossem
 chamados cônjuges, colheu com Juno
 225 prazeres, doce amor roubando; em tenra

fica patente que a partir de *et moechum* trata-se dos amores de Vênus e Adônis, não mais dos de Júpiter e Juno.

¹⁷⁵ Ariadne, que fugiu de Creta com Teseu, mas foi logo abandonada. Posteriormente, Dioniso a transformou em corpo celeste.

- et moechum¹⁷⁶ tenera¹⁷⁷ gauisa est laedere¹⁷⁸ in herba
- 170 purpureos fores, quos insuper accumbemat,
 grandia¹⁷⁹ formoso supponens gaudia¹⁸⁰ collo
 (tum, credo, fuerat Mauors distentus in armis,
 nam certe Vulcanus opus faciebat, et illi
 tristi turpabat malas¹⁸¹ fuligine barbam).¹⁸²
- 175 non Aurora nouos etiam plorauit amores
 atque rubens¹⁸³ oculos roseo celauit amictu?
 talia caelicolae. numquid minus aurea proles?¹⁸⁴
 ergo quod deus atque heros, cur non minor aetas?
 infelix ego, non illo qui tempore natus,
- 180 quo facilis¹⁸⁵ natura fuit. sors o mea laeua
 nascendi miserumque genus, quo¹⁸⁶ sera libido est.
 tantum uita meae cordis¹⁸⁷ fecere rapinam,
 ut maneam quod uix oculis cognoscere possis.

¹⁷⁶ Eskuche (1889) e Graaf (1945), como *SFL: mecum* (“e comigo”).

¹⁷⁷ Ribbeck (1868): *et mare cum tenero* (“e com jovem homem”). Salvatore (1960): *et dea, cum tenera* (“e a deusa, quando regozijou, em tenra erva”).

¹⁷⁸ Rat (1935): *elidere* (“esmagando”).

¹⁷⁹ Segundo Ellis (1907): *clam dea* (“secretamente a deusa”).

¹⁸⁰ Algumas outras palavras aparecem no lugar de *gaudia*, sendo a mais comum *bracchia* (“braços”) (SCALIGER, 1573; FAIRCLOUGH, 1918; SALVATORE et al., 1997). Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Eskuche (1889) e Rat (1935) propõem *bracchia* no lugar de *grandia* e *Cypria* (“Cípria”) ao invés de *gaudia*, enquanto Graaf (1945) dá as mesmas palavras, mas em ordem invertida.

¹⁸¹ Rat (1935) e Salvatore (1960), como *MFL: mala* (“com má fuligem”). Scaliger (1573), conforme *MFL: turpabatque mala* (“e tornava-se feio com má fuligem”).

¹⁸² Baehrens (1880), Rat (1935) e Salvatore et al. (1997): *barba* (“a barba poluía as bochechas com fuligem”).

¹⁸³ Scaliger (1573): *rubeus* (“e o rubro escondeu”).

¹⁸⁴ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Ellis (1907) e Salvatore (1960), como *MFL: promo* (“é possível que eu exponha menos que a áurea?”).

¹⁸⁵ Baehrens (1880): *felix* (“a natureza era feliz”).

¹⁸⁶ Scaliger (1573): *et* (“e”).

¹⁸⁷ Scaliger (1573): *tanta meae uitae cordis* (“tantas coisas da minha vida fizeram rapina do coração”). Ellis (1907): *tantam, uita, meae cortis* (“tamanha rapina, ó vida, fizeram de meu curral”). Baehrens (1880), Fairclough (1918), Rat (1935) e Graaf (1945), como *Heinsius: tantam fata meae carnis* (“tamanha rapina os fados fizeram de minhas carnes”). Salvatore (1960): *tantam mi uitae et cordis* (“tamanha rapina fizeram para mim da vida e do coração”). Ribbeck (1868): *tantam saecla meae cordis* (“os tempos de meu coração fizeram tanta rapina”). Eskuche (1889): *fata meae uitae quor sic* (“pois os fados fizeram assim rapina de minha vida”). *uitae* aparece em *SFBEWAT*.

grama regozijou o amante, flores
purpúreas machucou, nas quais em cima
deitava colocando no formoso
colo grandes prazeres (Marte então,
230 creio, estava retido nos combates;
pois fazia uma obra, com certeza,
Vulcano, e para aquele desgraçado
tinha a face barbada com fuligem).¹⁸⁸
A Aurora acaso não chorou os novos
235 amores, e escondeu, rósea, com manta
rubra os olhos?¹⁸⁹ Os deuses tantas coisas
fizeram – acaso a raça de ouro menos
faria? Pois o que fizeram deus
e herói, por que não fez a nova idade?
240 Eu não nasci no tempo em que era mais
fácil a natureza, infeliz. Ó,
horrível sorte de nascer em raça
triste, para a qual vã é a luxúria.
A vida tanto roubo fez de meu
245 coração, que só resta agora aquilo
que tu mal poderias ver com os olhos.

¹⁸⁸ Trata-se aqui do envolvimento de Vênus e Adônis.

¹⁸⁹ Aurora se apaixonara primeiro por Titono, mas depois por Órion, que seria “os novos amores” aqui citados.

2.5 ANÁLISE DE *DIRAE/LYDIA*

Passaremos agora a considerar de que modo *Dirae/Lydia* se relaciona com as obras de Virgílio, em especial com as *Bucólicas*, separando nossa discussão por eixos temáticos. Num segundo momento, veremos de que modo o poema do *Apêndice Virgiliano* também dialoga com obras elegíacas, em especial com os autores Propércio, Tibulo, Catulo e Ovídio. A inclusão da análise de intertextualidades com a elegia romana é devida ao papel fundamental que esta teve na evolução do gênero bucólico.¹⁹⁰ A influência evidente da elegia em *Dirae/Lydia*, um poema bucólico, pode ser inclusive considerado mais um indício da proximidade de ambos os gêneros.

2.5.1 *Dirae/Lydia* e sua relação com as *Bucólicas* de Virgílio

Alguns críticos veem na parte *Dirae* supostos dados biográficos semelhantes aos que Virgílio teria colocado em sua obra. Assim, segundo eles, haveria uma tentativa do autor de *Dirae* de relacionar-se com Virgílio, como para assegurar o renome de sua obra. Por isso, primeiramente analisaremos quais intertextos virgilianos já foram levantados, se eles se sustentam e de que modo isso contribui para nossa análise de *Dirae/Lydia*.

No primeiro verso, a referência inicial ao canto dos cisnes foi considerada por Breed (2012, p. 7-8) um possível intertexto com as *Bucólicas*. A *Bucólica* 8 traz o canto do animal, quando Dâmon interpreta uma música sobre sofrimento e morte (v. 19-20)¹⁹¹ e quando, em um *adynaton*, há a não possibilidade de uma coruja passar a cantar como um cisne (v. 55).¹⁹² Na *Bucólica* 9, Lícidas não dá ouvido para a opinião que outros têm sobre si e diz ser um ganso entre cisnes (v. 35-36);¹⁹³ em outro momento, Varo será levado aos céus através do canto de cisnes (v. 27-29).¹⁹⁴ Nos *Idílios* de Teócrito também encontramos o canto do cisne e, para Enk (1919, p. 408), o autor das *Dirae* teria em mente o siracusano – em especial o *Idílio* 5, no qual Comatas provoca Lácon, comparando-o com uma poupa e a si mesmo com um cisne (v. 136-137).¹⁹⁵

¹⁹⁰ E.g. Schmidt (2008, p. 36-37).

¹⁹¹ *dum queror et diuos, quamquam nil testibus illis / profeci, extrema moriens tamen adloquor hora.*

¹⁹² *certent et cynnis ululae.*

¹⁹³ *nam neque adhuc Varo uideor nec dicere Cinna / digna, sed argutos inter strepere anser olores.* Um óbvio paralelo com o *Idílio* 7 (v. 41) de Teócrito, quando Simíquidas fala sobre si mesmo como um batráquio entre grilos, com falsa modéstia.

¹⁹⁴ *Vare, tuum nomen, superet modo Mantua nobis, / Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae.*

¹⁹⁵ οὐ θεμιτόν, Λάκων, ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἐρίσδειν, / οὐδ' ἔποπας κύκνοισι· τὸ δ', ὃ τάλαν, ἐσσι φιλεχθής.

Por outro lado, para Breed (2012, p. 8-9), a associação principal do canto de cisne no primeiro verso de *Dirae* seria com as *Geórgicas* (2, v. 198-199, em que Mântua é descrita com cisnes graciosos) e com a *Eneida* (10, v. 185-212, em que é narrado quais tropas acompanharam Eneias, sendo esse trecho em específico sobre capitães da Ligúria – entre eles Cupavo, que teve o pai metamorfoseado em cisne, e Ocno, de Mântua). Isso mostraria uma relação com Virgílio não apenas porque ele é o autor das duas obras, mas porque em ambos os casos há associação entre cisnes e Mântua, terra natal do autor. Seria, assim, uma dica biográfica que aponta para uma imitação de Virgílio, supostamente colocando logo no início do poema seu status pós-*virgiliano*.

O próprio Virgílio é descrito como um cisne em um dos poemas da *Antologia Palatina* (2.414):

καὶ φίλος Αὐσονίοισι λιγύθροος ἔπρεπε κύκνος,
πνείων εὐεπίης Βεργίλλιος, ὃν ποτε Ῥώμης
Θυμβριάς ἄλλον Ὅμηρον ἀνέτρεφε πάτριος ἠχώ.¹⁹⁶

Virgílio era visto como um cisne de voz clara, querido para os Ausônios, exalando a beleza da linguagem, que um dia o som pátrio educava para ser um outro Homero, de Roma, no Tibre.

Porém, a imagem do canto de cisne é muito disseminada na literatura clássica para sustentar que é algo certamente relacionado a Virgílio. Como exemplo, podemos citar várias ocorrências em outros poetas.¹⁹⁷ Em Horácio (*Ode* 2.20, v. 20), a voz poética afirma transformar-se em um cisne, demonstrando sua consagração como poeta. Assim, o cisne teria o mesmo significado que nas *Bucólicas* 8 e 9, sendo uma imagem para um bom cantor. Em Ovídio (*Heroides* 7, v. 1-2), Dido se compara a um cisne. Nesse caso, a ideia é a do animal que canta belamente e depois morre,¹⁹⁸ mais um sentido visto na *Bucólica* 8.

Outro possível sentido para a canção do cisne é dado também por Propércio (*Elegia* 3.3, v. 39): o eu poético afirma que estava preparado para cantar um poema épico, quando é interrompido por Febo e Calíope. A deusa diz que *contentus niueis semper uectabere cygnis* (“sempre serás carregado feliz por cisnes níveos”, v. 39)¹⁹⁹ e explica que

¹⁹⁶ Seguimos a edição revisada de Paton (2014, mas na verdade 1916).

¹⁹⁷ Cf. Silva (2012, p. 67).

¹⁹⁸ Metáfora utilizada também por Cícero para o último discurso proferido por Crasso antes de morrer (*De Oratore*, 3.6.1). Ver também Platão, *Fédon* (85b), em que Sócrates se intitula servo de Apolo e companheiro dos cisnes, pois o filósofo, que está prestes a ser executado, decidira compor música na hora da morte (como bem apontado por Alessandro Rolim de Moura, em uma reunião).

¹⁹⁹ Todas as citações de Propércio seguirão a edição de Butler (1912).

a missão do poeta é cantar elegias, não poesias épicas. Assim, levantamos a hipótese de que o canto do cisne não apenas esteja relacionado ao mito de que seu canto derradeiro é belo ou que representa um bom poeta, mas que se associa ainda à poesia elegíaca.²⁰⁰ Como encontramos alguns paralelos entre a *Elegia* 3.3 e a tradição bucólica,²⁰¹ é possível estender a relação para os dois gêneros poéticos, ou para a prática poética em si.

Desse modo, a alusão a Virgílio através de cisnes e seus cantos não pode ser confirmada, já que a imagem aparece em outros autores com significados não relacionados à vida de Virgílio. No entanto, essa não é a única expressão dificilmente sustentada como um sinal da filiação poética de *Dirae/Lydia*.

Uma possível dica seria o uso das expressões *senex noster* (“nosso velho”, *Dirae*, v. 10) e *ueter dominus* (“antigo senhor”, v. 33). Para Fraenkel (1966, p. 145), elas apenas indicam que a voz poética não é o dono da fazenda, como também não o seria Títiro na *Bucólica* 1; para Ussani (1902, p. 6-7) e Graaf (1945, p. 18), são uma alusão ao pai da voz poética;²⁰² para Rupprecht (2007, p. 268), são, na realidade, uma alusão a Virgílio. Novamente percebemos que não há como comprovar essas supostas alusões ao poeta, já que não há elemento que as confirme.²⁰³ De qualquer modo, ambas apresentam a ideia de um homem que era feliz nas terras, sendo que agora a voz poética diz que elas serão destruídas (pelo próprio desejo da voz poética, no caso do v. 9-10, ou pela mão do militar, no caso do v. 31-33).

Uma passagem que se mostra mais sólida, mas ainda assim divide os críticos, é o verso *Trinacriae sterilescent gaudia uobis* (“sejam estéreis os Trinácrios prazeres para ti”, *Dirae*, v. 9). É possível que a referência à Trinácia seja apenas a uma terra fértil (FRAENKEL, 1966, p. 144-145), triangular ou à Sicília (ELLIS, 1899, p. 141-142). Outra sugestão é que seja um modo de conectar-se com a terra natal de Teócrito, em alguns momentos presente em Virgílio (por exemplo nas *Bucólicas* 2, v. 21; 4, v. 1; e 6, v. 1) (LORENZ, 2005, p. 7; BREED, 2012, p. 5), sendo assim uma alusão literária e não necessariamente geográfica. Essa hipótese tem maior força, já que críticos leem as

²⁰⁰ Conforme o verbete *cycnus* do Oxford Latin Dictionary (OLD) (GLARE, 1982, p. 480), uma das possibilidades é: “*A swan (...) drawing the chariot of Venus or love-poets*”.

²⁰¹ Na *Bucólica* 6 (v. 1-8), Febo também impede que a voz poética siga o tema épico. Além disso, na *Elegia* 3.3 (v. 26-29), a voz poética é encaminhada pelo deus para uma gruta, onde vê uma imagem de Sileno (personagem da *Bucólica* 6) e uma flauta de Pã (deus relacionado ao mundo pastoril e que aparece, por exemplo, na *Bucólica* 10 (v. 26-30), com o instrumento bucólico *calamus*). Provavelmente ambos os autores se baseiam em Calímaco (*Aetia*, 1)

²⁰² O crítico se baseia no uso de *senex noster* em Lucano (*Bellum Ciuile* 9, v. 136-137), quando Sexto Pompeu fala sobre seu pai.

²⁰³ A referência a velhos, tanto pelo termo *senex* quanto pelo termo *ueter*, é comum também em Tibulo (e.g. 1.8, v. 50), e não necessariamente aludindo a alguém em específico.

referências de Virgílio a Siracusa como uma alusão literária,²⁰⁴ de modo que não seria estranho o autor de *Dirae* utilizar o mesmo procedimento.

Concluimos que não há nessas passagens nenhuma alusão ao poeta Virgílio. O máximo que podemos supor é uma tentativa de conectar-se com a tradição bucólica dele e de Teócrito, ao fazer referência à Sicília, mas isso não é o mesmo que fazer referência aos autores em si. Por outro lado, mostram-se mais produtivas as análises sobre como alguns assuntos das *Bucólicas* são retrabalhados no poema do *Apêndice Virgiliano*. Passamos, assim, a analisar de que modo o intertexto virgiliano é fundamental para a leitura de *Dirae/Lydia*.

Os principais intertextos para a leitura de *Dirae/Lydia* são as *Bucólicas* 1 e 9. A única dúvida que há em relação a isso é qual trabalho teria inspirado o outro, dependendo da visão que cada crítico adota sobre a autoria e época do poema do *Apêndice Virgiliano*. O que conecta as *Bucólicas* 1 e 9 à parte *Dirae* é a questão da expropriação de terras. Aqui, assim como em Virgílio, um pastor é obrigado a deixar suas terras para um soldado. Essa referência a um acontecimento comum após as guerras civis foi lida como um dado biográfico de Virgílio,²⁰⁵ e o mesmo ocorreu com o poeta de *Dirae* (ELLIS, 1890; ENK, 1919). No entanto, convém destacar que isso não aponta necessariamente para o poeta de *Dirae* como um expropriado e nem como contemporâneo de Virgílio.

Para uma melhor ideia do que foram as expropriações de terra, de modo que as impressões registradas na poesia da época não sejam a única fonte de informação sobre o fato, convém fazermos um parêntese que as explique de modo mais objetivo. No I século a.C., houve extensa redistribuição de terras na região do Lácio. O maior político a coordenar essa prática foi Sula, após a primeira guerra civil (83-82 a.C.), na qual lutou contra Carbão, Mário e Sertório. Depois dela, tornando-se ditador, uniu seus dois interesses principais: acomodar seus veteranos e prejudicar seus inimigos políticos (ROSELAAR, 2010, p. 41). Entre as terras redistribuídas, havia algumas públicas, algumas de posse de cidades que apoiaram seus rivais e outras nunca distribuídas.²⁰⁶ Como a rebelião liderada por Lépido teve apoio de famílias pobres, é possível supor que Sula também tomou terras de pequenos fazendeiros (ibid., p. 284-285).

²⁰⁴ Cf. por exemplo Casanova-Robin (2014, p. 100-101), em relação ao início da *Bucólica* 4.

²⁰⁵ Cf. principalmente Grimal (1992, p. 50-56), mas também Clausen (1994, p. 32), na discreta afirmação de que Virgílio se aproximaria mais de Melibeu do que de Títilo.

²⁰⁶ O político provocou tantas mudanças na posse de terras públicas que alguns críticos chegaram a compará-lo aos irmãos Gracos (ROSELAAR, 2010, p. 284).

César, quando cônsul, em 59 a.C., propôs e executou redistribuição de terras na região da Campânia. Diferente de Sula, procurou deixar intocadas as terras que já possuíam donos (ibid., p. 287), utilizando para isso terras públicas. Após a Batalha de Filipos (42 a.C.), na qual lutaram os triúviro Octávio, Marco Antônio e Lépido contra Bruto e Cássio Longino, os vencedores confiscaram terras da Itália para recompensar os soldados dispensados. No entanto, não havia mais terras públicas para os veteranos. Assim, Otávio Augusto regulariza a situação, criando um sistema de distribuição de terras ou bônus em dinheiro ao fim dos serviços militares prestados, mas avança sobre as terras de pequenos e médios proprietários (SAGE, 2008, p. 242).

Essa última fase de expropriação seria a abordada por Virgílio. Algumas explicações que vão contra o que vemos nas *Bucólicas* (e que podemos estender para *Dirae*) são dadas por Keppie (1981, p. 367-368). O processo de estabelecimento de colônias em Cremona (a maior, com provavelmente 3 ou 4 mil veteranos), Mântua (que teve a maior parte de suas terras passada para novos proprietários) e Oglio teria sido lento e cuidadoso.²⁰⁷ Envolveu inclusive medição de cada pedaço de terra, mapeamento de lotes e a aprovação dos veteranos em relação aos pedaços destinados a cada um. Além disso, fazendas já existentes normalmente não eram tomadas.

Em relação aos novos ocupantes do local, a maioria deles vinha de legiões dos triúviro ou ainda da legião de César na Gália. Em todos esses casos, eram homens recrutados de regiões da Itália ou da Gália. Não há evidências de que não fossem cidadãos romanos, como Melibeu e o eu poético de *Dirae* dão a entender. Keppie (1981, p. 370) aponta ainda que, considerando a posse duradoura dos veteranos, eles tinham na realidade interesse em trabalhar e manter as terras produtivas.

Virgílio, na *Bucólica* 1, enfatiza a desigualdade: Melibeu, triste, deve partir logo para que sua propriedade seja ocupada por um militar ímpio; Tíro pode permanecer tranquilo em sua terra graças à intervenção de alguém influente. Na *Bucólica* 9, Lícidas teve sua terra tomada por um militar estrangeiro e se mostra relutante em deixar o local. Méris não permite que ele se iluda com a possibilidade de salvar suas terras com poesia e o exorta a cumprir logo seu dever.

Em *Dirae*, o tom é mais irritado. Diferente das *Bucólicas*, aqui o eu poético se propõe a realizar algo contra o militar também ímpio que assumirá o local. Como o poeta imagina que ele a destruirá, amaldiçoa a terra para que desde o início ela já não seja

²⁰⁷ Indo contra o testemunho de Apiano (*Bellum ciuile*, 5.12), que narra o desespero de uma multidão retirada repentinamente de suas terras.

propícia ao novo dono. Se Melibeu e Méris percebem alguns indícios da época sombria em que vivem (*Bucólica* 1, v. 11-17; *Bucólica* 9, v. 14-16), a voz poética de *Dirae* cita apenas uma situação semelhante – a referência à Discórdia e aos crimes dos pretores (*Dirae*, v. 82-83). Na realidade, sua intenção é criar esse cenário desfavorável através de sua canção, fabricando ela mesma os indícios de caos.

Se nas *Bucólicas* é clara para os críticos qual a época que o autor trata, o mesmo não pode ser dito em *Dirae*. Fraenkel (1919, p. 154) defende que não há explicitação da época ou lugar em que o poema se passa, sendo meramente um poema construído para dialogar com os de Virgílio. Scaliger (1573, p. 435-436) aponta para o período de Sula, afirmação que Enk (1919) descarta a partir do posicionamento de *enim* (v. 103) e da palavra *praetores* no plural (v. 82). Outras possibilidades levantadas são a época de Otávio (para os que defendem uma autoria de Virgílio ou de Catão) ou mesmo uma mais tardia (RIBBECK, 1868, p. 22) (o que não impediria que os eventos de 41 a.C. ou as *Bucólicas* 1 e 9 fossem a principal inspiração para a narrativa).

A Discórdia, como já citado acima, aparece em ambos os poemas, na mesma posição final de verso (*Dirae*, v. 83; *Bucólica* 1, v. 71-72). Nesses casos, ela é associada ao perder da terra. Mais do que isso, lembra que a razão por trás dessa mudança na *Bucólica* 1 foi uma guerra civil. Do mesmo modo defendem os críticos que isso seria aplicável a *Dirae*.²⁰⁸ A imagem do militar mau, que não respeitará a propriedade ganha, também se repete em ambos os poemas. Sabendo que provavelmente essa não era a postura real dos militares com suas novas terras, temos um indício de paralelo entre os poemas, que representam de modo semelhante um temor da época.²⁰⁹

Se o retrato literário da questão da expropriação de terras é de longe o assunto mais evocado pelos críticos para defender a proximidade entre *Dirae* e as *Bucólicas* 1 e 9, ele não é a única característica comum entre o poema do *Apêndice Virgiliano* e a obra de Virgílio. Passamos a analisar agora outro ponto fundamental para essa aproximação: o cenário bucólico.

²⁰⁸ No caso específico de a Discórdia ser uma figura utilizada pela voz poética para retratar seu descontentamento com a existência de uma guerra civil tanto em Virgílio quanto no poema do *Apêndice Virgiliano* e em Propércio (1.22), ver Breed (2012, p. 15).

²⁰⁹ Convém ainda destacarmos que Fraenkel (1966, p. 150) sugere uma oposição entre o domínio da Discórdia no poema do *Apêndice* e o bom governante descrito em *De Re Publica*, de Cícero (1.54), já que haveria paralelo entre *inimica tui ciuis* (“inimiga de teus cidadãos”, *Dirae*, v. 83) e *regis consulentis suis ciuibus* (“do rei que cuida de seus cidadãos”, *De Re Publica*, 1.54). O contraste entre as construções enfatizaria a imagem como inversa à de um governante ideal.

Como mostraremos, *Dirae* busca filiar-se à tradição bucólica através da continuidade na linguagem e no cenário pastoril explorados por Virgílio nas *Bucólicas*. Porém, a paisagem tem uma função diferente em *Dirae*: ela não é amiga ou companheira da voz poética, como poderíamos esperar da poesia bucólica, mas sim a vítima das imprecensões lançadas. Sua função é ser destruída de todas as formas possíveis, até que não reste nada além das lembranças. Esse estrago não é apenas descrito, mas também supostamente realizado pela voz poética, através de uma linguagem de *poeta creator* (BREED, 2012, p. 6).

Um exemplo seria a imprecensão que pede pela destruição das parreiras (*uicinas flammae rapiant ex ordine uitis*, “que as chamas destruam cada um dos bacelos próximos”, v. 42). Semelhante a ela, temos a fala de Melibeu: *insere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uitis* (“planta agora, Melibeu, as pereiras, coloca em ordem as parreiras”, *Bucólica* 1, v. 73) (FRAENKEL, 1966, p. 148; SILVA, 2012, p. 33-34). A semelhança entre os finais dos versos aponta para uma possível relação entre as situações: o que Melibeu fizera no passado, antes de perder as terras, ficará para outro; em *Dirae*, há o desejo de que todos os frutos do trabalho sejam destruídos.

Situação semelhante ocorre nos versos 15-19 de *Dirae*, nos quais há a ordem para que os grãos sejam inférteis (*effetas Cereris sulcis condatis auenas*, “que guardes em sulcos de Ceres exauridas aveias”, v. 15), as plantações secas (*pallida flavescent aestu sitientia prata*, “que as plantações pálidas sedentas amarelem com o calor”, v. 16), os frutos verdes (*imatura cadant ramis pendentia mala*, “que os frutos que pendem imaturos dos ramos caiam”, v. 17), os bosques sem folhas e os rios sem águas (*desint et siluis frondes et fontibus umor*, “que não haja folhas nas florestas e água nas fontes”, v. 18). Contrapondo esse trecho à *Bucólica* 4, que narra o retorno da idade de ouro justamente com um campo rico e cheio de frutos (*molli paulatim flavescet campus arista / incultisque rubens pendebit sentibus uua / et durae quercus sudabunt roscida mella*, “aos poucos o campo amarelará com a plantação tenra e a uva vermelha penderá de sarças não cultivadas e os duros carvalhos suarão méis em orvalho”, v. 28-30), percebemos mais uma cena em que a paisagem próspera das *Bucólicas* é destruída em *Dirae* (BREED, 2012, p. 13-14).

Para Breed (2012, p. 11-12), temos em *Dirae* um paradoxo: a destruição da tradição a que dá continuidade. Até mesmo os elementos que criam a música pastoril – como as sombras, as árvores e suas folhas, as brisas – são destruídas (v. 27-30).²¹⁰ Há,

²¹⁰ Cf. Breed (2012, p. 16-17). *Dirae* destrói alguns detalhes usados para idealizar o amor pastoril (como, por exemplo, a maçã, que deve cair ainda verde (*Dirae*, v. 17) e aparece na *Bucólica* 2 (v. 51); as flores e

assim, uma imitação destrutiva. Ao mesmo tempo em que a linguagem reproduz o cenário bucólico,²¹¹ a experiência de Títiro (a vivência plena do bucólico) é renegada e a de Melibeu (a impossibilidade de continuar junto do bucólico) é explorada mais detidamente.²¹²

Como a poesia bucólica tem afinidade com a questão da ausência ou perda (BREED, 2012, p. 27) – por exemplo, a ausência do amado nas *Bucólicas* 2 e 8 e nos *Idílios* 1, 3 e 10; a perda de terras nas *Bucólicas* 1 e 9 –, também o lamento pelo fim do bucólico é uma forma de poesia bucólica (ibid., p. 12). A *Bucólica* 10 é o melhor exemplo, já que a morte de Galo faz com que a natureza se cale e chore; que a canção não tenha poder para trazer a amada de volta; e que, por fim, as sombras ordenem que a voz poética pare sua canção. Também é importante a canção de Mopso na *Bucólica* 5, com destaque para os versos 36-37, nos quais se afirma que com a morte de Dáfnis a natureza sofre e que só há grãos inférteis nos sulcos, de modo semelhante ao que vemos em *Dirae* (v. 15) (SILVA, 2012, p. 73-74; FRAENKEL, 1966, p. 145).²¹³ Por fim, destacamos as falas de Córidon e Tírsis na *Bucólica* 7 (v. 55-60), quando imaginam quais seriam as consequências da ausência de Aléxis, sendo algumas delas rios, campos e ar secos, junto de uma colina sem sombra – no entanto, a volta de outro amado, Filis, garantirá uma natureza saudável (BREED, 2012, p. 13-14).

Nas *Geórgicas*, vemos o ambiente pastoril retratado de modo diferente das *Bucólicas*, com algumas particularidades e com nova função. Também encontramos trechos das *Geórgicas* em que a paisagem pastoril é destruída por forças da natureza, o que se mostra interessante quando comparada às maldições de *Dirae*, que têm o mesmo

guirlandas, que serão destruídas por ventos (*Dirae*, v. 20-24) e aparecem na *Bucólica* 2 (v. 45-55)). O mesmo ocorre com elementos utilizados para descrever a era de ouro, como as terras férteis, os pastos e as frutas, especialmente a uva (*Dirae*, v. 9-13), que também aparecem na *Bucólica* 4.

²¹¹ No sentido de que esse cenário existe tanto em Teócrito quanto em Virgílio; como, por exemplo, os trechos da *Bucólica* 1 (v. 46-58) e do *Idílio* 7 (v. 133-146).

²¹² Para Halperin (1983, p. 61-70), o conceito moderno da poesia pastoril tem como uma das características principais para identificação do gênero a aquisição de significado a partir da oposição do mundo pastoril/rural a outros modos de vida. A *Bucólica* 1 é um exemplo de como essa oposição pode funcionar. Gifford (1999, p. 15-16) também destaca como as tensões são fundamentais para o gênero pastoril, já que este sempre se baseou nos contrastes entre cidade e campo, humanidade e natureza. Justamente por tratar de contrastes com a vida atual, assume um tom nostálgico. Cf. ainda Saunders (2008, p. 111-115) em relação às diferentes visões dos pastores da *Bucólica* 1, sendo Títiro aquele que vê o passado e o presente e Melibeu o que dá mais atenção ao futuro. Melibeu assim assumiria uma postura nostálgica, aproximando-se da visão do pastoril como um mundo perdido.

²¹³ O lamento pelo definhamento ou pela morte de uma personagem importante para o mundo bucólico sempre mostra a natureza abalada pelo acontecimento. Como exemplo, na tradição grega, há o *Idílio* 1 de Teócrito, o *Epitáfio a Adôn*, de Bion, e o *Epitáfio a Bion*, de Pseudo-Mosco. Virgílio retrabalha o tema nas *Bucólicas* 5 e 10. Nas *Elegias in Maecenatem*, no entanto, a natureza não é assim representada (cf. seção 1.3).

intuito (BREED, 2012, p. 21-22). Na *Geórgica* 1 (v. 311-334), vemos o efeito das tempestades na terra, junto do conselho da voz poética para que sejam feitas as libações devidas como prevenção, assim como a observação do céu e das diferentes épocas do ano. O fogo é outra ameaça à terra, às vezes causado por um descuido do pastor (*Geórgica* 2, v. 308-311).²¹⁴

Nos casos citados acima, vemos um contexto geral nas *Geórgicas* de paisagens com detalhes pastorais, até mesmo associados à paz de Saturno, que são destruídas por forças naturais. Os elementos destruidores (água e fogo) são na realidade extremos dos métodos listados como benéficos.²¹⁵ O que ocorre é que não existe mais equilíbrio, apenas o excesso de um desses elementos. Para Breed (2012, p. 22), isso mostra que o dever do fazendeiro era justamente equilibrar os diferentes elementos.

Do mesmo modo, em *Dirae*, as ondas e brisas destrutivas também poderiam ser agradáveis. No entanto, as maldições buscam o exagero da água, do vento e do fogo, de modo que seja provocado um desequilíbrio destrutivo, semelhante ao visto nas *Geórgicas*. A diferença está no fato de que em Virgílio a destruição vem contra a vontade humana, podendo ser tanto por erro ou por vontade da natureza. Em *Dirae*, o extermínio da paisagem bucólica é desejado, intencional.

Uma exceção pode ser apontada na *Geórgica* 4 (v. 321-332), quando Aristeu lamenta para sua mãe sobre seu azar, triste com a perda de suas abelhas. Ele diz que, já que a mãe o abandonou, pode também destruir o restante de seus bens. O homem pede que suas árvores sejam arrancadas, seus currais queimados, suas colheitas destruídas, suas vinhas cortadas com machado e que tudo pegue fogo. A personagem aparentemente não deseja isso de fato, já que seu objetivo é recuperar o que perdera, mas a imagem da destruição causada por um deus é utilizada para reforçar seu lamento. A perda das abelhas é tão importante quanto todo o resto de suas posses, que agora não possuem valor para ele. Assim, *Dirae* trata de modo semelhante a perda da terra – se não é possível mais tê-las, é melhor que a vegetação seja arrancada e que tudo queime e seja inundado. Sem dúvida, um modo de expressar o lamento por uma situação que parece irreversível.

²¹⁴ Há inclusive um paralelo entre o verso 38 de *Dirae* (*Eurus agat mixtam furua caligine nubem*, “nuvem misturada com preta fumaça traga Euro”) e esse trecho da *Geórgica* 2 (*et totum inuoluit flammis nemus et ruit atram / ad caelum picea crassus caligine nubem, / praesertim si tempestas a uertice siluis / incubuit, glomeratque ferens incendia uentus*, “e envolve toda a floresta com chamas e, denso, traz a negra nuvem ao céu com escura fumaça, especialmente se tempestade a partir do topo das florestas atirou-se e se o vento reúne incêndios, carregando-os”, v. 308-311) (ENK, 1919, p. 399). Todas as citações das *Geórgicas* seguirão a edição de Mynors (1990).

²¹⁵ Cf. para fogo *Geórgica* 1 (v. 84-93); para água, *Geórgica* 1 (v. 104-110).

Outros elementos do cenário pastoril merecem destaque. A ida do rebanho que antes era feliz e passeava por um rochedo aparece na fala de Melibeu (*Bucólica* 1, v. 74-76), assim como a voz poética de *Dirae* pede que as cabras miseráveis desçam do monte (v. 91-92) (SILVA, 2012, p. 33-34). Uma das diferenças, no entanto, é que em *Dirae* a ordem é acompanhada do advérbio *tardius* (“mais lentamente”), assim como há o pedido de que o *pater gregis* (“pai do rebanho”) resista.²¹⁶

A despedida dos animais é, sem dúvida, um anúncio de que a canção está no fim. Vemos isso na própria *Bucólica* 1, que tem apenas 10 versos depois dessa declaração de Melibeu, e na *Bucólica* 10, que é o fim da obra *Bucólicas*. No entanto, as duas colocações de *Dirae* pedem um retardar e assim destoam dos intertextos virgilianos, como se indicassem que o poema não está tão próximo de sua conclusão.

Também vemos que *Dirae* responde uma das perguntas colocadas por Melibeu no mesmo trecho da *Bucólica* 1 (FRAENKEL, 1966, p. 150; BREED, 2012, p. 6). Ele se questiona sobre a possibilidade de ver novamente suas terras (v. 67-69), depois respondendo para si mesmo que não terá essa felicidade (v. 75-78). Em *Dirae*, a voz poética diz que verá suas terras, mas será impedido de aproximar-se delas, que, no entanto, conseguirão ainda escutá-lo (v. 86-90). Por fim, apresenta uma ideia positiva: como pode se lembrar para sempre da alegria que ali teve, não terá seu amor diminuído (v. 102-103). Apesar de *Dirae* possuir um tom mais agressivo e desolado do que a *Bucólica* 1 e as falas de Melibeu, ainda assim o fim da primeira parte do poema se mostra mais positivo do que o fim da *Bucólica* 1 (já que o consolo oferecido por Títiro – poder passar uma noite em sua propriedade (v. 79-83) – não parece ser grande).

Em *Dirae*, essa agressividade leva à destruição do que é descrito na *Bucólica* 1, como a arruinar a experiência pacífica de Títiro. Até mesmo a situação de Títiro como professor das florestas, que aprendem a ecoar o nome de sua amada (*Bucólica* 1, v. 4-5), é anulada em *Dirae*: com a partida do pastor não haverá mais uma floresta que ecoe o nome de Lídia como antes (*Dirae*, v. 40-41) (BREED, 2012, p. 13). O novo dono, um soldado,²¹⁷ destruirá (*Dirae*, v. 31) as sombras (*umbrae*, *Dirae*, v. 32-33), que estão no fim da *Bucólica* 1 (v. 83), de modo semelhante à situação que Melibeu prevê (*Bucólica*

²¹⁶ Para Khan (1969, p. 163-164), o movimento de descida do monte é um símbolo do rebaixamento do pastor, assim como o uso de uma linguagem que lembra uma formação militar é contraposto ao sentimento antimilitar do poema.

²¹⁷ Para Polastri (2012, p. 19-20), a oposição entre o pastor músico e o militar remete à oposição entre o gênero bucólico e o épico, de modo semelhante ao que Hasegawa (2012, p. 261-267) comenta em relação à *Bucólica* 1.

1, v. 70) (BREED, 2012, p. 12-13). Cabe lembrar ainda que a construção desses versos de *Dirae* (*formosaeque cadent umbrae, formosior illis / ipsa cades*, “belas cairão sombras, tu mais bela que elas cairás”, v. 32-33) é parecida com o epitáfio de Dáfnis, citado por Mopso na *Bucólica 5: Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus, / formosi pecoris custos, formosior ipse* (“eu, Dáfnis, daqui nas selvas até os astros conhecido, guardião de rebanho belo e mais belo eu mesmo”, v. 43-44) (FRAENKEL, 1966, p. 147; LORENZ, 2005, p. 10). Novamente o intertexto virgiliano aponta para o sofrimento extremo – afinal, Mopso canta justamente sobre os últimos momentos da vida de Dáfnis.

Ainda na interação entre paisagem e música, Breed (2014, p. 15) vê uma forte relação entre *Dirae* e a *Bucólica 3*. Isso porque em *Dirae* a música sobreviveria à destruição da paisagem bucólica (por exemplo, nos v. 15-19), revelando, assim, que o cenário não é necessário para a canção.²¹⁸ O apoio necessário para a música seriam livros (*Dirae*, v. 26-35), objeto não muito explorado nas *Bucólicas*. Teríamos em *Dirae* uma leitura sofisticada das *Bucólicas*, como uma reflexão sobre a importância da paisagem para a poética bucólica, além de uma possível indicação do reconhecimento de que as *Bucólicas* de Virgílio são um livro.

Há dois momentos em que sabemos da prática da escrita no ambiente bucólico: na *Bucólica 3* (v. 85), Dametas refere-se a Polião como *lector* (“leitor”), depois de afirmar que ele aprecia a Musa rústica; na *Bucólica 5*, Mopso afirma que cantará os versos que escrevera antes na casca de uma árvore.²¹⁹ Segundo Hubbard (1998, p. 89-90), Mopso apresenta uma canção bucólica, segundo o modelo proposto pelo *Idílio 1* de Teócrito, mas ao mesmo tempo mistura elementos de outros gêneros. O choro da mãe pela morte do filho (v. 22-23), por exemplo, seria um tema épico, assim como a presença de cavalos (v. 26). Ao mesmo tempo, Breed (2012, p. 10) destaca que tanto Menalcas quanto Mopso apresentam canções que já circulavam. Ou seja, naquela situação, repetiam-nas,²²⁰ como a voz poética de *Dirae* afirma que faz. Também na *Bucólica 9* os pastores tentam lembrar

²¹⁸ Diferente do que podemos acreditar a partir da leitura das *Bucólicas*, como nos trechos da *Bucólica 1* (v. 77), em que Melibeu não mais cantará porque não pode permanecer junto do cenário pastoril, e da *Bucólica 3* (v. 55-59), em que Palêmon incentiva os pastores a cantar, já que a paisagem se mostra favorável.

²¹⁹ Na *Bucólica 6*, é citada uma página, que agradaria Apolo por conter o nome de Varo em posição de destaque (v. 11-12).

²²⁰ Já que nos versos 13-14 da *Bucólica 5*, Mopso diz: *immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi / carmina descripsi et modulans alterna notavi* (“na verdade esses versos escrevi no verde tronco da faia e anotei tocando alternados”); e, nos versos 54-55, fala, sobre o canto de Menalcas: *et ista / iam pridem Stimichon laudavit carmina nobis* (“e esses versos já antes Estímicon recomendou para nós”).

canções já antes proferidas. Dessa forma, percebemos que não há uma contradição entre a música e o escrito bucólico. A canção seria ao mesmo tempo algo natural e algo feito pelo homem (BREED, 2012, p. 14). Breed (ibid., p. 22) conclui que mesmo as *Bucólicas* teriam para seus primeiros leitores um papel central na discussão sobre qual a relação entre poesia escrita e canção oral.

Depois de analisar esses paralelos entre *Dirae* e as *Bucólicas*, enfatizando que a situação da paisagem bucólica muda de uma obra para a outra, podemos ver quais outros recursos são utilizados em ambas e se eles também são modificados ou permanecem fiéis ao modo como Virgílio os trata.

O *adynaton*, por exemplo, é uma figura de linguagem que é explorada em *Dirae* e nas *Bucólicas*. Ele destaca a impossibilidade de certo acontecimento através de comparação com outras situações também impossíveis (no caso da tradição bucólica, normalmente imagens que invertem a natureza além do possível, quebrando a ordem natural das coisas). Em *Dirae*, vemos duas ocorrências de *adynata*, uma no início e outra no fim, fato que inclusive é visto como um indício da independência dessa parte do poema da parte *Lydia* – havendo um *adynaton* no início, faria sentido que o outro estivesse no fim, estabelecendo uma composição em anel (LORENZ, 2005, p. 3).

O primeiro *adynaton* de *Dirae* demonstra como seria impossível que o cantor não tivesse liberdade para dizer o que quer. É usada, para isso, a imagem invertida de presas que perseguem seus predadores naturais (v. 4-7).²²¹ Conforme vemos em Silva (2012, p. 35-36), Lorenz (2005, p. 5-7) e Fraenkel (1966, p. 144), há um paralelo com a breve descrição feita por Títiro, na *Bucólica* 1, para indicar quão impossível seria esquecer seu benfeitor, que garantiu a posse de suas terras (v. 59-63).

No entanto, esse trecho de *Dirae* mais se assemelha à *Bucólica* 8 (v. 51-60), uma vez que há nela a descrição do predador que foge da presa (v. 52) (FRAENKEL, 1966, p. 144).²²² O início de *Dirae* revela uma leitura atenta de outros elementos desse mesmo momento da *Bucólica* 8, pois nesta, além da inversão de imagens para explicar a impossibilidade de algo, há o uso de refrão e de uma imprecisão.

²²¹ Silva (2012, p. 36) comenta que um *adynaton* envolvendo animais aparece já em Arquíloco (Fr. 122 West), depois da descrição de um eclipse. Nesse caso, animais terrestres viverão no mar e marinhos na terra, inversão utilizada para explicar como mais nada surpreenderia os homens depois de ver o dia virar noite.

²²² A ideia já está presente no *Idílio* 1 (v. 132-136), quando Dáfnis, logo antes de morrer, diz que agora a natureza poderá inverter-se, primeiro descrevendo flores e frutos nascendo nas árvores erradas e depois citando o veado que ataca cachorros. Ele conclui com corujas que rivalizam com rouxinóis, o que para Hopkinson (2015, p. 33) é uma referência ao fato de que, com a morte do grande poeta Dáfnis, outros inferiores poderão tentar a sorte.

Na *Bucólica* 8, o pastor Dâmon canta as tristezas de um amor não correspondido. Sua canção parece incorporar a voz de uma outra personagem, já que o anúncio do suicídio ao fim não pode ser plausivelmente aceito como algo que de fato ocorreu, pois Alfesibeu, o pastor que canta depois de Dâmon na mesma *Bucólica*, continua a sua récita como se nada de diferente tivesse acontecido. Ele, por sua vez, incorpora uma voz feminina frustrada no amor, o que fortalece a ideia de que Dâmon também poderia narrar algo que aconteceu a outrem. Além disso, há na canção de Dâmon fortes ecos de Teócrito, especialmente da personagem Polifemo (*Idílio* 11), o que dá destaque para sua inserção na tradição literária do lamento bucólico.

Essa possibilidade mostra que nem tudo na poesia bucólica deve ser tomado como sério ou real – se mesmo os pastores assumem diferentes vozes e imaginam situações, por que não poderia a voz poética principal ou mesmo o autor assim o fazer?²²³ Justamente um trecho da *Bucólica* 8, a bucólica que mais dá ênfase para a questão da música como exercício imaginativo, é retomado por *Dirae*, como a sugerir que não necessariamente há ali um fato real, mas talvez uma situação apenas literária.

Segundo Breed (2012, p. 10), a ausência de uma cena que introduza a canção (como na *Bucólica* 2, v. 1-5) ou de um trecho que a atribua a um determinado pastor (como vemos, por exemplo, na *Bucólica* 8, v. 1-16 e 62-63, trechos nos quais a canção de Dâmon e a de Alfesibeu têm sua autoria indicada) impossibilita que o leitor determine se em *Dirae* há uma voz de personagem ou se é uma verdadeira voz autoral (cabe ressaltar que essa questão já se apresenta também na leitura de algumas *Bucólicas*). Mas, como o próprio crítico aponta (ibid., p. 8), a imitação de um modelo literário como as *Bucólicas* não só estabelece uma tradição de performance pastoril, como também enfraquece a hipótese de que a base de *Dirae* foi uma experiência pessoal do cantor.

De qualquer forma, o fim trágico da música de Dâmon mostra que aquele é um momento de profundo desgosto, de raiva e frustração desmedida, levando a duas situações sem paralelo nas demais *Bucólicas* ou até mesmo nos *Idílios* de Teócrito:²²⁴ uma impreciação que ordena que tudo vire mar (*omnia uel medium fiat mare*, v. 58) e o suicídio. Se a maior impreciação em *Dirae* é a inundação de todo o campo (descrita por 33

²²³ Cf. Vasconcellos (2012) para uma discussão sobre a recepção antiga da poesia em primeira pessoa. Tanto a leitura biografista, que mistura o eu poético e o autor, quanto a leitura que interpreta os fatos narrados como ficção, diferenciando a voz poética da pessoa do autor, ocorriam, de modo semelhante ao que vemos hoje.

²²⁴ Com exceção do *Idílio* 23, em que um homem se enforca na frente da casa do homem amado, depois de lamentar. É suposta para ele uma data posterior a Teócrito.

versos),²²⁵ percebe-se que não é mera coincidência o intertexto com a *Bucólica* 8. O clímax de ódio da canção de Dâmon nos remete também à voz poética muito alterada de *Dirae*, que, como apontado por Silva (2012, p. 35-36), desde o início tem dificuldades para se controlar.

Há ainda em *Dirae* outro *adynaton* (v. 98-101). O que se mostra importante para nossa análise é que agora o conteúdo do *adynaton* é diferente: como aponta Silva (2012, p. 95), as imagens são ligadas aos sentidos (como a inversão do gosto, da textura e da cor, evocando, respectivamente, o paladar, o tato e a visão) e ao raciocínio (a diferença entre o lado esquerdo e o direito) humanos. A proposta é que as coisas antes sentidas como boas (*dulcia*, “doce”; *mollia*, “macio”; *candida*, “brancas”; *dextera*, “direita”) tornar-se-ão ruins (*amara*, “amargo”; *dura*, “duro”; *nigra*, “negras”; *laeva*, “esquerda”).²²⁶

Agora o intertexto da *Bucólica* 1 mostra-se mais adequado (FRAENKEL, 1966, p. 150), já que também nela temos o desafio de impossibilidades físicas, científicas: animais terrestres alimentando-se no céu; mar rejeitando os peixes; rios de diferentes regiões geográficas encontrando-se (v. 59-62). Esse *adynaton* é seguido por uma declaração de fidelidade ao benfeitor que garantiu a Títilo a posse das terras – ele nunca será esquecido (v. 63). A mesma promessa faz a voz poética de *Dirae*: mesmo que tudo seja destruído (o que levanta a hipótese de que talvez sua canção não tenha poder suficiente para realizar o que deseja), sempre poderá lembrar as alegrias – sejam elas apenas das terras²²⁷ ou também da jovem Lídia.

É claro que os *adynata* não esperam que o mundo se altere, de modo que são um tipo de hipérbole para expressar a certeza da voz poética em relação a um assunto aparentemente não tão unânime. No entanto, outros momentos do poema *Dirae* e mesmo das *Bucólicas* buscam uma alteração no mundo físico em que se encontram. Analisemos agora de que modo essa temática é apresentada e se há ou não indícios de uma mudança no cenário.

²²⁵ Para Lorenz (2005, p. 10), a descrição da enchente lembra a canção de Sileno na *Bucólica* 6, nos versos em que narra a origem do mundo (v. 31-40), que envolve também uma grande chuva (*altius atque cadant summotis nubibus imbres*, “também de longe caíam chuvas de remotas nuvens”, v. 38). Convém destacarmos que Sileno é também um *poeta creator*, demiurgo, pois Sileno parece fazer com que as coisas que canta se realizem.

²²⁶ Cf. Lorenz (2005, p. 13) para as imagens de mudança como um aviso metapoético para a mudança do gênero de poesia.

²²⁷ Cf. Enk (1919, p. 386-367).

A *Bucólica* 9 inicia com a afirmação de Méris de que a canção bucólica nada pode contra as armas de Marte (v. 11-13). No entanto, isso não impede que os pastores tentem relembrar canções e fatos do passado. Lícidas, ao lembrar-se do habilidoso Menalcas, diz que ele espargia flores no solo e colocava sombras nas fontes. Essas duas ações estão emolduradas pela descrição do canto de Menalcas, que falava sobre as Ninfas e sobre o amor, o que fortalece a interpretação de que também as outras duas ações (espargir, sombrear) eram realizadas através de seu canto. Na *Bucólica* 9, Menalcas não está presente para realizar tais ações. Ele é apenas uma memória e ao mesmo tempo uma promessa – os pastores se lembram dele e esperam por sua volta. Quem tinha poder para alterar a natureza não mais faz parte do ambiente bucólico retratado.

Outros poetas têm semelhante poder de realizar feitos com suas canções: Sileno, Febo e Orfeu alegam a paisagem (*Bucólica* 6, v. 27-30); Hesíodo provoca reações nas árvores (*Bucólica* 6, v. 69-71); Dâmon e Alfesibeu surpreendem seu rebanho, que se esquece de alimentar-se, comovem os lincos e param os rios (*Bucólica* 8, v. 1-4) (BREED, 2012, p. 6-7). Todas essas personagens têm em comum nas suas ações o provocar um efeito positivo no mundo, causando alegria ou uma movimentação singular da natureza, sem trazer destruição.

Por outro lado, a natureza parece ainda respeitar os pastores na *Bucólica* 9.²²⁸ Quando Lícidas sugere que eles parem para cantar, as águas mostram-se calmas, assim como as brisas, e as cabras podem ser deixadas de lado (*Bucólica* 9, v. 57-62). Quando descreve a situação opressora para os pastores, fazendo referência à expropriação de terras, Méris utiliza uma imagem natural, que não vai contra a ordem da natureza: a pomba foge da águia (v. 11-13). A comparação lembra a fábula de Hesíodo para explicar como funciona a justiça (*Os trabalhos e os dias*, v. 202-212).²²⁹ Diante das diversas possíveis interpretações para esse *ainos*,²³⁰ é interessante analisar uma das leituras propostas por Werner (2012, p. 110-114): como é antecedido pela profecia da geração de ferro (v. 189-201) e conseguimos identificar paralelos entre as duas passagens, haveria a possibilidade de entendermos a fábula do rouxinol como um exemplo do futuro negativo que se aproxima. Retornando à nossa leitura da *Bucólica* 9, se Méris aceita seu exílio,

²²⁸ A natureza, ao que tudo indica, respeita os que estão no campo também em outros momentos. Na *Bucólica* 10 (v. 13-18), por exemplo, a natureza chora por Galo. Isso é, para Breed (2012, p. 25-26), uma demonstração do poder da música pastoril, de modo semelhante ao que vemos em *Dirae*, quando mesmo após o pedido de destruição das terras a voz poética diz que será a paisagem quem o ouvirá (v. 86-90).

²²⁹ Como apontado pelo prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura, em uma reunião sobre o assunto.

²³⁰ Para um breve resumo e discussão sobre essas diferentes possibilidades, cf. Werner (2012, p. 108-110).

sem ter expectativa de resolver sua situação, é possivelmente porque sabe que não há como esperar justiça se ela não mais existe. Em *Dirae*, é evidente que o eu poético compartilha dessa sensação, sentindo-se injustiçado e tendo como única opção (além de deixá-las) destruir suas terras antes de partir.

Outra possível interpretação para o uso dessa fábula em Hesíodo pode reforçar a disputa entre o canto e o poder das armas, tema já visto nas *Bucólicas* 1 e 9 e em *Dirae*. O pássaro subjogado é o rouxinol, animal famoso pelo seu canto (o que poderíamos entender como uma referência à poesia). Quem o domina é um pássaro mais forte, a águia, que por sua vez pode ser associado à força militar, de forma que tanto o trecho da *Bucólica* 9 quanto a passagem hesiódica sugerem algo sobre a fraqueza da poesia diante da violência de um poder maior. Hubbard (1998, p. 120) lê a passagem de Hesíodo como uma metáfora para o poeta diminuído frente às questões políticas. De qualquer modo, a fábula do rouxinol mostra como o pequeno não tem chance contra o maior.

No caso de alterações físicas ou psicológicas não necessariamente positivas – ou seja, destruição da paisagem e mudança no modo como o amado se sente –, não há a mesma resposta. Na *Bucólica* 8, há dois exemplos de canção pastoril que tenta controlar o mundo de formas diferentes: a canção de Dâmon quer inverter o mundo, num modo semelhante a *Dirae*, e a de Alfesibeu deseja enfeitiçar seu amado. Os dois casos não mostram se há ou não efetividade nessas tentativas,²³¹ do mesmo modo como em *Dirae* não é narrado em nenhum momento qual a situação do mundo bucólico após as imprecações (além da descida das cabras do monte em que pastam, o que não é um dos efeitos desejados da canção).

Por outro lado, considerando as partes *Dirae* e *Lydia* juntas, poderíamos entender que no início da segunda parte a maldição parece funcionar: a natureza está silenciada (v. 106) – no entanto, depois que é mencionada Lídia em meio à natureza (v. 107-118), há a possibilidade de que haja regozijo (v. 119-120), por mais que ainda silencioso, e que os rios parem para ouvir a voz poética (v. 121), o que também ocorre na *Bucólica* 8 (v. 4), como um sinal positivo. Não há, de qualquer modo, a confirmação de que os desejos da voz poética de *Dirae* foram cumpridos, uma vez que não é apontada uma destruição tão terrível quanto a invocada nas maldições. Há, no entanto, a impressão de que a natureza não responde aos votos ímpios, como normalmente faz ao presenciar

²³¹ O verso 108 da *Bucólica* 8 faz com que a conclusão do verso 109 seja duvidosa: se a própria voz poética levanta a possibilidade de sonhar, como ter certeza de que seu desejo foi atendido?

canções pastoris. Apenas quando muda o tema, passando às lembranças da amada, o ambiente volta a interagir com a canção.

Como indício mais específico da relação entre o encanto narrado por Alfesibeu e as maldições de *Dirae*, podemos analisar os seguintes versos: *fer cineres, Amarylli, foras riuoque fluenti / transque caput iace, nec respexeris. his ego Daphnin / adgrediar* (“leva as cinzas, Amarílis, para fora e no rio que flui joga por cima da cabeça e não olha para trás”, *Bucólica* 8, v. 101-102) e *et fuscum cinerem canis exhauriat undis* (“e esvazia cinza negra nas ondas brancas”, *Dirae*, v. 60). O ato de jogar cinzas na água ocorre nos dois poemas, o que nos mostra que *Dirae* também descreve procedimentos que ao menos na literatura são realizados em encantamentos.²³² Isso não garante, no entanto, que é um encantamento bem-sucedido, pois, como já vimos, não é certo que a própria canção de Alfesibeu teve o resultado esperado.

No *Idílio* 2 de Teócrito, um intertexto para a canção de Alfesibeu, temos a situação oposta: a confirmação de que até o momento do fim do *Idílio* o feitiço não funcionou. A voz poética afirma que ela continuará suportando a paixão do mesmo modo como antes (v. 163-164), o que nos leva a concluir que o amado não foi trazido novamente para perto de si. Na *Bucólica* 10, Galo afirma que não é possível mudar o amor com seus *labores* (“trabalhos”, “sofrimentos”, v. 64), ou seja, com seu canto/sua poesia. Do mesmo modo como na *Bucólica* 9, no *Idílio* 2 e na *Bucólica* 10 há o enfraquecimento do poder da canção, já que em ambos os poemas ela não é capaz de realizar as alterações que o cantor desejava.

Convém nos determos na relação entre *Dirae* e o *Idílio* 2 de Teócrito, considerando que esse é um poema de magia que pode nos ajudar a esclarecer o que ocorre – ou não – no poema do *Apêndice Virgiliano*. O poema de Teócrito não é um idílio bucólico, mas urbano. Nele, uma voz poética feminina pede ajuda a sua escrava Testílis para preparar um encanto que traga seu amado para perto novamente. Para isso, recorre a deusas como Lua (v. 10) e Hécate (v. 12); utiliza exemplos mitológicos para explicar qual o efeito desejado (por exemplo, a vontade de que o amado se esqueça dos demais amantes assim como Teseu se esqueceu de Ariadne, v. 44-46); e narra seus procedimentos, como o derreter da cera (v. 38). Durante seu feitiço, relembra como o conheceu (v. 76-86) e como foi sua história de amor (v. 88-143).

²³² Por outro lado, as cinzas que devem ser levadas pelo mar em *Dirae* poderiam ser a própria terra antes queimada (v. 34-46).

Alguns paralelos com *Dirae* podem ser apontados. O principal seria o uso do refrão, que dá em ambos os casos a impressão de que realmente estamos diante de um feitiço, já que a repetição era uma das características da prática (SILVA, 2012, p. 18). Como bem destaca a voz poética de *Dirae*, o canto ali proposto não é novo: ele será repetido, afirmação relembra com o uso de palavras como *iterum* (v. 2, “de novo”) e *indiximus* (v. 3, “proclamamos”, no tempo perfeito). Alguns críticos, como Polastri (2010, p. 26), apontam que seria um modo de assinalar já no início do poema a importância da relação intertextual com outras obras, como uma nova performance de obras já existentes sobre a temática. Wills (1996, p. 30-31) inclusive lista expressões que funcionam como marcadores de alusão genérica (isso é, que evidenciam para o leitor que é uma passagem que remete a uma tradição) e algumas são de fato utilizadas em *Dirae* e *Lydia*: *iterum*, *memini* (trataremos desta na sequência de nossa discussão), *dicunt*, *repetamus* e *fama est*. Assim, não apenas no início do poema há uma preocupação em demonstrar que *Dirae* e *Lydia* estão ligados a uma tradição literária, como comprovamos com nossa análise.

O uso de refrão dentro de um feitiço aparece também na canção de Alfesibeu, na *Bucólica* 8, que justamente ecoa o *Idílio* 2 de Teócrito. A canção de Dâmon, mesmo que não propriamente um feitiço, também explora o uso do refrão, remetendo ao *Idílio* 1 de Teócrito, que aborda o sofrimento de Dâfnis por ter seu amor não satisfeito (SILVA, 2012, p. 73) – seja por vontade própria ou por outra razão.²³³ Para Breed (2012, p. 4-5), o refrão, desse modo, é um sinal de que em *Dirae* o poema se apresenta como um encantamento, de modo semelhante ao *Idílio* 2 e à canção de Alfesibeu, mas também como uma música, lembrando um lamento amoroso e sendo acompanhada por uma flauta, como a música de Dâmon.

No entanto, não é apenas a justificativa para o uso de um refrão que deve ser extraída a partir de uma comparação com o *Idílio* 2 de Teócrito. Ele pode ainda mostrar-se um interessante intertexto para esclarecer outra nuance do poema-feitiço. Para Nogueira (2012, p. 64-76), o *Idílio* 2 mostra uma mudança no estado da voz poética, que termina o poema com mais consciência sobre si mesma e sobre a situação em que se encontra e, assim, mais feliz, mesmo que o objetivo principal do encanto não seja cumprido.

²³³ Cf. Gow (1973, p. 1-2) e Hunter (1999, p. 63-67).

Do mesmo modo podemos considerar que, se por um lado não há indícios de que as imprecações lançadas em *Dirae* ocorram, há uma mudança na postura do eu poético. O tom agressivo que domina a maior parte do poema é substituído na penúltima estrofe²³⁴ pela aceitação de que deverá ausentar-se dali (v. 94-96) e, na última, pelo reconhecimento de que nada anulará as lembranças positivas que ele tem do lugar (v. 98-103). Ao invés de atacar as terras, agora o eu poético assume que elas sempre serão importantes para ele, mesmo que distantes.

Na realidade, considerando a discussão de Goldhill (1991, p. 269-272), não é tão certo que Simeta realmente supere seu sofrimento no *Idílio 2*. A complexidade da sua afirmação no verso 164 (ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν, “e eu carregarei meu desejo como suportei”) permite diferentes interpretações sobre como será sua futura postura em relação aos acontecimentos.²³⁵ O fim do poema garante que o leitor permaneça sem respostas claras sobre o real efeito da canção até mesmo no humor ou sentimento da personagem. Assim, nada garante que também em *Dirae* a voz poética tenha de fato finalmente aceitado a sua situação, já que também contamos com o fim do poema. Caso consideremos *Lydia* como a continuação de *Dirae*, aí teríamos um indício de que a voz não supera totalmente a questão, deixando de lado as maldições mas seguindo em seu lamento pela perda da vida no campo.

Junto da discussão sobre o poder da canção de *Dirae*, há a relação do poema com outro gênero literário clássico, as *arai*. Assim, julgamos produtivo levantar as características comuns entre o poema do *Apêndice Virgiliano* e representantes das *arai*, de modo que possamos refletir sobre elementos que por um lado lembram a poesia bucólica de Virgílio e de Teócrito e que por outro nos remetem às maldições e encantamentos em sua forma representada na literatura.

Para o homem romano, as maldições eram uma parte da religião – segundo Silva (2012, p. 13), uma parte sombria dela. Como exemplo dessas práticas, temos as *tabellae defixionum* (“tábuas de ‘amarrações’”), nas quais eram escritas as maldições desejadas, sendo uma prática mais discreta; e as *dirae*²³⁶ ou *deuotiones*, que seriam maldições feitas ao ar livre e que poderiam ocorrer em frente a outras pessoas (ibid., p. 14).

²³⁴ Entendo estrofe como cada segmento do poema delimitado pelas repetições do refrão.

²³⁵ Se Simeta realmente planeja manter a mesma postura do restante do poema, em que rememora a história de seu romance com Dêlfis, faz encantamentos para que ele volte e depois para que ele sofra, é difícil imaginarmos que ela superou seu sofrimento amoroso.

²³⁶ *Dirae* eram também as deusas equivalentes às Erínias ou Fúrias da mitologia grega. Eram responsáveis por vingança, principalmente se envolviam crimes familiares, e também protetoras de juramentos.

No caso de *Dirae*, em que um amigo é incentivado a juntar-se à voz poética, que diz claramente quais as suas intenções com aquela música, temos um caso de uma maldição mais aberta, sem a necessidade de clandestinidade. É claro que *Dirae* não é uma imprecação real, sendo um uso literário dessa prática comum na antiguidade, que também já contava com grandes exemplos na literatura, como veremos a seguir.

Na literatura grega, temos notícias de várias obras que seriam *arai*.²³⁷ autores como Mero (século III a.C.), Calímaco (310/305 – 240 a.C.) e Eufóron (275 – ? a.C.) teriam composto poemas desse tipo, mas que na maior parte não chegaram até nós (SILVA, 2012, p. 20-22). Cabe ressaltar que não há notícias de um poema imprecatório que se dirigisse não ao inimigo, mas à terra que é/será posse dele. Nesse ponto, *Dirae* inova, pois quebra a expectativa de que a voz poética deseje sofrimentos diretamente para quem motivou o seu desgosto; ao contrário, revolta-se contra a vítima da situação, que, no caso, é a terra. No entanto, as consequências serão de qualquer forma malélicas para o militar.

Na literatura latina, há um representante do gênero *dirae*: *Ibis*, de Ovídio. O poema, no entanto, não se mostra tão significativo para a leitura do poema do *Apêndice Virgiliano*, já que faz um catálogo de punições mitológicas que seu inimigo deve sofrer. A única semelhança é que também em Ovídio a voz poética se diz um exilado (v. 12), mas não mostra a preocupação com suas antigas terras, como vemos em *Dirae*.²³⁸

No entanto, sobre a questão da terra descrita como não propícia, temos um intertexto mais produtivo para a análise de *Dirae*.²³⁹ Na comédia *Trinummus*, de Plauto, uma porção de terra é descrita como incapaz de ser cultivada (v. 523-524). Suas uvas caem antes de amadurecer (v. 526) – de modo semelhante ao verso 17 de *Dirae*, no qual os frutos cairão (FRAENKEL, 1966, p. 145) – e ela é pouco produtiva (v. 529-530) – como no verso 15 de *Dirae*, no qual as sementes utilizadas serão inférteis. Além disso, não é propícia para seus donos, que inclusive já foram exilados (v. 533-537) – fato que a voz poética de *Dirae* inclusive menciona no verso 84 –, e já foi vítima de presságios negativos, como uma árvore atingida por raio (v. 539).

Consideradas poderes de morte, estavam ligadas à fertilidade (ROSE; DIETRICH; PEATFIELD, 2012, p. 535-536).

²³⁷ Poemas helenísticos com catálogo de punições, normalmente breves e repletos de exemplos mitológicos, mesmo que esses fossem desproporcionais em relação ao crime cometido. Dirigidos a uma figura que prejudicou o eu poético, buscavam lembrá-la da impossibilidade de fugir da punição.

²³⁸ Para uma análise mais detalhada de *Ibis*, ver Silva (2012, p. 24-27).

²³⁹ Cf., por exemplo, o comentário de Silva (2012, p. 27-31) sobre os *Amores* 1.8 de Ovídio, a *Elegia* 4.5 de Propércio e a *Elegia* 1.5 de Tibulo, todos poemas com jovens seduzidas pela magia prometida pelas *lenae* (“donas de bordel”) e com maldições destinadas às últimas.

Isso não é a realidade: o escravo Estásimo apenas busca ajudar seu senhor, Lesbônico, tentando convencer Filto a não aceitar a terra como dote da irmã de Lesbônico. As imprecções de *Dirae* também buscam afastar seu novo dono, de modo que o paralelo entre as duas situações pode mostrar ao leitor que não necessariamente as maldições são desejadas pela voz poética. Assim como Estásimo busca defender a propriedade de Lesbônico, a voz poética de *Dirae* tentaria defender a terra em que trabalha, procurando assustar um novo proprietário.

Ainda em relação à descrição da terra como não propícia, é interessante determinarmos na lista dos ventos e suas possíveis destruições (*Dirae*, v. 37-39). Podemos considerar o intertexto de Horácio, *Epodo* 10, no qual a voz poética deseja que o navio de Mévio tenha um destino trágico (SILVA, 2012, p. 79-80). O encontro dos ventos de diferentes direções (v. 3-8: Noto (*Auster*), do Sul; Euro, do Leste; e Bóreas (*Aquilon*), do Norte) garantiria a destruição da nau. Em *Dirae*, primeiro as brisas serão transformadas em ventos fortes (v. 22-23), para depois Bóreas (*Borea*) soprar fortemente; Euro trazer nuvens que se misturarão com a fumaça da terra em chamas; e Áfrico (vento do Sudoeste) ameaçar o local com nuvens carregadas de chuva (v. 37-39). No caso de *Dirae*, cada vento terá uma função diferente. O resultado final pretendido é o mesmo que vemos em Horácio: a total destruição, seja da nau ou da terra.²⁴⁰

Segundo Fraenkel (1966, p. 153), o uso da imprecção não destoa do gênero bucólico – mesmo nas *Bucólicas* há uma sugestão de que as duas temáticas não seriam conflituosas, já que a *Bucólica* 8 (v. 58, *omnia uel medium fiat mare*) e a *Bucólica* 9 (v. 6, *quod nec uertat bene*) possuem um tipo de maldição. Breed (2012, p. 4) inclusive defende que o uso de maldições em *Dirae* é baseado numa leitura atenta de Virgílio: entre vários outros tipos de música que um pastor pode fazer, como o elegíaco, também a maldição é uma possibilidade.

Em relação à *Bucólica* 9, é importante destacar o papel da memória no ato de cantar, ajudando na repetição e na apresentação das canções dos pastores. Partindo do uso da palavra *memini* em dois dos refrões de *Dirae* (*tristius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen*, “esse canto mais triste, lembrei, invocaste, Bátaro”, v. 54 e *dulcius hoc, memini, reuocasti, Battare, carmen*, “esse canto mais doce, lembrei, invocaste, Bátaro”, v. 71)²⁴¹

²⁴⁰ Como lembra Silva (2012, p. 80), a reunião de ventos já era uma imagem de força destrutiva na *Odisseia* (5, v. 292-296) e na *Eneida* (1, v. 81-91). Sêneca, nas *Questões naturais* (5.16.2), comenta brevemente que a reunião dos diferentes ventos seria algo impossível.

²⁴¹ Além do verso que fecha a parte *Dirae*, que conta com a forma infinitiva do verbo, *meminisse* (*gaudia semper enim tua me meminisse licebit*, “pois sempre me será permitido lembrar dos teus prazeres”, v. 103),

e na fala de Méris na *Bucólica* 9 (*saepe ego longos / cantando puerum memini me condere soles*, “eu me lembro de menino passar várias vezes longos sóis cantando”, v. 51-52), o eco das *Bucólicas* levanta algumas questões (BREED, 2012, p. 9).

Do mesmo modo como Méris e Lícidas, os pastores da *Bucólica* 9, têm dificuldade de lembrar suas canções (v. 44-50, 51-55) ou dizem que elas estão inacabadas (v. 26-29), também a voz poética de *Dirae* pede ajuda a Bátaro várias vezes para repetir uma canção já antes proferida. A oscilação entre lembranças de canto *tristius* e *dulcius* (v. 54 e 71) remeteria à ideia da transmissão poética imperfeita da *Bucólica* 9, já que demonstra como nem sempre a canção é recordada do mesmo modo. Considerando que essa é a *Bucólica* em que há o questionamento da força ou eficácia da canção em face ao mundo real, permanece a questão: teria a canção de *Dirae* poder para destruir o mundo bucólico?

Como vimos, não há uma resposta objetiva. No entanto, os intertextos analisados nos ajudam a esclarecer que não é apenas essa a questão. Mesmo que a poesia não possa alterar a ordem do mundo, ela pode alterar a postura da voz poética, como vimos quando comparamos o poema do *Apêndice Virgiliano* ao *Idílio* 2 de Teócrito. Além disso, comprovamos o possível diálogo entre o cenário pastoril e o conteúdo imprecatório, já que o gênero bucólico permite grande incorporação de outros tipos de poesia.

Dando continuidade a essa característica heterogênea da poesia bucólica, passamos a analisar agora de que modo a temática amorosa é abordada em *Dirae/Lydia*, já visando uma aproximação com o gênero elegíaco.

Em Virgílio, na *Bucólica* 8, ambos os pastores cantam músicas sobre sofrimentos de amor (mostram posturas diferentes em relação a eles, mas o tema é o mesmo). Por mais que alguns críticos desconsiderem a presença da decepção amorosa em *Dirae* – como Fraenkel (1966, p. 152-153) –, fica, nesse intertexto já demonstrado, a possibilidade de que também o autor de *Dirae* tivesse isso em mente.

Críticos como Breed (2012) e Lorenz (2005) apontam o paralelo entre a *Bucólica* 8 e *Dirae* e defendem que o gérmen para o encontro entre o bucólico e o imprecatório estava em Virgílio e foi melhor desenvolvido em *Dirae*. No entanto, o autor de *Dirae* não

utilizando-a na mesma posição que no verso 204 da *Eneida* 1 (*forsan et haec olim meminisse iuuabit*, “talvez também esses sofrimentos um dia será prazeroso lembrar”). Nos dois casos, a fala tenta consolar o indivíduo perante uma situação difícil, de perda da terra/pátria (no caso de Eneias e seus companheiros, pela guerra de Troia; no caso da voz poética de *Dirae*, pela chegada do novo dono).

dá mais destaque apenas para a imprecação. Ele se baseia em uma canção de sofrimento amoroso para transformá-la em uma canção de sofrimento pela perda das terras. Assim, isso nos permite levantar duas hipóteses: 1) já havia intenção de inserir a questão amorosa (fortalecendo a autenticidade da presença do nome Lídia já nessa primeira parte do poema); ou 2) havia intenção de assinalar que a relação entre pastor e terra é tão forte e devastadora (quando não realizada) como a do amor bucólico.

Breed (2012, p. 19) considera que existe um amor quase elegíaco pela terra, mas que o tom elegíaco na poesia aparece apenas a partir do verso 95, quando o cenário bucólico já não está mais presente. No entanto, o intertexto aponta para um amor não erótico-elegíaco, mas erótico-pastoril, já que o eu poético vê seu passado no campo como um ideal agora inatingível.²⁴²

No fim da parte *Dirae*, há uma mudança de tom, que começa a lembrar o erótico-elegíaco. No entanto, o tom bucólico não é deixado de lado. Por exemplo, um dos refrões (*extremum carmen reuocemus, Battare, auena*, “Bátaro, o canto final ecoemos com flauta”, v. 97) remete ao início da *Bucólica* 10, que também se declara o último trabalho (*extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem*, “esse último trabalho, Aretusa, concede para mim”, v. 1) (LORENZ, 2005, p. 14). Lorenz (2005, p. 8-9), assim como Fraenkel (1966, p. 145), aponta ainda para outro trecho de *Dirae* que teria um intertexto virgiliano com referência às práticas amorosas bucólicas: as flores que decoram os campos (v. 20-22). Para ele, teríamos na *Bucólica* 2 um intertexto, na qual o pastor Córídon diz para seu amado ausente que uma Náiade colherá diversas flores para alegrá-lo e ele mesmo diversos frutos. Assim, *Dirae* introduziria nesse ponto a temática amorosa.

Mesmo na parte *Lydia* continuamos a encontrar possíveis intertextos bucólicos, como no momento em que a voz poética diz que a natureza irá escutá-lo e regozijar-se-á enquanto ela expõe seus lamentos (v. 119-122). Se analisarmos as palavras escolhidas

²⁴² Consideramos aqui três grandes retratos do amor nas poesias bucólicas e elegíacas. O primeiro, o amor bucólico, é o que vemos em Virgílio e Teócrito – com sofrimento e tentativas de convencer o amado a voltar (como a primeira imagem do copo do *Idílio* 1 demonstra, com dois homens disputando através de palavras a atenção de uma mulher, que a cada momento favorece um deles e assim os faz sofrer), mas ao mesmo tempo com a possibilidade de encontrar no campo (seja no trabalho ou na música) uma distração. O segundo, o erótico-elegíaco, visto em poetas como Propércio, Tibulo e Ovídio – caracterizado pela oscilação entre momentos positivos e negativos na relação com o amado, assim como uma inconstância no papel de vítima e culpado pelo desentendimento. Por fim, o terceiro, o amor erótico-pastoril, seria outra possibilidade dentro do último grupo de autores. Sua diferença seria que nele a ambientação pastoril para o amor é colocada como um ideal utópico, onde não haveria as dificuldades que são descritas na elegia (como rivais, traições, obstáculos), sendo uma alternativa – ou oposição – ao amor erótico-elegíaco (FANTUZZI, 2003, p. 3). É evidente que essa ideia do amor pastoril como sem sofrimento não se confirma na poesia bucólica, sendo assim apenas uma releitura dela feita pelos poetas elegíacos.

para descrever a paisagem, veremos outro eco da *Bucólica* 10: *gelidi fontes* (“gélidas fontes”) e *mollia prata* (“macios campos”) aparecem tanto em *Lydia* (v. 119 e 120) quanto em Virgílio (v. 42) (LORENZ, 2005, p. 18).

Lindsay (1918, p. 62) considera que a parte *Lydia* – a seu ver, um poema independente, escrito por Catão e, assim, anterior às *Bucólicas* – foi a primeira tentativa literária de reproduzir em latim a doçura da pastoril alexandrina. Como prova disso, destaca a repetição de algumas palavras, como *formosa* (“formosa”, v. 104-105) e *dulcis* (“doce”, v. 160-162), e o uso de *ludit* (“brinca”, v. 107). Mesmo que ela não prossiga em sua análise sobre *Lydia* como primeira recepção em latim de Teócrito, é evidente que para tal afirmação ser feita é necessário o pressuposto de que também *Lydia* contém intertextos bucólicos a serem explorados. A continuidade entre *Dirae* e *Lydia* estaria justamente no fato de que antes as terras eram vítimas das imprecções e agora são o motivo para a inveja do eu poético, já que elas permanecem na companhia da jovem amada e ele não (LORENZ, 2005, p. 15-16 e 24).

Como Hubbard (1998, p. 127-134) defende, a *Bucólica* 10 mistura os gêneros bucólico e elegíaco. Galo, um poeta elegíaco, encontra-se deslocado e sozinho no ambiente bucólico. O desejo pastoril para Galo é como um escape do elegíaco, do mesmo modo que é para alguns poetas elegíacos que primeiro retrabalharam o bucólico de Virgílio, conforme veremos a seguir.

O encontro da poesia erótica e do bucólico também não é algo iniciado por Virgílio. Antes dele, temos por exemplo o autor grego Bión (BREED, 2012, p. 16-17). Para essa visão, podemos considerar *O lamento por Adônis*. Por mais que o poema retrate uma paisagem bucólica, que inclusive chora pelo sofrimento de Afrodite (v. 31-36), explora também o sofrimento elegíaco, utilizando às vezes palavras próprias do gênero para a corte entre amantes (v. 51-52; 72-73). Já foi inclusive indicada por Hopkinson (2015, p. 504) a inspiração de Bión num dos *Idílios* urbanos de Teócrito (15, v. 100-144), assim como nos hinos de Calímaco e até mesmo em poemas de Safo.²⁴³ No entanto, convém destacar que Bión acentua o tom erótico do festival exótico em honra a Adônis (ibid., p. 504-505). Ao unir o cenário bucólico com a interação elegíaca entre as duas

²⁴³ Como sugerem, por exemplo, os fragmentos 58 (comentário sobre Safo na *Antologia Palatina*), 96 (trecho de poema de Safo com o nome de Adônis) e 168 (citação de Safo feita por Mário Plócio Sacerdote em sua obra *Ars Grammatica*) (GOOLD, 1990).

personagens principais, Bión pode ser lido como o primeiro a dar maior espaço para o mundo pastoril como local para a frustração elegíaca.²⁴⁴

É evidente que separações rígidas, que visam limitar os intertextos de cada trecho de *Dirae* a apenas uma bucólica ou um autor, acabam não sendo produtivas. Entender que por serem 10 as estrofes do poema elas devem cada uma corresponder a uma das *Bucólicas* de Virgílio, seguindo uma ordem numérica, como faz Lorenz (2005) (mesmo que o uso do número 10 na literatura não fosse tão comum na época), é recusar uma leitura ampla, que abranja as diferentes nuances do poema *Dirae/Lydia*. Passemos agora a investigar de que modo os intertextos com a elegia romana também podem enriquecer nossa leitura.

2.5.2 *Dirae/Lydia* e sua relação com a elegia romana

Como vimos, *Dirae* conecta-se de modo singular às *Bucólicas*. Se apenas no período Neroniano temos outros autores com escritos bucólicos (como Nemesiano) – já que até então a temática bucólica aparecera apenas dentro de outros gêneros (como da elegia e da épica), em autores como Ovídio, Horácio, Propércio e Tibulo –, teríamos em *Dirae* um primeiro poema bucólico que retrabalha o Virgílio bucólico (visão defendida por Conte (1999, p. 431)). Ao mesmo tempo em que há uma continuidade formal, algumas características que se tornaram comuns nas imitações posteriores (como diálogos e trocas musicais) não aparecem no poema do *Apêndice Virgiliano*. Ele seria o caminho não tomado pela poesia bucólica latina, abarcando temas utilizados em outros gêneros (BREED, 2012, p. 3-4).

Passamos, assim, a considerar quais outros intertextos dentro da elegia romana se mostram essenciais para o poema *Dirae/Lydia*, mostrando que apesar de seu esforço para conectar-se à tradição virgiliana, alguns elementos são inspirados em outros autores.

Do mesmo modo como a maioria dos críticos associa a parte *Dirae* com a tradição bucólica, a parte *Lydia* é relacionada com a tradição elegíaca. No entanto,

²⁴⁴ Não apenas o conteúdo elegíaco aparece com maior destaque em Bión. Considerando o *Epitalâmio de Aquiles e Deidamia*, vemos que há um início bucólico, no qual dois pastores conversam sobre o que um deles cantará, e depois a canção traz uma das históricas mitológicas de Aquiles, na qual o herói se faz passar por mulher e conquista Deidamia. Assim, temos mais um indício de que o gênero bucólico permitia a mistura com outros temas, sendo o elegíaco apenas um deles.

pretendemos mostrar que o intertexto elegíaco não se limita à segunda parte do poema, já que permeia *Dirae/Lydia* como um todo, assim como há elementos bucólicos também de modo constante nas duas partes.

Antes de passarmos a uma análise pontual de alguns possíveis intertextos, convém comentar sobre o modo como os elegíacos tratam o bucólico. Para Breed (2012, p. 16), esses autores usam a paisagem para definir e apontar o tom bucólico (de modo semelhante ao que ocorre nas *Geórgicas* e mesmo em *Dirae*), mas dando para ela uma função diferente: o local bucólico é algo distante da voz poética, como um ambiente fisicamente longínquo, idealizado ou pertencente a um passado inatingível.²⁴⁵ Em Propércio (2.19), vemos também a ideia do rural como um mundo elegíaco sem malícias, ou seja, um ambiente casto e puro (BREED, 2012, p. 17).

Schmidt (2008, p. 36), que busca analisar a história da representação literária da Arcádia como o *locus amoenus* por excelência, algo que não encontra tanta força em Teócrito e Virgílio, mas sim apenas depois de Sannazaro (1458-1530),²⁴⁶ aponta para esse diferente tratamento que os poetas elegíacos, em especial Tibulo, deram para a poesia bucólica:

It is more likely that the integration of notions of a Golden Age in Sannazaro originates in motifs of Roman elegiac poetry, particularly in Tibullus, in whose retrospective idylls the rural sphere of herdsmen and farmers appears as an ideal world (cf. in particular 1.1; 1.10; 2.5) and the long gone reign of Saturn is favourably compared to the present (1.1.35-48).

Para Schmidt (2008, p. 37), a Arcádia de Sannazaro (um local em que existe a liberdade no amor e a simplicidade da vida dos pastores, sendo permeado por um sentimento nostálgico de ideal perdido e contraposto ao sofrimento amoroso que a cidade

²⁴⁵ O que lembra a *Bucólica* 10, em que vemos a disputa entre uma fantasia bucólica e uma realidade elegíaca, e também a tradição crítica posterior, bem representada por Snell (1953), mais especificamente em relação à ideia de que o bucólico é sempre permeado pelo tom nostálgico da infância alegre e perdida. Fora da poesia bucólica, poderíamos citar a *Geórgica* 2 (v. 532-540), que mostra em seu desfecho que a vida bucólica descrita pertencia aos Sabinos, na época de Rômulo e Remo, assim como ao reino de Saturno, na idade de ouro (BREED, 2012, p. 16). Um paralelo semelhante podemos encontrar entre os versos 458-460 da *Geórgica* 2 (*o fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis / fundit humo facilem uictum iustissima tellus*, “ó muito afortunados agricultores, se conhecessem apenas as suas boas coisas! Para os quais, eles mesmos longe das discórdias armadas, a terra justa derrama no solo vida fácil”) e o verso 112 de *Lydia* (*o fortunati [agri] nimium multumque beati*, “Ó muito beatos e excessivamente ditosos [campos]”) (ENK, 1919, p. 402). Em ambos os casos, há um elogio da vida no campo, seja através da figura dos pastores ou dos campos. Mais interessante ainda é notar a escolha de um paralelismo verbal no início dos versos, sendo justamente com um trecho das *Geórgicas* que contraria o que vemos nas *Bucólicas* 1 e 9 e em *Dirae* (o campo afetado pelas guerras através da prática da expropriação).

²⁴⁶ Cf. Apêndice 1.

traz) é baseada nessa leitura dos elegíacos,²⁴⁷ que perceberam a incorporação da temática elegíaca ao bucólico no próprio Virgílio, na *Bucólica* 10. Como Magnelli (2006, p. 475) comenta em relação à obra de Calpúrnio Sículo, essa apropriação e adaptação de elementos estrangeiros em um gênero é um modo de confirmar a sua vitalidade.

O autor latino Propércio (43 – 17 a. C.), pouco posterior a Virgílio, possui nas *Elegias* alguns poemas que trazem um cenário semelhante ao dos poemas bucólicos, misturando imagens típicas desse gênero com as da elegia.

Na *Elegia* 1.18, o eu poético lamenta a ausência de sua amada Cíntia, que o deixa sem confirmar o motivo – uma possibilidade levantada é a do ciúme. A solidão não provoca furor na voz poética, apenas um lamento e um pedido de que a moça volte para ele. A descrição desse lamento em um local ermo (*deserta loca*, v. 1), mais especificamente uma floresta (*nemus*, v. 2) com ventos (*aura Zephyri*, v. 2), faia (*fagus*, v. 20), pinho – a árvore amiga de Pã (*Arcadio pinus amica Deo*, v. 20) – e pássaros (*aves*, v. 30), é contrastada com elementos que remetem ao sofrimento da personagem, como as pedras (*saxa*, v. 4), rochas frias (*frigida rupes*, v. 27), tranquilidade dura (*dura quies*, v. 28) e caminho agreste (*inculto tramite*, v. 28).

Essa contraposição lembra a *Bucólica* 10, em que o bucólico é afetado pelo sofrimento elegíaco. Alguns paralelos podem ser destacados entre os dois poemas. Na descrição da voz poética, há elementos semelhantes aos da *Elegia* 1.18, como a rocha solitária (*rupe sola*, v. 14) e as pedras (*saxa*, v. 15); e, na fala de Galo, há também uma floresta (*nemus*, v. 43). Do mesmo modo como em Propércio há a referência à escrita do nome da amada nas árvores (v. 22), também Galo isso pretende fazer (*Bucólica* 10, v. 53-54); e, apesar de todo o sofrimento, a natureza continua ecoando o nome dos amados (*Elegia* 1.18, v. 31-32; *Bucólica* 10, v. 8).

Assim, tendo comprovado a relação da *Elegia* 1.18 com o bucólico de Virgílio, podemos considerar de que modo essa elegia pode ser vista como um intertexto para *Dirae*. Como levantado por Lorenz (2005, p. 18, 20-21), existem indícios de que Lídia poderia ter abandonado a voz poética antes da expropriação apresentada pela parte *Dirae*. Palavras como *furtim* (“secretamente”, v. 118) são, segundo ele, utilizadas na elegia como

²⁴⁷ A autora Sulpícia, no entanto, é elegíaca e dá um tratamento diferente ao campo. Na *Elegia* 2 (v. 2-3), o rural é colocado como frio e inadequado para uma jovem, sendo considerado *molestum* (“desagradável”). A voz poética sente-se frustrada com uma possível viagem ao campo e deseja permanecer em Roma, situação que comemora na *Elegia* 3.

uma expressão para a traição.²⁴⁸ Do mesmo modo, o tempo verbal *fuisti* (“foste”, v. 140) junto de *tam saepe* (“tão frequentemente”, v. 141) indica que não é a primeira vez que a voz poética sofre por causa do amor que sente por Lídia. Se considerarmos a *Elegia* 1.18 como uma reclamação sobre o fim do relacionamento por causas menores, como o ciúme, que afastam a amada de perto da voz poética, é uma possibilidade que o término da relação entre as personagens de *Dirae/Lydia* não seja necessariamente o partir do pastor.

Um contraste significativo é a diferença entre a permanência da floresta que ecoa o nome dos amados tanto na *Bucólica* 10 quanto na *Elegia* 1.18 e a destruição até mesmo dessa característica em *Dirae*. Conforme é dito pela voz poética, os bosques não mais cantarão o nome Lídia como antes, já que haverá fogo e ventos no campo (v. 33-41).²⁴⁹ Assim, podemos concluir que essa quebra na tradição é única, pois nem mesmo o sofrimento amoroso teve o poder para calar as árvores em Virgílio e Propércio.

Na *Elegia* 1.15, a situação é contrária: algum ato de Cíntia afasta a voz poética, que descreve como a amada se mostra indiferente ao seu sofrimento. Para comprovar que seus atos foram inadequados, descreve alguns exemplos mitológicos de mulheres em sofrimento que não mentiram como ela. Sem a presença de um ambiente pastoril, outras imagens destacadas pelo poeta interessam para a análise de *Dirae*.

A descrição do choro perto do rio (v. 9) remete-nos ao pedido da voz poética de *Dirae* para que Bátaro leve seus sofrimentos para os rios (*Dirae*, v. 64). Alguns críticos, como Naeke (1828, p. 122-123), defendem que esse é um sinal de que Bátaro permaneceria no campo mesmo depois da partida do amigo, de modo que caberia a ele manter viva a tradição do canto. O intertexto com a *Elegia* 1.15 não anula essa possibilidade, mas destaca que o sofrer perto de águas é parte de uma tradição ampla: tanto na elegia, já que é citado por Propércio, quanto na épica, já que a própria voz poética lembra que assim sofreu Calipso quando Odisseu partiu (v. 10-14),²⁵⁰ mas que não vemos na poesia bucólica de Teócrito e Virgílio. Como mostra Silva (2012, p. 85), há ainda em Horácio (1.26, v. 1-3) a ideia de jogar lamentos em direção ao mar.

²⁴⁸ Até mesmo nas *Dirae*, na descrição do envolvimento amoroso extraconjugal de Vênus e Adônis, o advérbio *clam* (v. 171, “secretamente”) é utilizado.

²⁴⁹ O v. 41 é de grande dificuldade. Nem toda edição inclui uma floresta que não fala. Cf. Baehrens (1880), Eskuche (1889), Graaf (1945) e Fairclough (1986) para florestas que não vão *escutar* Lídia novamente; e Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Rat (1935) para um texto bem diferente sobre o Érebo. Ellis (1907), Kenney (CLAUSEN et al., 1966) – que seguimos aqui –, Salvatore (1960) and Salvatore et al. (1997) se referem a uma floresta que não mais falará.

²⁵⁰ A cena não é descrita na *Odisseia*, mas o próprio Odisseu é retratado chorando próximo ao mar (5, v. 81-86; 151-159), e também Aquiles, na *Iliada* (1, v. 347-356).

Vemos também em Propércio um *adynaton* seguido de juras de amor eterno. Antes os rios correrão na direção contrária ao mar e as estações serão invertidas (v. 29-31) do que a voz poética deixará de amar Cíntia (v. 31). O último *adynaton* de *Dirae* (já analisado em relação às *Bucólicas* de Virgílio) aproxima-se de Propércio para os críticos Silva (2012, p. 37-38) e Lorenz (2005, p. 14), que inclusive o destaca como uma prova da presença do teor erótico já na primeira parte do poema. O encerramento do *adynaton* com a expressão *multa prius fiet* (“muito acontecerá antes”, *Dirae*, v. 7) ocorre na *Elegia* 1.15 (*multa prius*, v. 29) (FRAENKEL, 1966, p. 144), o que fortalece a ideia de que esse poema é um possível intertexto.²⁵¹

Mais interessante, no entanto, é o uso da expressão *tua cura* (“teu amor”). Em Propércio (1.15, v. 31), claramente o significado é que o amor por Cíntia não cessará por causa da briga descrita no poema. Em *Dirae* (v. 101), a questão não é clara, já que poderiam ser os carinhos pela terra, por Lídia ou mesmo por ambas. Para críticos que defendem a ausência de referências a Lídia na primeira parte, a suposição de que essa expressão poderia referir-se apenas às terras é enfraquecida quando contraposta com a *Elegia* 1.15.²⁵² Lorenz (2005, p. 14) aponta ainda que o uso das palavras *medulla* (“âmago”, *Dirae*, v. 101) e *gaudia* (“alegrias”, v. 103) reforça a nuance de literatura erótica da expressão.

Ainda em relação ao uso de *adynata* em Propércio, convém analisar o da *Elegia* 2.15, também utilizado para descrever o amor eterno que a voz poética tem por sua amada. A ordem geográfica natural do mundo se inverteria, como o Sol ter corcéis negros e os rios voltarem para a nascente, antes que as dores do amor pudessem ser esquecidas (v. 31-35). Em seguida (v. 36), há a jura de que vivo e morto continuará pertencendo a sua amada. Declaração semelhante encontramos em *Dirae* (v. 96) (SILVA, 2012, p. 94), quando a voz poética diz que Lídia pode ir junto dele ou não – de qualquer modo estará com ele até que ele morra. Novamente o intertexto elegíaco está presente, revelando a postura típica, nesse gênero, do amante perante o afastamento de sua amada.

Tíbulo (54 – 19 a. C.) é outro elegíaco romano que trata o ambiente pastoril de modo semelhante a Propércio. Em sua *Elegia* 1.9, podemos perceber mais um intertexto

²⁵¹ Como mostra Silva (2012, p. 70), a expressão equivalente em grego (πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, “todas as coisas tornem-se outras”) é utilizada num contexto semelhante do *Idílio* 1 (v. 134).

²⁵² Fraenkel (1966, p. 151) aponta a semelhança entre os autores, mas não extrai nenhum sentido disso e continua sustentando que *tua cura* se refere apenas às terras.

com temática amorosa para o fim da primeira parte de *Dirae*. Quando a voz poética diz: *quamuis ignis eris, quamuis aqua, semper amabo* (“mesmo que sejas fogo, mesmo que água, sempre amarei”, v. 102), Enk (1919, p. 387) e Silva (2012, p. 95-96) propõem que a interpretação seja como a que vemos em Tibulo: *at deus illa / in cinerem et liquidas munera uertat aquas* (“mas que deus esses ganhos transforme em cinzas e límpidas águas”, v. 11-12; i. e., *in nihil*, “em nada”).

Vemos, na *Elegia* 1.9, uma recusa das riquezas materiais, já que a voz poética perde seu amado por presentes dados por outro. Assim, ele pede que todas essas coisas sejam transformadas em cinzas e águas, ou seja, em nada. Desse modo, podemos entender que em *Dirae* a voz poética jura amor (seja por Lídia, pelas terras ou por ambas) eternamente, mesmo que tudo – inclusive ele mesmo – seja transformado em nada. Mais uma vez o intertexto contém uma temática amorosa e reforça a ideia de que há no final de *Dirae* o tom elegíaco. Mesmo que as alegrias sejam referentes apenas às terras, ainda assim podemos afirmar que a voz poética trata suas propriedades como um amante elegíaco trata sua amada. No entanto, esse não é um dos poemas de Tibulo que abordam a temática pastoril. No geral, poderia aproximar-se de *Dirae/Lydia* apenas pelo fato de que deseja um futuro não propício para o amado que o abandonou (como dizendo que ele chorará por ciúme, v. 79-80).

Na *Elegia* 2.3, o ambiente bucólico está presente e é apresentado para o leitor como melhor do que permanecer na cidade sem a amada. Também nesse caso encontramos paralelos interessantes para a nossa análise de *Dirae*. Primeiramente, cabe destacar que nesse poema vemos o oposto do que há em *Dirae*: se nestas um pastor tenta destruir o mundo pastoril em que se encontra através de uma canção, em Tibulo a voz poética busca construir esse cenário com a sua canção. Ele não se encontra lá, mas deseja fortemente que isso logo ocorra, mesmo com todas as possíveis características inadequadas do mundo rural – normalmente ignoradas na tradição poética bucólica –, como queimar a pele e ter bolhas nas mãos (v. 9-10).

Convém destacar que a voz poética de Tibulo conta que no passado as coisas eram mais fáceis, tanto no trabalho, já que o cultivo não era necessário (v. 70), quanto no amor, pois era algo sempre feito às claras e a própria deusa Vênus dava prazer para os amantes (v. 71-73). Esse trecho se encerra com o desejo de que essa simplicidade retorne (v. 74). Para Breed (2012, p. 16-17), a elegia mostra um claro contraste entre o passado e a situação presente da voz poética, que agora não pode mais ver sua amada (v. 77-78).

Essa contraposição entre passado livre, com interação com os deuses, e presente com sofrimento remete-nos ao trecho de *Lydia* em que a voz poética tenta explicar por que padece no presente. Ele afirma que violou os pudores castos por primeiro (v. 156) e tanto antes quanto depois faz comparações com o amor dos animais, que não buscam esconder-se (v. 132-139). Diz que os deuses, como Lua (v. 144-145), Júpiter (v. 166-168) e Vênus (v. 169-174), tiveram um desfecho melhor para suas histórias amorosas e que antigamente inclusive os mortais tinham fins mais propícios (v. 150-151). Também aqui a voz poética fecha com um lamento por não ter nascido na época em que a natureza era mais fácil (v. 179-180).

Vemos, assim, que até a parte *Lydia*, que pode ser considerada como elegíaca, não destoa completamente do gênero bucólico quando confrontada com o poema de Tibulo, que une os dois gêneros. Mesmo que o eu poético não esteja presente no ambiente pastoril, a lembrança é o suficiente para que a atmosfera de uma poesia bucólica seja composta (como já vimos, quando analisamos a destruição do ambiente bucólico, o cenário não é requisito para que a canção ocorra). *Lydia* não destoa de Tibulo ao unir as ideias de decadência da humanidade e decadência do relacionamento amoroso. Tibulo finaliza de um modo mais esperançoso, já que espera a volta da harmonia, enquanto a voz poética de *Lydia* não levanta essa possibilidade.

Ainda na *Elegia* 2.3, vemos algumas imprecações para que as sementes não sejam férteis (num modo semelhante aos versos 10-11 de *Dirae*) e para que Baco desapareça (v. 61-66) (BREED, 2012, p. 20). A *Elegia* 1.5 é outra que apresenta maldições. Elas são dirigidas à alcoviteira que aconselhou a jovem amada a afastar-se do eu poético pobre e aproximar-se de um amante rico (v. 49-56). Ele deseja, por isso, que a mulher se alimente com comidas sangrentas e que ao mesmo tempo tenha fome; beba líquidos amargos; tenha almas e coruja voando em torno dela; seja possuída por um comportamento animal, ao mesmo tempo em que é perseguida por cães. Como é possível notar por essa lista, as maldições não são semelhantes às que vemos em *Dirae*.

O que torna essa elegia interessante é a descrição dos antigos sonhos do eu poético: uma moradia no campo, junto da moça. Ao invés de apenas idealizar uma vida pastoril, são listados tanto os prazeres do campo quanto os trabalhos que o casal faria junto (v. 21-34). Esse trecho destoa dos demais da elegia, que são compostos também por lamentos por estar sozinho (v. 1-20; 36-48; 57-76), mas mostra como é possível a convivência das temáticas do mundo pastoril idealizado, do sofrimento elegíaco e ainda das maldições.

Convém destacarmos que o eu lírico lista também alguns feitiços que ele fez para o bem da amada quando eles estavam juntos (v. 9 -18), como salvá-la da morte através de votos e enxofre; utilizar farinha para afastar seus pesadelos; e fazer oferendas para Trívia (deusa do submundo). Isso nos lembra da questão da eficácia de maldições em canções. Por mais que o eu poético não descreva se seus desejos sombrios para a alcoviteira foram realizados, o fato de ter já antes sido bem-sucedido em outros feitiços e votos indica que essa não é uma alternativa impossível.

O poeta Catulo (cerca de 80 a. C. – 50 a. C.) também pode fornecer outro intertexto interessante para a leitura de *Dirae/Lydia*. Quando as belezas das terras são descritas para depois serem ameaçadas pelos ventos destrutivos (*Dirae*, v. 20-23), percebemos relação com a comparação feita no poema 64 de Catulo quando Ariadne ainda está com sua família.²⁵³

Diz-se da jovem que ela *auraue distinctos educit uerna colores* (“ou como a brisa primaveril leva cores distintas”, v. 90),²⁵⁴ para então ser possuída pelo amor por Teseu, que a queima por dentro (v. 92-93; observar aqui o uso de *medullis*, que também aparece em *Dirae/Lydia*, como já comentado). Em *Dirae*, parte da descrição conta com campos coloridos com a cor púrpura (*purpureo campos quae pingunt uerna colore*, “[coroas] primaveris que decoram os campos com cor roxa”, v. 21) (ENK, 1919, p. 391). Pouco antes, é descrito o cheiro casto exalado por Ariadne: *quam suavis expirans castus odores* (“que tranquila exala castos perfumes”, v. 87). O mesmo ocorre em *Dirae* após a menção ao campo roxo, que exala brisas doces (*hinc aurae dulces, hinc suavis spiritus agri*, “daí brisas doces, daí sopro calmo da terra”, v. 22) (SILVA, 2012, p. 75-76).

Com a aproximação entre Ariadne apaixonada e as terras de *Dirae*, vemos mais uma vez como é forte o tratamento de amor elegíaco dado à propriedade rural. O fato de que tanto as terras quanto Ariadne são expostas ao perigo da destruição também se mostra interessante. Para Lorenz (2005, p. 21), há na parte *Lydia* alusões ao poema 64 de Catulo, inclusive com uma menção explícita ao mito de Ariadne e Teseu. Depois da voz poética de *Lydia* invejar os tempos áureos em que o amor era mais simples, lembra-se de que também antigamente havia sofrimentos consideráveis. Como exemplo disso, cita Ariadne

²⁵³ Apesar de o poema 64 de Catulo não ser escrito em dísticos elegíacos, consideramos que sua temática pode ser aproximada do tratamento que se dá ao erótico nos poemas de Catulo que utilizam esse metro. Para uma lista completa dos paralelos linguísticos entre *Dirae* e o poema 64 de Catulo, cf. Enk (1919).

²⁵⁴ Todas as citações de poemas de Catulo seguirão a edição de Mynors (1958).

(*notum Minoidos astrum*, “o noto astro de Minos”, v. 152), desertora da família por um amor que no fim se mostra não correspondido.

Lorenz (2005, p. 22) ainda aponta que, depois das referências aos sofrimentos da jovem, a voz poética pergunta qual o motivo de os deuses assim dificultarem a sua época (*Lydia*, v. 154-155). Quando contraposta ao poema de Catulo, essa apóstrofe ganha um maior peso. No fim do poema 64, é descrito o fim da era de ouro: se antes os deuses participavam da vida dos homens, agora não mais o fazem porque o mundo está imerso em crimes e não há mais justiça. Essa descrição do tempo de decadência é comum quando se trata do mito das idades do homem (ouro, prata, bronze e ferro), como vemos por exemplo em Hesíodo (*Os Trabalhos e os dias*, v. 106-201) e Ovídio (*Metamorfoses* 1, v. 89-150). No entanto, considerando que na parte *Dirae* do poema vimos que a Discórdia se voltou contra seus cidadãos (v. 83) e que alguns elementos utilizados para descrever a era de ouro na *Bucólica* 4 são destruídos (v. 15-19), concluímos que também em *Dirae/Lydia* a voz poética tenta retratar a sua época como tão decadente quanto a pior das idades.

Outro ponto em que *Lydia* se aproxima do poema 64 de Catulo é a descrição da união amorosa do casal Vênus e Adônis (*Lydia*, v. 169-174), que lembra a de Tétis e Peleu (ELLIS, 1899, p. 147). Em Catulo 64, Hésper trará para o esposo a amada, que jogará os braços em seu pescoço (*leuia substernens robusto brachia collo*, “colocando os braços nus no pescoço robusto”, v. 332). Em *Lydia*, a passagem não é certa: no verso *grandia formoso supponens gaudia collo* (“grandes prazeres pondo no colo formoso”, v. 171), alguns críticos, como Enk (1919, p. 391), supõem a presença da palavra *brachia* (“braços”), inclusive usando o poema de Catulo como uma comprovação dessa suposição, enquanto outros optam por *gaudia* (“alegrias”)²⁵⁵ ou ainda *grandia* (“grandes”).²⁵⁶

De qualquer modo, o paralelo entre os versos é notável: no plano formal, o uso de um participio no nominativo, a palavra *collum* acompanhada de adjetivos semelhantes (*robustus* e *formosus*) e o ritmo hexamétrico idêntico (um pé dátilo, seguido por três pés espondeus, um dátilo e por fim outro espondeu); no nível do significado, o encontro de um casal. Uma diferença entre os dois autores também se mostra significativa: se por um lado os braços de Tétis são lisos, femininos, como nos revela a primeira palavra do verso, por outro a ação de Vênus é acompanhada do advérbio *clam* (“secretamente”), o que enfatiza ainda mais o fato de essa ser uma relação extraconjugal.

²⁵⁵ Cf. Kenney (CLAUSEN et al., 1966).

²⁵⁶ Cf. Elis (1907).

Ovídio (43 a. C. – 17/18 d. C.) é outro poeta romano que também pode ser um intertexto para nossa leitura de *Dirae/Lydia*. Um primeiro paralelo possível seria com as *Tristia* (5.7, v. 31-33), nas quais o eu poético comenta que mesmo com todos os sofrimentos causados pela sua poesia (o exílio), ele ainda assim não consegue permanecer por muito tempo sem as Piérides:

*quamuis interdum, quae me laesisse recordor,
carmina deuoueo Pieridasque meas,
cum bene deuoui, nequeo tamen esse sine illis*²⁵⁷

Mesmo que às vezes amaldiçoe os poemas e as minhas Piérides,
que lembro que me machucaram,
tendo muito os amaldiçoado, não consigo estar sem eles.

Essa é a resposta do autor para o comentário do amigo sobre suas obras serem encenadas na cidade. A parte *Dirae* faz um paralelo com esse trecho de Ovídio no nível formal: *intueor campos: longum manet esse sine illis* (“vejo os campos: resta por muito sem eles estar”, v. 94) (ELLIS, 1899, p. 145). A referência a uma passagem sobre o exílio de Ovídio mostra o tamanho do sofrimento da voz poética ao se afastar de seus campos. No caso do poema do *Apêndice Virgiliano*, não há a possibilidade de voltar atrás: a única opção é ficar sem eles. Mesmo as maldições, que Ovídio diz fazer contra as Musas e depois se arrepender, aqui não são mostradas com a chance de voltar ao entendimento perfeito com a paisagem.

No fim do poema *Dirae/Lydia*, Lorenz (2005, p. 23-24) aponta para dois possíveis intertextos de Ovídio, nos quais a voz poética destaca como o seu corpo está irreconhecível. No caso dos *Amores* (1.6, v. 3-6),²⁵⁸ o que alterou o físico foi o amor. O tom leve com que o apaixonado brinca com a pessoa que guarda a porta de sua amada ao dizer que apenas uma fresta basta, já que ele está magro, difere muito do que vemos em *Lydia*. Nas *Cartas Pônticas* (1.4, v. 5-6), é possível reconhecer um tom mais sóbrio e de fato triste. Ele não diz que foi o amor quem alterou seu corpo a ponto de que nem mesmo sua esposa o reconheça, mas sim os sofrimentos impostos pelo exílio. A relação entre os trechos de Ovídio e de *Lydia* dá destaque para o sofrimento do indivíduo que se vê obrigado a deixar suas terras e sua amada, seja por um exílio que o obriga a viver em

²⁵⁷ Para as *Tristia* e para as *Cartas Pônticas* seguiremos a edição da Loeb, Wheeler (1939).

²⁵⁸ Para Lorenz (2005, p. 7), poema significativo para *Dirae*, já que ele possui uma estrutura semelhante com imprecações eventuais (como contra a própria porta (v. 53-54)) e refrão.

outra cidade, ou por deixar o campo. A intensidade do sofrer seria semelhante nas duas ocasiões, apesar de que elas pareçam de uma importância diferente. Ser afastado do campo é próximo de ser mandado para exílio em outra região.

Em *Lydia*, a imagem do corpo que não poderia ser reconhecido pela amada é usada depois do lamento sobre a decadência das idades do homem. A culpada é a vida, que prejudicou o coração da voz poética. Esse desfecho não alude necessariamente apenas ao amor elegíaco por Lídia e bem aceitaria o entendimento de que tanto a perda de Lídia quanto a de suas terras machucaram a voz poética de tal forma. Para Lorenz (2005, p. 23-24), essa dupla possibilidade inclusive une as partes *Dirae* e *Lydia*.

Além dos paralelos feitos entre o exílio de Roma de Ovídio e o exílio das terras de *Dirae/Lydia*, há outros que merecem ser considerados. Quando a voz poética de *Lydia* sente ciúmes até mesmo de Júpiter, caso as histórias contadas sobre ele sejam verdadeiras (v. 127-130), percebemos um eco dos *Amores* (3.12) (LORENZ, 2005, p. 19-20). O poema mostra qual o perigo de um poeta elogiar sua amada, já que as outras pessoas costumam acreditar mais do que é adequado na poesia. Assim, dá voz ao ciúme por imaginar a jovem com outros amantes e enumera como antes já cantara várias outras informações falsas: mitos. Um desses mitos é Júpiter e suas várias metamorfoses (*Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum / aut secat inposita uirgine taurus aquas*, “Júpiter se transforma ou em aves ou em ouro ou [como] boi corta as águas com uma virgem montada [nas costas]”, v. 33-34).²⁵⁹

Em *Lydia*, a amada é descrita como a mais bela e douta (*non ulla puella / doctior in terris fuit aut formosior*, “não há menina mais douta nas terras ou mais formosa”, v. 127-128), digna até mesmo de Júpiter, caso as histórias sejam verdadeiras (*ac, si / fabula non uana est, tauro Ioue digna uel auro*, “e se a fábula vã não é, ela é digna de taurino ou dourado Júpiter”, v. 128-129). Ao mesmo tempo, o próprio Júpiter é visto como um possível rival: *Iuppiter, auertas aurem* (“Júpiter, afasta a orelha”, v. 130). O intertexto com Ovídio enfatiza o ciúme que sente a voz poética de *Lydia* por saber que a menina está só e que, sendo tão perfeita, logo poderia encontrar uma companhia. O sintagma *puella docta* também remete à poesia elegíaca. Propércio usa essa combinação quatro vezes (1.7 v. 11; 2.11 v. 6; 2.13 v. 11; e 2.28 v. 28), assim como Tibulo (3.12 v. 2) e Ovídio (*Ars amatoria* 2 v. 281) a utilizam uma vez.²⁶⁰

²⁵⁹ Para as citações dos *Amores*, será utilizada a edição da Loeb, Showerman (1914).

²⁶⁰ Cf. James (2003) para uma discussão atual sobre as características da *puella docta* e como essa figura pode ajudar a entender melhor a elegia romana.

É curioso notar que depois desse trecho de *Lydia* não há mais descrições da jovem, apenas lamentos sobre a situação, como se também aqui a voz poética se arrependesse de falar sobre sua amada e temesse que a fama dada a ela no poema pudesse machucá-lo ainda mais.²⁶¹ O uso do adjetivo *formosus* também é significativo. Ele aparece três vezes em *Dirae* e cinco em *Lydia* (v. 27, 32, 104, 105, 128, 171). É também utilizado às vezes por Catulo (com três ocorrências em seus poemas), mas muito mais intensamente por Propércio (34 vezes nas *Elegias*), Tibulo (11 vezes nas *Elegias*) e Ovídio (35 vezes nos *Amores*, 23 nas *Metamorfoses* e 11 em *A Arte de amar*). No entanto, parece haver relação entre *formosus* e a poesia bucólica: Varrão o utiliza 10 vezes em *De re rustica* e Virgílio 16 vezes nas *Bucólicas* (que, comparado a apenas uma ocorrência nas *Geórgicas*, é um número elevado).

Através dos diferentes paralelos com autores elegíacos, percebemos que ambas as partes, *Dirae* e *Lydia*, possuem elementos desse gênero, assim como antes vimos com o gênero bucólico. A análise feita a partir deles mostra que elas não diferem tanto quanto a maioria dos críticos supõe. Mesmo que não comprovem a sua unidade, mostram uma forte relação entre elas, assim como a tentativa de manter constante diálogo com a tradição poética do período contemporâneo ou anterior.

2.6 CONCLUSÕES SOBRE *DIRAE/LIDYA*

Depois de comparar *Dirae/Lydia* à obra *Bucólicas* e a autores como Propércio, Tibulo, Catulo e Ovídio, percebemos que, se esses dois poemas do *Apêndice Virgiliano* provavelmente não foram escritos como uma unidade, não há prejuízos ao analisá-los em conjunto. Ambos tratam de temas presentes em outros autores romanos, de modo que os diferentes intertextos nos ajudam a melhor compreender o *Apêndice Virgiliano*, obra menos estudada.

²⁶¹ Para Lorenz (2005, p. 22-23), ainda em relação a Ovídio, quando Vênus se deita na grama com Adônis (*Lydia*, v. 169-172) temos também um diálogo com as *Metamorfoses* 10, em que Orfeu canta a história de Vênus e Adônis. No fim, ambos se deitam a céu aberto, trocando canções: *pressitque et gramen et ipsum / inque sinu iuuenis posita ceruice reclinis / sic ait ac mediis interserit oscula uerbis* (“e pressionou tanto a grama quanto ele, e no colo do jovem reclinado colocada a cabeça, assim disse e no meio das palavras entrepôs beijos”, v. 557-559). Assim uma vez fizeram a voz poética de *Lydia* e Lídia (*cantat et interea, mihi quae cantabat in aurem*, “canta o que antes cantava para mim na orelha”, v. 110). Para as *Metamorfoses*, seguimos a edição da Loeb, Miller (1958 e 1971)

Considerando que a principal dificuldade para unir *Dirae* e *Lydia* é a mudança de temas (maldições na primeira parte, lamento elegíaco na segunda parte), por meio dos paralelos analisados percebemos que esses temas distintos podem conviver no gênero bucólico. Assim como há uma maldição já nas *Bucólicas* (8, v. 58), também nos poetas elegíacos há descrições de lamento junto do cenário bucólico (como em Propércio 1.18). Na verdade, notamos que a mudança temática não é tão brusca, pois já em *Dirae* temos referências ao sofrimento elegíaco (v. 86-103) – por mais que esse seja em relação à perda da terra, e não da amada – e em *Lydia* vemos uma continuidade dos intertextos com a tradição bucólica (v. 112-124). Na *Elegia* 2.3 de Tibulo, por exemplo, temos um interessante encontro entre maldições, lamento elegíaco e cenário bucólico.

A expropriação de terras, assunto imortalizado por Virgílio nas *Bucólicas* 1 e 9, é central para *Dirae*. Essas obras mostram interpretações literárias semelhantes, porém diferentes, do fato histórico que ocorreu mais de uma vez na península itálica no decorrer do século I a.C. O que mais se destaca em nossa aproximação entre as duas obras é que nas *Bucólicas* há uma maior resignação diante da perda das terras. A natureza mostra indícios de que o ambiente não é mais favorável e que o pastor deve partir, mas ao mesmo tempo vemos exemplos de que esse não era o único desfecho possível, afinal, Títiro pode permanecer em suas terras sem maiores problemas ou consequências. Em *Dirae*, o eu poético não aponta indícios negativos dados pela natureza, mas sim os cria através das suas maldições contra a propriedade. Ele se mostra incapaz de aceitar a situação. Lembramos que a floresta não mais ecoar o que canta o pastor (*Dirae*, v. 40-41) é um momento único na tradição bucólica, quebrando uma das características típicas da interação entre pastor e natureza (por exemplo, *Bucólica* 1, v. 4-5).

Essa dificuldade maior para lidar com o exílio do campo no caso de *Dirae* se confirma ao considerarmos que o eu poético quer destruir tudo antes de partir, de modo que nada reste para o novo dono. Nas *Bucólicas* 1 e 9, os pastores que partem deixam para trás suas terras com os frutos de seus trabalhos, sem se importar a ponto de preferir destruir sua antiga propriedade apenas para que ela não seja propícia ao novo dono. Ao mesmo tempo, vemos nessa questão a confirmação de que a poesia bucólica lida naturalmente com a perda ou a ausência do bucólico. O cenário não se mostra essencial para que a canção continue a ser bucólica, assim como a destruição de suas características pastorais não impede que *Dirae* seja, de todo modo, um poema bucólico.

Ao considerarmos as descrições em que a natureza é destruída nas *Geórgicas* (1, v. 311-334; 2, v. 308-311), vemos que nelas isso é algo natural ou gerado por um erro do

pastor, que não consegue equilibrar seus deveres como seria o ideal. Já em *Dirae*, a destruição vem do desejo do eu poético, sendo completamente intencional. O objetivo é destruir a experiência positiva de Títiro e explorar mais profundamente o lado ruim do mundo bucólico, como era a situação de Melibeu.

A tentativa de destruir o cenário bucólico não é confirmada em nenhum momento em *Dirae/Lydia*. Nas *Bucólicas*, temos a confirmação de que os poetas conseguem causar um efeito positivo na natureza – no entanto, quando são desejadas inversões da ordem natural ou são realizados feitiços, não há nenhuma descrição de que sejam bem sucedidos. Podemos considerar então outro efeito que a canção pode ter: uma mudança na postura do eu poético. Se talvez no *Idílio 2* de Teócrito quem executa o feitiço para conquistar novamente o homem amado reflita melhor sobre sua situação e se console (v.144-165), em *Dirae* de fato vemos que no decorrer do poema a voz poética aos poucos passa a aceitar sua situação (v. 86-97 e 102-103).

Alguns textos selecionados mostram outras possíveis interpretações para os poemas do *Apêndice Virgiliano*. Apesar de não termos encontrado paralelos produtivos com o gênero *Arai*, a comédia *Trinummus*, de Plauto, ressalta que o contexto de votos ímpios para uma terra permite também a brincadeira, distanciando-se do tom sério, mesmo quando a intenção é afastar um possível novo dono. Devemos atentar para essa possibilidade, já que, como visto, não temos confirmação de que as maldições feitas em *Dirae* tenham de fato consequências no mundo descrito.

A comparação da expropriação com um momento do poema de Ovídio sobre seu exílio (*Cartas Pônticas*, 1.4) dá maior impacto para a situação de *Dirae/Lydia* – deixar o campo é como ser obrigado a deixar a pátria, suas posses e sua amada. Se o partir do campo provavelmente não significava um afastamento tão grande quanto um exílio, mas apenas um movimento em direção à cidade de Roma, é possível compreender que na visão do eu poético de *Dirae* a tristeza é da mesma intensidade.

Ao compararmos *Dirae* com a *Bucólica 8*, levantamos ainda a questão de não sabermos se o eu poético assume a voz de uma personagem ou tenta representar uma experiência do próprio narrador ou autor. Como não há uma introdução (como vemos na *Bucólica 8*) que esclareça essa questão, resta a mesma dúvida que vemos também em outras *Bucólicas* que não possuem a marcação de cada canto ou da situação em que eles ocorrem (como na *Bucólica 4*). Assim, do mesmo modo como é preciso ter parcimônia ao atribuir os acontecimentos narrados nas *Bucólicas 1* e *9* a experiências da vida de Virgílio, não podemos confirmar que o autor das *Dirae* passou realmente por uma

expropriação de terra em sua vida. Alguns paralelos verbais e temáticos entre essas obras nos lembram de que apesar de baseadas num evento histórico, são manifestações literárias, não relatos com compromisso de fidelidade ao que ocorreu.

3 O POEMA *CULEX*

Dentre os poemas do *Apêndice Virgiliano*, *Culex* é, sem dúvida, o que mais chamou a atenção tanto dos poetas e biógrafos antigos quanto da crítica posterior. Parte disso ocorre porque existem mais indícios externos de uma autoria virgiliana, que começam a aparecer já na antiguidade, com Estácio.

Em dois momentos da obra *Siluae* há menção ao poema *Culex* como sendo de Virgílio: no prefácio e na ode em honra ao aniversário de Lucano (2.7). No primeiro caso, Estácio explica a seu destinatário que fizera as *Siluae* muito rapidamente e sem tempo de dedicar-se a elas, pois ainda estava ocupado com a *Tebaida*. Para justificar a divulgação de poemas feitos assim, cita como exemplo *Culex* de Virgílio e a *Batracomaquia* de Homero, que mostrariam como é comum entre os autores primeiramente fazer uma obra mais leve, para apenas depois iniciar poemas maiores. Já nesse excerto temos alguns pontos que são recuperados pela crítica até os dias de hoje: a ideia de que *Culex* seria um poema do jovem Virgílio, anterior às *Bucólicas*; e, ao mesmo tempo, um poema próximo à *Batracomaquia*, por ambos possuírem um estilo leve que dialoga humoristicamente com a poesia épica e serem de autores que depois são consagrados com obras de temas elevados.

A segunda passagem (*Siluae*, 2.7) gerou mais polêmica, não por considerar *Culex* como um poema de um Virgílio muito jovem, como no prefácio, mas por possivelmente ajudar a datar o poema. Estácio, ao numerar todos os feitos literários de Lucano, afirma que eles foram realizados antes do tempo de *Culex* de Virgílio. Como sabemos que Lucano morreu prematuramente (aos 25 anos) e sem ter finalizado a *Bellum ciuile*, poderia ser inferido então que Virgílio escreveu o *Culex* depois dos 25 anos.

Porém, a interpretação dessa passagem não é tão clara. Para que seja possível entender melhor as questões nela envolvidas, é preciso antes analisar outro autor que se arrisca a datar o *Culex* de Virgílio: Donato. Dentro de seu comentário sobre a educação e a poesia juvenil de Virgílio, no qual são citados vários dos poemas do *Apêndice Virgiliano*, Donato (*Vida de Virgílio*, 17-18)²⁶² comenta que Virgílio teria 26 anos ao compor a grande maioria dos poemas da coletânea. Entre eles está *Culex*, que,

²⁶² É difícil determinar se essa é uma passagem que também estaria presente em Suetônio, pois não existe consenso entre a crítica se essa seria uma inovação de Donato ou não. Barrett (1976, p. 359) defende que Donato provavelmente a deriva de Suetônio; mesmo que a passagem esteja em estilo diferente, ela pode ter sido apenas reescrita. Zanoni (1987, p. 152), por outro lado, diz que, como Donato não dá mais detalhes, ele não parece a tomar de Suetônio, que costuma fornecer todas as informações possíveis.

diferentemente dos demais (apenas nomeados), conta com um breve resumo e uma citação. O resumo explica a narrativa do poema que temos hoje, focando nos momentos de ação e deixando de lado o longo lamento do mosquito. A citação é dos dois últimos versos do poema.

Como se pode ver, não há nenhuma contradição ao compararmos os trechos de Estácio e de Donato – Virgílio teria, assim, escrito *Culex* e alguns dos poemas do *Apêndice Virgiliano* aos 26 anos, fato que muito bem poderia gerar estranhamento, diante de figuras como Lucano, que em idade mais precoce já teria trabalhos como o *Bellum ciuile* em andamento.²⁶³

Suetônio (*Vida de Lucano*, 1) começa sua descrição sobre Lucano contando que, em uma leitura de um canto do *Bellum ciuile*, o poeta teve a audácia de comparar a sua idade e primeiras obras com as de Virgílio, perguntando *et quantum mihi restat ad Culicem* (“e quanto me resta para o *Culex*”)?²⁶⁴ Além de claramente associar nessa passagem o poema *Culex* a Virgílio, atribuindo o reconhecimento dessa relação também a Lucano,²⁶⁵ Suetônio reforça a ideia de que mesmo *Culex* teria sido escrito por Virgílio quando mais velho, não sendo propriamente um trabalho juvenil.

Com o passar dos anos, houve o fortalecimento da rejeição de uma autoria virgiliana para *Culex*. A principal dificuldade seria explicar como Virgílio poderia, aos 26 anos, escrever um poema que estilisticamente deixaria muito a desejar e, no início dos 30 anos, já haver publicado uma obra com a maestria das *Bucólicas*, supostamente iniciadas aos 27 anos (HARDIE, 1920, p. 25).

Uma das possibilidades levantadas é de que Virgílio não teria escrito *Culex* aos 26 anos, mas sim mais jovem. Alguns, como Anderson (1916, p. 225-227) e Barrett (1972, p. 287), propõem a emenda do texto de Donato, corrigindo os supostamente impossíveis XXVI anos para XVI. Anderson (1916, p. 226-227) ainda sugere desconsiderar as afirmações de Estácio nas *Siluae* (2.7), já que ele muitas vezes exagera e que a própria Calíope do autor não tem exatamente bons poderes proféticos, inclusive misturando não-cronologicamente as obras de Lucano e deixando o leitor sem saber o que teria sido escrito (ou recitado ou esboçado) antes de *Culex*. Outra teoria que foi bem aceita

²⁶³ Porém, nada impede que Virgílio também já estivesse escrevendo a *Eneida* nesse momento, só não tendo a publicado ou mesmo lido em público.

²⁶⁴ Seguimos a edição da Loeb, Rolfé (1950).

²⁶⁵ Hesitamos em considerar o relato de Suetônio como tão confiável a ponto de garantir que Lucano também leu *Culex* como um poema de Virgílio. A história poderia ser apenas uma anedota que circulava na época, nunca tendo sido realmente dita por Lucano.

por certo tempo é a de que Virgílio teria escrito o poema, mas nunca publicado ou mesmo revisado, como dizem ter sido a prática comum dele (DREW, 1925, p. 105; ALTON, 1945, p. 19-20; BARRETT, 1970a, p. 348). Isso explicaria a qualidade inferior do poema, assim como suas repetições desnecessárias e passagens estranhas.

Ainda analisando as fontes externas antigas de atribuição de *Culex* a Virgílio, Marcial possui dois epigramas que devem ser considerados. No *Epigrama* 8.56, Marcial fala sobre como as riquezas influenciam a produção dos poetas, citando brevemente como *Culex* teria sido escrito por um Virgílio ainda rude, sem o refinamento que a experiência com Mecenas trouxe; no *Epigrama* 14.185, o poeta oferece como presente *Culex* do fluente Virgílio – como Janka (2005, p. 34) destaca, esse epigrama se encontra perto do que trata da *Batracomaquia* (14.183), tendo entre eles apenas um epigrama sobre a *Iliada* e a *Odisseia* (14.184). A partir do *Epigrama* 8.56, percebemos que continua a ideia de que *Culex* é um poema de um Virgílio jovem, num momento anterior às *Bucólicas*. Como Marcial propõe uma justificativa para a diferença entre as obras de Virgílio, de certa forma ele já nota que o poeta não teria mantido o mesmo estilo.

Scaliger (1573) é um dos poucos que defendem a autoria de Virgílio em uma fase madura; Morelli (2000, p. 453) opta por um meio termo, propondo para *Culex* uma data posterior às *Geórgicas*. No entanto, a maioria adere à ideia das fontes clássicas de esta ser uma obra da juventude do poeta. Lindsay (1924, p. 84) vê em *Culex* a primeira publicação de Virgílio, feita para ajudar o jovem Otávio em seus estudos sobre mitologia. Fowler (1914, p. 119) também imagina que o destinatário seria Augusto antes do jovem passar a usar a *toga uirilis* (ou seja, antes do ano de 48 a.C.) e afirma, em outro trabalho sobre o tema (1919, p. 96), que a autoria seria de um jovem Virgílio muito influenciado por Lucrécio. Moya del Baño (1972, p. 194-196) supõe que Virgílio teria escrito justamente em 48 a.C., ano em que Augusto vira pontífice, junto do *Catalepton* 3. Outros críticos, como Salvatore (1979, p. 455; 1978, p. 51), Shipley (1926, p. 273, que levanta a possibilidade de que o prêmio tenha sido acrescentado posteriormente), Barrett (1970b, p. 323) e Duckworth (1966, p. 92), também defendem que o momento mais provável é a juventude do mantuano.

Uma teoria que ainda possui certa relevância é a de que este seria um poema forjado, feito para substituir o perdido *Culex* virgiliano. Ela foi primeiro levantada por Rue (1675), e encontra espaço em Iodice (2013, p. 107-108), que defende que Virgílio teve a ideia sobre o poema e chegou a esboçá-la, mas que o que temos hoje é o poema de outra pessoa, que provavelmente o escreveu em época posterior a Suetônio, Estácio e

Marcial. Ellis (1882, p. 272) também é adepto da ideia, imaginando que o poema seria obra de um poeta posterior a Virgílio (mas ainda de período antigo), que decidiu fazer um *Culex* para suprir o que faltava na tradição. Por outro lado, Barrett (1976, p. 360-361) afirma que não há nenhuma evidência que sustente essa suposição. Por exemplo, Suetônio nota obras forjadas de Horácio – por que não notaria de Virgílio? E como Lucano e Estácio, leitores atentos de Virgílio, não notariam? Suas objeções seriam rebatidas pela datação proposta por Iodice (2013), mas realmente faltam provas que melhor sustentem a hipótese.

Para Ross (1975, p. 237), essas evidências antigas falam menos do que o silêncio dos escritores contemporâneos a Virgílio. Zanoni (1987, p. 155-156) destaca que *Culex* não é citado quando há recapitulações das obras anteriores de Virgílio, como por exemplo na obra do próprio Virgílio (*Geórgicas* 4, v. 559-566),²⁶⁶ de Propércio (*Elegia* 2.34, v. 65-84) e de Ovídio (*Amores* 1.15, v. 25-26; *Tristia*, v. 533-538). A tradição escolástica independente de Donato e Suetônio parece negar a existência de algo anterior às *Éclogas* (ROSS, 1975, p. 237), como por exemplo Sérvio (*Écloga* 9.18 – contradizendo o que afirmara em *Vergilii Aeneidos Commentarius*, prefácio) e Macróbio. Ao mesmo tempo, os comentadores que citam *Culex* não parecem ter intimidade com o texto – segundo Zanoni (1987, p. 162-165), Donato citar a idade e os últimos versos do poema poderia indicar que ele não era conhecido na época, assim como Estácio poderia ter suposto uma data e autoria para o poema sem se basear em nenhuma evidência além do início do poema, que provavelmente homenageia o jovem Augusto.

Percebe-se, assim, que mesmo no caso de *Culex*, um poema com uma maior quantidade de fontes externas que indicam sua autoria e data aproximada, não há um consenso entre os críticos, nem mesmo explicações que respondam a todas as dúvidas. A tendência maior nos dias de hoje é considerar que a autoria não é de Virgílio. Como Louis (2001, p. 5) mostra, o primeiro a rejeitar a autoria virgiliana dos poemas citados nas *Vidas* foi Vicente de Beauvais (*Speculum historiale*, 6.62).

Radford (1931, p. 68-116) supõe que o autor seria Ovídio, que escreveria anonimamente na época (13 a.C.) por não ter apoio de seu pai. A teoria da autoria de

²⁶⁶ Marinčič (2011, p. 19) propõe que Estácio poderia ter considerado o trecho *ignobilis oti* (*Geórgica* 4, v. 564) como uma referência a *Culex*. Mynors (1990, p. 324) estabelece relação entre essas palavras e a *Bucólica* 6 (v. 1), o que justifica a lembrança que se pode ter de *Culex*, já que as passagens são relacionadas, conforme será visto a seguir. Do mesmo modo, para Marinčič (2011, p. 19), o autor do prólogo da *Eneida* teria apontado para o poema com *gracili modulatus auena* (*Eneida* 1, prefácio, v. 1; cf. Williams (1996, p. 156-157)), entendendo *Culex* como virgiliano.

Ovídio se dá principalmente por conta de uma suposta maior proximidade entre o vocabulário de *Culex* e o de Ovídio, quando comparados ao de *Culex* e o de Virgílio, (FAIRCLOUGH, 1927, p. XVII), mas essa informação já foi desmentida (ver, por exemplo, Shipley (1926)) e, assim, a autoria ovidiana também foi rejeitada.

Para Fraenkel (1952, p. 4-9), *Culex* não poderia ser de Virgílio, já que dialoga com a *Eneida*, devendo ser posterior a ela, e ao mesmo tempo não pode ser do poeta maduro. No entanto, o poema tentaria propositalmente se passar por Virgílio, sendo de um *Vergilius personatus*.²⁶⁷ As fontes externas clássicas aceitam a atribuição a Virgílio porque desejavam ter algo da juventude do poeta, que cobrisse a ausência de obras nos longos anos anteriores às *Bucólicas*. Ao mesmo tempo, *Culex* permitiria associar a trajetória de Virgílio à de Homero, como Estácio faz. Na realidade, o poema poderia ser datado a partir de Tibério (14 – 37 d.C.), mas não sendo muito tardio. Louis (2001, p. 11) concorda que Virgílio não escreveu nenhuma versão de um poema como *Culex* e que a data a ser fixada seria posterior a Tibério.

Lucarini (2008, p. 61-62) levanta ainda outra possibilidade: a de que o poema não seria de Virgílio, mas sim baseado em um original grego. Fraenkel (1952, p. 4) também supõe a existência de um poema grego, que seria uma adaptação homérica no modo da poesia helenística, mas ao mesmo tempo defende que o poeta de *Culex* teria feito inserções romanas na história. Ellis (1911, p. 243-244) acha que pelo menos parte do poema deve seguir uma inspiração grega, já que, pelo que Isócrates (*Elogio a Helena*, 210) indica, seriam comuns na língua grega, em especial na prosa, elogios a insetos. No entanto, é difícil deduzirmos tanto de uma passagem tão curta como a de Isócrates. O elogio a insetos parece ter espaço em epigramas gregos, às vezes dirigidos a cigarras e gafanhotos, mas não a mosquitos. Assim, mesmo considerando a tradição grega, a escolha de *Culex* de retratar um mosquito em papel central é diferente.

Kennedy (1982, p. 371) defende uma data posterior a Ovídio, reconhecendo a possibilidade de entender o poema como intencionalmente forjado por um poeta que queria se passar por Virgílio. Laird (2001, p. 71) também concorda com a autoria de um *Vergilius personatus*. Marinčič (2011, p. 13) vê como mais provável uma data da

²⁶⁷ O termo se refere a um poeta que escreva conscientemente algo que Virgílio poderia ter escrito em alguma das fases da sua vida. A intenção de se passar por Virgílio não é necessariamente clara, podendo ser para enganar o leitor ou apenas para diverti-lo. No entanto, não necessariamente teríamos uma leitura única na antiguidade, de modo que as duas possibilidades poderiam acontecer ao mesmo tempo. Assim, supomos que provavelmente alguns leitores da época entendiam o poema como uma brincadeira, mas outros considerariam estar diante de uma nova obra de Virgílio – e isso torna a questão ainda mais complexa, assim como mais interessante.

república tardia, mas destaca que a leitura como um poema do jovem Virgílio é possível, já que a obra conta com um excesso neotérico e mistura temas bucólicos com mitos gregos e história romana, ao mesmo tempo utilizando misticismo pitagórico e autores como Catulo e Lucrécio, sem citar diretamente os demais textos canônicos de Virgílio. Por outro lado, Zanon (1987, p. 167) supõe que *Culex* é fruto de um renascimento virgiliano no século IV.

Ross (1975, p. 239-243) argumenta que apenas o poema ser uma paródia poderia explicar a mistura de suas partes boas e ruins. Ele seria paródia de poesia do estilo neotérico, sem debochar de nenhum poeta em específico. Para Ross (ibid.), sua data é a era de Tibério. Polastri (2013, p. 162) também entende o poema como uma paródia e Lowe (2014, p. 864) propõe que seria uma paródia da narrativa épica neotérica – como o poema 64 de Catulo é o modelo para esse tipo de poesia, seria assim diretamente parodiado. Marinčič (2011, p. 20) percebe *Culex* como um texto cômico, mas sem apresentar hostilidade contra Virgílio.

O argumento mais aceito até hoje é o de Most (1987, p. 209): o mais provável é que estejamos diante de um autor posterior à morte de Virgílio, pois ele mostra saber a ordem das 3 grandes obras do poeta, inclusive baseando a divisão de *Culex* no tamanho dessas obras. Esse seria um argumento cronológico decisivo, capaz de rebater as evidências externas.

Seguiremos a posição atual mais comum: *Culex* como um poema não virgiliano, mas certamente escrito por um autor que conhecia bem as obras do mantuano e de outros poetas clássicos, como Lucrécio. Nossa análise buscará investigar de que modo esses autores são utilizados em *Culex*, considerando essa uma oportunidade para estudar de que modo as obras clássicas foram recebidas ainda na antiguidade, em especial as que fazem parte da tradição bucólica ou que com ela dialogam.

3.1 A NARRATIVA DE *CULEX*

A narrativa de *Culex* costuma ser dividida em quatro partes, mas, aqui, achamos melhor dividi-la em cinco. O início é um longo proêmio (v. 1-41), que explica para o homenageado, Otávio, qual a intenção do poema e como ele deve ser lido. Apolo é o patrono e junto são citadas as Náiades e Pales. Esse trecho será melhor analisado na discussão sobre a relação do poema com as *Bucólicas* (seção 3.5.1), já que existe um claro paralelo entre o início de *Culex* e o da programática *Bucólica* 6.

Por enquanto, convém apenas mencionar que a identidade de Otávio é outra questão polêmica. A grande maioria vê Otávio como o imperador Augusto, que na época seria uma criança (como mostrado acima, seção 3). A combinação de adjetivos dirigidos a Otávio (*uenerande*, “venerado”, v. 25; *sancte puer*, “santo menino”, v. 26 e 37) seria justificada, para Frank (1920, p. 27), pela nomeação do menino para o Colégio dos Pontífices, aos 16 anos. Por outro lado, Fowler (1914, p. 120-121) defende que os adjetivos sacros não fazem alusão ao papel religioso de Otávio, sendo apenas utilizados por tratar-se de uma criança, e estima que a dedicatória teria sido escrita em 50 a.C., quando Virgílio conheceu Augusto, que teria então 13 anos.

Para os críticos que apontam um Virgílio de 16 anos como autor, poderia ser difícil explicar a homenagem feita para um Augusto de apenas 9 anos. Ellis (1896, p. 180-183) vê no ambiente descrito em *Culex* uma referência a um local próximo da região em que Otávio fora educado, podendo ter sido por ele visitado.²⁶⁸

O homenageado parece ter um bom gosto para poesia (*ut tibi digna tuo poliantur carmina sensu*, “para que sejam polidos versos dignos do teu sentimento”, v. 10).²⁶⁹ Ao mesmo tempo, como aponta Barrett (1976, p. 258), o poeta promete escrever no futuro não algo compatível com os feitos do destinatário, mas conforme o gosto dele (v. 9-10). Essa informação, junto com a crença de que Virgílio teria escrito o poema quando ainda muito jovem, aponta para um outro possível homenageado: Otávio Musa (BARRET, 1972, p. 286; GIANCOTTI, 1951, p. 76). Ele seria o homenageado nos *Catalepta* 4 e 11 (possivelmente um historiador ou poeta épico), tendo sido um colega de Virgílio em algum momento e possuindo um cargo político depois da guerra civil. Para Barret (1972, p. 287), o uso de *Musa* (v. 6) seria uma indicação da identidade desse Otávio.

As outras quatro partes do poema são divididas por descrições do período do dia em que os eventos ocorrem, utilizando um tom épico exagerado para relatar o movimento

²⁶⁸ O crítico faz ainda outras considerações geográficas, já que a cidade de Éfira era cercada por locais com nomes que também apareciam em relatos sobre o Hades, além de ter oráculos dos mortos, segundo a tradição. O mito de Orfeu, muito importante em *Culex*, também envolveria a área. Por fim, Ellis supõe que o nome Κύλικες, dado para o local de enterro de Cadmo, poderia ter inspirado o poeta a escrever a história de um mosquito, do mesmo modo como a presença de cobras na história dele (não apenas Cadmo mata uma, como também depois é metamorfoseado em cobra). As suposições, no entanto, como várias outras de Ellis, são muito imaginativas e pouco baseadas em fontes seguras. Como ele mesmo comentara antes (ELLIS, 1882, p. 272), não necessariamente *Culex* era de Virgílio ou fora realmente escrito para o jovem Augusto, tendo sido mais provavelmente apenas forjado para parecer de um jovem Virgílio para um jovem Augusto.

²⁶⁹ Como Barret (1972, p. 284) lembra, mesmo que Otávio Augusto não fosse apenas um escritor, ele tinha interesse por poesia e, segundo Suetônio (*Vida de Augusto*, 84-85), inclusive chegou a escrever alguns poemas.

dos astros. Na primeira cena (v. 42-97), é descrito o raiar do sol e as primeiras ações de um pastor, que conduz seu rebanho para os pastos. Uma parte especifica as atividades das cabras pastando, enquanto outra é uma longa digressão sobre a simples felicidade da vida campestre, em oposição aos excessos da cidade, citando atividades comuns do campo.

A segunda cena (v. 98-201) inicia com uma descrição do meio-dia e mostra o repouso tanto do pastor quanto do rebanho em um bosque sagrado e ensombreado. Há uma digressão sobre o bosque, que conta com várias figuras mitológicas (como Pãs, Sátiros e Dríades) e com várias plantas que são frutos de metamorfoses. Uma cobra, também longamente descrita, aparece e se prepara para atacar o pastor, que repousa na relva, mas um mosquito vê a situação e pica o homem para salvá-lo. O pastor acorda, mata o mosquito e em seguida luta com a cobra. Em seguida, ainda assustado, senta.

A terceira cena (v. 202-384), que se passa durante a noite, mostra o longo relato do mosquito para o pastor sobre sua ida ao Hades. São descritas várias figuras famosas, desde criaturas como Cérbero, até heróis e alguns elementos geográficos do local, principalmente rios. O mosquito lamenta a injustiça de seu destino, pois morreu para salvar a vida do homem e não foi devidamente honrado. Como Most (2017) disse, a ideia de um mosquito que não para de zumbir e, por isso, não deixa alguém dormir é completamente banal, com um toque cômico no caso de *Culex*, pois esse zumbido seria na verdade uma cena típica de poemas épicos, o mais elevado gênero poético.

Na quarta e última cena (v. 385-414), normalmente considerada parte da terceira (ver, por exemplo, Most (1987)), o pastor erige um túmulo em homenagem ao seu salvador. Outro elemento que influencia a questão da data do poema é a semelhança entre o túmulo do mosquito e o Mausoléu de Augusto, construído em 28 a.C. pelo próprio Augusto (JANKA, 2005, p. 40). No entanto, como lembra Most (1987, p. 201), não há garantia de que o autor se inspirou na construção.

Mesmo a ideia de erigir um túmulo para um pequeno animal não é novidade na cultura grega. Schamp (1980, p. 224) aponta, na *Antologia Palatina*, alguns epigramas que são inscrições para animais: os 7.189, 192, 194, 197 e 198 são dedicados a um gafanhoto; o 7.190 a um gafanhoto e a uma cigarra; os 7.201 e 213 apenas para uma cigarra (no caso do 7.201, morta por um menino); os 7.191, 199, 203, 204, 205 e 206 são a pássaros; o 7.202 a um galo. Em todos os epigramas mencionados, os animais são homenageados por sua habilidade em cantar. No entanto, o epigrama 7.209 é para uma formiga, mostrando que não existiam poemas apenas para animais pequenos que cantam.

Luciano, em seu *Elogio à mosca*, homenageia comicamente o pequeno inseto com um poema, exaltando as suas qualidades e nobreza.²⁷⁰

Se por um lado não temos um poema ou mesmo história parecidos com *Culex* na literatura latina, por outro, podemos perceber que a estrutura narrativa não é de todo incomum. Schamp (1980, p. 219) aponta que alguns poemas da *Antologia Palatina* possuem o mesmo esquema: uma personagem se aventura em uma terra incomum e encontra um perigo, porém alguma intervenção a salva e, ao fim, realiza-se uma oferenda em agradecimento (por exemplo, o poema 6.220). A história de um trabalhador do campo morto por uma mordida de cobra também não é sem paralelo nos epigramas, como podemos ver na *Antologia Palatina* 7.172 (ibid., p. 224).

Lucarini (2008, p. 62-66) percebe certa semelhança entre o *Culex* e uma das histórias do *Livro das Mil e uma Noites*. Conforme vemos na tradução de Jarouche (LIVRO das mil e uma noites, 2017, p. 430),

no início da décima quarta noite, na história do rei Yunan e do médico Duban, o rei conta ao seu vizir a história do marido ciumento e do papagaio. Nas edições impressas do ramo egípcio tardio, que alterou a numeração das noites, é outra a história contada pelo rei, e isso se dá na quinta noite.

A história que segue costuma ser chamada de *O rei e o falcão*. O falcão de estimação de um rei da Pérsia, durante uma caçada, num momento de muito calor, impede-o de tomar uma espécie de líquido em uma árvore (já que não havia água perto) e assim evita que ele tome o veneno de uma serpente que espreitava na região. Sua intenção, no entanto, não é compreendida a tempo de poupá-lo da irritação do rei sedento, que corta as asas do falcão. Depois, ao perceber seu erro, o rei se arrepende, mas já é tarde para salvar o animal. Na visão de Lucarini (2008), teríamos aqui um indício de que histórias sobre homens lutando contra serpentes e sendo salvos por outros animais fariam parte desde cedo da cultura oriental, podendo desse modo ter servido de inspiração para o autor de *Culex*. A singularidade do herói *mosquito*, quando comparada com o falcão da outra história, revelaria o tom paródico do autor.

Analisaremos aqui as relações de *Culex* com as obras de Virgílio e de Lucrécio, já que esses autores parecem ser os que mais foram seguidos de perto pelo poeta. Isso não invalida os paralelos acima citados, assim como outros, que acabam aqui sendo deixados de lado. Pensamos, por exemplo, nas relações com um poema didático atribuído a Orfeu,

²⁷⁰ Como lembrou o prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura, em reunião.

Lithica,²⁷¹ já discutido por Schamp (1980), e na semelhança entre algumas características de *Culex* (partes protagonizadas por animais, que têm aspectos físicos e psicológicos exagerados, e história simples e moralizante) e as fábulas (POLASTRI, 2013, p. 50). Buscaremos apontar brevemente outras obras com as quais *Culex* também dialoga, de modo que o leitor interessado possa aprofundar seu estudo sobre elas caso deseje.

3.2 O STEMMA DE CULEX

O *stemma* proposto por Clausen para *Culex* está disposto da seguinte forma (Figura 4), sendo:

C = *Cantabrigiensis* KK v 34, séc. X

F = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2), séc. X

L = o supostamente perdido *iuuvenalis ludi libellus* (reconstruído a partir de cinco outros códices: W = *Treuirensis* 1086, séc. IX-X; B = *Bembinus* (agora *Vaticanus* 3252, séc. IX-X); E = *Parisinus* 8093, séc. X; A = *Parisinus* 7927, séc. X-XI; T = *Parisinus* 8069, séc. XI)

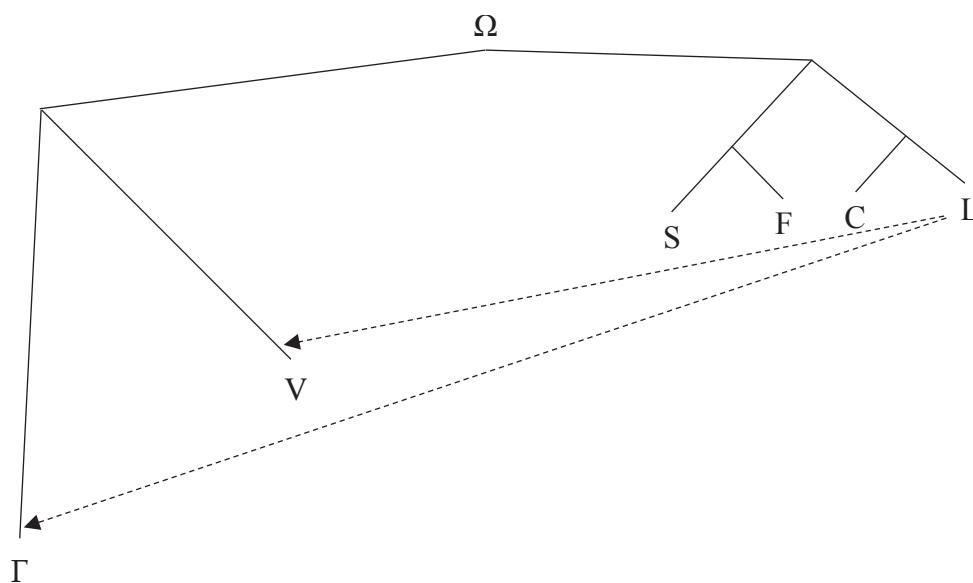
S = *Stabulensis* (agora *Paris* 17177), séc. X

V = *Vaticanus* 2759, séc. XIII

Γ = *Corsinianus* 43 F 5, séc. XIV

Ω = consenso entre os códices ΓVSFCL

²⁷¹ A ideia mais aceita é de que o poema seja na verdade do século IV d.C. Schamp (1980, p. 222-223) aponta como semelhança a luta entre o herói protagonista e uma serpente, que teria uma mesma estrutura, e a importância dada à descrição de um local sagrado.

FIGURA 4 – *Stemma* do poema *Culex*

FONTE: adaptado de Clausen et al. (1966, p. 18)

Será ainda importante, dentro de nossa análise, a abreviação:

ς = códices do séc. XIV ou XV

Como já vimos, Courtney (1968), Richmond (1976) e Reeve (2005) defendem que *F* é também de uma outra família, não pertencendo apenas ao ramo *SL*. Para Courtney (1968) e Reeve (2005), o manuscrito *F* tem uma divisão em duas partes (*F^a* e *F^b*), já que é feito por duas diferentes mãos, ao que tudo indica cada uma conforme uma família de manuscritos. Apenas a mão *F^b* teria uma versão de *Culex*. Com essa pequena exceção e o posicionamento mais periférico do manuscrito *C*, o *stemma* da Figura 3 concorda com o de Courtney (cf. Figura 1, seção 1.3), retratando apenas os manuscritos e famílias que possuem *Culex*. Em relação à tradição textual de *Culex*, Louis (2001) possui um trabalho interessante, no qual cataloga vários dos manuscritos que contêm o poema e analisa as diferenças entre os textos.

3.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE *CULEX*

Oferecemos, a seguir, uma tradução de *Culex* para o português em dodecassílabos. Do mesmo modo como em nossa tradução de *Dirae/Lydia*, optamos por não manter a equivalência entre o número de versos em latim e em português. Apesar de haver em língua portuguesa ampla tradição que associa a poesia épica com o verso decassilábico (por exemplo, por os *Lusíadas* serem escritos em decassílabos), reforçada

também no âmbito da tradução (por exemplo, com as traduções da *Iliada*, da *Odisseia* e da *Eneida* feitas por Odorico Mendes em decassílabos), há também uma relação já estabelecida entre o dodecassílabo e a poesia épica, iniciada por Antônio Feliciano de Castilho (1892, primeira edição 1867) e que vem crescendo nos últimos anos, como pode ser visto nas recentes traduções de Trajano Vieira (2011) da *Odisseia*, de Vinicius Barth (2013) da *Argonáutica*, de Brunno Vieira (2011) para os cinco primeiros cantos da *Farsália*, e de Leandro Cardoso (2018) para os cinco primeiros cantos da *Tebaida*, por exemplo.

No entanto, diferente das traduções citadas acima, não há, na nossa, a paridade entre o número de versos em latim e em português. Ao fim, a tradução possui 86 versos a mais que o poema em latim, sendo, assim sendo um poema com um tamanho aproximadamente 20% maior do que o original. Com isso, alguns paralelos interessantes do poema original foram deixados de lado, como, por exemplo, a repetição significativa do verbo *lusimus* (“brincamos”) nos versos 1 e 3 do poema, que com certeza tem um significado importante para a nossa leitura (cf. seção 3.5.1).

Marcamos, através de notas no texto em latim, as escolhas de outros editores, buscando traçar a origem delas nos manuscritos e oferecer uma breve tradução que mostre os impactos de cada alteração na nossa compreensão do texto. Esse cuidado gerou um número muito grande de notas de rodapé apenas para anotações ao latim nesse poema. É possível perceber que alguns trechos do poema possuem várias diferenças entre cada editor e entre os manuscritos, enquanto outros são mais sólidos, não possuindo grandes variações. Isso deixa patente o quão problemática foi a tradição textual de *Culex*. Na famosa colocação de Housman (1902, p. 339):

many a time it is impossible to say for certain where the badness of the author ends and the badness of the scribe begins. And many a time, when the guilt is firmly saddled on the copyist, there is no more to be done except sit down and sigh; because in such corruptions as *metuenda* for *Zanclaea* all vestige of the truth had vanished: *etiam periere ruinae*.

Deixando de lado a série de afirmações exageradas de Housman, que está entre um dos críticos que mais condena *Culex*, podemos perceber, através desse trecho, que a transmissão textual deixa a desejar e, ao mesmo tempo, que ainda não temos um trabalho mais recente que investigue o texto e procure responder às várias questões em aberto. Acreditamos que a baixa qualidade da transmissão do texto é, em boa parte, consequência de lidarmos com um poema menor, não tão importante dentro do cânone clássico, mas,

ao mesmo tempo, um poema que despertou interesse em certos momentos posteriores, justamente por ser citado como uma obra do jovem Virgílio em tantas fontes externas.

Como Salvatore (1979, p. 443) comenta, *Culex* possui grande repetição de vocábulos, concentrada principalmente em algumas palavras em cada seção do poema. Trazemos um exemplo que chamou nossa atenção durante o processo tradutório: o uso da palavra *decus* (“decoro”, “dignidade”, “glória”, “enfeite”, “virtude”). Em *Culex*, um poema de 414 versos, são 10 utilizações da palavra (v. 11, 15, 18, 65, 137, 317, 342, 360 e 402).²⁷² Como podemos perceber pelo número dos versos, há dois blocos em que ela é mais vezes repetida, no próêmio (v. 1-41) e em parte do lamento do mosquito (v. 210-383). Virgílio utiliza *decus* em suas três obras canônicas. Comparemos, assim, o número de vezes em que ela aparece, de modo a termos uma melhor ideia de quão significativa é essa repetição em *Culex*.

Nas *Bucólicas*, *decus* aparece 3 vezes (4, v. 11; 5, v. 32 e 34); nas *Geórgicas*, também 3 vezes (1, v. 131; 2, v. 40 e 404); na *Eneida*, há um número consideravelmente maior, sendo 31 vezes (1, v. 239, 589 e 592; 2, v. 89, 392 e 448; 4, v. 150, 559 e 589; 5, v. 133, 174, 229, 262 e 647; 6, v. 546; 7, v. 473; 8, v. 301; 9, v. 18 e 405; 10, v. 135, 507, 681 e 858; 11, v. 155, 508, 657 e 789; 12, v. 58, 83, 142 e 641). Se selecionarmos o canto da *Eneida* em que a palavra mais aparece (canto 5, 5 vezes em 871 versos), percebemos que nem mesmo quando Virgílio mais usa a palavra a quantidade se aproxima, proporcionalmente, da que vemos em *Culex*.

O uso de *poena* (“pena”, “castigo”, “Fúria”, “multa”, “sofrimento”) também é digno de nota: em *Culex*, são 6 ocorrências, apenas uma não fazendo parte do lamento do mosquito (v. 114, 229, 233, 269, 337 e 377).²⁷³ No entanto, quando comparamos com Virgílio, percebemos que ele também utiliza um número de vezes expressivamente maior do que o comum no canto 6, justo o que narra a descida de Eneias ao Hades, totalizando 10 ocorrências em 902 versos e novamente apenas uma delas ocorrendo fora do relato sobre o Hades (*Eneida* 6, v. 20, 501, 530, 543, 565, 585, 614, 615, 627 e 821). Percebemos, assim, que o número de usos da palavra *poena* em *Culex* não destoa tanto do que vemos no canto 6 da *Eneida*, mas é, de qualquer forma, proporcionalmente maior.

²⁷² Se seguirmos o latim de Scaliger (1573), haveria mais duas ocorrências da palavra, no v. 266 (nesse caso, também Baehrens (1880), Leo (1891), Ribbeck (1868, 1895), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958) concordam com a utilização de *decus*) e no v. 334.

²⁷³ Se seguirmos o latim proposto por Leo (1891), Rat (1935), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), haveria ainda mais uma ocorrência da palavra, no v. 220.

Essa nossa breve reflexão serve para alertar que nem todo uso aparentemente excessivo das palavras é necessariamente impensado – para nós, o exagero da palavra *decus* destoa do que encontramos no restante da literatura clássica; no entanto, o uso de *poena* poderia ser reflexo de uma atenta leitura da *Eneida* 6, certamente fonte de inspiração para o poeta de *Culex*.

Afirmações como as de Housman (1902, p. 339) (como em outro trecho de sua resenha, famosa pelas suas críticas aos poemas do *Apêndice Virgiliano*, “The *Ciris* was indited by a twaddler, and the *Culex* and *Aetna* by stutters”) devem ser revistas cuidadosamente, se possível comparando cada trecho com outros semelhantes da tradição clássica. É claro que não possuímos em *Culex* uma construção de linguagem tão elaborada quanto, por exemplo, a das *Bucólicas*, que utiliza o vocabulário e sua distribuição como parte da construção poética da obra.²⁷⁴ O poeta de *Culex* parece desejar fazer isso (como vemos no elaborado próêmio, cf. seção 3.5.1), mas ao mesmo tempo não o cumpre no decorrer do poema.

Em relação às lacunas do texto em latim marcadas por Clausen (CLAUSEN et al., 1966) mas não pela maior parte dos demais editores (entre os versos 247-248 e 369-370), adotamos o seguinte procedimento: como elas se encontram entre versos, serão marcadas por linhas pontilhadas e não alterarão a métrica ou a numeração do poema – de modo semelhante ao que ocorre com o texto em latim. As lacunas dentro de um mesmo verso, que são marcadas por quase todos os editores (v. 318 e 330), serão indicadas por reticências, mas também não alterarão a métrica do verso em questão.

Apresentaremos a seguir o texto em latim, colocando em notas as versões que discordarem do texto apresentado por Clausen (CLAUSEN et al., 1966).

²⁷⁴ Cf., e.g., Rumpf (2008).

FIGURA 5 - Pastor e rebanho



FONTE: Fragmento redondo com pastor e rebanho, [300-399 d.C.], número de inventário 66.1.37, Museu de Vidro de Corning

3.4 TRADUÇÃO DE *CULEX***CVLEX**

Lusimus, Octaui, gracili modulante Thalia
 atque ut araneoli tenuem formauimus orsum;
 lusimus: haec propter²⁷⁵ culicis²⁷⁶ sint²⁷⁷ carmina docta,²⁷⁸

omnis et²⁷⁹ historiae per ludum consonet ordo
 5 notitiaeque ducum uoces,²⁸⁰ licet inuidus adsit.²⁸¹
 quisquis erit culpae iocos musamque paratus,
 pondere uel culicis leuior famaue feretur.²⁸²
 posterius grauiore sono tibi musa loquetur
 nostra,²⁸³ dabunt cum securos²⁸⁴ mihi tempora fructus,

10 ut tibi digna tuo poliantur carmina sensu.
 Latonae magnique Iouis decus, aurea proles,
 Phoebus erit nostri princeps et carminis auctor
 et recinente lyra fautor, siue educat illum
 Arna²⁸⁵ Chimaeraeo Xanthi²⁸⁶ perfusa liquore
 15 seu decus²⁸⁷ Asteriae seu qua Parnasia rupes
 hinc atque hinc patula praepandit cornua fronte
 Castaliaeque sonans liquido pede labitur unda.
 quare, Pierii laticis decus, ite, sorores
 Naides, et celebrate deum ludente²⁸⁸ chorea.

²⁷⁵ Ribbeck (1895): *pariter* (“de modo semelhante ao mosquito sejam esses versos”).

²⁷⁶ Leo (1891): *culices* (“por causa de mosquitos sejam esses versos doutos”).

²⁷⁷ Baehrens (1880): *sunt* (“são esses versos do mosquito”).

²⁷⁸ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Rat (1935), seguindo *Vc: dicta* (“versos ditos”).

²⁷⁹ Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918), conforme *ç: ut* (“para que”).

²⁸⁰ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *notitiae. ducam* (“do renome. Comandarei as vozes”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *notitiae, doctumque uoces* (“do renome, e as vozes dos doutos”). Fairclough (1918): *notitiae. doctrina, uaces* (“do renome. Doutrina, é permitido que sejas livre”).

²⁸¹ Fairclough (1918): *absit* (“que o invejoso fique longe”).

²⁸² Baehrens (1880) e Louis (2001), seguindo emenda proposta em comentário por Scaliger (1573): *feratur* (“seria tido”).

²⁸³ Baehrens (1880): *docta* (“douta musa”).

²⁸⁴ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *maturos* (“frutos maduros”).

²⁸⁵ Scaliger (1573), conforme *VFCL: alma* (“Xanto propícia”).

²⁸⁶ Scaliger (1573): *Xanthus* (“Xanto”).

²⁸⁷ Scaliger (1573): *nemus* (“bosque”).

²⁸⁸ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *plaudente* (“com dança que aplaude”).

MOSQUITO

Brincamos com Talia que, grácil, modula,
 Otávio, e como aranhas pequenas formamos
 teias tênues. Brincamos: e pelo mosquito
 sejam estes doutos versos; pela brincadeira
 5 ressoe a voz dos mestres toda a ordem da história
 e o renome, até mesmo diante de inveja.
 Quem vier preparado reprovando jogos
 e musa, em peso e fama será tido como
 mais leve que o mosquito. Depois cantará
 10 em tom mais grave nossa musa para ti –
 quando os tempos me derem frutos certos, para
 ti versos dignos do teu senso polirei.
 Glória do magno Jove e de Latona, áurea
 prole, Febo será o patrono de nossos
 15 versos e o príncipe, apoiando com ecoante
 lira, quer Arna o nutra, regado pela água
 de Quimera²⁸⁹ do Xanto, quer glória da Astéria,
 quer onde a rocha extensa do Parnaso estende
 de um lado e do outro cimos e onda da Castália,
 20 ressoante, desliza com líquido pé.
 Por essa razão, vinde vós, glória das águas
 da Piéria, as irmãs Náíades, e esse deus
 celebrai com travessa dança. Santa Pales,

²⁸⁹ Segundo o OLD, o adjetivo *Chimaereus* tem como único significado possível “of Chimaera”, apenas utilizado em *Culex*.

- 20 et tu,²⁹⁰ sancta Pales, ad quam uentura recurrunt²⁹¹
 agrestum bona fetura²⁹² – sit cura²⁹³ tenentis²⁹⁴
 arios nemorum cultus²⁹⁵ siluasque uirentes:
 te cultrice²⁹⁶ uagus saltus feror inter et antra.²⁹⁷
 et²⁹⁸ tu, cui meritis²⁹⁹ oritur fiducia chartis,
- 25 Octauī uenerande, meis adlabere coeptis,
 sancte puer,³⁰⁰ tibi namque canit non pagina bellum³⁰¹
 triste Iouis³⁰² ponitque³⁰³ [canit non pagina bellum]³⁰⁴
 Phlegra, Giganteo sparsa est quae³⁰⁵ sanguine tellus,
 nec Centaureos Lapithas compellit in enses;³⁰⁶
- 30 urit Ericthonias Oriens non ignibus arces,
 non perfossus Athos nec magno uincula ponto
 iacta meo quaerent iam sera uolumine famam,
 non Hellespontus pedibus pulsatus equorum,
 Graecia cum timuit uenientis undique Persas –

²⁹⁰ Scaliger (1573): *tibi* (“a ti”).

²⁹¹ Scaliger (1573), Leo (1891), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), seguindo *ΓVFCL: recurrit* (“recorre”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *bona turba recurrit* (“à qual a boa multidão dos agrestes recorre”).

²⁹² Leo (1891) e Ellis (1907), conforme *FCL: secura* (“a boa tranquilidade”). Rat (1935): *fetura boum* (“a produção dos bois”). Scaliger (1573): *bona cura, sequi sit* (“o bom cuidado futuro dos agrestes recorre, haja o cuidado de seguir do que preserva”, imaginando que é seguida uma estrutura grega, na qual o infinitivo funciona como complemento nominal).

²⁹³ Ribbeck (1868): *secura sibi sua rura* (“as suas terras seguras para si”).

²⁹⁴ Papillon e Haigh (1900): *bona sors, cui rura serena, tenesque* (“e o bom destino, para quem há terras serenas, e tens os altos esplendores”). Baehrens (1880) e Bolisani (1957-1958): *uoti secura, tuere tenentem* (“segura de oferenda, protege o que tem os altos esplendores”).

²⁹⁵ Scaliger (1573) e Baehrens (1880): *tractus* (“altas regiões”). Ribbeck (1868) e Papillon e Haigh (1900): *saltus* (“altos bosques”).

²⁹⁶ Baehrens (1880): *tutrice* (“por ti, protegendo”).

²⁹⁷ Scaliger (1573), conforme *ΓVFCL: astra* (“astros”).

²⁹⁸ Scaliger (1573) e Louis (2001): *at* (“mas”).

²⁹⁹ Baehrens (1880): *et cuius monitis* (“e com cujos escritos, conselhos merecidos”).

³⁰⁰ Baehrens (1880): *pater* (“santo pai”).

³⁰¹ Ribbeck (1868) e Papillon e Haigh (1900) apontam uma lacuna nesse verso, deixando apenas o seguinte com *canit non pagina bellum*. Baehrens (1880) sugere a emenda *sonante nunc carmina; quamquam* (“a ti, soando, agora os versos, mas”), deixando o trecho *canit...* para o verso 26.

³⁰² Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *Rhoecique* (“triste de Roeto”).

³⁰³ Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *patrisque* (“e do pai”).

³⁰⁴ Leo (1891), Ribbeck (1895), Ellis (1907) e Fairclough (1918) mantêm apenas a indicação de texto corrompido. Salvatore (1957) sugere a emenda *tumultus, heu quibus arsit* (“e coloca os tumultos, ai, com os quais ardeu”). Scaliger (1573) não registra esse verso.

³⁰⁵ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Rat (1935): *quo* (“espargida com o sangue que era de Gigante”).

³⁰⁶ Baehrens (1880) coloca após o verso 29 os versos 31-34, seguidos pelo verso 30 e então pelo verso 35.

os futuros do campo e a boa produção
25 a ti recorrem – sê protetora daqueles
que guardam os esplendores altos do arvoredo
e verdes selvas: entre bosques e cavernas
sou, errante, levado, com tu habitando.
E tu, a quem com escritos merecidos nasce
30 a confiança, vem aos meus iniciados
trabalhos, venerado Otávio; para ti,
santo jovem, esta página não canta a guerra
triste de Jove [a página não canta a guerra]
ou apresenta Flegra, a que foi espargida
35 com sangue de gigante, nem compele os Lápitás
às espadas centaúreas. Não queima o Oriente
com incêndio cidadelas de Erictônio aqui.
Não buscarão, nem o Ato varado, nem mesmo
os grilhões, no mar alto jogados, nem mesmo
40 o Helesponto, batido por pés de cavalos
quando a Grécia temeu os Persas (que de todos
os lados vinham), tarde, no meu livro, agora

- 35 mollia sed tenui decurrens³⁰⁷ carmina uersu³⁰⁸
uiribus apta³⁰⁹ suis Phoebos duce ludere gaudet.³¹⁰
hoc³¹¹ tibi, sancte puer;³¹² memorabilis et tibi certet³¹³
gloria perpetuum lucens³¹⁴ mansura per aeuum,
et³¹⁵ tibi³¹⁶ sede pia maneat locus, et tibi sospes
- 40 debita felices memoretur³¹⁷ uita per annos,
grata³¹⁸ bonis lucens. sed nos ad coepta feramur.
igneus aetherias iam sol penetrabat³¹⁹ in arces
candidaque aurato quatiebat lumina curru,
crinibus et roseis tenebras Aurora fugarat:³²⁰
- 45 propulit e stabulis ad pabula³²¹ laeta³²² capellas
pastor et excelsi montis iuga summa petiuit,
lurida³²³ qua patulos³²⁴ uelabant gramina colles.
iam siluis dumisque uagae,³²⁵ iam uallibus abdunt

³⁰⁷ Ribbeck (1868) e Ellis (1907): *decurrere* (“correram”). Baehrens (1880): *pede currens* (“correndo com o pé”). Scaliger (1573), Leo (1891), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), seguindo *ΓVFCL*: *pede currere* (“alegra-se em correr com o pé”). Louis (2001): *decurrent* (“correrão”).

³⁰⁸ Ribbeck (1868) acrescenta *et* (“e”) ao fim do verso.

³⁰⁹ Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *acta* (“versos, conduzidos com suas forças”).

³¹⁰ Papillon e Haigh (1900), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *gaudent* (“os versos alegram-se”).

³¹¹ Ellis (1907): *haec* (“essas coisas para ti”).

³¹² Baehrens (1880): *fero* (“para ti, santo, trago”).

³¹³ Baehrens (1880): *certest* (“certamente é”). Scaliger (1573): *et tu sancte puer uenerabilis, et tibi certet* (“e tu, santo menino venerável, e para ti batalhe”). Ribbeck (1868): *haec tibi sacra, puer uenerabilis. ut tibi certast* (“essas coisas são sagradas para ti, menino venerável. De modo que seja certo para ti o renome”). Papillon e Haigh (1900): *haec tibi, sancte puer, memorabimus: haec tibi crescet* (“essas tuas coisas, santo menino, lembraremos: esse teu renome crescerá”). Ellis (1907): *memorabimus, haec tibi restet* (“lembraremos; que esse teu renome permaneça”). Rat (1935): *perstet* (“que o renome memorável persista”). Bolisani (1957-1958): *restet* (“que o renome memorável permaneça”). Louis (2001): *constet* (“que o renome memorável continue”).

³¹⁴ Scaliger (1573): *lucis* (“da luz”).

³¹⁵ Ribbeck (1868): *sic* (“assim”).

³¹⁶ Baehrens (1880): *serum* (“mais tarde”).

³¹⁷ Ribbeck (1868): *numeretur* (“seja contada”). Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900), conforme *Γ*: *remoretur* (“seja postergada”).

³¹⁸ Baehrens (1880): *fata* (“luzindo os fados com coisas boas”).

³¹⁹ Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), seguindo *ΓVFCL*: *penetrarat* (“entrara”).

³²⁰ Louis (2001): *fugabat* (“afastava”).

³²¹ Leo (1891): *patula* (“aos espaços abertos”).

³²² Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *nota* (“aos pastos conhecidos”).

³²³ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), seguindo emenda proposta por Jacobs: *florida* (“gramas floridas”). Ribbeck (1895): *lucida* (“gramas brilhantes”). Louis (2001): *uuida* (“gramas úmidas”).

³²⁴ Bolisani (1957-1958): *patulas* (“amplas colinas”).

³²⁵ Baehrens (1880): *iacent* (“deitam”).

a fama. Mas correndo suaves poemas
alegra-se³²⁶, com méritos, em ténue verso,
45 em brincar com o comando de Febo. Isso, santo
menino, é para ti; e para ti batalhe
memorável renome, sendo duradouro,
brilhante pelo tempo eterno; e para ti
lugar perdure em pia sede, e auspiciosa
50 e merecida a vida seja nos felizes
anos por ti lembrada, digna aos bons brilhando.
Voltemos aos trabalhos. Já entrava o sol
ígneo nas cidadelas etéreas, e cândidas
luzes da carruagem dourada agitava,
55 e a Aurora com cabelos róseos afastara
as trevas: o pastor conduz cabras do estábulo
aos pastos férteis, chega ao pico da elevada
montanha, na qual pálidas gramas recobrem
amplas colinas. Já nas brenhas e silvados
60 errantes, já nos vales escondem os corpos,

³²⁶ Entendemos que o sujeito volta a ser *pagina* (v. 26). Por um lado, ela não canta a guerra; por outro, alegra-se com brincadeiras.

- corpora, iamque omni celeres³²⁷ e parte uagantes³²⁸
 50 tondebant³²⁹ tenero uiridantia gramina morsu.
 scrupera desertas haerebant³³⁰ ad caua rupes,³³¹
 pendula proiectis carpuntur et arbuta ramis,
 densaque uirgultis auide labrusca petuntur.
 haec suspensa rapit carpente cacumina morsu
 55 uel salicis lentae uel quae noua nascitur alnus,
 haec teneras fruticum sentes rimatur, at illa
 imminet †in riui praestantis³³² imaginis³³³ undam.³³⁴
 o bona pastoris (si quis non pauperis usum
 mente prius³³⁵ docta fastidiat et probet illis³³⁶
 60 somnia luxuriae spretis)³³⁷ incognita curis
 quae lacerant auidas inimico pectore³³⁸ mentes.
 si non Assyrio fuerint³³⁹ bis lota³⁴⁰ colore
 Attalicis opibus data uellera, si nitor auri
 sub laqueare domus animum non angit³⁴¹ auarum
 65 picturaeque decus, lapidum nec fulgor in ulla

³²⁷ Louis (2001): *celebres* (“ocupadas”).

³²⁸ Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Baehrens (1880) colocam após o verso 49 o verso 51, seguido pelo verso 50.

³²⁹ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *tondentur* (“são cortadas”).

³³⁰ Scaliger (1573) e Baehrens (1880): *desertae perrepunt* (“sozinhas escalam as rochas junto aos vãos pedrosos”). Ribbeck (1868): *desertae surrepunt* (“sozinhas insinuam-se nas rochas junto aos vãos pedrosos”).

³³¹ Ellis (1907), Fairclough (1918) e Bolisani (1957-1958): *desertis ripis* (“a partir das costas solitárias”).

³³² Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *prostantis* (“de oferecida imagem”).

³³³ Baehrens (1880): *properantis uallibus* (“na água do rápido rio nos vales”).

³³⁴ Ribbeck (1868) dá *inrigui praestanti marginis uluae* (“se inclina na excelente ulva da margem molhada”) e coloca após o verso 57 os versos 98-103, seguidos então pelo verso 58. Ribbeck (1895) segue a mesma disposição dos versos da edição anterior, mas não mantém a mudança do texto do verso 57. Ellis (1907), conforme *Heyne: umbram* (“na sombra do rio”). Louis (2001): *intuitu prostantis imaginis umbrae* (“olhando na sombra de oferecida imagem”).

³³⁵ Ribbeck (1868, 1895): *minus* (“despreza com a mente menos douta”).

³³⁶ Bolisani (1957-1958): *illi* (“para aquele”).

³³⁷ Scaliger (1573), Leo (1891) e Salvatore (1957): *omnia luxuriae pretiis* (“e com esses valores todas as coisas de riqueza louva”). *omnia* segue *GVFCL* e *pretiis*, *CL*.

³³⁸ Papillon e Haigh (1900) e Bolisani (1957-1958): *nimia cuppedine* (“com muito desejo”).

³³⁹ Baehrens (1880): *fulgent* (“brilham”). Papillon e Haigh (1900) e Bolisani (1957-1958): *feruent* (“fervem”).

³⁴⁰ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958), conforme *FCLV: lauta* (“lavadas”).

³⁴¹ Scaliger (1573): *tangit* (“toca”). Leo (1891): *anget* (“afligirá”).

em toda parte vagam rápidas e tosam
verdes gramas com tenra mordida. Suspendem-se
nas rochas solitárias junto aos vãos pedrosos,
são colhidos incertos arbustos em ramos
65 expostos, e as labruscas densas são buscadas
ardentemente em moitas. Uma, pendurada,
com cortante mordida as pontas do salgueiro
mole arranca ou o álamo recém-nascido,
uma procura tenros silvados de arbustos
70 e outra se inclina na água do rio de distinta
imagem. Ó riquezas do pastor (se alguém
não despreza os costumes do pobre com a mente
douta e, depreciando, sonhos de riqueza
louva), desconhecidas das preocupações
75 que tormentam em contrário peito mente avara.
Se não foram lavadas as lãs, com as riquezas
de Átalo³⁴² pagas, em Assíria tinta duas
vezes; se o brilho do ouro e a glória da pintura
sob o teto da casa não afligem a alma
80 do ávido; nem o lustro das pedras for visto
sem qualquer serventia; nem copos de Alcão

³⁴² Um dos reis de Pérgamo, famoso pelas riquezas de seu governo. O adjetivo *Attalicus*, *a*, *um* tem, segundo o dicionário Torrinha (1945), a possível acepção de “rico; suntuoso; bordado a ouro”, além do esperado “do rei Átalo”.

cognitus utilitate manet³⁴³, nec pocula gratum³⁴⁴
 Alconis referent³⁴⁵ Boethique³⁴⁶ toreuma, nec Indi
 conchea baca maris pretio est, at pectore puro
 saepe super tenero prosternit gramine corpus,
 70 florida cum tellus, gemmantis picta per herbas,
 uere notat dulci³⁴⁷ distincta coloribus arua;
 atque illum calamo laetum recinente³⁴⁸ palustri
 otiaque inuidia degentem et³⁴⁹ fraude³⁵⁰ remota
 pollentemque sibi uiridi cum palmite lucens³⁵¹
 75 Tmolia³⁵² pampineo subter coma uelat amictu.
 illi sunt gratae rorantes lacte capellae
 et nemus et fecunda Pales et uallibus intus³⁵³
 semper opaca nouis manantia fontibus antra.
 quis magis optato queat esse beatior aeuo
 80 quam qui mente procul³⁵⁴ pura sensuque probando³⁵⁵
 non auidas agnouit³⁵⁶ opes nec³⁵⁷ tristia bella
 nec funesta timet ualidae certamina classis
 nec, spoliis dum sancta deum fulgentibus ornet
 templa uel³⁵⁸ euectus finem transcendat³⁵⁹ habendi,
 85 aduersum saeuus ultro caput hostibus offert?
 illi falce deus colitur non arte politus,

³⁴³ Ribbeck (1868): *manum* (“aflige a mão”). Baehrens (1880) e Ribbeck (1895): *mouet* (“move”).

³⁴⁴ Ribbeck (1868): *Graiam* (“mão grega”). Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *Graium* (“relevo grego”).

³⁴⁵ Ribbeck (1868), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Bolisani (1957-1958) e Louis (2001): *referunt* (“trazem”).

³⁴⁶ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *Roethique* (“de Roeto”).

³⁴⁷ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *dubiis* (“com cores variadas”).

³⁴⁸ Ellis (1907): *recanente* (“ecoante”).

³⁴⁹ Scaliger (1573): *ac* (“e”).

³⁵⁰ Ellis (1907): *inuidiae degentem fraude* (“e passando os ócios sem a fraude da inveja”).

³⁵¹ Ribbeck (1868): *ludens* (“brincando a folhagem Tmólia”).

³⁵² Scaliger (1573): *uitea* (“folhagem de vinha”).

³⁵³ Scaliger (1573), conforme ζ : *imis* (“nos vales mais fundos”).

³⁵⁴ Baehrens (1880): *lucro* (“com mente pura de ganho”). Bolisani (1957-1958): *praua* (“com mente mal formada pura”).

³⁵⁵ Baehrens (1880): *censuque probato* (“e com riqueza provada”).

³⁵⁶ Baehrens (1880): *adposcit* (“não pede”).

³⁵⁷ Scaliger (1573): *non* (“não conhece tristes guerras”).

³⁵⁸ Papillon e Haigh (1900), conforme *ΓVCL*: *nec* (“nem”).

³⁵⁹ Salvatore (1957), seguindo *CLG*: *transcendit* (“aumenta”).

trouxeram gozo, nem relevos de Boécio;³⁶⁰
 nem possuir valor a pérola do mar
 Índico, deita então o corpo sempre em tenra
 85 grama com o peito puro quando florescente
 a terra, matizada por ervas ornadas,
 indica em doce primavera diferentes
 campos com cores. Ele é feliz com cantante
 cálamo pantanoso e sem engano e inveja;
 90 em si robusto, passa os ócios quando a copa
 Tmólia, sob o abrigo da vinha, com verde
 ramada, iluminada, o cobre. As cabras são
 gratas a ele, cheias de leite, e fecunda
 Pales e o bosque e, dentro dos vales, os antros
 95 sombrios, que sempre emergem em novas nascentes.
 Quem mais ditoso em tempo agradável seria
 do que quem, com correto sentimento e pura
 mente, ao longe, não sabe dos avaros bens,
 das tristes guerras, lutas mortais não receia
 100 entre frotas potentes, nem (para com espólios
 templos sacros dos deuses ornar e, levando,
 aumentar o limite do que tem) oferta
 livremente a cabeça aos cruéis inimigos.
 Por ele um deus com foice, polido sem arte,
 105 é louvado; ele louva bosques; as agrestes

³⁶⁰ Para uma discussão sobre os nomes de Alcão e Boécio, cf. seção 3.1. Resumidamente, entendemos que são artistas que trabalhavam com objetos de metais.

- ille colit lucos, illi Panchaia tura
 floribus agrestes herbae uariantibus³⁶¹ adsunt,³⁶²
 illi dulcis adest requies et pura uoluptas,
 90 libera, simplicibus curis: huic³⁶³ imminet, omnis³⁶⁴
 derigit huc sensus, haec cura est subdita cordi,
 quolibet ut requie³⁶⁵ uictu³⁶⁶ contentus³⁶⁷ abundet
 iucundoque liget³⁶⁸ languentia corpora somno.
 o pecudes, o Panes et o gratissima tempe
 95 †fontis†³⁶⁹ Hamadryadum, quarum non diuite cultu
 aemulus Ascraeo pastor sibi³⁷⁰ quisque poetae
 securam placido traducit pectore uitam.³⁷¹
 talibus in studiis baculo dum nixus apricas
 pastor agit curas et dum non arte canora
 100 compacta solitum³⁷² modulatur harundine carmen,
 tendit ineuctus radios Hyperionis ardor
 lucidaque aetherio ponit discrimina mundo,
 qua³⁷³ iacit Oceanum flammam in utrumque rapaces.
 et iam compellente uagae pastore capellae
 105 ima susurrantis repetebant ad uada lymphae
 quae subter uiridem residebant caerulea muscum.
 iam medias operum partes euectus erat sol,
 cum densas pastor pecudes cogebat in umbras.

³⁶¹ Baehrens (1880): *spirantibus* (“com exalantes flores”).

³⁶² Ribbeck (1868): *adflant* (“sopram juntos”). Fairclough (1918) e Rat (1935): *addunt* (“adicionam”).

³⁶³ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Rat (1935), seguindo *CBA: huc* (“aqui procura”). Louis (2001): *liber a supplicibus curis* (“livre, sem preocupações suplicantes”).

³⁶⁴ Papillon e Haigh (1900): *omnes* (“todos os sentimentos”).

³⁶⁵ Baehrens (1880): *utque peni* (“com sustento de alimento”).

³⁶⁶ Papillon e Haigh (1900): *in uictu* (“na vida”).

³⁶⁷ Ellis (1907): *requiem uictu ut contentus* (“para que saciado com alimento seja rico no descanso”), seguindo Γ nas duas primeiras palavras.

³⁶⁸ Scaliger (1573): *locet* (“coloque”). Ribbeck (1868, 1895), Rat (1935), Bolisani (1957-1958) e Louis (2001): *leuet* (“alivie”). Papillon e Haigh (1900): *riget* (“nutra”).

³⁶⁹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Rat (1935) e Louis (2001): *frondis* (“folhas de Hamadriades”).

³⁷⁰ Ellis (1907): *pastori* (“imitando o pastor Ascreu”).

³⁷¹ Ribbeck (1895) coloca após o verso 97 o verso 104.

³⁷² Ellis (1907) e Rat (1935), seguindo Γ *VCL: solidum* (“poema sólido”, “importante”, “duradouro”, “real”). Seguindo o OLD (7): “(of qualities, conditions, etc.) Having substance, solid, real, lasting, etc” e “of style, matter, or sim., opp. frivolous or superficial”.

³⁷³ Baehrens (1880): *dum* (“enquanto”).

ervas com variadas flores são a ele
 incensos da Pancaia. Estão juntos descanso
 doce e puro prazer, livre, com simples zelos.
 Isso procura e todo sentido coloca
 110 nisso – no coração esses cuidados tem,
 para ser no repouso rico, saciado
 com qualquer alimento, e amarrar com agradável
 sono o corpo cansado. Ó rebanhos, ó Pãs,
 ó Tempe,³⁷⁴ fonte de Hamadriades, amável
 115 (no culto simples delas, imitando o ascreu
 poeta, passa a vida tranquila com peito
 calmo todo pastor). Enquanto no cajado
 apoiado o pastor com tais estudos faz
 os deveres no sol e enquanto sem sonora
 120 arte em flauta composta modula canção
 usual, o calor alto de Hiperião
 estende os raios e em celeste firmamento
 põe limites brilhantes, onde joga em ambos
 os oceanos chamas ávidas. Já as cabras
 125 errantes, com o pastor conduzindo, voltavam
 aos rios profundos de água sussurrante, azuis,
 que ficavam sob verde musgo. Já estava
 o sol alto na meia parte do trabalho,
 quando o pastor juntava o rebanho nas sombras
 130 densas. Então, distante, viu sentar no teu

³⁷⁴ Um vale na Tessália.

- ut³⁷⁵ procul aspexit³⁷⁶ luco residere uirenti,
 110 Delia diua, tuo, quo quondam uicta furore
 uenit Nyctelium fugiens Cadmeis Agaue,
 infandas scelerata manus et³⁷⁷ caede cruenta,³⁷⁸
 quae gelidis bacchata iugis requieuit in antro
 posterius poenam nati de³⁷⁹ morte datura —³⁸⁰
 115 hic etiam uiridi ludentes Panes in herba
 et Satyri Dryadesque chorus³⁸¹ egere puellae
 Naiadum in coetu³⁸². non tantum Oeagrius³⁸³ Hebrum
 restantem tenuit ripis siluasque canendo
 quantum³⁸⁴ te, pernix,³⁸⁵ remorantem,³⁸⁶ diua, chorea³⁸⁷
 120 multa tuo laetae³⁸⁸ fundentes gaudia uultu,
 ipsa loci natura domum resonante susurro
 quis dabat et dulci fessas refouebat in umbra.
 nam primum prona surgebant ualle patentem
 aeriae platanus,³⁸⁹ inter quas impia lotos,
 125 impia, quae socios Ithaci maerentis abegit,
 hospita dum nimia tenuit dulcedine captos.

³⁷⁵ Ribbeck (1868): *haut* (“não”). Louis (2001): *et* (“e”).

³⁷⁶ Ribbeck (1868): *accessit* (“aproximou-se para sentar”). Baehrens (1880): *nec procul ipse exit* (“e nem ele mesmo saiu longe”).

³⁷⁷ Ribbeck (1868): *ec*; Scaliger (1573), Leo (1891) e Fairclough (1918): *e caede* (ambas leituras “por causa da morte”).

³⁷⁸ Salvatore (1957) inverte a ordem dos versos: após o verso 112, coloca o verso 114, seguido pelo verso 113, e então o verso 115.

³⁷⁹ Scaliger (1573): *gnatise* (“pela morte do filho”).

³⁸⁰ Scaliger (1573), Ellis (1907) e Salvatore (1957), conforme *CL: futuram* (“pena futura”). Bolisani (1957-1958) propõe uma lacuna após o verso 114.

³⁸¹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900), seguindo *CT: choros* (“coros”).

³⁸² Papillon e Haigh (1900): *coetu* (“em encontro das Náiades”).

³⁸³ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891) Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958): *Naiadum coetu: tantum non Orpheus* (“em encontro das Náiades. Nem Orfeu cantando tanto manteve o Hebro...”). *V* traz *tantum non horpheus* e vários editores o seguem (como vemos pela extensa lista).

³⁸⁴ Baehrens (1880), como *A: quam tum* (“quanto então”).

³⁸⁵ Scaliger (1573): *Peneu* (“Peneu”).

³⁸⁶ Ribbeck (1868, 1895) e Baehrens (1880): *remorantur* (“atrasam”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *pernice morantur* (“demoram, contigo ágil”).

³⁸⁷ Scaliger (1573): *dia* (aparentemente, apenas variação ortográfica).

³⁸⁸ Scaliger (1573): *tibi laeto* (“no teu alegre rosto”).

³⁸⁹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Leo (1891) e Rat (1935), seguindo *WATV: platanus* (“plátanos aérios”).

bosque verde, divina Délia, pelo qual
 uma vez veio Agave de Cadmo, vencida
 por furor, de Nictélio fugindo, repleta
 de sangue pela morte, com mãos horrorosas,
 135 criminoso; em delírio nos gélidos cimos
 descansou numa gruta, depois uma pena
 pela morte do filho tendo de pagar.³⁹⁰
 Aqui Pãs brincalhões nas verdes ervas há,
 e Sátiros e Dríades jovens, que coro
 140 com as Náíades fizeram. Nem assim o eágrio,
 cantando, o Hebro imóvel manteve nas margens
 e as selvas, tanto quanto elas, alegres, deusa
 ágil, muitos prazeres com canto espalhando
 em teu rosto, atrasaram-te. A natureza
 145 do lugar com sussurro ressoante dava
 abrigo e refrescava as exaustas em doce
 sombra. Pois, no inclinado vale, abertos plátanos
 aéreos se elevavam primeiro, com lótus
 ímpio, ímpio pois do Ítaco triste afastou
 150 os amigos, enquanto, anfitrião, mantinha
 presos com excessiva doçura. E as que os membros,

³⁹⁰ Referência ao mito em que Agave, por uma punição do deus Dioniso, mata o próprio filho, Penteu, durante um delírio báquico.

- at, quibus ignipedum³⁹¹ curru proiectus equorum
 ambustus Phaethon luctu mutauerat artus,
 Heliades, teneris implexae³⁹² bracchia truncis,
 130 candida fundebant tentis uelamina ramis.
 posterius cui Demophoon aeterna reliquit
 perfidiam lamentandi mala – perfide multis,³⁹³
 perfide Demophoon et nunc³⁹⁴ deflende³⁹⁵ puellis.³⁹⁶
 quam comitabantur, fatalia carmina, quercus,
 135 quercus ante datae Cereris quam semina uitae
 (illas Triptolemi mutauit sulcus aristas).
 hic magnum Argoae nauis decus addita³⁹⁷ pinus
 proceros³⁹⁸ decorat siluas hirsuta per artus
 ac petit³⁹⁹ aeriis contingere motibus⁴⁰⁰ astra.
 140 ilicis et nigrae⁴⁰¹ species nec⁴⁰² laeta⁴⁰³ cupressus
 umbrosaeque manent⁴⁰⁴ fagus hederaeque ligantes
 bracchia, fraternos plangat ne populus ictus,

³⁹¹ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), como *GVCL: insigni* (“em famoso carro de cavalos”).

³⁹² Scaliger (1573) e Salvatore (1957), conforme *GVCL: amplexae* (“rodeando os braços em tenros troncos”).

³⁹³ Baehrens (1880): *multum* (“será muito chorado agora por jovens”). Scaliger (1573), como *GVCL: perfida* (“más perfídias”). Ribbeck (1895): *inultis* (“será chorado agora por jovens não vingadas”). Ribbeck (1868): *perfidia lamenta doli male prouida Phyllis* (“depois a quem Demofonte deixou lamentos eternos com a perfídia do dolo, a profética Fílis”).

³⁹⁴ Ribbeck (1868): *non* (“e não será chorado por jovens”).

³⁹⁵ Leo (1891) e Fairclough (1918): *dicende* (“e agora será chamado por jovens”). Salvatore (1957), como *GVCL: defende* (“afasta as jovens”).

³⁹⁶ Baehrens (1880): *i nunc defendeque uela!* (“vai agora e defende as velas”).

³⁹⁷ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Leo (1891), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958), seguindo *CL: edita* (“pinheiro elevado”).

³⁹⁸ Scaliger (1573), Leo (1891), Rat (1935), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), conforme *GVCL: proceras* (“selvas altas”).

³⁹⁹ Scaliger (1573), Leo (1891), Ribbeck (1895), Rat (1935) e Salvatore (1957), seguindo *GVCL: appetit* (“deseja”).

⁴⁰⁰ Ellis (1907) e Salvatore et al. (1997), como *GVCL: montibus* (“nas montanhas elevadas”).

⁴⁰¹ Ribbeck (1868) adiciona um *et* (“e”) após *nigrae*.

⁴⁰² Scaliger (1573) e Salvatore (1957), seguindo *GVCL: et* (“e”).

⁴⁰³ Ribbeck (1868) e Rat (1935): *species Lethaea* (“o cipreste do Letes”). Ellis (1907), Fairclough (1918), Bolisani (1957-1958) e Salvatore et al. (1997): *et fleta* (“e cipreste choroso”). Louis (2001): *et lethaea* (“e cipreste do Letes” ou “e cipreste sonífero”).

⁴⁰⁴ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *monent* (“faias sombrosas lembram”).

com luto, Faetonte mudara, queimado
 em carro de cavalos com patas de fogo –
 agora os braços tenros troncos envolvendo,
 155 as Heliades brancos vestidos abriam
 nos ramos estendidos. Depois a quem⁴⁰⁵ males
 eternos deu Demofonte com o lamento
 pelo crime – Demofonte criminoso,
 serás chorado agora por jovens, culpado
 160 para muitas. Carvalhos juntavam-se a ela,
 oráculos proféticos, carvalhos antes
 das sementes de Ceres dados para a vida
 (os transformou em grãos o sulco de Triptólemo).⁴⁰⁶
 Junto, aqui, do navio Argo a grande virtude,
 165 o pinheiro espinhoso decora com membros
 longos as selvas – quer tocar o céu com aéreos
 movimentos. E um tipo de negra azinheira
 e o cipreste infeliz persistem e a sombrosa
 faia e hera que liga os braços, para assim
 170 não lamentar o choupo as feridas do irmão

⁴⁰⁵ Filis, esposa abandonada de Demofonte, metamorfoseada em uma amendoeira.

⁴⁰⁶ Triptólemo faz parte de mitos relacionados a Deméter. Num encontro com a deusa, recebe a missão de espalhar a arte da agricultura pelo mundo. Antes disso, os carvalhos serviriam como alimento para os humanos.

- ipsaeque ascendunt⁴⁰⁷ ad summa cacumina lentae
pinguntque aureolos uiridi pallore corymbos.⁴⁰⁸
- 145 quis aderat ueteris myrtus non nescia fati.
at uolucres patulis residentes dulcia ramis
carmina per uarios edunt resonantia cantus.⁴⁰⁹
his suberat gelidis manans e fontibus unda,
quae leuibus placidum riuis sonat orta⁴¹⁰ liquorem;⁴¹¹
- 150 et quaqua⁴¹² geminas auium uox obstrepit aures,
hac⁴¹³ querulae⁴¹⁴ referunt uoces quis nantia limo
corpora lymphæ fouet; sonitus alit aeris echo,
argutis et cuncta fremunt ardore⁴¹⁵ cicadis.
at circa passim fessae⁴¹⁶ cubuere capellae
- 155 excelsis subter⁴¹⁷ dumis, quos leniter adflans
aura susurrantis poscit⁴¹⁸ confundere uenti.
pastor, ut ad fontem densa requieuit in umbra,
mitem concepit proiectus membra soporem,
anxius insidiis nullis, sed lentus in herbis
- 160 securo pressos somno mandauerat artus.
stratus humi dulcem capiebat corde quietem,
ni Fors incertos iussisset ducere casus.
nam solitum uoluens ad tempus tractibus isdem

⁴⁰⁷ Scaliger (1573), Ribbeck (1895), Rat (1935) e Salvatore (1957), como *CLV: excedunt* (“e elas mesmas flexíveis passam os mais altos cumes”). Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Salvatore et al. (1997), conforme *Heyne: escendunt* (“e elas mesmas flexíveis ascendem”).

⁴⁰⁸ Ribbeck (1868, 1895) e Baehrens (1880) colocam os versos 148-149 após o verso 145, seguidos depois pelos versos 146-147.

⁴⁰⁹ Baehrens (1880): *uarias ... cautes* (“doces versos soltam através das variadas pedras”). Ribbeck (1895) coloca após o verso 147 o verso 150.

⁴¹⁰ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), seguindo *V: acta* (“conduzida a leves rios”).

⁴¹¹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Leo (1891), conforme *C: liquorum* (“soa a calma dos líquidos”).

⁴¹² Scaliger (1573) e Rat (1935), como *ΓVCL: quamquam* (“porém”).

⁴¹³ Scaliger (1573): *hanc* (“que”).

⁴¹⁴ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *querulas* (“aí vozes respondem às queixas”).

⁴¹⁵ Ribbeck (1868), como *Heins: arbusta* (“e todos os arbustos murmuram com as cigarras sonoras”). Baehrens (1880): *a rora* (“e todas as coisas murmuram com as cigarras a partir do orvalho”).

⁴¹⁶ Ribbeck (1895): *fusae* (“as espalhadas cabras”).

⁴¹⁷ Ellis (1907) e Salvatore (1957), como *Ω: excelsisque super* (“e acima de elevados silvados”). Bolisani (1957-1958): *excelsisque subter* (“e sob silvados elevados”).

⁴¹⁸ Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *possit* (“pode espalhar”).

e elas, flexíveis, subam aos mais altos cumes,
pintem cachos dourados com pálido verde.
A murta estava junto e não desconhecia
o antigo fado.⁴¹⁹ E os pássaros, em espalhados
175 ramos sentados, doces versos através
de cantos variados soltam. Perto deles
a água correndo soa calma, em leves rios
nascida e vinda de nascentes frias. E onde
quer que incomode a voz das aves dois ouvidos,
180 aí respondem vozes lastimosas, cujos
corpos, que em lama nadam, as águas protegem.
Os sons do ar a voz alimenta com os ecos,
murmuram no calor com as cigarras sonoras
todas as coisas. Ao redor, aqui e ali,
185 deitaram as exaustas cabras sob silvados
altos, os quais brisa de vento sussurrante
tenta, com gentileza, espalhar. O pastor,
quando deitou em densa sombra junto à fonte,
os membros repousando, acolheu doce sono,
190 inquieto com nenhum problema, e preguiçoso
entregara ao descanso tranquilo o pesado
corpo. Doce quietude tinha, reclinado
na terra, na alma. Se a Fortuna não tivesse
ordenado desgraças incertas! Nos mesmos
195 lugares, no usual momento, rastejando,

⁴¹⁹ Segundo o mito, uma murta nasceu em cima do túmulo de Polidoro, enterrado pelo seu assassino, Polimestor, rei da Trácia, após a queda de Troia. Cf. *Eneida* 3, v. 19-68.

- immanis uario maculatus corpore serpens,
 165 mersus ut in limo magno subsideret aestu,⁴²⁰
 obuia uibranti carpens, grauis aere, lingua⁴²¹
 squamosos late torquebat motibus orbis:
 tollebant †aurae⁴²² uenientis ad omnia uisus.⁴²³
 iam magis atque magis corpus reuolubile uoluens⁴²⁴
 170 (attollit nitidis pectus fulgoribus et se⁴²⁵
 sublimi ceruice caput,⁴²⁶ cui crista superne
 edita purpureo lucens maculatur⁴²⁷ amictu
 aspectuque micant⁴²⁸ flammaram lumina⁴²⁹ toruo)
 metabat⁴³⁰ sese⁴³¹ circum loca, cum uidet ingens⁴³²
 175 aduersum recubare ducem gregis. acrior instat
 lumina diffundens intendere⁴³³ et obuia toruus⁴³⁴
 saepius⁴³⁵ arripiens infringere,⁴³⁶ quod sua quisquam
 ad uada uenisset. naturae comparat⁴³⁷ arma:

⁴²⁰ Ellis (1907) acrescenta uma lacuna após o verso 165.

⁴²¹ Papillon e Haigh (1900): *linguae* (“com o trepidar da língua”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *ore trilingui* (“forte, na boca trilingue”).

⁴²² Leo (1891) e Fairclough (1918): *irae* (“levantavam com ira os olhares da que vinha”). Baehrens (1880): *tendebant acres* (“insistiam os olhares penetrantes”).

⁴²³ Salvatore et al. (1997): *uirus* (“as brisas levavam o veneno da que vinha para todas as coisas”). Rat (1935): *tendebat ... uirus* (“o veneno da brisa que vinha estendia-se para todas as coisas”). Ribbeck (1868): *molliant ... flamina nisus* (“que os sopros da brisa atenuem o esforço desta que se aproxima”). Bolisani (1957-1958) propõe o verso *pallebant aura uenientis gramina uiri* (“as grammas empalideciam pelo veneno da que vinha, com a brisa”).

⁴²⁴ Baehrens (1880): *soluens* (“contorcido corpo cada vez mais soltando”).

⁴²⁵ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918): *effert* (“levanta a cabeça com o longo pescoço”). Rat (1935): *ecce* (“eis a cabeça no longo pescoço”). Louis (2001): *et fert* (“e traz a cabeça com o longo pescoço”).

⁴²⁶ Scaliger (1573): *rapit* (“e com seu longo pescoço arrebata”).

⁴²⁷ Ribbeck (1868): *iactatur* (“cuja crista mostra-se com purpúreo véu”). Baehrens (1880): *cumulatur* (“cuja crista é feita de purpúreo véu”).

⁴²⁸ Leo (1891), conforme *VFCL*: *micat* (“resplandece em relação aos olhos”).

⁴²⁹ Scaliger (1573) e Rat (1935): *flammanitia* (“os olhos inflamados”). Baehrens (1880): *micat flammaram lumine* (“resplandece com luz de chamas”).

⁴³⁰ Baehrens (1880): *motabat* (“movia-se”). Rat (1935): *metatur* (“mede”).

⁴³¹ Papillon e Haigh (1900) e Rat (1935): *late* (“largamente o entorno”).

⁴³² Ribbeck (1868): *nictatur late circum fera, quom uidet* (“a fera perto piscava largamente, quando viu”).

⁴³³ Ribbeck (1868): *intentuque* (“e observar”).

⁴³⁴ Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Salvatore (1957), como *VFCL*: *toruo* (“com ferocidade”). Baehrens (1880), Leo (1891), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *toruus* (aparentemente, apenas variação ortográfica de *toruus*).

⁴³⁵ Ribbeck (1868, 1895) e Rat (1935), como *Bothe*: *sauius* (“selvagem atacando”). Baehrens (1880): *linguis* (“com as línguas atacando”).

⁴³⁶ Ribbeck (1868): *infrendere* (“para enraivecer-se”).

⁴³⁷ Ellis (1907), como *Γ*: *computat* (“conta com a arma da natureza”).

uma enorme serpente, manchada no corpo
pintado, para imersa na lama fugir
do calor elevado, eliminando obstáculos
com trepidante língua, com cheiro pesado,
200 retorcia os anéis com amplos movimentos:
levantavam com as brisas o olhar da que vinha
para todas as coisas. Já o contorcido
corpo cada vez mais esticando (ergue o peito,
com luminosos brilhos, e, no seu pescoço
205 longo, a cabeça, cuja crista por purpúreo
véu, brilhando elevada, é manchada, e com aspecto
selvagem resplandecem os seus olhos de fogo),
media o seu entorno, quando viu, enorme,
o chefe do rebanho na frente deitar-se.
210 Mais violenta acerca-se, alargando os olhos
para observar e as coisas no caminho mais
ainda arrebatando para abater, pois
aos seus bancos alguém viera. Eis a arma
da natureza: queima na mente, com a boca

- ardet mente, furit stridoribus, intonat⁴³⁸ ore,
 180 flexibus euersis⁴³⁹ torquentur⁴⁴⁰ corporis orbes,
 manant sanguineae per tractus undique guttae,
 spiritibus rumpit⁴⁴¹ fauces. cui cuncta parantur,⁴⁴²
 paruulus hunc prior umoris conterret alumnus
 et mortem uitare monet per acumina; namque,
 185 qua diducta genas pandebant lumina gemmis,⁴⁴³
 hac senioris⁴⁴⁴ erat naturae⁴⁴⁵ pupula⁴⁴⁶ telo
 icta⁴⁴⁷ leui, cum⁴⁴⁸ prosiluit furibundus et illum
 obtritum morti misit, cui dissitus omnis
 spiritus et cessit⁴⁴⁹ sensos.⁴⁵⁰ tum torua tenentem
 190 lumina respexit serpentem comminus; inde
 impiger, exanimis⁴⁵¹, uix compos mente refugit⁴⁵²
 et⁴⁵³ ualidum dextra detraxit ab arbore truncum⁴⁵⁴

⁴³⁸ Fairclough (1918), conforme Γ: *insonat* (“com a boca ressoa”).

⁴³⁹ Ribbeck (1868): *en uersis* (“eis, em curvas arrastadas”).

⁴⁴⁰ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Leo (1891), Ellis (1907) e Rat (1935), seguindo *CLV*: *torquetur* (“é torcida nos anéis do corpo em curvas”).

⁴⁴¹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Fairclough (1918): *spiritus erumpit* (“a respiração rompe a garganta”).

⁴⁴² Leo (1891), Ellis (1907), Rat (1935) e Salvatore (1957), como *ΓVFCLS*: *paranti* (“a quem, ela tendo preparado tudo”). Baehrens (1880): *quo ... paranti*; Ribbeck (1868, 1895) e Papillon e Haigh (1900): *quo ... parante* (“estando [a cobra] a preparar tudo”).

⁴⁴³ Ribbeck (1868): *somnis* (“nos sonhos”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918): *gemmans* (“aí a brilhante pupila do velho”).

⁴⁴⁴ Scaliger (1573): *leuioris* (“da natureza mais gentil”).

⁴⁴⁵ Ribbeck (1868), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *mature* (“com a leve lâmina rápida”).

⁴⁴⁶ Baehrens (1880): *mature palpebra* (“aí a pálpebra do velho machucada foi por leve lâmina rápida”).

⁴⁴⁷ Ribbeck (1868, 1895): *tacta* (“aí a pupila do velho foi atingida”).

⁴⁴⁸ Scaliger (1573): *tum* (“então”).

⁴⁴⁹ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), seguindo *ΓVFCLS*: *excessit* (“deixou”).

⁴⁵⁰ Baehrens (1880): *sensim* (“lentamente”).

⁴⁵¹ Ribbeck (1868, 1895), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), como *FCL*: *exanimus* (“espantado”).

⁴⁵² Ribbeck (1868, 1895) coloca após o verso 191 o verso 199, seguido do verso 198 e então do verso 200.

⁴⁵³ Ribbeck (1868): *set* (“mas”).

⁴⁵⁴ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Leo (1891): *truncum detraxit ab orno* (“arrancou com a direita tronco forte de um freixo”).

215 grita, enraivece com estridores, e os anéis
do corpo são torcidos em curvas inversas,
gotas de sangue emanam por todos os lados
com os movimentos, rompe com respiração
a garganta. A quem é isso tudo disposto,
220 um pequeno habitante das águas assusta
antes; para evitar a morte, com picada
o adverte, onde olhos abertos as pálpebras
afastavam da íris, aí a pupila
do velho machucada foi por leve lâmina
225 da natureza, e então furioso pulou
e esmagado o enviou à morte – toda extinta,
sua respiração dissipou os sentidos.
A serpente que tinha olhos selvagens viu
perto, e ativo, espantado, mal senhor de sua
230 mente, retrocedeu e arrancou com a direita
tronco forte de uma árvore (nomear qual

- (qui⁴⁵⁵ casus sociarit⁴⁵⁶ opem numenue deorum⁴⁵⁷
 prodere sit dubium, ualuit⁴⁵⁸ sed uincere talis⁴⁵⁹
 195 horrida squamosi uoluentia membra⁴⁶⁰ draconis)
 atque reluctantis crebris foedeque petentis
 ictibus ossa ferit, cingunt qua tempora cristae;⁴⁶¹
 et⁴⁶² quod erat tardus⁴⁶³ somni languore remoti⁴⁶⁴
 †nescius⁴⁶⁵ aspiciens⁴⁶⁶ timor⁴⁶⁷ obcaecauerat⁴⁶⁸ artus,
 200 hoc minus implicuit⁴⁶⁹ dira formidine mentem.
 quem postquam uidit caesum languescere, sedit.
 iam quatit et biiuges oriens Erebeis equos⁴⁷⁰ nox
 et piger aurata⁴⁷¹ procedit Vesper ab Oeta,
 cum grege compulso pastor duplicantibus umbris
 205 uadit et in fessos requiem dare comparat artus.
 cuius ut intrauit leuior per corpora somnus
 languidaque effuso requierunt membra sopore,
 effigies ad eum culicis deuenit et illi

⁴⁵⁵ Ribbeck (1868): *quam* (“nomear em que ajuda unira-se a sorte ou o poder divino”). Leo (1891) e Rat (1935), seguindo comentário de Scaliger (1573): *cui* (“nomear com quem a sorte ou o poder divino unira-se”).

⁴⁵⁶ Scaliger (1573), como *VFCLS: sociaret* (“aliaria-se”).

⁴⁵⁷ Scaliger (1573) acrescenta após o verso 193 o verso *namque illi dederitne uiam casusue, Deusue* (“pois para ele não deu o caminho ou o destino ou um deus?”). Como o verso não aparece em manuscritos ou edições anteriores, parece ser uma interpolação. Ainda não identificamos quem primeiro a propôs.

⁴⁵⁸ Scaliger (1573), seguindo *VFCLS: uoluit* (“quis vencer”).

⁴⁵⁹ Papillon e Haigh (1900) e Bolisani (1957-1958): *tali* (“para com isso os membros horríveis, retorcidos, do escamoso dragão”). Rat (1935): *telis* (“para vencer os membros horríveis, retorcidos, do escamoso dragão com armas”).

⁴⁶⁰ Ellis (1907): *terga* (“para o corpo horrível”).

⁴⁶¹ Scaliger (1573), Salvatore et al. (1997) e Louis (2001), seguindo *VFCL: cristam* (“onde as tēmporas envolvem a crista”). Baehrens (1880) coloca após o verso 197 o verso 201, seguidos pelos versos 198-200 e então o verso 202.

⁴⁶² Ribbeck (1895): *sed* (“mas”).

⁴⁶³ Ribbeck (1868): *ergo tardus erat* (“portanto”). Leo (1891): *uirtus* (“e como era corajoso”). Rat (1935): *uirtus omni* (“e como era corajoso, com todo o cansaço”).

⁴⁶⁴ Ribbeck (1868, 1895), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Bolisani (1957-1958) e Salvatore et al. (1997): *remoto* (“com o relaxamento do sono removido”). Scaliger (1573), Leo (1891) e Salvatore (1957), conforme *Ω: omni languore remoto* (“com todo o cansaço afastado”).

⁴⁶⁵ Leo (1891) e Louis (2001), conforme *Sillig: nec prius* (“nem primeiro olhando”). Papillon e Haigh (1900): *nec secus* (“nem de outro modo olhando”).

⁴⁶⁶ Baehrens (1880): *quo plus astringens* (“o temor, amarrando ainda mais, detivera”). Fairclough (1918): *nec senis aspiciens* (“e nem o temor, ao ver, detivera os membros do velho”).

⁴⁶⁷ Louis (2001): *timore* (“olhando, descrente, com o temor detivera os membros”).

⁴⁶⁸ Rat (1935): *et timor caecauerat artus* (“e o temor confundira os membros”).

⁴⁶⁹ Ellis (1907): *impleuit* (“isso encheu um pouco a mente”).

⁴⁷⁰ Scaliger (1573): *Erebo cit* (“a noite move no Érebo os cavalos emparelhados”).

⁴⁷¹ Scaliger (1573): *aurato* (“com cor de ouro”).

sorte ou poder divino unira-se em ajuda
seria dúbio, mas foi forte para as partes
horríveis, retorcidas, de tal escamoso
235 dragão vencer) e com constantes golpes fere,
onde as cristas envolvem as têmporas, os ossos
da que reluta e cruelmente ataca; e, como
estava lento com o torpor do removido
sono, o temor, ao ver, ignorante, parara
240 os membros. Isso o confundiu um pouco a mente
com susto horrível. Quando a viu morta cair,
sentou. A noite, já nascendo, nos cavalos
emparelhados do Érebo bate e serena
Vésper avança do Eta de ouro – com o rebanho
245 reunido, o pastor nas sombras duplicadas
vai e, para repouso dar aos membros fracos,
prepara-se. O mais leve sono entrou no seu
corpo e a ele foi o espectro do mosquito

tristis ab euentu cecinit conuicia mortis.

- 210 ‘quis’ inquit ‘meritis⁴⁷² ad quae⁴⁷³ delatus acerbas
 cogor adire uices! tua dum mihi⁴⁷⁴ carior ipsa
 uita fuit uita, rapior per inania uentis.⁴⁷⁵
 tu lentus refoues iucunda membra quiete
 ereptus taetris⁴⁷⁶ e cladibus, at mea manes
- 215 uiscera Lethaeas cogunt transnare per undas.
 praeda Charonis agor. uiden ut⁴⁷⁷ flagrantia taedis
 limina⁴⁷⁸ collucent infestis⁴⁷⁹ omnia⁴⁸⁰ templis!
 obuia Tisiphone, serpentibus undique compta,⁴⁸¹
 et flammis et saeua quatit mihi uerbera; pone⁴⁸²
- 220 Cerberus (ut⁴⁸³ diris flagrant⁴⁸⁴ latratibus⁴⁸⁵ ora!),
 anguibus hinc atque hinc horrent⁴⁸⁶ cui colla reflexis
 sanguineique⁴⁸⁷ micant ardorem luminis orbis.
 heu, quid ab officio digressa⁴⁸⁸ est gratia, cum te
 restitui superis leti iam limine ab ipso?

⁴⁷² Scaliger (1573): *inquit, qui meritus* (“diz, qual o mérito”). A ordem das palavras segue alguns manuscritos, como *çFCLV*, mas nenhum apresenta *meritus*. Ribbeck (1868): *‘en quid’ ait ‘meritus* (“eis por que”, disse, ‘o mérito levado a isso”).

⁴⁷³ Louis (2001): *aut quo* (“ou para onde sou levado”).

⁴⁷⁴ Baehrens (1880) e Rat (1935): *mi* (“mais cara me foi”).

⁴⁷⁵ Ribbeck (1868): *Auerni* (“sou arrastado através do vazio do Averno”).

⁴⁷⁶ Baehrens (1880): *certis* (“das ruínas certas salvo”).

⁴⁷⁷ Baehrens (1880): *uigilis* (“as portas ardentes com tochas de sentinela”). Ribbeck (1895): *uideo* (“vejo”). Papillon e Haigh (1900) e Fairclough (1918): *uidi et* (“vi também”), seguindo, para *uidi*, *SFCLF*, e, para *et*, Γ. Ellis (1907), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958): *uidi ut* (“vi como”), seguindo, para *ut*, *VSFCL*.

⁴⁷⁸ Scaliger (1573), conforme *ΓVFCLS*: *lumina* (“todas as luzes, que queimam”).

⁴⁷⁹ Ribbeck (1868): *quam lucent infernis* (“como as portas queimam nos templos infernais”). Baehrens (1880): *tum lucent infernis* (“então todas as portas ardentes queimam nos templos infernais”). Ellis (1907) e Fairclough (1918): *conlucent infernis* (“todas as portas brilham nos templos infernais”). *infernis* é sugestão de *Calderinus*, enquanto *lucent* segue *SFCL* e *conlucent*, Γ.

⁴⁸⁰ Baehrens (1880): *obdita* (“portas fechadas”). Leo (1891): *obuia* (“portas no caminho”). Papillon e Haigh (1900): *infernis moenia* (“os muros de entrada brilham nos templos infernais”).

⁴⁸¹ Baehrens (1880): *cincta* (“rodeada de serpentes”).

⁴⁸² Scaliger (1573), Leo (1891), Rat (1935), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), conforme *ΓVFCL*: *poenae* (“Cérbero para pena”).

⁴⁸³ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Rat (1935), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), como *ΓVFCLS*: *et* (“e”). Bolisani (1957-1958): *en* (“eis”).

⁴⁸⁴ Rat (1935): *flagrat* (“como queima as bocas com latidos horríveis”).

⁴⁸⁵ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *latrantia rictibus* (“as bocas latindo com terríveis mandíbulas”).

⁴⁸⁶ Ellis (1907): *lurent* (“pescoços que mostram cobras”).

⁴⁸⁷ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *sanguineumque* (“olhos que resplandecem ardor sanguíneo”).

⁴⁸⁸ Baehrens (1880): *degressa* (“se afastou”).

e cantou queixas sobre os desastres da morte
250 triste. “Por tais serviços”, diz, “levado a isso:
a enfrentar amarga sorte sou forçado.
Enquanto a tua vida mais cara me foi
que a própria vida, sou arrastado por ventos
através do vazio. Tu, calmo, reanimas
255 os membros na quietude alegre, das ruínas
terríveis salvo, mas os manes forçam as minhas
vísceras a nadar pelas águas do Letes.
Espólio de Caronte, sou levado. Não
vês como as portas, todas ardentes com tochas
260 hostis, brilham nos templos? Tisífone, ornada
por serpentes de todos os lados, castiga-me,
avançando, com chamas e açoites selvagens.
Atrás Cérbero (as bocas queimam com latidos
horríveis!), com pescoços que assustam com cobras
265 retorcidas aqui e ali e olhos que brilham
fogo de luz sanguínea. Ai, por qual motivo
a gratidão fugiu do dever, assim que eu
devolvi-te aos de cima, já na própria porta
da morte? Prêmios, honras pela piedade –

- 225 praemia sunt pietatis ubi, pietatis honores?
 in uanas abiere uices. et⁴⁸⁹ rure⁴⁹⁰ recessit
 Iustitia et prior⁴⁹¹ illa Fides. instantia uidi⁴⁹²
 alterius, sine respectu mea fata relinquens.
 ad pariles agor euentus: fit poena merenti.
- 230 poena sit exitium, modo sit dum⁴⁹³ grata uoluntas.
 existat⁴⁹⁴ par officium. feror auia carpens,
 auia Cimmerios inter distantia lucos,
 quem circa tristes densentur in omnia⁴⁹⁵ poenae.
 nam uinctus sedet immanis serpentibus Otos,
- 235 deuinctum maestus procul aspiciens Ephialten,
 conati quondam cum sint inscendere⁴⁹⁶ mundum;
 et Tityos, Latona, tuae memor anxius irae
 (implacabilis ira nimis) iacet alitis esca.
 terreor, a, tantis insistere, terreor, umbris.
- 240 ad Stygias reuocatus aquas uix ultimus amni
 restat⁴⁹⁷ nectareas diuum qui prodidit escas,
 gutturis arenti reuolutus in omnia⁴⁹⁸ sensu.
 quid, saxum procul aduerso qui⁴⁹⁹ monte reuoluit,
 contempsisse dolor quem numina uincit acerbans⁵⁰⁰

⁴⁸⁹ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *ex* (“para fora da terra”).

⁴⁹⁰ Baehrens (1880): *uicta* (“e a Justiça vencida”). Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), conforme *ΓVFCLS*: *iure* (“e corretamente”).

⁴⁹¹ Scaliger (1573), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Rat (1935): *Iustitiae prior* (“aquela antiga confiança na justiça partiu”). *iustitiae* segue *ΓVFCLS*.

⁴⁹² Ribbeck (1868): *uici* (“conquistei”). Baehrens (1880): *fudi* (“aumentei”).

⁴⁹³ Baehrens (1880): *tum* (“então”). Papillon e Haigh (1900): *tua* (“desde que haja tua boa vontade”).

⁴⁹⁴ Fairclough (1918) e Bolisani (1957-1958): *existat*.

⁴⁹⁵ Baehrens (1880): *agmina* (“as tristes penas em multidão cercam”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *ostia* (“as tristes penas nas entradas cercam”).

⁴⁹⁶ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918), conforme *CW*: *rescindere* (“tentarem cortar”). Rat (1935), seguindo *Heins*: *escendere* (“tentarem ascender”).

⁴⁹⁷ Ribbeck (1868), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Louis (2001), conforme *Heins*: *exstat*; Baehrens (1880), Ribbeck (1895) e Leo (1891): *extat* (ambas leituras para “mal aparece no rio”).

⁴⁹⁸ Ribbeck (1868, 1895): *inania* (“contorcendo-se no vazio”).

⁴⁹⁹ Baehrens (1880): *dein* (“e rola então a pedra”).

⁵⁰⁰ Ribbeck (1868), conforme *Cç*: *labor ... acerba* (“que o trabalho vence por ter desprezado os nunes hostis”). Scaliger (1573) e Leo (1891): *acerbus* (“a dor amarga vence”). Baehrens (1880): *dolet quo numine uicit acerba* (“que pedra ao longe em seguida rola no monte à sua frente [e] lamenta ter desprezado com que deus vencer adversidades”), observando o professor Dr. Alessandro Rolim de Moura que em bom latim não ocorrem interrogativas indiretas no indicativo. Ainda estamos refletindo sobre essa leitura de Baehrens.

- 270 estão onde? Partiram a locais vazios.
 E a Justiça partiu da terra e antes a Fé.
 Vi o futuro de outro, deixando os meus fados
 sem consideração. Sou levado a iguais
 eventos: haja pena para quem merece.
- 275 Que a pena seja a morte, desde que haja boa
 vontade e exista igual dever. A caminhar
 sou forçado, eu, que as penas, por todas as coisas
 tristes, cercam, unidas, por vias distantes,
 vias entre cimérios bosques. Assim Oto
- 280 gigante, com serpentes amarrado, vê,
 infeliz, Efiates preso ao longe, por
 tentarem uma vez subir ao céu,⁵⁰¹ e Tício,
 perturbado, lembrando, Latona, da tua
 ira (muito implacável ira), jaz como isca
- 285 de ave.⁵⁰² Seguir por tantas sombras me amedronta,
 ai, amedronta! Às águas do Estige chamado,
 mal resiste no rio, afastado, o que os doces
 alimentos divinos mostrou, contorcendo-se
 para todos os lados com a sensação seca
- 290 da garganta.⁵⁰³ E o que rola a pedra ao longe em monte
 inimigo, que a dor vence, amarga, por ter
 os nunes desprezado pedindo ócios para

⁵⁰¹ Oto e Efiates eram gigantes gêmeos, que empilharam montes para tentar chegar ao céu.

⁵⁰² Tício, um gigante filho de Zeus, tentou violar Latona e foi condenado ao castigo referido no poema.

⁵⁰³ Tântalo, que roubou as comidas dos deuses e ofereceu a mortais, tendo assim seu castigo relacionado ao desejo nunca saciado de comer e beber.

- 245 otia quaerentem frustra sibi? ite,⁵⁰⁴ puellae,
ite, quibus taedas accendit⁵⁰⁵ tristes Erinys.
sicut Hymen praefata⁵⁰⁶ dedit conubia mortis
.....⁵⁰⁷
atque alias alio densas⁵⁰⁸ super⁵⁰⁹ agmine turmas,⁵¹⁰
impietate fera uecordem Colchida matrem,
250 anxia sollicitis meditantem uulnera natis;
iam Pandionia miserandas⁵¹¹ prole puellas,
quarum uox Ityn edit⁵¹² Ityn, quo⁵¹³ Bistonius rex
orbis epops maeret uolucres euectus in auras.
at discordantes Cadmeo semine⁵¹⁴ fratres
255 iam truculenta ferunt infestaque lumina⁵¹⁵ corpus
alter in alterius, iamque auersatus⁵¹⁶ uterque,
impia germani manat quod sanguine dextra.
eheu mutandus numquam labor! auferor ultra⁵¹⁷

⁵⁰⁴ Scaliger (1573): *uos ite* (“vós, jovens, ide”). Ribbeck (1868): *otia quaerentes frustra cribro* (“ponho em prova os que pedem repouso em vão”). Baehrens (1880): *otia quaerenti frustra ceruice* (“com a cabeça buscando repouso em vão”). Leo (1891) e Fairclough (1918): *otia quaerentem frustra sinite* (“deixai o que busca em vão repouso”). Rat (1935): *otia quaerentes frustra, simul ite* (“buscando repouso em vão, ide, jovens”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *otia quaerentem frustratibus?* (“amargando com ilusões o que busca repouso”). Bolisani (1957-1958): *otia quaerentes frustra supplete* (“supri os que pedem repouso em vão, jovens”).

⁵⁰⁵ Papillon e Haigh (1900): *accendens* (“a triste Erinia acendendo”).

⁵⁰⁶ Ribbeck (1868): *pro fata!* (“pelos fados!”). Baehrens (1880): *mutus Hymen praelata* (“Hymen, mudo, levado adiante, deu casamentos de morte”).

⁵⁰⁷ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958) não registram essa lacuna. Clausen (CLAUSEN et al., 1966) diz que *Housman* estabelece essa lacuna de um verso. Louis (2001) registra a lacuna utilizando “[...]” após o verso 247. Leo (1891) a coloca após o verso 248.

⁵⁰⁸ Scaliger (1573): *densat* (“e condensa outras multidões”). Papillon e Haigh (1900): *densant* (“e condensam outras multidões”).

⁵⁰⁹ Ribbeck (1868): *supero* (“além de outra turba elevada”). Baehrens (1880): *sequor* (“sigo outras multidões lentas com outra turba”).

⁵¹⁰ Baehrens (1880): *turbas* (“outras multidões”).

⁵¹¹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Leo (1891): *Pandionias* (“as miseráveis jovens pandiônias”). Scaliger (1573), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Bolisani (1957-1958): *Pandionias miseranda* (“as jovens pandiônias, de prole miserável”). *pandionias* segue *ΓVCL*.

⁵¹² Scaliger (1573): *et* (“e”).

⁵¹³ Scaliger (1573), conforme *SCLF: quod* (“pois”).

⁵¹⁴ Scaliger (1573): *sanguine* (“com sangue de Cadmo”).

⁵¹⁵ Scaliger (1573): *uulnera* (“as feridas agressivas”).

⁵¹⁶ Papillon e Haigh (1900): *auersatur* (“já recua”).

⁵¹⁷ Polastri (2013) omite esse verso, mas, como a numeração segue normalmente no restante de seu trabalho e como não há nenhum outro editor que faça tal omissão, acreditamos que é apenas uma gralha.

si em vão?⁵¹⁸ Ide, jovens, ide, para quem
 tochas a triste Erínia acende – disfarçada
 295 de Himeneu, concedeu casamentos de morte.⁵¹⁹

 e outras multidões densas, além de outra turba:⁵²⁰
 a louca mãe da Cólquida com impiedade
 insana nas molestas dores para os filhos
 perturbados pensando;⁵²¹ já as miseráveis
 300 jovens, prole pandiônia, cujas vozes “Ítis”
 soltam, “Ítis”, e o rei bistônio, desprovido
 dele, lamenta, em brisas aladas levado
 como poupa.⁵²² E os irmãos discordantes, do sangue
 de Cadmo, já os olhos hostis e agressivos
 305 levam um contra o corpo do outro e um deles
 logo recua, pois a ímpia destra emana
 sangue do irmão.⁵²³ Ai, nunca a dor será mudada!
 Retiro-me aos mais diversos locais, logo

⁵¹⁸ O astuto Sísifo, que por enganar os deuses para postergar sua morte é punido com a missão de rolar até o topo de uma montanha uma pedra que sempre desce novamente.

⁵¹⁹ As Danaides, que se casam com os primos, filhos do tio Egito, gêmeo de Dânao, e os matam por ordem do pai. O castigo tradicional a elas dado (encher com água jarras cheias de furos) não é aqui citado.

⁵²⁰ Entendemos como referência a um outro grupo de pessoas que cumprem penas no inferno.

⁵²¹ Referência ao mito de Medeia.

⁵²² Uma das filhas de Pandião mata o seu filho Ítis e dá a carne dele para o marido comer, após descobrir que o marido, rei da Trácia, violentara sua irmã. Os três são transformados em pássaros.

⁵²³ Etéocles e Polinices, filhos de Édipo.

- in diuersa magis, distantia nomina⁵²⁴ cerno;
 260 Elysiam⁵²⁵ tranandus⁵²⁶ agor delatus ad⁵²⁷ undam.
 obuia Persephone comites heroidas urget
 aduersas praeferre⁵²⁸ faces. Alcestis ab omni
 inuiolata uacat⁵²⁹ cura, quod saeua mariti
 in Chalcodoniis Admeti fata⁵³⁰ morata est.
 265 ecce Ithaci coniunx semper decus,⁵³¹ Icariotis,
 femineum concepta manet,⁵³² manet et procul illa⁵³³
 turba ferox iuuenum telis confixa procorum.
 quid,⁵³⁴ misera Eurydice, tanto⁵³⁵ maerore recesti,⁵³⁶
 poenaque⁵³⁷ respectus et nunc manet Orpheos⁵³⁸ in te?⁵³⁹
 270 audax ille quidem, qui mitem Cerberon umquam
 credidit aut ulli Ditis placabile numen,
 nec timuit Phlegethonta furentem⁵⁴⁰ ardentibus undis
 nec maesta obtenta Ditis⁵⁴¹ ferrugine regna

⁵²⁴ Baehrens (1880): *flumina* (“vejo rios distantes”). Scaliger (1573), Leo (1891) e Rat (1935), seguindo *CBE*: *numina* (“vejo numes distantes”).

⁵²⁵ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *Eridanus* (“o Eridano atravessando; sou levado, impelido, pela água”). Rat (1935): *Elysium* (“nadando no Elísio, sou levado, impelido, pela água”).

⁵²⁶ Ellis (1907): *tranamus* (“nadamos pela água do Elísio, sou levado, impelido”). Papillon e Haigh (1900): *Elysium tranamus* (“nadamos pelo Elísio, sou levado, impelido, pela água”).

⁵²⁷ Bolisani (1957-1958): *in* (“na água do Elísio”).

⁵²⁸ Rat (1935), conforme *SCLV*: *perferre* (“carregar”).

⁵²⁹ Papillon e Haigh (1900): *manet* (“continua sem nenhuma angústia”).

⁵³⁰ Leo (1891), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), como *ΓVSCL*: *cura* (“pois o cruel encargo do esposo Admeto demorou-se”). Scaliger (1573): *ipsa suis fatis* (“ela própria, com sua morte, atrasou”).

⁵³¹ Baehrens (1880): *ducis* (“esposa do líder Ítaco”).

⁵³² Leo (1891), Ribbeck (1895), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935) e Salvatore (1957), seguindo *ΓVSCL*: *decus* (“glória feminina exemplar”). Baehrens (1880): *consaepta decus* (“cercada de glória”). Papillon e Haigh (1900): *consaepta secus* (“cercada desfavoravelmente”). Bolisani (1957-1958): *conscripta decus* (“glória recebida”). Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *inconrupta decus manet* (“permanece a glória intacta”).

⁵³³ Scaliger (1573), como *SCL*: *illam* (“longe dela”).

⁵³⁴ Scaliger (1573): *quin* (“de fato”).

⁵³⁵ Ellis (1907): *tantum* (“apenas com pesar recuaste”).

⁵³⁶ Ribbeck (1895), Rat (1935) e Salvatore et al. (1997), como *ΓVSCL*: *recessit* (“recuou”).

⁵³⁷ Baehrens (1880), seguindo *Schenkl*: *poenane* (“e agora a pena pelo olhar de Orfeu não”).

⁵³⁸ Salvatore (1957), conforme *ΓVSCL*: *Orpheus* (“Orfeu permanece”).

⁵³⁹ Salvatore et al. (1997): *nunc in te manet, Orpheu?* (“agora em ti permanece a pena pelos olhares, Orfeu?”).

⁵⁴⁰ Ribbeck (1895), Leo (1891), Fairclough (1918), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), seguindo *ΓVCL*: *furens* (“nem teme, louco, Flegetonte”).

⁵⁴¹ Scaliger (1573): *diro* (“cobertos com horrível ferrugem”).

vejo ao longe famosos; nadando por água
310 do Elísio sou levado, impelido. Perséfone
exorta as companheiras a mostrar, expondo,
tochas hostis. Alceste, inviolada, está
livre de toda angústia, pois os cruéis fados
do esposo Admeto postergou nos calcodônios.⁵⁴²
315 Eis a esposa do Ítaco, filha de Icário:
permanece um modelo feminino, sempre
digna, e a reunião cruel de pretendentes
jovens varados longe persiste. Com tanta
angústia recuaste por qual razão, triste
320 Eurídice? Também ainda permanece
a pena pelo olhar de Orfeu em ti? De fato
audaz aquele que supôs uma vez Cérbero
gentil ou a vontade de Dite aplacável
por alguém, não temeu Flegetonte feroz,
325 ardentes ondas, os reinos desafortunados
de Dite, por ferrugem tomados, e as casas

⁵⁴² Alceste se ofereceu para morrer no lugar do marido.

- defossasque⁵⁴³ domos ac Tartara nocte cruenta
 275 obsita nec faciles Ditis sine iudice⁵⁴⁴ sedes,
 iudice, qui uitae post mortem uindicat acta.
 sed fortuna ualens audacem fecerat ante⁵⁴⁵.
 iam rapidi steterant amnes et turba ferarum
 blanda uoce sequax regionem insederat †orpei;⁵⁴⁶
 280 iamque imam uiridi radicem mouerat alte
 quercus humo [steterant amnes]⁵⁴⁷ siluaeque sonorae⁵⁴⁸
 sponte sua cantus rapiebant cortice auara⁵⁴⁹.
 labentis biiuges etiam per sidera Lunae⁵⁵⁰
 pressit equos et tu currentis,⁵⁵¹ menstrua uirgo,
 285 auditura lyram tenuisti nocte relicta.
 haec eadem potuit, Ditis, te uincere, coniunx,
 Eurydicenque uiro ducendam⁵⁵² reddere. non fas,
 non erat in uitam⁵⁵³ diuae⁵⁵⁴ exorabile mortis.⁵⁵⁵
 illa quidem nimium manes experta seueros
 290 praeceptum signabat iter nec rettulit intus
 lumina nec diuae corrumpit munera lingua;
 sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu,⁵⁵⁶

⁵⁴³ Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Rat (1935): *ecfossasque* (“e as moradas escavadas”). Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), como *SCLF*: *nec fossasque* (“nem as moradas cavadas”).

⁵⁴⁴ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880), seguindo comentário de Scaliger (1573): *Dictaeo iudice* (“e as moradas não propícias com juiz de Dite”).

⁵⁴⁵ Scaliger (1573): *Orphea* (“mantiveram Orfeu na região”).

⁵⁴⁶ Baehrens (1880): *Hebri* (“na região do Hebro”).

⁵⁴⁷ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900) e Fairclough (1918) deixam o verso apenas com indicação de texto corrompido. Bolisani (1957-1958): *frondes* (“as folhas param”). Scaliger (1573): *steterantque amnes* (“e os rios param”). Salvatore (1957): *steterantque comae* (“e as folhagens param”).

⁵⁴⁸ Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900): *sonoros* (“e as selvas carregavam com vontade os cantos sonoros”).

⁵⁴⁹ Scaliger (1573): *amara* (“com casca amarga”).

⁵⁵⁰ Ribbeck (1868): *Phoebus* (“Febo deteve os dois cavalos”). Ellis (1907), conforme *CBE*: *Luna* (“a Lua deteve os dois cavalos”).

⁵⁵¹ Leo (1891), Fairclough (1918) e Bolisani (1957-1958): *cupientis* (“seguraste os ansiosos”).

⁵⁵² Scaliger (1573), Leo (1891), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), como *ΓVSC*: *ultra* (“a ser conduzida voluntariamente”). Baehrens (1880): *ultra ducebas* (“voluntariamente conduzias”).

⁵⁵³ Ribbeck (1868): *inuictae* (“para a deusa invencível da morte” ou “para a deusa da morte invencível”).

⁵⁵⁴ Baehrens (1880): *ius* (“não era justo, não havia direito em vida para a deusa da morte”). Papillon e Haigh (1900): *ire uiam durae* (“não era justo ou exorável ir na via da dura morte”).

⁵⁵⁵ Scaliger (1573): *numen* (“o nune”).

⁵⁵⁶ Ribbeck (1868, 1895) coloca o verso 295 após o verso 291, seguido pelo verso 293-294 e então o verso 296.

subterrâneas e o Tártaro sangrento, cheio
pela noite, e de Dite os não propícios lares,
nunca sem o juiz (juiz que após a morte
330 pune os atos da vida). Porém, a Fortuna
poderosa o fizera audaz antes. Já param
rápidos rios e o grupo de feras que entrara
na região de Orfeu seguindo a voz gentil;
o carvalho para o alto movera do verde
335 solo a raiz profunda (os rios param) e as florestas
sonoras carregavam com vontade os cantos
em casca cobiçosa. Baixou a parelha
da Lua, que desliza pelo céu, e tu
os que corriam, virgem do mês, detiveste
340 para ouvir na esquecida noite a lira. Pôde
essa mesma vencer-te, consorte de Dite,
e devolver Eurídice, a ser conduzida
ao marido. Não era justo ou exorável
em vida para a deusa da morte. De fato,
345 ela, tendo provado muito os manes graves,
a preparada estrada selou, não voltou
os olhos para dentro e nem desvirtuou
as dádivas da deusa com a língua; mas, tu,
cruel, tu, mais cruel, Orfeu, os caros beijos

oscula cara petens rupisti iussa deorum.
 dignus amor uenia, ueniam⁵⁵⁷ si Tartara nossent;
 295 peccatum meminisse graue est.⁵⁵⁸ uos sede⁵⁵⁹ piorum,
 uos⁵⁶⁰ manet heroum contra manus. hic et uterque
 Aeacides (Peleus namque et Telamonia uirtus
 per secreta patris laetantur numina, quorum
 conubiis Venus et Virtus iniunxit honorem:
 300 hunc rapuit †ferit†,⁵⁶¹ ast illum Nereis amauit)
 assidet, hic iuuenes⁵⁶², sociatae⁵⁶³ gloria sortis,
 alter †in excisum†⁵⁶⁴ referens a nauibus ignis
 Argolicis Phrygios torua feritate⁵⁶⁵ repulsos –
 (o quis non referat talis diuortia⁵⁶⁶ belli,
 305 quae Troiae uidere uiri uidereque Graii,
 Teucra cum magno manaret sanguine tellus
 et Simois Xanthique liquor, Sigeaque propter⁵⁶⁷
 litora cum Troas saeui ducis⁵⁶⁸ Hectoris ira

⁵⁵⁷ Scaliger (1573) e Rat (1935): *paruum* (“se conhecessem o pequeno”). Ribbeck (1868), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), como *ΓVSCL*: *gratum* (“se conhecessem gratidão”).

⁵⁵⁸ Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *grauet* (“é doloroso”). Scaliger (1573) e Rat (1935): *ignouisse. sed et uos* (“perdoassem o pecado. Mas também na sede dos pios permanece em frente a vós”).

⁵⁵⁹ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *saecla* (“vós, raça dos pios”). Ribbeck (1868): *tuom graue sede* (“lembrar o teu pecado na sede dos pios”).

⁵⁶⁰ Baehrens (1880): *has* (“esse grupo de heróis”).

⁵⁶¹ Scaliger (1573), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Louis (2001), conforme *Bembus: serua* (“escrava arrebatou um”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Bolisani (1957-1958): *rapit Hesiona* (“Hesione arrebatou um”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *Periboea, illum* (“Periboea arrebatou um, Nereide amou o outro”).

⁵⁶² Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Fairclough (1918), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *hac iuuenis* (“aqui senta um jovem”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *huic iuuenis* (“senta um jovem, a fama dessa sorte”). *hac* segue *ΓVCL* e *iuuenis* *ΓVSCL*.

⁵⁶³ Leo (1891), Fairclough (1918), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), conforme ζ: *sociat te* (“a que, associa a fama”). Scaliger (1573), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *sociat quem* (“a quem se une a fama”). Baehrens (1880): *sociat quem gloria sorti* (“a quem a fama com sorte associa”). *sociat* aparece também em *SCLF*.

⁵⁶⁴ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *acer inexcussus* (“cruel, inabalado, conta”). Baehrens (1880): *acer in excessum* (“cruel na morte conta”). Papillon e Haigh (1900): *acer inaccessum* (“cruel, conta algo incomparável”). Ellis (1907): *acer in excessum* (“cruel, conta algo sem excesso”). Leo (1891), Ribbeck (1895), Fairclough (1918) e Salvatore (1957): *in excessum* (“na partida”). Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *in excidium* (“em ruína”).

⁵⁶⁵ Ellis (1907): *turba trepidante* (“em multidão ansiosa”).

⁵⁶⁶ Baehrens (1880): *discrimina* (“contaria os momentos decisivos de tal guerra”).

⁵⁶⁷ Scaliger (1573), Leo (1891), Ribbeck (1895), Rat (1935), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), seguindo *ΓVSFCL*: *praeter* (“e diante das costas sigeias”).

⁵⁶⁸ Scaliger (1573): *uos* (“a ira do cruel Heitor vos viu”).

350 desejando, quebraste os comandos dos deuses.
Um amor de perdão digno, se conhecessem
os Tártaros perdão; lembrar o pecado é
doloroso. Na sede dos pios permanece
em frente a vós um grupo de heróis. Os eácidas
355 aqui estão (Peleu, de fato, e a virtude
de Télamon alegram-se com a divindade
garantida do pai, e em suas bodas Vênus
e Virtude ordenaram glória: seduziu
um, feriu; mas Nereide amou o outro);⁵⁶⁹ aqui,
360 senta a fama da sorte repartida, pois
um conta que em ruína foram repelidos
das argólicas naus com forte crueldade
os fogos frígios (ó, quem não relataria
as desavenças dessa guerra, que varões
365 de Troia e gregos viram, quando em terra teucra,
curso do Xanto e Simoente, muito sangue
corria; quando a ira de Heitor, cruel líder,

⁵⁶⁹ Peleu, casado com Tétis; e Télamon, casado com Hesíone (dada a ele por Hércules como despojo de Troia) e, depois, com Peribeia, neta de Pélope. Peleu e Télamon são filhos de Éaco, um dos juízes do Hades.

- †uidere†⁵⁷⁰ in classes inimica mente⁵⁷¹ Pelasgas
- 310 uulnera tela neces ignes inferre paratos?
 ipsa iugis⁵⁷² namque Ida potens⁵⁷³ feritatis, ab⁵⁷⁴ ipsa⁵⁷⁵
 Ida⁵⁷⁶ faces altrix cupidis praebebat alumnis,
 omnis ut in cineres Rhoetei litoris ora
 classibus ambustis flamma lacrimante⁵⁷⁷ daretur.
- 315 hinc erat oppositus contra⁵⁷⁸ Telamonius heros
 obiectoque dabat clipeo certamina, et illinc
 Hector erat, Troiae summum decus, acer uterque,
 fluminibus ueluti fragor †et libet in se . . .⁵⁷⁹
 tegminibus⁵⁸⁰ telisque super [Sigeaque praeter]⁵⁸¹

⁵⁷⁰ Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958): *truderet* (“conduziu”). Ribbeck (1895): *funderet* (“espalhou”).

⁵⁷¹ Baehrens (1880): *marce* (“em batalha funesta”).

⁵⁷² Ribbeck (1895): *ignis* (“com cruéis fogos poderoso”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *sudis* (“com cruéis dardos”). Leo (1891), Fairclough (1918) e Salvatore (1957), conforme *VSCL*: *uagis* (“com cruéis agitações”).

⁵⁷³ Leo (1891): *patens* (“o Ida extenso, nutriz”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *parens* (“o Ida, pai”).

⁵⁷⁴ Scaliger (1573), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), conforme *SFCL*: *et* (“e”).

⁵⁷⁵ Baehrens (1880): *uiridantibus ipsa* (“com verdes picos poderoso”). Ribbeck (1868): *patens frondentibus ipsa* (“apresentando-se com picos cheios de árvore”).

⁵⁷⁶ Scaliger (1573): *aequa* (“o Ida, imparcial nutriz,”).

⁵⁷⁷ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *flagrante* (“chama ardente”). Scaliger (1573) e Rat (1935): *superante* (“chama proeminente”).

⁵⁷⁸ Baehrens (1880): *conto* (“em frente, com lança”).

⁵⁷⁹ Leo (1891): *aedibus in se* [lacuna] (“nos rios, nas casas em si”). Salvatore (1957) dá a emenda *edi<tur: intonat ense* (“como barulho produzido nos rios ressoa na guerra”). Scaliger (1573): *fulminibus caelo ueluti fragor editus alto* (“como o barulho elevado dos trovões no alto céu”). Ribbeck (1868): *fulminibus ueluti fragor atro et turbine nisus* (“como barulho que avança dos trovões e do negro tornado”). Baehrens (1880): *flaminibus ueluti fragor est a turbine mixtis* (“como barulhos misturados nos ventos vindos de tornado”). Ribbeck (1895): *fulminibus ueluti fragor est a turbine nise* (“como barulho que há nos trovões a partir do tornado, exceto se”, considerando *nise* uma variante de *nisi*). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907) registram *fulminibus ueluti fragor est e turbine nisus* (“como barulho vindo de trovões que avançam”). Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *fulminibus ueluti fragor editus intonat ense* (“como barulho produzido em trovões ressoa na guerra”). Fairclough (1918) sugere a emenda: *est, cum uere uagantur* (“como o barulho que há nos rios, quando na primavera erram”); e adiciona o verso 318A: *<mont>ibus in se<getes, sic alter proicit ignes>* (“das montanhas às plantações, assim o outro joga fogos”). *SFCL* trazem *aedibus in e V est a turbine ni*.

⁵⁸⁰ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *hic manibus* (“acima das mãos e flechas”).

⁵⁸¹ Leo (1891), Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907) apenas apontam texto corrompido no local. Fairclough (1918) usa a emenda: *quis hostibus arma* (“acima das proteções e flechas, quem roubaria as armas do retorno aos inimigos”). Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *alter si classibus Argos* (“a outra Argos com frotas frustraria”). Salvatore (1957) usa *stat alter, ut hosti* (“está outro, que frustraria o retorno de inimigo”). Scaliger (1573): *ignibus hic telisque super si classibus Argos* (“acima dos fogos e das flechas se este Argo com frotas frustraria”). Ribbeck (1868): *ignibus hic asper si [classibus Argo]* (“se este, cruel, com fogos e flechas roubasse às frotas o retorno a Argo”). Baehrens (1880): *ignibus hic taedisque asper si classibus Argos* (“se este, cruel, com fogos e tochas roubasse às frotas o retorno a Argo”).

nas costas do Sigeu, viu, com mente funesta,
 troianos prontos para lançar na pelasga
 370 frota dardos, feridas, mortes, fogos? Mesmo
 Ida, forte com picos selvagens, o Ida
 de si próprio nutriz, oferecia tochas
 para os locais que assim queriam, para ser
 toda a costa do cabo Reteu transformada
 375 só em cinzas, com frotas queimadas por chama
 chorosa. Aqui estava, em frente, oposto, o herói
 de Télamon e dava batalhas com o escudo
 defronte;⁵⁸² e lá estava Heitor, glória maior
 de Troia, os dois violentos, tal como o clangor
 380 nos rios é agradável em si . . .⁵⁸³ mais que são
 as proteções e flechas e, além do Sigeu,

⁵⁸² Ajax, filho de Télamon.

⁵⁸³ A tradução tenta se aproximar do sentido da passagem, que, contudo, encontra-se muito corrompida na tradição, como é possível ver pelas lacunas nos versos 318 e 319 do texto em latim. O significado é incerto.

- 320 eriperet⁵⁸⁴ reditus, alter Vulcania⁵⁸⁵ ferro
 uulnera protectus depellere nauibus instat.)⁵⁸⁶
 hos⁵⁸⁷ erat Aeacides uultu⁵⁸⁸ laetatus honores,⁵⁸⁹
 Dardaniaeque alter fuso quod sanguine campis⁵⁹⁰
 Hector lustrauit deuicto⁵⁹¹ corpore Troiam.
- 325 rursus acerba fremunt, Paris hunc quod letat et huius
 †arma†⁵⁹² dolis Ithaci uirtus quod concidit icta.
 huic gerit auersos proles Laertia uultus,
 et iam Strymonii Rhesi uictorque Dolonis
 Pallade iam⁵⁹³ laetatur ouans rursusque tremescit:
- 330 iam Ciconas iamque horret atrox †lestrigone . . .⁵⁹⁴
 illum Scylla rapax canibus succincta Molossis,
 Aetnaeusque Cyclops, illum metuenda⁵⁹⁵ Charybdis
 pallentesque lacus et squalida Tartara terrent.
 hic et Tantaleae generamen prolis Atrides⁵⁹⁶
- 335 adsidet, Argium lumen, quo flamma regente
 Doris Erichthonias prostrauit funditus arces.

⁵⁸⁴ Scaliger (1573): *eripiat* (“frustraria”).

⁵⁸⁵ Scaliger (1573): *ille ut uulcania* (“ele como feridas de Vulcano insiste”).

⁵⁸⁶ Scaliger (1573): *instet* (“insistiria”).

⁵⁸⁷ Scaliger (1573), Ellis (1907) e Salvatore (1957), como *ΓSFCL: hoc* (“nesse rosto”).

⁵⁸⁸ Scaliger (1573): *alter* (“o outro filho de Éaco alegrara esses”). Papillon e Haigh (1900): *uultus* (“alegrara as expressões o filho de Éaco”).

⁵⁸⁹ Scaliger (1573): *honore* (“com honra”). Baehrens (1880): *hoc pater Aeacides alter laetatus honorest* (“um outro pai eácida com esta honra alegrou-se”).

⁵⁹⁰ Baehrens (1880): *fulmine natus* (“pois nascido em raio”).

⁵⁹¹ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958), seguindo *Bembus: Hectoreo uictor lustrauit* (“o vencedor percorreu Troia com o corpo de Heitor”). Baehrens (1880): *Hectoreo strauit uictor de* (“o vencedor abateu Troia com o corpo de Heitor”). Os manuscritos *ΓVSFCL* trazem *hectora lustrauit uictor de*.

⁵⁹² Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *alma* (“a virtude venerável do outro, ferida, morreu”). Leo (1891), Ribbeck (1895), Fairclough (1918), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958): *firma* (“a virtude firme do outro, ferida, morreu”).

⁵⁹³ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *Palladio* (“com o Paládio”).

⁵⁹⁴ Scaliger (1573): *Lestrygonas atros* (“os terríveis Lestrigões”). Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *Lestrygone limen* (“teme a morada dos Lestrigões”). Leo (1891), Ribbeck (1895), Fairclough (1918) e Rat (1935): *Laestrygonas ipse* (“ora ele próprio teme, terrível, os Lestrigões”). Salvatore (1957): *Lestrygone <natos>* (“os nascidos dos Lestrigões”). Bolisani (1957-1958), conforme *Vollmer: Lestrygone <litus>* (“teme o litoral dos Lestrigões”). *ipse* aparece no manuscrito *V*.

⁵⁹⁵ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Rat (1935) e Fairclough (1918), conforme *V: Zanclaea* (“Caribdis de Zancle”).

⁵⁹⁶ Scaliger (1573): *hic et Tantalei generis decus amplius Atrides* (“aqui também o distinto Atrida, glória da prole de Tântalo”).

frustraria o retorno, e o outro, protegido
 com espada, repelir tenta das naus os golpes
 de Vulcano). No rosto se contenta o filho
 385 de Éaco com homenagens; o outro, Heitor, com sangue
 nos campos da Dardânia derramado, assim
 atravessou com o corpo derrotado Troia.
 De novo com dureza gritam, pois um, Páris
 matou,⁵⁹⁷ a honra do outro sucumbiu com dolos
 390 do Ítaco, golpeada, sobre as armas.⁵⁹⁸ Vira
 a prole de Laertes para um os rostos
 frios, e já vencedor do Reso de Estrimão
 e de Dólon,⁵⁹⁹ com Palas se alegra feliz
 e de novo já treme: ora teme, terrível,
 395 Lestrigão, ora Cícones . . . ;
 Cila, por cães molossos cercada, feroz,
 e a temível Caríbdis e o Ciclope do Etna
 e os sujos Tártaros e as pálidas lagoas
 assustam-no. Também aqui o Atrida senta,
 400 descendente da prole do Tântalo, luz
 dos argivos – com a sua liderança a chama
 dórica derrubou até os alicerces
 cidades Erectônias. O grego pagou

⁵⁹⁷ Páris teria matado Aquiles.

⁵⁹⁸ Ajáx, ao ver que as armas de Aquiles foram dadas a Odisseu, teria se matado.

⁵⁹⁹ Heróis mortos por Odisseu durante a guerra de Troia.

reddidit, heu, Grauius⁶⁰⁰ poenas tibi, Troia, ruenti,⁶⁰¹
 Hellespontiacis obiturus reddidit undis.
 illa uices hominum testata est copia quondam,
 340 ne quisquam propriae fortunae munere diues
 iret ineuctus caelum super: omne propinquo
 frangitur inuidiae telo decus. ibat in altum
 uis Argea petens patriam ditataque praeda
 arcis Erichthoniae; comes huic erat aura secunda
 345 per placidum cursu pelagus; Nereis ab unda⁶⁰²
 signa dabat passim⁶⁰³ flexis super alta⁶⁰⁴ carinis,
 cum seu caelesti fato seu sideris ortu
 undique mutatur caeli nitor, omnia uentis,
 omnia turbinibus sunt anxia,⁶⁰⁵ iam maris unda
 350 sideribus certat consurgere, iamque superne
 corripere et soles et⁶⁰⁶ sidera cuncta minatur
 ac ruere⁶⁰⁷ in terras caeli fragor. hic modo laetans⁶⁰⁸
 copia nunc miseris circumdatur anxia fatis
 immoriturque super fluctus et saxa Capherei,
 355 Euboicas aut⁶⁰⁹ per cautes Aegaeaque⁶¹⁰ late
 litora, cum Phrygiae passim uaga praeda peremptae⁶¹¹

⁶⁰⁰ Scaliger (1573), conforme *ΓVSFCL*: *graius* (“pesada pena”).

⁶⁰¹ Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), como *SFCLV*: *furenti* (“Troia, furiosa”).

⁶⁰² Scaliger (1573), Ellis (1907), Fairclough (1918), Salvatore (1957) e Salvatore et al. (1997), como *ΓVSFCL*: *ad undas* (“junto às águas”).

⁶⁰³ Ellis (1907) e Fairclough (1918): *sparsim* (“por toda parte”).

⁶⁰⁴ Baehrens (1880): *acta* (“conduzindo”). Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Leo (1891), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958): *pars inflexis super acta* (“Nereide dava, parte acima da praia, aos navios curvos”). *pars inflexis* segue *SFCLV* e *acta* segue *ET*.

⁶⁰⁵ Baehrens (1880): *concita* (“tudo é agitado”).

⁶⁰⁶ Baehrens (1880): *concidere* (“ameaça destruir”). Scaliger (1573): *corruere et sol iis et* (“o sol e todos os astros ameaçam atacá-los”).

⁶⁰⁷ Scaliger (1573): *uenit* (“e o som vem”).

⁶⁰⁸ Scaliger (1573), seguindo *SFCLV*: *laetum* (“algo favorável”). Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Leo (1891), como *c*: *laeta* (“alegre”).

⁶⁰⁹ Scaliger (1573): *et* (“e”).

⁶¹⁰ Scaliger (1573): *Heraeaeque* (“litorais da Hereia”).

⁶¹¹ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), como *ΓVSFCL*: *perempta* (“todo o despojo arruinado da Frígia”).

para ti penas, Troia, que desmoronou –
405 pagou, ao percorrer as águas do Helesponto.
Dessa tropa, o destino dos homens então
garantiu que não fosse alguém, enriquecido
com dádivas da própria Fortuna, levado
acima do céu: toda glória é violada
410 por iminente flecha de inveja. Em mar alto,
a força de Argos ia, desejando a pátria
e enriquecida com despojos da erictônia
cidadela; era a brisa favorável sua
companheira em viagem através do pélagos
415 calmo; em todo lugar uma Nereide dava
sinais aos navios curvos acima dos mares,
até que, por nascer de astro ou divo fado,
foi mudado de todo o brilho do céu: tudo
com ventos, com tornados tudo é perturbado;
420 já a água do mar luta para elevar-se
aos astros, já o som do céu, acima, os sóis.
todos os astros ameaça incendiar
e derrubar em terras. A tropa, ansiosa
agora, há pouco alegre, aqui é envolvida
425 por fados miseráveis e morre sob ondas,
pedras de Cafareu, ou em rochas de Eubeia,
em largos litorais do Egeu, enquanto todo
despojo da arruinada Frígia vai vagando,

omnis in aequoreo fluitat⁶¹² iam naufraga fluctu.⁶¹³
 hic alii resident⁶¹⁴ pariles uirtutis honore
 heroes mediisque siti sunt sedibus omnes,
 360 omnes, Roma decus magni quos suspicit⁶¹⁵ orbis.
 hic Fabii Deciique, hic est et Horatia⁶¹⁶ uirtus,
 hic et fama uetus numquam moritura Camilli,⁶¹⁷
 Curtius et, mediis quem quondam sedibus Urbis
 deuotum †bellis†⁶¹⁸ consumpsit gurges in⁶¹⁹ unda,
 365 Mucius et prudens ardorem corpore passus,⁶²⁰
 cui cessit Lydi timefacta⁶²¹ potentia regis,
 hic Curius clarae socius uirtutis et ille
 †Flaminius⁶²², deuota dedit qui corpora flammae.⁶²³
 iure igitur talis sedes pietatis honores⁶²⁴
⁶²⁵

⁶¹² Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Leo (1891): *fluctuat omnis in aequoreo* (“todo o despojo flutua em marinha”). Vários manuscritos trazem *fluctuat*, como *SFCL*, no entanto também trazendo *luctu* no lugar de *fluctu* e alterando a ordem das palavras, sendo a de *CL* a mais próxima do que vemos em Ribbeck (1868) e Leo (1891).

⁶¹³ Scaliger (1573): *tractu* (“no puxar marinho”). Leo (1891), conforme *SFCL*: *luctu* (“em marinha perda”).

⁶¹⁴ Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Rat (1935), como *V*: *sidunt* (“sentam”). Leo (1891): *se dant* (“se apresentam”).

⁶¹⁵ Louis (2001), conforme *VVSFCL*: *suscipit* (“gera”).

⁶¹⁶ Baehrens (1880) e Rat (1935): *Gracchia* (“virtude dos Gracos”).

⁶¹⁷ Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900), seguindo *V*: *Metelli* (“fama imortal de Metelo”).

⁶¹⁸ Ribbeck (1868) e Fairclough (1918): *telis* (“devoto de lanças”). Baehrens (1880) e Rat (1935): *tellus* (“devoto a terra consumiu, abismo na água”). Leo (1891): *pallens* (“verde abismo”). Bolisani (1957-1958), seguindo *Housman*: *liuens* (“escuro abismo”).

⁶¹⁹ Ribbeck (1868) e Rat (1935), como *Heyne*: *gurgitis* (“a água de abismo uma vez consumiu”). Scaliger (1573): *gurgitis haustus* (“o gole do abismo uma vez consumiu”).

⁶²⁰ Baehrens (1880) coloca após o verso 365 o verso 357, seguido por uma mistura dos versos 368 e 366 (*Fabricius, cessit cui fracta potentia regis*), depois pelos versos 370-371, então o verso 369 e o verso 372.

⁶²¹ Scaliger (1573) e Leo (1891): *legitime cessit cui fracta* (“a quem o poder quebrado do rei cedeu legitimamente”). Ribbeck (1868): *limitibus cessit cui fracta* (“a quem o poder quebrado do rei cedeu nos limites”).

⁶²² Ribbeck (1868), como *Loensis*: *Caecilius* (“Cecílio”). Bolisani (1957-1958): *flaminicus* (“flâmine”).

⁶²³ Rat (1935): *famae* (“à fama”). Ribbeck (1868) após o verso 368 coloca os versos 370-371, seguidos do verso 369.

⁶²⁴ Scaliger (1573): *honorat* (“honra tais sedes”). Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900) colocam esse verso entre os versos 371 e 372, alterando a última palavra para *honorest* (“honrou”).

⁶²⁵ Scaliger (1573), Baehrens (1880), Leo (1891), Ribbeck (1869, 1895), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1957), Bolisani (1957-1958) e Salvatore et al. (1997) não registram essa lacuna. Clausen (CLAUSEN et al., 1966) segue marcação de *Naeke*. Louis (2001) novamente registra a lacuna utilizando “[...]” após o verso 369.

aqui e ali flutua em tormenta marinha,
 430 náufrago. Os demais heróis, iguais na honra
 da virtude, residem aqui, e no meio
 dessas casas estão todos sentados, todos
 que Roma admira, glória do mundo gigante.
 Aqui estão os Fábios⁶²⁶ e os Décios,⁶²⁷ também
 435 está aqui a honra dos Horácios⁶²⁸, cá
 ainda a velha fama imortal de Camilo⁶²⁹
 e Cúrcio, dedicado às guerras, a quem uma
 vez um abismo na água consumiu, em meio
 às casas da cidade,⁶³⁰ e Múcio cauteloso,
 440 que suportou no corpo o ardor e a quem cedeu
 o poder do rei lídio, atemorizado,⁶³¹
 aqui Cúrio, amigo de virtude ilustre,⁶³²
 e Flamínio, que deu o corpo consagrado
 para os incêndios.⁶³³ Logo, honras de piedade,
 445 tais sedes com justiça [...] e os chefes Cipiões

⁶²⁶ Uma das famílias tradicionais mais antigas de Roma. Teve importante papel militar e político durante a República, no início se alinhando aos aristocratas, mas depois passando a defender o interesse de soldados.

⁶²⁷ Outra família tradicional, que desde o início representou a plebe no Senado.

⁶²⁸ Família que se dizia descendente dos heróis Horácios, que lutaram contra os Curiácios em nome de Roma, tendo apenas um dos três irmãos, Públio, sobrevivido.

⁶²⁹ Fúrio Camilo (c. 446 – 365 a.C.), cônsul e ditador romano.

⁶³⁰ Marco Cúrcio, que teria se jogado em um poço que aparecera no Fórum para agradar aos deuses, que pediam o bem mais precioso dos romanos: as armas e a coragem.

⁶³¹ Gaio Múcio Cévola, que, após ser capturado por tentar matar Porsena, inimigo de Roma, queima a própria mão esquerda para demonstrar a coragem dos romanos. O rei, após isso, não apenas o solta, como também pede paz a Roma.

⁶³² Mânio Cúrio Dentato (morto em 270 a.C.), que foi cônsul três vezes e derrotou os Samnitas e os Sabinos.

⁶³³ Gaio Flamínio (séc. III a.C.), cônsul duas vezes e morto numa batalha contra Haníbal. Poderíamos ainda considerar o uso de *deuotus*, nesse trecho (v. 364 e 368 no latim), como uma referência à prática da *deuotio* (o sacrifício da própria vida pela vitória, em contexto de batalha, sendo geralmente feito por figuras importantes, como generais). Para destacar essa possibilidade, a tradução poderia ser alterada para “e Cúrcio, sacrifício de guerras” (v. 436 da tradução) e “e Flamínio, aquele que deu em sacrifício os” (v. 443-444 da tradução).

- 370 Scipiadisque⁶³⁴ duces, quorum deuota⁶³⁵ triumphis
 moenia †rapidis†⁶³⁶ Libycae Carthaginis horrent.
 illi laude sua uigeant: ego Ditis opacos
 cogor adire lacus uiduos⁶³⁷, a, lumine Phoebi
 et uastum Phlegethonta pati, quo, maxime⁶³⁸ Minos,
 375 consclerata pia discernis⁶³⁹ uincola⁶⁴⁰ sede.
 ergo iam⁶⁴¹ causam mortis, iam⁶⁴² dicere uitae⁶⁴³
 uerberibus saeuae⁶⁴⁴ cogunt ab⁶⁴⁵ iudice Poenae,
 cum mihi tu sis causa mali nec conscius adsis;
 sed tolerabilibus⁶⁴⁶ curis haec⁶⁴⁷ immemor audis
 380 et †tamen ut uadis†⁶⁴⁸ dimittes⁶⁴⁹ omnia⁶⁵⁰ uentis.⁶⁵¹
 digredior numquam rediturus.⁶⁵² tu cole fontes⁶⁵³

⁶³⁴ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Rat (1935), Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), como *Bembus: Scipiadaeque* (“e os chefes Cipiões assustam muros”). Scaliger (1573): *illi Scipiadaeque duces: deuota triumphis* (“aqueles chefes Cipiões, triunfos que as muralhas devotas”).

⁶³⁵ Rat (1935): *deiecta* (“os muros destruídos”).

⁶³⁶ Scaliger (1573): *quos rapidos* (“triunfos rápidos que as muralhas”). Ribbeck (1868): *uae rapidis* (“com seus triunfos, ai, rápidos”). Baehrens (1880): *dumetis* (“nas florestas”). Ribbeck (1895): *rapinis* (“com roubos”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *sub lappis* (“com os triunfos se assustam muros devotos de Cartago líbica sob bardanas”). Fairclough (1918) e Bolisani (1957-1958), como *ΓV: Romanis* (“com triunfos romanos”). Rat (1935), conforme *Haupt: uepretis* (“com triunfos se assustam muros devotos de Cartago líbica em locais com espinheiros”).

⁶³⁷ Ribbeck (1868) e Papillon e Haigh (1900): *uacuus* (“lagos vazios”).

⁶³⁸ Scaliger (1573), como *ΓVSFCL: Maxima* (“por onde, Minos, distingues prisões celeradas de sede muitíssimo pia”).

⁶³⁹ Scaliger (1573) e Salvatore (1957), como *ΓVSFCL: discernit* (“distingue”).

⁶⁴⁰ Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *saecula* (“celeradas gerações”).

⁶⁴¹ Ellis (1907): *quom* (“não apenas”). *ΓVSFCL* trazem *quam*.

⁶⁴² Scaliger (1573): *me* (“me forçam”). Ellis (1907): *tum* (“mas também”).

⁶⁴³ Scaliger (1573): *uinctae* (“as Penas atadas”).

⁶⁴⁴ Scaliger (1573): *saeuo* (“pelo juiz selvagem”).

⁶⁴⁵ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Ellis (1907), seguindo emenda proposta no comentário de Scaliger (1573): *sub* (“sob juiz”).

⁶⁴⁶ Ribbeck (1868): *tu mobilis* (“tu escutas mais rapidamente”). Baehrens (1880): *intolerabilibus* (“com inquietudes intoleráveis”). Papillon e Haigh (1900): *tolerabilis* (“mas escutas tu mais tolerável com inquietudes”).

⁶⁴⁷ Baehrens (1880): *non* (“não escutas”).

⁶⁴⁸ Ribbeck (1868): *etsi audis* (“apesar de escutares, todas mandarás”). Baehrens (1880): *noctis* (“todas mandarás aos ventos da noite”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *ut tamen audieris* (“porém, quando tiveres escutado, todas mandarás”). Ribbeck (1895) e Rat (1935), como parece dar *Usener: mane, ut uades* (“de manhã, logo que fores”). Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958): *uades* (“mas logo que fores”). Scaliger (1573) e Louis (2001): *quae tamen ut uanis* (“mas essas todas que mandarás aos vãos ventos”).

⁶⁴⁹ Scaliger (1573): *dimittens* (“mandando”).

⁶⁵⁰ Ribbeck (1895) e Rat (1935): *somnia* (“todos os sonhos”).

⁶⁵¹ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), seguindo comentário de Scaliger (1573), propõem que após o verso 380 seja o verso 383, seguido do verso 381 e então o verso 382.

⁶⁵² Baehrens (1880): *digredior numquam moniturus* (“vou embora para nunca lembrar”).

⁶⁵³ Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918): *fontem* (“a fonte”).

(com seus triunfos rápidos se assustam muros
devotos de Cartago líbica).⁶⁵⁴ São eles
por renome notáveis: eu sou conduzido
para os lagos sombrios de Dite, desprovidos
450 da luz de Febo, e a suportar o Flegetonte
vasto, onde celeradas prisões, ó grandíssimo
Minos, distingues de morada pia. Já
por isso as Penas forçam a dizer, com açoites,
pelo juiz, a causa da morte e da vida,
455 mesmo que sejas tu a causa do meu mal
e consciente não estejas; mas escutas
com atenções suportáveis minha narrativa;
esquecido enfim, tudo mandarás aos ventos,
quando fores. Eu vou embora para nunca
460 voltar: habita tu, feliz, as fontes, verdes

⁶⁵⁴ Públio Cornélio Cipião Africano (236 – 183 a.C.), que derrotou Haníbal na 2ª guerra púnica, e Públio Cornélio Cipião Emiliano Africano Numantino (185 – 129 a.C.), que venceu a 3ª guerra púnica e a guerra numantina.

- et uiridis nemorum⁶⁵⁵ siluas et pascua laetus,
 at mea diffusas rapiantur⁶⁵⁶ dicta per auras.⁷
 dixit et extrema tristis cum uoce recessit.
- 385 hunc ubi⁶⁵⁷ sollicitum dimisit inertia uitae
 interius grauitur regementem,⁶⁵⁸ nec tulit ultra
 sensibus infusum culicis de morte dolorem,
 quantumcumque sibi uires tribuere seniles
 (quis tamen infestum pugnans deuicerat hostem),
- 390 riuum propter⁶⁵⁹ aquae uiridi sub fronde latentem
 conformare locum capit impiger. hunc et in orbem
 destinat ac ferri capulum repetiuit in usum,
 gramineam ut uiridi foderet⁶⁶⁰ de caespite terram.
 iam memor inceptum peragens sibi cura laborem
- 395 congestum cumulauit opus, atque aggere multo
 telluris tumulus formatum creuit in orbem.
 quem circum lapidem leui de marmore formans⁶⁶¹
 conserit, assiduae curae memor. hic et acanthos
 et rosa purpureum crescent⁶⁶² pudibunda ruborem⁶⁶³
- 400 et uiolae omne genus; hic est et Spartica⁶⁶⁴ myrtus
 atque hyacinthos⁶⁶⁵ et hic Cilici crocus editus aruo,
 laurus item Phoebi decus ingens,⁶⁶⁶ hic rhododaphne

⁶⁵⁵ Bolisani (1957-1958): *memorum* (“e as verdes selvas dos gratos”).

⁶⁵⁶ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *rapiuntur* (“serão levadas”). Ribbeck (1895) e Salvatore (1957), conforme *ΓVSFCL*: *rapiuntur* (“são levadas”).

⁶⁵⁷ Ribbeck (1868): *ibi* (“então”).

⁶⁵⁸ Scaliger (1573): *mentem ager* (“doente quanto à mente”).

⁶⁵⁹ Salvatore (1957) e Bolisani (1957-1958), como *SFLΓ*: *praeter* (“em frente a um rio”).

⁶⁶⁰ Scaliger (1573): *foueret* (“para manter”).

⁶⁶¹ Papillon e Haigh (1900): *adornans* (“a adornar”).

⁶⁶² Baehrens (1880, 1895) e Papillon e Haigh (1900), seguindo ζ: *crescens* (“crescendo”).

⁶⁶³ Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), conforme *C*: *per orbem* (“pelo círculo”). Leo (1891): *rubicunda terrorem* (“rosa avermelhada com terror púrpura”). Rat (1935): *rubicunda colorem* (“rosa avermelhada com cor púrpura”). Salvatore (1957): *rubicunda tenorem* (“rosa avermelhada com conteúdo púrpura”). Ribbeck (1868), conforme ζ: *purpureo ... rubore* (“com rubor purpúreo”). Scaliger (1573): *purpureo crescit rubicunda colore* (“e rosa avermelhada cresce com cor púrpura”). *rubicunda* aparece nos manuscritos *CL*, *terrorem* nos manuscritos *WB* e *colorem* no manuscrito *E*.

⁶⁶⁴ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900), como *V*: *Parthica* (“murta dos partos”).

⁶⁶⁵ Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900): *hyacinthus* (“jacinto”).

⁶⁶⁶ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918), Rat (1935) e Bolisani (1957-1958), seguindo ζ: *surgens decus* (“a glória que cresce de Febo”).

selvas dos arvoredos e campos – porém,
minhas palavras sejam levadas por entre
brisas difusas”. Disse, e triste recuou
com um último murmúrio. Quando o dispensou
465 o repouso da vida, mais no fundo ainda
perturbado, gemendo com força, ele não
mais suportou a dor da morte do mosquito,
que invadiu os sentidos, e o pouco que as suas
forças senis deixaram (mas com elas já
470 lutando derrotara inimigo oponente),
junto a córrego d’água, escondida por verde
folhagem, diligente começa a moldar
o local. Acomoda-o no orbe e o rabiço
do arado colocou em uso, para a terra
475 gramínea revolver dentre o verde terreno.
Já seu atencioso cuidado, acabando
a obra começada, empilhou o montão
acumulado e em grande montanha elevou-se
um túmulo de terra no moldado círculo.
480 Ao redor dele, pedra de mármore leve
colocou, modelando, com ricos cuidados
atencioso. Aqui acantos crescerão,
rosa com rubor púrpura corada e todo
tipo de violeta; aqui murta espartana
485 há e jacinto e aqui açafraão, produzido
em terra da Cilícia; louro também, grande
glória de Febo; aqui loendro, lírios, lavra

liliaque et roris non auia cura⁶⁶⁷ marini

herbaque turis opes priscis imitata Sabina⁶⁶⁸

405 chrysanthusque⁶⁶⁹ hederæque nitor pallente corymbo

et bocchus Libyæ regis memor, hic amarantus

bumastusque⁶⁷⁰ uirens et semper florida tinus;⁶⁷¹

non illinc narcissus abest, cui gloria⁶⁷² formæ

igne Cupidino proprios exarsit in artus;

410 et, quoscumque nouant uernantia tempora flores,

his tumulus super inseritur. tum fronte locatur

elogium, tacita firmat⁶⁷³ quod littera uoce:

PARVE CVLEX PECVDVM CVSTOS TIBI TALE MERENTI

FVNERIS OFFICIVM VITAE PRO MVNERE REDDIT.

⁶⁶⁷ Ribbeck (1868): *turba* (“grande quantidade comum de alecrim”).

⁶⁶⁸ Ribbeck (1868): *Sabinis* (“e erva que imitou a riqueza do incenso para antigos sabinos”).

⁶⁶⁹ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *chrysanthesque* (“e crisântemos”).

⁶⁷⁰ Scaliger (1573): *bupthalmusque* (“e crisântemo”).

⁶⁷¹ Leo (1891), Salvatore (1957) e Louis (2001), como *ΓVFCL*: *pinus* (“e pinheiro sempre em flor”). Scaliger (1573): *picris*, semelhante a Bolisani (1957-1958), que segue *T²*: *picrys* (“raspa-saias sempre em flor”).

⁶⁷² Baehrens (1880): *gratia* (“cuja graça da forma”).

⁶⁷³ Scaliger (1573), Baehrens (1880), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Rat (1935): *format* (“forma”).

trivial de alecrim; erva sabina, como,
 para antigos, riquezas de incenso; crisântemo;
 490 com cacho claro o brilho da hera; e o boco,
 lembrando o rei da Líbia;⁶⁷⁴ aqui há amaranto,
 uva verde⁶⁷⁵ e loureiro sempre em flor; não falta
 aqui narciso, cujo ornamento da forma
 com o fogo de Cupido queimou os seus membros;
 495 e é coberto esse túmulo por quaisquer flores
 que primaveris épocas restabeçam.
 Em sua frente é colocado um epitáfio,
 que com silenciosa voz a letra afirma:
 GUARDIÃO DO REBANHO OFERTA UMA OBRA FÚNEBRE,
 500 PELA GRAÇA DA VIDA, PEQUENO MOSQUITO.

⁶⁷⁴ Segundo OLD, “a flower named after one of the kings of Mauretania”, sendo esse verso de *Culex* a única ocorrência da palavra na poesia latina.

⁶⁷⁵ Segundo OLD, “large, swelling grapes” ou “a vine having such grapes”.

3.5 ANÁLISE DE *CULEX*

Como Most (1987) aponta, o poeta de *Culex* busca claramente se relacionar com o cânone virgiliano. No entanto, o poema não dialoga apenas com Virgílio, possuindo fortes intertextos com, por exemplo, Homero e Lucrécio. Abarcar as relações de *Culex* com as três grandes obras de Virgílio e seus respectivos gêneros (*Bucólicas* – poesia bucólica, *Geórgicas* – poesia didática e *Eneida* – poesia épica) seria por demais extenso para a dimensão proposta para nosso trabalho. Assim, tratamos dos paralelos existentes entre *Culex* e a tradição bucólica, considerando principalmente as *Bucólicas* de Virgílio, mas junto abordando também outros poetas clássicos que se mostrarem úteis para nossa melhor compreensão do poema. Por isso, consideramos também, mesmo que brevemente, algumas das relações entre *Culex*, as *Geórgicas* e o *De rerum natura* de Lucrécio, quando as passagens dessas obras tocarem em temas bucólicos.

3.5.1 *Culex* e sua relação com a poesia bucólica

Como visto, na longa introdução de *Culex*, o poeta dá dicas sobre o tom do poema e sobre como ele deve ser lido. A primeira palavra (*lusimus*, “brincamos”, v. 1) é repetida (v. 3), assim como outra com a mesma raiz (*ludus*, “brincadeira”, v. 4) também é utilizada. Na sequência do proêmio, as Náiades celebram o deus com dança *ludente* (“brincalhona”, v. 18) e a própria página do poema se alegra em brincar (*ludere gaudet*, v. 36). A ideia da poesia como brincadeira também é reforçada pelo uso de *iocus* (“jogo”, v. 6).

A insistência no tom brincalhão aponta para Calímaco e para os neotéricos (JANKA, 2005, p. 48). Para Albrecht (1997, p. 346), em relação ao uso de *ludere* em Catulo, “in an unmistakable echo of the literary theory owed to Callimachus, *ludere* is the term used for poetic creation”. A poesia como *ludus* aparece na literatura latina, por exemplo, no poema 50 de Catulo. Como o início do poema possui outras ideias interessantes para nossa análise do proêmio de *Culex*, transcrevemos abaixo:

*hesterno, Licini, die otiosi
multum lusimus in meis tabellis,
ut conuenerat esse delicatos:
scribens uersiculos uterque nostrum
ludebat numero modo hoc modo illoc,
reddens mutua per iocum atque uinum.* (Catulo, *Carmen* 50 v. 1-6)

No dia de ontem, Licino, ociosos,
 muito brincamos em minhas tabuinhas,
 como convinha sermos delicados:
 escrevendo versinhos, cada um de nós
 brincava ora com esse metro, ora com aquele,
 entregando mutuamente piada e vinho.

O poeta relembra os escritos feitos no dia anterior, usando como verbo *lusimus*, exatamente o mesmo que inicia o poema *Culex*. Parece que há, no verso 3, uma explicação para que o exercício da escrita fosse considerado uma brincadeira: *ut conuenerat esse delicatos* (“como convinha sermos delicados”). O poeta e seu amigo não se dedicaram a qualquer tipo de poesia, mas sim à poesia *delicata* (“delicada”, “mole”, “amena”, “lenta”). Como afirma Lee (2008, p. XXIII-XXIV),

(...) key words here are *ludere*, *delicati*, *lepor*, and *facetiae*, pointing to light verse, sophistication and impropriety, elegance, wit and humor. In fact the poem is intended to be an object-lesson in precisely these qualities, its impropriety being the barefaced declaration of love for Calvus in a poem designed to be read by the general public.

Como *ludo* indica uma poesia leve, sofisticada e ao mesmo tempo bem-humorada, o poeta de *Culex* pode, assim, apontar através do seu uso exagerado uma chave de leitura para o poema. Para críticos como Schamp (1980, p. 226) e Ross (1975, p. 242-243), o poema é uma paródia, uma brincadeira justamente do estilo neotérico. Outra possibilidade, como aponta Polastri (2013, p. 162), seria uma paródia do estilo épico.⁶⁷⁶

Florence Dupont (1997, p. 50-51) defende que o conceito de “ludismo” (“ludism” no inglês) entre os romanos envolveria a importância dada à parte formal de uma fala pública, diminuindo o interesse pelo conteúdo abordado. Assim, seriam mais importantes as competências linguísticas do que o conhecimento do autor. Essa leitura também parece ecoar no prólogo de *Culex*, já que a voz poética admite que não cantará temas grandiosos, mas ainda assim parece considerar sua poesia digna de Febo e Talia.

Vemos, ainda no poema 50 de Catulo, o uso da palavra *uersus* no diminutivo para se referir à poesia escrita no dia anterior (*Culex* utiliza um diminutivo para designar as aranhas dentro de sua comparação com elas, v. 2); e da palavra *iocus*, que foi utilizada (junto de vinho) durante o processo criativo (*iocus*, em *Culex*, é como o poeta descreve sua poesia quando diminui quem poderia reprová-lo, v. 6).

⁶⁷⁶ Cf., e.g., Pullan (2017), que faz algumas considerações sobre a questão antes de concluir que estamos diante de uma crítica à *pietas* e ao heroísmo da *Eneida*.

A mesma associação poesia-*ludus* aparece nas *Bucólicas* e nas *Geórgicas* de Virgílio. Na *Bucólica* 1 (v. 10), Títiro usa o verbo *ludere* para se referir à ação de tocar no cálamo. Na *Bucólica* 6 (v. 1), *ludere* é usado para descrever a musa Talia tocando versos siracusanos (veremos mais detidamente esse trecho abaixo). Na *Bucólica* 7 (v. 17), a disputa de Córidon e Tírsis é chamada por Melibeu de *ludus*, sendo por ele contraposto às *mea seria* (“minhas coisas sérias”). Por fim, na *Geórgica* 4 (v. 565), *lusi* é um dos verbos utilizados como referência à composição das *Bucólicas*.

Fica claro, assim, que o uso de *ludo/ludus* para poesia aparece em Catulo e foi incorporado em Virgílio para designar sua poesia bucólica.⁶⁷⁷ Em *Culex*, então, poderíamos associar seu uso à uma afiliação neotérica e também ao uso bucólico feito por Virgílio. No entanto, como não é apenas essa palavra que aponta para uma ou outra vertente poética, convém melhor analisarmos outros elementos.

Outro adjetivo importante é *doctus* (“douto”, v. 3), que descreve como o poeta deseja que seus versos (*carmina*) sejam.⁶⁷⁸ *docta* pode não ser um consenso, sendo corrigido por alguns para *dicta* (“ditos”), mas está na maior parte dos manuscritos (GFCL), enquanto *dicta* apenas em dois (V ζ). Assim, temos fortes indícios de que *docta* foi uma das palavras cuidadosamente escolhidas pelo poeta para seu proêmio metapoético.

Ela nos lembra de Catulo, chamado pelos poetas e críticos posteriores de *doctus poeta* (“douto poeta”). Como Gaisser (2007, p. 18) comenta,

critics in the late 1960s and 1970s were drawn still more to the study of Catullan style as a feature of neoteric poetics. For them Catullus was *doctus* in a particular way: as a careful student of Alexandrian (and particularly Callimachean) technique and as a partisan in the neoteric movement.

Calímaco, em quem Catulo teria se inspirado para escrever seus poemas próximos ao estilo helenístico, faz parte de um tempo em que a poesia é feita por estudiosos e para estudiosos. Ele possui especial interesse por mitologia (especialmente por lendas locais), etiologia e geografia (CLAUSEN, 1964, p. 183-191), sendo sua poesia também um modo de afirmar o quão douto era. Em *Culex*, a forma epílio possibilita que o poeta explore vários elementos calimaquianos, como o uso de mitos não tão conhecidos

⁶⁷⁷ É evidente que havia um uso do termo na cultura romana anterior ao literário, como por exemplo para se referir aos jogos que faziam parte dos festivais religiosos.

⁶⁷⁸ Tibulo também usa na *Elegia* 2.3 *carmina docta* (“doutos poemas”, v. 24). Enquanto fala sobre como no passado Apolo levava uma vida de pastor para servir ao amado Admeto, o poeta diz que até mesmo seus doutos poemas, que ele cantava nos altos vales, eram interrompidos pelos mugidos dos bois.

ou versões menos difundidas. É inegável que estamos diante da obra de um poeta que conhecia bastante sobre a mitologia clássica; afinal, seus longos catálogos, seja de metamorfoses ao descrever o bosque sagrado, seja de heróis no inferno, sempre apontam para um domínio do tema.

No entanto, Allen (1915, p. 222) destaca que o uso de *doctus* era especialmente relacionado a Catulo, mas não necessariamente fazendo referência aos seus poemas doutos ou às características da poesia alexandrina. O sentido geral de *doctus* seria um epíteto para poetas (como σοφός em grego), significando alguém capaz de entender ou escrever poemas. Como Fordyce (1961, p. 178) diz, “from Catullus’ time onwards *doctus* is almost a technical term for poetical ability”. No entanto, convém lembrar que o adjetivo *doctus* nem sempre tem, na cultura romana, uma necessária relação com a habilidade de escrita – esse é, por exemplo, o caso da *puella docta* da elegia (cf. seção 2.5.2).

Por outro lado, ainda encontramos alguns críticos que defendem uma possível nuance neotérica no termo, como Merrill (1893, p. 64), que vê no uso de *doctior* no poema 35 de Catulo algo mais aplicado a poetas neotéricos, “which disdained the rude simplicity of its predecessors, and sought inspiration among the polished Alexandrians”. Assim, provavelmente temos em *docta carmina* mais uma sinalização da afiliação neotérica que o poeta deseja mostrar.

A musa citada no primeiro verso de *Culex*, Talia, é da comédia. No entanto, segundo Clausen (1994, p. 179), apenas na antiguidade tardia são atribuídas as diferentes artes para cada musa. Como Janka (2005, p. 49) mostra, Talia na *Teogonia* (v. 76-79) aparece como uma musa, sendo que todas elas são relacionadas às artes.⁶⁷⁹ É possível inclusive ver uma etimologia do nome de Talia na explicação de que as musas tinham, em suas moradas no Olimpo, festivais (ἐν θαλίης, v. 65).

Convém lembrarmos que, ao relatar que as Musas são filhas de Mnemosine, Hesíodo afirma que elas nasceram como um esquecimento dos males e um alívio para as ansiedades (*Teogonia*, v. 53-55).⁶⁸⁰ Todas são semelhantes, possuindo gosto pela música e espírito que desconhece sofrimentos (v. 60-62). Destacamos essa informação, pois, como veremos, o poeta de *Culex* se recusa a cantar sobre a *triste bellum* (“guerra triste”,

⁶⁷⁹ Como Spentzou (2002, p. 2-4) aponta, as Musas estão intrinsicamente ligadas a Hesíodo, que foi o poeta antigo que destacou os diferentes nomes delas. Na literatura anterior e posterior não há uma definição da individualidade de cada uma, tanto que se encontra uma variedade de nomes, representações, características e até número delas. A escolha do nome Talia pelo autor de *Culex* talvez seja, desse modo, mais um indício da relação próxima desse trecho do poema e do início da *Bucólica* 6.

⁶⁸⁰ Most (2006, p. 7), em nota, aponta o paradoxo: as Musas, nascidas da Memória, servem para o esquecimento.

v. 26-27), preferindo permanecer na esfera da brincadeira.⁶⁸¹ Talia, em específico, é muitas vezes representada em trajes pastoris, conforme podemos ver em algumas de suas estátuas, como em uma hoje no Museu do Vaticano (Musa sentada, [séc. II], número de inventário 295, Museus do Vaticano) e outra no Museu Britânico (Talia, Musa da comédia, [séc. II], número de inventário 1685, Museu Britânico). A descrição dessa segunda estátua, fornecida pelo museu, destaca alguns dos aspectos que mencionamos:

although Thalia was associated with comedy, Roman poets describe her as graceful and tender. This skilfully carved marble statue beautifully captures her spirit. The ivy wreath and shepherd's crook symbolise Thalia's connection with the countryside, from which comic performances originated.

Mais do que isso, a presença de Talia lembra a abertura da *Bucólica* 6, que justamente possui uma introdução metapoética, sendo considerada programática, posicionada no começo da segunda parte do livro das *Bucólicas*. Como Clausen (1994, p. 178) aponta, *prima Syracosio dignata est ludere uersu / nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia* (“primeiro nossa Talia julgou digno brincar com verso siracusano e nem corou por habitar florestas”, v. 1-2) é “an assertion of primacy (within the limits of pastoral decorum) tempered by an awareness that the appropriated genre is relatively minor”.⁶⁸² Ora, essa impressão é confirmada na sequência da *Bucólica* 6: Títiro conta sobre quando tentou cantar reis e guerras, tendo sido impedido por Apolo. Para o deus, um pastor deve fazer apenas *deductum carmen* (“verso baixo”, v. 5).

A cena de Apolo é claramente inspirada em Calímaco, como já apontado por Halperin (1983, p. 255). No fragmento 1 dos *Aetia*, Calímaco se defende contra os que o criticam por não ter feito um longo poema sobre reis e heróis, escrevendo apenas poemas pequenos, como uma criança. O autor diz que os escritos são mais doces por serem curtos (ἀηδονίδες δ’ ὤδε μελιχρότεραι, v. 16),⁶⁸³ assim como conta que Apolo o aconselhou a manter a Musa ténue (Ἀπόλλων εἶπεν ὃ μοι Λύκιος / “.] αἰοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον / θρέψαι, τή]ν Μοῦσαν δ’ ὠγαθὲ λεπταλέην”, “Apolo Lício disse para

⁶⁸¹ Não precisamos, no entanto, acreditar que o poeta realmente cumpre essa sua afirmação. O relato do mosquito morto sobre o inferno pode até ser visto como cômico, mas toca em mitos e histórias tristes, assim como aponta para os terrores do local.

⁶⁸² Para Berg (1974, p. 95), Virgílio, ao dizer nesse trecho que Talia foi a primeira a modular verso siracusano, aponta que ela foi a musa de sua primeira obra, *Culex*. Do mesmo modo como as *Bucólicas*, *Culex* seria um *ludus* pastoril. Essa interpretação, no entanto, parece menos convincente do que a mais comum, de que seria um modo de Virgílio destacar sua posição como primeiro poeta romano a dar continuidade ao gênero bucólico de Teócrito (como, por exemplo, Clausen (1994) entende).

⁶⁸³ Para citações de Calímaco, seguimos a edição de Trypanis, Gelzer e Whitman (1973).

mim: poeta, alimente a vítima para que fique bem gorda, mas a Musa, querido, mantenha fina”, v. 22-24).

O poeta de *Culex* também se defende contra possíveis futuras críticas (v. 6-7), dizendo que os que não apreciam o estilo serão tidos como ainda mais leves do que o próprio tema de seu poema. Ao mesmo tempo, ele utiliza palavras que reforçam a ideia de leveza e refinamento, como também encontramos em Calímaco e em Virgílio. Os adjetivos *gracilis* (“graciosa”, v. 1, utilizado para descrever a musa Talia) e *tenuis* (“tênuê”, v. 2, utilizado para descrever a teia da aranha) relacionam-se com o *deductum carmen* da *Bucólica* 6 (v. 5) e com a Μοῦσα λεπταλή de Calímaco (*Aetia* 1, v. 24), segundo Ross (2008, p. 200).

A própria combinação das palavras também merece destaque. Em *Culex*, temos: *lusimus, Octaui, gracili modulante Thalia / atque ut araneoli tenuem formauimus orsum* (“brincamos, Otávio, com a Talia graciosa que modula e como aranhinhas formamos tênuê teia”, v. 1-2). Na *Bucólica* 6, o poeta afirma: *agrestem tenui meditabor harundine Musam* (“pensarei na Musa agreste com tênuê flauta”, v. 8). Nos dois casos possuímos uma musa (Talia), caracterizada em *Culex* como graciosa e cantante e na *Bucólica* como rústica, e o uso do adjetivo tênuê, em *Culex* utilizado para descrever a teia, uma imagem para a poesia, e, na *Bucólica*, para flauta. Ao mesmo tempo, o verso da *Bucólica* retoma a abertura do livro: *siluestrem tenui Musam meditaris auena* (“meditas musa silvestre em tênuê flauta”, *Bucólica* 1, v. 2). Novamente a musa é descrita como rústica (apesar de ser outro adjetivo, *siluestris*) e o instrumento como tênuê, reforçando a importância desses usos em Virgílio.

No fim do proêmio de *Culex*, a ideia de uma poesia delicada e ao mesmo tempo brincalhona é retomada. Nos versos 35-36, o poeta diz: *mollia sed tenui decurrens carmina uersu / uiribus apta suis Phoebos duce ludere gaudet* (“mas [a página] correndo tenros poemas, adequados à sua força, em tênuê verso alegra-se em brincar, com Febo comandando”). Agora, o verso é descrito como tênuê, confirmando nossa leitura metapoética do início do proêmio, quando o adjetivo é utilizado para descrever a teia de aranha. Para Janka (2005, p. 52), nesse mesmo trecho, através de *mollia carmina* (que poderia ser entendido como “poemas amorosos”), há relação com os versos 9-10 da *Bucólica* 6, que também geram uma expectativa de poesia laudatória, na prática não cumprida em ambos os poemas. O sujeito *pagina*, que está nos versos 26-27, aparece também na *Bucólica* 6 (*nec Phoebos gratior ulla est / quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen*, “nem é para Febo mais agradável nenhuma página do que a que tem

inscrito o nome de Varo”, v. 11-12), justamente relacionado a Apolo, um dos deuses homenageados nos dois poemas.

Outro possível paralelo, como Louis (2001, p. 186) levanta, é entre os versos 35-36 e a *Elegia* 4 de Calpúrnio Sículo. Córidon diz para Melibeu: *o mihi quae tereti decurrunt carmina uersu / tunc, Meliboeae, sonent si quando montibus istis / dicar habere Larem, si quando nostra uidere / pascua contingat*, “ó, os meus poemas, que em tenro verso correm, ressoariam então, Melibeu, se algum dia nessas montanhas eu fosse dito dono do Lar, se algum dia acontecesse de ver nossos campos”, v. 152-155). O fim do verso 152, *decurrunt carmina uersu*, lembra a construção do fim do verso 35 de *Culex*: *decurrens carmina uersu*. Córidon, em Calpúrnio Sículo, imagina como seria cantar em uma situação melhor, sendo dono das terras em que está. Nos versos seguintes (v. 155-156), há uma situação semelhante à que vimos em Calímaco e Virgílio: um deus puxa a orelha do pastor que sonhava em ser dono das terras. Agora, no entanto, é a deusa Pobreza, que apenas ordena que ele cuide das ovelhas – mudanças sem dúvida cômicas, mas também inseridas em um momento de interação com o homenageado desse e de outros poemas de Calpúrnio Sículo, Melibeu. O poeta de *Culex*, nesse ponto, não imagina uma situação melhor ou futura (mas uma reflexão sobre tempos mais propícios aparece nos v. 8-10), apenas descreve como a própria página em que sua poesia está escrita é feliz, agradando ao deus Apolo.⁶⁸⁴ Ele relembra, na sequência, que o poema é feito para o jovem santo, sem mais se justificar por escolher temas não tão elevados.

A comparação entre poesia e o tecer de uma aranha, explorada nos dois primeiros versos de *Culex*, aparece em Catulo: *notescatque magis mortuus atque magis, / nec tenuem texens sublimis aranea telam / in deserto Alli nomine opus faciat* (“e ele, morto, mais e mais seria conhecido, e nem a aranha tecendo tênue teia nas alturas faria uma obra com o nome de Álio esquecido”, 68, v. 47-49). No entanto, como podemos ver pelo trecho, a relação não é tão clara – Álio, defende Lee (2008, p. 174), é provavelmente um falso nome para Manílio, um aristocrata da época que aparece em outros poemas do autor, homenageado nesse poema por ter ajudado o poeta; a primeira imagem desse elogio, após a justificativa do poema, é justamente de uma aranha que não poderia tecer algo belo se não homenageasse Álio. Como o poema é justamente uma homenagem, é possível supormos alguma relação entre o *opus* da aranha e uma obra poética.

⁶⁸⁴ Sobre os locais em que Apolo aparece, Drew (1925, p. 15) aponta que *Parnasia rupes* (*Culex*, v. 15) é utilizado na *Bucólica* 6 (v. 29), também falando sobre Apolo.

Na *Bucólica* 6, o conselho de Apolo é que Títilo se dedique apenas a um *deductum carmen* (“verso baixo”, v. 5).⁶⁸⁵ Como Ross (2008, p. 200) mostra, podemos entender no particípio não apenas algo reduzido ou mesmo composto, seguindo algumas das várias acepções do verbo *deduco*, mas também, e principalmente, como algo fiado. Assim, em Virgílio teríamos uma dica para a relação entre o fazer poético e o tecer (seja de teia ou de tecido), justamente no trecho em que sabemos que o autor de *Culex* se baseou.⁶⁸⁶

O tecer como metáfora para o fazer poético não é inovação de Catulo ou de Virgílio. Não nos aprofundaremos no tema, que certamente ainda possui muito a ser explorado, como demonstra Snyder (1981). Uma das conclusões do autor sobre a relação entre fazer poesia e tecer na literatura grega (em Homero e nos poetas líricos) mostra-se interessante para a ideia de cuidado e esforço poético:

an awareness of the Archaic poets’ notion of the ‘weaving’ of song enlarges our understanding of these writers’ conception of their own art; the process of making song was not an accident of fortuitous inspiration, but rather a craft to be learned, through which the poet could create tapestry of words woven together in a controlled design. (ibid., p. 196)

De qualquer modo, temos em *Culex* uma relação clara entre fazer poesia e tecer. O poeta afirma que brinca (*lusimus*, v. 1), uma clara referência ao fazer poético, e no verso seguinte afirma que *ut araneoli tenuem formauimus orsum* (“como aranhinhas formamos ténue teia”, v. 2). O adjetivo para a teia é o mesmo utilizado por Catulo no poema 68 (*tenuis*, “ténue”), também sendo comumente empregado em trechos metapoéticos, como já vimos acima. A sugestão de Catulo é mais desenvolvida em *Culex*, sinalizando um claro alinhamento neotérico e ao mesmo tempo encaixando-se perfeitamente na temática do poeta, explicitada no verso 3 (*haec propter culicis sint carmina docta*, “sejam de mosquito esses versos doutos”, v. 3). Em um poema que tratará justamente do feito heroico de um mosquito, é compatível que o poeta, no início, compare-se com uma aranha, desenvolvendo a ideia rapidamente apresentada por Catulo.

O autor de *Culex* também explica que não cantará as guerras (para isso fazendo um longo catálogo de várias delas), contruindo uma *recusatio*, recurso já visto nos textos

⁶⁸⁵ A combinação de Virgílio aparece em outros poetas posteriores, como Propércio (2.33b, v. 38), Horácio (*Epistula* 2.1, v. 225) e Ovídio (*Tristia* 1, v. 139; *Cartas Pônticas* 4.1, v. 1).

⁶⁸⁶ Como João Angelo Oliva Neto (2017, p. 22-24) aponta, *deduco* é utilizado por Ovídio no início das *Metamorfoses* (1, v. 4), relacionado ao seu poema, e no episódio em que Aracne borda uma história (6, v. 145-71, mas especificamente v. 69), mostrando a relação entre os dois procedimentos.

acima citados de Calímaco e de Virgílio.⁶⁸⁷ Calímaco, no entanto, não promete escrever sobre temas mais elevados no futuro; seu programa, pelo contrário, parece indicar que ele não tem planos de alterar seu estilo. Virgílio, na *Bucólica* 6, diz que deixará para outros cantarem os feitos de Varo (v. 6-8), permanecendo então com a musa agreste.⁶⁸⁸ Em *Culex*, o próprio poeta promete cantar em tom mais grave quando os tempos forem melhores (v. 8-9), curiosamente não prometendo cantar os feitos de seu homenageado, mas sim conforme o seu gosto (v. 10).

Como Janka (2005, p. 50) defende, tanto *Culex* quanto a *Bucólica* 6 são textos que recusam temas como as tristes guerras (*tibi namque canit non pagina bellum / triste Iouis*, “pois para ti a página não canta a guerra triste de Jove”, *Culex*, v. 26-27; *namque super tibi erunt qui dicere laudes, / Vare, tuas cupiant et tristia condere bella*, “pois haverá os que desejam sobre ti dizer os teus méritos e compor sobre as tristes guerras”, *Bucólica* 6, v. 6-7). No entanto, os *Aetia* falam negativamente sobre a épica, elogiando o gênero menor escolhido; já as *Bucólicas* apenas se recusam a escrever poesia épica, sem diminuí-la (TRESS, 2004, p. 66), o que se repete em *Culex*.

A *Bucólica* 6 de fato não canta nenhuma guerra ou seus heróis – tanto a cena em que jovens amarram Sileno quanto a canção do sátiro não envolvem guerras; mesmo sendo difícil determinar qual a unidade por trás do catálogo de mitos e outras histórias de Sileno, é certo que a guerra não os une. *Culex*, por outro lado, não cumpre sua promessa. Já na *recusatio* o poeta fornece um catálogo das guerras que não cantará (v. 27-34) e no relato do mosquito várias guerras, batalhas e histórias de heróis são abordadas, mesmo que em resumo. Assim, a promessa que parece válida em *Culex* é, na verdade, a feita no verso 8-9: *posterius grauiore sono tibi musa loquetur / nostra* (“depois em tom mais grave a nossa musa para ti falará”) – se considerarmos que o tom mais grave já é assumido no decorrer do mesmo poema, e não em uma futura obra.

Outra relação importante entre a *Bucólica* 6 e *Culex* é que ambos abordam já no próêmio a sua proximidade com Apolo e musas leves (no caso de *Culex*, junto da deusa Pales), comprometendo-se, ao que tudo indica, com uma poesia prazerosa. Isso é

⁶⁸⁷ A *recusatio* da *Bucólica* 6 pode inclusive ser considerada a primeira clara *recusatio* da poesia latina (ROSS, 2008, p. 189). Como Clausen (1964, p. 194) argumenta, as *recusationes* de Calímaco e de Virgílio foram escritas em períodos políticos bem distintos (a primeira, em tempos de paz; enquanto a segunda, em tempos não tão pacíficos), podendo assim inclusive ser interpretadas de diferentes modos. Virgílio escreve depois uma obra épica, em tom elevado, mas não é o que o eu poético da *Bucólica* 6 parece ter em mente.

⁶⁸⁸ Novamente, não precisamos confiar no que o poeta diz – a *Bucólica* 6 apresenta temas que à primeira vista destoam do mundo bucólico, possivelmente sendo um exercício que prova que as fronteiras do gênero são muito flexíveis. Depois da recusa de uma poesia mais elevada, o poeta afirma que mesmo os versos dessa *Bucólica* poderão cantar Varo (v. 9-12), mostrando que então talvez a recusa não seja completa.

cumprido nos dois poemas, seja na cena da *Bucólica* 6 em que Sileno é alegremente capturado por um grupo de jovens animados ou na cena de *Culex* em que as cabras se aventuram buscando comida pelas paisagens rochosas. Em ambos os poemas vemos uma valorização dos pastores, que são fundamentais no início (no caso da *Bucólica* 6, Títiro, que já aparecera nas *Bucólicas* anteriores como um pastor, é apresentado como o poeta; no caso de *Culex*, a grande participação do pastor até o início do relato do mosquito), mas ao mesmo tempo esse não é o único tema abordado.

Na *Bucólica* 6, a canção de Sileno reúne desde a criação do mundo até um grande número de mitos, passando pela coroação de Galo como poeta, apenas nos três últimos versos brevemente retornando ao cenário bucólico. É um poema que desafia os limites do gênero bucólico, mostrando como ele admite interação com outros gêneros, sendo extremamente maleável. Em *Culex*, o lamento do mosquito se afasta completamente da vida pastoril, focando em figuras mitológicas e heroicas, e apenas a partir do verso 385 volta para o pastor, que decide erigir o túmulo para o mosquito. No entanto, é difícil considerarmos *Culex* como apenas um poema bucólico, já que ele difere muito dos outros poemas bucólicos clássicos, seja na tradição grega ou na latina. Se a *Bucólica* 6 mostra que nem todo poema bucólico precisa se ater apenas a histórias e digressões pastoris, por outro lado o relato do mosquito é muito diferente da canção de Sileno, já que tem clara inspiração épica e é consideravelmente maior. Achamos melhor, assim, entender *Culex* como um epílio que dialoga fortemente com o bucólico.

Uma última característica que ainda gostaríamos de apontar no próêmio de *Culex* é o endereçamento ao misterioso *puer* (“menino”, “jovem”) Otávio. Como já visto (cf. seção 3.1), a identificação desse Otávio normalmente é com o futuro imperador Augusto ou com o amigo de Virgílio, Musa. No entanto, a utilização da palavra *puer* lembra também a *Bucólica* 4, em que é descrita a volta gradual de uma era de ouro graças ao nascimento de um misterioso *puer* (JANKA, 2005, p. 55). No caso da *Bucólica* 4, não possuímos indicação de um dos nomes do menino, o que leva a uma discussão muito maior sobre quem ele poderia ser. O mais lógico, como mostra Clausen (1994, p. 121-122), seria o filho esperado de Antônio e Otávia, símbolo da promissora (e logo frustrada) aliança entre Antônio e Otávio: “to contemporary readers the vexed question ‘Who is the boy?’ would not have occurred. They knew well enough who was meant: the expected son of Antony and Octavia and heir to Antony's greatness – the son that never was; a daughter was born instead”. Apesar desse possível paralelo pontual, em *Culex* não temos

uma relação tão grande entre a história do poema e o destinatário, que não interfere na narrativa e também não tem seus feitos descritos.

Berg (1974, p. 96) defende que o conteúdo de *Culex* adere ao *κατὰ λεπτόν* helenístico,⁶⁸⁹ que evitaria temas Homéricos e trágicos, buscando elevar o prosaico ao metafórico. Isso inclusive seria, para o crítico, o motivo pelo qual os augustanos não mencionam o poema – ele iria contra os ideais homéricos do período, um obstáculo apenas superado no período de Nero, quando teria havido aumento na circulação do poema. Certamente a afirmação de Berg está correta apenas em parte, pois nem tudo o que foi prometido no próêmio é de fato concretizado: temas Homéricos também são trabalhados em *Culex*.

Tendo esclarecido isso para o leitor, podemos continuar nosso estudo. Seguiremos investigando de que modo a poesia bucólica está presente em outros momentos do poema, para depois considerarmos também como as *Geórgicas* fazem parte do cânone retrabalhado no poema do *Apêndice Virgiliano*.

A complexa introdução, certamente o trecho mais elaborado do poema, não é o único momento de contato de *Culex* com a tradição bucólica. Como Most (1987, p. 206) defende, a poesia pastoril, em especial através das *Bucólicas*, está presente também nas personagens, nas suas ações e nos espaços de *Culex*, com especial proximidade com a *Bucólica* 1.

O eu poético passa a descrever o dia de um pastor, um dos protagonistas da história, e começa com uma descrição do céu no início do amanhecer (v. 42-45). O início de um poema junto do raiar do dia não é estranho à poesia de Virgílio. Na *Bucólica* 8, após uma introdução que situa o leitor sobre o contexto em que os cantos dos pastores Dâmon e Alfesibeu foram proferidos (assim como a consequência deles na natureza) e sobre o contexto em que a voz poética narra esse encontro, dedicando sua narrativa a alguém, a primeira canção é antecedida por uma breve descrição do início do dia, com a sombra abandonando o céu e o orvalho cobrindo a relva (v. 14-15).

O tom de *Culex*, no entanto, em muito difere. São descritos os movimentos do Sol, que em sua carruagem espalha raios brancos, e a Aurora, que persegue as trevas.⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Expressão utilizada pelo próprio Calímaco no fragmento 1 dos *Aetia* (v. 11).

⁶⁹⁰ Se contrapormos o trecho de *Culex* ao início de *Moretum* (*iam nox hibernas bis quinque peregerat horas / excubitorque diem cantu praedixerat ales*, “já a noite fizera duas vezes cinco horas invernaes e o sentinela alado indicara o dia com canto”, v. 1), que também retrata o raiar do sol, é fácil perceber como o tom difere.

As palavras utilizadas, assim, lembram mais as fórmulas homéricas que apontam o início de um novo dia. Em Homero, as fórmulas desse tipo não são usadas em todas as descrições do raiar do sol, e, portanto, não são algo mecânico ou mesmo sem importância ou aleatório. Algumas fórmulas são muito mais utilizadas do que outras, tendo inclusive funções além de situar a audiência em relação ao desenvolvimento temporal da narrativa (HARTWICK, 2013, p. 2-6; HALLER, 2007, p. 37-80). Em *Culex* não existe a necessidade narrativa de especificar em que dia os eventos aconteceram, já que toda a história se desenvolve em apenas um dia. No entanto, o poeta utiliza o recurso para destacar o momento do dia em que cada evento ocorre, garantindo que o leitor terá sempre claro como as cenas evoluem.

Em relação ao uso da construção *Aurora crinibus roseis* (“a Aurora de cabelos rosados”, v. 44), temos algumas passagens em latim que associam Aurora, seus cavalos e seu tom rosa. Duas delas são na *Eneida* (*hac uice sermonum roseis Aurora quadrigis / iam medium aethereo cursu traiecerat axem*, “nessa troca de conversas a Aurora com quadrigas rosas já no curso do céu meio anel traçara”, *Eneida* 6, v. 535-536; e *iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis*, “e já o mar avermelhava com raios, e a partir do alto céu Aurora amarela brilhava com biga rosa”, *Eneida* 7, v. 25-26),⁶⁹¹ provando a relação com descrições épicas. Tibulo também possui uma descrição semelhante em uma de suas *Elegias* (*hunc illum nobis Aurora nitentem / Luciferum roseis candida portet equis*, “para nós a radiante Aurora traga com cavalos róseos essa brilhante Lúcifer”, 1.3, v. 93-94). No entanto, como é possível ver a partir dos trechos aqui destacados, em todos os casos a Aurora é descrita como dona de cavalos róseos. Em *Culex*, a Aurora possui *cabelos* da cor rosa.

Propomos aqui, em primeiro lugar, que em *Culex* há um reconhecimento de que mesmo na tradição latina o uso homérico da descrição do raiar do dia é importante para a narrativa; em segundo, a possibilidade do autor ter se baseado não apenas em usos e construções latinas, mas sim diretamente em Homero. Pensamos nisso porque a descrição de uma Aurora rosada nos cabelos parece a junção de duas fórmulas homéricas: ἤμιος δ’ ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἥως (“e quando a aurora de róseos dedos recém-nascida brilhou”, *Iliada* 1, v. 477; 24, v. 788; *Odisseia* 2, v. 1; 3, v. 404 e 491; 4, v. 306, 431 e 576; 5, v. 228; 8, v. 1; 9, v. 152, 170, 307, 437 e 560; 10, v. 187; 12, v. 8 e 316; 13, v. 18; 15, v. 189; 17, v. 1; 19, v. 428)⁶⁹² e ἀλλ’ ὅτε δὴ τρίτον ἡμᾶρ εὐπλόκαμος τέλει Ἥως

⁶⁹¹ Para as citações da *Eneida*, seguimos a edição de Williams (1996).

⁶⁹² Para as citações da *Odisseia*, seguimos a edição de Merry e Riddell (1886).

(“mas quando de fato a Aurora de belos cabelos completou o terceiro dia”, *Odisseia* 5, v. 390; 9, v. 76; 10, v. 144), apropriando o tom róseo de uma e a descrição do cabelo da outra.

Em relação ao Sol e sua carruagem jogando raios luminosos, também é interessante considerar o que existe na tradição grega. Por um lado, o carro do Sol não aparece na *Iliada* e na *Odisseia*, estando presente apenas no *Hino Homérico a Hélios*: ὄς φαίνει θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν / ἵπποις ἐμβεβαώς (“ele brilha, montando em cavalos, nos mortais e nos deuses imortais”, v. 8-9).⁶⁹³ Por outro, o Sol aparece em várias passagens das obras homéricas, como, por exemplo, na *Iliada* 11 (εὔτε γὰρ ἠέλιος φαέθων ὑπερέσχεθε γαίης, “pois quando o Sol brilhando sobrevoou a terra”, v. 735) e na *Iliada* 17 (ἠέλιος δ’ ἐπέλαμψε, “e o Sol brilha”, v. 650). Com os seus cavalos, na tradição latina, ele aparece, por exemplo, nas *Geórgicas* 2, explicando o movimento que o sol faria no início do outono: *cum rapidus Sol nondum hiemem contingit equis* (“quando o rápido sol ainda não toca o inverno com os cavalos”, v. 321-322); e na *Eneida* 12, no raiar de um dia: *postera uix summos spargebat lumine montes / orta dies, cum primum alto se gurgite tollunt / solis equi lucemque elatis naribus efflant* (“depois mal o dia nascendo espargia os altos montes com luz, quando primeiro os cavalos do sol se levantam do mar fundo e sopram a luz através dos narizes elevados”, v. 113-115), não aparecendo de modo semelhante ao de *Culex*.

É possível supormos, além disso, que o poeta de *Culex* faça uma paródia desse tradicional momento épico – justamente por saber que nada de excepcional acontecerá na manhã do pastor, a descrição em tom elevadamente épico (afinal, são utilizados 3 versos para uma descrição que costuma tomar, na poesia latina, no máximo 2; e ao mesmo tempo não apenas a Aurora é descrita, como também o Sol) pode ser um modo de criar uma expectativa no leitor que será intencionalmente frustrada, gerando comicidade. A interpretação contrária também é possível: o poeta, ciente de que canta em um estilo menor, ainda assim busca elevar seu tema, considerando o cotidiano de um pastor tão digno de ser narrado quanto os feitos de heróis épicos.

No fim do dia, quando o pastor recolhe seu rebanho e se prepara para dormir, novamente há uma descrição do movimento dos astros, agora indicando o anoitecer: *iam quatit et biiuges oriens Erebeis equos nox / et piger aurata procedit Vesper ab Oeta* (“já a noite nascendo bate também nos cavalos emparelhados para os Érebois e lenta Vésper

⁶⁹³ A carruagem aparece também no *Hino Homérico a Atena* (v. 13). Para citações dos *Hinos Homéricos*, seguimos a edição de Allen e Sikes (1904).

avança do dourado Eta”, v. 202-203). No caso dessa descrição, temos certo paralelo com as *Bucólicas*, por mais que não completamente. O pôr do sol muitas vezes termina um poema bucólico, como vemos na *Bucólica 2* (*et sol crescentis decedens duplicat umbras*, “e o sol, caindo, duplica as sombras que crescem”, v. 67);⁶⁹⁴ e na *Bucólica 6* (*cogere donec ouis stabulis numerumque referre / iussit et inuito processit Vesper Olympo*, “até que ordenou que levasse as ovelhas aos estábulos e contasse o número e Vésper retornou ao relutante Olimpo”, v. 85-86), em que o pastor também reúne o seu rebanho e Vésper se move lentamente. Assim, apenas a primeira parte da descrição de *Culex* destoa do bucólico, referindo-se à Noite e aos cavalos do Érebo. Algo semelhante é a descrição da noite em que o fantasma de Anquises aparece, na *Eneida 5* (*et Nox atra polum bigis subuecta tenebat*, “e a Noite terrível levantando com as bigas tinha o céu”, v. 721), já que a passagem também mostra a noite se aproximando com cavalos.

A primeira ação do dia é levar as cabras para os pastos, que ficam em colinas recobertas por grama (v. 45-47). É notável o enfoque dado para os movimentos das cabras, que são descritos com várias especificações, girando normalmente em torno da aventureira busca por alguma planta especial (v. 48-56), mas incluindo também a cabra que se admira na beira do rio (v. 57). Por um lado, Kennedy (1982, p. 371) vê na cena em que os animais se alimentam um fundo convencional para a poesia pastoril; por outro, é difícil encontrar outra passagem na poesia grega e latina que se aproxime da de *Culex*, justamente por seu detalhamento excessivo de aspectos banais.

Drew (1925, p. 23) levanta algumas passagens de Teócrito que poderiam ter servido de inspiração para o comportamento das cabras de *Culex*. No *Idílio 5*, no qual Comatas e Lácon disputam de maneira não muito amigável, uma das trocas de versos envolve um detalhamento sobre o que seus animais comem e fazem: ΚΟ. ταὶ μὲν ἐμαὶ κύτισόν τε καὶ αἴγυλον αἴγες ἔδοντι, / καὶ σχῖνον πατέοντι καὶ ἐν κομάροισι κέονται. / ΛΑ. ταῖσι δ’ ἐμαῖς ὀίεσσι πάρεστι μὲν ἄ μελίτεια / φέρβεσθαι, πολλὸς δὲ καὶ ὡς ῥόδα κίσθος ἐπανθεῖ (“CO. As minhas cabras comem cítiso e erva e andam no lentisco e deitam nos arbustos. LA. E para as minhas ovelhas há erva-cideira para comer, e muito cisto, que floresce como rosa”, v. 128-131). Assim, não seria de todo estranho que *Culex* explorasse uma parte do canto bucólico que foca mais no comportamento animal, algo que permeia (não sempre, mas às vezes) principalmente a poesia de Teócrito.

⁶⁹⁴ Com especial destaque para o paralelo com as sombras que se duplicam também nos versos 204-205 de *Culex* (*cum grege compulso pastor duplicantibus umbris / uadit*, “o pastor, com o rebanho reunido, vai pelas sombras que aumentam”).

Os *Idílios* 8 e 9, hoje considerados espúrios, também trazem cenas desse tipo. Se por um lado eles não são de Teócrito, por outro certamente revelam como teria sido a recepção do poeta ainda na antiguidade, em uma época provavelmente próxima da publicação de seus poemas (segundo Gow (1973, p. 171 e 185), eles foram incluídos na coleção de poemas de Teócrito já em papiro do século II d.C., assim como em edições comentadas). No *Idílio* 8 (v. 67-70), Menalcas, um jovem pastor, aconselha as ovelhas a se alimentarem para que depois ele possa ordenhá-las. De modo geral, a sua canção se ocupa da paisagem e dos animais, como por exemplo quando ele pede que as cabras sigam o bode até a sombra e a água (v. 49-52) ou quando diz que quer apenas cantar enquanto observa as cabras e o mar (v. 53-56). No curto *Idílio* 9, observa-se a mesma tendência. A voz poética pede que os pastores Dáfnis e Menalcas deixem seu gado errar entre as flores, permanecendo próximo do rebanho, enquanto eles cantam músicas bucólicas (v. 4-6). Dáfnis evoca também a imagem de repousar perto da água fresca (v. 9).

Virgílio possui um trecho semelhante a esses. Na *Bucólica* 3, Menalcas e Dametas também reservam uma parte de sua disputa para falar sobre seus animais (v. 94-101). Menalcas pede que suas ovelhas não avancem para mais perto do rio, para que não se molhem. Dametas, em resposta, ordena que Títiro recolha as ovelhas que pastam perto do rio, pois em outro momento ele mesmo as lavará. Então Menalcas solicita que jovens tirem as ovelhas do sol, já que a alta temperatura seca o leite delas. Dametas, por fim, comenta sobre seu gado, que emagrece mesmo estando diante de um bom pasto.

Certamente a canção de Menalcas no *Idílio* 8 mostra uma preferência pela abordagem da rotina de pastores e seus animais, seguindo o mesmo caminho que *Culex* depois aprofundaria. A mesma tendência aparece no *Idílio* 9 – no entanto, sendo um poema curto, ela não é mais desenvolvida. Virgílio explora a mesma ideia em uma das bucólicas com canto amebou, também de modo breve.

A cena de *Culex* é ainda semelhante à despedida de Melibeu, na *Bucólica* 1 (v. 75-78), quando ele se dirige às cabras, já que não mais as verá pastando. Ele imagina-se, numa espécie de lembrança, deitado em uma gruta, observando as cabras se alimentarem escalando locais rochosos (*dumosa pendere procul de rupe uidebo*, “verei pendurarem-se ao longe num rochedo cheio de silvados”, v. 76) e com salgueiro amargo (*salices carpetis amaras*, “colherão os salgueiros amargos”, v. 78). Algumas das palavras que destacamos aparecem na descrição de *Culex*. As cabras vagam entre sarça (*dumis*, v. 48) e prendem-se em rochas solitárias (*desertas haerebant rupes*, v. 51). Elas também comem as pontas do salgueiro curvado (*rapit cacumina salicis lentae*, v. 54-55). Além disso, o

mesmo verbo é utilizado para o ato de cortar as plantas (*carpuntur*, “são colhidas”, v. 52; *carpente*, “colhendo”, v. 54).

Percebemos, desse modo, que, se não existe nas *Bucólicas* cena próxima da de *Culex*, isso se dá pelo seu tamanho, maior do que o usual quando comparada às dos *Idílios* e das *Bucólicas*. A temática é explorada mais longamente no poema do *Apêndice Virgiliano*, resultando numa cena com detalhes engraçados, que se afastam da convenção bucólica, mas não vão contra ela. Most (1987, p. 206), por outro lado, considera que as palavras semelhantes não apontam para uma relação de dependência entre as partes de *Culex* e da *Bucólica* 1 – as cenas apenas dividiriam elementos convencionais da poesia pastoril. O momento descrito por Melibeu certamente aponta para uma situação considerada por ele ideal. Seu lamento lembra acontecimentos felizes do passado no campo, mostrando para o leitor que essa seria uma experiência prazerosa para o pastor que valorizasse seus deveres. Em *Culex*, como veremos a seguir, essa também parece ser uma situação valorizada, já que na sequência há um elogio à vida do pastor, que em seu fim parece ser uma reflexão do próprio pastor (v. 98) – ele, ao observar suas cabras se alimentando, perceberia então o quão afortunado é, sem precisar perder sua posse para valorizar o que tem.⁶⁹⁵

Para Kennedy (1983, p. 51), a digressão sobre a felicidade do pastor (v. 58-97) lembra várias outras passagens de elogio à vida rural da poesia romana. Analisaremos alguma dessas,⁶⁹⁶ como a *Geórgica* 2 (v. 458-510) e *De Rerum Natura* (2.1-36), na sequência de nosso trabalho (cf. seção 3.5.2). Louis (2001, p. 1), no entanto, defende que, mesmo possuindo semelhanças com obras de outros autores, esse trecho sempre lembra as *Bucólicas* de Virgílio.

De fato, vários elementos enumerados em *Culex* também aparecem nas *Bucólicas*. Por exemplo, alguns dos ricos bens materiais listados, que não devem ser importantes para um simples pastor, homem feliz em sua simplicidade, são utilizados no livro das *Bucólicas*. A primeira demonstração de riqueza em *Culex* é a lã tingida (*si non Assyrio fuerint bis lota colore / Attalicis opibus data uellera*, “se não forem duas vezes lavadas com cor Assíria as lãs pagas com riquezas de Átalo”, v. 62-63). Na *Bucólica* 4, a lã será colorida naturalmente quando o menino crescer, dispensando o trabalho e o gasto

⁶⁹⁵ Há também em Ovídio (*Remedia amoris*, a partir do v. 175; *Cartas Pônticas* 1.8, a partir do v. 51) cenas semelhantes, em que o pastorear de cabras é visto como algo desejável (KENNEDY, 1982, p. 371).

⁶⁹⁶ Outras são: Horácio, *Epodo* 2; *Sátira* 2.2; *Epistula* 1.10; Sêneca *Phaedra* (v. 483-564) (LOUIS, 2001, p. 1).

de seu tingimento (*nec uarios discet mentiri lana colores / ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti / murice, iam croceo mutabit uellera luto; / sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos*, “nem a lã aprenderá a mentir várias cores, mas o próprio carneiro nos pastos, agora com suave rubro múrice, agora com amarelo açafião, mudará a lã; espontaneamente o seu vermelho vestirá os carneiros que pastam”, v. 42-45).

Por outro lado, o poema *Culex* dá também como item luxuoso copos entalhados (*nec pocula gratum / Alconis referent Boethique toreuma*, “nem os copos de Alcão e os relevos de Boécio trarão felicidade”, v. 66-67). Esses copos lembram duas cenas chave para a poesia bucólica: o copo descrito pelo cabreiro, no *Idílio 1* (v. 29-56) de Teócrito, e os copos de Menalcas e Dametas, na *Bucólica 3* (v. 36-48).

No *Idílio 1*, o copo de madeira é novo, revestido por cera, sendo descrito como αἰπολικὸν θάημα (“uma maravilha de pastor” ou “uma maravilha para o pastor”, v. 56) e seu desenho como τι θεῶν δαίδαλμα (“uma obra dos deuses”, v. 32). Segundo Hopkinson (2015, p. 20-21), “the cup is a pastoral equivalent for a vessel of painted pottery or chased silver”. Não há nenhuma informação sobre seu artista, mas sua descrição garante que ele nunca foi utilizado e que possui três cenas encravadas: na primeira, uma mulher indiferente ao cortejo de dois homens, que disputam a sua atenção através de palavras e que sofrem; na segunda, um velho pescador se esforça no manejar de sua rede; na terceira, um menino cercado por duas raposas, sendo que uma pega as uvas que ele deveria proteger e a outra a mochila com seu café da manhã, enquanto ele tece distraidamente uma armadilha para gafanhotos. Além das cenas, o copo possui detalhes de acanto e hera. Esse conjunto de cenas é lido como um programa da poesia de Teócrito (HALPERIN, 1983, p. 163-181).

O copo é oferecido como pagamento pela canção de Tírsis sobre os sofrimentos de Dáfnis, junto do direito de ordenhar três vezes uma cabra que recentemente pariu gêmeos. Ele, assim, vale menos do que uma canção. O cabreiro informa também que o comprou de um barqueiro, pagando uma cabra e um grande queijo. Ele seria então menos valioso que uma boa canção, mas mais valioso que uma cabra.

Ainda em Teócrito, no *Idílio 5* (v. 104-105), são citadas uma tigela usada para beber leite (γαυλός) e uma tigela utilizada para misturar bebidas (κρατήρ). Essa última, segundo Comatas, dono dos itens, foi feita por Praxíteles. No entanto, como sabemos que esse era o nome de um famoso escultor ateniense, da época de 395 a 330 a.C., autor de trabalhos como *Afrodite de Cnido*, *Hermes com o Infante Dioniso* e *Sátiro em repouso*, a interpretação mais comum é que esse seja um recurso humorístico. Para Segal (1967, p.

288-298), o pastor tenta se passar por culto, mas claramente não conhece o trabalho de Praxíteles, que nunca fez nada semelhante a uma tigela.

Em Virgílio, os copos são quatro, todos feitos por Alcimedonte. Para Clausen (1994, p. 100-101), o artista seria apenas “a suitably pretentious name. The work of art is identified by attribution to an artist who has, however, no separate identity”. Menalcas, por não poder apostar animais, oferece os dois copos que tem, feitos de faia, descritos como *caelatum diuini opus Alcimedontis* (“obra ornada do divino Alcimedonte”, *Bucólica* 3, v. 37). O entalhe deles representa dois astrônomos, Cônon (de Alexandria, que em 245 a.C. identificou a constelação Coma de Berenice, tema abordado por Calímaco em um poema) e outro não nomeado (deixando algumas possibilidades, como Eudoxo, Hiparco, Euctêmon, Hesíodo, Euclides, mas mais provavelmente Arquimedes, já que o nome não caberia na métrica do hexâmetro) (CLAUSEN, 1994, p. 102), rodeados por vide, hera e corimbo (v. 38-39). Ele destaca que nunca os utilizou (v. 43). No entanto, Dametas não se impressiona com a oferta, justamente por ter copos feitos pelo mesmo artista. Ele não os valoriza tanto quanto Menalcas, apenas diz que nos seus há o desenho de Orfeu, que é seguido por selvas, e ao redor acanto (v. 44-46). Os copos também nunca foram utilizados (v. 47).

Já que a descrição do copo no *Idílio* 1 é interpretada como um apontamento metapoético de partes centrais para a poesia de Teócrito, o mesmo ocorre com os copos em Virgílio, por mais que eles ocupem um espaço muito menor do que no poema do siracusano. Segal (1967, p. 288-292) acredita que como os primeiros copos aludem não a eventos cotidianos, mas sim à pesquisa astronômica, temos aqui uma alusão ao fato de que Virgílio busca incorporar temas mais elevados em sua poesia pastoril. A *Bucólica* 6, que já foi bem discutida em nossa análise, seria um exemplo de incorporação de assuntos elevados. Por outro lado, o segundo par de copos traz a imagem de Orfeu encantando florestas – para o crítico, uma referência à harmonia entre homem e natureza, trazida pela arte. Desse modo, o primeiro par representaria a ordem celeste e o segundo a ordem da natureza, estando os dois relacionados ao papel do homem nessas ordens; o conjunto de copos representa ainda a mistura do real e do mítico, característica muito importante das *Bucólicas*.

Sem dúvida os copos têm papel importante para a nossa compreensão da tradição bucólica, seja em Teócrito ou em Virgílio. Por um lado, percebemos que os copos não necessariamente são uma riqueza, pois Dametas se mostra apático à oferta de Menalcas, já possuindo artefatos semelhantes. Se em Teócrito o copo vale mais do que um animal,

na *Bucólica* 3 um par deles já não é tão valorizado. O nome do artista que os fez, de qualquer modo, serve para caracterizar o objeto e mesmo quem fala sobre ele. O pastor, ao reconhecer a procedência e autoria da obra, mostra se importar com uma tradição artística,⁶⁹⁷ procurando assim mostrar-se mais refinado, douto; mas quando um pastor cita um artista improvável, tem-se a impressão de que ele não conhece sobre o que fala, gerando uma situação cômica.

Em *Culex* os copos não são descritos, possuindo apenas o nome de seus artistas, e fazem parte de uma lista de bens luxuosos. Alcão é citado por Plínio o Velho como um escultor (*Naturalis Historiae*, 34) e na *Bucólica* 5 (v. 11) é um pastor que poderia ser elogiado por Mopso em sua canção (POLASTRI, 2013, p. 67-68). Alcão como um pastor de maior destaque aparece na *Écloga* 6 de Calpúrnio Sículo, sendo um jovem que antes competira com Nictilo, apostando, de sua parte, um filhote de uma leoa. Ele vence a disputa, levando a cabra e os filhotes que Nictilo apostara. No entanto, Lícidas duvida desse desfecho, uma vez que Alcão não teria capacidade para isso. A discussão sobre Alcão desperta grande rivalidade entre os pastores, que de tanto discordar acabam irritando o juiz Mnesilo e não competindo de fato com canções. Esses dois intertextos bucólicos (*Bucólica* 5 de Virgílio e *Écloga* 6 de Calpúrnio Sículo) não parecem enriquecer muito nossa análise.

O que consideramos aqui mais importante é a cena das *Metamorfoses* 13 (v. 680-701), em que Ânio dá de presente para Eneias um copo (*cratera*, v. 681) de bronze, feito por um Alcão.⁶⁹⁸ Nele está gravada uma história, que é descrita em detalhes, com destaques para as interpretações feitas a partir do desenho (por exemplo, o verso 686: *hae pro nomine erant, et quae foret illa, docebant*, “essas [portas] estavam no lugar do nome e ensinavam qual seria aquela [cidade]”): Tebas, tomada por uma peste e por luto, recebe os sacrifícios das filhas de Órion e de suas cinzas saem os gêmeos Coronas; na parte superior, há desenhos de acanto. Alguns elementos pastoris são também descritos, mas

⁶⁹⁷ Vale observar também que na tradição bucólica o uso de nomes de artistas para copos difere do uso de nomes de antigos donos de instrumentos. No segundo caso, os donos são pastores que já apareceram em obras bucólicas anteriores, para mostrar continuidade entre os autores (SAUNDERS, 2008, p. 80-81). No caso dos copos, os nomes são estranhos, de personagens que não fazem parte do mundo bucólico. Isso aumenta a impressão de que se trata de um objeto raro, exótico, e por isso mais valorizado. No caso de *Culex*, o nome de Alcão já fora utilizado em Virgílio e com maior importância em Calpúrnio Sículo, como veremos a seguir, não se aplicando nossa conclusão sobre o exotismo dos nomes.

⁶⁹⁸ Não entraremos na difícil discussão sobre qual a cidade de origem desse Alcão, já que justamente essa informação não é consenso nos manuscritos e nos críticos. Cf., e.g., Hopkinson (2000, p. 201), que inclusive entende essa passagem de Ovídio como uma alusão à *Bucólica* 3.

de modo triste, como as ninfas e as fontes secas que lamentam (v. 689-690) e as ovelhas que lambem, com muita sede, pedras (v. 691).

Parece, assim, significativo que o autor de *Culex* opte por registrar o nome de um artista que, segundo Ovídio, fazia copos de bronze (e não de madeira, como em Teócrito) e com uma história trágica (e não bucólica). É mais plausível imaginarmos um copo de bronze como algo demasiado luxuoso para um pastor, afinal, nenhum item desse material é citado em Teócrito e em Virgílio. Segundo Torrinha (1945), *toreuma* (*Culex*, v. 67) pode significar “obra cinzelada; trabalho feito em relevo; vaso de ouro ou prata”⁶⁹⁹ – a última acepção da palavra reforçaria nossa leitura do copo como um objeto de metal precioso. O poeta de *Culex* não descreve como seria esse copo de Alcão, mas fica a possibilidade de na verdade esta ser mais uma indicação de que a recusa de cantar temas tristes ou de guerra não será cumprida. Seu copo não trataria de temas leves ou pastoris, se formos seguir a dica sugerida pelo intertexto ovidiano.

Boécio, o outro artista citado, também aparece em Plínio o Velho (*Naturalis Historiae*, 34) como famoso por seu trabalho com prata, mas também tendo feito uma estátua, e em Cícero (*In Verrem*, 2.4.32), como autor de vasos célebres (POLASTRI, 2013, p. 67-68). Teríamos, desse modo, a confirmação de que o eu poético de *Culex*, nesse trecho, considera como supérfluos os objetos de metal feitos por artistas renomados.

Como vimos, Ribbeck (1868) e Baehrens (1880) propõem a leitura *Rhoecique* (de Roeto). Pelo que pudemos recuperar, a proposta não segue nenhum manuscrito, mas *Boethique* é também uma reconstituição. Mesmo que não seguida por Ribbeck (1895), é interessante analisar o que esse nome diferente poderia significar. *Rhoetus/Rhoecus* é, segundo o OLD, “the name of several mythological characters, esp. **a** one of the Giants. **b** a Centaur”. Como centauro, aparece na *Geórgica* 2 (v. 456). Mynors (1990, p. 161-162) comenta, em relação ao trecho da *Geórgica* 2, que

either V. is here following a different form of the story, or he is choosing Centaur-names to please himself. It is not surprising that the name Rhoecus, preserved here by the Palatinus, should have been fused in Antiquity, and in our MSS, with Rhoetus, the name of the giant killed by Bacchus in Hor. *carm.* 2.19.23 or Minerva in 3.4.55, which V. re-uses for two minor characters in *A.*

Há, desse modo, a possibilidade de que, se seguirmos as edições de Ribbeck (1868) e de Baehrens (1880), também o nome de Roeto aponte para temas de batalhas, normalmente

⁶⁹⁹ Como também o verbete τόρευμα em Liddell e Scott (1953).

encontradas nas obras épicas. O *carmen* 2.19 de Horácio contrasta uma cena em que Baco e Dríades reagem a vários feitos do deus, inclusive a morte de Roeto. Na *Eneida* 9 (v. 342-350), Eurialo mata um soldado chamado Roeto, que se escondia, assustado, atrás de uma cratera. O nome *Rhoetus/Rhoecus* é utilizado para outras personagens (como na *Eneida* 10 (v. 388), para designar o rei dos marrúbios), mas, em sendo uma variante pouco seguida pelas edições do poema *Culex*, não é seguro o considerarmos o detalhe mais importante do trecho aqui analisado.

Diferente da lâ tingida, não é certo que todos os copos seriam tão valorizados, já que vimos uma diferença em relação a isso numa das personagens da *Bucólica* 3. De qualquer forma, eles representam uma intervenção humana, uma espécie de arte, justamente por possuir entalhes, e assim não fazem parte da necessidade dos pastores mais simples. Se seguirmos a ideia de que o autor de *Culex* se baseia na passagem de Ovídio, pensando em um copo de bronze e com cenas trágicas, temos maior segurança de que é feita referência a um item luxuoso dentro do mundo bucólico e, ao mesmo tempo, a um objeto com potencial metapoético, se lido através do intertexto das *Metamorfoses* 13.

Esses bens materiais são opostos a cenas pastoris, como deitar na grama florida tendo a mente tranquila (v. 68-71) e reclinar abaixo de uma árvore tocando flauta (v. 72-75). A terra colorida por diversas flores e frutos é um dos argumentos de Córidon para atrair Aléxis para o campo, na *Bucólica* 2 (v. 45-55). O enfoque de *Culex* não é, no entanto, exemplificar a diversidade natural do local, enumerando as diferentes plantas como Virgílio. O poeta cria uma cena mais curta, com destaque para o deitar tranquilo do pastor nesse cenário.

O ato de tocar encostado em uma árvore evoca a cena provavelmente mais famosa das *Bucólicas* de Virgílio, em parte por ser a primeira do livro (1, v. 1-2), quando Títilo está deitado embaixo de uma faia e Melibeu deve partir. Na *Bucólica* 7, Dáfnis também se encontra sob uma árvore (v. 1) e convida Melibeu, que conduzia seu rebanho, a se juntar a ele para ouvir a disputa de Córidon e Tírsis (v. 8-13). Assim, a sombra de árvores se mostra um local propício tanto para o cantar bucólico quanto para o descanso, muitas vezes unindo as duas coisas, como vemos em *Culex*.

Além disso, em *Culex* as cabras, o bosque, Pales e as cavernas são gratos ao pastor (v. 76-78). Esses elementos aparecem nas *Bucólicas*, fazendo parte do cenário que envolve os pastores. A exceção é a deusa Pales, que aparece apenas na *Bucólica* 5 (v. 35), deixando os campos junto de Apolo depois que Dáfnis morreu. Em *Culex*, no entanto, ela

aparece também como patrona (v. 20), junto de Apolo. Essa junção dos deuses está nas *Geórgicas* 3 (v. 1). Como aponta Mynors (1990, p. 178), Pales é uma deusa italiana, relacionada aos pastores e símbolo da vida pastoril. No contexto do início das *Geórgicas* 3, Apolo representa os cavalos e os bois (devido ao seu epíteto Anfrísio),⁷⁰⁰ enquanto Pales, as ovelhas e cabras (como ocorre posteriormente no mesmo livro, v. 294).⁷⁰¹ Desse modo, Apolo e Pales juntos cobrem todos os níveis do mundo pastoril, algo que ocorre também na *Bucólica* 5.

A valorização do pastoril em *Culex* implica em uma reprovação da vida na cidade. Porém, convém lembrar que nem sempre na poesia bucólica esse é o retrato dominante. Em poemas como a *Bucólica* 1, a cidade aparece em conflito com o campo, mas não necessariamente como um local ruim. Títiro, que esteve em Roma, parece muito mais interessado em descrever a incrível cidade do que em consolar Melibeu (a menos que Melibeu se dirigisse para lá e, assim, Títiro estivesse tentando mostrar ao pastor que a cidade também tem coisas positivas, como o campo), uma posição de certo modo estranha para Títiro, um personagem tão importante no livro das *Bucólicas* – já na abertura ele não estaria tão interessado no campo, mas sim impressionado pelo ambiente urbano. Essa mesma admiração por Roma é explorada de modo mais evidente por Calpúrnio Sículo, na *Écloga* 7, na qual Córídon retorna de lá e descreve os espetáculos que viu. Novamente, há alguns detalhes que dificultam uma interpretação clara – por exemplo, Córídon não consegue ver o deus que mora em Roma, pois estava malvestido, o que não parece ser um elogio ao governante.

Em *Culex*, há uma simplificação do contraste entre campo e cidade. A vida urbana é representada apenas através dos seus objetos luxuosos, sendo algo completamente negativo, enquanto os pastores têm uma felicidade mais pura e verdadeira. Essa simplificação lembra, por exemplo, poemas como o *Moretum*, que retratam a vida simples sem a questionar ou julgar. Nos dois casos, a tensão entre cidade e campo, um elemento importante para a tradição bucólica (como podemos ver na definição de Halperin (1983, p. 61-71) do que seria o pastoril), não encontra tanto espaço.

⁷⁰⁰ Epíteto utilizado no *Hino a Apolo* de Calímaco (v. 47-49), quando o deus, apaixonado por Admeto, cuida de um rebanho e o alimenta ao lado do rio Anfrísio.

⁷⁰¹ Para Keightley (1846, p. 66), “Pales seems to have presided over all the parts of rural life, and not merely over cattle, for her image bears a pruning-hook”. Fica uma questão em aberto: por que Pales, sendo uma divindade tão importante para os pastores, aparece tão pouco em Virgílio? Nas obras bucólicas de Calpúrnio Sículo e de Nemesiano, a deusa está mais presente (LORENZO; GIORDANO, 1996, p. 269).

Ainda na digressão sobre as coisas boas da vida campestre, o poeta diz que Priapo é reverenciado pelo pastor (v. 86). Como Clausen (1994, p. 225-226) comenta em relação à *Bucólica* 7, “Priapus was neither primitive nor indigenous; a Hellenistic import rather, never taken very seriously by the Romans, and with no official cult. (...) The Priapus in a poor man's garden would be a roughly carved image of figwood, painted red, and quite worthless”. Esse comentário explica a descrição de Priapo em *Culex*, *non arte politus* (“polido sem arte”, v. 86). Em Teócrito, no *Idílio* 1 (v. 21), o cabreiro cita uma estátua de Priapo ao descrever o local em que ele e Tírsis podem sentar para cantar. Nesse mesmo *Idílio* (v. 81-91), o deus aparece como um dos que visitam o agonizante Dáfnis, situação que encontra paralelo no *Lamento a Bíon* (v. 27), de Pseudo-Mosco, pois também nesse caso Priapos lamentam a morte de Bíon. No *Epigrama* 3 de Teócrito (*Antologia Palatina* 9.338), Priapo é citado rapidamente, enquanto no *Epigrama* 4 (*Antologia Palatina* 9.437),⁷⁰² o deus tem um papel central, sendo que o poema descreve onde está a estátua dele, como ela é, e ainda conta sobre uma oferta votiva feita para ela, sendo um poema priápico (cf. seção 6.4.1).

Na *Bucólica* 7, Priapo é homenageado em parte da canção de Tírsis, em que ele promete uma modesta oferenda ao deus (v. 33-36). Ele diz já ter uma estátua de mármore em sua plantação, algo estranho, pois a tradição o descreve como de madeira, e promete uma de ouro, caso o deus seja propício a ele. Como veremos em nossa análise do poema *Copa* (ver seção 4.5.1), em que há uma estátua de Priapo no jardim da taberna, também nas *Geórgicas* 4 (v. 109-111) há uma na descrição de um jardim. No caso dessas duas últimas passagens, o deus é descrito como possuindo uma foice (*falx*), o que ocorre em *Culex*. A utilização de *falce deus* para Priapo (*Culex*, v. 86) aparece também em Tibulo, na *Elegia* 1.4, na qual o deus dá uma lição sobre amor pederástico a pedido de Tibulo: *tunc Bacchi respondit rustica proles, / armatus curua, sic mihi, falce deus* (“então responde assim para mim a prole rústica de Baco, deus armado com curva foice”, v. 8-9).

No fim da longa digressão sobre a feliz e simples vida rústica, o autor de *Culex* diz que os pastores imitam o poeta Ascreu, Hesíodo, e assim têm uma vida tranquila (v. 96-97). Hesíodo era mais do que um dos maiores pastores poetas (*Teogonia*, v. 23-24) para a tradição antiga. Tendo escrito um poema sobre a vida no campo, *Os trabalhos e os dias*, ele representava ainda uma oposição a Homero e à temática de guerras e heróis. Hesíodo cantou tanto os deuses e suas origens quanto a rotina dos homens e do mundo,

⁷⁰² Para Berg (1974, p. 100) o *Epigrama* 4 seria o único poema de Teócrito que teria exercido influência direta em *Culex*.

sendo um modelo para a poesia alexandrina justamente por possuir poemas menores, no número de versos, e mais polidos (na visão alexandrina). A importância de Hesíodo para Calímaco, por exemplo, fica clara através do fragmento 2 dos *Aetia*. Para Clausen (1964, p. 186), o *Epigrama* 42 do livro 7 da *Antologia Palatina* aponta para a inspiração hesiódica de Calímaco, que teria um sonho de iniciação poética semelhante à experiência narrada por Hesíodo (*Teogonia*, v. 22-34).

Morelli (2000, p. 451-453) defende que, em *Culex*, o pastor possui uma consciência intelectual e poética sem paralelos, já que toda a digressão sobre a futilidade de luxos e a importância de uma vida simples é atribuída ao próprio pastor (*talibus in studiis baculo dum nixus apricas / pastor agit curas*, “em tais estudos, enquanto apoiado no cajado, o pastor ocupa-se dos deveres ensolarados”, v. 98-99).⁷⁰³ Como na sequência é dito que ele toca uma flauta composta (*compacta harundine*, v. 100)⁷⁰⁴ com arte não melodiosa (*non arte canora*, v. 99), fazendo um poema banal (*solitum carmen*, v. 100), o crítico sugere que aqui talvez haja uma sutil ironia, contrapondo as reflexões bem elaboradas à simplicidade de seu canto.⁷⁰⁵ Porém, a palavra *studium* (v. 98) não precisa ser lida necessariamente como “estudo”, “opinião”, “afeição”; segundo Torrinha (1945), um outro possível significado seria “ocupação”, “profissão”. No contexto de *Culex*, é possível também que *talibus studiis* refiram-se apenas às atividades campestres referidas antes.

Por outro lado, não é tão difícil encontrarmos em Teócrito e em Virgílio pastores que refletem sobre sua situação. Parece ser o caso de Polifemo, no *Idílio* 11, já que ele

⁷⁰³ Cantar apoiado num cajado, e não reclinado numa árvore, pode parecer estranho. No entanto, Drew (1925, p. 24) defende que a cena do *Idílio* 7 (v. 18-19, em que Lícidas parece cantar enquanto permanece apoiado no seu cajado) e também a da *Bucólica* 8 (v. 16, em que Dâmon canta apoiado em um cajado de oliveira) teriam inspirado esse detalhe de *Culex*. No entanto, na *Bucólica* 8, é possível entender que *oliuae tereti* como uma “elegante oliveira” e não necessariamente como um “cajado de oliveira”. De qualquer modo, como Clausen (1994, p. 244) comenta, “Damon’s posture is, however, unusual, for pastoral singers are usually seated while performing”.

⁷⁰⁴ Como bem aponta Drew (1925, p. 46-7), o instrumento é descrito de modo semelhante ao do *Idílio* 1 (v. 128-129): ἔνθ’ ὄναξ, καὶ τάνδε φέρει πακτοῖο μελίπνον / ἐκ κηρῶ σύριγγα καλὸν περὶ χεῖλος ἑλικτάν (“vem, senhor, e aceita essa siringa, cheirando ao mel da cera que a construiu e nos lábios bem curva”). Como Hopkinson (2015, p. 32-33) explica em nota, “the Greek syrinx of this period was usually rectangular; all the reeds were of the same length, each being plugged with wax at a different point. Wax could be used also to help bind the reeds together”. O instrumento equivalente romano tinha os canos cortados em diferentes tamanhos, mas eram presos de modo semelhante ao grego (BARKER, 2012, p. 977). Assim, não seria estranho que o autor de *Culex* utilizasse uma expressão equivalente para transmitir a ideia já vista em Teócrito.

⁷⁰⁵ Cantar sem arte também não é uma característica comum dos pastores de Teócrito e de Virgílio. O único exemplo possível seria a crítica que Menalcas faz a Dametas na *Bucólica* 3 (v. 25-27), descredenciando a afirmação de que Dametas teria vencido uma disputa, já que costumava cantar mal. No entanto, como a *Bucólica* 3 mostra pastores que não têm um bom relacionamento, não é certo que Menalcas faça uma crítica verdadeira.

tenta convencer Galateia a se juntar a ele através de uma enumeração dos prazeres disponíveis em suas terras, assim como de seus bens valiosos. Córídon, na *Bucólica* 2, também tem a mesma atitude, buscando chamar a atenção de Aléxis. Em *Culex*, não temos um convite ou tentativa de persuadir o amado, mas isso não impossibilita o paralelo. Como o pastor está sozinho, pensa apenas consigo mesmo sobre o que possui.

Sem focar nos seus bens ou produtos, como fazem Polifemo e Córídon, o pastor de *Culex* concentra-se na tranquilidade com que leva a vida sem perturbações. É interessante considerarmos esse especial destaque para a calma da vida pastoril, que assume maior força quando contrastada com as reflexões dos outros dois pastores, pois o mosquito narrará justamente uma história nada tranquila, fruto de seu ato heroico. Com isso, o autor parece mostrar para o leitor a diferença entre uma vida de pastor e uma de herói, não sendo necessariamente a segunda melhor.

O poema não foca na canção do pastor, apenas comentado que ele canta e toca versos usuais. O termo *solitum carmen* poderia significar, talvez, que ele esteja usando a canção feita por outro pastor, não sendo de sua própria autoria (como vemos acontecer na *Bucólica* 9, nos trechos de canções citadas pelos pastores), ou ainda que ele cante algo cotidiano, sem ser especial. Não sabemos o tema ou como era aproximadamente esta canção do pastor de *Culex* (de modo semelhante à canção de Símulo, em *Moretum* (v. 29-30); mas também à canção de Títiro, na *Bucólica* 1, sobre a qual não sabemos quase nada). Ao mesmo tempo, poderíamos supor que nem todos os pastores cantassem como os mestres e aprendizes talentosos de Teócrito e Virgílio. Já em Calpúrnio Sículo (*Écloga* 6), como vimos, existe uma discussão sobre a qualidade poética de um pastor, Alcão: Ástilo e Lícidas não concordam, um acreditando que ele tem habilidade e o outro negando veementemente. De qualquer modo, essa afirmação categórica de *Culex* destoava da tradição bucólica, do mesmo modo como também o não explorar do poema cantado pelo pastor não é o mais comum.

O início da tarde começa justamente enquanto o pastor faz suas reflexões e toca (v. 98-103). O sol a pino não é, no entanto, o momento mais propício dentro da tradição bucólica para o flautear. O cabreiro do *Idílio* 1 (v. 15-20), por exemplo, pede que Tírsis cante, já que ele não pode tocar sua flauta ao meio-dia, momento em que Pã descansa. No *Epigrama* 5 (*Antologia Palatina* 9.433), um tocador de lira e Dáfnis se reúnem para tocar embaixo de uma árvore, dizendo que privarão Pã de seu sono. Nemesiano, na *Écloga* 3, explora a temática, colocando o próprio Pã para cantar nesse horário, depois que teve seu sono interrompido por jovens que tentaram em vão tocar a sua flauta.

A descrição do sol no zênite novamente não segue a tradição bucólica: *tendit ineuctus radios Hyperionis ardor / lucidaque aethereo ponit discrimina mundo, / quae iacit Oceanum flamas in utrumque rapaces* (“o ardor elevado de Hiperião estende raios e coloca limites brilhantes no firmamento etéreo, por onde joga nos dois oceanos chamas ávidas”, v. 101-103) e *iam medias operum partes euectus erat sol* (“já o sol estava elevado na meia parte dos trabalhos”, v. 107). O astro é o mesmo dos versos que retratavam o amanhecer (v. 42-44), o sol, chamado de Hiperião, está agora sozinho, sem a companhia de outro corpo celeste. São ainda descritos os mares recebendo seus raios, que brilham para todos os lados, ao invés de cidades.

A descrição tem o mesmo tamanho da anterior, 3 versos. No entanto, não é tão fácil encontrarmos uma descrição semelhante em outras obras literárias, mesmo na poesia épica. Na *Iliada* 7 (v. 421-423), há a imagem de Hélio jogando raios nos campos cultivados, tendo levantado do oceano (ἠέλιος μὲν ἔπειτα νέον προσέβαλλεν ἀρούρας / ἐξ ἀκαλαρρείταιο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο / οὐρανὸν εἰσανιών, “e o Sol então agora atingia os campos, a partir do fundo Oceano macio para o céu levantando”). Na *Iliada* 8 (v. 470-483), Zeus diz para Hera que não se importa se ela for para os limites do mundo, onde nem mesmo o calor de Hiperião chega (οὐτ’ ἀγῆις Ὑπερίονος Ἡελίοιο / τέρποντ’, “e nem aproveitam os raios de Sol Hiperião”, v. 480-481). O sol no meio de seu caminho diário (ἦμος δ’ ἠέλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει, “e nesse momento o Sol ia no meio do céu”) é representado na *Iliada* (8, v. 68),⁷⁰⁶ na *Odisseia* (4, v. 400); na literatura latina, aparece também nas *Geórgicas* 4 (*et medium sol igneus orbem / hauserat*, “já a metade do orbe o sol ígneo completara”, v. 426-427).

O calor faz com que o pastor busque rio e sombra para descansar junto de suas cabras (v. 105-108). Como já vimos acima, o *Idílio* 8 (v. 49-52) e o *Idílio* 9 (v. 9) têm cenas em que o repouso envolve água fresca, no caso do primeiro sendo um conselho do pastor para os animais. Ainda no *Idílio* 8 (v. 78), Dáfnis diz que descansar perto da água durante o verão é algo doce, ideia repetida na *Bucólica* 5 (v. 45-47), em uma comparação com o canto de Mopso. A *Bucólica* 3 (v. 94-99) trata também do assunto, mas recomendando que as ovelhas não se aproximem da água e, ao mesmo tempo, que saiam do calor, já que esse pode secar o leite. Cenas de calor são comuns na tradição bucólica⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Além do muito semelhante verso na *Iliada* 16 (v. 777): ὄφρα μὲν ἠέλιος μέσον οὐρανὸν ἀμφιβεβήκει (“para que o sol fosse no meio do céu”).

⁷⁰⁷ Cf. seção 4.5.1, em relação ao poema *Copa*, que envolve, por exemplo, o comentário de Lícidas no *Idílio* 7 (v. 21-23): Σιμιχίδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδαζ ἔλκεις, / ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει, /

e a sombra de árvores e a água também aparecem frequentemente como um refúgio (e.g. *Bucólica* 1, v. 51-52; *Bucólica* 7, v. 45-47).

Para Schamp (1980, p. 227-228), o local em que pastor repousa em *Culex* lembra os *loci amoeni* de Teócrito. Como exemplo, cita o *Idílio* 5 (v. 45-49), em que justamente são descritos pássaros cantando acima de fontes de água gélida, combinação que vemos em *Culex* (v. 146-149); e o *Idílio* 7 (v. 135-149), uma cena que mistura o som de fontes e de passarinhos, mas junto de outros elementos, como árvores balançando, cigarras e sapos. Como veremos em nossa análise do poema *Copa* (seção 4.5.1), as cigarras (em *Culex*, presentes nos v. 152-153) também são comuns nas descrições bucólicas de dias ensolarados. É importante que vejamos no *Idílio* 7 a presença de sapos, que não têm tanta importância dentro dos cenários bucólicos, pois em *Culex* eles também estão presentes no bosque de Diana (v. 150-152), sendo assim provável que o autor tenha se inspirado no poeta siracusano.

A paisagem do *Idílio* 7 é um dos *loci amoeni* mais famosos de Teócrito, sendo o local onde Simíquidas e seus amigos vão para comemorar as Talísias, festival de oferta das primícias da colheita para Deméter. No *Idílio* 5, por outro lado, a passagem sobre pássaros e fontes é uma resposta de Comatas ao convite de Lácon para ir para junto dele, de modo que possam competir: o pastor se recusa, afirmando que está num lugar melhor e gerando uma discussão sobre quem deve ir até o outro. No fim, cada um fica onde estava, pois não conseguem chegar a um entendimento.

Em *Culex*, a descrição do ambiente em que o pastor descansa faz parte de uma digressão sobre um bosque de Diana (v. 109-156). Ela é iniciada pelo mito de Agave, que não combina com o cenário belo e alegre que aparentemente seguirá, composto por Pãs, Sátiros, Dríades e Náíades que dançam (v. 115-117). Para Janka (2005, p. 51), a cena de divindades dançando lembra a *Bucólica* 6 (v. 13-30), em que jovens amarram Sileno com a ajuda de uma Náíade e, quando ele começa sua canção, Faunos, feras e carvalhos dançam, mais do que regozijam algumas paisagens com Febo e Orfeu. O poema *Culex* também possui uma comparação com o efeito de Orfeu na paisagem: aqui, a festa dos habitantes do bosque mais detém a deusa Diana, alegre com a cena, do que Orfeu

οὐδ' ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἠλαίνοντι (“Simíquidas, para onde ao meio-dia arrastas os pés, quando também o lagarto descansa nas paredes de pedra e nem as cotovias-de-poupa vagam”).

conseguiu com seu canto deter o rio Hebro e as selvas (v. 117-120).⁷⁰⁸ O crítico interpreta esse paralelo como um exagero jocoso do autor de *Culex*, que parodiaria Virgílio.

A felicidade do bosque, no entanto, não é tão plena. Apesar do ambiente sem dúvida compor um *locus amoenus* e ter uma cena de dança e música, muitas das descrições das árvores evocam, assim como o mito de Agave sugere no início, histórias sombrias ou tristes. São citados o lótus, chamado de ímpio por ter privado Odisseu de seus amigos (v. 124-126); os salgueiros, que são as Heliades metamorfoseadas após a morte trágica do irmão Faetonte (v. 127-131 e 142); a amendoeira, árvore na qual Fílis se transformou após ser deixada pelo marido Demofonte (v. 131-133);⁷⁰⁹ e a murta, planta que nasce em cima do túmulo de Polidoro (v. 145).

Nem todas as árvores possuem uma história triste – por exemplo, os carvalhos são descritos através da sua função oracular e de seu papel importante como alimento dos antigos (v. 134-136)⁷¹⁰ e o pinheiro pela sua participação na nau de Argo (v. 137-139). Outras espécies, comuns na tradição bucólica, também aparecem, como a azinheira (πρῖνος: *Idílio* 5, v. 95; *ilex*: *Culex*, v. 140; *Bucólicas* 6, v. 54; 7, v. 1; 9, v. 15; Calpúrnio Sículo *Éclogas* 2, v. 12; 3, v. 27 e 88; 5, v. 2; 6, v. 60), a faia (φηγός: *Idílio* 12, v. 8; *fagus*: *Culex*, v. 141; *Bucólicas* 1, v. 1; 2, v. 3; 3, v. 12 e 37 – como a madeira do copo; 5, v. 13; 9, v. 9; Calpúrnio Sículo *Éclogas* 1, v. 11 e 20; 2, v. 59 – como a madeira de uma tigela; 4, v. 35; 7, v. 5),⁷¹¹ a hera (κισσός: *Idílio* 1, v. 27 – como a madeira do copo, 29 e 30; 3, v. 14 e 22; 11, v. 46;⁷¹² *hedera*: *Culex*, v. 141-144; *Bucólica* 3, v. 39; 4, v. 19; 7, v. 25 e 38; 8, v. 13; Calpúrnio Sículo *Écloga* 5, v. 110) e o cipreste (κυπάρισσος: *Idílio* 11, v. 45;⁷¹³ *cupressus*: *Culex*, v. 140; *Bucólica* 1, v. 25). Por outro lado, o plátano (*platanus*) aparece na tradição bucólica apenas em Calpúrnio Sículo (*Écloga* 4, v. 2) – ele

⁷⁰⁸ A presença de Orfeu no poema *Culex* é bem importante, conforme veremos no decorrer de nossa análise. Em relação à tradição bucólica, além das passagens já citadas, mostra-se interessante ainda o paralelo entre o verso 292 de *Culex* (*sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu*, “mas tu cruel, tu mais cruel, Orfeu”), que se referem a Orfeu, e os versos 48-49 da *Bucólica* 8 (*crudelis tu quoque, mater. / crudelis mater magis*, “também tu cruel, mãe: mãe mais cruel”), que se referem a Vênus (MOST, 1987, p. 203). Como Drew (1925, p. 78) lembra, a história da ida de Orfeu ao inferno aparece mais detalhadamente, dentro da tradição bucólica, no *Lamento a Bion* (v. 115-126).

⁷⁰⁹ É importante lembrar que a metamorfose, em si, não é algo necessariamente negativo. Na verdade, ela é, muitas vezes, uma punição e ao mesmo tempo um alívio para a situação (FITZGERALD, 2017).

⁷¹⁰ Por outro lado, na *Bucólica* 1 (v. 16-17), os carvalhos tocados pelo céu (queimados por raios) representam um pressário negativo, relacionado à perda das terras de Melibeu.

⁷¹¹ Segundo Saunders (2008, p. 85), a árvore φηγός na realidade seria *quercus* em latim. No entanto, a semelhança sonora entre φηγός e *fagus* é evidente e apontada, por exemplo, pelo OLD. Clausen (1994, p. 35) comenta que a *Fagus sylvatica* L. é uma árvore nova na poesia, tendo sido usada antes de Virgílio apenas por Catulo. Assim, parece que a faia não existiria na poesia de Teócrito.

⁷¹² Entre as obras que hoje dificilmente são consideradas de Teócrito, o κισσός aparece também no *Idílio* 20 (v. 22) e no *Epigrama* 3 (*Antologia Palatina* 9.338, v. 4).

⁷¹³ Aparecendo também no *Idílio* 27 (v. 46 e 58), não mais atribuído a Teócrito.

tem breve aparição no bosque do *Idílio* 22 (v. 41) e nas *Geórgicas* (2, v. 70; 4, v. 146), mas não em outros poemas que poderiam ser de fato considerados bucólicos.

Para Drew (1925, p. 49), a digressão sobre o bosque se mostra semelhante a algumas passagens de Teócrito, como o *Epigrama* 4, em que é brevemente descrito o bosque em torno da estátua de Priapo, e o *Idílio* 7 (v. 7-9), em que é mencionado rapidamente um bosque. Mais interessante se mostra, no entanto, a relação com o *Idílio* 22, um dos *Idílios* não bucólicos de Teócrito. Ele é um hino para os Dióscuros, com duas narrativas (Polideuces encontra o rei Amico e o derrota; Castor e Polideuces sequestram as noivas de Linceu e Idas, e Castor duela com Linceu). No entanto, para a primeira narrativa, é dada uma clara ambientação pastoril, que justamente contrasta com as ameaças que ali estão presentes; além disso, a conversa entre Polideuces e Amico segue um molde de contenda bucólica, sendo em *stichomythia* (HOPKINSON, 2015, p. 290).

Dentro da primeira narrativa, Castor e Polideuces caminham por entre as árvores selvagens, algumas sendo enumeradas, e encontram uma fonte (v. 37-41). No meio desse bosque, está sentado Amico, que é descrito de modo assustador, contrastando com a descrição agradável da natureza (v. 44-54), e, assim, após uma breve conversa entre Polideuces e ele, é iniciada a luta. A mistura entre descrição de uma floresta agradável e um mito violento é justamente o que encontramos em *Culex*, desde a referência a Agave (v. 110-114) até as diferentes metamorfoses. Porém, convém lembrar que o *Idílio* 22 não é considerado um *Idílio* bucólico de Teócrito, sendo apenas um hino que também explora uma ambientação de certo modo semelhante à de alguns *Idílios* bucólicos. Assim, a escolha do autor de *Culex* não reflete uma característica essencialmente bucólica, mas sim algo que já encontramos em Teócrito.

Após a aproximação da cobra (a partir do v. 163), o poema *Culex* se afasta do gênero bucólico, passando a dialogar mais fortemente com o gênero épico. No entanto, mesmo nessa segunda parte da narrativa alguns elementos se mostram interessantes quando aproximados à tradição bucólica.

Por exemplo, Janka (2005, p. 40) lembra que, na *Bucólica* 4 (v. 24), uma das mudanças trazidas pelo nascimento do menino será que as serpentes morrerão, assim como as plantas venenosas. Percebemos, através da história de *Culex*, que essa seria uma mudança de valor especial para os trabalhadores do campo, que mais frequentemente encontrariam ameaças desse tipo.

Além disso, Bolisani (1957-1958, p. 195) e Berg (1974, p. 95-96) apontam uma semelhança entre o túmulo erigido para o mosquito em *Culex* e o túmulo para Dáfnis na *Bucólica* 5 (v. 41-44). Para Hubbard (1998, p. 90), esse segundo é um monumento heroico, função que acreditamos que também possui o túmulo do mosquito em leitura paródica. Berg (1974) traça também um paralelo entre as flores descritos no túmulo (*Culex*, v. 398-410) e a lista de flores e frutos feita por Córidon na *Bucólica* 2 (v. 45-55), já que vemos em comum lírios, violetas, narcisos, louros e murtas. Para termos uma melhor noção de quais dessas flores estão ou não presentes na tradição bucólica, sem concluirmos apressadamente que todas remeteriam a uma ambientação bucólica, analisemos o uso de cada uma delas.

O acanto (*acanthus*, v. 398) é utilizado duas vezes por Virgílio nas *Bucólicas* (3, v. 45; 4, v. 20) e por Teócrito (ἄκανθος: *Idílio* 1, v. 55 e 132). A rosa (*rosa*, v. 399) não aparece nas *Bucólicas*, mas está em Teócrito (ρόδον: *Idílios* 1, v. 63; 10, v. 34)⁷¹⁴ e em Bion (*Epitáfio a Adônias*, v. 11 e 66). A violeta (*viola*, v. 400) está nas *Bucólicas* (2, v. 47; 5, v. 38; 10, v. 39) e também nos *Idílios* (ἴον: 10, v. 28). O jacinto (*hyacinthos*, v. 401) é uma flor citada tanto em Virgílio (*Bucólicas* 3, v. 63; 6, v. 53) quanto em Teócrito (ὑάκινθος: *Idílio* 10, v. 28) e em Pseudo-Mosco (*Epitáfio a Bion*, v. 6).

O louro (*laurus*, v. 402) possui presença constante, sendo citado 9 vezes nas *Bucólicas* (2, v. 54, como ramos; 3, v. 63, como árvore; 6, v. 83, como árvore; 7, v. 62 e 64, como árvore; 8, v. 13 e 82-83, como ramos; 10, v. 13, como árvore) e com algumas aparições na poesia bucólica grega (δάφνη: *Idílio* 11, v. 45, como árvore; *Antologia Palatina* 6.336, v. 3, como ramos). O lírio (*lilium*, v. 403) aparece em 2 momentos das *Bucólicas* (2, v. 45; 10, v. 25). O narciso (*narcissus*, v. 408) está nas *Bucólicas* 3 vezes (2, v. 48; 5, v. 38; 8, v. 53), enquanto em Teócrito apenas 1 vez (νάρκισσος: *Idílio* 1, v. 133).

Duas plantas colocadas no túmulo já haviam aparecido em outro momento do poema, na descrição do bosque de Diana. Uma delas é o mirto (*myrtus*, v. 145 e 400), que é citado, na tradição bucólica grega, apenas em um epigrama atribuído a Teócrito (*Antologia Palatina* 9.437, v. 7) – por outro lado, ele aparece mais vezes nas *Bucólicas* (2, v. 54; 7, v. 6, 62 e 64). A outra planta é a hera (*hedera*, v. 141-144 e 405). Quando analisamos a outra passagem, levantamos 6 aparições dela nos *Idílios* de Teócrito (além de 2 aparições em poemas bucólicos gregos hoje não mais atribuídos a Teócrito), 5 nas

⁷¹⁴ A rosa aparece também em alguns dos *Idílios* espúrios (20, v. 16; 27, v. 10) e no *Epigrama* 1 de Teócrito (*Antologia Palatina* 6.336, v. 1).

Bucólicas de Virgílio e 1 nas *Éclogas* de Calpúrnio Sículo, ficando assim patente que essa é uma planta importante para a tradição bucólica. Convém destacarmos que nas duas passagens de *Culex* em que a hera é citada há referências às suas flores amarelas, de modo semelhante à descrição dela no *Idílio* 1 (τῷ ποτὶ μὲν χεῖλῃ μαρύεται ὑπόθι κισσός, / κισσὸς ἐλιγρύσῳ κεκονιμένος, “e junto à boca, acima, hera envolve, / hera coberta com flores amarelas”, v. 29-30). Virgílio em nenhum momento comenta sobre esse aspecto da hera.

É possível vermos, assim, que muitas das plantas mencionadas no túmulo do mosquito foram utilizadas também em poemas bucólicos. No entanto, algumas não aparecem sequer uma vez em obras poéticas do gênero (são elas: *rhododaphne*, “loendro”, v. 402; *herba sabina*, “erva sabina”, v. 404;⁷¹⁵ *ros marinus*, “alecrim”, v. 403; *chrisanthus*, “crisântemo”, v. 405; *bocchus*, “boco”, v. 406; *amarantus*, “amaranto”, v. 406; *bumastus*, “bumasto”, v. 407; *tinus*, “loureiro silvestre”,⁷¹⁶ v. 407). O açafraão (*crocus*, v. 401) é citado apenas na *Bucólica* 4 (v. 44), para designar a lã pintada de amarelo. A palavra grega (κρόκος) não aparece em poemas bucólicos. Concluimos, em relação a essa passagem, que talvez o autor tenha usado uma passagem literária bucólica como inspiração, como por exemplo a *Bucólica* 2, mas que, ao mesmo tempo, ele não se limitou a ela ou à tradição bucólica, incluindo flores que provavelmente fariam parte do ambiente campestre e que poderiam ser utilizadas decorativamente por um pastor simples.

Para Marinčič (2011, p. 20), *Culex* não mostra necessariamente uma subversão do bucólico por misturar esse contexto bucólico que acima analisamos com outros gêneros, que analisaremos, em parte, a seguir – desde Teócrito, o gênero possui poemas que dialogam fortemente com outros tipos de poesia, em especial com os poemas homéricos. Assim, passemos agora a investigar de que modo a poesia didática também é importante para a construção da narrativa de *Culex*, sem perder de vista a proximidade entre obras como as *Bucólicas* e as *Geórgicas*.

3.5.2 *Culex* e sua relação com a poesia didática

O dia do pastor de *Culex*, já analisado em relação à poesia bucólica, pode também ser comparado com o descrito pelas *Geórgicas*. Na *Geórgica* 3, o eu poético relata como se deve cuidar das cabras no inverno (v. 295-231) e no verão (v. 232-338). A

⁷¹⁵ As ervas sabinas são citadas por Catão (70.4) e Columela (6.4.2).

⁷¹⁶ Segundo Torrinha (1945), a espécie *Viburnum tinus* L.

diferença é que, durante o inverno, as cabras devem permanecer abrigadas (v. 295-299). É destacado o valor desses animais, que se bem tratados podem valer tanto quanto as ovelhas (v. 305-313), e explicado que elas precisam de diferentes arbustos, folhas e rios (v. 300-308). Eles costumam explorar os bosques e colinas da Arcádia (local famoso pela criação de ovelhas; cf. nossa discussão em relação a *Copa*, seção 4.5.1) em busca de espinheiros elevados, voltando sozinhas para perto do pastor, junto de seus filhotes (v. 314-317). Em resumo, elas exigem pouco esforço do pastor e dão em troca muitas coisas (v. 318-319). No verão, o eu poético diz que elas devem ficar nos pastos de manhã e de tarde, mas, quando o sol estiver alto e os gafanhotos cantarem, é necessário levá-las para perto de fontes (v. 322-335). Ao cair da noite, elas devem ser recolhidas (v. 336-338).⁷¹⁷

Através desse panorama descrito por Virgílio, percebemos algo que veremos em relação a outros poemas do *Apêndice Virgiliano* (cf. *Moretum*, seção 5.5.3): o poeta de *Culex* parece escolher um tema brevemente tratado nas *Geórgicas* e explorá-lo mais detidamente, exemplificando como seria a situação exposta de modo mais abstrato em Virgílio. Desse modo, o pastor conduz suas cabras e permite que elas errem atrás de diferentes plantas (v. 46-57, algumas inclusive mais altas, v. 52), sem fazer muito além de permanecer apoiado em seu cajado (v. 98-100). Quando o calor aumenta, ele as conduz para o bosque e aproveita para repousar (v. 101-108, 157-161). Não sabemos como transcorreu a tarde do pastor e de seus animais após o combate contra a serpente, mas podemos imaginar, se continuarmos seguindo o narrado nas *Geórgicas*, que não teria sido diferente da parte da manhã. Por fim, o pastor recolhe as cabras e se prepara para dormir.

Aparentemente, o pastor do *Culex* age conforme o indicado nas *Geórgicas*, sendo um pastor exemplar. Por que, então, ele teria o desagrável encontro com a serpente, correndo risco de vida? Como Most (1987, p. 207) comenta, o embate com o animal é justamente o que a voz poética das *Geórgicas* deseja nunca experimentar (*ne mihi tum mollis sub diuo carpere somnos / neu dorso nemoris libeat iacuisse per herbas, / cum positis nouus exuuiis nitidusque iuuenta / uoluitur, aut catulos tectis aut oua relinquens, / arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis*, “que nunca me agrada colher sonos suaves sob o céu nem deitar de costas nas ervas do bosque quando ela rasteja, com peles removidas e brilhante na juventude, deixando os filhotes ou os ovos nas tocas, ergue-se ao sol e vibra as línguas tripartidas na boca”, *Geórgica* 3, v. 435-439). Polastri (2013, p. 149-150) entende o mesmo trecho como um conselho do eu poético das *Geórgicas*, que

⁷¹⁷ Como Drew (1925, p. 56) lembra, a sequência de ações nas *Geórgicas* e em *Culex* segue também os ensinamentos de Varrão (*De re rustica*, 2.2.10-11).

teria a posição de professor do eu poético de *Culex*, “o receptor da mensagem didática”. Justamente ao não seguir o conselho (não dormir na grama), o pastor de *Culex* se coloca em uma situação de risco.

Most (1987, p. 207-208) aponta ainda a relação entre a serpente da Calábria, descrita na *Geórgica* 3 (v. 424-434) como uma cobra que mora em terrenos molhados e que apenas no calor do sol vai, irritada, para o solo seco, e a serpente de *Culex*, já que elas inclusive são descritas com linguagem semelhante (há certas palavras, como *maculosus/maculatus* (“com manchas”), *aetus* (“raiva”), *lingua* (“língua”), *squameus/squamosus* (“cheio de escamas”) e *torquere* (“retorcer-se”), que aparecem nas descrições da serpente das *Geórgicas* e de *Culex*).⁷¹⁸ Ao mesmo tempo, a reação do pastor do poema do *Apêndice Virgiliano*, que ataca a serpente com um galho de árvore (v. 192-197), segue um dos conselhos do eu poético da *Geórgica* 3 (v. 420-423): afugentar o animal, que depois morrerá, com uma pedra ou um pedaço grosso de madeira. Agora, como segue o conselho dado pelo eu poético das *Geórgicas*, o pastor de *Culex* se salva e sai da situação arriscada, reforçando, para Polastri (2013, p. 149-150), o papel que as *Geórgicas* teriam de ensinar como agir em cada situação. Quando não segue essas lições, o pastor se coloca em risco; quando as segue, consegue salvar-se.

Não apenas a narrativa do dia do pastor segue as *Geórgicas*. Como vimos acima, enquanto os animais se alimentam, o eu poético introduz uma digressão sobre a vida simples e agradável do pastor, que não se preocupa com luxos desnecessários. Uma apóstrofe semelhante ocorre na *Geórgica* 2 (v. 458-540). O eu poético afirma que a terra dá para os homens do campo o que eles desejam (v. 458-460) e que, mesmo que eles não possuam mansões decoradas com ricos objetos (v. 461-464), lã pintada com tinta assíria (v. 465) e azeite misturado com canela (v. 466),⁷¹⁹ ainda assim a vida deles é abençoada, por ser tranquila, sem preocupações ou fraudes (v. 467). A riqueza do campo é o ambiente, que conta com grutas, rios e vales, que propiciam frescor no calor e são ótimos locais para repousar na sombra (v. 468-470). Existe ainda respeito pelos deuses (v. 473) e são chamados de felizes os que gostam dos deuses rurais, como as Ninfas, Pã e Silvano

⁷¹⁸ Para Drew (1925, p. 57), *Culex* não imitaria, nesse trecho, as *Geórgicas*. Na realidade, as duas obras seguiriam diretamente *Teriaca*, de Nicandro. Essa posição, no entanto, não é bem aceita por outros críticos, que apoiam normalmente a visão de que *Culex* relaciona-se com as *Geórgicas*.

⁷¹⁹ Há ainda um copo, descrito no verso 506 (em outro momento do trecho da *Geórgica* 2, mais focado na crítica aos costumes), também símbolo evidente de riqueza. Nesse caso, o copo é representado pela palavra *gemma*, sendo um copo feito a partir de uma pedra semipreciosa ou um decorado com pedras preciosas (MYNORS, 1990, p. 172).

(v. 493-494).⁷²⁰ Os trabalhadores campestres não ligam para cargos, pompas, guerra civil ou mesmo para Roma (v. 495-498), cultivando um modo de vida antigo, semelhante ao do tempo de Saturno (v. 532-540). Fantham (2006, p. XXVI-XXVII) aponta que no início dessa passagem é utilizado um *makarismos* (“situação em que se recebem eternos benefícios dos deuses”) e são ignoradas as dificuldades da vida no campo, sobre as quais a própria voz poética das *Geórgicas* comenta.

Em *Culex*, algumas imagens são repetidas. A ideia de uma vida sem preocupações é a que inicia a digressão sobre a felicidade do pastor (v. 60-61), assim como a lã tingida com cor assíria é a primeira riqueza citada (v. 62-63). A casa e seus possíveis bens ricos aparecem em seguida (v. 63-66). Os outros bens luxuosos, como os copos (v. 66-67) e as conchas (v. 67-68), não seguem esse momento das *Geórgicas*; e também alguns itens desse trecho de Virgílio, como o azeite (v. 466), não aparecem em *Culex*. A contraposição geral, de qualquer modo, é a mesma: os bens materiais são contrastados com a possibilidade de relaxar no cenário campestre (*Culex*, v. 68-75, 89-93; *Geórgica 2*, v. 468-470). O poema do *Apêndice Virgiliano* cita também a presença de bosques, da deusa Pales, de grutas e de fontes (v. 76-78) e afirma que a guerra e seus possíveis espólios não interessam ao pastor (v. 81-85), que louva Priapo e grutas (v. 86-87).

Muitos críticos apontam a proximidade entre as cenas da *Geórgica 2* e de *Culex*, mas destacam diferentes características de cada poema. Para Polastri (2013, p. 141), a passagem da *Geórgica 2* condena de modo mais enfático os luxos da cidade. O eu poético de *Culex* não poderia ser tão crítico, já que ainda seria um poeta iniciante e buscaria a aprovação do seu homenageado (ver nossa discussão na seção 3.1), que é um romano. As *Geórgicas* realmente se estendem na condenação da vida política (v. 501-512), deixando mais evidente que a ambição traz consequências mais cruéis para a cidade do que o mero desperdício com luxos (MYNORS, 1990, p. 171). Nos versos 79-85, *Culex* faz referências aos efeitos da ganância, mas mais em relação à vida do próprio indivíduo, que se arrisca em conflitos apenas para desfrutar de novas riquezas.

Morelli (2000, p. 447-448), por outro lado, destaca que nas *Geórgicas* o homem do campo parece inconsciente de sua felicidade, enquanto em *Culex* (v. 98) o pastor parece refletir sobre as vantagens de sua vida. Outra reflexão do crítico é interessante: na

⁷²⁰ Mynors (1990, p. 169) aponta que “if the deities were to be taken to represent a literary genre, it would be bucolic rather than didactic poetry, for all that they appear in the proem to Book 1; they stand for the idyllic country life of which a description follows, rather than for vigorous farming activity”.

Geórgica 1 (v. 118-159), a vida no campo não é representada de um modo tão favorável. Nessa passagem, são narradas as mudanças que ocorreram no campo através do tempo, assim como o esforço dos trabalhadores rurais, que, se não são dedicados, sofrem com a fome. Desse modo, fica visível que *Culex* e a *Geórgica* 2 não apresentam duas versões de uma visão unânime, pois em outros momentos da literatura latina, como a *Geórgica* 1, a vida no campo não é descrita em termos tão agradáveis.

Barrett (1970b, p. 325-327) comenta sobre a ordem semelhante das duas passagens, mas considera que as *Geórgicas* possuem um estilo superior ao de *Culex*. Ele afirma também que a passagem da *Geórgica* 2 representa uma vida no campo mais feliz e mais moral do que a de *Culex*, considerando que o poema do *Apêndice Virgiliano* não diz que ela é *moralmente* superior. No entanto, as referências à mente tranquila do pastor (v. 60-61, 80, 90-91, 97) e à ausência de fraudes (v. 73) parecem indicar que também na parte moral o campo se mostra superior aos costumes urbanos dos ricos.

O eu poético das *Geórgicas*, ainda na consideração sobre a beleza da vida rural, faz um comentário sobre como é feliz aquele que entende o funcionamento do mundo (2, v. 490-492). Conforme Mynors (1990, p. 169), “the end of the line echoes Lucr. 3.1072 and 5.1185, and Munro on Lucr. 1.78 is probably right in thinking that it is Lucr. of whom above all else V. is thinking, for nowhere is he closer to Lucr. than in book two”. Elaine Fantham (2006, p. 100-101), em nota à tradução de Peter Fallon, explica a passagem: Lucrécio dizia salvar as pessoas do medo da morte através do epicurismo, que pregava que os deuses não puniam os humanos por causa de erros, assim como ensinava que não existia vida após a morte. Ainda conforme a crítica, Lucrécio denunciou a ambição política e a avareza, que levaram à guerra civil, de modo semelhante ao que Virgílio faz aqui.

Lucrécio é lembrado nesse momento das *Geórgicas*⁷²¹ e de *Culex* também por possuir uma passagem em que descreve os benefícios de se estudar o epicurismo. No início do segundo livro do *De rerum natura* (v. 1-61), o filósofo incentiva Mêmio a tal estudo e, para isso, explica de que modo a doutrina pode ajudar as pessoas. Ele afirma que o exercício do intelecto permite que o indivíduo permaneça intocável pelas perturbações do mundo, sendo esse estado de tranquilidade a única necessidade da

⁷²¹ Fantham (2006, p. XVI) lembra que Virgílio não parece seguir os ensinamentos de seu suposto mentor epicurista, Siro, especialmente em relação às crenças epicuristas sobre a indiferença dos deuses. Por outro lado, a crítica também afirma que a linguagem poética de Lucrécio teve grande influência nas *Geórgicas* como um todo, não apenas nessa passagem que comentamos.

natureza humana. Em seguida, ele exemplifica essa afirmação, mostrando que estátuas douradas, lâmpadas, festas noturnas e casas arquitetonicamente ricas e que ecoam liras não são tão importantes quanto deitar na grama, debaixo de uma árvore e perto de um rio, especialmente quando a estação propicia um clima agradável e flores. A contemplação da natureza está relacionada ao exercício do intelecto.

Para Salvatore (1979, p. 434-456), *Culex* dialoga com o trecho de Lucrecio, ecoando vários pontos da doutrina epicurista e, em especial, da linguagem do autor. Por exemplo, os versos 58-70 remeteriam a Lucrecio em vários momentos, como, mais especificamente, nos versos 60-61 (*curis / quae lacerant avidas inimico pectore mentes*, “com preocupações que atormentam mentes avarentas em peito contrário”). Kennedy (1983, p. 49-50) defende que os versos 65-66 de *Culex* (*lapidum nec fulgor in ulla / cognitus utilitate manet*, “nem o brilho conhecido das pedras mantém-se com alguma utilidade”) devem ser interpretados através da ideia epicurista de que o valor das coisas está na utilidade delas para o homem. Os objetos luxuosos citados, assim, são de pouco valor para o pastor porque não possuem utilidade.

No entanto, para Barrett (1970b, p. 326), o poema não seguiria completamente a filosofia epicurista, utilizando as ideias de Lucrecio dentro de um contexto pastoril, e não propriamente filosófico.⁷²² *Culex* inclusive possui um relato longo sobre o Hades, mostrando cruéis punições dadas a diversas figuras mitológicas e o sofrimento do próprio mosquito, o que sem dúvida distancia o poema de uma noção epicurista do que ocorre após a morte.

Morelli (2000, p. 442) lembra que a cena descrita no livro 2 do *De rerum natura* é semelhante a outro momento de Lucrecio. No livro 5 da obra (v. 1379-1435), o poeta conta como a humanidade evoluiu. Depois de aprender, através dos ventos, a soprar em canas e a fazer notas em flautas, os pastores passaram a apreciar os prazeres da música após se alimentarem. É descrita uma cena em que eles deitam na grama, perto de um rio e debaixo de uma árvore, e regozijam-se com prazeres simples, já que não possuem riquezas, especialmente quando o clima está favorável e a terra possui flores. Aos poucos aprendem então a dançar. No entanto, a humanidade continua a se desenvolver e perde os costumes antigos, passando a disputar riquezas desnecessárias e a se preocupar com o que é indigno.

⁷²² Cf. Moya del Baño (1972, p. 192-199) para uma análise que busca destacar o orfismo e o pitagorismo como pontos de partida de *Culex*, já que o tratamento dado a temas como alma, morte, culto dos Manes e vida no inferno se aproximaria dessas doutrinas.

Barrett (1970b, p. 326), por outro lado, acredita que *Culex* não se baseie realmente no que prega Lucrecio, mas sim num conceito popular errôneo do que seria o epicurismo: “Lucretius thought that man should withdraw from day to day responsibilities in order that he might contemplate nature and gain a true understanding of its working. In the *Culex* the pastor withdraws in order to pursue the pastoral ideal of *otium* and *requies*”. Para Lucrecio, a riqueza seria indiferente na vida do homem. A principal prerrogativa para a felicidade é não ter medo da morte, o que pode ser desenvolvido, por exemplo, através da contemplação da natureza. Em *Culex*, a pobreza seria o ideal, já que proporciona a vida simples que é elogiada.

A diferença, que talvez pareça sutil, revela-se também nos vocabulários utilizados nas duas obras. Ao mesmo tempo em que o autor de *Culex* manteria a terminologia de Lucrecio, daria a ela um novo significado. Barrett (1970b, p. 326-327) dá como exemplo o uso de *uoluptatem liquidam puramque* (“o prazer límpido e puro”, *De rerum natura* 3, v. 40), que seria o prazer não manchado pelo medo da morte, enquanto *pura uoluptas* (“o prazer puro”, *Culex* v. 89) seria para o prazer que não envolve muitas coisas materiais. Para Drew (1925, p. 94), o vocabulário de Lucrecio permeia *Culex* como um todo. No entanto, o crítico levanta a possibilidade de que o poema do *Apêndice Virgiliano* imite o *De rerum natura* de um modo ingênuo, sem realmente almejar um aproveitamento coerente e profundo da filosofia de Lucrecio.

Essa aproximação entre a vida rural e a vida antiga não aparece apenas em Lucrecio e em Virgílio⁷²³ – ela é, inclusive, uma possível interpretação para o poema *Moretum* (cf. seção 5.5.5). Catulo, no poema 64 (v. 384-408), explora a ideia de um passado da humanidade que respeitava mais os deuses e, por isso, era mais próximo deles, sendo tal poema considerado por Drew (1925, p. 31) uma das obras que influenciou o autor de *Culex*. Janka (2005, p. 39) cita o retrato que Ovídio faz da idade de ouro, em que a terra dava tudo espontaneamente para os homens, nas *Metamorfoses* (1, v. 89-112). No entanto, nesses dois casos (Catulo 64 e *Metamorfoses* 1), não existe relação entre a vida de um pastor e a vida antiga. Seria mais interessante analisar poemas que apenas retratam os prazeres da vida rural, sem relacioná-los necessariamente com um passado idealizado, já que em *Culex* não há uma associação necessária entre a vida campestre e o passado da humanidade. Morelli (2000, p. 441), por exemplo, cita possíveis relações entre *Culex* e a

⁷²³ Cf., e.g., outro momento das *Geórgicas* (2, v. 322-345) (JANKA, 2005, p. 39).

Elegia 1.1 de Tibulo e o *Epodo* 2.1 de Horácio, que elencam algumas das felicidades que o campo pode trazer para os homens.

Apesar de não nos determos aqui a analisar o relato do mosquito sobre o inferno, que possui clara relação com passagens semelhantes da poesia épica, em especial com as obras *Odisseia* e *Eneida*, é importante mencionarmos uma personagem mítica que possui papel fundamental tanto na tradição bucólica e nas *Geórgicas* de Virgílio e que tem sua história citada na fala do animal em *Culex*: Orfeu. Ao realizar um catálogo das heroínas que estão no inferno, o autor de *Culex* cita, entre elas, Eurídice, esposa de Orfeu (v. 268-295). Na *Geórgica* 4 (v. 453-527), é dito que Eurídice morre ao fugir de Aristeu, sendo picada por uma cobra, e Virgílio dá grande destaque a essa história.

Janka (2005, p. 59) aponta que o mito de Orfeu e Eurídice é uma história não propriamente épica; ao mesmo tempo, ela é o centro da parte épica de *Culex*, o que revela como as partes do poema não podem ser tão severamente divididas. Os diferentes gêneros utilizados pelo poeta de *Culex* se misturam eventualmente, garantindo também a coesão da obra. A história do casal possui ainda relação com a do pastor e a do mosquito, afinal, em ambos os casos se trata de uma morte não intencional e com consequências trágicas. O perigo da cobra, evitada em *Culex*, tem sua trágica consequência exemplificada na história de Eurídice.

A relação entre a passagem das *Geórgicas* e de *Culex* é evidente, não apenas pela temática comum, mas também por alguns paralelos verbais. O verso 489 da *Geórgica* 4 (*ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes*, “de fato algo perdoável, se os Manes soubessem perdoar”), por exemplo, é semelhante ao verso 294 de *Culex* (*dignus amor uenia, ueniam si Tartara nossent*, “amor digno de perdão, se os Tártaros conhecessem o perdão”). Alguns editores discordam da leitura de Clausen (CLAUSEN et al., 1966) em relação à palavra *ueniam*, conforme apontamos em nota. A leitura mais comum seria *gratum* (“gratidão”, defendida por Ribbeck (1868), Leo (1891), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Salvatore (1957), Salvatore et al. (1997) e Bolisani (1957-1958)), mas, mesmo que esse seja o caso, é possível aproximar os dois versos. O uso do verbo *respicio*, em *Culex* no particípio *respectus* (*poenaque respectus et nunc manet Orpheos in te*, “e também agora a pena permanece, em ti, pelos olhares de Orfeu”, v. 269) e nas *Geórgicas* 4 no pretérito perfeito *respexit* (*uictusque animi respexit*, “e vencido na alma olhou”, v. 491), também é um paralelo significativo, que inclusive é novamente utilizado por Ovídio, nas *Metamorfoses*, quando Orfeu reencontra Eurídice após a sua morte (*nunc*

praeuius anteit / Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus, “ora indo à frente e, já cuidando de sua Eurídice, Orfeu a olha”, 11 v. 65-66).⁷²⁴

No entanto, algumas mudanças são citadas pelos críticos. Janka (2005, p. 62) aponta que em *Culex* temos uma estrutura monológica, enquanto nas *Geórgicas* há falas. Mais importante que a estrutura formal é que, aparentemente, Orfeu é retratado como cruel no poema do *Apêndice Virgiliano*, algo distante do que ocorre nas *Geórgicas* (4, v. 488-492). No verso 292 de *Culex* (*sed tu crudelis, crudelis tu magis, Orpheu*, “mas tu cruel, tu mais cruel, Orfeu”), o eu poético condena o desejo de Orfeu por Eurídice, como se o responsabilizasse pela situação. Já no início da narrativa ele é descrito como alguém destemido (v. 270-277) e é dito que Eurídice paga uma pena por causa do olhar de Orfeu (v. 269). Para Janka (2005, p. 62), o relato do mosquito traz, através do destaque à culpa de Orfeu e à punição de Eurídice, uma referência ao seu próprio destino, sendo assim retratada por conta do efeito que o mosquito deseja causar no pastor: o sentimento de culpa.

Nas *Geórgicas*, os fados são chamados cruéis (4, v. 495-496) e Orfeu não é responsabilizado pela voz poética (*non te nullius exercent numinis irae; / magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus / haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant*, v. 453-455, “não iras de nume insignificante te perturbam; pagas grandes crimes: para ti miserável Orfeu levantou essas penas, de nenhum modo por mérito, e os fados não se opuseram”), pois, apaixonado, é invadido por um momento de loucura e comete seu erro (MOYA DEL BAÑO, 1972, p. 205; BORGO, 1992, p. 86; JANKA, 2005, p. 64). No entanto, Eurídice parece o acusar (*quis et me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor?*, v. 494-495, “o que também arruinou a mim, miserável, e a ti, qual tamanho furor?” diz”), o que talvez seja ainda mais impactante, já que ela é sua amada.

Borgo (1992) tem um interessante estudo sobre a relação de *Culex* com outras obras, como com *Hercules Oetaeus*, tragédia atribuída a Sêneca, observando de que modo o mito de Orfeu é representado nelas e como ele evolui.⁷²⁵ Uma das características do mito é o poder da canção de Orfeu e seus efeitos no mundo. Ela comenta (ibid., p. 87), por exemplo, que o efeito da canção de Orfeu em *Culex* apresenta um aspecto mais sobrehumano, sendo mais poderosa. Para investigar se essa afirmação se encaixa dentro

⁷²⁴ Verbo já utilizado por Eneias quando reconta sua situação ao escapar da guerra de Troia (*respicio, et quae sit me circum copia lustris*, “olho e examino as forças que estão ao redor de mim”, 2 v. 564).

⁷²⁵ *Culex* na época de Sêneca seria considerado de Virgílio (ver seção 3).

de nosso estudo, analisaremos brevemente algumas aparições de Orfeu na tradição bucólica (*Epitáfio a Bíon*, v. 115-126 e *Bucólicas* 3, v. 46; 4, v. 55-57; 6, v. 30; 8, v. 55-56) e na *Geórgica* 4.

No caso do *Epitáfio a Bíon*, o eu poético usa a história de Orfeu como inspiração para o que ele gostaria de fazer em relação à morte de Bíon. Se fosse possível, ele iria para o Tártaro, como Orfeu, Odisseu e Hércules (v. 115-118) fizeram, para ver Bíon e ouvir a canção que ele cantaria para Plutão. Ele incentiva Bíon a cantar para Perséfone, já que ambos são sicilianos (v. 119-122), e diz que a canção será recompensada – do mesmo modo como Orfeu recuperou Eurídice através da sua lira, Bíon recuperará suas colinas (v. 123-125). Essa afirmação soa estranha, considerando o desfecho da história de Orfeu. Como ele não recuperou de fato Eurídice, fica em aberto o que o eu poético realmente busca expressar aqui, talvez apontando para um desfecho diferente, em que Orfeu conseguisse realmente ter sua esposa de volta. Por fim, o eu lírico diz que se seu tocar de siringe tivesse poder, ele mesmo tocaria para Plutão (v. 125-126). No *Epitáfio a Bíon*, Orfeu aparece então como um modelo de cantor poderoso e, aparentemente, bem-sucedido em sua empreitada no inferno.

Como já vimos acima (seção 3.5.1), Orfeu está representado em um dos copos da *Bucólica* 3 (v. 46), sendo seguido por florestas que acompanham a sua música. Na *Bucólica* 4 (v. 55-57), o eu poético diz que nem Orfeu ajudado pela mãe Calíope poderá vencê-lo nos cantos que comporá quando o menino for adulto. Na *Bucólica* 6 (v. 30), Orfeu novamente é citado dentro de uma comparação – o canto de Sileno tem um efeito mais positivo na floresta e em seus habitantes do que Orfeu teve no Ísmaro e no Ródope. Na *Bucólica* 8 (v. 55-56), Dâmon descreve um *adynaton*, e em parte dele deseja que Títiro seja como Orfeu nas selvas. Através dessas aparições de Orfeu nas *Bucólicas*, fica evidente que ele é considerado um cantor ideal, sendo sempre um modelo.

Na *Geórgica* 4 (v. 453-527), Orfeu é retratado mais detalhadamente. Após a segunda perda de Eurídice, lamenta durante sete meses o acontecimento em uma colina próxima ao rio Estruma (v. 507-508). Os tigres regozijaram-se com isso e ele atraiu um carvalho até si com o seu cantar (v. 510), lamentando como um rouxinol (v. 511-515). No entanto, é em *Culex* (v. 278-287) que temos uma descrição mais longa sobre os efeitos do canto de Orfeu.⁷²⁶ Ele consegue parar rápidos rios e feras, assim como mover o

⁷²⁶ Outra obra que explora mais detidamente a história de Orfeu e o poder de sua música é as *Metamorfoses* (10, v. 1-106). Todo o inferno se comove profundamente com o canto dele (v. 40-52) e seu olhar para Eurídice é explicado por amor, medo de que ela desfaleça durante o caminho e ansiedade (v. 56-57). Depois

carvalho e fazer com que as selvas carreguem seus cantos espontaneamente (v. 278-282). Uma vez no inferno, ele parou os cavalos da Lua e venceu Perséfone (v. 283-287). Assim, o poder de Orfeu realmente é mais explorado no poema do *Apêndice Virgiliano*.

Drew (1925, p. 75) defende que o trecho de *Culex* sobre Orfeu e Eurídice (v. 268-295) poderia ser inspirado talvez em pinturas, como também o trecho da *Geórgica* 4 (v. 453-527) o seria. Por mais que o crítico não desenvolva a ideia dando exemplos, é possível que isso tenha fundamento. Mynors (1990, p. 314-315), em comentário ao trecho das *Geórgicas*, diz que o nome *Eurudikeia* para a esposa de Orfeu aparece na literatura pela primeira vez no *Epitáfio a Bión*, sobre o qual comentamos brevemente acima, mas que ele fora utilizado antes em vasos do sul da Itália. Deixamos a relação entre *Culex* e as artes visuais para trabalhos futuros.

Nossa breve análise das relações entre as *Geórgicas* e *Culex* deixa de lado vários outros elementos. Seleccionamos apenas os que mais se aproximavam de momentos importantes para a poesia bucólica, mas poderíamos ter considerado outros. Por exemplo, as *Geórgicas* são iniciadas com uma dedicatória a Mecenas, aos deuses que presidem o campo, a alguns elementos pastoris e a César (1, v. 1-42). Drew (1925, p. 16-20), Janka (2005, p. 38) e Polastri (2013, p. 137) apontam uma possível relação entre esse trecho e a dedicatória de *Culex* a Otávio (v. 1-41). A segunda invocação das *Geórgicas* (3, v. 1-39), agora feita a Apolo, a Pales, a elementos pastoris e a César, também poderia ser aproximada do proêmio de *Culex*, como propõem novamente Drew (1925, p. 22) (que acredita que as *Geórgicas* nesse momento imitam *Culex*) e Polastri (2013, p. 61).

O jardim do mausoléu do mosquito, acima analisado detalhadamente a partir de cada planta citada (cf. seção 3.5.1), também poderia lembrar o jardim descrito na *Geórgica* 4 (v. 116-148) (DREW, 1925, p. 89-91),⁷²⁷ já que aparecem algumas flores em comum com a cena de *Culex*: a rosa (*Culex*, v. 399; *rosaria* na *Geórgica* 4, v. 119 e *rosa* no v. 134), o narciso (*narcissus*: *Culex*, v. 408; *Geórgica* 4, v. 123), o acanto (*acanthus*: *Culex*, v. 398; *Geórgica* 4, v. 213), a hera (*hedera*: *Culex*, v. 405; *Geórgica* 4, v. 124), o mirto (*myrtus*: *Culex*, v. 400; *Geórgica* 4, v. 124), o lírio (*lilium*: *Culex*, v. 403; *Geórgica* 4, v. 131) e o jacinto (*hyacinthus*: *Culex*, v. 401; *Geórgica* 4, v. 137).

da segunda perda dela, Orfeu traz, com sua lira, as sombras para uma colina, ao fazer com que árvores se aproximem do local (v. 86-106).

⁷²⁷ Polastri (2013, p. 114) lembra que Virgílio promete erigir em Mântua um altar para César na *Geórgica* 3 (v. 13-18), ideia que, segundo a autora, seria melhor desenvolvida em *Culex*, com o túmulo do mosquito.

Nossa pequena análise das *Geórgicas* buscou também demonstrar que a divisão de *Culex* retoma as três grandes obras de Virgílio, mas não implicando na inexistência de intertextos com tais obras espalhados por todo o poema do *Apêndice Virgiliano*. Most (1987, p. 207) inclusive defende que o uso das *Geórgicas* junto das *Bucólicas*, em especial na parte por ele chamada de “ato 1” do poema (v. 42-97), revela uma tendência natural de unir as duas obras, opondo-as à *Eneida*. A temática comum às duas, mesmo que cada uma possua abordagens bastante diferentes, possibilita e incentiva essa aproximação, que foi aqui exemplificada.

Para Sereni (1974, p. 462-463), a inovação de *Culex* está justamente na presença do espírito do mosquito que lamenta. Existem na literatura antiga exemplos de outros animais retratados com espírito humano (por exemplo, como vemos as abelhas na *Geórgica* 4, v. 219-212), mas de nenhum modo com a intensidade e destaque que o mosquito possui em *Culex*. Para Sereni (ibid.), o enfoque dado à morte do mosquito, um acontecimento pequeno quando comparado aos demais mitos evocados no poema, revela um poeta imaturo, que não soube medir a importância de cada história. Marinčič (2011, p. 21), por outro lado, vê no autor de *Culex* alguém que leva seu *ludus* a sério, buscando conciliar alegorias filosóficas, mitos homéricos e uma intenção paródica.

De qualquer modo, fica evidente que o autor de *Culex* dialoga, em certos trechos do poema, com uma tradição bucólica, relendo parte das obras de Teócrito e de Virgílio sem apenas as copiar. Como Drew (1925, p. 46) diz, a paisagem de *Culex* não é descrita com a intenção de parecer real, mas sim literária – e isso fica claro a partir da comparação entre o poema do *Apêndice Virgiliano* e os demais autores aqui citados.

3.6 CONCLUSÕES SOBRE *CULEX*

Nossa análise mostrou algumas informações interessantes para uma melhor compreensão do poema *Culex*. O proêmio filia-se, através de palavras como *ludo* e *doctus* e imagens como a relação entre a poesia e a tecelagem de uma aranha, ao estilo helenístico/neotérico. Essa filiação não é estranha ao gênero bucólico – justamente por ser um gênero menor, é natural que ele tenha sido oposto ao grande gênero épico, como fizeram Calímaco e a seus seguidores gregos e romanos. A *Bucólica* 6 é um bom exemplo de poema que possui um proêmio com referências neotéricas (como o uso de *ludo* e da construção *deductum carmen*).

Além dessa comum filiação, *Culex* e a *Bucólica* 6 possuem outros paralelos evidentes, que mostram como o poeta Anônimo considerou essa *Bucólica* de Virgílio com especial cuidado ao compor seu próêmio. Em ambos os poemas temos a presença de Talia, musa da comédia e dos pastores, descrita pelos dois autores com adjetivos semelhantes; e a participação de Apolo, um deus que em Calímaco parece mais inclinado a ouvir poemas divertidos, leves, e não épicos. *Culex* e a *Bucólica* 6 também exploram a *recusatio* épica, com uma semelhança fundamental quando contrapostas à *recusatio* calimaquiiana: a *Bucólica* 6 e *Culex* não diminuem a épica, apenas elogiando o estilo escolhido. Assim, diferente de Calímaco, os poetas não se mostram tão contrários à ideia de escrever poesia épica, o que condiz com o desenvolvimento da carreira de Virgílio e do próprio poema *Culex*.

Os movimentos dos astros, utilizados para descrever o desenvolvimento do dia do pastor, acompanham tendências gerais do gênero bucólico (início da ação do poema com o raiar do sol e fim com o pôr do sol), mas se mostram mais próximos de descrições épicas desses momentos. Poderíamos entender essa escolha como uma tentativa de criar expectativas de uma leitura épica, que são frustradas no início da narrativa; ou como um modo de elevar comicamente o cotidiano simples de um pastor e a história do pequeno mosquito.

O comportamento das cabras, bem detalhado, não é de todo estranho a outros autores bucólicos. Em Teócrito, Pseudo-Teócrito e Virgílio, existem cenas que mostram uma abordagem mais realista, prática, da interação entre pastor-personagem e animais. *Culex* explora mais longamente essa tendência, por isso sendo uma cena diferente e com certo tom cômico. A *Geórgica* 3 (v. 295-338), por exemplo, relata o dia de um pastor e seus cuidados com as cabras, assim como as preferências desses animais, de modo semelhante a *Culex*. A impressão que temos é de que o poema do *Apêndice Virgiliano* desenvolve essa cena de Virgílio, exemplificando os ensinamentos do poeta.

Ao mesmo tempo, a cena de *Culex* em que animais se alimentam próximos a despenhadeiros e o pastor os observa se aproxima da cena evocada por Melibeu, na *Bucólica* 1, como um dos momentos dos quais ele sentirá falta por ter de deixar o campo. O eu poético de *Culex* faz ainda uma longa reflexão sobre como o campo, com sua simplicidade, é muito melhor para a paz de espírito do que a cidade, com suas inumeráveis e inúteis riquezas. Algumas dessas riquezas, representadas através de objetos aparentemente luxuosos, no entanto, aparecem nas *Bucólicas*. Por um lado, a lã tingida é citada, na *Bucólica* 4, dentro de um contexto em que entendemos que ela é algo complexo

e belo. Por outro lado, os copos entalhados parecem fazer parte do cotidiano de pastores, seja como um bem valioso, como no *Idílio 1*, ou como um bem comum, como na *Bucólica 3*. Essa possível estranheza de uma aparição de copos como um luxo nos leva a ver nas *Metamorfoses* de Ovídio um possível intertexto, já que no canto 13 um artista, Alcão, o mesmo que é citado em *Culex*, fez um copo em bronze com uma cena sobre Tebas. Pensando nesse copo, entregue por Ânio para Eneias, sem dúvida teríamos um objeto nobre, símbolo de riqueza. Como os copos de Teócrito e de Virgílio são utilizados para uma leitura metapoética do *Idílio 1* e da *Bucólica 3*, também o copo de *Culex* poderia ser lido como um sinal de que o poema abordará temas trágicos e épicos, diferente do prometido no prólogo, através do intertexto com as *Metamorfoses 13*.

O elogio à vida campestre é explorado também na *Geórgica 2* (v. 458-540), sendo contraposto aos luxos desnecessários da vida urbana. Essa temática está em Lucrécio (*De rerum natura 2*, v. 1-36), quando ele descreve os benefícios de estudar o epicurismo. A contemplação da natureza tem o potencial de auxiliar nesse processo, enquanto os bens superficiais não. O poema *Culex* aproveita essa noção epicurista, mas não necessariamente seguindo a filosofia de Lucrécio em todo o poema, afinal, a descrição do inferno e das diversas punições que vários indivíduos ali enfrentam representa uma vida após a morte assustadora.

A desvalorização da cidade, diferente do que poderíamos pensar num primeiro momento, não é tão comum dentro do gênero bucólico. Nos elogios feitos a Roma por Títilo na *Bucólica 1*, mais explorados depois por Córidon na *Écloga 7* de Calpúrnio Sículo, o campo não é superior à urbe. *Culex* apresenta uma grande simplificação da dinâmica entre cidade e campo, atendo-se mais à tensão entre o gênero bucólico e o gênero épico. Outra característica bucólica ignorada é a de explorar o canto dos pastores personagens. Em *Culex*, o poeta apenas aponta que o pastor toca *non arte canora* (“com arte não melodiosa”) e não dá para o leitor um trecho desse canto. O eu poético de *Culex* afirma também que os pastores imitam Hesíodo, um poeta-pastor que é considerado em oposição ao estilo épico homérico.

Levantamos, durante nossa análise, outros elementos tipicamente bucólicos. Entre eles, podemos citar a sombra e a água como refúgio; a presença de uma estátua do deus Priapo e de animais como a cigarra e os pássaros; e algumas das árvores e flores que aparecem no poema, seja na descrição do bosque de Diana, seja na descrição do túmulo do mosquito. Em relação ao bosque de Diana, que é local de uma festa de divindades (como na *Bucólica 6*), percebemos que nem toda a sua descrição é alegre ou leve. Os

mitos citados (como o de Agave e os das metamorfoses de humanos em árvores) evocam histórias trágicas. Essa mistura entre cenário bucólico e mitos tristes ou violentos não é uma inovação do poeta de *Culex* – Teócrito, no *Idílio* 22, utiliza um bosque bucólico como cenário para a luta entre Polideuces e Amico. Mesmo esse não sendo um *Idílio* bucólico, de qualquer modo mostra como a digressão de *Culex* não é propriamente uma inovação. Além do mais, elementos trágicos nas entrelinhas de poemas bucólicos não são algo incomum em Teócrito e Virgílio (como, por exemplo, no *Idílio* 1 e na *Bucólica* 8).

Apontamos ainda algumas relações de *Culex* com a obra *Geórgicas*, mostrando como os intertextos com elas e com as *Bucólicas* se misturam no representar do cotidiano do pastor. O encontro dele com a serpente, certamente uma situação desagradável para o pastor, é justamente o que o eu poético das *Geórgicas* deseja nunca enfrentar (*Geórgica* 3, v. 435-439). Como a personagem de *Culex* não segue o conselho das *Geórgicas*, arrisca sua vida. No entanto, quando se depara com o animal, consegue defender-se conforme o ensinado em Virgílio (*Geórgica* 3, v. 420-423) e assim garante que não haja consequências piores.

Além disso, a comparação entre obras bucólicas (como o *Epitáfio a Bion* e as *Bucólicas*), as *Geórgicas* e *Culex* revelou que no poema do *Apêndice Virgiliano* o mito de Orfeu e Eurídice explora mais detidamente os efeitos que o canto do trácio tem na natureza. A descrição de *Culex* (v. 278-282) cita os rios que param, as feras que o seguem, o carvalho que se move e as selvas que carregam seus cantos. Isso se mostra interessante, já que o papel do cantor capaz de comover a natureza é muito explorado na poesia bucólica, conforme vimos em relação ao poema *Dirae/Lydia* (seção 2.5.1).

4 O POEMA *COPA*

O poema *Copa* é composto por 19 distícos elegíacos e retrata os prazeres oferecidos por uma taberna. Não existe consenso entre os críticos sobre se há diferentes vozes no poema ou, em havendo, quais as fronteiras entre elas. Há defensores de que apenas o eu poético fala em todo o poema, sendo que a Morte diria parte do verso 38⁷²⁸ (WILKINSON, 1965, p. 38; GRANT, 2001, p. 125), mas há quem postule a existência de uma longa fala da taberneira, nos versos 5-36, enquanto o verso 37 seria a resposta dada pelo viajante, ordenando a alguém (à taberneira ou a um outro funcionário do local) que traga vinho e jogos (FRANZOI, 1988, p. 38; MERKLE, 2005, p. 115).

Essas duas teorias não esgotam as possibilidades – por exemplo, o próprio eu poético poderia ordenar que trouxessem a bebida, dizendo os versos iniciais e também os finais (v. 37-38). De fato não existe uma marcação clara no texto em latim que permita apenas uma resposta: o único indicador de fala é o utilizado no verso 38 (*ait*, “diz”), que marca a da Morte.⁷²⁹ Schniebs et al. (2014, p. 32-33), por exemplo, consideram todas as interpretações possíveis.

De qualquer modo, o início do poema descreve uma taberneira e/ou dançarina,⁷³⁰ como em uma apresentação da personagem, e assim fica clara a existência de um eu poético observador da situação. Em seguida, há um convite para que um viajante cansado permaneça no local. Para isso, é descrito o ambiente simples, belo e com referências realistas à cultura material,⁷³¹ onde podem ser encontrados vinho, comida, mulheres,

⁷²⁸ *Mors aurem uellens ‘uiuite’ ait, ‘uenio’* (“a morte, puxando a orelha, diz ‘vivei, venho’”), em interessante paralelo com as palavras de Apolo para Títilo, na *Bucólica* 6 (v. 3-4, *Cynthius aurem / uellit et admonuit*, “Cíntio puxou a orelha e advertiu”) (HENDERSON, 2002, p. 263; PALLARÈS, 2002, p. 230).

⁷²⁹ Merkle (2005, p. 115) defende, por exemplo, que um leitor da época reconheceria a fala da personagem *copa* não através de um recurso linguístico, mas sim do contexto social. Qualquer romano saberia que é esperado um convite da *copa* para entrar ao passar em frente a uma taberna. No entanto, é difícil saber exatamente o que acontecia: Rosivach (1996, p. 606) acredita que romanos de classe alta jamais participariam de ambientes baixos como a taberna; Grant (2001, p. 123-126), por outro lado, diz que seria esperada a experiência de jovens romanos em locais semelhantes e utiliza inclusive grafites do período clássico para fundamentar suas ideias.

⁷³⁰ Para uma breve discussão da definição da palavra *copa*, ver Gruenewald (1975, p. 68-71). Se a personagem é realmente a dona do estabelecimento (como Henderson (2002, p. 261) defende) ou apenas uma dançarina que trabalha no local não fica claro, devido ao pouco uso da palavra na poesia latina. Segundo o OLD, “a woman who provides entertainment in taverns, dancing-girl”. O termo aparece também em Suetônio (*Nero* 27.3).

⁷³¹ Por um lado, parece que o autor se preocupa em usar elementos que apontem para uma situação mais realista: a taberna é descrita como *fumosa* (v. 3, “fumosa” – apesar de esse ser um termo que levanta dúvida entre os críticos; cf. Greenwood (1999)), não exatamente uma característica agradável, no entanto já presente em outras cenas da literatura latina (e.g. *Fastos* 5, v. 505; *Moretum*, v. 107-108); o vinho oferecido é chamado de *uappa* (v. 11, “vinho azedo” – o que também intriga os críticos, que buscam diferentes explicações para esse uso de certo modo inesperado; cf. Franzoi (1988, p. 75-76)), termo também utilizado por Horácio (*Sátiras* 1.5, v. 16). Por outro lado, algumas figuras, como *Maenalum antrum* (v. 9, “gruta do

instrumentos e uma natureza agradável, com flores, árvores e rios, diferente da estrada cansativa e seca pela qual segue o viajante. Domina a temática do *carpe diem* ao fim do poema, com uma fala da própria Morte aconselhando que os homens aproveitem aqueles prazeres, uma vez que ela se aproxima.

De modo geral, o uso de termos em grego é elevado, sendo para o tamanho do poema um número sem paralelos.⁷³² A própria *copa* é descrita usando uma *mitella* (v. 1), faixa de seda que normalmente era associada primeiramente à cultura oriental, depois introduzida na Grécia e em Roma. A palavra é um diminutivo de *mitra* (μίτρα) e estava muitas vezes associada ao culto de Dioniso (e.g. Propércio 4.2, v. 31) ou mesmo possivelmente a um uso especial por cortesãs (Juvenal, *Sátiras* 3, v. 66). Do mesmo modo, *Surisca* (v. 1) aponta para uma origem oriental da personagem, seja essa palavra o nome da *copa* ou apenas um gentílico.

Merkle (2005, p. 95) defende, assim, a existência de um ambiente grego. Rosivach (1996, p. 607) destaca que seria não a ambientação grega de um passado literário, como normalmente vemos na poesia romana, mas sim de uma Grécia contemporânea ao autor, já que trata de uma série de elementos que notadamente compunham o dia a dia da antiguidade.

Como Mayer (1999, p. 158) argumenta, há diferentes tipos de grecismos. Um deles seriam os grecismos lexicais, ou seja, o empréstimo de palavras gregas – para Clackson e Horrocks (2007, p. 197), o nível de grecismo de maior e mais duradoura influência. O motivo por trás do uso de uma palavra grega na literatura varia, podendo às vezes evocar determinado texto literário grego ou mesmo inserir na língua uma palavra que se encaixe no metro quando as existentes não cumprem esse requisito. No entanto,

Mênalo”) e *Achelois* (v. 15, “filha de Aqueloo”, “Sirena”) apontam para um ambiente mais literário e mítico do que real. Em relação ao problema de esse provavelmente ser um poema que é na maior parte a fala de uma taberneira, que dificilmente teria tamanho domínio de textos literários (como o poema mostra ter de Teócrito, Virgílio e Propércio), é preciso ter cuidado. Como Horsfall (1996, p. 109-110) aponta, nossa visão de uma elite letrada e do resto da população totalmente iletrada não é certa, afinal, existiam teatros e récitas que poderiam disseminar a cultura literária entre os mais pobres. Essa mesma contradição há na poesia bucólica, já que vemos pastores simples com discursos formalmente elevados. A *copa* é ainda descrita como *docta* (v. 2, “douta”), o que pode gerar uma hipótese de que é uma mulher com certo letramento – porém, o mais comum é ler essa como uma referência de desenvoltura apenas na dança. Lowell Edmunds (2001, p. 74-76) lembra que, quando um paralelo literário ocorre na voz de uma personagem, é um paralelo primeiramente da personagem ou é uma ironia do poeta, que representaria uma personagem inconsciente. Assim, ser ou não uma fala da *copa* afeta nossa leitura do poema e o modo como podemos entender os paralelos literários aqui explorados. Não temos, no entanto, uma solução

⁷³² Essa não é a única característica linguística importante do poema. O uso de vulgarismos e expressões de uso coloquial é habilmente mesclado com a utilização de uma linguagem culta e literária, ao mesmo tempo em que encontramos alguns *hapax legomena* (MERKLE, 2005, p. 98). Discutiremos essas questões ao abordar características da nossa tradução (seção 4.3).

alguns usos de grecismos lexicais permanecem sem explicação. De qualquer modo, era esperada discrição ao usar esse recurso linguístico na poesia (PALMER, 1954, p. 100-101). Percebemos, assim, como o autor de *Copa* se distancia da prática mais comum da antiguidade nesse quesito.

Essas características acima levantadas não definem a ambientação do poema. Temos, na verdade, um exemplo de mistura de culturas, como no nível linguístico facilmente podemos perceber com os termos latinos e gregos. Esse encontro era uma característica da cultura romana,⁷³³ mas de qualquer modo não era comumente assim apresentado na poesia. Mesmo quando um autor destaca personagens ou ambientes gregos, por exemplo, não há tão significativo uso de grecismos lexicais.

Como todos os poemas do *Apêndice Virgiliano*, tanto a questão da autoria quanto a questão da data de *Copa* são muito debatidas e até hoje não possuem uma conclusão sólida. *Copa* é citada por Sérvio (*Vergilii Aeneidos Commentarius*, prefácio) como um dos poemas juvenis de Virgílio. Por outro lado, não aparece nas listas de Donato e Suetônio. O primeiro autor a citá-lo como de Virgílio é Carísio (1.15), no século IV d.C.

Drew (1923, p. 74), através de um complexo sistema de comparação entre *Copa*, as *Bucólicas* e os *Idílios* de Teócrito, advoga que o poema do *Apêndice Virgiliano* é anterior às *Bucólicas*, que o utilizariam para desenvolver algumas das ideias já presentes em Teócrito. Seu método, no entanto, não encontra hoje muita aceitação. Drabkin (1930, p. 90-91)⁷³⁴ também diz ser *Copa* mais provavelmente um poema anterior às *Bucólicas*, talvez do próprio Virgílio. No entanto, levanta outras possibilidades, que bem demonstram a sua insegurança sobre o assunto, reconhecendo a impossibilidade de precisar a data de *Copa*: caso não fosse do mantuano, seria de um autor pouco conhecido, adepto do virgilianismo, e talvez escrito entre as *Bucólicas* e os anos 30-25 a.C.

Schniebs et al. (2014, p. 21) apontam que vários já foram sugeridos como autor de *Copa*, entre eles Propércio e Ovídio, e também nomes menores, como Válgio Rufo (do período augustano, da corte de Mecenas, escritor de elegias e epigramas, assim como

⁷³³ Como Horsfall (1996, p. 104) afirma, a língua grega era associada a contextos de amor e luxúria, mas não se limitava apenas a esses temas e participava de outras esferas cotidianas. Clackson e Horrocks (2007, p. 190) também comentam sobre o papel central do grego como língua cultural para a elite romana. Palmer (1954, p. 83) aponta que no tempo de Plauto muitos empréstimos de palavras gregas não eram introduzidos pelas classes mais educadas, e sim pela plebe Romana, que mantinha contato com gregos no seu cotidiano. Isso explicaria porque em Plauto há maior uso de palavras gregas nas passagens de personagens baixas.

⁷³⁴ Drabkin (1930) faz um grande resumo da crítica que trata até sua época sobre a questão da autoria e da datação do poema.

interessado por questões gramaticais da língua latina), Septímio Sereno (século I d.C., autor dos *Opuscula ruralia*, dos quais só se conhecem fragmentos) e Floro (séculos I-II d.C., poeta, já imaginado como possível autor do poema *Peruigilium Veneris*).

Atualmente, um argumento muito utilizado para considerar esse um poema posterior a Virgílio é a presença de fortes ecos de Propércio, conforme veremos em nossa análise. Assim, a tendência é entender a publicação do livro 4 das *Elegias* como o *terminus post quem*, no ano 16 a.C. (MERKLE, 2005, p. 91). Para Westendorp Boerma (1958, p. 338), o mais provável é uma datação pouco posterior a esse ano, já que os pentâmetros não seguem o modelo proposto por Ovídio, sendo o poema, assim, necessariamente anterior a este autor.

No entanto, isso não é uma unanimidade – o crítico Tarrant (1992, p. 333), por exemplo, defende que na verdade estaríamos diante de um poema no mínimo posterior a 50 d.C., mais provavelmente da época flaviana ou do início do século II d.C. Grant (2001, p. 123-125) argumenta que a suposta falta de experiência do poeta (o que para nós não se confirma) significa que estamos diante da obra de um autor jovem da época de Estácio e Marcial. Novamente não há respostas definitivas, que se baseiem em argumentos irrefutáveis, para a autoria e datação do poema.

Uma discussão mais contemporânea seria se esse poema, ao que tudo indica posterior a Virgílio, seria ou não de um poeta *Vergilius personatus*. Para Merkle (2005, p. 112-113), se por um lado as inúmeras relações com Virgílio parecem apontar para uma tentativa consciente de se passar por ele, por outro lado a presença de ecos de Propércio advoga contra uma preocupação em parecer um jovem Virgílio. Propércio nasce em 43 a.C., quando Virgílio já tinha 27 anos; assim, até as *Elegias* serem escritas, temos uma idade muito posterior a que se imagina para um *Copa* de Virgílio. A ideia de que esse fosse um poema do velho Virgílio, em momento em que as *Elegias* já tivessem sido publicadas, não combinaria com a imagem que os antigos tinham do autor, já que *Copa* trata de temas inferiores. Assim, segundo Merkle (ibid.), assumir a voz de um *Vergilius personatus* não poderia ser a preocupação principal de Anônimo.

4.1 O *STEMMA* DE *COPA*

Seguimos o texto proposto por Kenney (CLAUSEN et al., 1966). No entanto, como o poema *Copa* apresenta passagens que até hoje não foram completamente solucionadas pela crítica, às vezes dificilmente sendo sequer entendidas, reproduziremos

em notas variantes textuais propostas por outros editores. Identificaremos quando essas propostas vierem de manuscritos, seguindo para isso as anotações de Kenney (ibid.). Caso não haja essa marcação, significa que estamos diante de uma conjectura do editor em questão ou, conforme apontado, de outro anterior a ele. Assim, o leitor tem diante de si uma opção para confrontar as possibilidades do texto.

O *stemma* proposto por Kenney é o seguinte (Figura 6), sendo:

F = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2), séc. X

G = *Fragmentum Graeciense* 1814, séc. IX

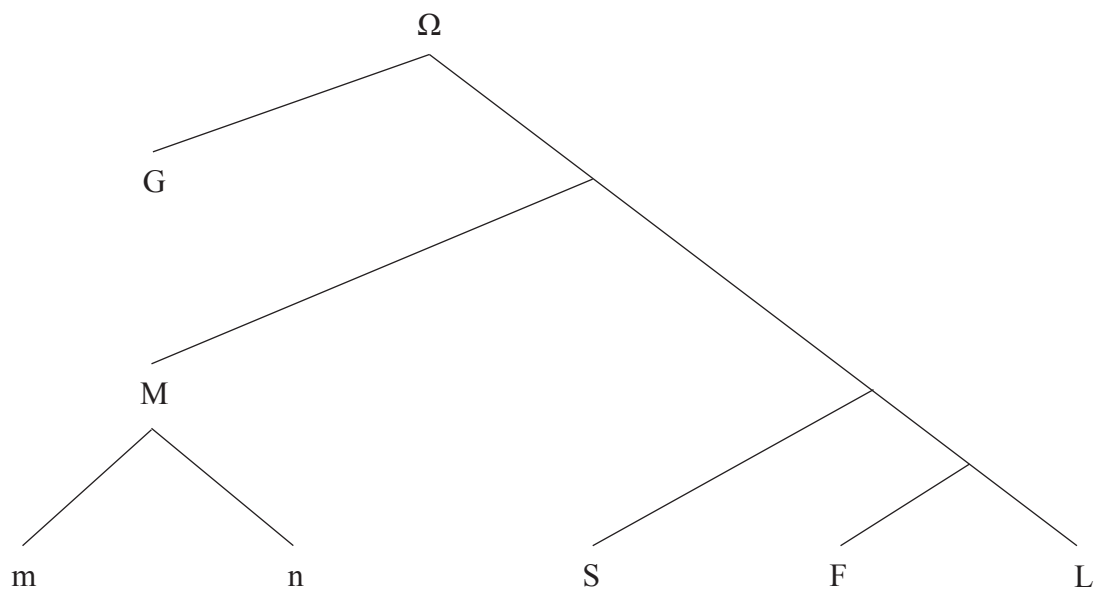
L = o supostamente perdido *iuuvenalis ludi libellus* (reconstruído a partir de cinco outros códices: W = *Treuirensis* 1086, séc. IX-X; B = *Bembinus* (agora *Vaticanus* 3252, séc. IX-X); E = *Parisinus* 8093, séc. X; A = *Parisinus* 7927, séc. X-XI; T = *Parisinus* 8069, séc. XI)

M = reconstrução a partir de *Monacensis* 305, séc. XI-XII (*m*); e de *Monacensis* 19059, séc. XI (*n*)

S = *Stabulensis* (agora *Paris* 17177), séc. X

Ω = consenso entre *MSFL*

FIGURA 6 – *Stemma* do poema *Copa*



FONTE: adaptado de Kenney (CLAUSEN et al., 1966, p. 80)

Para nossa discussão do texto serão citados ainda dois códices que ora seguem um, ora seguem outros manuscritos:

ζ = códice do séc. XIV ou XV

θ = códice do séc. XII-XIII⁷³⁵

Como já visto, a construção de *stemmata* para os poemas do *Apêndice Virgiliano* é complexa e está longe de um consenso.⁷³⁶ A observação feita para outros poemas deve ser aqui repetida, se formos seguir estudiosos como Courtney (1968), Richmond (1976) e Reeve (2005): a criação de uma terceira família que abarque *M*, assim como *F^a*, já que para Courtney (1968) e Reeve (2005) o manuscrito *F* é dividido em duas partes (*F^a* e *F^b*), por possuir duas mãos diferentes, ao que tudo indica cada uma seguindo a tradição de uma família (uma *FM* e outra *SL*). Assim como no caso de *Culex*, apenas a mão *F^b* teria o poema *Copa*. Há ainda outra divergência do *stemma* de Courtney (Figura 1, seção 1.3): Kenney (CLAUSEN et al., 1966) muda a relação entre *M* e a família *SFL*, propondo que elas façam parte de um mesmo ramo principal, enquanto Courtney (1968) divide em três grandes ramos (1 com *G*, outro com *MF^a* e outro com *SF^bL*).

4.2 SOBRE O GÊNERO DE *COPA*

Outra questão até hoje em aberto é a de em qual gênero melhor se encaixaria *Copa*. Como o poema utiliza muitas tradições literárias e tem um tamanho pequeno, mas ainda assim maior do que os menores gêneros (como, por exemplo, o epigrama), é difícil classificá-lo. Cutolo (1990b, p. 117) defende que, por utilizar o recurso da composição em anel, o poema se aproximaria mais do gênero da elegia, afastando-se do epigrama. Por outro lado, Grant (2001, p. 125) considera que estamos diante de uma expansão do gênero epigrama, já que existem exemplos semelhantes de anúncios escritos em paredes de tabernas para atrair clientes.

Schniebs et al. (2014, p. 26) veem no poema um tensionamento dos limites de diferentes gêneros, mas de modo geral possuindo várias características de epigrama (como dirigir-se a um enunciatário ocasional, que não é exatamente identificado; utilizar a segunda pessoa do singular, às vezes na forma imperativa, e o vocativo; misturar

⁷³⁵ O que dissemos sobre ζ na seção 2.2 se aplica também a θ : são manuscritos tardios, com emendas de estudiosos italianos da Renascença.

⁷³⁶ Salvatore (1960, p. 26) é um dos críticos que propõe um *stemma* um pouco diferente. Para o crítico, a ordem correta para o segundo ramo da família seria L – F – S, numa ordem inversa à apresentada por Kenney (CLAUSEN et al., 1966, p. 80).

linguagem culta e coloquial; e possuir personagens inferiores). Essa mesma tensão é considerada por Merkle (2005, p. 98) como a principal característica do poema, que brinca com as diferentes possibilidades de cada gênero, sempre surpreendendo o leitor ao dialogar com um tipo textual e em seguida quebrar suas expectativas.

Como Cutolo (1990b, p. 117) defende, a relação entre epigrama e elegia não é estranha – aquele poderia servir como inspiração para o outro gênero, tornando assim natural que vejamos em *Copa* temas caros tanto ao epigrama quanto à elegia. No decorrer de nossa análise nos deteremos mais nas relações entre o poema do *Apêndice Virgiliano* e o elegista Propércio, certamente uma das fontes utilizadas por Anônimo.⁷³⁷

É preciso esclarecer, porém, que nossa análise não exaure as possibilidades apresentadas por *Copa*. Mesmo dentro dos intertextos literários, seria possível ainda pensar nas relações do poema com o *Priapea* 27 (HENDERSON, 2002, p. 269), em que é descrita Quíntia, uma dançarina que entretém os espectadores mexendo as nádegas (*uibratas docta mouere nates*, “douta em mover as agitadas nádegas”, v. 2)⁷³⁸ e utilizando instrumentos (*cymbala*, *crotala* e *tympana*, “címbalos”, “crótalos” e “tambores”, respectivamente, v. 3-4). Tanto a descrição da dança quanto a dos instrumentos utilizados lembra *Copa*, em que a dançarina é *crispum sub crotalo docta mouere latus* (“douta em mover o lado curvo sob os crótalos”, v. 2).

Do mesmo modo Nemesiano possui um verso quase idêntico ao de *Copa*: *hic age pampinea mecum requiesce sub umbra* (“aqui, vai, descansa comigo sob a sombra do parreiral”, *Écloga* 4, v. 46), enquanto em *Copa* temos *hic age pampinea fessus requiesce sub umbra* (“aqui, vai, descansa exausto sob a sombra do parreiral”, v. 31). O contexto em Nemesiano é de certo modo semelhante ao que vemos em *Copa*, assim como também o são alguns trechos de Teócrito e Virgílio: o pastor faz um convite para que seu amado se junte a ele no ambiente bucólico e, como argumento para convencê-lo disso, enumera certas coisas que pode oferecer, por exemplo a sombra que o protegeria do sol. No entanto, diferente de *Copa* e mais semelhante aos outros autores bucólicos, a *Écloga* de Nemesiano deixa claro que o amado não está interessado pelo pastor, assim como provavelmente nem escuta de fato o convite feito.

⁷³⁷ Isso não significa que *Copa* possui pontos em comum apenas com Propércio. De fato os paralelos com Propércio e com Virgílio são os mais significativos, mas críticos como Cutolo (1990b, p. 117) e Henderson (2002, p. 273) veem relação com algumas elegias de Tibulo que tratam sobre estátuas de Priapo em jardins (1.1, 1.4) e mesmo sobre a brevidade da vida num ambiente bucólico (1.1).

⁷³⁸ Seguimos a edição de Buecheler (1882).

Sendo Nemesiano um autor do século III d.C., é difícil precisar quem teria escrito antes: Nemesiano ou o autor de *Copa*? De qualquer modo, não seria estranho que Anônimo imitasse também outros autores que possuem poemas bucólicos, já que o faz em relação a Virgílio e Calpúrnio Sículo. Caso seja o movimento contrário – ou seja, caso Nemesiano tenha imitado *Copa* –, podemos supor que o poema chegou a ele como sendo de Virgílio e, assim como ele imitou as *Bucólicas*, também o fez com *Copa*, justamente por perceber a conexão do poema com a temática pastoril. Nada impede, por outro lado, que mesmo sabendo não ser *Copa* um poema de Virgílio ele tenha decidido utilizá-lo, servindo assim apenas para confirmar que já na sua época o poema teria certa circulação.

A questão permanece em aberto. Porém, um argumento a favor de que *Copa* seria anterior a Nemesiano é o fato de que esse é um poeta que tem como característica utilizar hemistíquios ou versos inteiros de outros poetas (MAYER, 2006, p. 462). Por exemplo, o verso 44 da *Écloga 2* de Nemesiano (*te sine, uae misero, mihi lilia fusca uidentur*, “sem ti, ai miserável, os lírios me parecem escuros”) difere em apenas uma palavra do verso 51 da *Écloga 3* de Calpúrnio Sículo (*te sine, uae misero, mihi lilia nigra uidentur*, “sem ti, ai miserável, os lírios me parecem negros”), assim como o verso 79 da mesma *Écloga 2* de Nemesiano (*dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas*, “sou chamado, e isso mesmo tu costumavas jurar para mim”) é idêntico ao verso 62 da *Écloga 3* de Calpúrnio Sículo. Assim, a relação entre o verso 31 de *Copa* e o verso 47 da *Écloga 4* de Nemesiano pode ser mais um exemplo desse procedimento típico de Nemesiano.

Também nos *Carmina Burana* há um verso igual ao de *Copa*: *pone merum et talos; pereat qui crastina curat* (“traz vinho puro e dados; morra quem se preocupa com os amanhã”, *Carmina Burana* 201, v. 3; *Copa*, v. 37)⁷³⁹ e, nesse caso, é possível ter certeza de que a canção, transmitida por um manuscrito do século XIII, imita o verso do poema do *Apêndice Virgiliano*. Aqui temos, sem dúvida, uma prova de que *Copa* era lido nesse período. Se hoje os poemas do *Apêndice Virgiliano* sofrem de certo esquecimento pela crítica contemporânea – cena que está mudando, felizmente –, é fácil perceber através desse exemplo ou mesmo de leituras de textos críticos dos séculos passados que nem sempre eles foram assim tratados.

A temática do *carpe diem*, que fecha o poema *Copa*, lembra ainda Horácio (e a elegia de modo geral), pois ele também aborda a brevidade da vida, diante da eminente morte, como um convite para aproveitar os prazeres como, por exemplo, do vinho.

⁷³⁹ Seguimos uma edição publicada em Stuttgart (1847), apesar de o verso aparecer sob o número 178a.6, devido à dificuldade de encontrar uma edição que traga esse verso.

Franzoi (1988, p. 98-99), Henderson (2002, p. 262) e Pallàres (2002, p. 230) apontam que *Copa* pode ser aproximado dos *Carmina* 1.4, 1.9, 1.11 e 2.3.

Do mesmo modo alguns epigramas trabalham essa questão⁷⁴⁰ e ainda têm relações com outros pontos do poema do *Apêndice Virgiliano*. Rosivach (1996, p. 614) destaca, por exemplo, a existência de um epigrama funerário (*Corpus Inscriptionum Latinarum* 9.2689) que mostra um *caupo* (“dono de taberna”) orgulhoso de sua profissão. Cutolo (1990b, p. 109) compara *Copa* a outro epigrama (*Antologia Palatina* 6.94), que descreve um dançarino mexendo o pescoço enquanto toca flauta, o que poderia nos ajudar a entender o verso 4 de *Copa*.

Apontamos ainda que uma aproximação do poema *Copa* com a arte greco-romana também tem mostrado resultados positivos, como exemplifica Pallàres (2002, p. 224). Para o autor, Anônimo teria em mente mosaicos e pinturas romanos que trabalhavam motivos dionisíacos, sendo comuns em ambientes em que eram realizadas refeições, como a taberna de *Copa* parece sugerir.⁷⁴¹ Cutolo (1990b, p. 109) aponta ainda a semelhança da cena inicial do poema com a pintura de uma tumba em Cápua,⁷⁴² na qual duas moças tocam instrumentos e dançam, uma delas segurando duas flautas e a outra duas castanholas.

Apesar de todas essas serem temáticas muito interessantes, optamos por nos deter nos intertextos virgilianos e propercianos, para não fugir do recorte proposto por nosso trabalho.

4.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE *COPA*

Para o poema *Copa*, escolhemos o dístico elegíaco em língua portuguesa (FLORES, 2011), já utilizado por nós em tradução anterior (GROCHOCKI, 2016). O metro busca emular o ritmo da oposição entre sílabas longas e breves no latim através da oposição entre sílabas tônicas e átonas no português.

Para os versos em hexâmetro datílico, seguimos, como explica Gonçalves (2016, p. 187) sobre sua tradução dos hexâmetros de Lucrecio,

⁷⁴⁰ Para uma melhor descrição da relação entre *Copa* e epigramas e inscrições, cf. Cutolo (1990b).

⁷⁴¹ Como uma pequena contribuição nossa para a continuidade dessa discussão, cf. seção 4.5.1, em que tratamos, em nota, da representação de instrumentos musicais numa cena dionisíaca do *Mildenhall Treasure*.

⁷⁴² Para uma reprodução da pintura, cf. Reinach (1922, p. 139, fig. 5).

(...) um modelo de hexâmetro datílico português que superasse o engessamento do hexâmetro inflexível de Carlos Alberto Nunes, baseado em acentos fixos nas sílabas 1, 4, 7, 10, 13 e 16, visando um hexâmetro como que *no meio do caminho* entre aquele possível em uma língua que não dispõe de sílabas longas e breves como elemento fonológico estrutural, como é o caso do português, mas que flexibilizasse o rigor do isossilabismo de Nunes ao permitir uma ou duas sílabas não marcadas (átonas, ou não, a depender da performance) entre cada uma das seus sílabas marcadas por acento, emulando a flexibilidade do hexâmetro latino.

Assim, ao invés de seguir o modelo uniforme proposto por Carlos Alberto Nunes (cf. seção 6.3), que vê como obrigatória a presença de duas sílabas átonas entre cada tônica (trabalhando sempre com um pé que emularia o dátilo no latim), pretendemos aqui seguir a ideia exposta pelo tradutor Rodrigo Gonçalves (2016), que permite também a presença de apenas uma sílaba átona entre cada tônica (aproximando-se da ideia de um pé jâmbico ou trocaico no latim). Essa maior flexibilidade ajuda a dar mais sonoridade ao texto, no sentido de que ele não terá um ritmo monótono, mas poderá variar consideravelmente.

Nessa proposta, destacamos ainda mais uma possibilidade, a de não iniciar o verso necessariamente com uma sílaba tônica. Caso inicie com uma átona, a sílaba deve ser seguida por uma ou duas átonas, fechando assim um pé composto por duas ou três átonas, que serão obrigatoriamente seguidas por um pé que inicie com sílaba tônica, como é o esperado no restante do verso. Acreditamos que ela funciona no momento de leitura do texto, pois o início do verso é uma posição normalmente enfatizada na oralização. As sílabas átonas podem, assim, ser contadas como tônicas secundárias.

Para os pentâmetros, a mesma lógica é seguida para os dois primeiros pés, que são dactílos ou espondeus; no caso dos meios-pés longos (—), há duas possibilidades: uma sílaba tônica ou um monossílabo.

Com esse esquema métrico, os pentâmetros devem ser extremamente concisos, algo não tão natural para a língua portuguesa. Além disso, precisam possuir ao menos duas palavras oxítonas ou monossilábicas por verso, uma antes da cesura e outra no fim do verso. Como o número de palavras oxítonas em português não é tão amplo, há certa dificuldade em promover variedade de vocabulário para a tradução sem recorrer a certos arcaísmos.

Conforme apontado, *Copa* possui um elevado número de grecismos,⁷⁴³ em uma proporção sem paralelo na literatura latina. Essa característica não foi mantida na

⁷⁴³ Drabkin (1930, p. 8-9) aponta que são 23 palavras.

tradução, mas a atmosfera estrangeira passada pelo poema de qualquer modo se mantém, pelo menos em parte, pois os primeiros versos deixam clara a presença de uma vestimenta grega na personagem que intitula o poema. Alguns termos antigos não foram atualizados por possíveis correspondentes atuais, de modo que há também na leitura da tradução um afastamento temporal, sem buscar identificar a taberna de uma Roma antiga com algo moderno. Assim, utilizamos o termo “calibita”, não dicionarizado, para traduzir *calybita* (v. 25), nome dado a sacerdotes de Cibele, que justamente tinham o costume de viajar carregando em burros todos os seus pertences.⁷⁴⁴

Esse termo é um *hapax legomenon*, o que nos leva a outra questão discutida nos comentários, mas que parece não ser tão significativa e sim de certo modo conectada à questão de grecismos. Além de *calybita*, temos outras duas ocorrências de *hapax legomena*: o uso de *caseolus* (v. 17), diminutivo de *caseus* (“queijo”); e *calyba* (v. 7), termo um pouco mais difícil de ser definido.

Calyba vem do termo grego καλύβη (segundo Liddell e Scott (1953), “hut, cabin”, “bridal bower”, “sleeping-tent on roof of house”). Torrinha (1945) o traduz como “ramada”, “latada”, “barraca”, em parte conforme a primeira acepção do OLD. O termo é assim utilizado por Teócrito, no *Idílio* 21 – um idílio que não é pastoril, retratando a vida de dois pescadores simples, que moram numa precária cabana (v. 7 e 18). Esse uso em Teócrito poderia justificar a escolha do autor de *Copa*, que claramente não se importa em usar grecismos. A presença de uma cabana no jardim não seria impossível.

No entanto, Franzoi (1988, p. 68) aponta para o uso da palavra grega em Apolônio de Rodes, dentro de uma comparação: ὄν ῥά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησιν / νύμφαι θηήσαντο (“o levantar da qual as jovens fechadas nos novos quartos olham”, *Argonáuticas* 1, v. 775-776).⁷⁴⁵ Aqui, vemos um uso que corresponde à segunda acepção do OLD, um quarto em que a jovem noiva é mantida pelos pais até que seu noivo retorne. Os dois conceitos (cabana/refúgio, talvez feito por vegetais, e um quarto que jovens noivas usariam) parecem se encaixar no cenário de *Copa*, que retrata um ambiente cheio de plantas e que, ao mesmo tempo, sugere a presença de mulheres que poderiam entreter convidados, conforme veremos no decorrer de nossa análise.

⁷⁴⁴ Gruenewald (1975, p. 120-126) dá duas interpretações mais comuns: ou o termo faz referência a pessoa que usa as *calybae* (“cabanas”, v. 7) ou aos sacerdotes da deusa Cibele. Essa última opção não precisaria necessariamente se dirigir a um verdadeiro sacerdote, podendo ser um modo cômico de falar com um viajante com um burro (DRABKIN, 1930, p. 99-101).

⁷⁴⁵ Seguimos o grego da edição da Loeb, Seaton (1912).

Em nossa tradução, optamos pelo simples termo “ramagens”, mais próximo à definição de Torrinha (1945). Como a sequência do poema (v. 8) explora a ideia de um refúgio fresco proporcionado pela natureza, imagem muito cara à poesia bucólica (mais sobre o tema na seção 4.5.1), achamos que no momento inicial da descrição do jardim a suposta conotação sexual proposta pela palavra não necessitaria tanta ênfase. Nessa acepção, ela também combinaria melhor com os demais elementos enumerados no verso 7 (*topia*, “jardins”; *cyathi*, “copos”; *rosa*, “rosa”; *tibia*, “flautas”; *chordae*, “cordas”). Através do verso 33 (*formosum tenerae decerpens ora puellae*, “formosamente colhendo as bocas de jovens meninas”), fica evidente a existência de insinuação sexual no poema, em especial considerando que o verbo *decerno* é utilizado como metáfora para tirar a virgindade de uma moça (*uirginitatem decerno*), como visto no *Latin Sexual Dictionary* (ADAMS, 1982, p. 196).

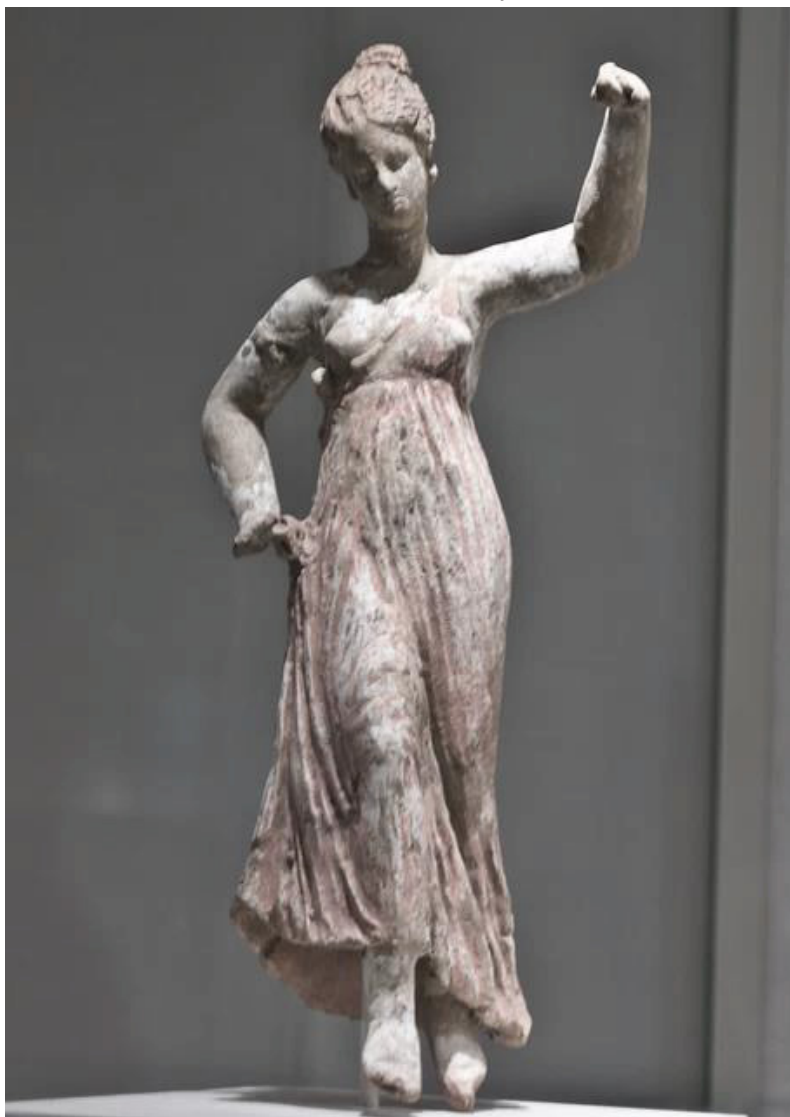
Surisca é uma palavra que também não é utilizada em outros textos da literatura latina, mas aparece em inscrições (SCHNIEBS et al., 2014, p. 61). É um diminutivo feminino de *surus/syrus* (“sírio”, “da Síria”), sendo considerado ou o nome da taberneira ou apenas um gentílico. Mantivemos na tradução a forma latina, como se fosse um nome, mas marcamos através de uma nota a outra possibilidade colocada pelo termo.

Outra característica destacada pela crítica é a mistura de palavras utilizadas em contextos literários e em contextos mais próximos do cotidiano. Por exemplo, para Schniebs et al. (2014, p. 100) a expressão *si sapis* (“se és sábio”) é coloquial. No entanto, como os autores ponderam, isso não impede sua utilização também por escritores em diversos períodos, o que enfraquece a relevância da afirmação sobre coloquialidade. Se Plauto e Terêncio usam amplamente a expressão, também Propércio a utiliza uma vez (2.16.7) e Ovídio quatro vezes (*Amores* 2.2, v. 9; 3.4, v. 43; *Remedia amoris*, v. 372; Morel Fr. 6, v. 1), o que mostra que ela não é incompatível com a linguagem literária, apenas aparecendo normalmente em autores que tentam se aproximar de uma linguagem mais coloquial. Schniebs et al. (ibid., p. 27) apontam ainda como coloquialismo o uso de diminutivos e das palavras *garrire* (v. 9), *uappa* (v. 11) e *asinus* (v. 26),⁷⁴⁶ que possuem usos semelhantes ao exemplificado pela expressão *si sapis* – por mais que comuns em contextos em que a oralidade ou o coloquialismo são explorados, não são palavras totalmente estranhas à linguagem literária.

⁷⁴⁶ Apenas para demonstrar o uso literário das três palavras, *garrire* aparece em Cícero (*De Oratore* 2.21.5), *uappa* em Catulo (28, v. 5) e Horácio (*Sátiras* 1.5, v. 16) e *asinus* em Catulo (97, v. 10).

Como algumas das passagens de *Copa* não são completamente compreendidas até hoje, mesmo que às vezes possuindo certo consenso em relação ao texto em latim, acrescentamos notas na nossa tradução que apontam algumas das diferentes leituras. As notas não pretendem fazer um resumo aprofundado das discussões acerca de cada passagem, apenas problematizar elementos que não podem ser ignorados. No decorrer de nossa análise apontaremos alguns argumentos que defendem ou refutam essas leituras, buscando contribuir para o avanço dos estudos do poema. Caso o leitor se interesse por análises mais detalhadas, junto de um panorama crítico sobre cada questão, recomendamos os comentários de Drabkin (1930), Gruenewald (1975), Franzoi (1988) e Schniebs et al. (2014).

FIGURA 7 - Mênade dançando



FONTE: Estatueta de terracota de uma mênade dançando, [III séc. a.C.], número de inventário 12.232.13, Museu metropolitano de arte de Nova York

4.4 TRADUÇÃO DE *COPA***COPA**

Copa Surisca, caput Graeca⁷⁴⁷ redimita mitella,

crispum sub crotalo docta mouere latius

ebria fumosa⁷⁴⁸ saltat lasciua taberna

ad cubitum raucos excutiens calamos.

5 quid⁷⁴⁹ iuuat aestiuo defessum puluere abisse

quam potius bibulo⁷⁵⁰ decubuisse toro?

sunt topia et calybae,⁷⁵¹ cyathi, rosa, tibia, chordae,

et triclia⁷⁵² umbrosis⁷⁵³ frigida harundinibus;⁷⁵⁴

en⁷⁵⁵ et Maenalia quae garrat dulce sub antro

10 rustica pastoris fistula more⁷⁵⁶ sonat.⁷⁵⁷

est et uappa cado nuper defusa picato,

est⁷⁵⁸ crepitans⁷⁵⁹ rauco murmure riuus aquae.

sunt etiam⁷⁶⁰ croceo⁷⁶¹ uiolae de flore corollae⁷⁶²

sertaque purpurea lutea mixta rosa

⁷⁴⁷ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895) e Baehrens (1880), seguindo θ: *Graia* (“grega”).

⁷⁴⁸ Scaliger (1573) e Ellis (1907), seguindo *SFL*: *famosa* (“em famosa taberna”).

⁷⁴⁹ Blakeney (1933): *nec* (“nem”).

⁷⁵⁰ Ribbeck (1868): *uiduo* (“no viuvo leito”). Baehrens (1880): *uiuo* (“no vivo leito” ou “no fresco leito”).

⁷⁵¹ Ellis (1907): *kelebes* (“tigelas”). Papillon e Haigh (1900): *strophia* (“faixas”). Scaliger (1573): *cupae*, *calices* (“taberneiras, cálices”). Baehrens (1880): *obbae calices* (“vasos e cálices”). Wadell (1929): *scaphia et kelebes* (“copos e tigelas”). Blakeney (1933): *strophia et calices* (“faixas e cálices”).

⁷⁵² Scaliger (1573), Focillon (1918) e Blakeney (1933), conforme *W*: *trichila* (“ramada”, “pavilhão”).

⁷⁵³ Scaliger (1573): *umbriferis* (“com canas que fazem sombra”).

⁷⁵⁴ Baehrens (1880), seguindo *W* para a primeira palavra do verso e *SFL* para *umbris*: *trichila a! umbris frigida harundineis* (“refúgios, ah, frios com canas que fazem sombra”). Ribbeck (1868, 1895) e Focillon (1918) propõem que depois do verso 8 seriam os versos 11-12, seguidos pelos versos 9-10.

⁷⁵⁵ Rat (1953): *est* (“há”).

⁷⁵⁶ Scaliger (1573), Pascal (1917), Fairclough (1918), Drabkin (1930), Blakeney (1933), Salvatore (1960), Salvatore et al. (1997), Franzoi (1988) e Cutolo (1990a), conforme *SFL*: *in ore* (“na boca”). Baehrens (1880): *ab ore* (“a partir da boca”).

⁷⁵⁷ Scaliger (1573) e Rat (1953): *sonans* (“soando”).

⁷⁵⁸ Blakeney (1933): *et* (“também”).

⁷⁵⁹ Scaliger (1573), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Pascal (1917), Fairclough (1918), Drabkin (1930), Salvatore (1960), Gruenewald (1975), Franzoi (1988), Cutolo (1990a) e Wadell (1929), seguindo *ΩG*: *et strepitans* (“e retumbante rio”). Goodyear (1997): *est strepitans* (“há retumbante rio”).

⁷⁶⁰ Fairclough (1918): *et cum* (na tradução de Fairclough, “there are also chaplets of violet blossoms mixed with saffron”).

⁷⁶¹ Ribbeck (1868, 1895) e Focillon (1918), seguindo ζ: *et Cecropio* (“e coroas de violeta com flor de Cécrope”). Blakeney (1933), conforme conjectura de *Burmanno*: *et Corycio iunctae* (“também coroas ligadas com flor da Cilícia”).

⁷⁶² Baehrens (1880): *sunt et Cecropio iunctae de more coronae* (“há também coroas ligadas segundo o modo de Cécrope”).

DANÇARINA

Dançarina Surisca,⁷⁶³ com faixa grega adornada,
 douta em mover seus quadris curvos sob crótalo som,
 ébria salta, lasciva, em esfumaçada taberna,
 roucos, junto às mãos, cálamos a revolver.⁷⁶⁴

5 Em que ajuda partir exausto em estiva poeira,
 quando em leito voraz podes deitar – bem melhor?
 Copos, ramagens,⁷⁶⁵ jardins⁷⁶⁶ e rosas, túbias e cordas,
 e um refúgio frio canas sombrosas dispõe.⁷⁶⁷

Eis também a que doce sob o antro do Mênalo fala:
 10 soa a flauta rural uma canção pastoril.⁷⁶⁸

Há um vinho barato de jarra com pez recoberta,⁷⁶⁹
 há crepitante rio d'água com rouco rumor.
 Há certamente coroas roxas com flor amarela,
 fulvas guirlandas, que estão junto de rosa lilás,

⁷⁶³ A palavra é um diminutivo feminino de *surus/syrus* (“sírio”, “da Síria”), podendo ser considerada, assim, como apenas um gentílico. Aqui, no entanto, optamos por traduzir como se fosse também o nome da personagem.

⁷⁶⁴ A descrição não é clara e já teve diversas interpretações. Não existe paralelo para o uso do verbo *excutio* no sentido de tocar um instrumento de sopro, o que nos deixa com a estranha imagem de uma flauta que é batida. Uma resposta talvez esteja em considerar que ela seja sacudida junto ao movimento do *cubitum* (por nós traduzido como “mãos”, mas o sentido mais específico é “cotovelo”), como propõe o *OLD* (*excutio*, 7b). Seria possível também imaginar que a moça bate os dois calamos enquanto dança, num tipo de percussão incomum, talvez improvisada.

⁷⁶⁵ *Calyba* pode dar a ideia de um abrigo feito por elementos da natureza, uma cabana simples ou mesmo o quarto em que noivas deviam permanecer enquanto seus noivos estavam ausentes (cf. seção 4.3).

⁷⁶⁶ *Topia* é normalmente utilizado para pinturas de paisagens. Uma escolha interessante, pois poderia ser uma brincadeira com os jardins que eram desenhados nas paredes das casas romanas (como o famoso quarto jardim (*Garden room*) da Casa de Livia em Prima Porta, hoje no Museu Nacional Romano), e não uma referência a um verdadeiro jardim no quintal da taberna.

⁷⁶⁷ A vegetação cria um espaço em que há sombra, onde é possível se refugiar. Na *Eneida* 8 (v. 34), também é utilizada a combinação *umbrosa harundo*; buscamos então ecoar a escolha feita por Odorico Mendes em sua tradução: “umbrosa cana”.

⁷⁶⁸ No latim, literalmente “a flauta rústica soa com modo de pastor”.

⁷⁶⁹ Para destacar que é um vinho de baixa qualidade, talvez até mesmo estragado, azedo, e não exceder o espaço do verso, deixamos de traduzir que ele foi “recém vertido” (*nuper defusa*) da jarra recoberta com pez. Essa resina era utilizada normalmente para conservar bebidas mais nobres.

15 et quae⁷⁷⁰ uirgineo libata Achelois ab amne
 lilia uimineis⁷⁷¹ attulit in calathis.
 sunt et caseoli, quos iuncea⁷⁷² fiscina siccata,
 sunt autumnali cerea pruna die⁷⁷³
 castanaeque nuces et suaue rubentia mala,⁷⁷⁴
 20 est hic munda Ceres, est Amor, est⁷⁷⁵ Bromius;
 sunt et mora cruenta et lentis uua racemis,
 et pendet⁷⁷⁶ iunco caeruleus cucumis.
 est⁷⁷⁷ tuguri custos armatus falce saligna,
 sed non et⁷⁷⁸ uasto est inguine terribilis –⁷⁷⁹
 25 huic⁷⁸⁰ calybita⁷⁸¹ ueni: lassus iam sudat asellus;
 parce illi, Vestae⁷⁸² delictum est asinus.
 nunc cantu crebro rumpunt arbusta cicadae,
 nunc uaria⁷⁸³ in gelida sede⁷⁸⁴ lacerta latet:
 si sapis, aestiuo recubans †nunc†⁷⁸⁵ prolue uitro,
 30 seu uis crystalli⁷⁸⁶ ferre nouos calices.

⁷⁷⁰ Ribbeck (1868): *sunt et* (“há também”). Baehrens (1880): *sunt quae* (“há os lírios que”).

⁷⁷¹ Ribbeck (1868): *quae niueis* (“lírios, os quais levou em níveis cestas”).

⁷⁷² Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Focillon (1918): *sirpea* (“em cestinhas de junco”).

⁷⁷³ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Focillon (1918) e Blakeney (1933), conforme o manuscrito ζ : *autumnalis ... deae* (“da deusa do outono”). Ribbeck (1868, 1895) e Focillon (1918), seguindo conjectura de Ilgen, propõem que depois do verso 18 seriam os versos 21-22, seguidos pelos versos 19-20.

⁷⁷⁴ Baehrens (1880) e Rosivach (1996) colocam após o verso 19 o verso 22, então o verso 21 e o verso 20.

⁷⁷⁵ Baehrens (1880) e Blakeney (1933): *et* (“também”).

⁷⁷⁶ Ribbeck (1868) e Focillon (1918): *pendens* (“e o pepino que pende”). Scaliger (1573): *est pendens* (“há pepino que pende”).

⁷⁷⁷ Scaliger (1573): *et* (“e”).

⁷⁷⁸ Baehrens (1880): *hic* (“aqui”).

⁷⁷⁹ Blakeney (1933) omite os versos 23-24.

⁷⁸⁰ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Ellis (1907), Fairclough (1918), Focillon (1918), Wadell (1929), Drabkin (1930), Blakeney (1933), Salvatore (1960), Salvatore et al. (1997), Wilkinson (1965), Gruenewald (1975), Cutolo (1990a), Rosivach (1996), Henderson (2002) e Schniebs et al. (2014), conforme *MW*: *huc* (“para cá”).

⁷⁸¹ Scaliger (1573): *Alibida* (segundo Dymock e Dymock (1833), supostamente um nome possível para Sileno). Baehrens (1880): *caligate* (“soldado”). Blakeney (1933): *capalista* (“condutor de asno”), palavra inventada por *Schenkl*.

⁷⁸² Scaliger (1573): *uestrum* (“o asno é vosso prazer”). Baehrens (1880): *nostrum* (“o asno é nosso prazer”).

⁷⁸³ Scaliger (1573) e Baehrens (1880): *etiam* (“também”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Wadell (1929): *uepris* (“em gélido abrigo de arbusto espinhento”). Pascal (1917) e Rat (1953), como *L*: *uere* (“de fato”). Focillon (1918), seguindo *Haupt*: *ueprum* (“em água fresca de arbustos espinhentos”).

⁷⁸⁴ Ribbeck (1868) e Focillon (1918): *saepe* (“muitas vezes”).

⁷⁸⁵ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Wadell (1929), Blakeney (1933) e Rat (1953), conforme θ : *te* (“purifica-te”). Papillon e Haigh (1900), como Ellis (1907) depois sugere em nota: *os* (“purifica a boca”).

⁷⁸⁶ Scaliger (1573), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Pascal (1917) e Rat (1953), seguindo θ : *crystallo* (“com cristal” ou mesmo “de cristal”).

- 15 lírios, que oferecidos foram por virgem riacho
 e uma Sirena levou em seu trançado cabaz.
 Há também queijinhos, que cesta de junco matura,
 há em dia outonal frutos de ameixa gentil
 e maçãs docemente rubras e noz do castanho.
- 20 Pura Ceres, Amor, Brômio também há aqui.
 Há vermelhas amoras e uvas em cachos flexíveis,
 verde pepino que está firme no junco também.
 Há defensor da cabana, armado com foice de vime,
 que não é, com genital vasto, tão assustador.⁷⁸⁷
- 25 Vem aqui, calibita: o burro cansado já sua;
 poupa esse asno, pois ele é de Vesta o prazer.
 Muito as cigarras com canto agora rompem arbustos;
 deita-se agora em local fresco um lagarto color.
 Purga-te agora com vidro estivo,⁷⁸⁸ deitando, se aprovas,
 30 ou se desejas trazer cálices bons de cristal.

⁷⁸⁷ Uma referência a uma estátua de Priapo. Cf. seção 6.4.1.

⁷⁸⁸ Provavelmente utiliza-se esse adjetivo incomum para o termo *uitrum* (“vidro”) para diferenciar utensílios utilizados no verão dos do inverno, um sinal de riqueza.

hic⁷⁸⁹ age pampinea fessus requiesce sub umbra
 et grauidum roseo necte caput strophio,
 †formosum†⁷⁹⁰ tenerae decerpens ora puellae – ⁷⁹¹
 a pereat cui sunt prisca supercilia!
 35 quid cineri ingrato seruas bene olentia certa?
 anne coronato uis lapide ossa⁷⁹² tegi?⁷⁹³
 pone merum et talos; pereat qui crastina curat:
 Mors aurem uellens ‘uiuute’ ait, ‘uenio’.

⁷⁸⁹ Scaliger (1573), Focillon (1918) e Blakeney (1933), como *T: eia* (“ei!”). Ribbeck (1868), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Wadell (1929) e Rosivach (1996): *heia* (“ei!”).

⁷⁹⁰ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Pascal (1917), Focillon (1918), Rat (1953) e Schniebs et al. (2014), seguindo θ : *formosus* (“formoso”). Papillon e Haigh (1900), Wadell (1929) e Blakeney (1933): *per morsum* (“por meio de mordida” ou “por meio de agarro”). Henderson (2002), conforme conjectura de *Clausen: formosa et* (“formosas bocas”).

⁷⁹¹ Scaliger (1573): *candida formosae decerpens ora puellae* (“tu colherás bocas cândidas de formosa menina”). Wilkinson (1965): *oscula decerpens tenerae formosa puellae* (“colhendo formosos beijos de tenra menina”).

⁷⁹² Scaliger (1573), Ribbeck (1895), Ellis (1907), Pascal (1917), Fairclough (1918), Wadell (1929), Drabkin (1930), Blakeney (1933), Rat (1953), Salvatore (1960), Salvatore et al. (1997), Franzoi (1988) e Schniebs et al. (2014), seguindo Ω : *ista* (“essas”).

⁷⁹³ Scaliger (1573): *legi* (“eu li”).

Vem, aqui repousa, cansado, sob sombra de vide,
tensa cabeça com faixa de róseo matiz,
formosamente colhendo bocas de tenras meninas.

Ah! Que pereça quem tem antiquado rigor!

35 Por que bem guardas às cinzas ingratas coroas cheirosas?

Queres os ossos teus em uma pedra com flor?

Vinhos e dados põe: que morra o que pensa em futuros.

Morte, a orelha a puxar, diz: “eu já venho, vivei”.

4.5 ANÁLISE DE *COPA*

Veremos, em primeiro lugar, de que modo a tradição bucólica é retrabalhada pelo poeta de *Copa*, considerando principalmente os *Idílios* de Teócrito e as *Bucólicas* de Virgílio. Depois, passaremos a considerar como *Copa* também dialoga com as *Elegias* de Propércio, que serão um intertexto importante para nossa compreensão do ambiente e contexto que são representados no poema. Através de comparações entre cenas semelhantes, poderemos perceber de que modo há continuidade dos mesmos *topoi* e, ao mesmo tempo, inovação.

4.5.1 *Copa* e sua relação com a poesia bucólica

A descrição do belo jardim que a taberna possui (v. 7-33), que se opõe à breve menção do interior do estabelecimento (v. 3), é considerada por alguns críticos como a descrição de um *locus amoenus* bucólico (e.g. MERKLE, 2005, p. 107). Analisaremos, assim, de que modo são estabelecidas relações com os dois grandes autores clássicos de poesia bucólica, Teócrito e Virgílio.

Copa dialoga com a *Bucólica* 2, na qual o pastor Córidon tenta convencer Aléxis a aproveitar com ele os prazeres que o campo oferece. É um poema marcado pela ausência da pessoa amada, que em nenhum momento demonstra se importar com a outra personagem ou ter interesse por aquele convite (v. 6-7). Córidon, assim, mostra em sua canção o sofrimento gerado pela situação, mesmo que esteja cercado pelas maravilhas de um mundo bucólico, e ao fim do poema continua perturbado com o abandono de Aléxis (v. 73).

A partir dessa descrição geral, percebe-se que não vemos a mesma situação no poema *Copa*. Aqui, a descrição é utilizada como modo de convencer um viajante, possível cliente, a entrar na taberna. Se considerarmos a comum interpretação do verso 37 (*pone merum et talos; pereat qui crastina curat*, “traz vinho puro e dados; morra quem se preocupa com os amanhã”) como resposta do viajante, o convite foi efetivo. A tentativa de convencer o amado a participar de um ambiente bucólico, no entanto, não é inovação de Virgílio – também podemos encontrá-la em Teócrito, nos *Idílios* 3 e 11.

Buscaremos agora analisar mais detidamente os elementos citados em *Copa* que ecoam tanto a *Bucólica* 2 quanto os *Idílios* 7 (que, apesar de não fazer um convite, retrata outra situação parecida com a de *Copa*, como veremos a seguir) e 11, de modo a explicitar

como, apesar da situação de cada poema ser muito diferente, ainda assim existem paralelos muito próximos para serem mera coincidência.

Logo após a descrição da *copa*, uma pergunta é aparentemente feita ao viajante: *quid iuuat aestiuo defessum puluere abisse / quam potius bibulo decubuisse toro?* (“em que ajuda partir exausto em poeira estiva, quando podes – melhor – no ávido leito deitar?”, v. 5-6). O elemento do calor na estrada será oposto durante o poema à cena agradável e fresca proporcionada pelo jardim, como comentado. Essa imagem da temperatura elevada durante uma viagem pode ser vista também nos *Idílios* de Teócrito (CUTOLO, 1990b, p. 116). Como Drew (1923, p. 75) aponta, o *Idílio 7* traz uma situação semelhante: Simíquidas caminha junto de amigos para o festival das Talísias, que será celebrado nas terras de uma família importante, e encontra Lícidas, um cabreiro conhecido dele, mas ainda assim misterioso. A primeira pergunta de Lícidas é: Σιμίχιδα, πᾶ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἔλκεις, / ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαῖσι καθεύδει, / οὐδ’ ἐπιτυμβίδιοι κορυδαλλίδες ἠλαίνοντι (“Simíquidas, para onde ao meio-dia arrastas os pés, quando também o lagarto descansa nas paredes de pedra e nem as cotovias-de-poupa vagam”, v. 21-23).

O trecho, assim como todo o *Idílio 7*, pode ser lido a partir de uma interpretação metapoética. Aqui, no entanto, limitamo-nos a apontar que não apenas a imagem da viagem sob o sol é trazida como algo penoso e até mesmo inapropriado em Teócrito e no poema *Copa*, como também nos dois casos na sequência do poema há a descrição de um ambiente mais festivo e favorável.

Simíquidas diz que se deita com os amigos num ambiente externo, em cima de um leito de folhas (ἐν τε βαθείαις / ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες / ἐν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι, “em fundos leitos de junco agradável deitamos, regozijando em videiras recém-cortadas”, *Idílio 7*, v. 132-134), sendo que o local é rico em árvores (v. 135-136). Destaca a seguir a presença de água corrente (ἰερὸν ὕδωρ κελάρυζε, “água sagrada murmurava”, v. 136-137) e diz que ela vinha da gruta das Ninfas (Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον, “fluindo da gruta das Ninfas”, v. 137). Depois de comentar sobre o comportamento dos animais, relata a quantidade de frutos que o cercavam, sejam caídos ou em ramos pesados (ὄχλαι μὲν πὰρ ποσσί, παρὰ πλευραῖσι δὲ μᾶλα / δαψιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ’ ἐκέχυντο· / ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε, “peras junto aos pés, maçãs junto aos flancos abundantemente para nós rolavam e vergavam ramos com ameixas pesando para o chão”, v. 144-146). Essa descrição é vista

pela maioria dos críticos como um *locus amoenus* exemplar, posteriormente aproveitado por Virgílio.⁷⁹⁴

É fácil perceber por que se considera que *Copa* também trabalha com essa imagem. Todos os elementos aqui destacados aparecem no poema do *Apêndice Virgiliano*. Alguns críticos entendem o *bibulus torus* (v. 6, “sofá sedento”) como um assento feito de grama, que estaria molhada por causa do riacho que ressoa no jardim (v. 12).⁷⁹⁵ São citados inúmeros frutos (v. 19, nozes e maçãs; v. 21, amoras e uvas; v. 22, pepino que pende do junco) e o viajante é convidado a descansar sob a sombra de uma parreira (v. 31).

Sem dúvida, temos uma semelhança entre as duas cenas. Drew (1923, p. 75) aponta ainda a relação entre as bebidas servidas. No *Idílio 7* (v. 147), são abertos vinhos que envelheciam há quatro anos: τετράενες δὲ πίθων ἀπελύετο κρατὸς ἄλειφαρ (“abria o fecho de quatro anos da cabeça das jarras”). Em *Copa* (v. 11), um procedimento semelhante é descrito para um vinho que, ao que tudo indica, não era de qualidade: *est et uappa cado nuper defusa picato* (“há também vinho azedo recentemente vertido de jarra de pez”).⁷⁹⁶

Outra característica criticada de *Copa* pode ser melhor entendida também a partir dessa cena do *Idílio 7*: a mistura entre realidade e mitologia. Se a aparição de uma Sirena no jardim (v. 15-16) incomoda alguns críticos (como aponta Merkle (2005, p. 102)),⁷⁹⁷ em Teócrito a aparição das Ninfas ao fim do poema também dá à descrição do festival

⁷⁹⁴ E.g. Hardie (1998, p. 7).

⁷⁹⁵ Considero inclusive que esse paralelo pode ser um argumento a favor dessa leitura. Entender que sentar na grama seria algo desagradável e que, portanto, não poderia ser parte de uma propaganda da taberna, como Thomas (1991, p. 42) defende, é ignorar contextos semelhantes em que se reclinar na natureza é definitivamente algo positivo. No mesmo *Idílio 7*, Licidas imagina uma cena em que se deitaria num sofá feito com várias plantas e o chama de confortável (χά στιβῆς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἐστ’ ἐπὶ πᾶχον / κνύζα τ’ ἀσοφδέλω τε πολυγνάμπτω τε σελίνω, “e cama será coberta por até um antebraço com ênula e asfódelo enrolado com salsinha”, v. 67-68).

⁷⁹⁶ Franzoi (1988, p. 75-76) entende que a oferta de um vinho barato armazenado em um bom recipiente na verdade é um modo carismático de se referir a um bom vinho. Tarrant (1992, p. 340-341) considera *uappa* um erro grosseiro do autor, que parece não entender o real significado da palavra e acreditar que apenas faz uso de um termo coloquial para vinho.

⁷⁹⁷ Veremos a seguir outros paralelos para essa imagem da Sirena. Merkle (2005, p. 102) vê na figura da Sirena uma oposição à da taberneira, assim como teríamos uma oposição entre o interior do estabelecimento e o jardim exterior. O locutor realmente promete um reduto cheio de maravilhas, enquanto a taberna e seus habitantes são descritos de modo mais sóbrio e realista. Para Schniebs e Nenadic (2012, p. 259), a Sirena e a flauta que soa como um pastor (v. 10) servem para lembrar o caráter literário que subjaz ao poema. Lembramos também do vaso em que Hércules enfrenta o touro de Creta (Terracota Kylix, [c. 550 d.C.], número de inventário 59.15, Museu metropolitano de arte de Nova York), no qual aparece a imagem de uma Sirena carregando uma flor de lótus, aparentemente um item apenas decorativo, sem relação com a história retratada.

um tom sobrenatural, já que elas mesmas misturam a bebida para Simíquidas ou fornecem a água que será misturada ao vinho (v. 154-155).

Retornando à cena em que Lícidas fala com Simíquidas, a referência ao comportamento animal diante de tamanho calor aparece posteriormente em *Copa*: no verso 28, também é citado o comportamento do lagarto, que busca uma proteção fria. De modo paralelo, a *Bucólica* 2 traz a imagem de lagartos que se escondem em arbustos (*nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos*, “agora também arbustos escondem lagartos verdes”, v. 9).

Junto do lagarto, são descritas em *Copa* as cigarras que cantam com força (v. 27). Elas não são estranhas às descrições de Teócrito e Virgílio.⁷⁹⁸ No *Idílio* 7, na descrição final do *locus amoenus*, as cigarras não param de cantar (τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες / τέττιγες λαλαγεῶντες ἔχον πόνον, “junto aos ramos sombrios as escuras cigarras chiando tinham trabalho”, v. 138-139). Na *Bucólica* 2, na sequência do trecho em que lagartos se escondem, elas também aparecem (*sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*, “sob o sol ardente arbustos ressoam com cigarras”, v. 13).⁷⁹⁹

A descrição do jardim de *Copa* é comparada à descrição que Córídon faz dos prazeres que tem à sua disposição.⁸⁰⁰ Córídon convida o jovem a se aproximar (*huc ades, o formose puer*, “para cá vem, ó formoso menino”, v. 45)⁸⁰¹ e inicia uma lista de flores e frutas que serão oferecidos para ele. Entre eles, estão os lírios (*lilia*, v. 45) colhidos em cestas de junco (*calathi*, v. 46) por Ninfas, assim como uma Náíade colhe violetas e papoulas (*uiolae* e *papauera*, v. 47).⁸⁰² Na sequência, há a ideia da mistura de cores

⁷⁹⁸ A cigarra aparece já em Hesíodo como um animal característico do verão (*Os trabalhos e os dias*, v. 582-582). Ela possui uma conotação metapoética em Calímaco (fr. 1, v. 29-30) e mantém essa característica de ser comparada ao canto humano também em Teócrito (*Idílio* 1, v. 148).

⁷⁹⁹ Situação semelhante ocorre também na *Geórgica* 3 (*et cantu querulae rumpent arbusta cicadae*, “e ruidosas cigarras romperão arbustos com canto”, v. 328), inclusive com aliteração de guturais, como também ocorre em *Copa*.

⁸⁰⁰ Cf., e.g., Westendorp Boerma (1958, p. 336), Franzoi (1988, p. 81), Merkle (2005, p. 105), Schniebs et al. (2014, p. 87).

⁸⁰¹ Esse verso pode ser visto como um modelo para o verso 25 de *Copa*, no qual também há um convite: *huic calybity ueni* (“vem aqui, calibity”) (MERKLE, 2005, p. 105). Para Drew (1923, p. 73), o verso retoma na verdade a fala do Ciclope no *Idílio* 11 (ἀλλ’ ἀφίκευσο ποθ’ ἀμέ, καὶ ἐξεῖς οὐδὲν ἔλασσον, / τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χέρσον ὀρεχθεῖν / ἄδιον ἐν τῶντρῳ παρ’ ἐμὶν τὰν νύκτα διαξεῖς, “mas vem até mim, e terá nada menos, e deixa o mar cinza bater na terra: passará noite agradável junto a mim na caverna”, v. 42-44).

⁸⁰² A colheita de flores ou de frutos é uma cena comum na poesia bucólica de modo geral, e.g. *Idílio* 11 (v. 25-27); *Bucólica* 8 (v. 37-41). Para Schniebs e Nenadic (2012, p. 254) a presença de uma Sirena que colhe flores lembra o rapto de Prosérpina, já que Ovidio coloca as Sirenas como acompanhantes da menina nesse momento (*Metamorfoses* 5, v. 551-563). Como Hopkinson (2015, p. 452) aponta em nota sobre o poema *Europa*, quando a jovem está próxima do mar num campo de flores: “A dangerous venue. Europa stands in a long line of girls who are themselves plucked in flower meadows by gods. Persephone is the best-known

proporcionada pelas flores quando são unidas (v. 48-50). O próprio Córídon se dispõe a colher maçãs (*mala*) e castanhas (*castaneas nuces*) com uma cesta (v. 51-52) e cita também a presença de *cerea pruna* (“ameixas da cor de cera”, v. 53). Após essa rica enumeração de elementos naturais, Aléxis continua sem demonstrar uma reação positiva (talvez justamente por a enumeração ser de posses extremamente simples para pessoas de uma classe social mais elevada) e Córídon lembra que os deuses habitam as florestas (v. 60-66).

Esses trechos destacados são utilizados em *Copa*. Toda a descrição do jardim faz parte de um convite para entrar na taberna. De modo semelhante às Ninfas e Náíades que colhem flores em cestos, no poema do *Apêndice Virgiliano* temos a presença de uma Sirena que colhe lírios em cestas de vime (*calathi uiminei*, v. 15-16). Como aponta Franzoi (1988, p. 81), temos uma aproximação dessas personagens mitológicas, que realizam uma mesma ação.

Em *Copa*, as cores contrastantes das flores roxas, vermelhas e amarelas estão arranjadas em coroas (v. 13-14).⁸⁰³ Os frutos que ali existem são as mesmas castanhas e maçãs (v. 19) da *Bucólica 2*,⁸⁰⁴ assim como há ameixas (v. 18). Por fim, os deuses Ceres, Amor e Dioniso habitam o jardim (v. 20), por mais que provavelmente sendo apenas metonímias.

Com tamanho paralelo entre as duas passagens, fica evidente que *Copa* faz uma atenta releitura do ambiente descrito por Córídon, utilizando-o inclusive com quase as mesmas intenções que o pastor de Virgílio. No entanto, não apenas a *Bucólica 2* possui uma natureza semelhante à de *Copa*. Se não encontramos paralelo nessa *Bucólica* para a presença de queijos que secam em cestas, elemento citado em *Copa* (v. 17),⁸⁰⁵ Teócrito os cita no *Idílio 11*, poema que serviu como modelo para Virgílio.

example”. Assim, parece que a colheita de flores em todos os contextos acima citados evoca uma situação de desejo amoroso e sexual.

⁸⁰³ Coroas de flores são citadas por Lícidas em sua canção no *Idílio 7* (v. 63-4), como parte de uma comemoração (DREW, 1923, p 75).

⁸⁰⁴ Por outro lado, os intertextos virgilianos de *Copa* não podem ser reduzidos apenas à *Bucólica 2*. A descrição das maçãs como *suaue rubentia* (v. 19), por exemplo, encontra paralelos também na *Bucólica 3* (*suaue rubens hyacinthus*, “jacinto suavemente rubro”, v. 63) e na *Bucólica 4* (*ipse sed in pratis aries suaue rubenti / murice, iam croceo mutabit uellera luto*, “mas o próprio carneiro nos pastos, agora com suave rubro múrice, agora com amarelo açafraão, mudará na lã”, v. 43-44), que no mesmo trecho mostra ter relação com o verso 13 de *Copa* (*sunt etiam croceo uiolae de flore corollae*, “há também coroas de violeta com flor amarela”) (WESTENDORP BOERMA, 1958, p. 336).

⁸⁰⁵ Como lembra Schniebs et al. (2014, p. 89), na *Bucólica 1* (v. 80-81), Títiro faz um convite para que Melibeu repouse em sua fazenda e destaca que possui doces frutos (*mitia poma*), castanhas macias (*castaneae moles*) e laticínios (*pressi copia lactis*).

Nele, Polifemo convida Galateia a deixar o mar e juntar-se a ele. Para isso, cita algumas das coisas agradáveis que possui, como vários queijos (τυρὸς δ' οὐ λείπει μ' οὔτ' ἐν θέρει οὔτ' ἐν ὀπώρα, / οὐ χειμῶνος ἄκρω· ταρσοὶ δ' ὑπεραχθέες αἰεὶ, “queijo não me falta nem no verão nem no outono, nem no fim do inverno: e as cestas estão sempre cheias”, v. 36-37). Outro elemento que não está presente em Virgílio são as parreiras carregadas de uva (*Copa*, v. 21), que estão entre as posses de Polifemo (*Idílio* 11, v. 46). Para Drew (1923, p. 75), temos tanto no *Idílio* 11 quanto em *Copa* exemplos de enumerações simples – apesar de no caso do Ciclope ser um convite para a amada, que não se junta a ele, enquanto em *Copa* ser para um possível cliente, que não sabemos se entra na taberna.

Os trechos acima aproximados não esgotam os intertextos teocriteanos e virgilianos, tanto em relação às *Bucólicas* quanto às demais obras de Virgílio. A própria figura da flauta de pastor que aparece em *Copa* (*rustica pastoris fistula more sonat*, “flauta rústica soa ao modo de pastor”, v. 10)⁸⁰⁶ aponta para um instrumento que tem papel fundamental na poesia bucólica. A *fistula* aparece nas *Bucólicas* seis vezes (2, v. 37; 3, v. 22 e 25; 7, v. 24; 8, v. 33; 10, v. 34), além das vezes em que é descrita metonimicamente, através da palavra *calamus* (“cana (planta)”, mas também “objeto feito de cana, flauta”, como mostra Torrinha (1945)) (2, v. 32, 34 e 36; 5, v. 2 e 48; 6, v. 69; 8, v. 24) (SMITH, 1970, p. 505-506). Como são vários os instrumentos citados em *Copa*, não se limitando o poema a apenas o uso de *fistula*, é interessante analisar o tema mais detidamente.

Smith (ibid., p. 498-502) defende que em Teócrito teríamos uma distinção mais clara entre os diferentes tipos de instrumento de sopro, que poderiam ser divididos em dois grandes grupos: a siringe (σῦριγξ, *fistula*), flauta vertical, composta por vários tubos, unida com cera e mais um reforço (por exemplo, um pedaço de corda), que produziria notas distintas através de preenchimentos de cera em alturas variadas dos canos (na cultura grega) ou de canos cortados em diferentes medidas (na cultura romana); e a tibia (αὐλός, *tibia*), normalmente utilizada em pares, mais semelhante ao clarinete

⁸⁰⁶ Como mostramos em nota ao texto latino, esse verso é lido por muitos como *rustica pastoris fistula in ore sonat* (“flauta rústica de pastor soa na boca”). Se for esse o caso, poderíamos citar como semelhante o comentário de Córídon na *Bucólica* 2: *nec te paeniteat calamo truisse labellum* (“nem te desagrade esfregar o lábio com flauta”, v. 34), que também descreve a flauta como perto da boca de quem a toca.

contemporâneo, possuindo buracos para ser tocada com os dedos e podendo ser feita dos materiais mais diversos, como o osso.

Inicialmente, o grupo da tibia era associada a outros gêneros poéticos que não o bucólico. Já em Virgílio, no entanto, é possível identificar uma menor distinção entre esses tipos de instrumento, que aos poucos vão se tornando símbolos abstratos da poesia bucólica. Como Saunders (2008, p. 80-81) aponta, os instrumentos, que às vezes têm seus donos identificados como pastores anteriores (inclusive alguns que já apareciam em Teócrito), apontam para uma continuidade entre o mundo de Teócrito e o de Virgílio.

Em *Copa*, os instrumentos não são especificados em relação aos seus donos. De qualquer modo, suas aparições são mais um elemento que remete à poesia bucólica como um todo. Por exemplo, não seria estranho encontrar em Virgílio a junção dos instrumentos que aparecem em *Copa: calamos* (v. 4), *tibia* (v. 7) e *fistula* (v. 10). *Calamos*⁸⁰⁷ e *fistula* seriam do mesmo tipo, a siringe, muito utilizada por Virgílio. A *tibia* é utilizada no refrão da *Bucólica* 8,⁸⁰⁸ mas o grande grupo apontado por Smith (1970) incluiria também a referência à *auena* (*Bucólica* 1, v. 2), que quando utilizada pela segunda vez (*Bucólica* 10, v. 51) já teria perdido sua especificação. Do mesmo modo, a palavra *stipula* (*Bucólica* 3, v. 27) estaria relacionada à tibia, por ser uma tradução do *Idílio* 5 (v. 5-7) e por haver outras passagens latinas em que o adjetivo *stridens* aparece junto do instrumento, como Catulo 64 (v. 264) (LIPKA, 2001, p. 156). Ao mesmo tempo, seria interessante que, no contexto da *Bucólica* 3, Menalcas perguntasse se Dametas nunca tinha possuído nem uma siringe (v. 25) nem uma tibia (v. 27).⁸⁰⁹

Como Lipka (ibid., p. 155) aponta, a siringe também é o instrumento que mais aparece em Teócrito (*Idílios* 1, v. 14 e 129; 4, v. 28; 5, v. 4-5; 6, v. 9 e 43-44; e no espúrio *Idílio* 8, v. 18, 21 e 84), mas a tibia não é ignorada (*Idílios* 5, v. 7; 6, v. 43-44). Do mesmo modo, já em Lucrécio a tibia aparece como um instrumento tocado por pastores (4, v. 584-585). Como ela é citada junto à siringe, também está relacionada à música pastoril

⁸⁰⁷ *Calamos* aparece nas *Bucólicas* oito vezes, algumas já apontadas como referência à siringe (*Bucólicas* 1, v. 10 (em relação à *auena* de Títilo); 2, v. 32 e 34; 3, v. 13 (em relação ao instrumento não especificado de Dáfnis); 5, v. 2 e 48; 6, v. 69; 8, v. 24).

⁸⁰⁸ Putnam (1970, p. 261) destaca que nesse contexto *tibia* não equivale à flauta pastoril comum, mas é utilizada por ser um instrumento mais apropriado para acompanhar o lamento pelo amor infeliz.

⁸⁰⁹ Outros dois termos aparecem em Virgílio: *cicuta* (*Bucólica* 5, v. 85), que no contexto não é mais detalhada – no entanto, como ela é supostamente o mesmo instrumento utilizado nas canções das *Bucólicas* 2 e 3, poderíamos entender que é a siringe nelas citada; e *harundo* (*Bucólica* 6, v. 8), que também não é especificada – para Lipka (2001, p. 155-156), refere-se ao grupo da tibia.

(5, v. 1382-1387) (SMITH, 1970, p. 501).⁸¹⁰ Assim, não é estranho que em *Copa* tenhamos essa junção desses dois instrumentos.

A utilização do adjetivo *rusticus* junto a *fistula* em *Copa* reforça a ligação com o ambiente pastoril de Virgílio, que, no entanto, usa o termo *rusticus* com um sentido aparentemente um pouco pejorativo (*Bucólicas* 2, v. 56; 3, v. 84). A combinação *rustica fistula* é encontrada também nas *Metamorfoses* (8, v. 191-192), de Ovídio. Ao descrever como Dédalo construiu suas asas, o eu poético compara a disposição das penas (grudadas com cera e começando com pequenas até chegar nas grandes com evolução gradual) com a disposição das canas na flauta rústica.

Uma outra óbvia relação com Virgílio seria a presença de uma caverna que fica no Mênalo (*en et Maenalio quae garrit dulce sub antro*, “eis também a que chia docemente sob caverna do Mênalo”, v. 9). O monte da Arcádia, consagrado ao deus Pã, aparece nos refrões da canção de Dámon na *Bucólica* 8 (*incipit Maenaios mecum, mea tibia, uersus*, “começa comigo, minha flauta, os versos do Mênalo”, v. 21, 25, 31, 36, 42, 46, 51 e 57; e *desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus*, “cessa, já cessa, flauta, os versos do Mênalo”, v. 61), assim como também no início dela (*Maenalis argutumque nemus pinosque loquentis / semper habet*, “o Mênalo sempre tem bosque melodioso e pinheiros falantes”, v. 22-23). Podemos pensar que o autor de *Copa* escolhe o monte Mênalo apenas por já ter sido usado em Virgílio, não considerando maiores implicações da sua escolha. No entanto, como a questão da Arcádia se revela até hoje de extrema complexidade,⁸¹¹ é necessário considerar a possibilidade de que tenhamos aqui mais uma aparição do local dentro de um contexto ligado à poesia bucólica.

⁸¹⁰ Lembramos, ainda, os objetos de prata que compõe o Tesouro de Milsehall. Um dos pratos menores (Pratos báquicos, [séc. IV d.C.], número de inventário 1946,1007.2-3, Museu Britânico), claramente vinculado ao prato principal do jogo, dá continuidade à temática do culto a Dioniso, explorada nos utensílios, e apresenta uma interessante união: Pã toca sua siringe, enquanto uma Mênade uma *tibia*. Ora, se imaginarmos que a mistura de instrumentos (afinal não são apenas esses dois representados) remete a um contexto dionisíaco de dança e vinho, não é estranho que em *Copa* isso apareça – afinal, são dois dos elementos essenciais do poema. Também é possível imaginarmos que os *crotala* possuem relação com o rito dionisíaco. Para Carpenter (1991, p. 123), em um comentário sobre o sexto trabalho de Hércules (espantar alguns pássaros do bosque próximo ao lago Estínfalo, na Arcádia), no qual Atena dá para o herói *krotala* de bronze, os *krotala* são “castanet-like clappers often used by komasts and by maenads in Dionysian scenes”. Para ver outras curiosas relações entre artes visuais antigas de temática dionisíaca e o poema *Copa*, cf. Pallares (2002).

⁸¹¹ Refiro-me à discussão sobre a Arcádia ser ou não o cenário da poesia bucólica de Virgílio, como Snell (1953) afirma. Para uma posição contrária à ideia, cf. Jenkyns (1989) e Schmidt (2008); para uma abordagem mais ponderada, cf. Jones (2011). Para os leitores não tão iniciados no assunto, cf. Apêndice 1 para melhor compreender a posição que aqui tomamos.

Se por um lado é evidente que as obras posteriores, especialmente de Sannazaro, influenciaram a visão da crítica sobre a Arcádia em Virgílio e levaram muitas vezes a enxergar coisas além do que ali havia (como Jenkyns (1989) e Schmidt (2008) apontam), não nos parece possível negar que durante as *Bucólicas* observamos dois momentos cruciais para entender essa posterior associação entre o local e o ambiente retratado na poesia bucólica como um todo: a *Bucólica* 8 mostra a Arcádia com uma natureza semelhante à das outras *Bucólicas*; e a *Bucólica* 10 reforça esses mesmos elementos, depois a colocando como um ideal de um elegíaco que sofre por amor.

O próximo passo, dado pelos elegistas,⁸¹² que idealizam a vida amorosa no campo e, ao mesmo tempo, a transformam em um ideal utópico, parece assim natural e nos mostra o início do caminho que nos levou à concepção moderna de Arcádia como o local em que se passa a poesia bucólica. No entanto, em *Copa* podemos apenas identificar que o Mênalo aparece como parte de um *locus amoenus*, servindo como elemento que pode conquistar o viajante. Se não possuímos maiores detalhes sobre como o autor de *Copa* ou a época em que ele escreveu entendia a Arcádia de Virgílio, fica a possibilidade de que o local no poema do *Apêndice Virgiliano* já possui associação com a tradição bucólica, sendo um dos elementos de destaque dela.

Para nós, isso não auxilia tão claramente na datação de *Copa*. Por um lado, percebemos que a tendência maior entre os autores próximos de Virgílio é ignorar esse suposto papel fundamental que a Arcádia teria nas *Bucólicas*; no entanto, a questão não é assim tão transparente. Podemos citar como exemplo a *Ode* 4.12 de Horácio, que faz um convite a Virgílio e, dentro de uma sequência de alusões à sua poesia bucólica, refere-se a Pã como *deum cui pecus et nigri / colles Arcadiae placent* (“deus, a quem o rebanho e negras colinas da Arcádia agradam”, v. 11-12),⁸¹³ mostrando assim uma breve referência ao local justamente ao mencionar outros elementos bucólicos virgilianos. O tema com certeza precisa ser mais estudado antes de se tirarem conclusões precipitadas.

Como fica já demonstrado pela presença do intertexto com os refrões da *Bucólica* 8, não apenas a *Bucólica* 2 é um modelo para a composição de *Copa*. O livro de

⁸¹² Por exemplo, no primeiro livro de suas *Elegias*, Tibulo inicia com idealizações da vida amorosa no campo, mas passa depois a adotar uma postura que reconhece que esse ideal provavelmente nunca seria vivenciado, e.g. *Elegia* 2.3 (MALTBY, 2012, p. XX).

⁸¹³ Conforme a edição da Penguin, Michie (1964).

Virgílio é utilizado como um todo.⁸¹⁴ Podemos mostrar como exemplo dessa cuidadosa leitura das *Bucólicas* o verso 31 de *Copa*: *hic age pampinea fessus requiesce sub umbra* (“aqui, vai, descansa exausto sob a sombra do parreiral”). Temos nesse caso a união de dois versos da *Bucólica* 7: a metade final é idêntica ao verso 10 (*et, si quid cessare potes, requiesce sub umbra*, “e, se podes descansar um pouco, deita sob a sombra”); e a adjetivação de *umbra* segue o verso 58 (*Liber pampineas inuidit collibus umbras*, “Liber recusa sombras do parreiral para as colinas”).

Do mesmo modo, os intertextos de *Copa* não são restritos apenas às *Bucólicas*. A imagem da estátua de Priapo que guarda o jardim da taberna em *Copa* é descrita como possuindo uma foice de salgueiro, ao mesmo tempo em que não é assustadora por ter um grande falo, característica comum na representação do deus da fertilidade (*est tuguri custos armatus falce saligna, / sed non et uasto est inguine terribilis*, v. 23-24). No livro 4 das *Geórgicas*, dentro da larga recomendação sobre os modos de se criar abelhas, há um comentário sobre como deve ser o jardim que as entreteria, especificando justamente como seria a estátua do deus Pã: *inuitent croceis halantes floribus horti / et custos furum atque auium cum falce saligna / Hellespontiaci seruet tutela Priapi*, “que cheirosos jardins atraem com flores amarelas e que cuida a guarda de Priapo do Helesponto, defesa, com foice de salgueiro, de ladrões e de aves”, v. 109-111).

Esse paralelo entre as duas passagens já foi destacado por críticos como Westendorp Boerma (1958, p. 335), Henderson (2002, p. 268-269) e Merkle (2005, p. 105). A estátua está armada com o mesmo tipo de foice,⁸¹⁵ desempenhando o mesmo papel de protetor do local. Nas *Geórgicas*, no entanto, ela é retratada com destaque justamente para sua utilidade, que é ameaçar pessoas e animais que possam perturbar o jardim. Em *Copa*, a representação dá mais espaço para o físico da estátua, explicitando a relação que o deus possui com a sexualidade, mas ao mesmo tempo diminuindo seus poderes para defender o local, por essa qualidade justamente não ser algo assustador, e sim provavelmente engraçado.⁸¹⁶ Essa diferença entre *Copa* e as *Geórgicas* aponta para

⁸¹⁴ Para uma relação das passagens das *Bucólicas* evocadas no poema do *Apêndice Virgiliano*, cf. Merkle (2005, p. 105).

⁸¹⁵ Como aponta Mynors (1990, p. 273), apenas nas *Geórgicas* e em *Copa* há a representação de Priapo armado com salgueiro, o que fortalece a hipótese da relação entre as duas passagens.

⁸¹⁶ A sequência do poema destaca ainda outra característica da estátua. Era costume em Lâmpsaco, na Frígia, que fossem sacrificados asnos para esse tipo de figura de Priapo (MYNORS, 1990, p. 272). Os versos seguintes de *Copa* se referem justamente ao asno do viajante, que não precisaria temer aquela estátua de Priapo e que deveria ser poupado por agradar Vesta. A deusa gosta dos asnos (e inclusive seu rito envolve coroa-los) por ter sido um que a salvou, ao acordá-la, da tentativa de estupro de Priapo, que, por sua vez, odeia o animal (Ovídio, *Fastos* 6, v. 320-348). Para o costume de coroar asnos em honra a Vesta, cf., e.g.,

um elemento que veremos a seguir, ao considerar os intertextos do poema com Propércio: a sugestão da possibilidade de relações sexuais na taberna.

Do mesmo modo, uma passagem da *Eneida* é apontada por alguns críticos para esclarecer outro verso de *Copa*. Ao fim do poema, é feita uma pergunta: *quid cineri ingrato seruas bene olentia certa?* (v. 35, “por que guardas bem coroas cheirosas para cinza ingrata?”). A cinza aparece como ingrata também na *Eneida* 6 (*et cineri ingrato suprema ferebant*, “e levavam ritos fúnebres para cinza ingrata”, v. 213), quando é descrito o funeral de Miseno, um dos companheiros de Eneias (SCHNIEBS et al., 2014, p. 108). Como aponta Horsfall (2013, p. 204) em seu comentário sobre a passagem, a ideia é de que o lamento pela morte de alguém não é capaz de ajudar em nada. O tema é retomado no mesmo canto da *Eneida*, quando se fala sobre Marcelo (v. 886-887): “Aen.’s grief, Anch.’s, V.’s, Rome’s are all, in the end, to no effect: they cannot bend fate, and they cannot reach Marc.” (ibid., p. 607).

A cena que envolve Miseno em muito difere da cena em *Copa*. Naquela, temos o enterro de um herói semidivino e um exímio tocador de corneta que participou da guerra de Troia. No pequeno poema, não sabemos com certeza a quem a pergunta retórica se dirige, sendo apenas uma especulação sobre como poderia ser o futuro do viajante. Como a resposta esperada pelo interlocutor é certamente uma que dê continuidade à negação dos *prisca supercilia* (“severas sobranceiras” ou “antigas severidades”, v. 34), assim talvez negando a tradição de tributos após a morte de um herói, Merkle (2005, p. 103) defende que esse intertexto é construído com um tom irônico.

Não se pretende retomar em *Copa* a seriedade da situação da *Eneida*, de um verdadeiro funeral heroico, mas sim demonstrar que mesmo em um contexto épico essa atitude pouco adianta. Não é o que vemos na grande obra de Virgílio – se Miseno ou Marcelo não podem ter seu destino revertido pelas honras fúnebres, são justamente as homenagens a eles concedidas que demonstram o quão importantes eram. Por mais que seja inútil, o luto é, de qualquer modo, fundamental para a situação. Em *Copa*, há a negação dessa ideia, fazendo parte do convite ao *carpe diem*.

Acreditamos que esse panorama de relações com Virgílio (especialmente em relação às *Bucólicas*) e Teócrito mostra como *Copa* utiliza-se da tradição bucólica clássica. No entanto, como pudemos ver a partir dessas últimas referências às *Geórgicas*

a *Elegia* 4.1 de Propércio (*Vesta coronatis pauper gaudebat asellis*, “a pobre Vesta gostava de asnos coroados”, v. 21) (HENDERSON, 2002, p. 271).

e à *Eneida*, não é apenas esse gênero que é explorado por Anônimo. Por isso, passaremos agora a analisar de que modo também a tradição elegíaca erótica romana possui espaço no poema do *Apêndice Virgiliano* através dos paralelos com Propércio.

4.5.2 *Copa* e sua relação com Propércio

O segundo autor mais evocado nas leituras críticas de *Copa* é sem dúvida Propércio. A *Elegia* 4.8 se mostra significativa para compreender alguns dos elementos que são destacados no poema do *Apêndice Virgiliano*, assim como para revelar informações que talvez à primeira vista não sejam tão claras.

A *Elegia* 4.8 narra uma situação em que o eu poético é encontrado por sua amada Cíntia com outras mulheres. Ele está deitado com elas em uma cama de erva (*in secreta lectulus herba*, “cama em erva afastada”, v. 35), é servido de vinho (v. 38) e joga dados (v. 45-46), até que Cíntia invade o local (v. 51) e se mostra irritada. As mulheres que ali estavam buscam refúgio na *taberna* mais próxima (v. 62). A *taberna* parece, assim, ser não apenas um estabelecimento que proporciona bebidas e comidas para seus clientes, mas também um lugar para refugiar-se das situações desagradáveis de seu entorno. Para as mulheres que são confrontadas por Cíntia, é um local seguro; para o viajante de *Copa*, uma oportunidade de fuga do calor do verão.

Já nos primeiros versos de *Copa* o ambiente descrito possui pontos em comum com a *Elegia* 4.8 (CUTOLO, 1990b, p. 115). Schniebs et al. (2014, p. 69-70) apontam que a presença de rosas (*rosa: Copa*, v. 7; *Elegia* 4.8, v. 40), flautas (em *Copa*, *raucos calamos*, “roucos cálamos”, v. 4; *tibia*, “tíbia”, v. 7; *rustica fistula*, “rústica flauta”, v. 10; na *Elegia* 4.8, *Nile, tuus tibicen erat*, “Nilo, tu eras flautista”, v. 39; e *Magnus iactabat truncas ad caua buxa manos*, “Magno movia as curtas mãos junto de curvas flautas”, v. 41-42)⁸¹⁷ e crótalos (em *Copa*, *sub crotalo*, “sob o crótalo”, v. 2; na *Elegia* 4.8,

⁸¹⁷ Seria possível imaginar que temos nesse verso da *Elegia* 4.8 a imagem que inspirou o verso 4 de *Copa*, até hoje misterioso para a crítica. Comparemos: *iactabat truncas ad caua buxa manos* (Propércio, *Elegia* 4.8, v. 42) e *ad cubitum raucos excutiens calamos* (*Copa*, v. 4). Apesar de não haver equivalência entre o vocabulário utilizado além da preposição *ad* (“em direção a”, “junto de”), a ideia de representar o movimento do flautista pode ser a mesma nos dois poemas. Em Propércio, é possível, por um lado, interpretar como uma referência ao esforço que Magno, alguém baixo (v. 41) ou mesmo anão, fazia para pegar as flautas. No entanto, não há problema em entender que se descreve como ele tocava, conforme sugerido em nossa tradução acima (“Magno movia as curtas mãos junto de curvas flautas”). Sendo esse o caso, o verso de *Copa* faria um paralelo com a cena de Propércio, descrevendo a taberneira que mexia o cotovelo com as flautas roucas (“junto ao cotovelo balançando flautas roucas”). Se essa aproximação não resolve inteiramente a estranheza causada pela palavra *cubitus* (“cotovelo” ou “leito”), é óbvio que, quando um flautista balança suas mãos para tocar, junto são movidos seus cotovelos.

crotalistris Phyllis, “Fílis era tocadora de crótalos”, v. 39) é comum aos dois poemas. Os instrumentos são tocados por outras pessoas, que parecem atender à voz poética em Propércio, do mesmo modo como em *Copa* acompanham a dança da taberneira ou entretêm os convidados.

Na *Elegia* 4.8 (v. 37) e em *Copa* (v. 7), são descritos *cyathos* (“copos”). Na sequência, são determinados em Propércio quais copos são utilizados (*uitriue aestiua supellex*, “utensílio de verão de vidro”, v. 37). Esse trecho é utilizado pela crítica (e.g. WESTENDORP BOERMA, 1958, p. 335; HENDERSON, 2002, p. 270-271) para esclarecer outra passagem de *Copa*, até hoje não completamente solucionada: *aestiua recubans nunc prolue uitro* (“deitando agora purifica com vidro de verão”, v. 29). O adjetivo *aestiuus* não é utilizado em outras situações para descrever *uitrum*, o que leva a supor que o autor de *Copa* se inspire na construção de Propércio, querendo também mostrar uma oposição entre um jogo de utensílios empregados no verão e outro no inverno.⁸¹⁸

O que exatamente significa um utensílio de vidro de verão permanece em aberto: o vidro poderia ser usado no verão, sendo os metais deixados para o inverno, devido às propriedades de cada material (SCHNIEBS et al., 2014, p. 101); ou o adjetivo poderia especificar que é um recipiente grande, já que no verão se costuma consumir uma maior quantidade de líquido (FAIRCLOUGH, 1918, p. 451). De qualquer modo, como defende Gruenewald (1975, p. 130), a menção de um copo de vidro especial reforça o tom de luxo que o poema procura dar para a taberna.

O intertexto com a *Elegia* 4.8, que pelas passagens acima destacadas não pode ser negado, dá maior importância para alguns elementos discretos de *Copa* que podem nos auxiliar a entender qual a função social da *taberna* descrita. O ambiente exterior que é oferecido no poema poderia ser igual ao que o eu poético da *Elegia* 4.8 descreve. Entre os inúmeros atrativos listados, está a possibilidade de beijar algumas meninas (*formosum tenerae decerpens ora puellae*, “formosamente colhendo as bocas de jovens meninas”, *Copa*, v. 33). A própria figura da taberneira evoca um contexto sexual, já que ela é descrita como *lasciua* (“lasciva”, v. 3). Assim, ao que tudo indica, a *taberna* envolve também prostituição.

Por outro lado, não há em *Copa* um momento de tensão como na *Elegia* 4.8. Não existe uma personagem equivalente a Cíntia, de modo que predomina até o fim o convite

⁸¹⁸ Athenaeus (6.17d) dá a impressão de que existia uma diferenciação entre utensílios alimentares de verão e de inverno, pelo menos entre as classes mais ricas (ou entre aqueles que queriam se passar por ricos).

a um espaço de relaxamento (MERKLE, 2005, p. 107). A *taberna* é um refúgio, ideia já existente em Propércio quando as mulheres que acompanhavam o eu poético na *Elegia* 4.8 recorrem a uma outra *taberna* para se esconder de Cíntia (v. 62).

Os intertextos propercianos não se limitam à *Elegia* 4.8. Do mesmo modo como vemos uma profusão de ecos virgilianos, também há relação com cenas de outras elegias de Propércio. A *Elegia* 3.13, por exemplo, apresenta um trecho que claramente se aproxima de outros poemas bucólicos (como da *Bucólica* 2): em contraposição a uma situação desagradável na atualidade, que envolve a preferência de jovens por amantes ricos, Propércio descreve um passado campestre em que a vida era bela e em que as coisas simples eram valorizadas, como numa Idade de Ouro. Assim, a riqueza era composta, entre outras coisas, por lírios colhidos em cestas (*nunc mixta referre / lilia uirgineos lucida per calathos*, “agora trazer lírios claros misturados em cestas virgens”, v. 29-30) e uvas (*uuas*, v. 31). Em troca dessas coisas as moças dariam beijos (*his tum blanditiis furtiua per antra puellae / oscula siluicolis empta dedere uiris*, “com esses agrados as meninas na caverna escondida davam beijos comprados aos homens que moram nas florestas”, v. 33-34) em leitos feitos de ervas (v. 35-36).

Se o pagamento para desfrutar do ambiente descrito em *Copa* não é explicitado, os elementos levantados na *Elegia* 3.13 aparecem no poema do *Apêndice Virgiliano* como parte do que é oferecido ao viajante. As flores são misturadas em coroas (*sertaque purpurea lutea mixta rosa*, “guirlandas amarelas misturadas com rosas púrpuras”, v. 14), os lírios são colhidos em cestas (*lilia uimineis attulit in calathis*, “lírios levou em cestas de vime”, v. 16) e a uva pende em cachos (*lentis uua racemis*, “uva em cachos pendurados”, v. 21), utilizando termos semelhantes aos de Propércio (FRANZOI, 1988, p. 81; MERKLE, 2005, p. 102). Henderson (2002, p. 270) aponta relação também com os beijos de jovens mulheres, pois em *Copa* encontramos a mesma situação: *formosum tenerae decerpens ora puellae* (v. 33, “formosamente colhendo as bocas de jovens meninas”).⁸¹⁹

A *Elegia* 4.2 é outra que traz alguns elementos em comum com *Copa*. O poema tem forma de inscrição, como se acompanhasse uma estátua do deus etrusco Vertumno

⁸¹⁹ Cutolo (1990b, p. 116) defende ainda que na *Elegia* 3.13 temos um paralelo que pode ajudar a definir de quem é a voz que faz o convite ao viajante. Como nos versos 43-46 de Propércio há um convite, para o crítico claramente feito pelo próprio poeta, seria possível imaginar que é o poeta de *Copa* quem convida para entrar na taberna. No entanto, a leitura de Cutolo não é unanimidade: como os versos são um claro paralelo com um epigrama de Leônidas de Tarento (*Antologia Palatina* 9.337), podemos supor que também em Propércio quem fala nesse trecho é o deus Pã (FLORES, 2014, p. 401-402). Assim, o argumento acaba sendo favorável à hipótese de que *Copa* é, em parte, fala da personagem *copa*.

(associado aos pomares, jardins e mudanças de estações). Assim, é evidente que a *Elegia* 4.2 trata também de uma temática pastoril, possuindo relação com poemas bucólicos.

Enquanto enumera os frutos que preside, o deus cita *liuentibus uua racemis* (“uva em cachos roxos”, v. 13), *autumnalia pruna* (“ameixas outonais”, v. 15) e *mora* (“amoras”, v. 16), assim como *caeruleus cucumis* (“cerúleo pepino”, v. 43). Esses mesmos frutos estão disponíveis no jardim de *Copa* – a uva que verga ramos (*lentis uua racemis*, v. 21), as ameixas outonais da cor de cera (*autumnali cerea pruna*, v. 18), as amoras vermelhas (*mora cruenta*, v. 21) e o pepino cerúleo (*caeruleus cucumis*, v. 22), descrito com o mesmo adjetivo que na *Elegia* 4.2. O pepino também pende do junco assim como a couve está presa no junco em Propércio (v. 44) (MERKLE, 2005, p. 105).

Através desse breve panorama de relações entre *Copa* e algumas das *Elegias* de Propércio, percebemos que Anônimo não utiliza as *Elegias* apenas nos momentos em que Propércio se aproxima da tradição bucólica (como nas *Elegias* 3.13 e 4.2). Na realidade, a *Elegia* 4.8 é a que tem maior relação com o poema do *Apêndice Virgiliano* e, por mais que não seja de todo estranha aos elementos bucólicos, não enfoca num mundo pastoril, e sim urbano. Não é impossível ou mesmo improvável que essa mistura fosse, em certa medida, possível: há, por exemplo, evidências de locais comerciais em Pompeia que contavam com jardins (GRANT, 2001, p. 128). O peculiar é a descrição desse jardim de modo semelhante ao campo das *Bucólicas*.

De qualquer modo, a mistura de urbano e rural nos lembra também da palavra utilizada no verso 7 de *Copa, topia* (traduzido por nós como “jardins”, mas com possível significado de “paisagem pintada”, conforme Torrinha (1945)), já que as pinturas de jardins e de elementos da natureza seriam um contexto em que cidade e campo (de maneira artificial, evidentemente) conviveriam. Fica reforçada, assim, a ideia de que a descrição do jardim de *Copa* seja de fato algo artificial, já que não vemos em outros momentos uma aproximação tão forte entre o cenário urbano e o rural. Como já vimos, a cidade e o campo se encontram às vezes, influenciando e ajudando a definir um ao outro, mas eles não convivem tão próximos quanto em *Copa*.

Ao mesmo tempo, o reconhecimento da junção da tradição bucólica com a tradição elegíaca mostra que o autor do poema do *Apêndice Virgiliano* estava ciente de que essas duas tradições já possuíam fortes relações (como, por exemplo, no *Idílio* 3 de Teócrito e na *Bucólica* 10 de Virgílio), que continuaram sendo exploradas por outros

autores, especialmente pelos elegíacos (como Tibulo e Propércio). É nessa intersecção de gêneros que se insere o autor de *Copa*.

4.6 CONCLUSÕES SOBRE *COPA*

Por mais que não tenhamos nos detido em todos os possíveis intertextos que *Copa* possui, deixando de lado a relação do poema com autores como Horácio ou mesmo com epigramas e artes visuais, é possível perceber que Anônimo possuía um bom conhecimento da tradição literária clássica.

A relação de *Copa* com os *Idílios* de Teócrito, especialmente com o *Idílio* 7, mostra-se forte o suficiente para considerarmos que Anônimo tinha acesso aos versos do siracusano. A situação narrada em *Copa* lembra a descrição de uma estrada quente e do comportamento dos animais no início do *Idílio*. Do mesmo modo, o desfecho do poema de Teócrito, um *locus amoenus* que conta com leitões feitos de plantas, água corrente, gruta, frutos, vinhos e Ninfas, é recuperado pela enumeração das qualidades do jardim da *taberna* de *Copa*, inclusive podendo auxiliar-nos a melhor compreender determinados trechos do poema do *Apêndice Virgiliano*.

Outro *locus amoenus* que encontra paralelos em *Copa* é o da *Bucólica* 2, que também inicia comentando sobre os efeitos do verão nos animais. Aqui, o contexto se aproxima do visto em *Copa* por ser um convite. Em Virgílio, não temos nenhum indício de que Aléxis se interessa pela descrição de Córídon. Em *Copa*, também não há uma confirmação de que o viajante se interessa pela rica enumeração dos prazeres ali disponíveis.⁸²⁰ A presença das mesmas flores nos dois poemas, inclusive que misturam cores semelhantes, e dos mesmos frutos reforça a impressão de que Anônimo realmente se inspira na *Bucólica* 2 para compor seu poema.

Com isso, percebemos que *Copa* não é anterior às *Bucólicas* só por possuir relações com Teócrito, como Drew (1923) defende, mas sim que o poema lê atentamente os dois autores. O livro das *Bucólicas* é, inclusive, intertexto de modo mais geral, pois certos elementos abordados em *Copa* aparecem na obra como um todo. Esse é o caso dos instrumentos, que possuem importante papel na tradição bucólica e que no poema do *Apêndice Virgiliano* aparecem misturados de modo a apontar para uma utilização simbólica deles, como há também em Virgílio. Outra referência importante é a presença

⁸²⁰ No caso de considerarmos o verso 37 como uma fala do viajante, teríamos certeza de que ele aceitou o convite.

de uma gruta do monte Mênalo, ou seja, da Arcádia, que é vista a partir de Snell (1953) como um dos símbolos da poesia pastoril posterior a Virgílio. Como sabemos que a visão de Snell já não é mais tão aceita (cf. Jenkyns (1989) e Schmidt (2008)), aqui consideramos apenas que já no mantuano há um movimento de identificação da natureza bucólica com a Arcádia (na *Bucólica* 8), assim como certa projeção da Arcádia como um escape de sofrimentos (na *Bucólica* 10), sem necessariamente ser a Arcádia a principal e mais simbólica paisagem de Virgílio.

Se não possuímos mais detalhes sobre o modo como o autor de *Copa* interpretava a Arcádia, em parte por não podermos precisar a datação do poema, é evidente que no poema do *Apêndice Virgiliano* existe uma relação entre o Mênalo e a ambientação bucólica, como se a Arcádia tivesse se tornado um símbolo da poesia bucólica (de modo semelhante ao que acontece com os instrumentos). É lamentável não sabermos precisamente em qual ponto da tradição bucólica podemos inserir *Copa*, pois teríamos mais um testemunho relativo à construção gradual do conceito de Arcádia.

O poema do *Apêndice Virgiliano* não se limita às relações com a tradição bucólica, apontando para as outras obras de Virgílio em determinados momentos e, principalmente, para as *Elegias* de Propércio. Se por um lado encontramos paralelos com algumas das *Elegias* que abordam cenários campestres ou uma temática bucólica (como a *Elegia* 3.13, que relembra um passado bucólico idealizado, e a *Elegia* 4.2, que é uma inscrição para uma estátua do deus Vertumno), a *Elegia* 4.8 é a mais apontada como fundamental para a leitura de *Copa*.

Nela, temos um cenário urbano em que o eu poético desfruta dos prazeres oferecidos em uma taberna, que possui vários elementos em comum com *Copa*. Essa relação não apenas ajuda a esclarecer algumas passagens menos claras do poema do *Apêndice Virgiliano*, como também chama atenção para a função social que o estabelecimento possuía na antiguidade, oferecendo bebidas, comidas e também a companhia de mulheres. Novamente a principal diferença entre os dois poemas se mostra produtiva para nossa análise: se em Propércio a taberna é invadida pela amada traída, gerando uma cena de tensão, em *Copa* não há nenhum confronto – o viajante é convidado para um verdadeiro retiro.

Como Merkle (2005, p. 111-112) aponta, o ambiente oferecido em *Copa* possui virtudes tanto do mundo urbano-elegíaco quanto do mundo bucólico. No entanto, os contextos evocados a partir de sua intertextualidade com Virgílio e Propércio apontam para situações de infelicidades amorosas. Fica a possibilidade, assim, de termos nesse

recurso uma intenção irônica. Por outro lado, ao tratar apenas de um amor comercial, evitando amores semelhantes ao de Córídon e Aléxis e Propércio e Cíntia, o eu poético pode oferecer mais eficácia e evitar possíveis conflitos.

5 O POEMA *MORETUM*⁸²¹

O poema *Moretum* pode ser dividido em três partes principais. Na primeira (v. 1-50), vemos o raiar ser anunciado por um galo. Símulo, um *exigui cultor rusticus agri* (v. 3, “camponês rústico de pequena terra”), acorda em sua pequena casa no campo e procura desajeitadamente onde está o fogo, para reanimá-lo e assim iluminar o ambiente. Depois de se queimar com ele, abre a casa e começa a preparar seu café da manhã. Para isso, primeiro mói grãos, cantando uma música para ajudar na atividade, peneira-os e então faz uma mistura deles com líquidos e uma porção de sal. Depois chama Cíbale, que limpa o chão onde ele assará o pão feito. O camponês não descansa – parte para a próxima etapa de sua aventura culinária.

Nesse ponto, a narrativa entra em sua segunda parte (v. 51-91), que se inicia com uma breve êcfrase da casa. Não há carnes ali, apenas um pedaço de queijo. Na sequência, Símulo entra em sua horta e há uma explicação sobre o local (quando era utilizado e para quais fins) e mais uma êcfrase, agora descrevendo como é a horta e quais plantas ali crescem. Depois dessa digressão, Símulo colhe folhas modestas de alho, arruda rígida e coentros (*comas apii graciles*, *rutam rigentem* e *coriandra*, respectivamente, v. 88-89) e volta para o interior de sua casa.

Na última parte do poema (v. 92-122), Símulo finalmente prepara o prato *moretum*. Para isso, os alhos são descascados e lavados; acrescentam-se sal e queijo, assim como as ervas colhidas, azeite e vinagre; e por fim, com o auxílio de um pilão, tudo transforma-se em uma pasta. O processo é desagradável para o homem, que sofre com o cheiro exalado pelo alho. Símulo come a mistura junto do pão, afastando de si o temor da fome. No fim do poema, prepara-se para o dia de trabalho, que contará com o auxílio de dois bois, numa plantação.

Muito já foi debatido se essa longa descrição de uma manhã banal na vida de um pobre camponês é apenas uma paródia de obras que tratam do tema ou se o poema poderia ser uma crítica a elas.⁸²² Leituras metapoéticas também foram feitas, como vemos em Gowers (1993), Fitzgerald (1996), Horsfall (2001) e Höschele (2005).

⁸²¹ Parte da pesquisa realizada nesse capítulo e uma versão da tradução foram publicadas na revista *Codex*. Assim, deixo meu agradecimento aos pareceristas, que sugeriram algumas alterações. Agradeço também ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, que apontou melhorias a serem feitas na tradução.

⁸²² Laudani (2004, p. 12) aponta para ambas as possibilidades.

O consenso entre os críticos é de que *Moretum* não é um poema de Virgílio.⁸²³ Como ele não consta nas listas feitas por Donato e Sérvio e aparece pela primeira vez junto do *Apêndice Virgiliano* apenas no século IX, no catálogo de Murbach,⁸²⁴ a ideia mais corrente é de que ele foi em algum momento inserido junto de outras obras de Virgílio apenas por centrar-se em um homem simples, como fazem as *Bucólicas* e as *Geórgicas*. Perutelli (1983, p. 13) defende ainda que a narrativa não é parecida com as dos demais poemas de Virgílio. No entanto, essas informações não impediram que alguns críticos mais antigos, como Keene (1887, p. 33-34) e Blakeney (1933), vissem *Moretum* como um poema de Virgílio.

Uma das possibilidades para a identificação do poema é a de que seria uma tradução de um poema de Partênio,⁸²⁵ que teria escrito uma obra, hoje perdida, intitulada Μυττωτός (ELLIS, 1906, p. 13). Scaliger (1573, p. 422) supõe que o tradutor desse poema teria sido na verdade Septímio Sereno (séc. II d.C.). Höschele (2005, p. 267-269) aponta que não haveria problemas em considerar esse poema como obra de um *Vergilius personatus*, teoria que encontra cada vez mais adeptos entre os estudiosos do *Apêndice Virgiliano*.⁸²⁶

Um possível argumento contra a ideia de essa ser uma obra que tenta se passar por uma criação do jovem Virgílio seria a presença de fortes paralelos com textos de autores posteriores a Virgílio, como Ovídio. Além disso, o narrador apresenta um tom muito diferente do de Virgílio, o que seria estranho para um autor que tenta se aproximar dele. Como o poema só é acrescentado à lista de obras jovens de Virgílio na Idade Média,

⁸²³ Rand (1919, p. 178) e Höschele (2005, p. 245). Para Mackail (1908), teríamos em *Moretum* um exemplar de obra produzida dentro do *Virgilianism* (Virgilianismo), um movimento literário iniciado na época de Virgílio, que seria inicialmente líder de um grupo de poetas. Esse grupo depois passa a utilizá-lo como modelo. No caso de *Moretum* e no de *Culex*, eles seriam modelados principalmente com base nas *Geórgicas*, enquanto *Ciris*, *Dirae* e *Lydia* seriam nas *Bucólicas*. No caso dos poemas *Moretum*, *Culex* e *Dirae/Lydia*, poderíamos considerar o que Mackail (1908) diz, mesmo já tendo ficado claro que *Culex* se baseia na obra de Virgílio como um todo. O estranho é considerar que *Ciris* se baseie nas *Bucólicas*, provavelmente devido aos intertextos que apontamos ao tratar do poema brevemente (ver seção 1.3).

⁸²⁴ Kenney (1984, p. XXI).

⁸²⁵ Segundo Macróbio (5.17.18), Partênio foi professor de Virgílio, o que poderia favorecer a ideia de que *Moretum* é uma tradução feita por Virgílio de um poema de seu mentor. A ideia da inspiração dos poemas pseudo-virgilianos em obras de Partênio encontrava muitos adeptos até recentemente, como podemos ver na *Encyclopedia Britannica* de 1911: “PARTHENIUS, of Nicaea in Bithynia, (...) subsequently he visited Neapolis, where he taught Virgil Greek. Parthenius was a writer of elegies, especially dirges, and of short epic poems. The pseudo-Virgilian *Moretum* and *Ciris* were imitated from his Μυττωτός and Μεταμορφώσεις”.

⁸²⁶ Ver, por exemplo, Holzberg (2005b) sobre *Catalepton*, mas também considerações mais recentes de pesquisadores na área, apresentadas em congressos, como Most (2017), sobre *Culex*.

esse é um indício de que na antiguidade ele não circulava sob o nome do autor, e então não teria tido sucesso como um *Vergilius personatus*.

Aqui, defendemos que é impossível recuperar o autor de *Moretum*, de modo que permanecerá sendo para nós um anônimo. Resta-nos, então, analisar o texto em sua relação com a antiguidade, para ao menos entender de que forma Anônimo busca relacionar-se com diferentes autores. Podemos entender que essa é uma oportunidade para ver como diferentes autores não canônicos reagiram ao trabalho de grandes nomes.

A questão da data é ainda mais complexa quando se considera que os costumes narrados pelo poema são arcaicos, e não necessariamente contemporâneos ao autor (PERUTELLI, 1983, p. 16). Como Laudani (2004, p. 18) aponta, é difícil datar em que momento os métodos de Símulo foram utilizados por romanos, mas eles aparecem em Ovídio (*Fasti*) como práticas antigas. O pão sem levedura feito por Símulo é, por exemplo, descrito por Catão (*De agri cultura*, 74), assim como parte dos outros procedimentos utilizados para fazer as comidas em *Moretum* (*De agri cultura*, 75-76).

Varrão (*De lingua latina*, 5.106) fala sobre um bolo que é cozinhado em um pote de barro: *testuacium, quod in testu caldo coquebatur, ut etiam nunc Matralibus id faciunt matronae* (“*testuacium* (bolo em pote de barro), pois era cozinhado em um pote quente, como ainda hoje assim fazem as mulheres na Matrália”).⁸²⁷ Pelo seu comentário, parece que o costume de assar algo na terra não era tão comum em sua época. Nos *Fastos* (6, v. 305-319) de Ovídio, enquanto o eu poético fala sobre Vesta, é citado o costume antigo de acreditar que os deuses estavam presentes durante a refeição (algo que se mostrará interessante para nossa leitura de *Moretum* – ver a seção 5.5.5) e de assar o pão sob as cinzas do fogo. Esse é justamente o método utilizado por Símulo para assar um pão. Questões estilísticas, como a preferência por descrições extremamente detalhadas, conforme era costume na poesia alexandrina/neotérica, também dificultam na datação (KENNEY, 1984, p. XXVI).

Atualmente, há uma maior tendência a considerar *Moretum* como um poema do século I d.C., principalmente devido à clara relação entre o poema e as *Metamorfoses* de Ovídio, que foram publicadas a partir de 8 d.C.⁸²⁸ Kenney (1984, p. XXVII) considera que a data mais provável é entre 8 d.C. e 60 d.C., já que, ao que tudo indica, *Moretum* serviu como fonte para Columela. No entanto, uma data anterior também já foi

⁸²⁷ Seguimos o latim da edição da Loeb, Kent (1938).

⁸²⁸ Cf. Perutelli (1983, p. 18) e Horsfall (2001, p. 305).

considerada (dentro do período augustano ou mesmo durante a vida de Virgílio).⁸²⁹ Autores como Perutelli (1983, p. 16) citam ainda o conteúdo do poema como um auxílio para a sua datação. Para ele, o uso exagerado do alho como uma característica estranha ou cômica não poderia ter pertencido ao reinado de Nero, momento em que o alho seria uma comida com status mais elevado.

Para a nossa análise, seguiremos a ideia de que a obra é com certeza posterior a Virgílio e Ovídio. Aproximaremos *Moretum* e as obras dos dois autores, considerando que o poeta desse poema do *Apêndice Virgiliano* não buscava se passar por um dos dois autores, mas sim relacionar-se com suas obras. Antes de iniciar nossa análise, faremos um breve resumo de algumas das características mais notáveis do poema, de modo a melhor situar o leitor.

5.1 A NARRATIVA DE *MORETUM*

Como percebemos através da breve descrição do poema, o enfoque narrativo são as ações realizadas pela personagem principal. *Moretum* trata de uma rotina rural na qual as necessidades básicas da vida são vistas como atividades de suma importância e, assim, dignas de serem descritas em detalhes. Essas descrições são majoritariamente de ações físicas – nós quase não conhecemos os pensamentos ou sentimentos de Símulo, a personagem principal, exceto os que ele mostra com seu corpo (PERUTELLI, 1983, p. 28).⁸³⁰ Ele também não tem falas. Um observador externo relata o que acontece, mostrando grande interesse pelas ações banais, como se nada fosse ordinário para seus olhos. Esse observador constantemente enfatiza o trabalho manual que é feito (usa as palavras *manus* (“mão”), *laeva* (“esquerda”) e *dextra* (“direita”) 13 vezes, além de 2 aparições de *digitus* (“dedo”) e 1 de *palma* (“palma”)).

Rand (1919, p. 178) é um dos críticos que vê esse poema como realista demais, como se o poeta focasse apenas em representar a realidade, sem preocupações estilísticas ou literárias. Porém, não é tão simples assumir isso, ignorando todos os outros efeitos literários do poema. No caso de *Moretum*, é fácil achar alusões, intertextos ou mesmo inversões aparentemente deliberadas da poesia bucólica, didática e épica, assim como de mimos e epigramas. Analisaremos alguns desses casos, mais especificamente os

⁸²⁹ E.g. Ellis (1906, p. 13), Rand (1919, p. 197) e Blakeney (1933).

⁸³⁰ Há também um momento em que a voz poética dá a descrição da horta como uma possível reflexão feita pela personagem (v. 85), que analisaremos em outro momento. No entanto, já adiantamos que não é certo qual o verdadeiro pensamento de Símulo.

relacionados aos autores Virgílio e Ovídio, no decorrer do texto, buscando apontar como eles contribuem para uma interpretação mais completa do poema, mas sem pretender esgotar todas as possíveis alusões literárias, devido ao grande número delas.

A estrutura formal do poema facilmente prova a existência de certo refinamento literário. Como aponta Perutelli (1983, p. 24), a estrutura narrativa é bem pensada. As duas principais cenas (o preparo do pão, v. 38-50, e o preparo do *moretum*, v. 92-116) ocorrem respectivamente antes e depois das duas principais digressões, possuindo paralelos significativos entre si, mas ao mesmo tempo diferenças que não as tornam repetitivas.⁸³¹

Símulo é um homem forte, capaz de manter-se sozinho.⁸³² O ambiente rústico que envolve suas maneiras simples é muito diferente do que vemos no idealizado *locus amoenus* bucólico (LAUDANI, 2004, p. 16). Essa distância entre possíveis leitores da elite romana e o mundo cantado em *Moretum* é maior do que a estabelecida pelas *Bucólicas* – dessa vez não há espaço para amor ou sentimentos, como a literatura costuma mostrar. O que importa aqui são as ações; como Símulo vive sua rotina diária, algo provavelmente não familiar para os ricos. Isso pode ser demonstrado pela descrição detalhada de tarefas simples, como o descascar do alho (*singula tum capitum nodoso corpore nudat / et summis spoliat coriis contemptaque passim / spargit humi atque abicit; seruatum gramine bulbum / tinguat aqua*, “logo desnuda cada cabeça de corpo nodoso, / tira os fíns da casca e às vezes porções desprezadas / joga na terra e descarta. O bulbo com grama guardado / na água mergulha”, v. 92-95).

Outra característica física vista no poema é a sugestão de conteúdo sexual. Se não há unanimidade entre os críticos sobre qual tipo de relacionamento existe entre Símulo e Cíbale,⁸³³ é impossível ignorar certas passagens que, se não descrevem

⁸³¹ E.g. a menção da divisão do trabalho entre as duas mãos (v. 24-26 e v. 98-99) e a circularidade do movimento realizado (v. 26 e v. 101, 110).

⁸³² Não fica claro, no entanto, qual a posição social de Símulo. Höschele (2005, p. 259) levanta as possibilidades de a personagem ser um escravo, um fazendeiro ou mesmo um proprietário de uma pequena terra. Horsfall (2001, p. 308-309) supõe mais especificamente Símulo como escravo que trabalha para aumentar seu *peculium* (e.g. como vemos ser possível na *Bucólica* 1, v. 32) ou ainda como um pobre livre (como vemos em Varrão, *Res Rusticae* 1.17.2). Fitzgerald (2000, p. 3) comenta, em seu livro sobre a escravidão na literatura romana, que até mesmo o pobre agricultor de *Moretum* tem uma escrava, interpretando, assim, que ele seria um pequeno proprietário e Cíbale, sua escrava. Para nós, a situação não é clara, o que nos lembra das personagens do *Idílio* 4 de Teócrito (para Lattimore (1973, p. 321-324), seus papéis no campo não são tão claros).

⁸³³ Para uma posição que defenda a existência de uma relação sexual entre as personagens, cf. Höschele (2005, p. 251-254). Para uma visão oposta, cf. Horsfall (2001, p. 307).

explicitamente uma ação sexual, claramente possuem conotação erótica (sendo possível inclusive supor um efeito cômico desejado pelo autor).

Um trecho significativo é a menção do efeito da erva *eruca* (*et Venerem reuocans eruca morantem*, “e eruca, que anula a demora de Vênus”, v. 84). O posicionamento de destaque dado a esse verso, uma vez que se encontra no fim da êcfrase da horta, torna ambíguo o verso seguinte: *tum quoque tale aliquid meditans intrauerat hortum* (“logo entrara na horta, assim também meditando”, v. 85) – Símulo pensa sobre seus vegetais ou sobre o efeito estimulante da erva?⁸³⁴

Ainda considerando a êcfrase do jardim, podemos notar outras sutilezas. A arruda é descrita como *rigens* (*rutamque rigentem*, “rígida arruda”, v. 88), adjetivo também utilizado para o órgão sexual masculino quando ereto.⁸³⁵ Poderíamos apontar no mesmo trecho uma relação com o discurso elegíaco, já que duas plantas – *comas apii graciles* (“finas folhagens de aipo”, v. 88) e *coriandra trementia* (“coentros que tremem”, v. 89) – lembram a descrição de jovens meninas.⁸³⁶

Podemos também ver uma sugestão sexual nas ações de Símulo, já que a descrição do fazer do *moretum* enfatiza as ações repetitivas de esmagar todos os ingredientes com um pilão, indo a mão em círculos e resultando em um líquido de cor leitosa. O uso de um pilão em uma cavidade redonda aparece na antiguidade como uma metáfora para a penetração sexual (HÖSCHELE, 2005, p. 255).

É também produtivo notar o verso 98: *et laeua uestem saetosa sub inguina fulcit* (“e com a esquerda sustenta a veste sob ventre peludo”). Mesmo que a tradição de manuscritos não concorde nessa linha específica (alguns defendem *testam*, “vasilha”, *testum*, “barro”, ou até *lapidem*, “pedra”, ao invés de *uestem*), é estranho que a virilha da personagem seja mencionada enquanto ele cozinha. *inguen* aparece em expressões como *inguinis arma* (“arma da virilha”) e também é usada como modo eufemístico para nomear o pênis (ADAMS, 1982, p. 17 e 47).

⁸³⁴ Perutelli (1983, p. 126) argumenta que Símulo na verdade reflete sobre o que fará agora, como sugerido pelo v. 59. Kenney (1984, p. 42) acha que o camponês pensa nos itens que às vezes compra no mercado, que são descritos nos v. 82-84, o que incluiria a eruca.

⁸³⁵ Kenney (1984, p. 43-44) aponta um jogo de sentidos, pois por outro lado a arruda era conhecida por seu caráter antiafrodisiaco e até abortivo. Como mostra Höschele (2005, p. 253), nos *Remedia amoris* de Ovídio (v. 797-802) a arruda (*ruta*) tem um efeito desfavorável para o desejo sexual, enquanto a cebola (*bulbus*) é listada entre os alimentos que são excitantes. Em *Moretum*, a cebola é citada como uma mercadoria que Símulo compra às vezes no mercado (*cepa rubens*, v. 82), mas ela não é utilizada na receita do *moretum*.

⁸³⁶ Ver, e.g., Horácio (*Carmina* 1, v. 23), em que a jovem é comparada a uma erva que treme com o vento (HÖSCHELE, 2005, p. 254).

Nossas suposições são fortalecidas se consultamos *The Latin Sexual Vocabulary*, de Adams (1982). Primeiramente, ressaltamos um dos pontos do autor:

But it should be stressed that some objects which are apprehended by some, if not all, speakers as sexual symbols do not give rise to a metaphorical usage. In the appropriate context the object may be interpreted as sexually significant, without the word for the object being formally equated with the word for 'penis'. (ibid., p. 26)

Porém, sabendo que o levantamento de termos sexuais feito pelo livro é considerável, é fundamental que tenhamos encontrado algumas das palavras utilizadas em *Moretum*. Por exemplo, *membrum* (“membro”) é usada para descrever o genital masculino tanto no singular quanto no plural (ibid., p. 46); no poema *Moretum*, é utilizado quando Símulo acorda e levanta da cama (v. 5).

manus (“mão”) e seus semelhantes (em especial a mão esquerda) eram usados para representar de modo humorístico a masturbação (ibid., p. 209), e aparecem em *Moretum* em diversos momentos, como já mencionado. Na grande maioria, o contexto é de descrição do trabalho manual envolvido no preparo do *moretum* (como nos v. 14, 24, 25, 28, 99 e 101) ou mesmo para receber o pão que a escrava dá (v. 118). O mesmo ocorre com o uso de *digitus* (“dedo”), que é usado em dois momentos em que um trabalho manual é descrito (v. 85 e 114).

No entanto, alguns casos são mais curiosos. No início do poema, depois de acordar, Símulo busca na escuridão o fogo com mão ansiosa (*sollicitaque manu*, v. 6). Ao mesmo tempo, quando é descrita a ação da mão direita moer o alho, é especificado que a esquerda mexe em sua roupa (v. 98). O próprio verbo *molo* (“moer”) ocorria para designar o ato sexual e a masturbação (ibid., p. 152-3). Outro verbo associado ao ato sexual é *nudo* (“desnudar”) (HÖSCHELE, 2005, p. 254), em *Moretum* escolhido para a ação de descascar o bulbo do alho (v. 92).

De qualquer modo, o poema mostra grande atenção para os aspectos físicos e sensoriais da vida.

5.1.1 O prato *Moretum*

A palavra *moretum* é usada algumas vezes em escritos clássicos. Em todas, é um prato que mistura queijo e ervas.⁸³⁷ Primeiro, Macróbio (*Saturnalia* 3.18.11-12) cita um fragmento de Sueio⁸³⁸ chamado *Moretum*. Nesse breve excerto, de apenas 8 versos, 5 são dedicados a uma digressão sobre a origem de um dos ingredientes, a *nux molusca* (um tipo de noz macia, com casca fina). Para Kenney (1984, p. XXIII-XXIX), as semelhanças entre o excerto apresentado por Macróbio e o poema do *Apêndice Virgiliano* seriam o nome, a descrição de uma horta que é utilizada como fonte de ingredientes que serão usados no prato e o estilo alexandrino (já que ambos contam com digressões). Porém, como Laudani (2004, p. 19-20) argumenta, a maior probabilidade é de que os textos fossem muito diferentes. A partir do trecho que podemos comparar, não há indícios de que o poema de Sueio fosse uma narrativa.

Columela fornece uma receita do prato no *De re rustica* (12.59.1), utilizando um estilo simples e direto, mencionando algumas das ervas que aparecem na horta de *Moretum*. Como existem paralelos entre o trecho de Columela e o poema do *Apêndice Virgiliano*, Kenney (1984, p. XXI) defende que, se o autor considerasse esse um poema de Virgílio, deveria mencionar o fato em seu prefácio ao livro 10 do *De re rustica* (já que comenta sobre a *Geórgicas* e o trecho dela em que Virgílio afirma deixar para a posteridade a missão de escrever sobre o jardim ideal), o que não ocorre. Assim, teríamos nessa ausência de atribuição de autoria um indício contra a autoria de Virgílio.

Ovídio fala sobre o prato nos *Fastos* (4, v. 367-372): quando Erato recebe a pergunta de por que as pessoas ainda usam o *moretum* em honra a Cibele, ela responde que é para que a deusa se lembre desse antigo prato, com o qual os *maiores* (“antepassados”, “antigos”) sobreviveram. Como mostrado por Ovídio, o *moretum* era um prato romano tradicional, conectado ao culto de Cibele. A partir dessa afirmação, podemos destacar duas características: 1) nos *Fastos*, o alimento tinha conexão com uma vida antiga, tradicional; 2) do mesmo modo como o culto a Cibele abrangia ações de teor sexual, também o poema do *Apêndice Virgiliano* o faz.

⁸³⁷ A tradição de pratos com vários ingredientes misturados é antiga, como podemos ver já em Homero (*Iliada* 11, v. 624-641) (HORSFALL, 2001, p. 305-306). Para Gowers (1993, p. 46-47), o ancestral do *moretum* seria o *κυκεών*, uma bebida que contava com a mistura de grãos de cereal, vinho, leite, mel, óleo e ervas, sendo dedicada à deusa Deméter.

⁸³⁸ Provavelmente um contemporâneo de Catulo. Virgílio poderia conhecer sua obra, já que Macróbio (6.1.37 e 6.5.15) traça paralelos entre os dois (HÖSCHELE, 2005, p. 248).

Horsfall (2001, p. 304-305) destaca que essas outras receitas para o *moretum* não contêm alho, usado em quantidade desproporcional no poema do *Apêndice Virgiliano*.⁸³⁹ Höschele (2005, p. 250-251) argumenta que é impossível determinar exatamente qual o papel do alho na cozinha antiga. No entanto, podemos analisar algumas outras menções do alimento para considerar uma possível interpretação para essa característica tão destacada do poema *Moretum*.

Como apontado por Gowers (1993, p. 57 e 295), o alho era um alimento levado por soldados em suas longas marchas ou ainda a comida de rústicos camponeses e de escravos de navios. Isso mostra como era uma comida de preço acessível, pertencendo à dieta dos níveis sociais mais baixos. O *Epodo* 3 de Horácio traz um retrato do alho como uma comida indesejável. Assim, teríamos nesse alimento uma marca do nível social de Símulo e ao mesmo tempo do texto literário, já que obras mais elevadas não citariam com tamanha ênfase um ingrediente baixo. No entanto, a *Bucólica* 2 de Virgílio (v. 10-11) cita brevemente uma mistura envolvendo alho (*alia*), ervas cheirosas (*herbas olentis*) e tomilho (*serpullum*) (ibid., p. 306), deixando de lado, aparentemente, o queijo. Quem faz o prato é Téstilis e ele será consumido por trabalhadores do campo.

Gowers (ibid.) defende que a comida tem um papel importante quando presente na literatura. E, de fato, percebemos que é produtivo analisar a singularidade do poema *Moretum* em relação às demais obras de seu período não apenas pelos seus elementos intertextuais, mas também pelas suas escolhas ao representar literariamente esse alimento. Explorar em um poema determinada comida tem a consequência de afetar a natureza da obra – para a literatura clássica greco-romana o enfoque nas ações banais, mundanas, não é digno de um estilo elevado como o da épica. Não possuímos descrições objetivas e detalhadas de refeições normais. Para a literatura elevada, ou o alimento é ignorado ou é descrito em seu excesso, como nos banquetes (ibid., p. 6-7).

No entanto, precisamos ter em mente que Roma era uma cidade com abundância e grande o suficiente para permitir que coexistissem imagens simples e luxuosas de comida. A nostalgia por uma suposta origem pura da humanidade, muitas vezes projetada na vida do campo, é sentida também no âmbito culinário. Considerando as leis que envolvem comida entre 181 e 22 a.C., a prescrição é de uma dieta simples, que envolvesse

⁸³⁹ Para um cálculo, consultar Horsfall (2001, p. 304), que chega à média de 24 a 100 dentes de alho para uma porção da mistura.

frutas.⁸⁴⁰ Ao mesmo tempo, a comida cara ou em exagero pode ser um símbolo da decadência e da perversão de Roma, para um olhar mais conservador (GOWERS, 1993, p. 18-21).

Como Gowers (ibid., p. 43) argumenta,

I shall take it for granted that, when food appears in Roman literature, it always has some connection with the style of the work to which it belongs. In some cases, it is simply that the dignity of the work dictates the kind of language or kind of food that can be used: highly flavoured or messy food only appears in works that are willing to leave that kind of taste in the reader's mouth. In other cases, there are more specific connections: the cooking of a dish or the laying of a table is often a concealed description of the work itself.

Horsfall (2001, p. 305) defende que, sendo o *moretum* um prato popular, feito a partir de uma mistura de vários ingredientes, é possível que tenhamos aqui uma metáfora para o que o autor do poema tenta fazer. Os diferentes ingredientes representam os diferentes tipos de poesia ou os vários autores que inspiraram o poema.

A emblemática expressão *e pluribus unum* é um bom resumo do conceito do *moretum*: um prato que tem como ponto de partida variados ingredientes e que no fim vira uma só pasta,⁸⁴¹ que será consumida imediatamente por uma só pessoa.⁸⁴² Do mesmo modo funciona o poema – a partir de diferentes retalhos literários, cria um breve poema uno, sem possuir problemas de coesão.⁸⁴³

Apresentamos nossa tradução do poema, de modo que o leitor possa melhor acompanhar a discussão que seguirá, quando analisarmos de que modo alguns desses diferentes gêneros (as três obras de Virgílio e os *Fastos* e as *Metamorfoses* de Ovídio) são incorporados em *Moretum*, procurando esclarecer e enriquecer nossa leitura do poema através deles.

⁸⁴⁰ Por exemplo a *Lex Orchia*, em 182 a.C., sobre a qual não temos maiores detalhes, e a *Lex Fannia*, em 161 a.C., que proibia o consumo de aves domésticas em dias comuns, cotidianos (GOWERS, 1993, p. 70-71).

⁸⁴¹ Esse interesse pela variedade e ao mesmo tempo pelo que é pequeno lembra o realismo alexandrino (atento aos detalhes da vida cotidiana, familiar), assim como o estilo de Calímaco (GOWERS, 1993, p. 46-47; HORSFALL, 2001, p. 305).

⁸⁴² O poema não menciona se Cibale chega a comer junto ou após Símulo, o que nos deixa inclinados a considerar que não.

⁸⁴³ Afinal, como bem nos lembra Horácio (*Sátiras*, 1.10 v. 20-30), nem todo tipo de mistura é desejável.

5.2 O STEMMA DE MORETUM

Para a nossa análise e tradução, seguiremos a edição de Kenney (CLAUSEN et al., 1966). Apresentamos abaixo o *stemma* proposto por Kenney (Figura 8), sendo:

D = *Parisinus* 7930, séc. XI

F = *Fiechtianus* (agora *Mellicensis*, cim. 2), séc. X

G = *Fragmentum Graeciense* 1814, séc. IX

L = o supostamente perdido *iuuenalis ludi libellus* (reconstruído a partir de cinco outros códices: W = *Treuirensis* 1086, séc. IX-X; B = *Bembinus* (agora *Vaticanus* 3252, séc. IX-X); E = *Parisinus* 8093, séc. X; A = *Parisinus* 7927, séc. X-XI; T = *Parisinus* 8069, séc. XI)

M = reconstrução a partir de *Monacensis* 305, séc. XI-XII (*m*); e de *Monacensis* 19059, séc. XI (*n*)

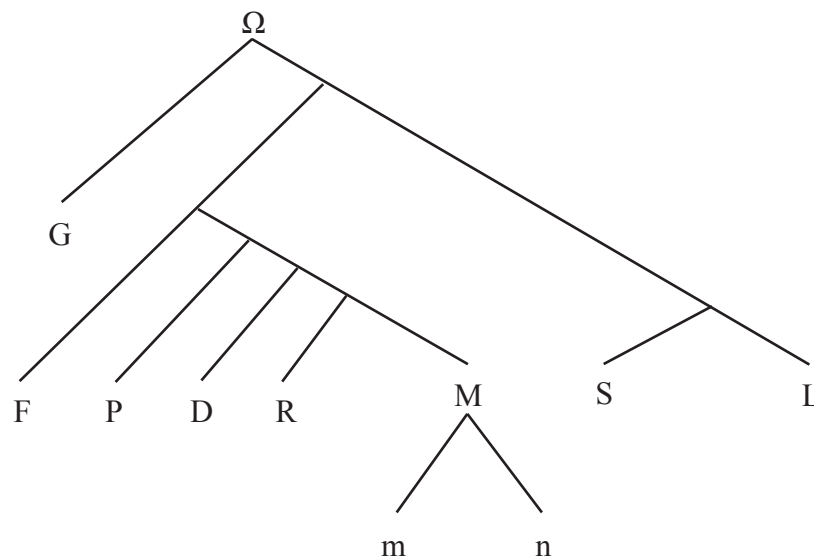
P = *Parisinus* 16236, séc. X

R = *Vindobonensis* 134, séc. XI-XII

S = *Stabulensis* (agora *Paris* 17177), séc. X

Ω = consenso entre os códices *FPDRMSL*

FIGURA 8 – *Stemma* do poema *Moretum*



FONTE: adaptado de Kenney (CLAUSEN et al., 1966, p. 157)

Será ainda importante, dentro de nossa análise, a abreviação:

ς = códices do séc. XIV ou XV

θ = códices do séc. XII ou XIII

No entanto, esse não é o *stemma* mais adotado pelas edições posteriores. Como Perutelli (1983, p. 40) mostra, críticos como Courtney (1968), Richmond (1976) e Reeve (2005) defendem a divisão em três principais famílias, opondo-se ao parentesco entre *FPDRM* e *SL* proposto por Kenney (CLAUSEN et al., 1966). O crítico também não anota a divisão do manuscrito *F* em duas partes, *F^a* e *F^b*. Isso é assinalado por Courtney (1968) e Reeve (2005), devido à presença de duas mãos diferentes no mesmo manuscrito, inclusive com indícios de que cada uma seguiu a tradição de uma família (uma *PDRM* e outra *SL*). No caso de *Moretum*, apenas a mão *F^a* conteria o poema. É interessante notar que alguns manuscritos que não aparecem em Courtney (Figura 1, seção 1.3) são incluídos na Figura 8 (*D* e *R*).

Não nos deteremos em análises da tradição manuscrita do poema, mas consideraremos durante nossa tradução diversas propostas feitas por críticos, mostrando ao leitor como elas alterariam a interpretação de Kenney (CLAUSEN et al., 1966). Como os textos do *Apêndice Virgiliano* ainda não possuem uma tradição bem definida dos seus textos em latim (não sendo, de qualquer modo, *Moretum* o texto mais problemático da coleção), torna-se fundamental para qualquer análise literária considerar as diferentes possibilidades já levantadas.

5.3 SOBRE A TRADUÇÃO DE *MORETUM*

Para o poema *Moretum*, foi escolhido para nossa tradução o hexâmetro datílico em português, o mesmo verso proposto para a nossa tradução dos hexâmetros de *Copa* (cf. seção 4.3). Como ele é o poema em hexâmetros da coletânea que mais trata de um assunto baixo e que mais apresenta indícios de intenção cômica por trás da narrativa, a flexibilidade do hexâmetro datílico em português parece destacar essas características. Um dos motivos para esse efeito é o tamanho do verso, bem maior quando comparado com um dos anteriormente utilizados, como o decassílabo e o dodecassílabo, comportando um número maior de informações a cada verso. A tradição poética ou tradutória do hexâmetro datílico em português também não é tão canonizada quanto a dos decassílabos ou dodecassílabos, o que desconecta a tradução de uma tradição já consagrada em temas poéticos supostamente elevados. Ao mesmo tempo, o número de traduções que utilizam o hexâmetro datílico em português vem crescendo atualmente, envolvendo os mais diferentes tipos de *epos*. Por exemplo, Gonçalves (2016) traduz o de

De Rerum Natura e Flores (2017) traduz uma *Sátira* de Horácio, textos com temáticas bem distintas e com traduções bem recentes.

Como o texto de *Moretum* possui algumas particularidades, buscamos em nossa tradução evocá-las quando possível. A utilização de um metro maior como o hexâmetro datílico em língua portuguesa se mostrou produtiva para, por exemplo, traduzir os primeiros versos do poema e a sua notável ausência de enjambements (v. 1-18). Isso nos levou a manter a correspondência entre os versos do texto em latim e os do texto em português, um cuidado que não foi apresentado nas duas primeiras traduções deste trabalho (cf. seções 2.3 e 3.3). O impacto do paralelismo no número de versos é extremamente positivo, evitando um excesso no número de enjambements da tradução (o que normalmente torna a leitura truncada) e mantendo uma divisão mais clara das cenas do poema, já que a mudança de cena também acompanha a quebra de versos.

É notável ainda a presença em todo o poema de palavras normalmente usadas em poemas épicos, com especial destaque para o desfecho de *Moretum* (v. 119-122). Buscamos representar isso através da utilização de alguns vocábulos que talvez pareçam estranhos para o contexto de *Símulo*, mas justamente porque o mesmo ocorre no latim. Ao mesmo tempo, há também o uso de termos mais próximos da linguagem coloquial. Um exemplo disso seria *grabatus* (v. 5, conforme Torrinha (1945), “leito pobre, catre, grabato”), cama simples em que *Símulo* dorme. Nós traduzimos para “cama modesta”, perdendo a nuance linguística que a palavra dá, especialmente por estar próxima à expressão *excubitor ales* (“sentinela alado”, v. 2) (ver seção 5.5.4).

Como outro exemplo, podemos refletir brevemente sobre o verso 121: *sub iuga parentis cogit lorata iuuenos* (por nós traduzido como “obedientes bois convoca sob jugo de loro”). O verbo *cogo* tem como um de seus possíveis significados “to drive together, round up (cattle, etc.)” (OLD, 1). No entanto, há também a definição “to collect (men, ships) in order to make an army, fleet, etc.; to recruit, raise (an army, fleet, or other force)” (OLD, 3). Se o primeiro significado é o que melhor se encaixa no contexto – afinal, são citados bois e *Símulo* é sem dúvida um homem que irá trabalhar em suas plantações –, ao mesmo tempo o autor utiliza vocábulos específicos da tradição épica. A escolha do verbo *cogo*, assim, não parece ser aleatória, e sim mais um modo de aproximar o *prouidus heros* *Símulo* de um herói clássico. Discutiremos mais sobre isso na parte sobre poesia épica (seção 5.5.4).

Aproveitamos o verso 121 para destacar o uso de um *hapax legomenon*: o adjetivo *loratus* (“fitted or bound with straps”, OLD). Traduzimos por uma palavra já

existente no português, “loro”, mas que com certeza proporcionará ao leitor desacostumado com o cotidiano campestre um estranhamento, já que seu uso na língua cotidiana ou literária atual não é amplo.

Outro exemplo interessante é a palavra *orbis* (“círculo”, “esfera”, “orbe”). Ela é utilizada cinco vezes (v. 26, 47, 57, 95 e 110), o que para um poema curto é um número elevado. Em nossa tradução, não mantivemos sempre a mesma palavra em português. Nos versos 26, 57 e 95, optamos por uma palavra com a mesma raiz, “orbe”; no verso 47, no entanto, traduzimos por “disco”, para melhor entendimento do leitor; e no verso 95, escolhemos “círculo”, com o mesmo fim. Em relação à *orbis* e sua importância para o poema, podemos citar como exemplo Gowers (1993, p. 48), que comenta que, no verso 57, “the cheese is a ridiculous parody of the cosmos”, sendo, assim, um dos elementos que mostra a intenção satírica que o poema possui, na visão da crítica.

FIGURA 9 - Homens fazendo vinho



FONTE: Painel de relevo da tampa de um sarcófago (caixão de pedra) mostrando a redução através do fervimento de *mustum* (vinho recém prensado) até *defrutum* (um cozido mais espesso), [séc. III], número de inventário GR 1805.7-3.457, Museu Britânico.

5.4 TRADUÇÃO DE *MORETUM***MORETUM**

- Iam nox hibernas bis quinque peregerat horas
excubitorque diem cantu praedixerat ales,
Simulus exigui cultor cum rusticus agri,⁸⁴⁴
tristia uenturae metuens ieiunia lucis,
5 membra leuat uili sensim demissa grabato
sollicitaque manu tenebras explorat inertes
uestigatque focum, laesus quem denique sensit.
paruulus exusto remanebat stipite fomes⁸⁴⁵
et cinis obductae celabat lumina prunae;
10 admouet his pronam sumissa fronte lucernam
et producit acu stuppas umore carentis,
excitat et crebris languentem flatibus ignem.
tandem concepto, sed uix, fulgore recedit⁸⁴⁶
oppositaque manu lumen defendit ab aura
15 et reserat †clausae qua peruidet ostia clauis.⁸⁴⁷

⁸⁴⁴ Scaliger (1573): *horti* (“de pequena horta”).

⁸⁴⁵ Scaliger (1573), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Fairclough (1918), conforme *FPDRMSL*: *fumus* (“pouca fumaça restava no tronco já exaurido”).

⁸⁴⁶ Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *se lux fulgore recepit* (“por fim, tendo a flama acendido, a luz se recupera”). *sed lux* segue *FPDRMG* e *recepit* emenda proposta por Scaliger (1573) em comentário ao texto. Scaliger (1573), Ribbeck (1895) e Rat (1935), como ς : *tenebrae fulgore recedunt* (“por fim, tendo a flama acendido, as trevas se afastam”).

⁸⁴⁷ Schniebs et al. (2016): *clauis* (“com chave”), retirando o *et* do início do verso. Scaliger (1573): *et reserat clausa quae peruidet ostia clauis* (“e abre com chave, no quarto, as portas que vê”). Ribbeck (1868) e Rat (1935): *et reserat casulae quae peruidet ostia clauis* (“e abre com chave as portas da casa, que explora”). Baehrens (1880): *et reserat clausum qua peruidet ostia clauis* (“e abre com chave o quarto onde vê portas fechadas”). Ribbeck (1895): *et reserat clausam qua peruidet ostia clauis* (“e abre com chave o refúgio, onde examina as portas”). Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *et reserat plausa quae peruidet ostia clauis* (“e abre com chave ruidosa as portas que vê fechadas”). Fairclough (1918): *et reserat casulae, quae peruidet, ostia clauis* (“e uma chave destrava as portas do abrigo, que observa”). Salvatore (1960): *et reserat clausae quae peruidet ostia clauis* (como a maioria das edições interpreta o adjetivo *clausus* como um substantivo (ver comentário de Kenney (CLAUSEN et al., 1966) sobre o verso) indicando um local fechado, o sentido é o mesmo do latim proposto por Fairclough (1918)). Perutelli (1983) e Salvatore et al. (1997): *et reserat clausae qua peruidet ostia clauis* (“e abre as portas do abrigo com chave, por onde investiga”). Kenney (1984): *et reserat clausae qua peruidet ostia cellae* (“e abre as portas do abrigo fechado, por onde investiga”). Laudani (2004): *et reserat casulae quam peruidet ostia clauis* (“e destrava com chave as portas do abrigo, que observa”). *clausae* segue *FPDRMG*, enquanto *clausa* *RM*; *qua* segue *GPDRM* e *quae*, *FSL*; *clauis* segue *FPDRMG* e *clauis*, ς .

MORETO

Quando a noite fizera dez das horas de inverno,
sentinela alado o dia indicara com canto,

Símulo, rústico agricultor de terra pequena,
tendo medo dos tristes jejuns que viriam com o dia,

5 soltos membros levanta aos poucos da cama modesta,
com ansiosa mão explora os escuros inertes,
busca o fogo até que por fim o sentiu, machucado.

Pouca madeira restava do tronco já exaurido
e escondia a cinza à luz da brasa coberta.

10 Traz para perto da frente abaixada a lucerna inclinada
e produz estopas de lã com agulha, sem óleo,
com repetidos sopros incita a chama cansada.

Tendo a flama acendido com dificuldade, retorna
e defende, com a mão oposta, a luz de uma brisa,

15 e uma chave destrava as portas que avista fechadas.

fusus erat terra frumenti pauper aceruus:
 hinc sibi depromit quantum mensura patebat,⁸⁴⁸
 quae bis in octonas excurrit pondere libras.
 inde abit adsistitque molae paruaque tabella,
 20 quam fixam paries illos seruabat in usus,
 lumina fida locat; geminos tunc ueste lacertos
 liberat et cinctus uillosae tergore⁸⁴⁹ caprae
 peruerit cauda silices gremiumque molarum.
 aduocat⁸⁵⁰ inde manus operi, partitus utroque:⁸⁵¹
 25 laeua ministerio, dextra est intenta labori.
 haec rotat adsiduum⁸⁵² gyris et concitat orbem
 (tunsa⁸⁵³ Ceres silicum rapido decurrit ab ictu),
 interdum fessae succedit laeua sorori
 alternatque uices. modo rustica carmina cantat
 30 agrestique suum solatur uoce laborem,
 interdum⁸⁵⁴ clamat Scybalen.⁸⁵⁵ erat unica custos,
 Afra genus, tota patriam testante figura,
 torta comam labroque tumens et fusca colore,
 pectore⁸⁵⁶ lata, iacens mammis, compressor aluo,
 35 cruribus exilis, spatiosa prodiga planta.⁸⁵⁷
 hanc uocat atque arsura focus imponere ligna

⁸⁴⁸ Scaliger (1573), como *FPDRM*: *petebat* (“pedia”).

⁸⁴⁹ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880) e Papillon e Haigh (1900), conforme *SL*: *tegmine* (o sentido das palavras *tegmen* e *tergus* é muito semelhante, sendo uma possível diferença o fato de que *tegmen* dá uma ideia mais abstrata de um material que cobre algo, enquanto *tergus* é mais específico para uma cobertura de pele animal, raramente humana (OLD)).

⁸⁵⁰ Scaliger (1573): *admouet* (“aplica”).

⁸⁵¹ Scaliger (1573): *utranque* (“cada mão”). Baehrens (1880) e Ellis (1907), como *BET*: *utrimque* (“em duas partes”). Rat (1935) segue *utrimque*, como Baehrens (1880), mas retira a palavra *manus* (“mãos”).

⁸⁵² Scaliger (1573): *assiduis* (“com giros regulares”).

⁸⁵³ Scaliger (1573), seguindo ζ: *trita* (“Ceres moída”).

⁸⁵⁴ Scaliger (1573): *interea* (“enquanto isso”).

⁸⁵⁵ Scaliger (1573): *Cybale. haec* (“Cíbale. Essa era a única”).

⁸⁵⁶ Baehrens (1880), como *FPDRMSL*: *pectora* (“peitos amplos”).

⁸⁵⁷ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Rat (1935) inserem um verso a mais, seguindo θ: *continuis rimis calcanea scissa rigebant* (“calcanhares partidos enrijeciam com contínuas fissuras”).

Pobre monte de grãos espalhado fora na terra:
tira dali para si o quanto mostrava a medida,
que em duas vezes o peso de oito libras excede.
Sai então e vai para a mó e em tábua pequena,
20 que a parede mantinha fixa para esse uso,
deixa as luzes constantes; assim os braços da veste
desengata e envolto com pele de cabra lanosa
varre com escova as pedras e o interior do moinho.
Chama então as mãos ao trabalho, em dois repartido:
25 auxilia a esquerda, a direita assume a tarefa.
Essa gira constante em círculo, e o orbe agiliza
(Ceres moída corre depressa das pedras com o impacto),
sobrepõe a esquerda às vezes à irmã fatigada,
alternando a função. Já canta rústicos versos
30 e consola com voz agreste a sua tarefa.
Chama às vezes Cíbale. Era a única guarda,
de africana origem, com a forma a pátria provando:
crespo cabelo, cheia nos lábios e escura na pele;
farta no peito, mamas caídas, cintura delgada,
35 com pequenas pernas, pés enormes e longos.
Insta por ela e que lenhas no ardor do fogo coloque

imperat et flamma gelidos adolere liquores.
 postquam impleuit opus iustum uersatile finem,⁸⁵⁸
 transfert inde manu fusas⁸⁵⁹ in cribra farinas
 40 et quatit; ac remanent⁸⁶⁰ summo purgamina dorso,
 subsidit sincera foraminibusque liquatur
 emundata Ceres. leui tum protinus illam
 componit tabula, tepidas super ingerit undas,
 contrahit admixtos nunc⁸⁶¹ fontes⁸⁶² atque farinas,
 45 transuersat durata manu liquidoque coacta,⁸⁶³
 interdum grumos spargit sale. iamque subactum
 leuat⁸⁶⁴ opus palmisque suum dilatat in orbem
 et notat impressis aequo discrimine quadris.
 infert inde foco (Scybale mundauerat aptum
 50 ante locum) testisque tegit, super aggerat ignis.
 dumque suas peragit Vulcanus Vestaque⁸⁶⁵ partes,
 Simulus interea uacua non cessat in hora,
 uerum aliam sibi quaerit opem, neu sola palato
 sit non grata Ceres, quas iungat comparat escas.
 55 non illi suspensa focum carnaria iuxta
 durati sale terga suis †truncique⁸⁶⁶ uacabant,⁸⁶⁷
 traiectus medium sparto sed caseus orbem
 et uetus adstricti fascis pendebat anethi:

⁸⁵⁸ Ribbeck (1868), como *FPDRM: iusto ... fine* (“quando a versátil máquina encheu no justo limite”).

⁸⁵⁹ Baehrens (1880) e Fairclough (1918), conforme *ç: tusas* (“as farinhas batidas”).

⁸⁶⁰ Kenney (1984): *atra manent* (“impurezas pretas ficam em cima”).

⁸⁶¹ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *tum* (“então”). Ribbeck (1895): *nuce* (“com noz”). Baehrens (1880): *admixta nuce* (“com noz misturada”).

⁸⁶² Ellis (1907), como *PDSL: frondes* (“folhas”).

⁸⁶³ Ribbeck (1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900) e Fairclough (1918), como *FPDRMSL: coacto* (“remexe a farinha e os sucos endurecidos com líquido coalhado usando a mão”). Ribbeck (1868): *transuersa duratque manu liquidoque coacto* (“e endurece com líquido coalhado usando a mão, que atravessa”).

⁸⁶⁴ Scaliger (1573): *format* (“molda”).

⁸⁶⁵ Scaliger (1573): *testaque* (“e pote de argila”).

⁸⁶⁶ Scaliger (1573): *tuncique* (“e então”).

⁸⁶⁷ Perutelli (1983): *grauabant* (“pesavam”).

determina e que esquite líquidos frescos na chama.

Quando a versátil máquina encheu o justo limite,
as espalhadas farinhas transfere com a mão à peneira

- 40 e balança. Ficam na parte de cima impurezas,
passa o purificado e escorre pelos buracos
refinada Ceres. Então com leveza em seguida
junta na tábua, em cima mornas águas derrama,
incorpora a farinha e os sucos já misturados,
45 endurecidos e densos com líquido, e mão movimentada,
grumos de sal às vezes esparge. E agora o trabalho
remexido leva e com as palmas estende em um disco,
assinala igual divisão com quadrinhos marcados.
Passa então para o fogo (limpara Cíbale a justa
50 parte primeiro) e cobre com pote, acima o fogacho.
Vesta e Vulcano assim executam seus afazeres.
Símulo, nesse momento, não para em hora vazia.
Certo um outro trabalho procura: ao palato sozinha
Ceres não é agradável – procura comida que agregue.
55 Não há ali suspensas carnes junto do fogo,
lombos e pés de porco, com sal curtidos, faltavam,
mas um queijo furado no meio do orbe por junco
e um antigo feixe de endrão amarrado pendiam.

- ergo aliam molitur opem sibi prouidos heros.⁸⁶⁸
- 60 hortus erat iunctus casulae, quem uimina pauca
 et calamo rediuiua leui munibat harundo,
 exiguus spatio, uariis sed fertilis herbis.
 nil illi deerat quod pauperis exigit usus;
 interdum locuples a paupere plura petebat.
- 65 nec sumptus †erat ullius⁸⁶⁹ opus sed regula curae:⁸⁷⁰
 si quando uacuum casula pluuiuae tenebant⁸⁷¹
 festaue lux, si forte labor cessabat aratri,
 horti opus illud erat. uarias disponere plantas
 norat et occultae committere semina terrae
- 70 uicinosque apte circa⁸⁷² summittere⁸⁷³ riuos.
 hic holus, hic late fundentes bracchia betae
 fecundusque rumex maluaeque inulaeque uirebant,
 hic siser⁸⁷⁴ et nomen capiti debentia porra⁸⁷⁵
 grataque nobilium requies lactuca ciborum,
- 75⁸⁷⁶ crescitque in acumina radix⁸⁷⁷
 et grauis in latum dimissa cucurbita uentrem.

⁸⁶⁸ Ribbeck (1868, 1895): *prouidus herbis* (“logo o prudente assume para si um outro trabalho com ervas”). Baehrens (1880): *prouidus escis* (“com comidas”). Papillon e Haigh (1900), seguindo *SL*: *prouidus aeris* (“com joios”).

⁸⁶⁹ Scaliger (1573) e Rat (1935), seguindo ζ : *illud* (“aquele trabalho”). Salvatore (1960), como *PSL*: *ullus* (“nenhum excessivo trabalho havia”).

⁸⁷⁰ Ribbeck (1868, 1895), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *nec sumptus erat illud opus sed recula curae* (“nem custoso era esse trabalho, só um pouco de zelo”). Baehrens (1880): *nec sumptus erat ullius sed recula curae* (“nem havia gasto de alguma coisa, só um pouco de zelo”). Kenney (1984) apenas inverte a ordem das palavras para *ullius erat*, mantendo o mesmo texto que Baehrens (1880). *ullius* segue *RM*.

⁸⁷¹ Baehrens (1880): *tenebunt* (“o deterão”).

⁸⁷² Baehrens (1880): *ruri* (“da terra”). Ribbeck (1868): *apta cura* (“e a restringir os vizinhos rios com o cuidado adequado”). Ribbeck (1895): *apte curuans* (“e restringir os rios vizinhos curvando adequadamente”). Scaliger (1573), Salvatore (1960), Salvatore et al. (1997) e Schniebs et al. (2016): *apte cura* (“e a restringir com cuidado os rios vizinhos adequadamente”). *cura* aparece em *FPDRMSL*.

⁸⁷³ Laudani (2004): *immitere* (“direcionar”).

⁸⁷⁴ Scaliger (1573): *cicer* (“grão-de-bico”).

⁸⁷⁵ Scaliger (1573): *caepe* (“cebola”). Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Ellis (1907), Fairclough (1918) e Rat (1935) inserem mais um verso, que aparece em ζ : *hic etiam nocuum capiti gelidumque papauer* (“aqui também um perigo à cabeça, gelada papoula”).

⁸⁷⁶ Salvatore (1960) sugere a emenda: *hic serpit cucumis* (“aqui pepino rasteja”). Rat (1935) coloca: *plurimo surgit ibi* (“aí surge com grande intensidade”).

⁸⁷⁷ Scaliger (1573) não registra esse verso.

Logo o prudente herói assume um outro trabalho.

- 60 Junto da casa havia uma horta, que defendiam
vergas poucas e restauradas com cálamo leve;
um pequeno espaço, com férteis e múltiplas ervas.
O que exigiam os usos do pobre ali não faltava;
muitas coisas às vezes um rico pedia do pobre.
- 65 Seu trabalho não era excessivo, mas régua de esforço:
se na casa o mantinham desocupado ou as chuvas
ou um festivo dia, se a força do arado cessava,
era o trabalho na horta. Várias plantas sabia
ordenar e juntar sementes na terra coberta
- 70 e restringir no entorno os rios vizinhos de acordo.
Há aqui verdes, há ramos de acelga espalhados,
fértil labaga e malvas e ênulas esverdeavam.
Há aqui um alho, o que deve o nome à cabeça,⁸⁷⁸ e cherívia
e agradável alface, descanso das nobres comidas.
- 75 e a raiz em pontas se alarga
e pesada abóbora, em grande ventre espalhada.

⁸⁷⁸ A palavra *porrum* era utilizada tanto para o alho-poró (*porrum sectum*, que aparece no v. 82) quanto o *porrum capitatum* (*Allium vineale* L., o alho-das-vinhas, que tem cheiro semelhante ao do alho e também um bulbo subterrâneo, podendo ser utilizado de modo semelhante ao alho), aqui referido.

uerum hic non domini (quis enim contractior illo?)
 sed populi prouentus erat, nonisque⁸⁷⁹ diebus
 uenalis umero⁸⁸⁰ fasces portabat in urbem,
 80 inde domum ceruice leuis, grauis aere redibat
 uix umquam urbani comitatus merce macelli:
 cepa rubens sectique famem domat area porri
 quaeque trahunt acri uultus nasturtia morsu
 intibaque et Venerem reuocans eruca morantem.
 85 tum quoque tale aliquid meditans intrauerat hortum;
 ac primum leuiter digitis tellure refossa
 quattuor educit cum spissis alia fibris,
 inde comas apii graciles rutamque rigentem⁸⁸¹
 uellit et exiguo coriandra trementia filo.
 90 haec ubi collegit, laetum consedit⁸⁸² ad ignem
 et clara famulam poscit mortaria uoce.
 singula tum capitum nodoso corpore⁸⁸³ nudat
 et summis spoliat coriis contemptaque passim
 spargit humi atque abicit; †seruatum⁸⁸⁴ gramine bulbum⁸⁸⁵
 95 tinguit aqua lapidisque cauum demittit⁸⁸⁶ in orbem.
 his⁸⁸⁷ salis inspargit micas, sale durus adeso⁸⁸⁸
 caseus adicitur, dictas⁸⁸⁹ super ingerit⁸⁹⁰ herbas,
 et laeua †uestem† saetosa sub inguina fulcit,
 dextera pistillo primum fragrantia mollit

⁸⁷⁹ Scaliger (1573): *certisque* (“e nos dias certos”).

⁸⁸⁰ Scaliger (1573): *olerum* (“farnéis de vegetais”).

⁸⁸¹ Scaliger (1573), como *ς: uirentem* (“arruda verde”).

⁸⁸² Salvatore (1997) e Laudani (2004): *considit* (“senta”).

⁸⁸³ Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880) e Fairclough (1918), seguindo *ς: cortice* (“de casca nodosa”).
 Scaliger (1573): *numerosa cortice* (“de abundante casca”).

⁸⁸⁴ Laudani (2004): *seruato* (“com grama protetora”).

⁸⁸⁵ Ribbeck (1868, 1895), conforme Schrader: *in germine bulbum* (“o bulbo em broto”).

⁸⁸⁶ Baehrens (1880), Ellis (1907) e Fairclough (1918), conforme *FPDRMSL: dimittit* (“dispensa”).

⁸⁸⁷ Scaliger (1573): *hinc* (“daí”).

⁸⁸⁸ Salvatore (1997): *adhaeso* (“sal grudado”).

⁸⁸⁹ Kenney (1984) e Salvatore (1997), como *R. Burn: lectas* (“ervas colhidas”).

⁸⁹⁰ Ellis (1907): *interit* (“acaba”).

Certo que aqui não era do dono (pois quem mais modesto?)

mas do povo a colheita, pois ele toda semana
para vender na cidade levava farnéis em seu ombro.

80 Leve nas costas voltava à casa, com enormes moedas,
poucas vezes por bem do mercado da urbe assistido,
roxa cebola e parte do alho-poró, que alimenta,
e mastruços, que trazem expressão de amarga mordida,
e chicória e eruca, que anula a demora de Vênus.

85 Logo entrara na horta, assim também refletindo,
e por primeiro com dedos leves da terra mexida
quatro dos alhos de espessas raízes ele retira
e então finas folhagens de aipo e rígida arruda
colhe e coentros que tremem com suas hastes pequenas.

90 Quando essas coisas colheu, sentou com fogo animado
e então pede em clara voz tigela à ajudante.

Logo desnuda cada cabeça de corpo nodoso,
tira os fins da casca e às vezes porções desprezadas
joga na terra e descarta. O bulbo com grama guardado

95 na água mergulha e coloca em orbe profundo de pedra.
Grumos de sal esparge e um queijo com sal ressecado
é somado; coloca em cima as ervas já ditas
e com a esquerda sustenta a veste sob ventre peludo –
com um pilão a direita primeiro amacia moscados

- 100 alia, tum pariter mixto terit omnia suco.
 it manus in gyrum: paulatim singula uires
 deperdunt proprias, color est e pluribus unus,
 nec totus uiridis, quia lactea frusta repugnant,
 nec de lacte nitens, quia tot uariatur ab herbis.
- 105 saepe uiri nares acer iaculatur apertas
 spiritus et simo damnat sua prandia uultu,
 saepe manu summa lacrimantia lumina terget
 immeritoque furens dicit conuicia fumo.
 procedebat opus; nec iam salebrosus, ut ante,
- 110 sed grauior lentos ibat pistillus in orbis.
 ergo Palladii guttas instillat oliui
 exiguique super uires infundit aceti
 atque iterum commiscet opus mixtumque retractat.
 tum demum digitis mortaria tota duobus
- 115 circuit inque globum distantia contrahit unum,
 constet ut effecti species nomenque moreti.
 eruit interea Scybale quoque sedula panem,
 quem laetus⁸⁹¹ recipit manibus, pulsoque timore
 iam famis inque diem securus Simulus illam
- 120 ambit crura ocreis paribus tectusque galero
 sub iuga parentis cogit lorata iuuenos
 atque agit in segetes et terrae condit aratrum.

⁸⁹¹ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *lautis* (“que ele recebe com mãos lavadas”). O adjetivo “lavadas” não seria de todo impossível, afinal, já em Homero o momento da alimentação aparece também como uma situação em que há rito purificador, podendo inclusive conter sacrifícios. Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907): *tertis* (“com mãos limpas”).

- 100 alhos, logo esmaga tudo com o suco gerado.
Vão em giro as mãos: aos poucos cada atributo
próprio perdem e a cor é uma dentre diversas:
nem é um todo verde, pois partes leitosas resistem;
nem como leite brilha, pois era mudado por ervas.
- 105 Várias vezes atinge as narinas expostas o cheiro
acre, e condena o seu desjejum com nariz contraído,
várias vezes esfrega com a mão os olhos chorosos
e furioso com a injusta fumaça insultos resmunga.
Continuava o trabalho, não inconstante como antes,
- 110 mas mais pesado o lento pilão em círculo ia.
Gotas de azeite de Palas Atena coloca em seguida
e derrama em cima o vigor do parco vinagre
e de novo combina o trabalho. Retira a mistura.
Com dois dedos, logo, por último, toda a tigela
- 115 raspa e junta em uma esfera as partes distantes,
o que condiz com a aparência e o nome do feito moreto.
Enquanto isso Cíbale o pão remove, zelosa,
que ele feliz recebe nas mãos, e com o medo da fome
já afastado, Símulo, nesse dia tranquilo,
- 120 veste as pernas com par de grevas, com capa trajado
obedientes bois convoca sob jugo de loro,
nas plantações os conduz e na terra insere o arado.

5.5 ANÁLISE DE *MORETUM*

Como afirma Höschele (2005, p. 259), as três obras de Virgílio estão presentes em *Moretum*. Assim, considerando apenas o diálogo estabelecido com o autor romano, já há um recorte de diferentes gêneros textuais presentes no poema do *Apêndice Virgiliano*. Analisaremos separadamente cada um, como um ponto de partida para a relação com outras obras, inclusive em alguns momentos de outros autores. A seguir, consideraremos também de que modo *Moretum* dialoga com Ovídio, em especial com algumas cenas de teoxenia. No entanto, antes consideraremos de que modo os nomes das personagens podem ser produtivos para a nossa análise.

5.5.1 Os nomes Símulos e Cíbale

Primeiramente, o nome Símulos aponta para Teócrito. Como Cholmeley (1909, p. 2) mostra, um escoliasta argumenta que Simíquidas, figura central no *Idílio 7*, seria o próprio Teócrito, e que o nome fora dado por causa do nariz chato de Teócrito (καθὸ σιμὸς ἦν, “porque era de nariz chato”). Assim, de fato parece razoável que o nome Símulos venha da palavra σιμός (que já antes estava ligada ao mundo bucólico) numa forma de diminutivo, enfatizando o aspecto informal, vulgar, do poema.⁸⁹² No verso 106 de *Moretum*, *simus* é utilizado para descrever a expressão que a personagem faz ao sentir o cheiro forte de alhos esmagados com ervas.

Duas personagens de Teócrito também usam expressões que significam “nariz chato” para descrever a si mesmos. Isso ocorre no *Idílio 3*, quando um homem pergunta se Amarílis não gosta dele por causa de seu nariz chato (ἦ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἤμεν, “ou então pareço para ti de perto ser de nariz chato?”, v. 8). A mesma situação se repete no *Idílio 11*, quando Polifemo pergunta se é a sua aparência que mantém Galateia afastada: οὔνεκά μοι λασία μὲν ὀφρὺς ἐπὶ παντὶ μετώπῳ / ἐξ ὠτὸς τέταται ποτὶ θώτερον ὧς μία μακρά, / εἷς δ' ὀφθαλμὸς ὑπεστι, πλατεῖα δὲ ῥίς ἐπὶ χεῖλει (“pois para mim uma sobancelha peluda em todo o espaço entre os olhos, esticada uma só, grande, entre uma e outra orelha, e abaixo há um olho e sobre os lábios um largo nariz”, v. 31-33).

⁸⁹² Segundo o dicionário Liddell & Scott (1953), σιμός significa “snub-nosed, flat-nosed”, podendo significar o nariz “of bees and goats”, entre vários outros animais, tendo um formato curvado, côncavo. Em seguida, sob o verbete do nome Σῆμος, explica: “flat-nose; used as a name of a Satyr – Σιμόλος is a dim. form”.

Virgílio, por outro lado, usa essa palavra apenas para descrever uma cabra (*Bucólica* 10, v. 7). O mesmo uso é encontrado nos *Idílios* 7 (v. 80) e 8 (v. 50) de Teócrito, mas, como Clausen (1994, p. 296) mostra, “the adjective occurs in the earliest Latin poetry, Livius Andronicus, trag. 5 R. 3 ‘lascium Nerei simum pecus’”. Teócrito tem ainda uma personagem com o nome Simo: *χῶτι τὸ φάρμακόν ἐστὶν ἀμνηχάνεοντος ἔρωτος, / οὐκ οἶδα. πλὰν Σῖμος, ὁ τᾶς ἐπιχάλκω ἐρασθεῖς / ἐκπλεύσας ὑγῆς ἐπανήλθ’, ἐμὸς ἀλκιώτας* (“que remédio há para o amor não correspondido, não sei. Apenas sei que Simo, que amava uma moça bronzeada,⁸⁹³ viajando, voltou curado, tendo a minha idade”, *Idílio* 14, v. 52-54), mas ela é apenas mencionada nesse ponto.

Segundo Gowers (1993, p. 48), essa característica liga Símulos às figuras satíricas paródicas em comédias gregas de sátiro e em procissões triunfais em Roma, o que reforçaria a característica cômica do poema. Aqui, no entanto, percebemos a etimologia do nome Símulos como algo que aponta para a tradição bucólica. Parece que essa característica física é parte da imagem bucólica, uma vez que o próprio deus Pã é às vezes retratado como tendo nariz chato.⁸⁹⁴

Em relação ao nome *Scybale*, Gowers (ibid., p. 48) e Höschele (2005, p. 251) veem relação com a palavra grega *σκύβαλον*, numa alusão irônica à pele negra da escrava, pois poderia significar, nas palavras de Gowers, “dung, scrap, refuse”.⁸⁹⁵ No entanto, é muito mais produtivo seguirmos a outra posição de Höschele (2005, p. 265-266): a semelhança sonora entre *Scybale* e o nome da deusa Cibele, *Cybale*, é por demais evidente para que o autor não estivesse consciente dela. Analisaremos no decorrer do trabalho de que outros modos a deusa está presente no poema e como essa leitura pode ser produtiva.

5.5.2 *Moretum* e sua relação com as *Bucólicas* de Virgílio

Como já sugerido acima, o primeiro paradigma literário para *Moretum* seria a tradição bucólica, especialmente Virgílio. Já que ele foi visto como um possível autor do poema e como esse é um trabalho sobre o campo, as *Bucólicas* parecem o intertexto mais

⁸⁹³ Para o uso de *ἐπιχάλκος*, por nós traduzida como “bronzeada”, ver a nota de Hopkinson (2015, p. 201).

⁸⁹⁴ Schmitz (1870, p. 106) descreve Pan: “he had his horns, beard, puck nose, tail, goat’s feet, and was covered with hair”. O *puck nose* poderia ser considerado o de formato achatado, como vemos na estátua Pã e Dáfnis ([100 a. C.?), número de inventário 6329, Museu Arqueológico Nacional de Nápoles).

⁸⁹⁵ Do mesmo modo Perutelli (1983, p. 75) e Laudani (2004, p. 12-13) apontam que o nome de Símulos poderia estar relacionado à cor da pele, indicando assim um possível liberto de origem africana, como Síbale seria. Se é uma suposição interessante pelo fato de reforçar a possibilidade de Símulos e Síbale terem uma posição social semelhante, no entanto é arriscado assumir tanto a partir de um nome. Símulos não é descrito – isso é um fato.

lógico. No entanto, com uma análise mais detida, podemos notar que as diferenças entre *Moretum* e as *Bucólicas* são mais fortes do que as semelhanças.

Um elemento que chama a atenção é a palavra *rusticus*. Ela é usada para descrever dois elementos no poema: Símulo (*Simulus exigui cultor cum rusticus agri*, “Símulo, rústico agricultor de terra pequena”, v. 3) e sua música (*modo rustica carmina cantat*, “já canta rústicos versos”, v. 29). Também nas *Bucólicas* há o uso da palavra. Ela aparece primeiro na *Bucólica 2: rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis* (“Córidon, rústico és; e Aléxis não se preocupa com presentes”, v. 56). Aqui, a intenção é diminuir a imagem de Córidon, opondo-o a Iolas, um *dominus* (“dono”), uma vez que seu amado o ignora (mesmo que Córidon elogie sua vida e convide Aléxis a se juntar a ele durante a maior parte da canção). Algo semelhante ocorre em *Moretum*. Por um lado, Símulo é descrito como um homem pobre e simples, mas, ao mesmo tempo, ele é interessante o suficiente para ter sua vida descrita em um poema.

A segunda vez em que Virgílio usa *rusticus* é na *Bucólica 3: Pollio amat nostram, quamuis est rustica, Musam* (“Polião ama a nossa Musa, mesmo que rústica”, v. 84). A mesma dualidade está presente aqui: *quamuis* coloca os versos bucólicos em uma posição inferior, mas isso não impede que Polião ainda os ame. A canção de Símulo tem o mesmo rótulo, mas não é mostrada no texto, ao contrário do que estamos acostumados a ver nas *Bucólicas* (uma vez que a canção é anunciada, um pedaço dela provavelmente aparecerá em seguida).⁸⁹⁶ Seu efeito, no entanto, é apresentado: ela pode facilitar o trabalho.

Outra semelhança a ser notada é que também nas *Bucólicas* o mercado na cidade é descrito como uma opção para a venda dos produtos cultivados na terra. Segundo Horsfall (2001, p. 308), o mercado pode ser considerado um lugar comum da poesia bucólica. Na *Bucólica 1*, Títilo reclama que demorou para se tornar um escravo livre, pois mesmo com as vendas que fazia não conseguia economizar seu dinheiro (v. 27-35). Em *Moretum*, Símulo, no entanto, não parece ter problemas para chegar em casa com o pagamento (v. 77-81). Höschele (2005, p. 251-251) defende que essa diferença de atitude ocorre porque Títilo tem uma amada, Galatea, e com ela gasta seu dinheiro, enquanto Símulo não possui nenhum relacionamento amoroso, apenas uma escrava que divide seu teto. Caso haja uma relação entre as duas personagens de *Moretum*, ela não parece gerar a necessidade de gastar o dinheiro obtido no mercado.

⁸⁹⁶ Mas a mesma situação ocorre em *Culex* (cf. seção 3.5.1).

Como podemos ver, não há uma exata repetição das *Bucólicas* de Virgílio em *Moretum* – com certeza não existe em Virgílio um tom assim realístico. Apesar disso, a tradição bucólica não é homogênea, e podemos buscar outros aspectos que iluminem melhor a leitura desse poema. Na *Écloga* 3 de Calpúrnio Sículo (v. 85), por exemplo, Lícidas é rejeitado por Fílis, que se mostra apaixonada por Mopso; Lícidas tenta, em uma canção que Iolas levará para a menina, diminuir Mopso, para isso dizendo que ele é pobre, pois, entre várias outras coisas, mói seu grão de má qualidade em um moinho com as próprias mãos, justamente como Sículo faz. Aqui temos uma indicação de que talvez Sículo fosse ainda mais simples do que alguns dos pastores da tradição bucólica.

Cholmeley (1909, p. 58-60) afirma que Teócrito foi o poeta bucólico mais atento aos detalhes da vida campestre cotidiana e que as características artificiais da tradição bucólica apenas apareceram na poesia subsequente. Portanto, continuamos a análise com o autor siciliano.

Em relação ao papel que a música tem, Mílon faz, no *Idílio* 10 de Teócrito, um comentário interessante: τὸ μόνον κατάβαλλε τὸ λαῶν, / καί τι κόρας φιλικὸν μέλος ἀμβάλει. ἄδιον οὕτως / ἐργαζῆ: καὶ μὲν πρότερόν ποκα μουσικὸς ἦσθα (“você cortava a colheita inteira, e jogava canção amigável para uma das meninas. Assim mais agradavelmente trabalharás: e, de fato, antes, no passado, eras músico”, v. 21-23). Assim como Sículo canta para ter força para trabalhar em *Moretum*, do mesmo modo Mílon sugere que Buceu poderia fazer isso. A grande diferença entre as situações é um elemento-chave para entender *Moretum*.

Buceu sofre por um amor não correspondido e por causa dele não tem vontade de trabalhar (como Mílon diz nas primeiras seis linhas do poema). Sículo, por outro lado, tem medo de sentir fome (*tristia uenturae metuens ieiunia lucis, / membra leuat uili sensim demissa grabato*, “tendo medo dos tristes jejuns que viriam com o dia, soltos membros levanta aos poucos da cama modesta”, v. 4-5). Essa ideia é repetida no fim do poema, quando ele já tem comida em suas mãos (*quem laetus recipit manibus, pulsoque timore / iam famis inque diem securus Simulus illam*, “que ele feliz recebe nas mãos, e, com o medo da fome já afastado, Sículo, nesse dia tranquilo”, v. 118-119). A canção é tranquilizante como no caso de Buceu, já que ambos trabalhariam melhor com ela, mas a natureza de cada sofrer é muito diferente.

No *Idílio* 21, há também um elogio ao trabalho (dessa vez não se opondo ao amar, mas ao sonhar). Dois pescadores pobres não conseguem dormir, estando por demais

ansiosos com a sua situação: Ἄ πενία, Διόφαντε, μόνα τὰς τέχνας ἐγείρει· / αὐτὰ τῷ μόχθοιο διδάσκαλος, οὐδὲ γὰρ εὔδειν / ἀνδράσιν ἐργατῖναισι κακαὶ παρέχοντι μέριμναι (“a pobreza sozinha, Diofanto, ensina as habilidades; ela é professora do esforço, pois as más ansiedades não concedem o dormir aos homens trabalhadores”, v. 1-3). Aqui temos uma situação mais próxima à que Símulos enfrenta, já que as personagens do idílio também são levadas ao trabalho pelo medo que a pobreza traz.

Em outro momento, Asfálion descreve como ele pescou um peixe dourado em seu sonho, com detalhes que mostram o trabalho de um pescador (v. 48-51), o que se relaciona com as descrições detalhadas presentes em *Moretum*. O *Idílio* termina com um elogio explícito ao trabalho: ζάτει τὸν σάρκινον ἰχθύν, / μὴ σὺ θάνης λιμῶ καὶ τοῖς χρυσοῖσιν ὄνειροις (“busque o peixe de carne, para que não morras com fome e com esses sonhos dourados”, v. 66-67). Isso é com certeza mais próximo da visão de *Moretum*, uma vez que escolhe colocar os sonhos de lado e focar no mundo real, com o propósito de sobreviver.

Assim, após esse breve levantamento de pontos em comum e diferenças entre *Moretum* e Teócrito e um Virgílio bucólico, passaremos agora a analisar o poema com base em seus intertextos com as *Geórgicas*, já que também essa obra possui um diálogo mais voltado para o mundo real e para a sobrevivência.

5.5.3 *Moretum* e sua relação com as *Geórgicas* de Virgílio

A descrição do *hortus* em *Moretum* acrescenta um toque de poesia didática ao texto (já que essa parte do poema ensina quando cuidar do jardim (v. 66-68), como protegê-lo (v. 60-61 e 68-70), quais plantas ter (v. 71-76) e como melhor cuidar dele (v. 85-89). Höschele (2005, p. 255-256) aponta que essa não é a primeira obra literária que conta com uma êcfrase de um jardim.⁸⁹⁷ Na *Bucólica* 7 (v. 65-68), Tírsis fala sobre árvores, estando o pinheiro em uma horta. Na *Écloga* 2 de Calpúrnio Sículo, Astaco possui um jardim (v. 2) e sua canção é relacionada a ele. Também na *Geórgica* 4 (v. 116-148) encontramos uma referência a uma descrição de jardim, por mais que ela não seja completamente realizada (o eu poético nega uma canção sobre esse jardim, porém de qualquer modo acaba o descrevendo, como observamos na seção 3.5.2).

⁸⁹⁷ A descrição dos jardins de Alcínoo, na *Odisseia* (7, v. 112-131), é um ótimo exemplo. Nesse caso, o jardim é muito mais rico do que o de Símulos, possuindo uma maior extensão e elementos mais atrativos, como variadas frutas.

Nesse trecho das *Geórgicas*, o eu poético interrompe sua narração sobre abelhas para descrever como deveria ser um jardim florido para elas. Ele diz que gostaria de cantar mais detalhadamente os ricos jardins e os trabalhos ali envolvidos, assim como o velho pobre e os frutos de seu labor, mas que não há tempo suficiente para isso. Por isso, deixará a tarefa para outros no futuro.

Temos uma temática comum aos dois trechos, especialmente pelo fato de que nas *Geórgicas* o jardim também pertence a um velho senhor pobre, da Cilícia, que possui uma pequena propriedade e se alimenta das coisas que planta. Nesse caso temos um panorama temporal maior do jardim, já que a voz poética o descreve nas diferentes estações (v. 134-138), enquanto em *Moretum* a cena é estática, quando muito comentando apenas sobre quando Símulo tira o dia para trabalhar em sua horta (v. 66-68) ou para onde vai a maior parte das plantas descritas (v. 77-81). Uma significativa semelhança é que em ambos os casos parece ser a dedicação dos donos o que faz com que a horta seja bem-sucedida, possuindo um importante papel no sustento (alimentar e/ou financeiro) de Símulo e Coriciano (PERUTELLI, 1983, p. 30). Kenney (1984, p. XXXVI) aponta ainda como nesses dois exemplos existe uma combinação entre cenário idílico, ensinamento moral e ensinamento utilitário, todos relacionados à horta. Como Virgílio diz deixar o tema para autores futuros (*uerum haec ipse equidem spatiiis exclusus iniquis / praetereo atque aliis post me memoranda relinquo*, “de fato eu mesmo, impedido pelos espaços pequenos, essas coisas passo e deixo para serem lembradas por outros depois de mim”, v. 147-148), podemos entender também que o autor de *Moretum* se propõe a dar continuidade à questão, que é apenas sugerida nas *Geórgicas*.

Para Perutelli (1983, p. 22, 30), existe até mesmo uma relação formal entre as duas passagens, em relação à descrição da abóbora (*et grauis in latum dimissa cucurbita uentrem*, “e pesada abóbora, em grande ventre espalhada”, *Moretum*, v. 76; *tortusque per herbam / cresceret in uentrem cucumis*, “torta, a abóbora cresce no ventre através da erva”, *Geórgica* 4, v. 121-122) e ao início de ambas as descrições de horta com a palavra *holus* (“vegetables, pot-herbs”, OLD).

No entanto, não é claro qual o tipo de relação estabelecida entre as duas hortas. Elas possuem várias diferenças, como já apontado pela maioria dos críticos,⁸⁹⁸ o que poderia então caracterizar uma tentativa de opor-se a Virgílio, de modo semelhante ao que vimos com as *Bucólicas* (cf. seção 5.5.2). Ao mesmo tempo, os paralelos acima

⁸⁹⁸ E.g. os próprios Perutelli (1938, p. 30) e Kenney (1984, p. XXXVI-XXXVII).

listados não podem ser ignorados e apontariam para uma inspiração ou imitação sutil das *Geórgicas* de Virgílio.

Como bem aponta Horsfall (2001, p. 308), Símulo não parece seguir todos os ensinamentos das *Geórgicas*. Por exemplo, ele usa os dias em que não pode trabalhar no campo para cuidar da sua horta (v. 66-68). As razões dadas por esse impedimento são tanto a chuva quanto um feriado religioso. Ora, tanto a *Geórgica* 1 (v. 299-310) recomenda que o camponês não trabalhe durante o inverno e aproveite o tempo ruim para outras atividades e descanso, quanto a *Geórgica* 2 (v. 527-531) defende que os feriados religiosos sejam de lazer, aproveitados junto com a família e os amigos.

O paralelo formal entre o verso 30 de *Moretum* (*agrestique summ solatur uoce laborem*, “e consola com voz agreste a sua tarefa”) e o verso 293 da *Geórgica* 1 (*interea longum cantu solata laborem*, “enquanto isso, consolando com canto sua longa tarefa”), apontado por Perutelli (1983, p. 22), revela outro conselho interessante explorado por Virgílio. Como a *Geórgica* 1 (v. 288-296) aponta, algumas tarefas rendem mais quando feitas à noite ou cedo durante a manhã. É citado como exemplo um homem que trabalha à noite, enquanto sua mulher o acompanha em outras atividades e ao mesmo tempo canta, em uma cena semelhante à de Símulo e Cíbale. Nesse caso, parece que a rápida cena descrita por Virgílio é desenvolvida mais detalhadamente no poema do *Apêndice Virgiliano*.

Os intertextos de *Moretum* não se limitam, no entanto, às obras de Virgílio que abordam temáticas campestres. Do mesmo modo como o tema pastoril está presente em trechos de poemas épicos, também no poema do *Apêndice Virgiliano* encontramos alguns momentos em que o tom épico é destacado. Assim, consideraremos de que modo isso ocorre, prosseguindo em nossa investigação sobre como os intertextos virgilianos são utilizados.

5.5.4 *Moretum* e sua relação com a *Eneida* de Virgílio

Höschele (2005, p. 247) argumenta que *Moretum* seria um epílio (pequeno poema épico), já que insere na narrativa várias êcfrases, além de descrever um costume simples, com técnicas antiquadas, o que indicaria um conteúdo semelhante ao dos textos alexandrinos que eram considerados epílios.

No fim, quando a fome não é mais um problema,⁸⁹⁹ Símulo se prepara para trabalhar: *ambit crura ocreis paribus tectusque galero* (“veste as pernas com par de grevas, com capa trajado”, v. 120). Virgílio não usa *ocrea* ou *galerum* nas *Bucólicas*, mas sim na *Eneida*, quando pessoas se preparam para a guerra. *Ocrea* aparece duas vezes: 1) quando pessoas de cinco diferentes cidades estão animadas para lutar (7, v. 634); 2) quando Eneias olha para as armas que Vulcano fez, também animado com a proximidade da guerra (8, v. 624). Além disso, Horsfall (2001, p. 311) aponta que *ocrea* é listada por Varrão (*De lingua latina*, 5. 115) junto de *galerum*. *Galerum* é usada apenas na *Eneida* 7 (v. 688), quando são descritos fazendeiros que vão para a guerra.

Höschele (2005, p. 249-250) vê em *galerum* uma semelhança sonora com outro equipamento utilizado em batalhas, *galea* (“capacete”). Além disso, o uso do verbo *condo* (“esconder”) para descrever o trabalho com o arado (*Moretum*, v. 122) remete, ainda segundo a crítica, às cenas em que espadas são enfiadas nos corpos dos inimigos. Um exemplo do uso desse verbo na poesia épica é o fim da *Eneida* (*hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit / feruidus*, “tendo dito isso, furioso esconde o ferro no peito hostil”, 12, v. 950-951).

As palavras *galerum* e *ocrea* são utilizadas para equipamentos para batalha, um assunto épico. É curioso que o autor as empregue no momento em que Símulo se prepara para trabalhar, criando uma possível sátira desse momento especial para a batalha. Ou, talvez, ele tente elevar o dever do homem simples, unindo trabalhos no campo com importantes batalhas.⁹⁰⁰ O uso do verbo *condo* justamente ao fim do poema reforça a atenção dada, nesse trecho, ao elemento épico.

Símulo também é chamado de *prouidus heros* (“prudente herói”, v. 59). O uso da palavra *heros* por si só já apontaria para um tema épico, aqui, é claro, em uma nova situação: um fazendeiro normal sendo considerado um herói. No entanto, em três outros momentos as mesmas palavras são usadas na mesma posição do hexâmetro, todas em Estácio (*Tebaida* 4, v. 197 e 8, v. 681; *Aquileida* 1, v. 698).

⁸⁹⁹ Kenney (1984, p. 51) aponta que a ênfase na luta contra a fome acentua o tom de paródia do gênero épico, colocando Símulo como um herói que deve batalhar com ela, sendo que sua vida é realmente uma batalha para sobreviver. Höschele (2005, p. 249) lembra um conselho dado por Odisseu a Aquiles e apontado também por outros críticos, como pelo próprio Kenney (1984): não deixar que os soldados lutem sem comer (*Iliada* 19, v. 154-170).

⁹⁰⁰ Lembremos que também na *Geórgica* 1 armas são usadas como metáfora para instrumentos agrícolas: *dicendum et quae sint duris agrestibus arma, / quis sine nec potuere seri nec surgere messes* (“devo também dizer quais sejam as armas para os duros pastores, sem as quais as colheitas não poderiam nem ser plantadas nem crescer”, v. 160-161) (HÖSCHELE, 2005, p. 250).

Estácio foi um atento leitor de Virgílio, especialmente da *Eneida*.⁹⁰¹ No entanto, não é certo que Estácio leu *Moretum*. Mesmo que o poema seja de um escritor anterior a Estácio, não há confirmações de que já na época de Estácio o poema era atribuído a Virgílio (como discutido na seção 5, *Moretum* não aparece nas listas feitas por Donato e Sérvio, o que enfraquece a ideia de que os antigos o considerariam um poema de Virgílio). Fica apenas a prova de que a escolha de vocabulário do autor do poema do *Apêndice Virgiliano* se encaixa numa tradição épica, podendo até mesmo Anônimo ter se inspirado em algum dos versos de Estácio. Como podemos ver no comentário de Keene (1887, p. 19) às *Éclogas* de Nemesiano, não seria uma novidade autores bucólicos posteriores a Virgílio imitarem Estácio – para o crítico, as quatro *Éclogas* de Nemesiano retrabalham momentos das obras de Estácio.

Höschele (2005, p. 249-250) vê Símulo como um tipo de herói épico, o que enfatizaria a interpretação de *Moretum* como um *epos* de deboche do gênero épico. Essa mesma posição adota Horsfall (2001, p. 310). Se Símulo pode ser considerado um herói, como o próprio eu poético afirma, o poema não destaca as ações que mais o aproximariam do padrão épico de personagem e não descreve as ações do herói de um modo econômico, detendo-se apenas nos momentos mais importantes da narrativa, como seria esperado. Ele é retratado como alguém atrapalhado (v. 7, quando só consegue encontrar a brasa ao queimar-se nela),⁹⁰² sem planejamento (v. 16-31, afinal, não tem cereais já moídos para o preparo do pão), dono de uma pobre cabana (v. 55-56, sem nenhum tipo de carne) e responsável por trabalhos desagradáveis (v. 105-108 – inclusive a descrição de sua expressão não parece um traço épico).

No entanto, é justamente com a quebra de expectativa que o eu poético trabalha. Ao iniciar o poema com um *excubitor ales* (v. 2, “sentinela alado”) e ao chamar Símulo de *prouidus heros*, há um efeito cômico devido à mudança de estilo que o poema permite. Se analisarmos o começo, isso se torna bem claro: um início épico, que é quebrado por uma série de detalhes: 1) não é a aurora quem inicia o dia,⁹⁰³ e sim um galo, descrito como um *excubitor* (“a watchman, guard, sentinel”, OLD); 2) a personagem principal tem o nome *Simulus*, que não parece digno de um herói épico; 3) logo no início do poema há a palavra *grabatus* (“a low and (usu.) mean or wretched bed or couch, pallet, camp bed or

⁹⁰¹ Ver Mozley (1933) e Ganiban (2007); para relações com as *Geórgicas*, ver Pagán (2015).

⁹⁰² Para Horsfall (2001, p. 209), uma cena que evoca a farsa, assim como quando ele sente o nariz irritado pelo cheiro do alho (v. 105-108), limpa a mó com uma vassoura (v. 22-23) e grita com Cíbale (v. 31).

⁹⁰³ Ver, por exemplo, *Eneida* 11 (v. 182-183).

sim.”, OLD), que não aparece na literatura romana em contextos elevados (HORSFALL, 2001, p. 310).

A utilização de palavras que aparecem em contextos épicos, por outro lado, continua por todo o poema,⁹⁰⁴ o que justifica a ideia presente em muitos críticos de que temos em *Moretum* uma paródia do gênero. No entanto, como lembra Perutelli (1983, p. 30), não podemos resumir o poema a apenas uma paródia, afinal, ele possui muitas outras características além da relação com a épica. Não é necessário na literatura latina que a figura do homem simples e pobre seja acompanhada de tom humorístico – basta lembrar Evandro, que oferece sua modesta casa para Eneias, não sendo diminuído em nenhum momento por sua simplicidade (*Eneida* 8, v. 360-369) (PERUTELLI, 1983, p. 31; KENNEY, 1984, p. XXXIII).

Podemos fazer algumas suposições sobre qual seria a intenção do autor ao traçar paralelos com as obras de Virgílio. Höschele (2005, p. 258), por exemplo, levanta como possibilidade que *Moretum* seja uma tentativa de mostrar como seria a realidade das situações narradas por Virgílio nas *Bucólicas* e nas *Geórgicas*, assim sendo uma crítica às idealizações do poeta. De qualquer modo, os paralelos com as obras de Virgílio se mostram essenciais para melhor compreender o poema do *Apêndice Virgiliano*. O mesmo acontece quando o analisamos junto de algumas passagens de Ovídio, como faremos a seguir.

5.5.5 *Moretum* e sua relação com Ovídio

Além de Virgílio, o outro autor mais citado nas análises de *Moretum* é, sem dúvida, Ovídio. Isso porque da mesma forma como o eu poético de *Moretum* joga com as expectativas geradas pelas poesias bucólica, didática e épica (talvez com possível intenção cômica ou como uma forma de mostrar como o trabalho de Símulo é mais difícil do que os poemas anteriores retrataram), também esse jogo ocorre com um outro tipo de cena típica da literatura: a de hospitalidade.⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ Lembremos, no entanto, que algumas palavras associadas ao mundo bucólico também permeiam obras épicas. Como exemplo, podemos pensar no modo como Nestor é descrito na *Odisseia*, ao receber Telêmaco para um banquete: ποιμένα λαῶν (“pastor de povos”, 3, v. 469).

⁹⁰⁵ A relação entre *Moretum* e essas cenas não é, no entanto, unanimidade. Cf., e.g., Perutelli (1983) para uma posição contrária, assim como para uma busca por outros modelos helenísticos.

Como é possível deduzir a partir de nossa discussão anterior, não teremos a reprodução padrão de uma cena de hospitalidade no poema *Moretum*. Novamente esse intertexto nos ajudará a compreender melhor a obra, assim como a enriquecer nossa leitura, na medida em que analisarmos em quais pontos a descrição se aproxima ou se afasta de exemplos mais regulares. Para essa análise, usaremos três cenas de teoxenia⁹⁰⁶ de Ovídio, presente nos *Fastos* e nas *Metamorfoses*. Antes, traçaremos um breve panorama de um poema grego que pode ser considerado precursor das cenas de Ovídio e de *Moretum*.

Como Kenney (1984, p. XXX-XXXII) aponta, a obra *Hécale* de Calímaco, hoje em parte perdida, provavelmente seria um dos textos que inspiraram o autor de *Moretum*. Nela, Teseu encontra abrigo na casa de uma velha senhora, Hécale, que oferece para ele como jantar um prato feito à base de ervas. No entanto, como hoje temos apenas poucos fragmentos do texto de Calímaco, é difícil determinar quão próximas seriam de fato as duas obras.

A descrição de um ambiente modesto, provavelmente a casa de Hécale, conta com um sofá (τὸν μὲν ἐπ’ ἀσκάντην κάθισεν, “e o fez sentar no modesto sofá”, fr. 240)⁹⁰⁷ e utensílios simples (ἔστιν ὕδωρ καὶ γαῖα καὶ ὀπτήτειρα κάμινος, “há água e terra e um forno que assa”, fr. 268). É citada a presença de madeira (παλαίθετα κᾶλα, “madeiras guardadas há muito tempo”, e δανὰ ξύλα, “lenhas secas” fr. 242-243), provavelmente para acender a fogueira que mais tarde aparece aquecendo uma panela borbulhante, que teria a água para lavar os pés de Teseu (fr. 244-246), em cena semelhante a uma da *Odisseia* (19, v. 386-507). Além disso, uma refeição é oferecida para o herói (fr. 248-251), semelhante à que mulheres fazem para pastores (ἐκ δ’ ἄρτους σιπήθηεν ἄλις κατέθηκεν ἐλοῦσα / οἴους βωνίτησιν ἐνικρύπτουσι γυναῖκες, “e pegando do pote colocou em abundância pães, tais como mulheres servem para pastores”, fr. 251). Uma diferença é que Hécale não possuiria uma origem simples, já que o fragmento 254 pode ser considerado parte de uma fala da personagem sobre seu passado. De qualquer modo, sua realidade no momento que encontra Teseu é semelhante à de Símulo, pois ela inclusive é descrita com acessórios de pastor, como um chapéu e um cajado (ἔπρεπέ οἱ προέχουσα κάρης εὐρεῖα καλύπτρη, / ποιμενικὸν πῖλημα, καὶ ἐν χερσὶ χαῖον ἔχουσα, “parecia com ele,

⁹⁰⁶ Entendemos por teoxenia um momento na literatura em que um humano demonstra piedade com um humilde, que após ser bem tratado revela-se um deus ou herói e pode inclusive recompensar o anfitrião pela boa atitude. Como o próprio nome já assinala: θεός (“deus”) e ξένος (termo usado para designar tanto o bom hóspede quanto o anfitrião que o recebe).

⁹⁰⁷ Para as citações de *Hécale*, seguimos a edição de Trypanis, Gelzer e Whitman (1973).

um amplo chapéu de pastor, de lã, que ultrapassava a cabeça, e na mão tinha um cajado”, fr. 292).

Assim, *Hécale* pode ser citada como um exemplo de epílio grego que aborda a temática do pobre sendo visitado por um herói e depois sendo recompensado pela hospitalidade. Esse enquadramento segue a prática alexandrina de mostrar o herói em cenas de vida cotidiana – o que por si só já remete ao contexto em que Símulo é descrito. Se pode parecer estranha essa aproximação, uma vez que Símulo não é visitado por um deus ou herói, destacaremos detidamente quais relações textuais entre as cenas de Ovídio e a de *Moretum* permitem que nos aventuremos a concluir que os leitores da época reconheceriam o formato da situação e, assim, esperariam que Símulo recebesse alguém importante. Como isso não ocorre, daremos uma possível justificativa para essa significativa ausência, considerando que vários deuses são citados em *Moretum*.

Como já mencionado, os *Fastos* (4, v. 367-372) trazem uma menção do prato *moretum*, comentando o costume de servi-lo à deusa Cibele, assim como explicando a origem simples dele. Agora, no entanto, analisaremos de que modo outros trechos dessa obra podem ser aproximados do poema *Moretum*, não mais focando na presença da mistura de queijo e alho, mas sim na narrativa de algumas cenas.

Símulo é um camponês pobre, que possui ou apenas trabalha em uma pequena propriedade (*exigui cultor agri*, “agricultor de terra pequena”, v. 3) e é isolado das demais pessoas (sua única companhia é Cibele). Na descrição de Hirieu, uma das personagens que são retratadas no canto 5 dos *Fastos*, encontramos palavras semelhantes: *forte senex Hyrieus, angusti cultor agelli* (“por acaso o velho Hirieu, agricultor de pobre terra”, v. 499)⁹⁰⁸ (HÖSCHELE, 2005, p. 259).

Quando o entardecer se aproxima, o pastor avista os deuses Júpiter, Netuno e Mercúrio, disfarçados, e os convida para passar a noite. A casa em que ficam é simples e cheia de fumaça (v. 505). Assim como Símulo, a primeira ação de Hirieu é atizar o fogo, que quase se apagara, com seus sopros (v. 506-510). Em seguida, dá continuidade à refeição, que estava adiantada, sendo que uma das panelas contém *holus* (v. 509-510), e serve vinho (v. 511-512). Ao perceber que Netuno chamara Júpiter pelo nome, Hirieu sacrifica seu único boi em homenagem aos convidados e traz sua melhor bebida (v. 513-518). A casa é descrita como simples, contando com um sofá coberto por pano (v. 519-

⁹⁰⁸ Seguimos a edição da Loeb, Frazer (1959).

520). Em troca da hospitalidade, os deuses concedem a ele seu desejo de ser pai e alguns meses depois nasce Órion.

Com esse breve resumo do encontro de Hirieu com os três deuses, fica patente por que alguns críticos levantam a possibilidade de um leitor romano ter a expectativa de que no poema *Moretum* também houvesse uma presença divina. Tanto as personagens Símulo e Hirieu são parecidas em relação ao seu trabalho, situação social e moradia, quanto suas ações assemelham-se (o acender do fogo, o preparo de uma refeição). Como diferença temos a ausência de vinho no café da manhã de Símulo, assim como a oposição no período do dia – em um poema o sol nasce, no outro ele se põe. Apesar das semelhanças serem mais significativas do que as diferenças, Símulo não recebe nenhum visitante ou deus em sua casa.

Outra cena de teoxenia nos *Fastos* é a do encontro de Ceres e Celeu. Enquanto busca pela filha Prosérpina, a deusa, disfarçada como uma velha, encontra o homem simples e a filha dele. O período do dia é explicitado apenas no decorrer da história, quando é dito que Ceres quebrou seu jejum no início da noite (v. 535).⁹⁰⁹ Como Celeu retorna para casa com alimentos (v. 509-510) e sua filha conduz as cabras colina abaixo (v. 511-512), podemos já no início supor que a cena se passa no entardecer. No decorrer da história, Celeu é descrito como um *senex iustus* (“velho justo”, v. 524) e ele mesmo chama sua casa de *exigua* (“pobre” ou “pequena”, v. 526). A família de Celeu se resume a apenas ele, os dois filhos e a mulher (v. 544), também estando em uma condição de isolamento da sociedade e sem possuir ajudantes para as tarefas.

Ceres aceita relutantemente o convite para ir à casa de Celeu. No caminho, ao saber que o filho do pastor está doente, ela colhe uma semente sonífera (v. 531-532) e a experimenta (v. 533-534), assim quebrando seu jejum. A família logo serve para a deusa um jantar, que conta com um prato de leite, maçã e mel (v. 545-546). Não é descrito o modo como fazem o alimento, apenas como Ceres realiza um ritual para curar o jovem menino. Por fim, a deusa deixa a casa.

Se o encontro dentre Ceres e a família de Celeu difere da cena de Hirieu e da situação de Símulo, não deixa de haver semelhanças entre as três. Aqui o enfoque maior não é como a deusa foi recebida, mas sim como ela ajudou a família em troca da simpatia por seu sofrimento. O fogo é um elemento que está presente nos três poemas, sendo, ao

⁹⁰⁹ Nesse ponto, podemos traçar um paralelo entre a expressão utilizada aqui, *ieiunia noctis* (“jejuns da noite”) e a que aparece em *Moretum*, *ieiunia lucis* (v. 4, “jejuns do dia”) (HÖSCHELE, 2005, p. 263).

que parece, uma característica de acolhimento e de utilidade, pois é usado para fazer a comida ou o ritual.

Ceres, porém, não se alimenta em nenhum momento, com exceção da semente que experimenta. Para Höschele (2005, p. 264), temos uma oposição entre os acontecimentos do canto 4 dos *Fastos* e o poema *Moretum*. Enquanto Ceres jejua por opção própria, Símulos tem medo dessa sensação (v. 4 e 118-119);⁹¹⁰ a deusa dá uma poção para que o menino durma, enquanto Símulos desperta e tem um dia de trabalho pela frente; e, por fim, Ceres realiza uma solene cerimônia divina com delicadeza, enquanto Símulos realiza ações de um modo desastrado e descuidado.

Uma possibilidade, defendida por Höschele (2005, p. 264-265), é que também pode Ceres estar presente em *Moretum* quando consideramos as metonímias empregadas para representar os grãos utilizados no preparo do pão, o que ocorre em três momentos diferentes (v. 27, 41-42 e 53-54). Outras divindades também estão presentes dessa forma: Vulcano e Vesta (v. 51), em relação ao fogo; Vênus (v. 84), em relação ao desejo sexual; e Atena, em relação ao azeite de oliva (v. 111). Seria, assim, um modo diferente de teoxenia, em que os deuses não mais seriam recebidos em casa, mas sim ajudariam nas tarefas cotidianas, estando presentes na vida dos homens.

Essa é uma ideia de fato interessante quando consideramos que o estado de isolamento do homem do campo já antes, em outros gêneros, é apresentado como um estilo de vida mais próximo do divino. Não é à toa que nas *Bucólicas* ou mesmo nos *Idílios* haja significativa interação entre pastores e deuses. Segundo Halperin (1983, p. 96),

the physical isolation of the herdsman from village life seems to have suggested to the ancients a withdrawal from participation in human culture, and exposure to the vicissitudes of nature implied a correspondingly freer commerce with divinity. (...) The ancient literary record indicates that herdsmen were frequently molested by divinities in out-of-the-way places.

O crítico enumera alguns momentos emblemáticos da mitologia e da literatura clássica em que justamente homens isolados são abordados por divindades, que possuem diferentes propósitos. Essa informação fortalece nossa suposição de que um leitor romano

⁹¹⁰ Segundo Höschele (2005, p. 264), temos aqui inclusive uma composição em anel, que enquadra todo o poema dentro de um mesmo temor: o da fome. É esse medo que mantém Símulos ativo e motiva todas as ações descritas.

teria a expectativa de que Símulo, um homem simples e isolado no campo, receberia a visita de algum deus ou herói.

Algo semelhante vemos também em relação à imagem que os romanos tinham de seus antepassados. Conforme vimos na introdução desse capítulo, Ovídio, nos *Fastos*, cita a crença dos antigos de que os deuses estariam juntos deles no momento da refeição (*ante focos olim scamnis considerare longis / mos erat et mensae credere adesse deos*, “antigamente era o costume sentar diante dos fogos em longos bancos e acreditar que os deuses estavam na mesa”, v. 305-306). Desse modo, um romano poderia identificar em sua leitura de *Moretum* uma referência a esse hábito atribuído aos *maiores*.

Também nas cenas de teoxenia vemos um desdobramento dessa ideia, já que é um homem rústico e isolado quem recebe um deus. Símulo possui todos os requisitos para ser agraciado por uma aparição divina; no entanto, ela não acontece. Considerando que percebemos uma tendência à descrição mais fiel, objetiva, dos acontecimentos, faz sentido que essa expectativa seja quebrada. A vida pacata de Símulo é mais dura do que a que está representada em outras obras literárias – receber uma ajuda divina direta iria contra a lógica da descrição de uma vida sofrida e de trabalho.

No entanto, Höschele (2005, p. 265-266) levanta ainda outra possibilidade: que Cibale, a escrava de Símulo que ajuda a fazer o pão, seja na realidade um modo de representar a deusa Cibele. Já apontamos a óbvia semelhança sonora entre os dois nomes e discutiremos a seguir outros detalhes da descrição de Cibale, mas a figura da mulher que auxilia Símulo a produzir um pão sem se alimentar de fato pode nos lembrar da deusa Cibele. Que Símulo grite e a trate mal apenas reforçaria o tom cômico do poema.

Resta ainda analisar mais uma cena de teoxenia retratada por Ovídio, que escolhemos por ser produtiva para a continuidade da nossa reflexão sobre o papel da escrava Cibale em *Moretum*. Nas *Metamorfoses* 8, temos o encontro do velho casal Filêmon e Báucis com Júpiter e Mercúrio. Mais uma vez os deuses estão disfarçados, mas agora é dito que eles procuravam abrigo e já haviam sido recusados (v. 627-628), o que não acontecia nas outras duas cenas analisadas (os deuses nesses casos nem buscavam necessariamente um abrigo).

A casa que finalmente os recebe é descrita como *parua* (“pequena”, v. 630) e seus habitantes como pios e velhos (v. 631-632), além de sozinhos, já que não possuem nenhum ajudante ou escravo (v. 636). Quando os deuses entram na casa, Báucis mexe no fogo do dia anterior e o reaviva com sopros (v. 644). Depois, ela cozinha o repolho

colhido pelo marido na horta, enquanto ele prepara um pedaço de carne de porco (v. 645-650).

Como podemos perceber, o casal provavelmente não é tão pobre quanto Símulo, já que possui ao menos alguns pedaços de carne à sua disposição (*Metamorfoses* 8, v. 651-656) e Símulo não (*Moretum*, v. 55-56), mas ao mesmo tempo reutiliza as brasas do dia anterior e não possui uma figura aparentemente subordinada como Cíbale. No entanto, cabe ressaltar que a função de Cíbale não é exatamente clara, podendo ela na verdade ser inclusive a esposa de Símulo.⁹¹¹ Como em ambos os casos um homem e uma mulher cozinham juntos, dividindo a responsabilidade por diferentes partes da refeição, temos no intertexto com Ovídio uma indicação de que realmente é possível que Cíbale tenha alguma relação pessoal com Símulo, não sendo necessariamente apenas uma escrava.

Os convidados são recebidos com certo esforço, já que o sofá é adornado com um tecido simples (*Metamorfoses* 8, v. 640), de modo semelhante ao que vemos em *Hécate* (fr. 241). Báucis tem sua roupa presa para poder preparar o jantar com mais mobilidade (*Metamorfoses* 8, v. 660), o que lembra o modo como Símulo parece ter dificuldades com sua roupa durante o preparo da comida (*Moretum*, v. 21-22 e 98). Na hora de servir a refeição, que nas *Metamorfoses* vai além de um só prato e é acompanhada de vinho, há ainda inúmeros outros alimentos, incluindo uma pasta de queijo (*Metamorfoses* 8, v. 666). A variedade de elementos contrasta com a falta de opção que Símulo tem no seu café-da-manhã, mas ao mesmo tempo é semelhante à enumeração das diversas plantas que ele possui em seu jardim.

Como o vinho e a comida não acabam, o casal conclui que recebe convidados divinos e assim se dispõe a sacrificar seu único animal, um cisne (*unicus anser erat, minimae custodia uillae*, “era o único vigia, defensor do pequeno casebre”, v. 684). A dificuldade em capturar o animal introduz um tom cômico antes de os deuses confirmarem as suspeitas de seus anfitriões e darem maiores demonstrações de seu poder, como fazem ao inundar o restante da vila, que não os recebera com a mesma hospitalidade que o velho casal.

Höschele (2005, p. 262) nota um paralelo entre a descrição do cisne e a escrava Cíbale, já que também ela é dita *unica custos* (“única vigia”, v. 31). Para a crítica, seria

⁹¹¹ O uso da palavra *custos* (“guarda, guardiã; aio, pedagogo; superintendente (de eleições); o que contém, encerra; cão de guarda”, segundo Torrinha (1945)) para designá-la não é necessariamente aplicada a escravos, mesmo que seja assim traduzida por alguns, como Gouvêa Júnior (2013, “a sua única criada”). Fairclough (1918), por exemplo, traduz por “his only help”, não explicitando de maneira tão clara a possibilidade de ela ser uma escrava.

outro momento cômico do poema *Moretum*, já que a escrava negra é descrita com referência a um texto sobre um cisne branco. Ao mesmo tempo, como Kenney (1984, p. LI) mostra, Cíbale é descrita com uma referência também a Báucis: *sedula Baucis* (“Báucis ocupada” ou “cuidadosa”, v. 640) e *Scybale quoque sedula* (“Cíbale também ocupada” ou “cuidadosa”, v. 117). Aqui é novamente fortalecida a ideia de que Cíbale pode na verdade ser parceira de Símulo e o ajudaria de modo semelhante ao que vemos nas *Metamorfoses* 8.

A história de Filêmon e Báucis termina com a salvação apenas da casa deles, enquanto todo o vilarejo que recusou abrigo aos deuses é inundado. Ela é transformada em um rico templo e a eles é concedido um desejo. O casal escolhe viver como sacerdotes do local e falecer juntos. Quando isso ocorre, são transformados em árvores e adorados pelos pastores locais. Ao fim da história, é ressaltada a afirmação *cura deum di sunt, et, qui coluere, colantur* (“os que são cuidados por deus são deuses e que sejam adorados aqueles que adoraram”, v. 724), que bem caracteriza o desfecho de cenas de teoxenia. As personagens simples são descritas em seu cotidiano, mas ao mesmo tempo são elevadas, já que demonstram ter uma postura digna.

Para Perutelli (1983, p. 23), temos em *Moretum* um diálogo mais forte com Ovídio tanto no nível formal quanto temático. A descrição da transformação dos diferentes ingredientes na massa do *moretum* teria sido influenciado pelo modo com que Ovídio descreve transformações nas *Metamorfoses* – sendo isso inclusive um indício de que *Moretum* foi escrito depois da publicação desse livro de Ovídio (ibid, p. 14). Poderíamos citar, por exemplo, a leve semelhança entre os versos 101-104 de *Moretum*, nos quais é descrita a transformação da mistura de alho, e a metamorfose de Eco, no canto 3 das *Metamorfoses*. Eco perde sua cor branca e vermelha e também suas forças (*et neque iam color est mixto candore rubori / nec uigor et uires*, “e já nem há cor com mistura de branco e vermelho, nem vigor e forças”, *Metamorfoses* 3, v. 491-492); o *moretum* perde aos poucos as forças e possui só uma cor, criada pela mistura de várias (*paulatim singula uires / deperdunt proprias, color est e pluribus unus*, “aos poucos cada uma perde as forças próprias, a cor é uma a partir de várias”, *Moretum*, v. 101-102). No entanto, para sustentar tal afirmação, seria necessário um estudo mais amplo e detalhado da questão.

De qualquer modo, Símulo não possui nenhum convidado e faz uma refeição apenas para si mesmo. Assim, ficamos com a possibilidade de que esse intertexto com a tradição da teoxenia seja mais um modo encontrado pelo autor para explorar um tom

cômico, que brinque com a expectativa do leitor e mostre como na realidade Símulo é apenas um rústico banal, sem nada que o transforme em um mito.⁹¹²

Outra possível interpretação, como vimos, seria considerar que o uso de metonímias com nomes de deuses durante o preparo do pão e do *moretum* (Ceres, v. 27 e 54; Vulcano, v. 51; Vesta, v. 51; Vênus, v. 84; Palas, v. 111) aponta para uma presença dos deuses através de seus atributos (PERUTELLI, 1983, p. 33). Seria uma sugestão de que esse é o verdadeiro modo através do qual os deuses ajudam os humanos. Lembrando que o nome de Cíbale pode também ser uma alusão à deusa Cibele, mesmo que não haja a presença antropomorfizada de algum deus como vimos nas teoxenias de Ovídio, o poeta conscientemente os introduz no poema, como se fizessem parte do cotidiano de Símulo e fossem fundamentais para a sobrevivência dele.

5.6 CONCLUSÕES SOBRE *MORETUM*

A partir desse levantamento de dados, pudemos perceber que *Moretum* dialoga com diferentes obras e diferentes autores, o que por si só não é diferente do que outros poemas clássicos fazem. Na realidade, a literatura clássica fornece um grande número de poemas que dialogam entre si, sendo uma característica esperada de qualquer obra poética do período. O que se mostra interessante é considerar que a presença de um alimento composto por diferentes ingredientes se torne, após a dedicação da personagem principal, uma só massa. É possível, assim, entendermos essa descrição alimentar como uma nota metapoética sobre a composição literária da época, que com certeza contava com o estudo e apropriação de diferentes elementos, gêneros e autores.

Uma característica está presente em todo o poema: a descrição atenta aos detalhes da vida cotidiana. Essa opção por um tratamento mais detalhado de um tema extremamente banal é destacada na comparação com os diferentes intertextos aqui levantados, especialmente em relação à poesia bucólica de Virgílio. Ao mesmo tempo, percebemos que o tema do homem simples em seu trabalho dentro de casa não é de todo estranho a Virgílio, que já o mencionara brevemente em um episódio das *Geórgicas* (1, v. 288-296). O que temos em *Moretum* é uma expansão de episódios apenas sugeridos

⁹¹² O que vemos em *Moretum* lembra a abordagem utilizada em um epigrama de Leônidas de Tarento (*Antologia Palatina* 7.736) (PERUTELLI, 1983, p. 20-21), no qual a voz poética diz que um homem pobre não deve se preocupar com a vida simples que tem, mesmo se possuir apenas uma pequena cabana com um pequeno fogo e alimentos simples.

pelas *Geórgicas*, como se respondendo à fala de Virgílio, que disse deixar para outros a descrição, por exemplo, de um jardim florido para abelhas (*Geórgicas* 4, v. 116-148).

Outra consequência dessa opção por descrições realistas é que Símulo acaba se tornando uma personagem única na literatura da época, justamente por algumas ações incomuns dele serem destacadas. Por outro lado, já que a linguagem utilizada por Anônimo se aproxima da poesia épica, podemos entender essa particularidade como um deboche do tom empregado em obras épicas – ou mesmo como uma tentativa de elevar a importância do simples agricultor, comparando-o com heróis em cenas mais dignas.

Se não é comum encontrar descrições de ações de heróis semelhante à de Símulo, encontramos cenas em que há uma repetição de alguns dos movimentos descritos em *Moretum*, tanto em Calímaco quanto especialmente em Ovídio. As cenas de teoxenia mostram justamente heróis e deuses em momentos mais ligados ao cotidiano humano e seus anfitriões se assemelham à simplicidade de Símulo. Em todos os casos eles se encontram em situação de isolamento da sociedade, apenas variando no número de pessoas que moram com eles. Esse estado de reclusão do pastor também em outros gêneros é apresentado como um estilo de vida mais próximo do divino. Tanto nas *Bucólicas* de Virgílio quanto nos *Idílios* de Teócrito há uma grande interação entre pastores e deuses. Segundo Halperin (1983, p. 96-99), essa ligação com a esfera divina faz com que os próprios pastores às vezes possuam uma aura religiosa, como podemos ver nas histórias de Orfeu, Dáfnis e Hesíodo.

No entanto, mesmo quando comparado a seus iguais, Símulo parece ser ainda mais simples. Ele não se mostra precavido como Hirieu (*Fastos* 5), que deixara parte de sua refeição adiantada. Por outro lado, a elaboração de pratos mais complexos e mesmo a presença de vinho para acompanhar a refeição, elementos ausentes no poema *Moretum*, podem ser sinais de que nos contextos de teoxenia existe um esforço feito pelos anfitriões para agradar os hóspedes com seus melhores bens.

A diferença em relação às cenas de teoxenia e *Moretum* está em sua principal característica: no poema do *Apêndice Virgiliano* não há nenhum visitante, seja ele deus ou herói. Isso pode ser entendido como uma continuidade na opção do autor pelo tom realista, mostrando que na verdade o normal é que nem deuses nem heróis entrem no cotidiano do homem simples. Através do uso de metonímias, no entanto, é também uma possibilidade que Anônimo tenha buscado retratar que os deuses estão sempre presentes, mesmo quando não em formas antropomórficas, e fazem parte até mesmo da manhã mais banal.

6 OS POEMAS *PRIAPEA* 2 E 3 E *CATALEPTA* 8, 9 E 15

Optamos por reunir os poemas *Priapea* 2 e 3 e *Catalepta* 8, 9 e 15 do *Apêndice Virgiliano* em um mesmo capítulo não porque eles possuam temas comuns ou mesmo uma abordagem semelhante da tradição bucólica, mas sim porque é possível que os consideremos todos parte de uma mesma obra, um mesmo livro. Essa é a posição defendida, por exemplo, por Holzberg (2004, p. 33), que inclusive identifica um cuidado do autor com a ordem em que os poemas figurariam no livro.

O que possibilita essa interpretação de Holzberg (ibid.) é o seguinte trecho de Suetônio (*De poetis*, 17-19): *deinde Catalepton et Priapea et Epigrammata et Diras, item Cirim et Culicem, cum esset annorum XVI* (“então [escreveu] *Poeminhas* e *Priapeia* e *Epigramas* e *Maldições* e ainda *Ciris* e *Mosquito* quando tinha 16 anos”). A proposta do crítico (ibid., p. 29) é entender os citados *Priapea* e *Epigrammata* como fazendo parte de um parêntese de *Catalepton*, que seria o título do livro. Parte da crítica considera ainda possível que seja justamente essa a dúvida de Sérvio, expressa através do comentário *scripsit etiam septem sive octo libros hos* (“escreveu ainda esses sete ou oito livros”, *Vergilii Aeneidos Commentarius*, prefácio).⁹¹³ No entanto, convém observar que os cálculos de Sérvio não poderiam prever a junção de *Catalepton*, *Priapea* e *Epigrammata* em apenas uma obra, já que isso reduziria o número a seis. Parece-nos mais provável que o trecho faça referência apenas à dúvida já levantada por Suetônio (*De poetis*, 17-19) em relação ao poema *Aetna* ou, ainda, em relação à inclusão na lista de Sérvio do poema *Copa*.

A questão, em parte, surge também do fato de estarmos diante de títulos que fazem referências a poemas de gêneros ou tipos menores e, por isso, talvez menos definidos em suas características. Oliva Neto (2006, p. 81) define o epigrama do seguinte modo:

como o nome informa, na origem diz respeito a inscrições sobre variados objetos para indicar de quem são, quem os fez e, no caso de inscrições votivas, quem os dedicou e a que deus foram dedicados; no caso de inscrições tumulares – os epitáfios – indica-se quem está sepultado sob a inscrição, as virtudes do morto e a dor causada por sua ausência.

O autor aponta ainda que no século III a.C. esses tipos de inscrição se tornam modelo para um novo tipo de poema, os epigramas, que seguirão muito utilizados por autores antigos gregos e romanos. No entanto, Paton (2014, p. X-XV) aponta que já no

⁹¹³ Cf. seção 1.3.

século V a.C. os epigramas começam a circular em forma de livro, desvinculando-se do papel inicial de acompanhar fisicamente um objeto e indo contra a tendência geral da literatura grega, que ainda era majoritariamente baseada na oralização; durante o período helenístico, o epigrama teria se tornado um gênero literário, sem nunca perder a intenção de se passar por uma inscrição verdadeira. A semelhança com a elegia (já apontada por nós na seção 4.2) também amplia a gama de temas e abordagens. Convém lembrar que os textos conservados até hoje são apenas uma parte desse gênero que pode, na antiguidade, ter sido ainda mais amplo e complexo do que o retratado pelos poemas sobreviventes. Oliva Neto (2006, p. 81) inclusive afirma que as próprias coleções de priapeias, objeto de seu estudo, podem ser consideradas como coleções epigramáticas.

Teríamos, assim, uma diferenciação, sem total dissociação, entre os títulos *Priapea* e *Epigrammata*. O fato é que desde o início os epigramas se mostram relacionados aos deuses menores, assim como a seus adoradores pertencentes a classes sociais mais baixas. O tom cômico também está presente de modo constante (OLIVA NETO, 2006, p. 82). Com isso, os poemas priapeus se encaixam aparentemente como um subgênero dessa grande definição de epigrama, tendo como especificidade a presença de estátuas do deus Priapo, seja ela explícita ou implícita. O poema priapeu conta ainda com a possibilidade de que a fala em questão seja do deus Priapo, a ele dirigida ou ainda de uma terceira voz que fala sobre ele (OLIVA NETO, 2006, p. 83).

O suposto título principal da suposta coleção, *Catalepton*, tem em sua etimologia uma definição do que abarca. A palavra latina deriva da expressão grega κατὰ λεπτόν (por nós já citada brevemente na seção 3.5.1), utilizada por Calímaco e seus seguidores. No fragmento 1 (v. 11-12) dos *Aetia*, por exemplo, ao falar sobre poemas de Mimnermo, Calímaco diz que o poeta é doce nos dois poemas em que é, na linguagem, conforme o pequeno (τοῖν δὲ δυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκύς, αἱ κατὰ λεπτόν /] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή, “nos dois poemas, que são conforme o pequeno, Mimnermo é doce [...] e a Mulher Grande não mostrou [isso]”) – apesar de ser um trecho de leitura dúbia. Arato, outro poeta helenístico, inclusive teria escrito uma obra intitulada κατὰ λεπτόν, uma coletânea de pequenos poemas, da qual infelizmente hoje temos apenas um trecho pequeno.

A questão de serem ou não *Catalepton*, *Priapea* e *Epigrammata* uma só obra ou várias afeta também a ideia que a crítica possui sobre a autoria e a datação desses poemas. A inclusão dos poemas sob a coletânea do *Apêndice Virgiliano* demonstra que em algum momento os poemas foram entendidos como de Virgílio. Németh (1999, p. 217-218), por

exemplo, defende que dez poemas do atual *Catalepton* teriam sido escritos por Virgílio, sendo o *Catalepton* 8 um poema da juventude de Virgílio e o *Catalepton* 9 um poema da maturidade do autor. A crítica acredita, no entanto, que Virgílio não teria organizado a coleção. Essa função teria cabido a Tuca e Vário, que inclusive teriam cuidado para que a coletânea evoluísse com algum cuidado de paralelismo.

Holzberg (2004, p. 30) defende que o *Catalepton*, que incluiria também os três *Priapea* do *Apêndice Virgiliano*, foi escrito por um autor posterior a Virgílio, mas anterior ao fim do século I a.C.⁹¹⁴ Sua intenção seria preencher a ausência de textos da juventude do autor mantuano. Como os poemas exploram a intertextualidade com as obras canônicas de Virgílio, seria esperado que uma audiência educada fosse capaz de perceber a ficcionalidade da coletânea, especialmente quando diante de um poema como o *Catalepton* 15.

Para Santos (2010, p. 639), os poemas intitulados *Catalepton* refletem o ambiente cultural do século I a.C., que seria marcado pelo helenismo, epicurismo e estoicismo. Outro autor que figura como possível candidato seria Ovídio, conforme defende Radford (1921, p. 155-156). O crítico entende que Ovídio teria composto os poemas ainda jovem, justamente realizando uma “personificação” de Virgílio. Scaliger (1573) explicita que os *Priapea* 2 e 3 seriam de Catulo, mas não se manifesta sobre a autoria do outro poema, hoje considerado o *Priapeum* 1 do *Apêndice Virgiliano*.

Oliva Neto (2006, p. 92-93) comenta que os três *Priapea* do *Apêndice Virgiliano* destoam da *Priapea* latina maior, já que não possuem obscenidades tão marcadas.⁹¹⁵ A *Priapea* maior também costumava ser atribuída a Virgílio, segundo atestam os manuscritos mais antigos, mas a partir do Renascimento passa a ser adotada uma postura de recusa dessa suposta autoria virgiliana. A permanência dos três *Priapea* pode ter se dado então, ao menos em parte, pela ausência do tom exageradamente sexual, ofensivo e cômico, sendo poemas mais palatáveis para a cultura renascentista. Oliva Neto (2006, p. 95) aponta ainda que apenas a partir da edição de Ellis (1907) há a consagração desses poemas como integrantes do *Apêndice Virgiliano*, enquanto os demais poemas da *Priapea* latina não, sendo essa, no entanto, uma decisão sem fundamentos em manuscritos. No

⁹¹⁴ Isso porque Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 8.3.28) parece conhecer o *Catalepton* 2, já que cita alguns de seus versos e os atribui a Virgílio. No entanto, é possível que o autor do *Catalepton* 2 tenha usado esses versos para aumentar a verossimilhança de sua obra. De qualquer modo, Holzberg (2004) defende que o *Catalepton* seria posterior aos *Epigramas* de Marcial.

⁹¹⁵ O crítico desconsidera aqui o *Priapeum* ‘*quid hoc noui est?*’, que não figura em todas as edições do *Apêndice Virgiliano* e que possui tom obsceno.

entanto, como o leitor poderá ver através dos comentários da seção 6.3, é evidente que a inserção dos três *Priapea* no *Apêndice Virgiliano* aconteceu antes da edição de Ellis (1907).

Eles fazem parte da edição de Scaliger (1573), mas ainda separados, sob o título de *Lusus in Priapum* e sob autoria desconhecida ou sob o nome de alguns famosos escritores. Os três últimos poemas da seção intitulada *Lusus in Priapum* são justamente os que fazem hoje parte do *Apêndice Virgiliano* (antes deles está o *Priapeum 'quid hoc noui est?'*, sob a autoria de Tibulo) e vêm diretamente seguidos pela coletânea *Catalepton*, atribuída a Virgílio. Já em Ribbeck (1868) os três *Priapea* estão junto do restante do *Catalepton*. Em Baehrens (1880), eles estão numa seção anterior à do restante do *Catalepton*. De qualquer modo, os três *Priapea* são registrados junto de outros poemas do *Apêndice Virgiliano* pela primeira vez no mínimo no século IX, conforme atesta o manuscrito *G*. Informações acerca da tradição manuscrita continuam, assim, a ser explorados na seção seguinte.

6.1 O STEMMA DE *PRIAPEA* E *CATALEPTON* DO *APÊNDICE VIRGILIANO*

No caso da coleção de poemas hoje classificados como *Priapea* e *Catalepton* dentro da coleção do *Apêndice Virgiliano*, teríamos o seguinte *stemma* (Figura 10), sendo:

A = *Arundelianus* 133, séc. XV

B = *Bruxellensis* 10675-6, séc. XII

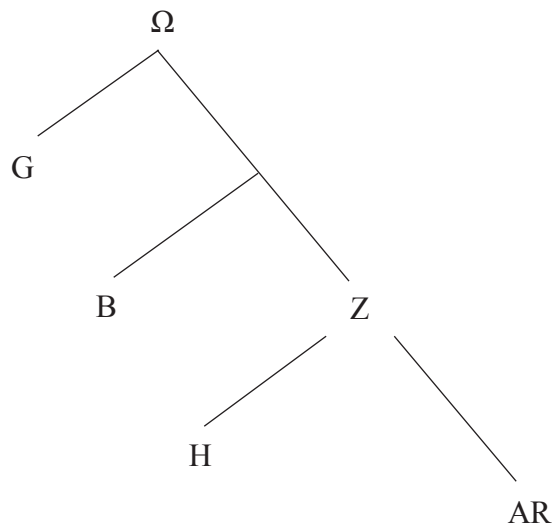
H = *Helmstadiensis* 332, séc. XV

G = *Fragmentum Graeciense* 1814, séc. IX

R = *Rehdigeranus* 125, séc. XV

Z = consenso entre os códices *HAR*

Ω = consenso entre os códices

FIGURA 10 – *Stemma* dos poemas *Priapea* e *Catalepton*

FONTE: adaptado de Richmond (CLAUSEN et al., 1966, p. 130)

Em nossa análise, aparecerá também:

u = *Vrbinas* lat. 353, séc. XV

Como é possível perceber, o *stemma* proposto por Richmond (CLAUSEN et al., 1966) não discorda do proposto por Courtney (1968), nem do posteriormente proposto pelo próprio Richmond (1976). Isso se dá também porque os códices considerados mais importantes para a composição de uma edição dos poemas da *Priapea* e do *Catalepton* do *Apêndice Virgiliano* não são os mesmos que têm papel proeminente nos *stemmata* da coleção como um todo. Por exemplo, apenas os códices *B* e *G* figuram entre os citados por Courtney (1968).

Em relação ao *stemma* de Courtney (1968), não são incluídos os códices *V* e *M*, apesar de eles conterem a coleção dos *Priapea*. Convém destacar que o códice *H* é um dos que, segundo Fairclough (1918, p. 371), compõe o grande grupo ζ . Westendorp Boerma (1949) propõe um *stemma* semelhante ao de Richmond (CLAUSEN et al., 1966), excluindo o códice *G* e acrescentando o códice *M* (*Monacensis* 18895, séc. XV) junto de *H*; na segunda edição de seu estudo, Westendorp Boerma (1963) acrescenta o códice *G* na mesma posição da Figura 10 e mantém o códice *M*.

6.2 SOBRE A TRADUÇÃO DE *PRIAPEA* 2 E 3 E DE *CATALEPTA* 8, 9 E 15

Os *Priapea* 2 e 3 representam, em parte, tendências comuns dos poemas do gênero priapeia. Segundo Oliva Neto (2006, p. 84), o gênero inicia com o uso do verso priapeu (metro que é primeiro utilizado, aparentemente, por Eufrônio de Quersoneso, de III a.C.,

em sua *Priapeia*, da qual pouco resta, mas se sabe que tinha relação com Priapo) e da matéria priápica (a existência de modo evidente de uma efigie do deus Priapo). No entanto, outros metros passam, com o tempo (mas ainda no século III a.C.), a figurar em coletâneas de temática priápica, como o dístico elegíaco. O *Priapeum 2* é escrito em senário ou trímetro jâmbico (composto por três pés jâmbicos, sendo: u – u – u || – u – u – u –) e o *Priapeum 3* em verso priapeu (composto por 15 sílabas, no seguinte esquema de sílabas longas e breves: – x – u u – u – || – u – u u –). Outra opção muito comum dos autores do gênero é o dístico elegíaco, que aparece, por exemplo, no *Priapeum 1* do *Apêndice Virgiliano*, aqui não estudado.

Traduzimos o *Priapeum 2* para um texto em prosa. Como a função desses poemas seria, ao menos na esfera imaginativa, acompanhar simples estátuas do deus Priapo, acreditamos que o texto em prosa se aproxima mais dos textos que acompanham obras de arte e monumentos que temos na cultura ocidental contemporânea. Perde-se, é claro, muito do tom divertido do verso jâmbico, mas se tem uma tradução com grande liberdade na escolha de palavras, mantendo repetições e simplicidade de construções. O texto em prosa é também uma das escolhas mais comuns para tradução de textos clássicos quando realizados junto de trabalhos filológicos. Apesar de realizarmos um estudo detalhado dos textos em latim do *Apêndice Virgiliano*, esse método não foi o mais empregado por nós, por acreditar que ambas visões podem (e devem) conviver. No entanto, escolhemos também esse modo para uma de nossas traduções, já que nossa intenção é mostrar as múltiplas possibilidades tradutórias, reforçando a variedade que a coletânea do *Apêndice Virgiliano* apresenta. A opção de traduções em prosa é escolhida, por exemplo, por coleções como a da Loeb e da Les Belles Lettres.

O *Priapeum 3* foi traduzido numa tentativa de recriar o ritmo do verso priapeu. Assim, optamos por sílabas tônicas no verso em português que acompanhassem as longas do verso em latim. Como no latim há sílabas longas obrigatórias nas sílabas 1, 3, 6, 8, 9, 11 e 14, configuramos um verso em português com quatorze sílabas poéticas, com sílabas tônicas ou monossílabos (podendo estes ser átonos) nessas mesmas posições de sílabas.⁹¹⁶ No entanto, em alguns versos não conseguimos manter a tônica inicial ou pós-cesura (posição um e nove), como o leitor notará nos versos 12 e 20. No momento de oralização

⁹¹⁶ Agradecemos a sugestão do professor Dr. Guilherme Gontijo Flores. Nossa primeira ideia foi traduzir o verso priapeu por um verso em português com tônicas obrigatórias nas sílabas 3, 6, 8, 11 e 15; no entanto, o professor bem apontou que a configuração atual (por ele proposta) recria mais proximamente o ritmo do verso em latim.

do poema, isso seria facilmente resolvido através de uma leitura enfática dessas sílabas, mesmo que átonas. Buscamos sempre finalizar com paroxítonas, de modo a possuir no português uma emulação para as duas últimas sílabas do verso em latim.

O verso priapeu em português comporta uma grande quantidade de informações, visto que é longo, e foi uma escolha nossa novamente manter a equivalência do número de versos no original e na tradução devido a isso. O ritmo gerou, por outro lado, a necessidade de algumas inversões sintáticas para cumprir o melhor possível o esquema rígido de tonicidade das palavras. Percebemos que parte da tradução de Oliva Neto (2006, p. 253) para o verso 13 (*pallentesque cucurbitae et suaue olentia mala*, “brancas abóboras, maçãs de suave olor”) funcionava também em nossa proposta e, assim, emprestamos essa solução dele no início de nosso verso (“e as maçãs de suave olor e as abóboras frescas”).

Os três *Catalepta* por nós aqui selecionados são em dísticos elegíacos, metro utilizado também no poema *Copa* (ver seção 4). Para dar continuidade à nossa proposta de traduzir um mesmo metro para diferentes possibilidades em português, escolhemos formas diferentes para cada pequeno poema. No caso do *Catalepton* 8, utilizamos versos dodecassílabos para traduzir o hexâmetro (semelhante ao que fizemos em relação ao poema *Culex*; ver seção 3.3) e versos decassílabos para traduzir os pentâmetros. Seguimos, assim, uma tradição tradutória ampla em língua portuguesa. A combinação de dodecassílabos e decassílabos é largamente utilizada tanto para dísticos elegíacos, como vemos nas traduções de Oliva Neto (1996), Flores (2014)⁹¹⁷ e Souza (2016), quanto para outros metros da poesia clássica, como em Oliva Neto (2006), que traduz todos os diferentes versos da *Priapea grega* e da *Priapea latina* conforme essa métrica. Segundo Oliva Neto (2016), Péricles Eugênio da Silva Ramos foi o primeiro a utilizar esse tipo de solução tradutória. Essa escolha é interessante, pois, ainda conforme Oliva Neto (2016, p. 154), permite que o verso mais curto (isso é, o decassílabo) mantenha o mesmo andamento do verso maior (o dodecassílabo), de modo semelhante ao que acontece no latim, em que os versos possuem um ritmo semelhante na primeira metade deles.

Além de explorar uma tradição já consagrada, em especial nas últimas décadas, que parecerá mais comum para o leitor de traduções greco-romanas, achamos importante manter de algum modo a distinção entre os hexâmetros e os pentâmetros. Ao mesmo

⁹¹⁷ Possibilidade observada anteriormente por Flores (2011, p. 147), sob o nome de “Mescla entre tradição francesa e lusa”, destacando que a fusão dos versos dodecassílabo e decassílabo não é encontrada no português ou no francês.

tempo, cria-se algum tipo de relação entre os poemas *Dirae/Lidya* e *Culex*, já que esses foram traduzidos, respectivamente, por decassílabos e dodecassílabos, e o *Catalepton* 8, que unirá os dois tipos de verso. Isso é especialmente interessante em relação a *Dirae/Lidya*, já que o *Catalepton* 8 retomará o tema da expropriação de terras, motivo pelo qual ele é inserido em nossa análise. Por outro lado, *Culex* não trata dessa questão, mas certamente elogia a vida no campo, o que reforça a esperança trazida pela posse da nova terra, assim como a saudade da terra perdida, onde certamente houve experiências positivas. Optamos por manter um mesmo número de versos, de modo a manter a concisão do poema.

No caso do *Catalepton* 9, empregamos o que Gontijo (2011, p. 145-146) denomina versos núnicos e pentâmetro aproximado. Carlos Alberto Nunes é conhecido por traduzir versos hexamétricos por versos com 16 sílabas no português, também emulando a oposição existente entre sílabas longas e breves no grego e no latim através da oposição entre sílabas tônicas e átonas no português (e.g. NUNES, 2011). Assim, o verso escolhido para os hexâmetros é semelhante ao empregado em *Moretum* ou nos hexâmetros de *Copa* (cf. seção 4.3 e 5.3). No entanto, há uma diferença fundamental: Nunes não abria a possibilidade de variar a quantidade de sílabas, que deviam sempre simular um pé dátilo (isso é, uma sílaba longa e duas breves), resultando na necessidade de tônicas nas sílabas 4, 7, 10, 13 e 16 no português.

Nunes, no entanto, não traduziu poemas com pentâmetros. Por isso, Gontijo (2011, p. 145-146) propõe um verso com estrutura semelhante ao de Nunes, mas menor e com uma cesura obrigatória, criada pelo encontro de duas tônicas seguidas, o que simula a cesura obrigatória que há no pentâmetro clássico. O resultado final é um verso com tônicas nas sílabas 4, 7, 8, 11 e 14 no português. Esses mesmos versos vem sendo utilizados por Leonardo Antunes (e.g. 2009) para traduzir dísticos elegíacos.

Se, por um lado, a obrigatoriedade do número de sílabas às vezes criou a necessidade de alongarmos nossa tradução, colocando palavras dispensáveis na parte do sentido (como, por exemplo, no v. 21, *certatim ornabant omnes heroida diuae*, “todas as deusas ornavam sem gosto a mulher heroína”), por outro lado a necessidade de apenas uma palavra oxítone ou monossilábica por verso se mostrou uma opção mais viável para traduzir do que o pentâmetro em língua portuguesa utilizado para *Copa*, o qual exige duas palavras oxítonas ou monossilábicas por verso, apesar de elas não serem tão comuns no português (cf. seção 4.3). Ao mesmo tempo, tomamos a liberdade de permitir que monossílabos átonos tomassem posição de sílabas tônicas, por poderem ser facilmente

ênfatisados no momento de leitura da tradução, como é o caso do v. 33 (*regia non Semele, non Inachis Acrisione*, “nem real Sêmele, filha de Ínaco **ou** Acrisione”). Tônicas auxiliares também ocuparam a posição de sílabas tônicas, como no v. 35-36 (*non cuius ob raptum pulsi liquere penates / Tarquini patrios filius atque pater*, “nem por quem foram, com o rapto, o filho e pai impelidos / também a abandonar pátrios penates Traquínios”).

No caso do *Catalepton* 15, também extremamente breve, com apenas 4 versos, e em dísticos elegíacos, optamos pela utilização de versos não tradicionais – isso é, a tradução não se propõe a seguir um esquema métrico reconhecido na tradição poética e tradutória de língua portuguesa. Mantivemos a tradução com o mesmo número de versos que o original, mas para isso utilizamos versos de tamanhos diferentes. Os hexâmetros em latim foram traduzidos por um longo verso em português, com 18 sílabas poéticas; o segundo e quarto verso, pentâmetros no poema latino, foram traduzidos por dois versos de 14 sílabas. Ambos os versos não são utilizados normalmente na poesia luso-brasileira, o que deve causar estranhamento no leitor. O verso de 14 sílabas, no entanto, tem origem arcádica e foi utilizado por românticos, como Fagundes Varela, sendo conhecido como alexandrino arcaico. Coincidentemente, os versos pentâmetros tiveram o mesmo número de sílabas que o pentâmetro aproximado, verso utilizado para o *Catalepton* 9, mas não foi seguida a mesma cadência, justamente porque a proposta para esse poema era ter mais liberdade na escolha de palavras.

FIGURA 11 - Mosaico romano de jardim idílico



FONTE: Nicho de mosaico, [50-70 d.C.], número de inventário GR.159.1910, Museu Fitzwilliam.

6.3 TRADUÇÃO DE *PRIAPEA* 2 E 3 E *CATALEPTA* 8, 9 E 15**PRIAPEUM 2**

- Ego haec, ego arte fabricata rustica,
 ego arida, o uiator, ecce populus,
 agellulum hunc, sinistra⁹¹⁸ et ante⁹¹⁹ quem uides,
 erique uillulam hortulumque pauperis
 5 tuor, malaque furis arceo manu.⁹²⁰
 mihi corolla picta uere ponitur,
 mihi rubens arista sole feruido,
 mihi uirente dulcis uua pampino,
 mihi gelante⁹²¹ oliua cocta⁹²² frigore.
 10 meis capella delicata pascuis
 in urbem adulta lacte portat ubera,
 meisque pinguis agnus ex ouilibus
 grauem domum remittit aere dexteram
 †teneraque⁹²³ matre mugiente uaccula
 15 deum profundit ante templa sanguinem.
 proin,⁹²⁴ uiator, hunc deum uereberis
 manumque sursum habebis. hoc tibi expedit,
 parata namque trux⁹²⁵ stat ecce⁹²⁶ mentula.
 ‘uelim⁹²⁷ pol’ inquis? at pol ecce uilicus

⁹¹⁸ Oliva Neto (2006): *sinister* (“eu, sinistro”).

⁹¹⁹ Scaliger (1573): *tute* (“seguramente”).

⁹²⁰ Ribbeck (1868): *malamque ... manum* (apenas optando pela construção mais comum de *arceo* e acusativo).

⁹²¹ Ellis (1907): *caduca* (“caída”). Ribbeck (1868): *glauca* (“esverdeada”).

⁹²² Baehrens (1880) e Fairclough (1918): *coacta duro oliua* (“azeitona colhida em duro frio”). Scaliger (1573) e Salvatore (1960, 1997): *glauca duro oliua* (“azeitona esverdeada em duro frio”). Birt (1910), como *Z: gelata duro oliua* (“azeitona gelada pelo duro frio”). Gallatier (1920), Rat (1935) e Oliva Neto (2006): *glauca duro oliua lecta* (“azeitona esverdeada colhida com dureza”). *duro* e *glauca* aparecem em *ZB*; *oliua* em *B¹*.

⁹²³ Scaliger (1573), conforme *Haupt: tenerque* (“e delicadamente”). Baehrens (1880): *tenace* (“com mãe mugindo relutante”).

⁹²⁴ Ribbeck (1868): *proin tu* (“então tu”).

⁹²⁵ Scaliger (1573), Baehrens (1880), Fairclough (1918), Gallatier (1920), Rat (1935), Salvatore (1960, 1997) e Oliva Neto (2006), como *ZB: crux* (“cruz”).

⁹²⁶ Scaliger (1573): *sine arte* (“sem arte”). Baehrens (1880): *ab hace* (“a partir deste falo”). Gallatier (1920) e Rat (1935): *haecce* (“este falo”). Salvatore (1960): *ante* (“está de pé em frente”). Salvatore (1997): *caue, stat* (“cuidado, de pé está”).

⁹²⁷ Baehrens (1880): *uelis* (“gostarias”).

PRIAPEIA 2

Eu, fabricado com arte rústica, eu, seco, ó viajante, um choupo de improviso, eu guardo estas coisas, esta terrinha, que vês à esquerda e adiante, a casinha e a hortinha do pobre senhor. [5] Afasto a mão má do ladrão. É colocada em mim guirlanda pintada na primavera, em mim uma espiga vermelha sob férvido sol, em mim doce uva de verde parreira, em mim azeitona amadurecida no frio congelante. [10] Dos meus pastos a querida cabrinha adulta leva para a cidade tetas com leite, do meu rebanho gordo cordeiro envia para casa a mão direita pesada com dinheiro e tenra vaquinha, com a mãe mugindo, [15] derrama sangue diante dos templos dos deuses. Por isso, viajante, reverenciarás este deus e manterás a mão para o alto. Isso te livra, pois o pau cruel, eis, está preparado. “Por Pólux, gostaria!”, dizes? Mas, por Pólux,

20 uenit, ualente cui reuulsa brachio
fit ista mentula apta claua dexterae.

[20] vem, eis, o feitor, para quem, com braço vigoroso, esse pau é apto a ser bastão da mão direita.

PRIAPEUM 3

- Hunc ego, o iuuenes, locum uillulamque palustrem
 tectam uimine iunceo caricisque manipulis,
 quercus arida rustica fomitata⁹²⁸ securi
 nutrior:⁹²⁹ magis et magis fit⁹³⁰ beata quotannis.
- 5 huius nam domini colunt me, deumque salutant
 pauperis tuguri pater filiusque adulescens,
 alter assidua cauens⁹³¹ diligentia, ut herbae,⁹³²
 aspera ut⁹³³ rubus⁹³⁴ a meo sit⁹³⁵ remota sacello,
 alter parua manu ferens semper⁹³⁶ munera larga.
- 10 florido mihi ponitur picta uere corolla,
 primitus tenera⁹³⁷ uirens spica mollis arista,
 luteae uiolae mihi lacteumque papauer
 pallentesque cucurbitae et suaue olentia mala,
 uua pampinea rubens educata sub umbra;
- 15 sanguine haec⁹³⁸ etiam mihi (sed tacebitis)⁹³⁹ arma⁹⁴⁰
 barbatus linit hirculus cornipesque⁹⁴¹ capella.
 pro quis omnia⁹⁴² honoribus nunc⁹⁴³ necesse Priapo est
 praestare, et domini hortulum uineamque tueri.
 quare hinc, o pueri, malas abstinete rapinas:

⁹²⁸ Scaliger (1573): *conformata* (“moldada”). Ellis (1907), Birt (1910) e Fairclough (1918) fazem uma pequena alteração, conforme *BH: formitata* (segundo a tradução de Fairclough (1918), *chipt into shape*).

⁹²⁹ Scaliger (1573), como *AR: nutriui* (“nutri”). Ribbeck (1868): *en tuor* (“eis, protejo”). Rat (1935): *nutri* (“nutre”).

⁹³⁰ Scaliger (1573) e Rat (1935): *ut* (“como”). Ellis (1907) e Salvatore (1960): *sit* (“seja”). Ribbeck (1868): *nunc* (“agora”).

⁹³¹ Ellis (1907), Ribbeck (1868), Birt (1910), Fairclough (1918), Rat (1935), Salvatore (1960, 1997) e Oliva Neto (2006), seguindo *ZB: colens* (“honrando”).

⁹³² Scaliger (1573) e Baehrens (1880): *herba* (“erva”).

⁹³³ Rat (1935) e Salvatore (1960), como *B: aut* (“ou”). Ribbeck (1868): *asper ac* (“e silva pontiaguda”).

⁹³⁴ Scaliger (1573), conforme *AR: dumosa, asperaque* (“erva silvada e pontiaguda”).

⁹³⁵ Ribbeck (1868), seguindo *AR: sint* (“sejam”).

⁹³⁶ Baehrens (1880), como *Schrader: saepe* (“frequentemente”).

⁹³⁷ Scaliger (1573): *primitu et* (“e primeiramente”).

⁹³⁸ Scaliger (1573), Ellis (1907) e Ribbeck (1868), conforme *Muretus: hanc* (“esse meu altar”).

⁹³⁹ Scaliger (1573): *iacebitis* (“deitarás”).

⁹⁴⁰ Scaliger (1573), Ellis (1907) e Ribbeck (1868): *aram* (“molha esse meu altar”).

⁹⁴¹ Baehrens (1880): *cornipesue* (“ou cabra pequena de pés córneos”).

⁹⁴² Birt (1910): *omni* (segundo o crítico (*ibid.*, p. 43-44), na leitura “por todas essas honras”).

⁹⁴³ Ellis (1907) e Salvatore (1997), seguindo *ZB: hoc* (“isto é necessário”). Ribbeck (1868): *huic* (“para este Priapo”). Gallatier (1920) e Rat (1935): *haec* (“todas estas coisas”).

PRIAPEIA 3

- Ó meninos, eu nutro tal casa e horta palustre,
 por figueiras em feixe e até vime e junco coberta;
 eu, um seco carvalho, um pau para agreste machado,
 nutro: torna-se cada vez mais beata a cada ano.
- 5 Pois os donos me adoram aqui, deus também me celebram,
 tanto o pai da cabana vil quanto o filho mancebo,
 um, com preocupações, tenaz para que, ásperas, ervas
 e silvados do templo meu sejam já removidos;
 o outro com generosa mão poucas graças trazendo.
- 10 Em florida estação em mim põe guirlanda pintada,
 antes verdes espigas já junto de tenro cabelo;
 violeta amarela em mim, cor de leite papoula
 e as maçãs de suave odor e as abóboras frescas;
 uva rubra, domada sob sombra dessa videira.
- 15 Esse meu armamento (mas vos calai), sim, com sangue
 suja a cabra menor de pé córneo e o bode barbado.
 Por tais honras, Priapo olhar deve já para tudo,
 e a hortinha do seu senhor proteger, com as parreiras.
 Ó rapazes, por isso maus roubos longe mantende:

20 uicinus prope diues est neglegensque Priapi.⁹⁴⁴
inde sumite: semita haec deinde uos feret ipsa.

⁹⁴⁴ Ellis (1907), Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Birt (1910), Fairclough (1918), Rat (1935) e Salvatore (1960), como *ZB: Priapus* (“Priapo os negligencia”).

20 perto um rico vizinho está, desatento a Priapo.
 Vós, roubai de lá: leva-vos lá o mesmo caminho.

CATALEPTON 8

Vilula, quae Sironis eras, et pauper agelle –
uerum illi domino tu quoque diuitiae⁹⁴⁵ –

me tibi, et hos una mecum, quos semper amaui,
si quid de patria tristius audiero,

5 commendo, in primisque patrem. tu nunc eris illi
Mantua quod fuerat quodque Cremona prius.

⁹⁴⁵ Baehrens (1880): *deliciae* (“delicias”).

POEMINHA 8

Casinha, que de Siro foste, e campo pobre –

tu também a riqueza desse dono –

a ti confio-me e comigo os que amei sempre

(se algo eu ouvir, mais triste, sobre a pátria),

5 juntos, primeiro o pai. Serás para ele agora

o que antes foram Mântua e Cremona.

CATALEPTON 9

Pauca mihi, niueo sed non incognita Phoebo,
 pauca mihi, doctae, dicite, Pegasides.
 uictor adest, magni magnum decus ecce triumphi,
 uictor quae⁹⁴⁶ terrae, quaque patent maria,
 5 horrida barbaricae portans insignia pugnae,
 magnus ut Oenides,⁹⁴⁷ utque superbus Eryx,
 nec minus idcirco uestros⁹⁴⁸ expromere cantus
 maximus, et sanctos dignus inire choros.
 hoc itaque insuetis iactor magis, optime, curis,
 10 quid de te possim scribere, quidue tibi;
 namque (fatebor enim) quae maxima deterrendi
 debut, hortandi maxima causa fuit.
 pauca tua in nostras uenerunt carmina chartas,
 carmina cum lingua tum sale Cecropia,⁹⁴⁹
 15 carmina quae Phrygium,⁹⁵⁰ saeculis accepta futuris,
 carmina quae Pylum uincere digna senem.
 molliter hic uiridi patulae sub tegmine quercus
 Moeris pastores et Meliboeus erant,
 dulcia iactantes alterno carmina uersu
 20 qualia Trinacriae doctus amat iuuenis.
 certatim ornabant omnes heroida diuae,⁹⁵¹
 certatim diuae munere quoque⁹⁵² suo.

⁹⁴⁶ Ellis (1907) e Fairclough (1918): *qua* (“por onde terra”).

⁹⁴⁷ Scaliger (1573): *Aeneides* (“a Eneida”).

⁹⁴⁸ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *nostros* (“nossos cantos”).

⁹⁴⁹ Scaliger (1573), Ellis (1907), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Birt (1910), Gallatier (1920), Rat (1935), Salvatore (1960), Westendorp Boerma (1963) e Miguet (1980), como *BZ: Cecropio* (“com gracejo da Cecrópia”).

⁹⁵⁰ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868, 1895): *Pylum* (“o de Pílos”). *AR* trazem *pilium*.

⁹⁵¹ Ellis (1907), Ribbeck (1868, 1895), Baehrens (1880), Papillon e Haigh (1900), Birt (1910), Fairclough (1918), Gallatier (1920), Rat (1935), Salvatore (1960, 1997), Westendorp Boerma (1963) e Miguet (1980), como *Dousa pater: diui* (“todos os deuses”).

⁹⁵² Ribbeck (1868), Baehrens (1880) e Gallatier (1920), seguindo *Z: quaeque* (“cada uma das deusas”).

POEMINHA 9

Para mim poucas palavras, mas notas a cândido Febo,
poucas palavras dissei, doutas, do Pégaso, Musas.

O vencedor vem, do grande triunfo. Eis grande beleza
por onde, já vencedor, terras e mares se estendem,
5 levando horríveis sinais de batalha de bárbaros, grande
tal como o filho de Eneu, tal como Érice nobre;
menos ilustre, portanto, não é vossos cantos dizer
nem menos digno abrir coros sagrados a ti.

Com isso estou abalado por medos inéditos, ótimo:

10 eu poderia a ti, sobre ti algo escrever?

Pois foi (confesso) a causa maior para dar-me coragem
a que devia maior ser para minha renúncia.

Dos teus poemas, vieram aos nossos registros alguns
com eloquente expressão, tal o idioma Cecrópio,

15 para as futuras idades poemas queridos, poemas
dignos de velhos vencer, esses de Pilos e Frígia.

Mais doce, abaixo de sombra recente de amplo carvalho,
cá o pastor Melibeu junto de Méris estava,

dizendo doces poemas em verso, em turnos, assim

20 conforme ama o rapaz douto, que é da Trinácia.

Todas as deusas ornavam sem gosto a mulher heroína,
deusas por suas funções já sem qualquer interesse.

felicem ante alias o te⁹⁵³ scriptore puellam:
 altera non fama⁹⁵⁴ dixerit esse prior –
 25 non illa, Hesperidum ni munere capta fuisset,
 quae uolucrum cursu uicerat Hippomenen;
 candida cycneo non edita Tyndaris ouo;
 non supero fulgens Cassiopea polo;
 non defensa diu †multum†⁹⁵⁵ certamine equorum,
 30 optabant †grauide⁹⁵⁶ quam⁹⁵⁷ sibi quaeque manus,⁹⁵⁸
 saepe animam generi pro qua pater impius hausit,
 saepe rubro pro qua⁹⁵⁹ sanguine fluxit humus;
 regia non Semele, non Inachis Acrisione,
 inmitti expertae⁹⁶⁰ fulmine et imbre Iouem;
 35 non⁹⁶¹ cuius ob raptum⁹⁶² pulsi⁹⁶³ liquere penates
 Tarquini patrios filius atque pater,
 illo quo primum dominatus Roma superbos
 mutauit placidis tempore consulibus.
 multa, neque inmeritis, donauit praemia alumnis,
 40 praemia Messallis maxima Publicolis:

⁹⁵³ Scaliger (1573), como *AR: tanto* (“com tamanho escritor”).

⁹⁵⁴ Scaliger (1573): *alter non famam* (“outro não disse a fama ser”). *alter* segue *ZB* e *famam*, *Z*.

⁹⁵⁵ Scaliger (1573), Ribbeck (1868, 1895) e Baehrens (1880), como *ed. Ald. 1534: uolucrum* (“de cavalos rápidos”). Gallatier (1920): *inuictum* (“invencivelmente”). Não seria Ald (de edição Aldina?)

⁹⁵⁶ Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Papillon e Haigh (1900): *Graiae* (“mãos gregas”). Baehrens (1880): *auide* (“avidamente”). Ribbeck (1895), Birt (1910), Fairclough (1918), Gallatier (1920), Rat (1935), Salvatore (1960, 1997), Westendorp Boerma (1963) e Miguet (1980): *grauidae* (“mãos ricas”).

⁹⁵⁷ Ribbeck (1895): *quom* (“quando”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907), Gallatier (1920), Salvatore (1960, 1997), Westendorp Boerma (1963) e Miguet (1980), conforme *BZ: quod* (“pois”).

⁹⁵⁸ Baehrens (1880): *domus* (“casas”).

⁹⁵⁹ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868), como *ed. Ald. 1534: Eleis* (“a terra Élide escorre com sangue rubro”). Baehrens (1880): *pinguis* (“terra fértil”). Ribbeck (1895), Papillon e Haigh (1900), Salvatore (1960, 1997) e Westendorp Boerma (1963), seguindo *ZB: similis* (“terra semelhante”). Gallatier (1920) e Rat (1935): *immitis* (“terra cruel”). Ellis (1907), Fairclough (1918) e Miguet (1980): *rubrae similis* (“terra parecida com o vermelho”). Birt (1910): *sitiens* (“terra sedenta”).

⁹⁶⁰ Scaliger (1573): *expectant* (“esperam”). Birt (1910): *expectans* (“que esperava”).

⁹⁶¹ Scaliger (1573) apenas retira o *non*.

⁹⁶² Papillon e Haigh (1900) e Miguet (1980): *cuius raptu* (“com cujo rapto”).

⁹⁶³ Ellis (1907): *raptu pulsi* (“pelo rapto impelidos”).

Contigo como escritor, mais feliz do que outras a moça –
 nenhuma outra julgou ser no renome maior
 25 nem quem teria vencido, não fosse detida em corrida,
 a Hipomenes veloz pelos presentes de Hespérides;⁹⁶⁴
 nem a nascida de ovo de cisne, de Tíndaro filha,⁹⁶⁵
 nem a brilhante no céu, Cassiopeia, de cima;
 nem a guardada há muito por grande disputa em cavalos
 30 que para si, com ardor, todas as mãos desejavam,
 por quem varou o ímpio pai inúmeras vezes a alma
 do genro – terra verteu sangue vermelho por ela;⁹⁶⁶
 nem real Sêmele, filha de Ínaco⁹⁶⁷ ou Acrísione,⁹⁶⁸
 para quem Jove mandou chuvas e nuvens, testando;
 35 nem por quem foram, com o rapto, o filho e pai impelidos
 também a abandonar pátrios penates, Tarquínios,
 naquele tempo em que Roma primeiro de ricos tiranos,
 antigamente, mudou para tais cônsules brandos.⁹⁶⁹
 Deu para os filhos despojos diversos, e não sem um mérito;
 40 o seu despojo maior para Messalas Públicolas.⁹⁷⁰

⁹⁶⁴ Referência ao mito de Atalanta.

⁹⁶⁵ Referência ao mito de Helena.

⁹⁶⁶ Referência ao mito de Hipodâmia.

⁹⁶⁷ Referência ao mito de Io.

⁹⁶⁸ Outro nome para Dânae.

⁹⁶⁹ Referência à lenda de Lucrecia.

⁹⁷⁰ Provavelmente uma comparação entre Valério Messala, aqui elogiado, e Valério Públicola (? - 503 a.C.), que ajudou a combater a monarquia romana e foi quatro vezes eleito cônsul (FRANK, 1920, p. 37).

nam quid ego inmensi memorem studia ista laboris,
 horrida quid durae tempora militiae?
 castra foro solitos,⁹⁷¹ urbi praeponere castra,
 tam procul hoc⁹⁷² †gnato,†⁹⁷³ tam procul hac⁹⁷⁴ patria?
 45 inmoderata pati iam⁹⁷⁵ frigora⁹⁷⁶ iamque⁹⁷⁷ calores?
 sternere uel dura posse super silice?
 saepe trucem aduerso perlabi⁹⁷⁸ sidere pontum?
 saepe mare audendo uincere, saepe hiemem?
 saepe etiam densos inmittere corpus in hostes?
 50 communem⁹⁷⁹ belli non⁹⁸⁰ meminisse⁹⁸¹ deum?
 nunc celeris Afros, periurae⁹⁸² milia gentis,⁹⁸³
 aurea nunc rapidi flumina adire Tagi?
 nunc aliam ex alia bellando quaerere gentem,
 uincere et Oceani finibus ulterius?
 55 non nostrum est tantas, non, inquam, attingere laudes;
 quin ausim hoc etiam dicere.⁹⁸⁴ uix hominum est.
 ipsa haec, ipsa ferent⁹⁸⁵ rerum monumenta per orbem,
 ipsa sibi egregium facta decus parient;
 nos ea quae tecum finxerunt carmina diui,
 60 Cynthius et Musae, Bacchus et Aglaie.

⁹⁷¹ Ribbeck (1895): *solito, huic* (“no fórum usual, nessa cidade”). Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Miguet (1980): *toties* (“tantas vezes”). Birt (1910): *rostris* (“nas tribunas”). Fairclough (1918), como *Bücheler: te castra* (na tradução de Fairclough (1918), “thou dost set the camp”). Gallatier (1920) e Rat (1935): *lituos* (“trombetas”). Salvatore (1960, 1997) e Westendorp Boerma (1963), conforme *B: castra* (“exércitos”).

⁹⁷² Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Miguet (1980): *haec* (“essas coisas”).

⁹⁷³ Scaliger (1573), como *AR: nato* (“do nascido”). Ribbeck (1868) e Baehrens (1880), conforme *Wernicke: Latio* (“do Lácio”).

⁹⁷⁴ Papillon e Haigh (1900), Ellis (1907) e Miguet (1980): *haec* (“essas coisas”).

⁹⁷⁵ Scaliger (1573): *nunc* (“agora”).

⁹⁷⁶ Ellis (1907), Birt (1910), Gallatier (1920), Rat (1935), Salvatore (1960) e Westendorp Boerma (1963), *BZ: sidera* (“as constelações”).

⁹⁷⁷ Scaliger (1573): *nuncque* (“e agora”).

⁹⁷⁸ Baehrens (1880): *perlapsos* (“atravessando”).

⁹⁷⁹ Baehrens (1880): *communem et* (“também o deus comum”).

⁹⁸⁰ Scaliger (1573), Papillon e Haigh (1900) e Ellis (1907), como *u: nec* (“e não”).

⁹⁸¹ Scaliger (1573), Ribbeck (1868) e Baehrens (1880): *metuisse*; Papillon e Haigh (1900), seguindo *AR: timuisse* (em ambos os casos “temeste”).

⁹⁸² Scaliger (1573): *perituraque* (“e milhares da raça que estão para morrer”).

⁹⁸³ Baehrens (1880): *pernici milite agendos* (“que serão conduzidos por militar veloz”).

⁹⁸⁴ Miguet (1980): *dicre* (provavelmente uma gralha).

⁹⁸⁵ Baehrens (1880): *eibunt* (“irão”).

Por que, pois, eu lembraria tais obras de imensa energia,
ou os momentos cruéis desta dura campanha?

Acostumados, quiseram exércitos antes da urbe,
antes do fórum, já tão longe da pátria, do filho?

45 Já suportados os frios e intensos calores agora
são ou consegues deitar sobre rochedo severo?

Selvagem mar sob adversa estrela navega diversas
vezes e vence audaz mar ou tormenta por vezes?

Várias vezes o corpo impele às tropas hostis
50 sem lembrar o comum deus que nas guerras está?

Aos africanos ligeiros, milhares da raça indevida,
agora vais para os rios rápidos, áureos do Tejo?

Uma e outra nação guerreando agora já busca,
vence também mais além do que os finais do oceano?

55 Digo: não é para nós, não, tocar em tamanhas conquistas;
não ousa isso dizer: não é tal coisa mortal.

Esses poemas trarão as memórias dos fatos por todo
o mundo; os próprios terão para si glória distinta,
esses os quais modelaram contigo os deuses Cíntio,

60 Aglaia, Baco e também Musas, assim como nós.

si laudi⁹⁸⁶ aspirare⁹⁸⁷ humili,⁹⁸⁸ si⁹⁸⁹ adire⁹⁹⁰ Cyrenas,⁹⁹¹

si patrio Graios carmine adire sales

possumus, optatis plus iam procedimus ipsis:

hoc satis est:⁹⁹² pingui nil mihi cum populo.

⁹⁸⁶ Scaliger (1573): *laudes* (“elogios”). Baehrens (1880) e Ellis (1907): *laude* (“com mérito”). Ribbeck (1868, 1895), Birt (1910), Fairclough (1918) e Westendorp Boerma (1963), como *BZ: laudem* (na tradução de Fairclough (1918), “I can breathe their praise”).

⁹⁸⁷ Scaliger (1573): *adspirem* (“eu aspiraria”).

⁹⁸⁸ Ribbeck (1868), Baehrens (1880), Ellis (1907), Birt (1910), Fairclough (1918), Miguet (1980) e Westendorp Boerma (1963), seguindo *BZ: humilis* (“eu, humilde”). Ribbeck (1895): *humiles* (“nós, humildes”).

⁹⁸⁹ Scaliger (1573): *sed* (“mas”).

⁹⁹⁰ Baehrens (1880): *haurire* (“beber”).

⁹⁹¹ Scaliger (1573) e Ribbeck (1868): *camenas* (“as Camenas”).

⁹⁹² Baehrens (1880): *sat erit* (“será suficiente”).

Se conseguirmos o canto humilde alcançar, as Cirenas
reencontrar, encontrar grego gracejo com pátrio
poema, já avançamos além do que os próprios desejos.
Isso já basta: pois há nada no povo pra mim.

CATALEPTON 15

Vate Syracosio qui dulcior, Hesiodoque
 maior, Homereo non minor ore fuit,
illius haec quoque sunt diuini elementa poetae,
 et rudis in uario carmine Calliope.

POEMINHA 15

O que mais doce foi do que vate de Siracusa, do que Hesíodo
maior e não menor do que Homero na escrita?

Estes são rudimentos também do formoso poeta divino
e no verso diverso está rudimentar Calíope.

6.4 ANÁLISE DE *PRIAPEA* 2 E 3 E *CATALEPTA* 8, 9 E 15

Holzberg (2004, p. 31) considera a presença de trechos intertextuais com Virgílio um indício de que os poemas das coletâneas *Priapea* e *Catalepta* seriam posteriores a Virgílio. Para o crítico, o intertexto mais forte nos *Priapea* e *Catalepta* é as *Bucólicas* (talvez por ter sido o primeiro trabalho de Virgílio e, assim, na mente do autor de *Priapea* e *Catalepta*, o trabalho que deveria estar mais próximo cronologicamente de sua “falsificação” de poemas de um Virgílio ainda jovem), evidenciando por que achamos adequado elaborar também uma breve análise sobre os poemas dessas coletâneas que mais apresentam relações com a obra de Virgílio.

6.4.1 *Priapea* 2 e 3

Conforme apontamos acima, Holzberg (2004) extrai uma interpretação a partir da organização dos *Priapea* e *Catalepta* do *Apêndice Virgiliano*: a coletânea buscaria simular a evolução da vida de Virgílio, tocando em momentos fundamentais dela. O livro se iniciaria com os 3 *Priapea*, sendo para o crítico (2004, p. 37) uma tentativa de panorama pastoril, tema da primeira obra de Virgílio. Holzberg supõe uma intenção de fingir que são poemas escritos enquanto Virgílio ainda morava no campo. A quebra de tema e tom entre o *Priapea* 3 e o *Catalepton* 1 representaria a ida para a cidade de Roma.

Os 3 *Priapea* do *Apêndice Virgiliano* e o *Priapeum ‘quid hoc noui est’* não aparecem, no entanto, apenas nessa coletânea. Eles são incluídos na extensa *Priapea*, uma outra coletânea de poemas que, como o nome mostra, têm como personagem central o deus Priapo. Os poemas do *Apêndice* aparecem sob os números 82, 83, 84 e 85 na edição de Oliva Neto (2006). O fato de os *Priapea* 1, 2 e 3 não explorarem um lado tão sexual e agressivo do deus (cf. e.g. *Priapea latina* 52)⁹⁹³ pode ser um estímulo para que estudiosos conservadores os vissem com mais naturalidade como de Virgílio.

O deus Priapo é uma divindade menor, aparentemente cultuado por classes sociais mais baixas. Entre a elite romana, possuiria um papel pequeno, sendo principalmente um adorno de jardim (OLIVA NETO, 2006, p. 24-25). A relação forte entre Priapo e os jardins romanos vem da cultura grega: no período helenístico, estátuas de Priapo começam a ser colocadas em jardins particulares (OLIVA NETO, 2006, p. 19). A

⁹⁹³ O *Priapeum ‘quid hoc noui est’*, sob o número 82 na edição de Oliva Neto (2006), possui um lado mais sexual, talvez até mesmo por isso estando separado dos outros três *Priapea*.

coletânea *Priapea* reúne poemas que seriam ou imitariam inscrições dessas estátuas cultuadas do deus, revelando desse modo diferentes papéis e tons que o deus poderia assumir. O falo desproporcionalmente grande, que já indica sua relação com a fertilidade (não apenas de humanos, mas também de plantas), é ao mesmo tempo uma proteção contra pessoas mal-intencionadas. Como coloca Oliva Neto (2006, p. 22),

num tipo de religiosidade popular, pode-se compreender que, se o poder mágico desse deus rústico era capaz de prover o vigor das plantas e, assim, a satisfação de seu proprietário, poderia também impedir transeuntes de invadir jardins e roubar frutos por despertar-lhes, enquanto durou a crença em seu poder, o temor de uma punição cujo fundamento também é religioso, como outro mau-olhado, um período de má sorte etc.

Os *Priapea* trazem o domínio do cenário rural – algo totalmente esperado dentro do gênero *priapea* na tradição romana. A característica humilde do deus, mais favorecido por classes baixas, pode ser uma das explicações para a presença de personagens humildes (como proxenetas e prostitutas), quase ausentes de outros gêneros poéticos na antiguidade (com exceção dos gêneros cômicos), na coletânea *Priapea* (OLIVA NETO, 2006, p. 85). Ao mesmo tempo, a posição que o deus assume (ser subordinado ao dono do jardim que defende) não é exatamente elogiável para uma divindade, um indício de que o tom jocoso domina os poemas (ibid., p. 88-89) – um *lusus* de teor diferente do que já encontramos em nosso trabalho, como por exemplo ao analisar o poema *Culex* (seção 3.5.1), mais relacionado agora a uma temática de fato baixa (inclusive no sentido de baixo calão), mas ainda assim construído para provocar o riso (ibid., p. 99). Não é surpresa que Catulo seja considerado o primeiro autor romano a praticar o gênero da *Priapea* (ibid., p. 91).

Sendo Priapo uma divindade relacionada ao contexto rural, é esperado que ele figure, assim, em poesias que trabalham com temáticas rurais. Assim, antes de passarmos à análise de dois dos poemas *Priapea* do *Apêndice Virgiliano*, precisamos considerar se o deus é ou não parte fundamental da poesia bucólica greco-romana.

Um dos epigramas atribuídos a Teócrito (4 na edição de Hopkinson (2015), 9.437 na *Antologia Palatina*) tem como tema principal uma estátua de Priapo. O eu poético a descreve, ao apontá-la a um pastor que figura como suposto leitor da suposta inscrição, como simples (v. 1-4). Ao seu redor, há um *locus amoenus* sagrado, com uma fonte abundante e plantas típicas, como o loureiro, o mirto, o cipreste e a vinha (v. 5-9). Pássaros frequentam o local e trocam cantos (v. 9-10). Por fim, o eu poético pede que o pastor reze para que o amor que sente por Dáfniis cesse (v. 11-15). Caso isso ocorra,

promete uma recompensa ao deus: o sacrifício de uma cabra; caso isso não ocorra, promete algo maior para ter sucesso com Dáfnis: o sacrifício de três animais (v. 15-18).

A mistura entre os gêneros priapea e bucólico é clara: Dáfnis, figura central para a poesia bucólica de Teócrito, aparece aqui como um homem amado. O pedido de ajuda ao deus Priapo lembra também a relação da personagem Dáfnis com o deus em Teócrito (FANTHAM, 2009, p. 135): no *Idílio* 1 (v. 81-93), Priapo é a segunda divindade a visitar o moribundo Dáfnis – ele diz que uma jovem busca por Dáfnis e repreende neste a atitude supostamente indigna para um boieiro, mas é ignorado;⁹⁹⁴ no epigrama 3 (*Antologia Palatina* 9.338), Dáfnis é perseguido por Priapo e Pã, que demonstram interesse sexual por ele; e, no epigrama 4 (*Antologia Palatina* 9.437), como vimos, Priapo deve ajudar a voz poética a superar ou a concretizar seu desejo por Dáfnis.

Ao mesmo tempo, o ambiente campestre do epigrama 4 revela elementos típicos da poesia bucólica e o leitor do poema é caracterizado como um cabreiro (αἰπόλος, v. 1). Como o eu poético oferece o sacrifício de alguns animais seus para o deus, podemos concluir que também ele se caracteriza como um pastor. Para Oliva Neto (2006, p. 86-88), os epigramas priápicos de Teócrito possuem enredos sem carácter votivo e ou exortativo; além disso, há um rebaixamento proposital na elocução, que busca destacar os elementos bucólicos aproveitados pelo poema, enquanto os outros *Priapea* tentam manter uma elocução votiva elevada.

Há também referência à estátua de Priapo no *Idílio* 1 (v. 19-23) de Teócrito. O cabreiro sugere que Tírsis e ele sentem debaixo de um ulmeiro, em frente a uma estátua de Priapo, junto a fontes e carvalhos, um local ideal para apreciar uma canção. Na *Bucólica* 7 (v. 33-36), Tírsis se dirige a sua estátua de Priapo, listando as oferendas (*sinum lactis*, “tigela de leite”; *liba*, “bolos sagrados”) que o deus deve esperar a cada ano, já que a horta é pobre; no entanto, Tírsis também afirma que a estátua é feita de mármore e que, caso ela venha a dar-lhe animais gordos, será feita de ouro. Como Fantham (2009, p. 140-141) comenta, tanto a afirmação de ser uma estátua de mármore quanto a promessa de ser feita em ouro soam estranhas, indo contra o material mais comum: a madeira.⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ A fala de Priapo, em certa medida obscura em seu sentido, mostra como a complexa história de Dáfnis não é totalmente esclarecida em Teócrito. Não há uma resposta definitiva para quem é a menina e por que Dáfnis sofre (GOW, 1973, p. 1-2). É interessante que Priapo possua uma fala de tamanho grande (quando comparada, por exemplo, à de Hermes, v. 77-78) e com tom repreensivo, mas que Dáfnis não responda com afrontas (como faz com Vênus, v. 100-110) – seria essa uma atitude de respeito ao deus?

⁹⁹⁵ Na tradição posterior, no entanto, o material nobre aparece nas estátuas de Priapo, como podemos ver, por exemplo, nas telas *A Bacchanalian Revel before a Term* (1632-1633, número de inventário NG62, National Gallery) e *The Triumph of Pan* (1636, número de inventário NG6477, National Gallery) de Poussin.

Fantham (2009, p. 136) destaca a ausência de Priapo na *Bucólica* 5, em que é novamente explorado o mito da morte de Dáfnis; ao mesmo tempo, também na *Bucólica* 10, em que Galo sofre de modo semelhante a Dáfnis no *Idílio* 1, o deus não está presente. A estudiosa levanta a possibilidade de que a ausência seja devida ao papel menos digno que Priapo parece desempenhar na tradição romana – se na tradição grega o deus possuía um certo respeito, mesmo que relacionado com pessoas e temáticas mais baixas, na tradição romana o tom cômico domina de modo mais decisivo, rebaixando o deus a uma posição inadequada até mesmo para um poema do gênero bucólico. No entanto, como vimos acima, a presença de estátuas de Priapo não é de todo erradicada das *Bucólicas* e, quando aparece nesses poemas, não é necessariamente diminuído ou satirizado (a não ser que o leitor considere as promessas de ricas estátuas um deboche – mas, se é um deboche, seria do pastor que as faz, não do deus). Assim, a visão de Fantham (2009, p. 136) sobre um Priapo mais cômico na cultura romana não se confirma de todo nas *Bucólicas*.

Holzberg (2004, p. 36) aponta para a ausência de Priapo também na *Geórgica* 4 (v. 134-138), quando o jardim de Coriciano é descrito. Para o crítico, o autor dos *Priapea* 1, 2 e 3 poderia tentar corrigir essa “falha” através dos três poemas. No entanto, a estátua de Priapo é citada antes (*Geórgica* 4, v. 109-115) entre jardins, como já vimos ao analisar o poema *Copa* (seção 4.5.1), mostrando que ela é importante nas *Geórgicas*.

O *Priapeum* 2 do *Apêndice Virgiliano* assume a voz de uma estátua de madeira de Priapo que se dirige a um viajante, um viés comum dentro da coletânea *Priapea*. A mensagem pede que se respeite a terra em que a estátua está. Se não for seguida, haverá algum tipo de punição sexual, ameaça também comum no gênero poético (e.g. *Priapea* 15 e 28). A linguagem utilizada é simples, fortemente marcada pela repetição de vocábulos (como a sequência de versos iniciados por *mihi*, v. 6-9), traço estilístico bucólico (como nos v. 3-4 da *Bucólica* 1, nos quais há repetição nas construções iniciais, *nos patriae* e *nos patriam*).

Não há, no entanto, fortes indícios de uma relação com Virgílio. O único possível paralelo se apresenta através da descrição da terra – inicialmente descrita como *hortulus* (“hortinha”, v. 4), na sequência do poema apresentada como um local maior, já que uma cabra pasta ali e, depois, leva leite para a cidade (v. 10-11), e cordeiro do rebanho do deus é vendido e dá dinheiro para o humano (v. 12-13). Alguns animais dali são também sacrificados (v. 14-15). Conforme vimos ao analisar o poema *Moretum* (seção 5.5.2), a interação comercial entre camponês e cidade não é incomum. Como a estátua afirma que

as cabras sempre estão cheias de leite, que é levado para venda, e que os cordeiros garantem que a mão do senhor permaneça pesada com dinheiro, é possível compreender que, para um contexto bucólico, essas são afirmações que apontam para uma verdadeira abundância da terra. Títiro, na *Bucólica* 1 (v. 27-35), parece não ter a mesma riqueza, já que demorou para juntar o quanto de dinheiro desejava; Símulos, em *Moretum* (v. 77-80), é outra personagem rural que vende seus bens, mas, ao que tudo indica, apenas dispendo de vegetais.

O sacrifício de alguns animais, também listado pela estátua, não é mencionado nas *Bucólicas* como uma das possíveis oferendas ao deus; no entanto, como o deus não possui papel significativo na obra de Virgílio, não podemos concluir que apenas por isso o sacrifício animal não seria comum em descrições literárias dos ritos ao deus. O Priapo do *Priapeum* 3 cita também a ocorrência de sacrifícios (v. 15-16) – como veremos a seguir, o *Priapeum* 3 retoma alguns temas do *Priapeum* 2, entre eles, o sacrifício animal.

Fantham (2006, p. 143-144) aponta que as oferendas naturais são típicas da adoração do deus, mas que o sacrifício de uma cabra não seria comum, levantando a hipótese de que a expressão *sed tacebitis* (“mas vos calareis”, *Priapeum* 3 v. 15) pode servir tanto para indicar que o sangue não era uma característica comum entre as oferendas a Priapo quanto para demonstrar que o animal não pertencia àqueles homens, donos do jardim. No entanto, convém lembrarmos que no *Priapeum* 2 também há referências a um sacrifício animal. Outra evidência de que o sangue não seria incomum em epigramas a Priapo é o epigrama 4 de Teócrito (*Antologia Palatina* 9.437), acima mencionado, já que também nesse texto há o comentário sobre sacrifícios a serem feitos para o deus.

Ainda considerando o *Priapeum* 2, Priapo cita também alguns outros elementos que indicam como o dono da terra o honra, apontando como o local é relativamente rico em plantas e frutas. Coroas de flores, coloridas pela primavera, são colocadas nele (v. 6), assim como uma espiga vermelha, queimada pelo sol (v. 7). As coroas de flores coloridas, conforme já investigamos ao analisar o poema *Copa* (seção 4.5.1), não destoam da ideia de colher flores em um cesto, retratada por Córídon na *Bucólica* 2, e são citadas no *Idílio* 7 (v. 63-4) na comemoração imaginária de Lícidas. A espiga (*arista*) aparece em dois momentos muito significativos das *Bucólicas*: primeiro, na *Bucólica* 1 (v. 69), Melibeu se pergunta se verá novamente seus reinos e suas espigas, utilizando a inflorescência como um símbolo para sua amada produção perdida; e depois, na *Bucólica* 4 (v. 28), o campo oferecerá espigas.

Priapo também recebe uva doce (vinda de uma videira verde (v. 8) e, então, jovem); e azeitona (v. 9). A uva faz parte dos elementos agradáveis na vida do campo, aparecendo por exemplo na mesma paisagem ideal da *Bucólica* 4 (*rubens uua*, “uva vermelha”, v. 29),⁹⁹⁶ sendo citada logo após a espiga, mas a azeitona (*oliua*) não é um fruto comum no ambiente bucólico de Virgílio, talvez justamente por ser um alimento do inverno, estação não explorada nas *Bucólicas*. Virgílio faz referência em sua primeira obra apenas à árvore oliveira e ao azeite de Oliva (este oferecido para Dáfnis na *Bucólica* 5, v. 68), nunca a seu fruto.

As diferentes oferendas para o deus representam as quatro estações do ano. A abordagem não é incomum: Polifemo, no *Idílio* 11 (v. 56-59), diz que dará para Galateia uma mistura de flores de diferentes estações, talvez com a intenção de assinalar que os presentes existirão durante todo o ano, mas depois se corrige, explicando com ingenuidade que não poderia realizar tal façanha devido às limitações da natureza; e Cleodamo, em um dos fragmentos de Bion (Stobaeus 1.8.39), pergunta a Mirson qual é sua estação preferida, caracterizando cada uma delas através de atividades humanas. O autor do *Priapeum* 2 registra a abundância do ano de modo mais simples e direto (afinal, é um poema curto), apenas sobrepondo diferentes frutos e os aproximando através de um paralelismo sintático.

O *Priapeum* 3 do *Apêndice Virgiliano* trabalha os mesmos temas de modo muito semelhante ao *Priapeum* 2. Novamente o eu poético assume a voz de uma estátua de Priapo que protege uma porção de terra. O poema destaca os donos do local, especificando que são um pai e um jovem dedicados (v. 5-9), que apesar da pobreza buscam agradecer ao deus com pequenos mimos e cuidado de manter o jardim bonito, sem mato. O deus enumera com o que é agradado: mais uma vez são citadas coroas de flores pintadas pela primavera (v. 10) e espigas, agora ditas verdes e ainda com barba (v. 11). Priapo cita também flores (v. 12), como a violeta (*uiola*) e a papoula (*papauer*), e frutos (v. 13-14), como a abóbora (*cucurbita*), a maçã (*malum*) e a uva vermelha (*uua rubens*), sendo essa última cultivada sob a sombra da parreira.

Alguns elementos, assim, são acrescentados no *Priapeum* 3. Como já vimos (seção 3.5.1), a violeta aparece três vezes nas *Bucólicas* e uma nos *Idílios*; na *Bucólica* 2 (v. 47), a papoula é citada junto da violeta. Na mesma cena, aparecem maçãs (v. 51). A uva vermelha faz parte da *Bucólica* 4 (v. 29) e as sombras de parreira (*pampinea umbra*),

⁹⁹⁶ A uva aparece ainda nas *Bucólicas* 5, v. 32; 9, v. 49; e 10, v. 36.

da *Bucólica* 7 (v. 58).⁹⁹⁷ Desse modo, o único elemento adicionado que não é encontrado nas *Bucólicas* é a abóbora, alimento que apareceu em nossa análise do poema *Moretum* (seção 5.5.3). No entanto, todos os itens são, de qualquer modo, parte integrante de um jardim classificado como simples e pobre. Notamos, então, que parte dos elementos citados na poesia bucólica como atrativos e abundantes não necessariamente seriam sempre considerados uma riqueza em si – parte do charme bucólico é, na verdade, destacar elementos simples como ideais, não os escolhendo pelo seu valor comercial, mas sim por definir um estilo de vida simples que, sob certos pontos de vista, pode ser atrativo.

Fantham (2009, p. 141) tem a visão de que os *Priapea* quase certamente não são de Virgílio. Ao mesmo tempo, eles seriam da época de Augusto ou de Tibério, um tempo próximo a Virgílio. Eles são combinados de modo a representar o deus Priapo sob diferentes aspectos. Os *Priapea* do *Apêndice Virgiliano* não abordam toda a pluralidade de temas que vemos na coleção *Priapea*, deixando aspectos mais brutos e sexuais quase de fora, mas mostram certamente um lado descritivo que o gênero podia adotar. Por mais que as descrições sejam pequenas, afinal, estamos diante de poemas curtos, elas recuperam elementos consagrados nas descrições bucólicas, como a evocar a beleza da vida rústica, temática consagrada nas *Bucólicas* de Virgílio.

A leitura de que os poemas fariam parte de uma coleção intitulada *Catalepta*, escrita por um poeta que tenta se passar por Virgílio, não é a única – Cossio (1931, p. 207) entende as semelhanças entre os *Priapea* e os demais poemas de Virgílio como um indício de que ele seria o autor. Por outro lado, Herrmann (1951, p. 73) defende que os três *Priapea* do *Apêndice Virgiliano* pertencem a Marcial. No entanto, atualmente a visão de Holzberg (2004) é a mais aceita.

6.4.2 *Catalepta* 8, 9 e 15

No breve *Catalepton* 8, o eu poético se dirige a uma pequena casa e propriedade que eram de Siro e por ele muito apreciadas. Aparentemente, agora o eu poético é dono do local e ali morarão ele e seus parentes, como o pai. Ele deseja que a terra supra o papel que antigamente tiveram Mântua e Cremona. Como o poema se encontra no *Apêndice Virgiliano* e cita Siro (v. 1), Mântua e Cremona (v. 6), parece haver algum tipo de aceno para a vida de Virgílio. Segundo Donato (*Vita Vergiliana*, 1-7), Virgílio nasceu em

⁹⁹⁷ Na *Bucólica* 7 (v. 61-68), Córion e Tírsis descrevem plantas que são queridas por deuses, e citam, por exemplo, a parreira (*uitis*, v. 61).

Mântua, estudou em Cremona e só depois de concluídos seus estudos foi para Milão e então Roma. Se seguirmos Donato (*Vita Vergiliana*, 20), Virgílio também passou por um momento em que sua terra foi ameaçada por um veterano, gerando uma disputa por ela. Essa passagem de Donato levanta interpretações biográficas das *Bucólicas*, já que a desapropriação de terras é um dos temas tratados nesses poemas (cf. seção 2.5.1). Assim, é possível também supor algum tipo de relação entre as *Bucólicas* 1 e 9, *Dirae* e o *Catalepton* 8, já que neste a voz poética comenta sobre uma propriedade (v. 1), uma pátria triste (v. 4) e a importância de Mântua e Cremona em sua vida (v. 6).

Westendorp Boerma (1949, p. 156-158) defende que esse seria o último *Catalepton*, tendo sido escrito entre 42 e 41 a.C., após a batalha de Filipos, pelo próprio Virgílio. O crítico defende, assim, que o *Catalepton* 8 teria sido o primeiro trabalho de Virgílio a tratar da temática de desapropriação de terras. Ele reconhece, no entanto, que alguns identificam o tom resignado do poema como um indício de que ele teria uma datação posterior, vindo depois de obras como *Dirae* e *Bucólica* 1, que apresentam um tom muito mais emotivo e revoltado.

Carlson e Schmidt (1971, p. 257) decidem dar mais ênfase à análise do texto em si, apontando que o poema constrói a imagem de esperança para o futuro com base em uma analogia com o passado: o eu poético espera que a nova terra seja o que outras antes foram, demonstrando que ainda não superou a ausência destas. Ao mesmo tempo, o estilo parodia o utilizado para rezas (se dirigindo ao interlocutor de modo familiar, com o uso de *tu* (v. 2, 3 e 5) e uma oração subordinada restritiva que definiria já no início o endereçado (v. 1)), mas sem se dirigir propriamente a um deus, e sim apenas a uma propriedade. Ao mesmo tempo, os críticos (ibid., p. 258) defendem que Siro parece ter transformado a terra pobre em algo rico, sendo um exemplo de filósofo epicurista que dominou o plano material – essa superação abriria espaço para a interpretação da vila como um símbolo para o interior humano, que é mais forte do que as circunstâncias externas e, desse modo, capaz de superar as dificuldades.

Westendorp Boerma (1949, p. 155) lembra que Sêrvio (*Écloga* 6.13) vê em Sileno, na *Bucólica* 6, uma representação de Siro. O paralelo, no entanto, não encontra ecos no *Catalepton* 8 – Siro é mencionado tão brevemente que pouco poderia ser afirmado além do fato de as terras terem antigamente a ele pertencido. Ainda segundo o crítico, não seria estranho que filósofos deixassem propriedades para discípulos.

Westendorp Boerma (1949, p. 162-163) levanta ainda alguns paralelos lexicais entre o *Catalepton* 8, as *Dirae* e as *Bucólicas*. A expressão *agellus* (“campinho”,

Catalepton 8, v. 1) ocorre também em *Dirae* (v. 45, 82 e 90), na *Bucólica* 9 (v. 3) e no *Priapeum* 2 (v. 3), sendo um modo carinhoso (como sugere o diminutivo) de dirigir-se à terra. No entanto, a simples recorrência do substantivo no diminutivo não parece revelar muito sobre a relação entre o pequeno poema do *Apêndice Virgiliano* e a obra de Virgílio.

A relação percebida pelos críticos concentra-se principalmente na questão temática, já que é difícil pensarmos na desapropriação de terra na tradição literária latina sem lembrar as *Bucólicas* 1 e 9. O tratamento dado à questão aqui, no entanto, em muito difere. O *Catalepton* 8 é breve e, assim, não explora com mais detalhes o sentimento do eu poético. Novamente vemos uma abordagem sentimental da questão, por mais que não seja explicitado por que o eu poético não está mais em Mântua ou Cremona. Faz sentido entender que o autor desse *Catalepton* queria evocar a tradição biográfica de Virgílio, passando-se pelo autor mantuano.

Ainda seguindo os paralelos levantados por Westendorp Boerma (1949, p. 162), a terra é vista por Siro como uma riqueza (v. 2), talvez evocando a visão desesperada de Melibeu, que chama sua propriedade de *mea regna* (“meus reinos”, *Bucólica* 1, v. 69). Não há, no entanto, muito mais a ser explorado. A relação entre o *Catalepton* 8 e as *Bucólicas* se mostra fraca, sem explorar o gênero bucólico em si.

A discussão em torno do *Catalepton* 9 normalmente se detém na questão de para quem seria o poema. Sendo uma elegia triunfal ou panegírica (WESTENDORP BOERMA, 1963, p. 7; MIGUET, 1980, p. 249), é esperado que se saiba qual Messala (v. 40) é homenageado. O maior consenso entre os críticos parece ser o nome de Marco Valério Messala Corvino, famoso por seu papel como general romano e pelo círculo de poetas que patrocinava (FRANK, 1931, p. 1; WESTENDORP BOERMA, 1963, p. 7; NÉMETH, 1999, p. 217; REED, 2010, p. 209). Messala Corvino chegou a lutar ao lado de Bruto e Cássio na guerra civil, mas, após a Batalha de Filipos, em 42 a.C., ele passa a apoiar Otávio. Em 31 a.C., foi cônsul e participou da Batalha de Ácio. Em 27 a.C., foi celebrado um triunfo para ele, por seus serviços na repressão da revolta da Gália Aquitânia. Parece lógico supor que, em sendo esse o homenageado, o *Catalepton* 9 tenha sido escrito em função do triunfo de 27 a.C.⁹⁹⁸

O poema apresenta algumas passagens de difícil entendimento, em parte por conta da transmissão textual imprecisa (como mostram os versos 21-22) – característica já

⁹⁹⁸ Não sendo, no entanto, uma visão totalmente aceita. Frank (1931, p. 1), por exemplo, considera que o poema seria de 42 a.C., pouco posterior à batalha de Filipos.

encontrada nos outros poemas do *Apêndice Virgiliano*. O eu poético do *Catalepton 9* descreve o triunfo de seu homenageado (v. 3), especificando que ele foi bem-sucedido em batalhas contra outros povos e além-mar (v. 4-5). O sucesso do triunfador intimida o eu poético e ele diz sentir medo de escrever sobre as façanhas (v. 9-10). Segundo Míquet (1980, p. 257), a imagem de um poeta que, apesar de fraco, cantará as glórias de um homem maior (na guerra, nas letras) é comum nos panegíricos.

Segue, então, o ponto mais produtivo para nossa análise: a referência a poemas escritos pelo triunfador (v. 13), em língua Cecrópia (v. 14) e com a presença de pastores nomeados Méris e Melibeu, que trocam cantos em verso alternado (v. 17-19). Há ainda o comentário de que o douto jovem da Trinácia ama esses cantos trocados (v. 20). Uma heroína também é citada, sendo amada pelas deusas (v. 21-22) e muito feliz com a fama que os poemas trouxeram a ela (v. 23). Ao fim do poema, o eu poético diz que não gostaria de lembrar a guerra, mas cita vários dos sofrimentos que ela trouxe para o triunfador, exemplificando sua coragem e empenho (v. 41-54).

Como o poema atribui claramente poemas bucólicos ao autor, que, no entanto, não chegaram até nós, resta a especulação sobre quem (já que não é completamente certo que Valério Messala Corvino é o homenageado) escreveu os poemas e quando, além da óbvia pergunta sobre como seriam esses poemas e que papel eles teriam na evolução do gênero bucólico. Hands Bernsdorff (2010, p. 201), por exemplo, diz que “If [Virg.] Catalept. 9.13-22 really implies that Messalla wrote Greek bucolic poetry, in which he had herdsmen glorify his beloved, this would be a further indication of the convergence of bucolic poetry and elegy in later Hellenism”. Reed (2010, p. 209), escrevendo no mesmo volume em que Bernsdorff, também afirma que “he [Messala] is probably too late to have written any of our texts, but attests an interesting continuation of the tradition”.

No entanto, a reconstrução de gêneros antigos sempre parte do que possuímos, não podendo contar com centenas de textos que provavelmente exerceram alguma influência em sua época, mas não forte e/ou duradoura o suficiente para serem exaustivamente copiados e espalhados (ao contrário do que o eu poético do *Catalepton 9* esperava, v. 15-16). Deixamos de lado, então, a suposição sobre os referidos poemas, por mais que a ideia deles seja intrigante, e priorizamos a análise do próprio *Catalepton 9*, que utiliza expressões-chave para descrever os poemas bucólicos do triunfador.

A primeira informação dada é de que os poemas são escritos em grego (*cum lingua Cecropia*, “com língua da Cecrópia”, v. 14). *Cecropius* é um termo utilizado para designar a cidade de Atenas. Para Frank (1931, p. 6), a informação se encaixa bem com a história

de Messala Corvino, já que ele teria estudado em Atenas, junto de Horácio, e poderia ter composto poemas bucólicos em grego durante esse período. Annibaldis (1982, p. 143-144), que imagina que o *Catalepton* 9 é um poema inicialmente dedicado a Galo, depois alterado para Messala (por conta da *damnatio memoriae* do primeiro), entende o uso de *Cecropius* como uma referência a Eufóron de Cálcis, poeta helenístico, já que Galo seria um seguidor dele.⁹⁹⁹ Westendorp Boerma (1963, p. 15) questiona se *Cecropius* não significaria que os poemas de Messala seriam escritos em ático, contrariando o costume de Teócrito de escrever no dialeto dórico. Mesmo tendo assim interpretado o termo, o crítico não encontra uma justificativa para a utilização do dialeto ático em poemas do gênero bucólico. No entanto, já nos primeiros poemas pós-teocritianos encontramos um enfraquecimento das características dóricas na linguagem poética, como podemos ver nos *Idílios* 8 e 9 de pseudo-Teócrito (REED, 2010, p. 240).

Na sequência, parece haver referência a ao menos uma cena desses poemas, na qual figuram dois pastores: *molliter hic uiridi patulae sub tegmine quercus / Moeris pastores et Meliboeus erant, / dulcia iactantes alterno carmina uersu* (“aqui, sob a proteção verde do amplo carvalho, calmamente estavam os pastores Méris e Melibeu, jogando poemas doces em verso alternado”, v. 17-19). Se a referência a poemas escritos em língua grega levantaria a expectativa de que eles fossem principalmente inspirados em Teócrito, não é isso o que os nomes Méris e Melibeu revelam. Os nomes não aparecem no autor siracusano, mas são criações de Virgílio, aparecendo nas *Bucólicas* 1, 7 e 9. Melibeu é o pastor exilado da *Bucólica* 1 (e é o nome do pastor que reconta a disputa entre Córion e Tírsis na *Bucólica* 7), assim como Méris é o pastor obrigado a deixar o ambiente bucólico na *Bucólica* 9. No entanto, seguindo o *Catalepton* 9, os pastores parecem trocar cantos sem dificuldade, apontando mais para o papel de Melibeu na *Bucólica* 7, na qual ele apenas acompanha a disputa de outros dois pastores.

O verso 17 apresenta um forte eco do verso 1 da *Bucólica* 1: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* (“Títilo, você, reclinando sob a proteção da ampla faia”) – mesmo com a alteração de alguns vocábulos (sublinhados) ou da posição deles no verso

⁹⁹⁹ Para o crítico (1982, p. 144), teria sido então Galo quem uniu os gêneros elegíaco e bucólico, indo de acordo com o que podemos supor a partir da *Bucólica* 10. Annibaldis (1982, p. 145-146) levanta alguns paralelos entre o *Catalepton* 9 e a *Bucólica* 10, buscando comprovar sua visão sobre Galo, mas eles são superficiais. Westendorp Boerma (1963, p. 15-16) não aponta para uma relação do poema com Galo ou mesmo com Eufóron de Cálcis, mas acredita que o *Catalepton* 9 de fato une os gêneros bucólico e elegíaco, principalmente nos versos 17-22, talvez mostrando que os poemas de Messala exploravam ambos, de modo semelhante à *Bucólica* 10.

(em negrito), a métrica dos versos é exatamente a mesma.¹⁰⁰⁰ Os termos inseridos no verso 17 do *Catalepton* 9 também merecem destaque: *molliter* (“calmamente”, “gentilmente”); *hic* (“aqui”); *uiridis* (“verde”); *quercus* (“carvalho”).

molliter é utilizado como advérbio apenas na *Bucólica* 10 (v. 33), em fala de Galo; como adjetivo, no entanto, aparece 12 vezes nas *Bucólicas*, não estando presente apenas na *Bucólica* 1. *hic*, um advérbio de local, uma expressão dêitica, é um elemento de destaque da *Bucólica* 1, sendo utilizado por Títiro e Melibeu 5 vezes, até mesmo para locais em que eles não se encontram. *uiridis* é um adjetivo comum para elementos da paisagem bucólica de Virgílio, sendo utilizado 11 vezes e não aparecendo apenas nas *Bucólicas* 3 e 4. *quercus* é uma árvore relativamente comum nas *Bucólicas*, já que está presente em 5 poemas. Mais do que isso, a relação entre *quercus* e *fagus* pode ser aprofundada se consideramos que *quercus* seria, conforme Saunders (2008, p. 85), a árvore φηγός – a semelhança sonora de φηγός e *fagus* já foi por nós apontada, quando comentando o poema *Culex* (seção 3.5.1). Por mais que *quercus*/φεγός e *fagus* sejam árvores diferentes, a semelhança dos nomes φηγός e *fagus* levanta uma possível relação a mais entre os versos da *Bucólica* 1 e do *Catalepton* 9.

A descrição da atividade dos pastores (jogar cantos em verso alternado) é semelhante ao pedido de Palêmon para que Menalcas e Dametas cantem alternadamente: *incipit, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca. / alternis dicetis; amant alterna Camenae* (“começa, Dameta; tu, Menalcas, então segue. Dizei alternadamente: as Camenas amam as coisas alternadas”, *Bucólica* 3, v. 58-59). A *Bucólica* 3 mostra justamente um canto amebau, característica explorada em duas das *Bucólicas* ímpares. O termo *alternus* é utilizado também por Melibeu na *Bucólica* 3, para caracterizar o canto trocado entre Córídon e Tírsis (*alternis igitur contendere uersibus ambo / coepere, alternos Musae meminisse uolebant*, “então ambos começaram a disputar em versos alternados, as musas desejavam que lembrassem os alternados”, *Bucólica* 7, v. 18-19).¹⁰⁰¹ A estrutura de canto amebau é utilizada em Teócrito, como nos *Idílios* 4 e 5, e torna-se um dos elementos importantes do gênero bucólico (HALPERIN, 1983, p. 178).

O uso do adjetivo *dulcis* (doce) para os poemas não encontra paralelo nas *Bucólicas* de Virgílio. No entanto, o adjetivo é utilizado algumas vezes nas *Bucólicas*, em

¹⁰⁰⁰ Frank (1931, p. 6) inclusive defende que o verso 1 da *Bucólica* 1 seria uma tradução de um verso grego de Messala.

¹⁰⁰¹ Na *Bucólica* 5, Mopso utiliza o mesmo adjetivo para caracterizar o modo como ele anotou os versos que compôs antes (*et modulans alterna notauit*, “e, modulando, anotei alternados”, *Bucólica* 5, v. 14), mas seu canto não é amebau.

relação a diferentes coisas. Na *Bucólica* 1, Melibeu descreve a terra como doce (*dulcia arua*, v. 3). Na *Bucólica* 3, Menalcas compara a doçura de Aléxis para ele com outras imagens bucólicas, como o quanto é doce a umidade, o arbusto para as cabras e o salgueiro para o rebanho (*dulce satis umor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas*, v. 82). Também Palêmon, na mesma *Bucólica*, usa o termo para descrever amores (*amores dulces*, v. 109-110). Na *Bucólica* 5, Menalcas caracteriza a água do rio como doce (*tale tuum carmen nobis, diuine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo*, “divino poeta, teu poema é para nós como, cansados, o sono na grama e como, no verão, extinguir a sede em rio saltitante de água doce”, v. 45-47). Por fim, na *Bucólica* 7, Córídon diz que Galateia é mais doce do que o tomilho de Hibla (*thymo mihi dulcior Hyblae*, v. 37).

A associação entre cantos e doçura é fundamental para Teócrito. Fácil perceber isso, afinal a primeira palavra do primeiro *Idílio* é justamente ἄδύ (“doce”), utilizada para adjetivar o murmurar (ψιθύρισμα) de um pinheiro e o cabreiro que canta (αιπόλος, v. 2-3), com quem Tírsis conversa. A resposta do cabreiro retoma o tema da doçura: ele diz que a canção (μέλος, v. 7) de Tírsis é mais doce (ἄδιον, v. 7) do que a água que cai da pedra (τῆς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ, v. 8). Não pretendemos esboçar um panorama dos momentos em que Teócrito usa ἄδύς e outras palavras relacionadas a alimentos doces (principalmente o mel, μέλι), mas, apenas para não parecer esse um caso isolado, citamos também a doçura da cera que sela a taça metapoética (v. 27) e o desejo de que a boca de Tírsis se encha de mel (v. 146-148), ambas cenas do próprio *Idílio* 1.

carmina é amplamente utilizado nas *Bucólicas*. O uso do verbo *iacto* para cantos que são declamados em voz alta, como vemos no verso 19 do *Catalepton* 9 (*iactantes*), é encontrado nas *Bucólicas* 2 (v. 5, em relação ao canto de Córídon para Aléxis) e 5 (v. 62, em relação às vozes que os montes lançam para o céu).

Westendorp Boerma (1963, p. 25-25) aponta alguns outros paralelos formais com as *Bucólicas*, como o do verso 108 da *Bucólica* 3 (*non nostrum inter uos tantas componere lites*, “não é para nós determinar tão grandes disputas entre vós”) com o verso 55 do *Catalepton* 9 (*non nostrum est tantas, non, inquam, attingere laudes*, “eu digo que não é para nós, não, mencionar tais glórias”), novamente um exemplo que mostra forte repetição de vocábulos, sem modificar a métrica do verso, apesar de alterar a posição de algumas palavras.

A questão da autoria do *Catalepton* 9 também fica longe de um consenso: Frank (1931, p. 7-8), por exemplo, defende que seria um poema de Virgílio; Miguet (1980, p.

250-251), por outro lado, acha que o poema é virgiliano demais e, por isso, não poderia ser de Virgílio; Radford (1923, p. 169) atribui o poema a Ovídio, que teria a intenção de se passar por Virgílio. Diante de argumentos fracos e suposições estranhas, o mais seguro é entender os *Catalepta* como obra de um ou mais autores menores que buscaram explorar a tradição biográfica de Virgílio.

O *Catalepton* 15, um poema breve que muitas vezes nem é incluído nas edições do *Apêndice Virgiliano*, é aqui selecionado porque apresenta uma referência a Teócrito (*uante Syracosio*, “o vate da Siracusa”, v. 1), considerado o primeiro poeta bucólico (cf. seção 1.4). O poema elenca alguns poetas consagrados, Teócrito, Hesíodo e Homero, que teriam sido superados pelo poeta endereçado, talvez funcionando como um posfácio ao livro dos *Catalepta*. A seleção de poetas gregos e a ordem não-cronológica escolhida pode suscitar algumas especulações. Aqui, consideramos uma mais importante: sendo a lista iniciada por Teócrito, seria esse um indício de que o poeta é o mais importante dentre todos para o autor dos *Catalepta*?

Nossa brevíssima discussão sobre os poemas que mais teriam algo em comum com o gênero bucólico deve apontar para a resposta – não. Westendorp Boerma (1963, p. 105) acredita que a intenção do *Catalepton* 15 seria apontar que os poemas precedentes são de Virgílio, autor das *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, sendo a ordem dos autores um modo de fazer referência à temática e inspiração das três obras (Teócrito e a poesia bucólica das *Bucólicas*; Hesíodo e a poesia didática das *Geórgicas*; Homero e a poesia épica da *Eneida*). Essa leitura parece muito mais produtiva. O adjetivo *Syracosius* inclusive é utilizado na *Bucólica* 6 (v. 1) como uma referência a Teócrito, acompanhando o substantivo *uersus* (“verso”), reforçando a alusão à obra de Virgílio.

O adjetivo *diuinus* (“divino”) e o substantivo *poeta* (“poeta”), utilizados pelo eu poético para designar o poeta sobre o qual fala, aparece duas vezes nas *Bucólicas*. Na *Bucólica* 5 (v. 45), Menalcas chama Mopso assim e, na *Bucólica* 10 (v. 17), a voz poética utiliza-o para dirigir-se a Galo (WESTENDORP BOERMA, 1963, p. 109).

É interessante notar, no entanto, que o adjetivo *rudis*, utilizado no *Catalepton* 15 para descrever Calíope, não ocorre nenhuma vez nas *Bucólicas*. Seria possível traçar um paralelo entre esse adjetivo ligado à ideia de “primitivo” (OLD, 4) e a musa silvestre (*siluestrem musam*) da *Bucólica* 6 (v. 2), por nós já discutida no capítulo sobre o poema *Culex* (seção 3.5.1), mas os adjetivos não transmitem exatamente a mesma ideia. Outra

possibilidade é o adjetivo *agrestis*, utilizado nas *Bucólicas* 1 (v. 10), 6 (v. 8) e 10 (v. 24), mas não necessariamente com o tom pejorativo de *rudis*.

O comentário sobre a boca de Homero encontra paralelo na *Antologia Palatina* 9.572, poema em que o eu poético se mostra preocupado sobre o que escreverá após Homero e Hesíodo (WESTENDORP BOERMA, 1963, p. 109). Em relação a Homero, o eu poético diz que Calíope falou os poemas *Ilíada* e *Odisseia* através da boca do poeta (εἶπεν Ὀμηρεῖω Καλλιόπη στόματι, v. 4).

6.5 CONCLUSÕES SOBRE *PRIAPEA* 2 E 3 E *CATALEPTA* 8, 9 E 15

Após analisar os *Priapea* 2 e 3 do *Apêndice Virgiliano*, percebemos que o cenário no qual a estátua do deus Priapo se encontra possui algumas características de paisagens bucólicas, como flores e frutos. Esses elementos aparecem em jardins que são chamados de modestos, mostrando que não são sinais de riqueza. Assim, esses mesmos elementos, quando utilizados nas *Bucólicas*, também não seriam um indício de abundância monetária, mesmo quando utilizados por Córidon, por exemplo, na *Bucólica* 2, para convencer Aléxis a se juntar a ele. A técnica de persuasão do pastor se limita a destacar itens que poderiam proporcionar uma experiência agradável no campo, mas aparentemente não são uma prova da riqueza de Córidon. O deus Priapo é mais presente em Teócrito do que em Virgílio, mas mesmo assim não figura em muitos poemas bucólicos. De qualquer modo, referências a sua estátua aparecem uma vez em cada poeta, demonstrando que não é algo impossível dentro do ambiente pastoril.

O *Catalepton* 8 trata mais uma vez da expropriação de terras, mas de modo breve. Ele não descreve as terras perdidas ou mesmo a terra ganha, sendo nisso diferente das *Bucólicas* 1 e 9 e das *Dirae*. No entanto, dirige-se à nova terra de modo afetivo, utilizando um diminutivo, e parece esperançoso sobre o papel que a nova terra desempenhará em sua vida.

O *Catalepton* 9 faz referência aos escritos de Messala. Pelo que o poema indica, eles seriam poemas escritos em grego com conteúdo bucólico. Infelizmente, não temos notícias de poemas que poderiam se encaixar nessa afirmação. O eu poético os descreve através da presença de dois pastores, Méris e Menalcas, nomes utilizados por Virgílio nas *Bucólicas*. Ao mesmo tempo, faz referência ao jovem douto da Trinácria, em clara referência a Teócrito. Através dos nomes, é claro que o eu poético aponta para o gênero bucólico. Ao compararmos o verso 17 do *Catalepton* 9 e o verso 1 da *Bucólica* 1,

percebemos que há grande semelhança entre eles. Mesmo as mudanças feitas no verso 17 do *Catalepton* 9 são ainda inspiradas em cenas pastoris das *Bucólicas*, mantendo a ideia geral do verso da *Bucólica* 1 e até mesmo a métrica. Ainda segundo o eu poético do *Catalepton* 9, os pastores trocariam versos alternadamente, o que parece ser uma alusão ao canto amebau, característica explorada tanto por Teócrito quanto por Virgílio.

Por fim, o *Catalepton* 15 atribui a coletânea de poemas *Catalepta* a um poeta divino – a expressão é utilizada duas vezes nas *Bucólicas*, ambas para designar poetas habilidosos e que estão sendo elogiados por outrem. É mencionado no poema o vate da Siracusa, novamente uma referência a Teócrito. Através da sequência Teócrito – Hesíodo – Homero, parece provável que os autores tenham sido escolhidos para representar a ordem das obras que Virgílio compôs, *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*, baseando-se no gênero que cada autor grego utilizou em suas obras.

No geral, os *Priapea* e *Catalepta* não despertaram muitos paralelos com o gênero bucólico. Comparando-os até mesmo com poemas menores do *Apêndice Virgiliano*, como *Copa* (seção 4), de 38 versos, o número de passagens intertextuais neles é pequeno. No entanto, seria impossível concluir um trabalho sobre o gênero bucólico no *Apêndice Virgiliano* sem mencionar ao menos o *Catalepton* 9. Ao mesmo tempo, mostrou-se interessante considerar de que modo os poemas de gênero priapeia se relacionam com o gênero bucólico, já que ambos retratam um ambiente semelhante. Como vimos, há pontos em comum, em especial na descrição das terras em que a estátua de Priapo fica, mas o tratamento específico em muito difere.

7 CONCLUSÃO

Depois de analisar individualmente alguns dos poemas do *Apêndice Virgiliano*, resta refletirmos de modo mais amplo sobre como se deu a evolução da tradição bucólica nessa coletânea. Percebemos que não há uma tendência comum a todos os poemas no modo de tratar elementos do gênero bucólico, mas ainda assim é possível tirarmos algumas conclusões.

Dirae/Lydia é, sem dúvida, um poema bucólico. Isso é claro porque encontramos ao decorrer de todo o poema fortes intertextos com as *Bucólicas* de Virgílio, de modo que é evidente em qual tradição ele se insere. Apesar disso, *Dirae/Lydia* não aborda apenas temas que tenham sido detalhadamente explorados tanto antes quanto depois dele na tradição bucólica. A expropriação de terras é um dos temas mais famosos das *Bucólicas* de Virgílio e aparece no poema do *Apêndice Virgiliano* sob nova visão; no entanto, maldições não são tão amplamente utilizadas na poesia bucólica (aparecem, quando muito, em pequenos desejos das vozes poéticas, como é o caso da *Bucólica* 8). Desse modo, percebemos em *Dirae/Lydia* um tratamento singular do gênero bucólico.

A principal função do canto da voz poética de *Dirae/Lydia* parece ser expressar a sua frustração em relação à perda de sua terra. Assim, não há a ideia de prazer ou regozijo ao longo do poema - essas são possibilidades vistas apenas no passado da voz poética. São listados vários elementos virgilianos, em especial em relação à paisagem bucólica, mas apenas para serem destruídos através das várias imprecações que são lançadas contra eles. Essa expressão de sofrimento parece ter um resultado positivo na voz poética - ao fim do poema ela parece achar um consolo, as suas lembranças dos bons tempos ali vividos. Um resultado semelhante não é observado com segurança em outros poemas bucólicos, como por exemplo no *Idílio* 2 de Teócrito (em que não sabemos se Simeta realmente superou seu amor ou se ela apenas continuará se comportando como antes) e na *Bucólica* 1 (em que o convite final de Tíro resolve a situação desesperadora de Melibeu por apenas uma noite, o que gera certo estranhamento na crítica – cf. Perrell (2008) para um panorama da questão).

Por outro lado, o poema não revela se houve eficácia nas imprecações realizadas. A única coisa que podemos perceber é que, nesse poema, a natureza não acompanha o canto do pastor, permanecendo em silêncio. Isso parece um sinal de grande sofrimento ou até mesmo de desligamento em relação ao pastor, como se apontasse que a postura dele não é adequada ao ambiente ou que ele já não é mais parte daquele cenário. A

paisagem ainda assume um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que é vítima da situação de desapropriação (já que também deverá sofrer nas mãos do novo dono, segundo a voz poética), ela é a vítima das imprecações. A voz poética deseja prejudicá-la para atingir o novo proprietário, sem se importar com as consequências disso.

Há ainda uma outra característica interessante em relação à paisagem em *Dirae/Lydia*: como o poema mistura canções de sofrimento amoroso elegíaco com o sofrimento pela perda das terras, parece haver uma associação entre a terra perdida e a amada. Esse passo intensifica a ligação entre o pastor e a terra, ajudando o leitor a compreender o quanto a terra significava na vida da voz poética. O pastor Melibeu da *Bucólica* 1 de Virgílio não possui um relacionamento amoroso, estando apenas envolvido com a sua própria terra (PERKELL, 2008, p. 119) – a voz poética de *Dirae/Lydia* possui um envolvimento tanto com a terra quanto com uma jovem, e a aproximação dessas relações as intensifica. A mistura de referências ovidianas ao exílio de Roma também garante uma maior profundidade do sentimento de perda do ambiente campestre.

Assim, percebemos que tanto nas *Bucólicas* 1 e 9 de Virgílio quanto em *Dirae/Lydia*, o afastamento do campo não é visto como uma possibilidade de recriação do indivíduo, como foi, por exemplo, o afastamento de Tróia para Eneias (RIMELL, 2015, p. 32-33) ou parece ser a nova terra do *Catalepton* 8. Em Virgílio e em *Dirae/Lydia*, domina a sensação de perda da própria identidade, assim como de revolta, revelando pastores que não conseguem imaginar uma vida fora daquele ambiente.

Conforme comentamos, as tendências vistas em *Dirae/Lydia* não tiveram continuidade na tradição posterior. No entanto, elas nos ajudam a identificar que desde a antiguidade o tema da expropriação de terras foi muito destacado nas *Bucólicas* de Virgílio, assim como já existia uma forte aproximação entre o gênero bucólico e o gênero elegíaco. Se não há na poesia antiga greco-romana um paralelo para o tratamento da terra como uma mulher amada, *Dirae/Lydia* mostram que a concepção de paisagem bucólica como um ideal perdido, onde a voz poética era feliz e livre para amar, foi desenvolvida, como visto também em Tibulo (e.g. *Elegias* 1.2, 1.5).

Outro poema que revela a tendência de tratar a paisagem bucólica como o ambiente ideal e, ao mesmo tempo, de relacioná-la com a elegia romana, é *Copa*. Nesse caso, ao ser feito um convite para que o viajante desfrute de uma taberna em um dia quente de verão, o poema lista uma série de elementos bucólicos, utilizando-os como recurso persuasivo. Há ainda a mistura de realidade com fantasia (como, por exemplo, no contraste entre o uso do termo *uappa* (“vinho azedo”) no v. 11 e a presença de uma Sirena

que colhe flores no v. 16), o que aumenta a complexidade da descrição da taverna e reforça a ideia de que o ambiente bucólico não é algo banal - Teócrito (e.g. *Idílio 7*, v. 154-155, em que Ninfas servem vinho a Simíquidas) e Virgílio (*Bucólica 2*, v. 45-48, em que Ninfas e uma Náíade colhem flores para Aléxis) também retratam o campo como um ambiente de que forças divinas e até mesmo deuses participam.

De qualquer modo, *Copa* traz também uma questão interessante: sua rica descrição parece ser, na realidade, uma *écfrase* que aborda *topia*, isso é, uma pintura que representaria um jardim.¹⁰⁰² Assim, espaço urbano e ideal bucólico convivem em um mesmo ambiente, algo tradicional na cultura romana. A idealização de características bucólicas, que agora são oferecidas como um refúgio para a realidade de uma estrada quente, reforça a leitura de que o bucólico é também uma forma de escape. A menção do monte Mênalo é notável aqui, talvez sendo uma passagem que pode contribuir para a melhor compreensão de como a Arcádia era vista ainda na antiguidade. Se, dentre todos os espaços bucólicos citados por Virgílio (como Sicília e Mântua), justamente um monte árcade é escolhido, percebe-se que já no período de *Copa* há uma valorização da região na recepção de poemas bucólicos virgilianos.

Uma abordagem bem diferente é a proposta por *Moretum*, que não podemos nem considerar com certeza um poema bucólico. O modo como é representada a rotina de Símulo, um pastor extremamente simples, destoa das descrições de trabalhos em Teócrito e Virgílio, que são aparentemente evitadas. O excesso de detalhes para atividades banais parece inclusive realizar uma crítica aos retratos de pastores na poesia bucólica, talvez com a intenção de mostrar como a vida no campo não era semelhante ao que os outros autores descreviam. Não por isso, no entanto, Símulo é explicitamente diminuído pela voz poética – na realidade, a descrição pormenorizada parece mostrar como aquela vida pacata é interessante.

Ao mesmo tempo, *Moretum* prova como é possível misturar o gênero bucólico ao didático e ao épico, característica explorada por Calpúrnio Sículo (e.g. *Écloga 5*). O poema retoma ainda a longa tradição de cenas de teoxenia na literatura greco-romana, nas quais um homem simples, do campo, recebe um hóspede também humilde, que depois

¹⁰⁰² Segundo Vitruvius, na obra *Sobre a arquitetura* (7.5.2-4), em salas amplas era comum pinturas de paisagens de locais específicos, contendo *portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores* (“portos, promontórios, costas, rios, fontes, canais, templos, bosques, montes, gados, pastores”, seguindo a edição de Fensterbusch (2008)). O autor ainda critica a ausência de lógica nesse tipo de arte, como ao retratarem várias plantas florescendo ao mesmo tempo, e também a ausência de crítica da parte do público, que parece não se importar com essa idealização.

revela ser um deus ou herói. É possível que também nesse caso haja uma crítica a esse *topos* literário, já que Simulo ao fim não encontra nenhum deus e segue com sua rotina completamente banal. Por outro lado, vemos como até mesmo a vida do homem simples, isolado da cidade, é permeada por deuses, que agem através de suas representações na terra, como o fogo e a comida. Percebe-se, assim, o reforço da ideia de que o homem do campo é alguém mais próximo da esfera divina, justamente por conta de seu afastamento da vida em sociedade (HALPERIN, 1983, p. 96-99).

Em relação ao poema *Culex*, podemos concluir que este é um poema que possui forte enquadramento bucólico, já que começa e termina com cenas do cotidiano de um pastor. Ele se mostra outro exemplo de poema bucólico que dialoga com os gêneros didático e épico, assim como vimos em relação a *Moretum*. Ao mesmo tempo em que parece haver uma valorização da figura do pastor, em *Culex* talvez haja um exercício de desafio dos limites do gênero bucólico, de modo semelhante ao que vemos na *Bucólica* 6 de Virgílio – quanto é possível se afastar das cenas tradicionais de poemas bucólicos antigos e ainda assim permanecer como um poema bucólico?

Outra característica semelhante ao poema que retrata a vida de Símulos é o tom cômico que a narrativa possui: se o relato do mosquito tem intertextos com a tradição épica, ainda assim a ideia de um mosquito que não deixa um homem dormir é banal e cômica. No prólogo do poema, notamos intertextos bucólicos e elegíacos através da defesa de uma escrita que seja leve, brincalhona e inspirado pela musa Talia. No entanto, a voz poética não cumpre completamente as suas promessas de uma poesia que não toque em temas pesados, como a guerra. O relato do mosquito é permeado de referências históricas e míticas que remetem a temas violentos da tradição greco-romana.

É possível que o próprio autor aponte para essa aparente quebra de expectativa através da menção de um copo que remete ao canto 13 das *Metamorfoses*, que contém uma descrição trágica, com elementos da paisagem bucólica representados como tristes. Convém lembrar que, segundo a digressão de *Culex*, apenas pessoas fúteis admirariam semelhante copo, o que então gera a leitura de que a voz poética diminui temas trágicos e épicos, buscando realmente valorizar a poesia bucólica e/ou didática. Porém, como na sequência há a descrição de um bosque, realizada através da menção a vários mitos trágicos, e até mesmo o relato do mosquito, talvez haja uma intenção irônica, que queira mostrar que, ao fim, os diferentes temas e gêneros poéticos podem conviver em um poema.

Culex oferece também um elogio da vida do pastor. Esse recurso é visto em outros poemas bucólicos, como por exemplo no *Idílio* 11 e na *Bucólica* 2, nesses casos servindo para convencer um amado a se juntar à voz poética. Por um lado, há a valorização dos elementos bucólicos, mas, por outro, não há um desfecho que mostre se o amado se mostra convencido ou não – nos dois poemas parece que a resposta seria negativa. Convém notar uma diferença no tipo de descrição realizada – se, no *Idílio* 11 e na *Bucólica* 2, são citados principalmente bens que fazem parte da vida no campo e são posse da voz poética, em *Culex* há uma predominância da ideia de paz, tranquilidade e repouso. Não existe uma tentativa de convencer uma personagem a participar do ambiente bucólico, mas podemos concluir que, ao opor a vida tranquila do pastor ao relato perturbado e confuso do mosquito, a voz poética de *Culex* convença o seu leitor de que a poesia bucólica pode oferecer muito mais satisfação do que poesias de temas épicos. Essa leitura dá um sentido para as longas descrições trágicas de *Culex*, interpretando-as como um modo de reforçar a beleza da vida no campo. Ao invés de trabalhar apenas com a mais comum oposição entre campo e cidade (e.g. *Bucólica* 1 de Virgílio), *Culex* explora mais claramente a oposição entre os gêneros textuais bucólico e épico, ao apresentar uma cena de catábase.¹⁰⁰³

Convém destacarmos que em *Culex* o campo não é apresentado como algo perdido ou sequer ameaçado. As dificuldades advêm da própria vida em um ambiente natural, como é o caso da cobra, mas conseguem ser solucionadas através da própria interação com a natureza, já que o pastor é auxiliado por um mosquito e usa como arma um galho de uma árvore. Assim, percebemos que a voz poética e o próprio pastor (já que é possível que a digressão sobre os bens do pastor seja algo pensado pela personagem) reconhecem o valor do campo sem perdê-lo, e não recorrem a uma série de lembranças nostálgicas. Por outro lado, há a idealização da vida de um pastor, que é retratado como moralmente elevada e pura (v. 79-85), sem mencionar os esforços cotidianos que o campo exige do homem (como na *Geórgica* 1.118-146).

Outra tendência que percebemos em *Culex* é a descrição pormenorizada da rotina do pastor e de seus animais. É possível encontrar descrições semelhantes, como na *Bucólica* 1 (v. 75-78), mas não tão desenvolvidas. Por outro lado, não é explorado o canto

¹⁰⁰³ Podemos considerar que alguns poemas bucólicos também trabalham a oposição entre o seu gênero e o épico, como o *Idílio* 11 de Teócrito, que possui como voz poética principal um personagem épico, Polifemo, ou como a *Bucólica* 1 de Virgílio, que opõe o canto dos pastores à força das armas – no entanto, nesses casos há uma incorporação do épico ao bucólico, enquanto em *Culex* a descrição do inferno destoa fortemente da moldura bucólica do poema.

do pastor (de modo semelhante a *Copa*), o que normalmente ocorre nos poemas bucólicos greco-romanos. A voz poética de *Culex* inclusive afirma que o pastor canta sem arte, o que é estranho, já que normalmente os pastores representados na poesia bucólica são elogiados por seu canto. Uma possível leitura seria que, assim como *Moretum*, também *Culex* se dispõe a mostrar uma rotina mais detalhada e atenta às coisas simples da vida campestre, sem tentar retratar seu pastor como um dos doutos pastores de Virgílio ou Teócrito. Observe-se, contudo, que a descrição detalhada da rotina do pastor em *Culex* não atribui a esta uma aura de trabalho duro, mas talvez apenas perigoso quando o pastor não tem os devidos cuidados.

Os *Priapea* 2 e 3 do *Apêndice Virgiliano* retomam alguns elementos da poesia bucólica, citando-os como parte de propriedades simples que são guardadas por estátuas do deus Priapo. Podemos reforçar a ideia de que na poesia bucólica na maioria das vezes não importa o valor monetário dos elementos citados. São valorizados flores, frutos, árvores, rios e animais, principalmente em função dos prazeres que eles oferecem para os moradores do campo.

Em relação aos *Catalepta* 8, 9 e 15, apenas o *Catalepton* 9 parece produtivo para uma análise mais geral sobre a tradição bucólica. O poema revela que o seu destinatário-homenageado também escreveu poemas bucólicos, aparentemente em língua grega, com pastores virgilianos em um ambiente bucólico. Bernsdorff (2010, p. 201) levanta a possibilidade de também esses poemas estarem relacionados à poesia elegíaca, o que reforçaria a nossa leitura de que há uma ligação crescente entre a poesia bucólica e a poesia elegíaca já logo após Virgílio. Ao mesmo tempo, percebemos que a tradição bucólica na qual esses poemas se inseririam é sinalizada por um conjunto bem simples e efetivo de elementos: pastores com nomes já utilizados por Virgílio, localizados abaixo de uma árvore ampla, fazendo cantos amebeus, características também posteriormente associadas à poesia bucólica.

Outra questão interessante é a presença de diéreses bucólicas nos poemas aqui analisados. O termo é utilizado para quando um verso hexamétrico grego ou latino possui um corte entre o quarto e o quinto pé – ou seja, quando o início do quinto pé coincide com o início de uma palavra. No entanto, é às vezes também um requisito que haja junto uma pausa no sentido do texto, na qual seria possível inserir uma pontuação (seja um ponto final ou uma vírgula). Torna-se difícil, assim, saber precisamente qual a definição de diérese bucólica para cada crítico, a não ser que ele mesmo a explique em seu texto, como é o caso de Nisbet (2008, p. 57), que levanta as diéreses bucólicas nas *Bucólicas* de

Virgílio considerando a pausa de sentido como necessária. Segundo Nisbet (ibid.), seriam 62 versos com diérese bucólica nas *Bucólicas*, o que reforçaria a ideia de que essa seria uma característica de obras do gênero bucólico (quando contraposto ao número ainda mais baixo de ocorrências nos cantos da *Eneida*, por exemplo). Considerando que as *Bucólicas* possuem no total 829 versos, isso dá uma porcentagem de 7,5% dos versos com diérese bucólica.

Se considerarmos apenas a quebra de palavras entre o quarto e o quinto pé do hexâmetro datílico, teríamos em *Dirae/Lydia* 119 versos (65%); em *Moretum* 59 versos (48%); e em *Culex* 163 versos (39%). Bassett (1905, p. 111), por exemplo, considera que em Teócrito cerca de 74% dos versos dos *Idílios* bucólicos possuem diérese bucólica. Percebemos que o crítico não utiliza como pré-requisito a pausa semântica, então, comparando com nosso levantamento, parece que os poemas do *Apêndice Virgiliano* até possuem um número significativo de diéreses desse tipo, aproximando-se do de Teócrito, mas sem alcançá-lo. No entanto, como Bassett (ibid.) reconhece, essa diérese é, de modo geral, utilizada por vários poetas, talvez com principal destaque nos poetas gregos alexandrinos, o que dificulta uma conclusão assertiva sobre os números levantados.

Acrescentando o requisito de pausa também no sentido, levantamos em *Dirae/Lydia* 14 versos (7,6%, mas sendo apenas 1 verso na parte *Lydia*); em *Moretum*, 5 versos (4%); e, em *Culex*, 39 versos (9,4%). Assim, percebemos que *Dirae/Lydia* tem uma recorrência de diéreses bucólicas quase igual à das *Bucólicas* – no entanto, se considerarmos apenas a parte *Dirae*, o número será muito maior, já que a primeira parte do poema concentra 13 versos com diérese e a segunda apenas 1. *Culex* também revela um número maior de diéreses bucólicas do que há na obra bucólica de Virgílio, utilizando o recurso inclusive na longa descrição épica do inferno. Tanto *Dirae* quanto *Culex* podem, assim, indicar que ainda na antiguidade a presença de diéreses entre o quarto e o quinto pé do hexâmetro datílico foi exageradamente utilizada por poetas que buscam se aproximar do tom de Virgílio. No entanto, não é o caso de *Moretum* e *Lydia*.

Um próximo passo para a melhor compreensão de como se deu a evolução da tradição bucólica na antiguidade greco-romana seria buscar traçar como isso se deu em autores anteriores e posteriores aos poemas do *Apêndice Virgiliano*, podendo também ser considerado como isso se deu nas artes visuais da época. Há duas fortes tendências nos poemas do *Apêndice*: por um lado, retratar o ambiente bucólico como um espaço ideal e/ou perdido, o que vemos principalmente em *Dirae/Lydia* e *Copa*; por outro lado,

Moretum não repete a idealização excessiva de elementos campestres, retratando a batalha dos mais simples para se alimentarem. *Culex*, no entanto, pode ser lido dos dois modos: em parte como também idealizando o campo, já que o retrata como um local superior à cidade, mas em parte como também questionando algumas características de autores bucólicos, como os cantos belos dos pastores e a brevidade na descrição do cotidiano humano e animal.

Nossa pesquisa contribui ao destacar como poemas considerados menores, sem datação e autoria precisa, podem também revelar leituras de um gênero textual e mostrar como as obras dos grandes autores foram lidas e interpretadas na antiguidade. Considerando o pequeno número de trabalhos acadêmicos que abordam os poemas do *Apêndice Virgiliano* no Brasil, conseguimos elaborar uma breve introdução às principais questões que ainda acompanham os estudos dos poemas aqui analisados.

A opção por não nos limitarmos à análise de apenas intertextos bucólicos, mesmo que esse fosse o recorte proposto para nosso estudo, revelou-se muito produtiva. Através dela conseguimos destacar as relações entre os poemas do *Apêndice Virgiliano* e outros gêneros textuais, identificando relações que também permeiam outros poemas bucólicos. A relação entre a poesia bucólica e a poesia elegíaca mostra-se fortalecida em poemas como *Dirae/Lydia* e *Copa*, enquanto a aproximação com os gêneros didático e épico revela uma tendência de crítica ou questionamento ao paradigma bucólico nos poemas *Culex* e *Moretum*.

A necessidade de escolher quais poemas da coletânea do *Apêndice Virgiliano* seriam estudados também se mostrou útil: ao passo que *Dirae/Lydia*, *Culex*, *Copa* e *Moretum* foram muito produtivos no levantamento de intertextos e possíveis interpretações para eles, o mesmo não ocorreu com os poemas do *Priapea* e *Catalepta*, que pareceram por demais simples para serem mais aprofundados. Assim, poupamos o leitor de maiores análises que não seriam produtivas, apesar de outros poemas do *Apêndice Virgiliano* demonstrarem claros intertextos com, por exemplo, as *Bucólicas* de Virgílio (como é o caso de *Ciris*, cf. seção 1.3).

Apontar em notas as diferentes propostas editoriais para os poemas aqui estudados se mostrou um exercício interessante, por mais que extremamente desgastante. Através desse levantamento, pudemos ter uma visão mais equilibrada de algumas passagens. Por exemplo, ao dizer que apenas em *Dirae/Lydia* a floresta se mostra silenciosa, sem responder à voz poética (o que seria um momento único na poesia bucólica), salientamos que essa não é a leitura editorial mais comum, mostrando para o leitor que não podemos

adotar uma postura decisiva, que conclua ser essa definitivamente a leitura adequada. Ao mesmo tempo, confirmou-se a necessidade de uma edição mais atual do *Apêndice Virgiliano*, que tenha como base a revisão de leituras de manuscritos (já que críticos como Richmond (1981, p. 116-117) afirmam que algumas leituras de manuscritos foram feitas inadequadamente), algo que dificilmente poderia ser produzido em contexto brasileiro. O trabalho editorial também teria que discutir o sentido e a forma de cada passagem para, a partir do que está documentado nos manuscritos, eventualmente chegar a melhores conjecturas sobre passagens de linguagem estranha, já que diversos passos parecem corrompidos.

A proposta de traduzir os poemas aqui estudados surgiu como mero instrumento para que o leitor pudesse melhor acompanhar a análise seguinte. No entanto, com o desenvolver do trabalho, as traduções acabaram adquirindo uma importância clara, já que elas viriam a propiciar possivelmente um primeiro contato do leitor com os poemas aqui analisados e, por isso, teriam um impacto significado no modo como o *Apêndice Virgiliano* é lido em língua portuguesa. Como esses poemas, na maior parte, não foram traduzidos para o português até o momento de nosso estudo, optamos por produzir um material que pudesse ser acessado por pessoas sem conhecimento das línguas clássicas. Isso foi respeitado, já que as traduções podem auxiliar na compreensão até mesmo de passagens que se mostram obscuras no latim.

Em nosso projeto tradutório, decidimos que o mais importante seria transmitir de algum modo claro que os poemas aqui trabalhados não são uma obra coesa. Para isso, a escolha de diferentes versos para cada poema foi extremamente produtiva, por mais que gere um trabalho tradutório diferente dos demais, de modo a talvez causar estranhamento no leitor. De qualquer modo, mostrou-se interessante comparar as diferentes possibilidades tradutórias aqui selecionadas. Versos mais tradicionais na poesia em língua brasileira, como é o caso do decassílabo e do dodecassílabo, não se mostraram opções tão simples de tradução, em especial por termos optado por não manter um paralelo entre o número de versos do texto em latim e de nossa tradução. O excesso de enjambements nas traduções revela-se cansativo e, em nossa opinião, prejudica a sequência de ideias do texto. Seria preciso desenvolver um estudo mais aprofundado sobre poesia em versos decassílabos e dodecassílabos, o que se revelou incompatível com nosso cronograma de desenvolvimento da dissertação.

Versos maiores, como é o caso dos hexâmetros em língua portuguesa, se mostraram mais produtivos para nossas traduções, pois permitem mais maleabilidade aos

versos, deixando a tradução mais fluida (por mais que nem sempre os originais em latim sejam textos fluidos, em especial devido à transmissão instável deles). Ao mesmo tempo, por já possuímos experiência nesse tipo de tradução, o trabalho se mostrou mais fácil e, ao nosso ver, obtivemos um resultado melhor.

Só se revelou possível traduzir alguns dos poemas do *Apêndice Virgiliano* após o estudo detalhado deles. Sem consulta a críticos e comentaristas anteriores, seria muito difícil entender os poemas em sua minúcia. Como a tradução é, acima de tudo, um trabalho de leitura e interpretação do texto original, é fundamental consultar o que cada passagem já suscitou de discussão entre os críticos. Desse modo, nosso trabalho serve, acima de tudo, para enriquecer cada vez mais os estudos clássicos no Brasil.

cetera nequeo expedire.

BIBLIOGRAFIA

ABEELE, Eric van den. Remarques sur les “Dirae” et la “Lydia” del l’“Appendix Vergiliana”: Les arguments de Van der Graaf sont-ils irréfutables? *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, vol. 2, 1969, p. 145-154.

ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

ALBRECHT, Michael von. *A History of Roman Literature: from Livius Andronicus to Boethius*, vol. 1. Leiden: E. J. Brill, 1997.

ALLEN, Katharine. *Doctus Catullus*. *Classical Philology*, vol. 10, no. 2, apr. 1915, p. 222-223.

ALLEN, Thomas W.; SIKES, E. E. *The Homeric Hymns*. London: Macmillian Company, 1904.

ALTON, E. H. The “Culex”. *Proceedings of the Classical Association*, 1945, p. 19-20.

ANDERSON, W. B. Statius and the date of the *Culex*. *The Classical Quarterly*, vol. 10, no. 4, Oct. 1916, p. 225-228.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BÄHR, Johann Christian Felix. *Catonis Dirae*. In: _____. *Geschichte der römischen Literatur*. Karlsruhe: Chr. Fr. Müller, vol. 1, 1844, p. 377-80.

BARCHIESI, Alessandro. Otto punti su una mappa dei naufragi. *Memoria, arte allusiva, intertestualità*, no. 39, 1997, p. 209-226.

BARKER, Andrew. Music. In: HORNBLLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (edd.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 975-985.

BARRETT, Anthony A. The Authorship of the *Culex*: An Evaluation of Evidence. *Latomus*, t. 29, fasc. 2, apr.-jun. 1970a, p. 348-362.

_____. Donatus and the Date of the *Culex*. *Classical Philology*, vol. 67, no. 4, oct. 1972, p. 280-287.

_____. The Poet’s Intentions in the *Culex*. *Latomus*, t. 35, fasc. 3, jul.-set. 1976, p. 567-574.

_____. The Praise of Country Life in the *Culex*. *La Parola del Passato: Rivista di Studi Antichi*, vol. 25, 1970b, p. 323-327.

BARTH, Vinicius Ferreira. *O canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes: ensaios de interpretação, tradução poética e notas*. 182f. Dissertação (mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BASSETT, Samuel Eliot. Notes on the Bucolic Diaeresis. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 36, 1905, p. 111-124.

BERG, William. *Early Virgil*. London: Athlone Press, 1974.

BERMAN, Antoine. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Translated and Edited by Françoise Massardier-Kenney. Kent (Ohio): The Kent State University Press, 2009.

BIRT, Theodor. *Erklärung des Catalepton: Jugendverse und Heimatpoesie Vergils*. Leipzig: B. G. Teubner, 1910.

BLAKENEY, E. H. *The Copa and the Moretum: Two Poems attributed to Virgil*. Winchester, 1933.

BOLISANI, Ettore S. C. Il *Culex* dell'Appendix Vergiliana e il Virgilio Maggiore. *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*. Tomo 116. Anno accademico 1957-1958, p. 171-200.

BORGES, Jorge Luís. Las Versiones Homéricas. In: _____. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 94-99.

BORGO, Antonella. (Pseudo) Virgilio e (pseudo) Seneca tra poesia e magia: il mito di Orfeo. In: FLORES, Enrico (ed.). *Miscellanea di studi in onore di Armando Salvatore*. Napoli: Loffredo, 1992, p. 79-88.

BREED, Brian W. The pseudo-Vergilian *Dirae* and the earliest responses to Vergilian pastoral. *Trends in Classics*, vol. 4, apr. 2012, p. 3-28.

CALENDÁRIO rústico de Saint-Romain-en-Gal. [Fim do séc. II – início do séc. III]. Heigh 5.66 m. Inventário 83116, Museu de Arqueologia Nacional, Saint-Gemain-en-Laye, França. Incompleto. Disponível em: <<https://archaeology-travel.com/photo-album/roman-mosaic-saint-romain-en-gal/>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

CANAL, Pietro. *Due idillii attribuiti al grammatico Valerio Catone*. Venezia: Giuseppe Antonelli, 1840.

CARDOSO, Leandro Dorval. *A Tebaida, de Públio Papínio Estácio: introdução, tradução e comentários (cantos I-V)*. 1115f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Araraquara, 2012.

CARLSON, Gregory I.; SCHMIDT, Ernst A. Form and Transformation in Vergil's *Catalepton*. *The American Journal of Philology*, vol. 92, no. 2, Apr. 1971, p. 252-265.

- CARPENTER, Thomas H. *Art and Myth in Ancient Greece*. London: Thames and Hudson Ltd, 1991.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène. *Virgile, Les Bucoliques*. Paris: Les Belles Lettres, 2014.
- CASSIN, B. *O efeito sofisticado: Sofística, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcio de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CASTILHO, Antonio Feliciano de (trad.). *As Georgicas de Virgílio*. Lisboa: Imprensa nacional, 1892.
- CLACKSON, James; HORROCKS, Geoffrey. *The Blackwell History of the Latin Language*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- CLAUSEN, Wendell V. Callimachus and Latin Poetry. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 5, 1964, p. 181-196.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CONTE, Gian Biagio; BARCHIESI, Alessandro. *Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade*. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature: a history*. Baltimore: John Hopkins, 1999.
- _____. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- COSSIO, Aluisio. *Studia Vergiliana*. Piceno: Typis Simboli, 1931.
- COURTNEY, E. The textual transmission of the *Appendix Vergiliana*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n. 15, 1968, p. 133-141.
- CUPAIOLO, Giovanni. *Il "De rosis nascentibus": introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- CUTOLO, Paolo. Note critiche ed esegetiche alla "Copa". In: NICASTRI, L. (org.). *Contributi di filologia latina*. Napoli: Arte tipografica, 1990a, p. 103-120.
- _____. The Genre of the *Copa*. *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, vol. 6, 1990b, p. 115-119.
- DELLA CORTE, Francesco. *Appendix Vergiliana*. Trad. e analisi. Genova: Rez. Liénhard, 1980.
- DRABKIN, Israel E. *The Copa: An Investigation of the Problem of Date and Authorship with Notes on Some Passages of the Poem*. Geneva: The W. F. Humphrey Press, 1930.

DREW, D. L. The *Copa*. *Classical Quarterly*, vol. 17, 1923, p. 73-81.

_____. *Culex*: Sources and their Bearing on the Problem of Authorship. Oxford: Basil Blackwell, 1925.

DUCKWORTH, George E. Studies in Latin Hexameter Poetry. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 97, 1966, p. 67-113.

DUFF, J. Wight; DUFF, Arnold M. *Minor Latin Poets*. Volumes 1 and 2. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1935.

DUPONT, Florence. *Recitatio* and the reorganization of the space of public discourse. In: HABINEK, Thomas; SCHIESARO, Alessandro (edd.). *The Roman Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 44-60.

DYMOCK, John; DYMOCK, Thomas. *Bibliotheca Classica*: or, A Classical Dictionary. London: Longman, 1833.

EDMUNDS, Lowell. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

ELAM, Helen Regueiro. Intertextuality. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton, 1993, p. 620-622.

ELLIS, Robinson. *A Bodleian Ms. of Copa, Moretum, and other poems of the Appendix Vergiliana*. London: Henry Frowde, 1906.

_____. The *Dirae* of Valerius Cato. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 11, n. 1, 1890, p. 1-15.

_____. Further Remarks on the *Dirae* and *Lydia*. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 20, n. 2, 1899, p. 139-148.

_____. On the *Culex* and Other Poems of the *Appendix Vergiliana*. *The American Journal of Philology*, vol. 3, no. 11, 1882, p. 271-284.

_____. On the *Dirae*. *The Journal of Philology*, vol. 8, 1879, p. 72-74.

_____. A Theory of the *Culex*. *The Classical Review*, vol. 10, no. 4, may 1896, p. 177-183.

_____. The Text of the "Culex". *Hermathena*, vol. 16, no. 37, 1911, p. 242-247.

_____. Two Conjectures on the *Dirae* and *Lydia*. *The American Journal of Philology*, vol. 10, n. 2, 1889, p. 208-209.

ENK, Petrus Joannes. *De Lydia et Diris carminibus*. *Mnemosyne*, vol. 47, pars 4, 1919, p. 382-409.

ESKUCHE, Gustav. *De Valerio Catone deque Diris et Lydia carminibus*. Marburgi Cattorum: Typis Lucovici Doell Casselani, 1889.

ESTATUETA de terracota de uma mênade dançando. [séc. III a.C.]. Altura 24.1 cm. Arte grega e romana, número de inventário 12.232.13, Museu metropolitano de arte de Nova York, Estados Unidos da América. 1 terracota de Taranto. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terracotta_dancing_maenad_MET_12.232.13.png#>. Acesso em: 18 mar. 2018.

FAIRCLOUGH, Henry Rushton. The *Culex* and Ovid. *Transactions and Proceeding of the American Philological Association*, vol. 58, 1927, p. XVI-XVIII.

_____. The poems of the *Appendix Vergiliana*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 53, 1922, p. 5-34.

FANTHAM, Elaine. Introduction and notes. In: FALLON, Peter (trans.). VIRGIL. *Georgics*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. XI-XXXIII, 95-109.

_____. *Latin Poets and Italian Gods*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

FANTUZZI, Marco. Pastoral love and ‘elegiac’ love, from Greece to Rome. *Leeds International Classical Studies*, vol. 2, 2003, p. 1-11.

FENSTERBUSCH, Curt (trad.). Marcus Vitruvius Pollio. *Zehn Bücher über Architektur / De Architectura Libri Decem*. Darmstadt: Die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

FILHO, Lucindo. *Novas Virgilianas*. Vassouras: [s.n.], 1888.

FITZGERALD, William. Labor and Laborer in Latin Poetry: The Case of the *Moretum*. *Arethusa*, 1996, p. 389-418.

_____. Metamorphosis and *Metamorphoses*. In: *Ovid Colloquium* (Roman Society), 3 jun. 2017, London, Senate House.

_____. *Slavery and the Roman Literary Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. Tradutibilidades em Tibulo, 3.20. *Scientia Traductionis*, n. 10, 2011, p. 141-150.

_____. . Uma sátira de Horácio traduzida por Guilherme Gontijo Flores. *Jornal Opção*, edição 2180, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/uma-satira-de-horacio-traduzida-por-guilherme-gontijo-flores-92350/>>. Acesso em: 16 abr. 2019.

FORDYCE, Christian James. *Catullus: A Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 39, 1997, p. 13-34.

FOWLER, W. Warde. A Metrical Peculiarity of the *Culex*. *The Classical Review*, vol. 33, issue 5/6, aug./sep. 1919, p. 95-97.

_____. Notes on *Culex* – Lines 24-41. *The Classical Review*, vol. 28, issue 4, jun. 1914, p. 119-121.

FRAENKEL, Eduard. The *Culex*. *The Journal of Roman Studies*, vol. 41, parts 1 and 2, 1952, p. 1-9.

_____. The *Dirae*. *The Journal of Roman Studies*, Cambridge, v. 56, 1966, p. 142-155.

FRAGMENTO redondo com pastor e rebanho. [300-399 d.C.]. Diâmetro: 9.7 cm. Departamento Antigo, inventário 66.1.37, Museu de Vidro de Corning, Nova York, Estados Unidos da América. 1 vidro transparente verde claro. Disponível em: <<https://www.cmog.org/artwork/roundel-fragment-shepherd-and-flock>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

FRANK, T. Il nono *Catalepton* dell'Appendix Vergiliana. *Rivista di Filologia e d'Istruzione classica*, vol. 59, 1931, p. 1-11.

_____. Vergil's Apprenticeship I. *Classical Philology*, vol. 15, no. 1, jan. 1920, p. 23-38.

FRANZOI, Alessandro. *Copa*. L'Ostessa. Poemetto pseudovirgiliano. Padova: Programma, 1988.

FRAZER, James George. *Ovid's Fasti*. London: William Heinemann, 1959.

GAISSER, Haig Julia (ed.). *Catullus*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GALLETIER, Edouard. *Epigrammata et priapea*. Paris: Librairie Hachette, 1920.

GANIBAN, R. T. *Statius and Virgil: The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GARROD, H. W. Some Passages of the *Catalepton*. *The Classical Quarterly*, vol. 4, iss. 2, April 1910 p. 121-127.

GIANCOTTI, Francesco. Sulla cronologia e sulla dedica del *Culex*. *Maia*, vol. 4, 1951, p. 70-76.

GIFFORD, Terry. Constructions of Arcadia. In: *Pastoral*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 1999, p. 13-44.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

GOLDHILL, Simon. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

GONÇALVES, R. Tradução e ritmo: rêver le vers de Lucrécio. *Morus – Utopia e Renascimento*, Campinas, v. 11, n. 1, 2016.

GOODYEAR, F. R. D. The *Copa*: a text and commentary. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 24, 1997, p. 117-131.

GOUVÊA Jr., Márcio Meirelles. O moretum [pseudo-*virgílio*]. *Escamandro*, 22 ago. 2013. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2013/08/22/o-moretum-pseudo-virgilio/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

GOWERS, Emily. *The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

GRAAF, Cornelis van der. *The Dirae: with translation, commentary and an investigation of its authorship*. Leiden: E. J. Brill, 1945.

GRANT, Mark. The *Copa*: Poetry Youth and the Roman Bar. *Proceedings of the Virgil Society*, vol. 24, 2001, p. 121-134.

GREENWOOD. Paulinus. [Ps.-Virg.] *Copa* 3. *Eranos*, vol. 97, 1999, p. 50-53.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GROCHOCKI, Marina Cavichiolo. A *Heroidum Epistula* VII em dístico elegíaco brasileiro. *Translatio*, n. 11, Porto Alegre, jun. 2016, p. 98-108.

_____. *The Dirae's Transformation of Bucolic Poetry*. Annual Meeting of Postgraduates in Ancient Literature: Transformation, University of Liverpool, 22nd June 2017.

GRUENEWALD, Frances J. *The Copa: an introduction and commentary*. 156 f. Thesis (Master of Arts) – Department of Classics, University of British Columbia, 1975.

GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.

HALLER, Benjamin Stephen. *Landscape description in Homer's Odyssey*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy – Graduate Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh, Pennsylvania, 2007, 308pp.

HALPERIN, David M. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. West Hanover: Yale University Press, 1983.

HARDIE, Philip. *Virgil. Greece & Rome. New surveys in the Classics*, no. 28. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HARDIE, W. R. The *Culex*. *The Classical Quarterly*, vol. 14, no. 1, jan. 1920, p. 23-38.

HARTWICK, Kerry. Tracking the Odyssey's Plot through Dawn's Epithets. *Studies in Mediterranean Antiquity and Classics*, vol. 3, iss. 1, 2013, p. 1-16.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2012.

HENDERSON, John. Corny *Copa*, the Motel Muse. In: SPENTZOU, E.; FOWLER, D. (edd.). *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 253-278.

HERRMANN, Léon. *L'âge d'argent doré*. Paris: Presses universitaires de France, 1951.

_____. *Le second Lucilius*. Collection Latomus, vol. 34. Revue d'études latines, 1958.

HINDS, Stephen. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOLZBERG, Niklas (ed.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Classica Moncensia, 30. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005a.

_____. Hoffnung auf die Rückkehr des *aureus puer*: Das Priapeum *Quid hoc noui est?* In: _____. *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen in literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005b, p. 237-243.

_____. Impersonating Young Virgil: The Author of the *Catalepton* and His *Libellus*. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, no. 52, 2004, p. 29-40.

HOPKINSON, Neil (ed.). OVID. *Metamorphoses*. Book 13. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. (ed.). *Theocritus, Moschus, Bion*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015.

HORSFALL, Nicholas. The Cultural Horizons of the "Plebs Romana". *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 41, 1996, p. 101-119.

_____. The *Moretum* decomposed. *Classica et Mediaevalia*, v. 52, 2001, p. 303-315.

_____. *Virgil, Aeneid 6: A Commentary*, vol. 1. Introduction, Text and Translation. Berlin: De Gruyter, 2013.

HÖSCHELE, R. Moreto-Poetik: das *Moretum* als intertextuelles Mischgericht. In: HOLZBERG, Niklas (ed.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Classica Moncensia, 30. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 244-269.

HOUSMAN, A. E. Remarks on the *Culex*. *The Classical Review*, vol. 16, 1902, p. 339-346.

HUBBARD, Thomas K. *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.

HUNTER, Richard L. *Theocritus: a selection, Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

IODICE, Maria Grazia. Ancora sulla paternità del *Culex* nell'*Appendix Vergiliana*. *Philologia Antiqua*, vol. 6, 2013, p. 103-108.

JACOBS, Friedrich. Über die *Diras* des Valerius Cato. *Bibliothek der alten Literatur und Kunst* 9, 1792, p. 56-61.

JAMES, Sharon L. *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley: University of California Press, 2003.

JANKA, Markus. *Prolusio* oder Posttext? Zum intertextuellen Stammbaum des hypervergilischen *Culex*. In: HOLZBERG, Niklas (org.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen in literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 28-67.

JENKYNS, Richard. Virgil and Arcadia. *The Journal of Roman Studies*, vol. 79, 1989, p. 26-39.

JONES, Frederick. *Virgil's Garden: The Nature of Bucolic Space*. London: Bloomsbury, 2011.

KEIGHTLEY, Thomas. *Notes on the Bucolics and Georgics of Virgil: with excursus, terms of husbandry, and a flora virgiliana*. London: Whittaker and Co., 1846.

KEENE, Charles Haines. *The Eclogues of Calpurnius Siculus and M. Aurelius Olympius Nemesianus*. London: George Bell & Sons, 1887.

KEIL, Heinrich. *Grammatici Latini*, vol. 4. Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1864.

KENNEDY, Duncan F. *Culex* 62ff. *The Cambridge Classical Journal*, vol. 29, 1983, pp. 48-53.

_____. Gallus and the *Culex*. *Classical Quarterly*, vol. 32, no. 2, 1982, p. 371-389.

KENNEY, E. J. *The Ploughman's Lunch, Moretum: a poem ascribed to Virgil*. Bristol: Bristol Classical Press, 1984.

KEPPIE, Lawrence. Vergil, the Confiscations, and Caesar's Tenth Legion. *The Classical Quarterly*, vol. 31, no. 2, 1981, p. 367-370.

KHAN, H. Akbar. *Dirae* 93 Again. *Mnemosyne*, Fourth Series, vol. 22, fasc. 2, 1969, p. 159-164.

LAIRD, Andrew. The Poetics and Afterlife of Virgil's Descent to the Underworld: Servius, Dante, Fulgentius and the *Culex*. *Proceedings of the Virgil Society*, vol. 42, 2001, p. 29-80.

LATTIMORE, Steven. Battus in Theocritus' Fourth *Idyll*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 14, no. 3, 1973, p. 319-324.

LAUDANI, C. *Moretum*. Nápoles: Loffredo editore, 2004.

LEE, Guy (ed.). CATULLUS. *The poems of Catullus*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LEO, Fridericus (ed.). *Culex: carmen Vergilio ascriptum. Accedit Copa elegia*. Berlin: Weidmannsche, 1891.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. A New Edition Revised and Augmented throughout by H. Stuart Jones. Oxford: Clarendon Press, 1953.

LINDSAY, Wallace Martin. Notes on the *Lydia*. *The Classical Review*, Cambridge, v. 32, n. 3/4, may/jun. 1918, p. 62-63.

_____. Virgil's *Culex*. *The Classical Quarterly*, vol. 18, issue 2, april 1924, p. 84.

LIPKA, Michael. *Language in Vergil's Eclogues*. Berlin: de Gruyter, 2001.

LIVRO das mil e uma noites. Volume 1, ramo sírio. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. 4ª edição. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

LORENZ, Sven. *Inuideo uobis, agri: mea gaudia habetis*: Bukolische Verwünschungen und elegische Eifersucht in den *Dirae*. In: HOLZBERG, Niklas (org.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen in literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 1-27.

LORENZO, Enrico di; GIORDANO, Fausto. *Bucolicorum Latinorum Poetarum Lexicon*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1996.

LOUIS, Lisa L. St. *Prolegomenon to an Edition of the Pseudo-Virgilian Culex*. Thesis submitted to the School of Graduate Studies and Research – PhD in Classical Studies. Ottawa, University of Ottawa, 2001. 216ff.

LOWE, Dustan. A Stichometric Allusion to Catullus 64 in the *Culex*. *The Classical Quarterly*, vol. 64, issue 2, dec. 2014, p. 862-865.

LUCARINI, Carlo M. La favola del *Culex*. *Hyperboreus*, vol. 14, 2008, p. 61-67.

MACKAIL, John William. Virgil and Virgilianism: a study of the minor poems attributed to Virgil. *The Classical Review*, vol. 22, no. 3, May 1908, p. 75-73.

MAGNELLI, Enrico. Bucolic Tradition and Poetic Programme in Calpurnius Siculus. In: FANTUZZI, Marco; PAPANGHELIS, Theodore (edd.). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill, 2006, p. 467-478.

MALTBY, Robert. Introduction. In: TIBULLUS. *Elegies*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. VII-XXVI.

MANAKIDOU, Flora P. ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΑΔΩΝΙΔΟΣ and ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΒΙΩΝΟΣ: Remarks on Their Generic Form and Content. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, no. 37, 1996, p. 27-58.

MARINČIČ, Marko. Der elegische Staatsmann: *Maecenas* und der augusteische Diskurs. In: HOLZBERG, Niklas (org.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen in literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 116-141.

_____. The Pseudo-Virgilian *Culex*: What Kind of Parody? *CentoPagine*, vol. 5, 2011, p. 13-23.

MARTINDALE, C. Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (Ed.). *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 1-13.

MAYER, Roland G. Grecism. In: ADAMS, J. N.; MAYER, R. G. (edd.). *Aspects of the Language of Latin Poetry*. Proceedings of the British Academy, vol. 93. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. Latin Pastoral after Virgil. In: FANTUZZI, Marco; PAPANGHELIS, Theodore (edd.). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill, 2006, p. 451-466.

MENDES, Manuel Odorico (trad.). VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MERKLE, Stefan. *Copa docta*. In: HOLZBERG, Niklas (ed.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. *Classica Moncensia*, 30. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 91-115.

MERRILL, Elmer Truesdell. *Catullus*. Boston: Ginn and Company, 1893.

MERRY, W. Walter; RIDDELL, James (edd.). *Homer's Odissey*. Books I-XII, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1886.

MESCHONNIC, Henri. *Ethics and politics of translating*. Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam: John Benjamins, 2007.

MICHIE, James (trans.). *The Odes of Horace*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964.

MIGUET, T. Une «élégie» plus virgilienne que Virgile dans I "Appendix Vergiliana" (Catalepton IX). In: THILL, Andrée. *L'élégie romaine*. Actes du Colloque de

Mulhouse. Paris: Faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse, 1980, p. 245-260.

MORELLI, Alfredo M. La vita beata del pastore ed un passo del *Culex*. *Rivista di filologia e instruzione classica*, vol. 128, 2000, p. 432-453.

MOST, Glenn. *Forging a Poetic Autobiography: The Culex. The Appendix Vergiliana and its Reception Conference*. Corpus Christi College, Oxford. 10 jun. 2017.

_____. The 'Virgilian' *Culex*. In: WHITBY, M.; HARDIE, P.; WHITBY, M. (edd.). *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*. Bristol: Bristol Classical Press, 1987, p. 199-209.

MOZLEY, J. H. Statius as an imitator of Vergil and Ovid. *The Classical Weekly*, vol. 27, n. 5, out. 1933, p. 33-8.

MOYA DEL BAÑO, Francisca. Orfeo y Euridice en el *Culex* y en las *Geórgicas*. *Cuadernos de filología clásica*, vol. 4, 1972, p. 187-211.

NAEKE, August Ferdinand. Viro Illustri. *Rheinisches Museum für Philologie, Geschichte und griechische Philosophie*, 2 Jahrg., 1828, p. 113-124.

NÉMETH, Béla. The Question of Arrangement in Virgil's Catalepton and Catulli Veronensis Liber. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 39, 1999, p. 215-224.

NICHO de mosaico. [50-70 d.C.]. 1,10m de altura, 0,80m de largura. Inventário GR.159.1910, Museu Fitzwilliam, Cambridge, Inglaterra. 1 mosaico. Disponível em: <<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/collections/greeceandrome/objectinfocus/GR.159.1910>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

NISBET, R. G. M. The Style of Virgil's Eclogues. In: VOLK, Katharina (ed.). *Vergil's Eclogues*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 48-63.

NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. 292 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NUNES, Carlos Alberto (trad.). HOMERO. *Iliada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

OLIVA NETO, João Angelo. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco. *Cadernos de literatura em tradução*, n. 15, 2016, p. 151-184.

_____. Apresentação. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-32.

_____. *Dos Gêneros da Poesia Antiga e Sua Tradução em Português*. 262f. Tese (Livre Docência) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. *Falo no Jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

_____. *O livro de Catulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PÃ e Dáfnis. [100 a.C.?]. 158 cm de altura. Coleção Farnese, inventário 6329, Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Itália. 1 estátua em mármore. Cópia romana de original grego de Heliodoro.

PAGÁN, V. E. *Georgics* 2.497 and *Thebaid* 1.19-20: Allusion and Inspiration. In: DOMINIK, W. J.; NEWLANDS, C. E.; GERVAIS, K. (edd.). *Brill's Companion to Statius*. Leiden: Brill, 2015, p. 362-376.

PAINEL de relevo da tampa de um sarcófago (caixão de pedra) mostrando a redução através do fervimento de *mustum* (vinho recém prensado) até *defrutum* (um cozido mais espesso). [III d.C.]. Altura 15.7 cm. Coleção Townley, inventário GR 1805,0703.457, BM Cat Sculpture 2212, Museu Britânico, Inglaterra. Mármore, não restaurado.

Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399910&partId=1&images=true&subject=16177&page=1>. Acesso em: 17 mar. 2018.

PALLÀRES, Joan Gómez. La vida ‘silenciosa’: arte y epigrafía en *Copa. Habis*, no. 33, 2002, p. 213-234.

PALMER, L. R. *The Latin Language*. London: Faber and Faber Limited, 1954.

PASQUALI, Giorgio. Arte alusiva. In: PRATA, Patrícia; VASCONCELLOS, Paulo. *Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais*. No prelo.

PAYNE, Mark. The one absolute didactic poem, and its opposite: Schelling on ancient didactic poetry and the scientificity of contemporary lyric. *Classical Receptions Journal*, vol. 6, issue 2, 1 June 2014, p. 245–269.

PEIRANO, Irene. *The Rhetoric of the Roman Fake: Latin Pseudepigrapha in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

PERKELL, Christine G. On *Eclogue* 1.79-83. In: VOLK, Katharina (ed.). *Vergil's Eclogues*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 110-124.

PERUTELLI, A. VIRGÍLIO. *Moretum*. Pisa: Giardini editori e stampatori, 1983.

PRATA, Patrícia. *Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos*. PhaoS, vol. 17, n. 1, 2017.

POLASTRI, Bárbara Elisa. *As Dirae da Appendix Vergiliana: estudo, tradução e notas*. 51f. Trabalho de Graduação (Licenciatura em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex*. Dissertação de Mestrado (Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013, 177ff.

POUSSIN, Nicolas. *A Bacchanalian Revel before a Term*. [1632-1633]. 98 x 142.8 cm. Inventory number NG62. National Gallery, London, United Kingdom. Oil on canvas.

_____. *The Triumph of Pan*. [1636]. 135.9 x 146 cm. Inventory number NG6477. National Gallery, London, United Kingdom. Oil on canvas.

PRATOS báquicos. [IV d.C.]. 18.5 cm de diâmetro. *The Mildenhall Treasure*, inventário 1946,1007.2-3, Museu Britânico, Inglaterra. 2 pratos de prata.

PULLAN, Ben. ‘*Praemia sunt pietatis ubi?*’: The Gnat reads *Aeneid* VI. Annual Meeting of Postgraduates in Ancient Literature. University of Liverpool, Liverpool. 22 jun. 2017.

PUTNAM, Michael C. J. *Virgil's Pastoral Art*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.

RADFORD, Robert S. The *Culex* and Ovid. *Philologus*, vol. 86, issue 1-4, 1931, p. 68-117.

_____. The Language of the Pseudo-Vergilian Catalepton with Especial Reference to Its Ovidian Characteristics. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 54, 1923, p. 168-186.

_____. The *Priapea* and the *Vergilian Appendix*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 52, 1921, p. 148-177.

RAND, Edward Kennard. Young Virgil's Poetry. *Harvard Studies in Classical Philology*, Massachusetts, v. 30, 1919, p. 103-85.

REED, J. D. *Idyll* 6 and the Development of Bucolic after Theocritus. In: CLAUSS, James J.; CUYPERS, Martine (edd.). *A Companion to Hellenistic Literature*. Hoboken: John-Wiley & Sons, 2010, p. 238-250.

REEVE, M. D. *Appendix Vergiliana*. In: REYNOLDS, L. D. *Texts and transmission: a survey of the Latin Classics*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 437-440.

_____. The textual tradition of *Aetna*, *Ciris* and *Catalepton*. *Maia*, 1975, p. 231-247.

REINACH, S. *Répertoire des Peintures grecques et romaines*. Paris: E. Leroux, 1922.

RICHMOND, Ioannes. Quae ritur quomodo *Appendicis Vergilianae* poemata in unum conuenerint. *Rivista di filologia e de instruzione classica*, 1976, p. 26-30.

_____. Recent Work on the 'Appendix Vergiliana' (1950-1975). In: TEMPORINI, Hildegard; HASSE, Wolfgang (edd.). *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit: Einzelne Autoren, Fortsetzung, Vergil, Horaz, Ovid)*. De Gruyter, 2, 32, 2, 1981, p. 1112-1154.

RIMELL, Victoria. *The Closure of Space in Roman Poetics: Empire's Inward Turn*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

ROLFE, J. C. (trans.). *Suetonius*. Volume II. London: William Heinemann, 1950.

ROSE, Herbert Jennings; DIETRICH, B. C.; PEATFIELD, Alan A. D. *Dirae*. In: HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. *The Oxford Classical Dictionary*. 4ª edição. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 1049-1050.

ROSELAAR, Saskia T. *Public Land in the Roman Republic: a Social and Economic History of Ager Publicus in Italy, 396-89 BC*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

ROSIVACH, Vincent J. The Sociology of the *Copa*. *Latomus*, vol. 55, 1996, p. 605-614.

ROSS Jr., David O. The *Culex* and *Moretum* as Post-Augustan Literary Parodies. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 79, 1975, p. 235-263.

_____. The Sixth *Eclogue*: Virgil's Poetic Genealogy. In: VOLK, Katharina (ed.). *Virgil's Eclogues*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 189-215.

RUE, Charles de la (ed.). *P. Virgilio Maronis Opera*. Paris: Claudii Thibout & Pet. Esclassan, 1675.

RUMPF, Lorenz. Bucolic *nomina* in Virgil and Theocritus: On the Poetic Technique of Virgil's *Eclogues*. In: VOLK, Katharina (ed.). *Virgil's Eclogues*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 64-78.

RUPPRECHT, Kai. *Cinis omnia fiat: zum poetologischen Verhältnis der pseudo-vergilischen "Dirae" zu den Bucolica Vergils*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

RUSSEL, Donald Andrew. *De imitatione*. In: WEST, David; WOODMAN, Tony (edd.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 1-16.

SAGE, Michael M. *The Republican Roman Army: a Sourcebook*. New York: Routledge, 2008.

SALVATORE, Armando. Echi catulliani nel *Culex*. *Vichiana: rassegna di studi filologici e storici*, 1978, vol. 7, p. 38-51.

_____. *O bona pastoris (Culex 58 ss.)*. Tra Lucrezio e Virgilio. In: UNIVERSITÀ cattolica del Sacro Cuore. Scritti in onore di Benedetto Riposati. Rieti e Milão: Vita e Pensiero, 1979, p. 431-460.

_____. Praefatio. In: SALVATORE, Armando et al. *Appendix Vergiliana*. Roma: Typis Officinae Polygraphicae, 1997, p. v-xxx.

SALVATORE, Armando; REMO, Fiomini. *Appendix Vergiliana*. In: ENCICLOPEDIA Virgiliana: A-Da, vol. 1. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1991, p. 229-239.

SANTOS, Acácio Luiz. Humor e decadência: uma leitura do Catalepton atribuído a Virgílio. *Travessias*, v. 4, n. 2, 2010, p. 638-649.

SAUNDERS, Timothy. *Bucolic ecology: Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*. London: Gerald Duckworth, 2008.

SCHAMP, Jacques. *Latet anguis in herba: les développements d'un thème épigrammatique*. *Les Études Classiques*, vol. 48, 1980, p. 217-229.

SCHMIDT, Ernst A. Arcadia: Modern Occident and Classical Antiquity. In: VOLK, Katharina (ed.). *Vergil's Eclogues*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 16-47.

SCHMITZ, L. Pan. In: SMITH, William (ed.). *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Vol. III. Boston: Little, Brown, and Company, 1870, p. 106-107.

SCHNIEBS, Alicia et al. *Copa / La tabernera: poema pseudovirgiliano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

SCHNIEBS, Alicia et al. *Moretum: poema pseudovirgiliano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

SCHNIEBS, Alicia; NENADIC, Roxana. *Uirgineo libata Achelois ab amne: algo más sobre Copa 15-16*. *Argos*, vol. 35, 2012, p. 253-260.

SCHUTTER, K. H. E. *De Lydia et Diris carminibus. Mnemosyne*, Leiden, Fourth Series, v. 6, fasc. 3, 1953, p. 110-115.

SEATED Muse, Thalia. [2nd century]. Height 1.59 metres. Inventory number 295. Vatican Museums, Pius-Clementine Museum, Room of the Muses, 59, Rome. 1 marble statue. Roman copy after Greek original.

SEATON, R. C. (trans.). APOLLONIUS RHODIUS. *The Argonautica*. London: William Heinemann, 1912.

SEGAL, Charles Paul. Vergil's *Caelatum Opus: An Interpretation of the Third Eclogue*. *The American Journal of Philology*, vol. 88, no. 3, jul. 1967, p. 279-308.

- SERENI, Vittorio. *Modo sit dum grata uoluntas*. In: BARBESI, Luigi (ed.). *Scritti in onore di Caterina Vassalini*. Verona: Fiorini, 1974, p. 459-466.
- SICKLE, J. van. Theocritus and the Development of the Conception of Bucolic Genre. *Ramus*, vol. 5, July 1976, p. 18-44.
- SHIPLEY, Frederick William. Ovidian Vocabulary and the *Culex* Question. *Transactions and Proceeding of the American Philological Association*, vol. 57, 1926, p. 261-274.
- SILVA, Gabriel Alexandre Fernandes da. *As Dirae: imprecação na Appendix Vergiliana – Introdução, tradução e notas de comentário*. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Departamento de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.
- SLAVITT, David R. *The gnat and other minor poems of Virgil*. Berkeley: University of California, 2011.
- SMITH, Peter L. Vergil's *Avena* and the Pipes of Pastoral Poetry. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 101, 1970, p. 497-510.
- SNELL, Bruno. Arcadia: the Discovery of a Spiritual Landscape. In: _____. *The Discovery of the Mind: the Greek Origins of European Thought*. Oxford: Blackwell, 1953.
- SNYDER, James McIntosh. The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets. *The Classical Journal*, vol. 76, no. 3, Feb.-Mar. 1981, p. 193-196.
- SOUZA, Luiza dos Santos. *Bi-tradução do livro primeiro dos amores de Ovídio: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco*. 211 f. Dissertação (mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.
- SPENTZOU, Efrossini. Secularizing the Muse. In: SPENTZOU, E.; FOWLER, D. (edd.). *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 1-28.
- TARRANT, R. J. Nights at the *Copa*: Observations on Language and Date. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 94, 1992, p. 331-347.
- TERRACOTA Kylix (copo de bebida). [c. 550 d.C.]. 12.7 x 25.7 cm. Diâmetro da boca 20cm. Inventário 59.15, Museum metropolitano de arte de Nova York, Estados Unidos da América. 1 vaso em cerâmica.
- TALIA, musa da comédia. [II séc.]. Altura 1.82 m. Inventário 1685. Museu Britânico, Coleção Townley, Inglaterra. Cabeça não pretence ao torso; partes da superfície do tecido refeitos e braço restaurado no séc. XVIII.
- THILO, Georgius; HAGEN, Hermannus. *Servii gramatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Leipzig: Teubner, 1881.

THOMAS, Richard F. A Bibulous Couch ([Verg.] *Copa* 5-6)? *Classical Philology*, vol. 86, no. 1, Jan. 1991, p. 41-43.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Marânus, 1945.

TRESS, Heather van. *Poetic Memory: Allusion in the poetry of Callimachus and the Metamorphoses of Ovid*. Leiden: Brill, 2004.

TRYPANIS, C. A.; GELZER, Thomas; WHITMAN, Cedric H. (edd.). CALLIMACHUS. *Aetia, Iambi, Hecale and Other Fragments*. MUSAEUS. Hero and Leander. London: William Heinemann, 1973.

USSANI, Vincenzo. *Su le "Dirae"*. Torino: Ermanno Loescher, 1902.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Poesia amorosa e infâmia: eu poético e autor empírico na Roma antiga. In: LEITE, Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Raimundo (org.). *Gênero, religião e poder na antiguidade: contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012, p. 168-186.

VIEIRA, Bruno (trad.). Lucano. *Farsália: cantos I a V*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VIEIRA, Trajano (trad.). *Homero. Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2011.

VOLLMER, Friedrich. Die kleineren Gedichte Vergils. *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, vol. 10, 1907, p. 335-374.

WADDELL, Helen. *Mediaeval Latin Lyrics*. New York: Henry Holt and Company, 1929.

WERNER, Christian. A fábula do falcão e do rouxinol e a épica heroica em *Trabalhos e Dias* de Hesíodo. *Philia&Filia*, vol. 3, n. 2, jul./dez. 2012, p. 98-118.

WESTENDORP BOERMA, Rudolph Everhard Hermann. On Dating the "Copa". *Mnemosyne*, vol. 11, no. 4, 1958, p. 331-338.

_____. *P. Vergili Maronis libellus qui inscribitur Catalepton*. Pars prior. Groningue: De Waal, 1949.

_____. *P. Vergili Maronis libellus qui inscribitur Catalepton*. Pars altera. Assen: Van Gorcum, 1963.

WILKINSON, L. P. 'Copa' Today. *Greece & Rome*, vol. 12, no. 1, Apr. 1965, p. 38-41.

WOLK, Katharina. *Aetna* oder Wie man ein Lehrgedicht schreibt. In: HOLZBERG, Niklas (org.). *Die Appendix Vergiliana: Pseudepigraphen in literarischen Kontext*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 68-90.

ZANONI, Giovanni. Testimonianze antiche sul *Culex*: realmente attendibili? *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, no. 19, 1987, p. 145-168.

ZOGG, Fabian. The *Appendix Vergiliana* Rearranged: A New Interpretation of the Lost Archetype. *The Appendix Vergiliana and its Reception*. Corpus Christi College, Oxford, 10 June 2017.

Fontes antigas

BAEHRENS, Aemilius. *Poetae Latini Minores*. Lipsiae: Teubner, 1880.

BUECHELER, Franciscus. *Petronii satirae et liber priapeorum*. Berlin: Wiedmann, 1882.

BUTLER, H. E. (trans.). *Propertius*. London: William Heinemann, 1912.

CARMINA Burana. Einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern. Stuttgart, 1847.

CHOLMELEY, R. J. (ed.). Theocritus. *Idylls*. London: George Bell & Sons, 1909.

CLAUSEN, Wendell V. et al. *Appendix Vergiliana*. Oxford: Oxford University, 1966.

CLAUSEN, Wendell V. *A Commentary on Virgil Eclogues*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

ELLIS, Robinson (ed.). VERGILIUS. *Appendix Vergiliana, sive Carmina minora Vergilio adtributa*. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, [1907].

FAIRCLOUGH, Henry Rushton (trad.). *Virgil, Volume II: Aeneid Books 7-12, Appendix Vergiliana*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1918.

FOCILLON, Henri. VIRGILE. *La Fille d'Auberge: Copa*. Paris: Léon Pichon, 1918.

GOOLD, George P. *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

GOW, A. S. F. (ed.). *Theocritus*. Volume II: commentary, appendix, indexes, and plates. London: Cambridge University Press, 1973.

HOPKINSON, Neil (ed.). OVID. *Metamorphoses*. Book 13. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KENT, Roland G. (trans.). VARRO. *On the Latin Language*. London: William Heinemann, 1938.

MILLER, Frank Justus (trans.). OVID. *Metamorphoses*. Books I-VIII, vol. 1. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1971.

- _____ (trans.). OVID. *Metamorphoses*. Books IX-XV, vol. 2. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958.
- MOST, Glenn (ed.). HESIOD. *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2006.
- MYNORS, R. A. B. (ed.). *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- _____ (ed.). VIRGIL. *Georgics*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- PAPILLON, T. L.; HAIGH, A. E. P. *Vergili Maronis Opera Omnia*. Oxonii: e prelo Clarendoniano, 1900.
- PASCAL, Carolus. *P. Vergilii Maronis Bucolicon Liber: accedunt carmina Moretum, Copa falso Vergilio adtributa*. [S.I.]: In Aedibus 10 Bapt. Paraviae et Sociorum, 1917.
- PATON, W. R. (trans.). *The Greek Anthology*. Books 1-5. Revised by Michael A. Tueller. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2014.
- RAT, Maurice (ed.). VIRGILE. *La fille d'auberge*. Suivi des autres poèmes attribués a Virgile. Paris: Librairie Garnier Frères, 1935.
- RIBBECK, Otto. P. Vergili Maronis Opera, vol. 4. *Appendix Vergiliana*. Leipzig: Teubner, 1868.
- _____. P. Vergili Maronis Opera, vol. 4. *Appendix Vergiliana*. Leipzig: Teubner, 1895.
- SALVATORE, Armando. VIRGÍLIO. *Appendix Vergiliana*, vol. 1 e 2. Aug. Taurinorum: In aedibus I.B. Paraviae, [1960].
- SALVATORE, Armando et al. VIRGÍLIO. *Appendix Vergiliana*. Roma: Typis Officinae Polygraphicae, 1997.
- SCALIGER, Joseph Justus. *Publii Virgilii Maronis Appendix*. Lyon: Guillaume, 1573.
- SHOWERMAN, Grant (trans.). OVID. *Heroides and Amores*. London: William Heinemann, 1914.
- WHEELER, Arthur Leslie (trans.). OVID. *Tristia, Ex ponto*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1939.
- WEST, Martin L. (ed.). HOMERUS. *Ilias*. Volumen I: rhapsodiae I-XII. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.
- _____ (ed.). HOMERUS. *Ilias*. Volumen II: rhapsodiae XIII-XXIV. Monachii: Teubner, 2000.
- WILLIAMS, R. Deryck (ed.). VIRGIL. *Aeneid I-VI*, vol. 1. *Aeneid VII-XII*, vol. 2. London: Bristoll Classical, 1996.

WILLS, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

APÊNDICE 1 - SOBRE A ARCÁDIA NAS *BUCÓLICAS*

Como Clausen (1994, p. 246) aponta, o Mênalo aparece apenas uma vez em Teócrito, no *Idílio* 1 (v. 123-124), numa fala de Dáfnis. Ao se dirigir a Pã, o boieiro cita a possibilidade de que o deus esteja passeando por duas montanhas da Arcádia, sendo uma delas o Mênalo. Nesse caso, parece não haver nenhum significado literário para a citação, sendo apenas um local relacionado ao deus em questão.¹⁰⁰⁴

Em Virgílio, a Arcádia aparece nas *Bucólicas* 4, 7, 8 e 10. A *Bucólica* 4 (v. 58-59) cita o local como juiz de uma disputa entre o eu poético e Pã, na qual ele próprio sairia vencedor. Aqui, novamente vemos um uso da Arcádia relacionada ao deus Pã. Além disso, outra característica da terra – a excelência em música¹⁰⁰⁵ – é evocada dentro do contexto de certame poético. No entanto, não é possível considerar que toda a descrição da futura Era de Ouro se passa na Arcádia.

A *Bucólica* 7 é narrada pelo pastor Melibeu, que se lembra de uma disputa que ouviu entre Córídon e Tírsis. A presença de um pastor chamado Dáfnis parece sugerir que temos aqui uma *Bucólica* que faz referência a um passado mítico, de modo semelhante ao que os *Idílios* 6 e 8 fazem ao retratar um Dáfnis ainda jovem, no início de sua vida. Não há detalhes que especifiquem a idade da personagem em Virgílio (apenas a informação de que Tírsis e Córídon eram jovens, v. 4), assim como não há nenhuma outra confirmação de que seja realmente o Dáfnis mitológico da poesia bucólica; de qualquer modo, é uma possibilidade que reforçaria o distanciamento temporal no qual ocorre a contenda entre Córídon e Tírsis.

Melibeu caracteriza os dois pastores como árcades (v. 4). Tírsis também cita pastores árcades (v. 25-28), pedindo a eles que coroem um poeta em ascensão. Jenkyns (1989, p. 29) considera que a *Bucólica* 7 na verdade se passa no norte da Itália, sendo que apenas possui alguns personagens que são da Arcádia – a explicitação da nacionalidade indicaria, na realidade, que eles não estão no local, pois, caso estivessem, isso não seria um elemento inesperado, e sim banal. É difícil defender que a *Bucólica* 7 realmente seja construída para levar o leitor a considerar que o cenário é a Arcádia. Se por um lado temos uma maior importância do local, afinal, ambos os pastores são ligados a ele, não há maiores informações que nos possibilitem concluir que o que é ali descrito é a consagrada

¹⁰⁰⁴ Cf., e.g., *Hino Homérico a Pã* (19).

¹⁰⁰⁵ Cf. Políbio, *Historiae* (4.20-21), em que a Arcádia é descrita como um local de grande virtude, que tem a música como uma necessidade para seu funcionamento, mas que ao mesmo tempo exige trabalhos manuais em condições frias e tristes, características incorporadas pelos seus habitantes

“Arcádia de Virgílio”. Como antes, a Arcádia é retratada como uma terra que possui trabalhadores braçais que são também músicos, o que não seria aqui uma escolha estranha para descrever Córídon e Tírsis.

Em relação à *Bucólica* 8, como comentado (seção 4.5.1), a Arcádia é citada nos refrões da canção de Dámon, assim como um de seus trechos explica o que é o Mênalo¹⁰⁰⁶ (*Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis / semper habet; semper pastorum ille audit amores, / Panaque, qui primus calamos non passus inertes*, “o Mênalo sempre possui bosque melodioso e pinheiros falantes; ele sempre escuta os amores dos pastores e Pã, que primeiro permitiu que os cálamos não fossem inertes”, v. 22-24).

Agora é possível perceber uma identificação entre o ambiente natural descrito por Virgílio em outros momentos e essa paisagem da Arcádia. Por exemplo, 1) o adjetivo *argutum* é usado na *Bucólica* 7 (v. 1) e também para as florestas ressoantes das *Bucólicas* 1 (v. 4-5 e 39-40), 5 (v. 28 e 62-64) e 10 (v. 8); 2) o lamentar amoroso de Córídon na *Bucólica* 2 também é ouvido pela paisagem (v. 1-5), assim como as próprias canções de Dámon e Alfesibeu, que possuem temática de sofrimento amoroso, são escutadas pela natureza na *Bucólica* 8 (v. 1-4); 3) a presença de Pã não se limita à *Bucólica* 8, pois aparece ainda nas *Bucólicas* 2 (v. 31-33) e 5 (v. 59).

Jenkyns (1989, p. 28-29) ressalta que novamente vemos a associação do local com Pã e música, mas que a *Bucólica* 8 não se passa na Arcádia, mas sim a história contada por Dámon, que, ao que tudo indica, incorpora, assim como Alfesibeu, uma outra voz, não tratando de uma experiência necessariamente pessoal ou mesmo real. Essa ressalva não nos impede, no entanto, de perceber que Virgílio descreve a Arcádia como tendo alguns dos elementos-chave para as suas outras *Bucólicas*.¹⁰⁰⁷

Resta, finalmente, analisar a aparição da Arcádia na *Bucólica* 10. Novamente é citado o monte Mênalo, que chora por Galo (v. 14-15); Pã é descrito como *deus Arcadiae* (“deus da Arcádia”, v. 26); Galo pede que os árcades cantem seus sofrimentos para os montes, já que são mestres nessa arte e poderiam tranquilizar os ossos de Galo com isso

¹⁰⁰⁶ Interessante notar que, no comentário de Sérvio às *Geórgicas* (1.17), há uma possível etimologia para Mênalo: *Maenala mons Arcadiae, dictus àπὸ τῶν μῆλων, id est ab ouibus, quibus plenus est* (“o monte Mênalo da Arcádia, chamado àπὸ τῶν μῆλων, isto é, a partir de ovelhas, das quais é cheio”, conforme a edição da Teubner, Thilo e Hagen (1881)). A relação entre a atividade pastoril e o monte estaria, assim, já em seu nome.

¹⁰⁰⁷ Cf., e.g., Jones (2011, p. 49): “In the light of these ambiguities, it is quite possible that we could identify the bucolic landscape as a whole, and in the whole book, retrospectively as Arcadia, even though references only appear when the book is under way”.

(v. 31-34); e por fim diz que passará a correr pelos Mênalos junto às ninfas (v. 55), assim como cantará poemas de pastores.

Com essas várias referências à Arcádia, Jenkyns (1989, p. 34-35) considera que na *Bucólica* 10 realmente a teríamos como cenário. Ela se mostraria, assim, mais fria e solitária do que as demais paisagens de Virgílio, seguindo o retratado em Políbio (cf. seção 4.5.1). Schmidt (2008, p. 23) também reconhece no poema a maior presença do local, mas especifica que não teríamos a *Bucólica* 10 se passando na Arcádia, mas apenas a canção do pastor: ou seja, o tema – os sofrimentos de Galo – se passaria na Arcádia, porém não necessariamente o enquadramento da *Bucólica* 10 (ibid., p. 41-42).

De qualquer modo, encontramos nas descrições do eu poético e de Galo sobre a Arcádia uma confirmação do que já estava colocado na *Bucólica* 8. O local possui uma natureza viva, simpática aos sofrimentos daqueles que se encontram ali. Além disso, seus habitantes dominam a arte do cantar, aqui sendo pedido que cantem especialmente sobre os sofrimentos amorosos de Galo. Por fim, a imagem que Galo cria de correr com as Ninfas pelos montes, tendo se tornado também um cantor de poemas bucólicos, parece um modo de esquecer seu presente estado negativo – temos aqui, então, a Arcádia como local idealizado para fugir de sofrimentos.