

Um breve estudo sobre o prólogo da écloga X de Virgílio

Érico Nogueira

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
erico.nogueira@unifesp.br

Deusa Mitiko de Gouvêa Hanashiro

mestranda/Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
deusa.hanashiro@unifesp.br

RESUMO: Nesse artigo, pretendemos estudar o prólogo da écloga X de Virgílio por meio de uma tradução nossa. O propósito é compreender como se manifestam as relações de sentido entre os elementos que o compõem. Assim, norteados pelos conceitos de arte alusiva e intertextualidade, interessa-nos identificar principalmente os lugares-comuns e as alusões a obras e a poetas modelares, para apresentar uma interpretação possível.

Palavras-chave: Virgílio; *Bucólicas*; alusão; lugar-comum; intertextualidade.

2

A study of the prologue of Virgil's Eclogue X

ABSTRACT: In this paper, we intend to study the prologue of Virgil's eclogue X through our translation to understand how the relationships of meaning between the elements that compose it are manifested. Thus, in interpreting the prologue, we follow the concepts of allusive art and intertextuality, and focus on identifying loci communes and allusions to works and model poets.

Keywords: Virgil; *Bucolics*; allusion; locus communis; intertextuality.

Introdução¹

A écloga X² traz um dos versos mais emblemáticos da cultura literária, o v. 69: *Omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori* (“O Amor vence tudo: então nos rendamos ao Amor”).³ Estrutura-se em 77 versos hexamétricos⁴ no gênero bucólico.⁵ Sendo uma homenagem de Virgílio⁶ ao amigo e poeta elegíaco⁷ Cornélio Galo (69-26 a. C.), contém elogios à amizade e ao ofício da poesia, além de aproximar o gênero bucólico do elegíaco. O que é matéria profícua à investigação.

Para verificarmos como essa matéria está disposta e como se manifestam as relações de sentido entre os elementos empregados na construção do prólogo, estudá-lo-emos a partir de uma tradução nossa. Esta será vazada em prosa e será próxima do literal, sem qualquer pretensão poética. O seu objetivo é nos permitir identificar os lugares-comuns da tradição e as alusões a obras e a poetas modelares.

Baseando-nos principalmente nos conceitos de arte alusiva e intertextualidade, esperamos esclarecer como se dá a captação da benevolência, e como se organiza a dedicatória ao homenageado, explicitando, assim, qual é o programa poético deste poema.

Para tanto, discute-se muito sumariamente o processo de composição dos poetas da Antiguidade e os conceitos para a interpretação dos textos e, em seguida, faz-se um estudo do prólogo. Ao fim e ao cabo, conclui-se com uma retomada dos pontos principais.

¹ Os resultados apresentados aqui fazem parte da pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unifesp, sob orientação do Professor Doutor Érico Nogueira.

² Último dos dez poemas da coletânea denominada *Bucólicas*, com data de composição incerta; alguns críticos estimam algo em torno de 40 a. C. (MENDES, 1985, p. 59). “O nome *Éclogas* ou *Églogas* significa, na verdade, ‘trechos escolhidos’, e foi empregado também para se referir a poemas de breve extensão ou cada poema particular que constitui um livro, mas se tornou comum para designar não apenas a obra virgiliana como também todo o gênero pastoril na tradição ocidental” (VASCONCELLOS, 2008, p. 10).

³ Tradução nossa.

⁴ Metro “composto de quatro dáctilos ou espondeus, mais um quinto pé que pode ser dáctilo ou espondeu, e neste caso o verso se denominará *espondaico*, e o sexto pé pode ser troqueu ou espondeu”. (MOISÉS, 2013, p. 478-479, grifos do autor).

⁵ Abarca obras que tratam de temas pastoris (cf. MOISÉS, 2013, p. 59).

⁶ Publius Virgilius Maro nasceu em outubro de 70 a. C., no povoado de Andes, próximo a Mântua, sob o consulado de Pompeu e Crasso; filho de Mágia Pola e Vergílio. Faleceu em 19 a. C., no consulado de Cina e Saturnino, e foi enterrado em Nápoles. Dedicou-se à medicina, à filosofia e à arte poética. Ele escreveu nos três estilos elocutivos: *Bucólicas* (*humilis*); *Geórgicas* (*mediocris*) e *Eneida* (*gravis*) (cf. MENDES, 1985, p. 367-390).

⁷ Gênero que tem desafiado os estudiosos em relação à sua definição. O termo “elegia”, do grego *elegeia*, é um vocábulo de imprecisa etimologia; “houve quem atribuisse a gênese do termo a um suposto refrão (*e lege*) usado nas antigas lamentações fúnebres”. No entanto, aceita-se também *elegn*, *elegneay*, “étimo armênio”, no sentido de “flauta de bambu”, e *élegos*, designando a “flauta que apoiava os cantos de luto e tristeza”. Os versos eram formados por uma estrutura binária: um hexâmetro e um pentâmetro (cf. MOISÉS, 2013, p. 139-141).

1. O processo de composição dos poetas antigos e os conceitos para a interpretação dos textos

Muito sumariamente, e sem entrar no detalhe do que têm de semelhante e de dessemelhante, segundo Platão (*Resp.* III, 394c)⁸ e Aristóteles (*Poet.* II, 1, 1447a 13-18),⁹ poesia é mimese, isto é, imitação. Se, porém, a poesia foi combatida pelo primeiro, sobretudo por motivos pedagógicos e epistemológicos – já que o discurso poético-encantatório dramático, fabricado pelo poeta, poderia ser nocivo à formação cidadã, além de estar a três graus de distanciamento da verdade –; o segundo, na sua *Poética*, privilegiou justamente o gênero¹⁰ dramático condenado por seu mestre, porquanto o “engano poético”, em vez de mera falsidade ou pura ficção, seria uma das maneiras de apreender a verdade (*Rep.* III, 396a¹¹; X, 597e¹²; COSTA LIMA, 2014, p. 31). Em vez de reprovar a imitação pela arte, portanto, associando-a ao falso, Aristóteles a tratou como uma produção análoga à da natureza. Nesse sentido, a mimese permite ao homem um “fazer como” a natureza, completando para si aquilo que ela não lhe proporciona (LEMOS, 2009, p. 84).

Em que sentido, ou sentidos, pois, a poesia é imitação, explicita-o Achcar (1994, p. 53-54, grifos do autor):

Os poemas são imitações da vida, βίου μιμήματα, não apenas como composições “literárias”, mas como *representações* através do canto, da dança, do gesto. São também *mímesis* num outro sentido: “‘imitação’, por meio da memória, dos textos poéticos da tradição oral”. Os próprios poetas tinham consciência clara de seu débito para com seus antecessores.

Dessa maneira, “a *mímesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior – em Platão, anterior e superior – que a guia” (COSTA LIMA, 2014, p. 31). Podemos entender *mímesis* também no sentido de estratégia de composição, ou seja, como imitação literária. Assim, acionando o processo imitativo ou “jogo alusivo”, conforme o esclarece Pasquali ao definir o conceito de arte alusiva,¹³ os poetas latinos poliram e aperfeiçoaram seus poemas, estabelecendo uma cultura letrada no mundo romano: “o

⁸ Cf. Platão, 2006, p. 99.

⁹ Cf. Aristóteles, 1993, p. 16-17.

¹⁰ Cf. Genette, 1979.

¹¹ Cf. Platão, 2006, p. 102.

¹² Cf. Platão, 2006, p. 385.

¹³ “As reminiscências podem ser inconscientes; as imitações, o poeta pode desejar que escapem ao público; as alusões não produzem o efeito desejado senão sobre o leitor que se recorde claramente do texto a que se referem” (PASQUALI, 2019, p. 12).

reconhecimento do conhecido e a surpresa de se defrontar com ele num arranjo imprevisto, além de prazer estético, eram instrumentos importantes da integração do indivíduo no mundo da cultura e, pois, no mundo” (ACHCAR, 1994, p. 54). Obviamente os artefatos poéticos se destinavam a uma audiência que sabia usufruir dessas manifestações artísticas:

O sistema literário da Roma antiga tem o seu núcleo vital na ideia de tradição, e esta por sua vez não pode prescindir da imitação. Com efeito, a imitação não é somente um modo de construir textos por meio da cultura, mas mais do que isso um modo de prefigurar e de instruir leitores: o novo texto encena um prazer partilhado, que põe em uníssono autor e leitor e ao mesmo tempo antecipa o prazer de agnições futuras (CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 87-88).

Diferentemente, então, do que nossa sensibilidade moderna parece sugerir, imitação, assim compreendida, não é uma apropriação indébita; não é plágio, nem falta de engenho artístico, mas uma reelaboração dos lugares-comuns,¹⁴ fórmulas, imagens, e, numa palavra, de todo o repertório poético estocado na tradição a que os textos estariam filiados. Como dito por Sêneca, o Velho, (*Suasoriae* 3, 7, *apud* CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 93, nota 9): *non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci* (“não para surrupiar, mas para tomar abertamente de empréstimo, querendo que isso fosse reconhecido” (sic)). Ou seja, imitar, para os poetas latinos, significa apresentar em seus versos a paixão que provaram por alguns textos, mesmo que seja uma paixão hostil (CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 87). Portanto, um poema revisita seus modelos, vinculando-se à tradição como sistema de códigos e práticas poéticas, para ser lido em resposta a eles, por oposição ou adesão (CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 119). Com que a imitação se torna o meio de comunicação entre os textos.

Isso nos remete à noção bakhtiniana de dialogismo.¹⁵ Relacionada a ela, a intertextualidade veio a adquirir notável difusão: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos *dupla*” (KRISTEVA, 2012, p. 142; grifos da autora). Essa concepção de intertextualidade ou memória poética, como preferem

¹⁴ *Loci communes*. Na retórica antiga, eles eram tanto “matéria dos argumentos” quanto “lugares-comuns formais empregados pelos oradores na composição dos seus discursos” (MOISÉS, 2013, p. 461).

¹⁵ Similar a um diálogo *lato sensu*, embora guardando suas particularidades, uma obra sempre se vincula a outras por relações de sentido dentro da corrente incessante da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2006, p. 261-306).

Conte e Barchiesi (2010, p. 90), ocasionou debates acirrados na área dos Estudos Clássicos.

De acordo com alguns críticos, intertextualidade substituiria mais adequadamente a *imitatio*, que alguns associavam pejorativamente a plágio e falta de engenho artístico, além de estar intrinsecamente relacionada a um sentido mais emulativo. E substituiria também o conceito de *arte alusiva* “aplicada ao jogo intertextual”, sobre o qual pairava a problemática questão da intencionalidade do autor (VASCONCELLOS, 2001, p. 31).

O fato de os críticos discutirem a respeito de uma terminologia propícia para as análises literárias e privilegiarem a materialidade dos textos se deu, pois, por certas inconveniências dos conceitos de imitação, plágio e arte alusiva, e, ainda, por leituras biografistas, uma vez que trabalhar com a noção de intertextualidade “não pressupõe a noção de sujeito, pois o que está em jogo é o diálogo textual” (VASCONCELLOS, 2007, p. 243; PRATA, 2002, p. 35).

A intertextualidade, como todos os aspectos da recepção literária, está, em última instância, localizada na prática de leitura, não num sistema textual: o significado é percebido no momento da recepção e o que conta como intertexto e o que se faz com isso depende do leitor (FOWLER, 2019, p. 108).

6

Dessa forma, atribuiu-se um papel relevante ao leitor no reconhecimento das alusões como recursos intertextuais, pois ele é quem as coloca em “funcionamento” no momento da leitura, e, a partir disso, elas *podem* remetê-lo “ao texto evocado” (PRATA, 2002, p. 32, grifo nosso). No entanto, se toda alusão¹⁶ reconhecida “implica um olhar sobre a produção do texto e sobre a figura do autor”, segundo Barchiesi (2019, p. 121), isso não significa admitir “uma intencionalidade” ou “um controle sobre a recepção”, dado que a “intenção do autor” e a “recepção” presumida por ele passaram a ser consideradas “estratégias

¹⁶ É considerada como referência, indireta ou não, a autores, obras, personagens do universo literário, mitológico, etc. A alusão literária “pressupõe a relação de dois textos, por meio da similaridade ou da contiguidade” (BEM-PORAT, 1976, *apud* MOISÉS, 2013, p. 18). Para Genette (2010, p. 14), alusão é a forma “menos explícita e menos literal” de intertextualidade. Esta é definida como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos”, sendo o primeiro tipo de transtextualidade mencionado pelo autor. Desse modo, pode-se considerar a alusão “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas flexões remete”. E, de acordo com Oliva Neto (1996, p. 28), “a técnica da alusão consistia em reproduzir um trecho, um verso, ou apenas uma imagem de outro poeta, de maneira que o leitor se comprazia em identificar a proveniência, comparar e avaliar. Tudo isso está no termo grego *paígnon* e no verbo latino correspondente *ludere* (donde “aludir”, cognato de *lusus*, “jogo”), que enfeixa as noções de compor/ cantar os poemas, de com eles jogar/ disputar e de brincar/ representar”. Ainda, segundo propõe Conte (2019, p. 51), a alusão apresenta-se análoga a um tropo retórico. Cf. Conte, 1986, p. 23-24.

de leitura”, ou seja, funções do sistema literário (VASCONCELLOS, 2007, p. 259; BARCHIESI, 2019, p. 121-122).

E, considerando que o “intertexto criado pela alusão” não é ornamento, mas uma marca que “integra a significação”, então, para interpretar os textos antigos, é preciso antes aprender não só a reconhecê-la¹⁷ como também a reconhecer “o que é desprovido de significado ou pelo menos não marcado o suficiente para ser significativo” (PASQUALI, 1942, *apud* VASCONCELLOS, 2001, p. 29; WILLS, 2019, p. 155; p. 159).

Também, se cabe ao leitor organizar os sentidos de um texto, que ele tenha em mente que “traçar relações intertextuais enriquece e complica a leitura, criando tensões dialéticas” de aproximação ou não entre os textos envolvidos (BARCHIESI, 2019, p. 129). Lembrando que é necessário respeitar as condições de produção e o ancoramento histórico das obras antigas, para não incorrer em anacronismos. Além do que,

entre os filólogos, as leituras deverão estar amparadas na solidez da leitura da língua antiga em que o texto é escrito, no conhecimento de convenções genéricas, etc., de tal forma que uma interpretação que nesse campo pretenda ter aprovação deverá montar um percurso crítico de tipo bem definido (utilizando, inclusive, certo tipo de discurso metalinguístico, o amparo de textos trazidos para confronto, etc.) (VASCONCELLOS, 2007, p. 244).

7

Ademais, destacamos mais dois pontos importantes, levantados por teóricos quanto ao proceder da leitura, que nos trazem reflexões.

O primeiro a considerar é ressaltado por Pasquali (2019, p. 11): ele, como pesquisador, não se preocupa com as possíveis fontes (*Quellenforschung*), mas sim, exatamente, com os elementos materiais e com os processos empregados pelos autores para fabricarem as obras. Entretanto, é preciso observar que o reconhecimento da fonte é um primeiro movimento para a análise intertextual, trabalhoso e “indispensável”, mas também “não se pode dizer que se compreendeu a função de uma retomada de outro texto simplesmente quando se apontou a ‘fonte’ ou ‘fontes’ certas ou possíveis” (VASCONCELLOS, 2001, p. 25).

O segundo ponto diz respeito ao direcionamento da leitura: alguns reconhecem um impedimento óbvio historicamente de um texto de chegada

¹⁷ Os estudiosos perceberam que os autores latinos operavam com alusões de dois tipos: “com marcadores alusivos e sem marcadores alusivos” (VASCONCELLOS, 2007, p. 259). Há fórmulas alusivas, como *memini, fama est, dicitur, ferunt* entre outras, que foram denominadas por Ross (1975, p. 78, *apud* HINDS, 1998, p. 1) de “Alexandrian footnotes”. Também há outros marcadores: símiles e “tropos de intertextualidade” (BARCHIESI, 2001, p. 129, *apud* VASCONCELLOS, 2007, p. 259). Cf. Wills, 2019, p. 141-178.

exercer influência sobre um modelo, mas Barchiesi (1997, *apud* PRATA, 2007, p. 33) nos orienta à interpretação de ambos, acrescentando que eles se influenciam mutuamente: “o novo texto relê o modelo, e o modelo, por sua vez, influencia a leitura do novo texto”. A comparação dos textos faz com que eles sejam reinterpretados e ressignificados, não importando a rota de leitura. E a intertextualidade, por ser um evento atemporal, afeta o olhar do leitor que, com seu contexto histórico-cultural, realiza uma leitura. E, neste sentido, a relação intertextual acionada por esse leitor pode deixar “rastros” de interpretação no texto antigo, por mais ilógico cronologicamente que isso possa parecer (FOWLER, 2019, p. 110-111). Vale frisar que a leitura dos textos mais recentes que resgatam seus predecessores revaloriza-os todos, sem que isso signifique uma hierarquização, ou em outras palavras, “sem haver valoração” de um em detrimento de outro (PRATA, 2007, p. 42).

Assim, é tendência estabelecida nos Estudos Clássicos analisar os textos antigos sob a ótica intertextual, muito embora a intertextualidade se apresente instável. Mas, mesmo após a mudança de perspectiva dos atuais estudos, o conceito de *arte alusiva* ainda é utilizado para descrever o processo de imitação dos antigos, segundo o demonstra em seu artigo Vasconcellos (2007, p. 250-251), por se configurar, no campo mais amplo da intertextualidade, “uma espécie de técnica compositiva de evocação mais ou menos explícita de outros textos de maneira a criar os significados a serem interpretados pelo leitor”. Importa destacar que “a arte alusiva dos poetas latinos seria um exemplo sutil do que alguns chamam ‘intertextualidade implícita’”: quando não há de modo evidente a citação da fonte (KOCH, 2007, p. 30, *apud* VASCONCELLOS, 2007, p. 258). Para Conte e Barchiesi (2010, p. 94), não se pretende colocar intertextualidade “superior à ‘memória dos poetas’ ou à ‘alusividade’”; somente que, ao se trabalhar sob tal concepção, pode-se renunciar a preconceitos que comprometeriam o entendimento dos textos.

Assim, a tradição como um “grande arquivo” fornece os materiais poéticos, e o processo compositivo dos antigos retoma esse repertório e lhe atualiza os significados, pois os poetas trabalham por variações. Dessa forma, as obras novas reafirmam a importância das predecessoras, ao mesmo tempo que, como afiliadas, tomam o seu lugar na tradição. Para lidar com os textos antigos, portanto, é preciso conhecer os modelos canônicos que contêm as gramáticas de sua língua poética (ou línguas poéticas).

2. Algumas características do poema e análise do prólogo

A écloga X, com 77 versos hexamétricos de elocução humilde, segundo a divisão de Donato ([IV d. C.], *apud* HASEGAWA, 2011, p. 55), cantando “o desejo

de Galo acerca de Volúmnia Citéride”,¹⁸ foi intitulada “Galo” ao ser coligida com as demais para publicação. Virgílio a compôs decerto para fazer um elogio ao amigo¹⁹ e à sua obra elegíaca *Amores*, pois a écloga caracteriza-se principalmente pelo cruzamento genérico com a elegia. A data de sua composição é imprecisa, talvez 37 a. C., na “ocasião em que Galo estava ocupado em defender as costas italianas contra Sexto Pompeu” (MENDES, 1985, p. 59-61; SILVA RAMOS, 1982, p. 152).

Trata-se de um poema ao modo de discurso misto, conjugando o narrativo e o dramático. É estruturado em três partes principais: o prólogo ou exórdio (v. 1-8); a narração, subdividida em o sofrimento de Galo na Arcádia (v. 9-30) e o monólogo de Galo (v. 31-69); e o epílogo ou peroração (v. 70-77). Como constatado por Lotman (1992, p. 259, *apud* CARVALHO, 2005, p. 138), temos o artifício de um “texto no texto”. Podemos dizer que o prólogo e o epílogo funcionam como uma moldura para a narração.

De uma forma resumida, o argumento da écloga consiste em a voz poética invocar Aretusa para cantar o drama amoroso de Galo, abandonado por Licóride. Para aliviar tal sofrimento, o Mantuano o coloca na Arcádia, entre rebanhos e deuses. Mas, mesmo estando no refúgio rústico, Galo percebe que o amor é mais forte do que ele. Dessa maneira, com a personagem vencida pelo amor, “Virgílio despede-se da poesia bucólica e testemunha a seu amigo uma afeição redobrada” (MENDES, 1985, p. 310).

Ao iniciar a leitura, identificamos certas palavras colocadas logo no início e que, a certa altura, são retomadas. Segundo Morganti (2008, p. 143), “reiteraões lexicais e paralelismos sintáticos são próprios do gênero bucólico, que, de forma estilizada, imita aspectos bem conhecidos da língua coloquial”. E mesmo palavras que constam em outras éclogas fazem parte desta, caracterizando um jogo intratextual, além do próprio diálogo com outros textos.

É perceptível a repetição de palavras etimologicamente aparentadas, ou que apresentam homofonias e assonâncias; tal repetição encarece o ritmo, o que facilita a memorização.

Também entendemos que um recurso estilístico empregado por Virgílio nesta écloga é o arranjo de pares antitéticos: os verbos *uenio* (“vir”, v. 19, 20, 21, 24, 26, 77) e *eo* (“ir”, v. 50, 59, 77); os verbos *iaceo* (“deitar” ou “jazer”, v. 14 e 40) e *sto* (“estar parado em pé”, v. 16), *sedeo* (“sentar”, v. 71), *cresco* (“crescer”, v. 54 e 73) e *surgo* (“levantar-se”, v. 75).

Há também certas ideias que surgem no começo e, ao longo do poema, são repetidas às vezes em sentido contrário, ora por meio de verbos, ora por

¹⁸ Liberta do senador Volúmnio, de quem adotara o nome Volúmnia. Atuava como atriz de mimos, sob o nome artístico de Citéride. Foi amante de Antônio, Bruto e Galo (MENDES, 1985, p. 313, nota 4).

¹⁹ É oportuno lembrarmos que Galo também figura como personagem na écloga VI, poema no qual o coro apolíneo o reverencia.

adjetivos; outras vezes há sinônimos envolvidos. Vejamos alguns exemplos: no v. 5, temos *non intermisceat* (“não misture”), e no v. 55, *mixtis* (“misturado”). No v. 26, o verbo “ver” está no plural: *uidimus*; já no v. 48, no singular: *uides*. No v. 30, aparece o verbo *saturantur*, e, no v. 77, o adjetivo *saturae*. A ideia de comer está colocada no v. 7, com *attendant*, e a de beber, com o próprio verbo “beber”, posto no v. 65: *bibamus*. Há verbos sinônimos, como por exemplo: *libet* (v. 59) e *placent* (v. 63); *peribat* (v. 10) e *pati* (v. 53); *pauit* (v. 18) e *uersemus* (v. 68). E há outros termos sinônimos: *tela* (v. 45) e *spicula* (v. 60); *nemora* (v. 9), *saltus* (v. 57), *siluae* (v. 8) e *lucos* (v. 58). Ainda podemos citar a mesma ideia conferida pelo advérbio *circum* no v. 16 e pelo verbo *circumdare* no v. 57. Certamente Virgílio atentou-se ao preceito de Aristóteles (*Rh.* 1405a),²⁰ de que as palavras convenientes, para o uso dos poetas, são as sinônimas.

Por essa amostragem, pode-se reconhecer que o poeta opera um trabalho minucioso com as palavras no todo, seja na distribuição delas no poema, seja em termos de variação. A partir daqui, exploraremos mais detidamente o prólogo ou exórdio da écloga X.

Ele é composto por oito versos:

*Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:
pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,
carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?
Sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos,
Doris amara suam non intermisceat undam;
incipere; sollicitos Galli dicamus amores,
dum tenera attendant simae uirgulta capellae.
Non canimus surdis: respondent omnia siluae.*²¹

5

Concede a mim, Aretusa, este último trabalho:
poucos carmes devem ser entoados a meu Galo, mas os que
Licóride ela mesma possa ler
– quem negaria carmes a Galo?
Assim contigo, quando correres sob as vagas sicilianas,
Dóris amarga não misture sua onda;
dá início; entoemos²² os tormentosos Amores de Galo,
enquanto as cabritas de nariz chato corroem os tenros brotos.
Não cantamos a ouvidos desfavoráveis: a tudo os bosques
respondem.

5

²⁰ Cf. Aristóteles, 1999, p. 490.

²¹ O texto que seguimos é o estabelecido por Saint-Denis (VIRGILE, 1949).

²² Essa opção para traduzir *dicamus* deve-se ao fato de que “para o romano, ‘escrever poesia’ [ou recitá-la] era ‘cantar’” (CURTIUS, 2013, p. 195, acréscimo nosso).

Tem-se aí uma síntese programática do canto, que é a última peça das *Bucólicas* homenageando Galo, conforme a forja poética alexandrina; pois é função do proêmio mostrar a finalidade do discurso (ARISTÓTELES, *Rh.* 1415a 23).²³

É interessante observar que a primeira palavra do primeiro verso *extremum*, “último”, modifica a última, *laborem*, “trabalho”, reforçando de modo visual o anúncio de que este é o último poema da recolha. “Esta requintada técnica de composição é própria dos neotéricos, antecessores que influenciaram diretamente a elegia, gênero poético romano que tratava em especial do amor erótico” (BEM, 2008, p. 195). Note-se, ainda, que o verbo *concede* está no imperativo, com o sentido de uma invocação. O fato de o adjetivo *extremum* e o pronome demonstrativo *hunc* estarem apartados do substantivo destaca a invocação da voz poética envolvida por eles: *extremum hunc, Arethusa, mihi // concede laborem*.

A *inuocatio* à Ninfa, protegida da irmã de Apolo, equivale ao apelo feito para a intervenção das Musas no gênero épico. No que diz respeito a esse lugar-comum, por se tratar de uma convenção, ele não é estranho aqui, por causa do decoro, já que as Ninfas, mais abaixo na hierarquia dos deuses em relação às Musas, adequam-se favoravelmente à rusticidade bucólica (HASEGAWA, 2011, p. 221-222).

Para a mitologia, Aretusa era uma Náíade mortal, protetora de uma nascente cuja água seria curativa. Reza a lenda que, ao ser perseguida pelo deus-río Alfeu, a jovem clamou por auxílio a Ártemis-Diana. A deusa, então, a transforma em fonte, guiando-lhe pelos subterrâneos até que chegasse a Siracusa.

É evidente o carácter recente desta lenda, invenção dos poetas alexandrinos. Destina-se a explicar a homonímia das duas nascentes: uma, situada em Élide, e outra na Sicília. Formou-se segundo o esquema habitual da perseguição apaixonada e da metamorfose (GRIMAL, 1993, p. 321).

Assim, pode-se dizer que Aretusa contribui com uma certa confluência de sentidos. Por estar vinculada à Élide (Peloponeso) e a Siracusa (Sicília), ela marca, por um lado, a escolha de Virgílio quanto ao lugar onde o desenrolar das éclogas se dá textualmente: a Arcádia imaginária e atemporal; por outro, a alusão ao modelo que o Mantuano segue de perto: o poeta siracusano Teócrito (ca. 300 a. C.); também lembrando que Aretusa faz parte do seu idílio I.²⁴ A sua história

²³ Cf. Aristóteles, 1999, p. 173.

²⁴ “Adeus: vosso Dáfnis vaqueiro não mais andaré na floresta,/ nem em outro matagal, nem nos bosques; adeus, Aretusa” (v. 116-117) (NOGUEIRA, 2012, p. 141, tradução do autor). Nesse poema

também é significativa, por apresentar-se como um exemplar da recusa ao amor: ela foge para não se entregar a Alfeu, o que contrasta com a história de Licóride-Citéride que “foge” do amor de Galo, para seguir um outro amante, isto é, para entregar-se a uma nova paixão. Ademais, estando como Musa pastoril,²⁵ além de assegurar à voz a condução do poema – aspecto que suscitaria a benevolência do auditório pela modéstia do poeta: não é ele quem teria um “rio de letras”²⁶ em mente, mas é ela quem favorece o canto – Aretusa especialmente aqui representa o próprio discurso poético virgiliano: um fluir límpido, constante e belo.

Sobre o momento em que a voz enuncia “Assim contigo, quando correres sob as vagas sicilianas,/ Dóris amarga não misture sua onda” (v. 4-5), é possível cogitar duas hipóteses. A primeira, que tal enunciação torna o mito presente como se a história retornasse, no tempo do poema: Aretusa foi chamada, e a voz pede a ela que inicie o fluir de suas águas (metaforicamente, dos versos). Um argumento a favor disso seria o voto para que Dóris – filha do Oceano e de Tétis, casada com Nereu, representando o próprio mar – não misture “suas águas com as do rio Alfeu, no encalço de Aretusa” (MENDES, 1985, p. 313, nota 7). A segunda hipótese é o fato de que os versos sugerem um outro contraste: a água salgada das grandes viagens épicas, *amara* por extensão semântica – amarga é a guerra empreendida por meio das viagens –, está em oposição à água doce da fonte, que deveria permanecer intacta e pura. Desse modo, Virgílio se insere em uma linhagem que remonta a Calímaco (ca. 300 a. C.), “que havia comparado a sua poesia à água de uma fonte pura” (FEDELI, 2010, p. 400). Essa comparação pode significar um posicionamento vinculado tanto à verdade da poesia, conforme tese de Nogueira (2012, p. 15-34) a respeito da família hesiódica, quanto a uma escolha poética: a recusa à grandeza da matéria, um tópos ao qual retornaremos à frente.

Em relação ao v. 5, identificamos nele uma declaração de poética, já que a menção a duas Ninfas – Aretusa como Musa bucólica e Dóris como a representante da épica – sinaliza um decoro: não pode haver mistura entre elas a ponto de se confundirem na composição. Ou melhor, o poeta, aqui, fará um entrelaçamento das formas expressivas, respeitando as particularidades e os limites de cada gênero implicado na tecedura (principalmente o bucólico e o elegíaco).

grego, aliás, Aretusa é mencionada não em meio ao verso como na écloga virgiliana, mas no final. Por esse detalhe, percebe-se que o poeta latino não realiza uma imitação servil.

²⁵ No v. 2 da écloga I, temos *musam meditaris*; o termo *musa* “significa metonimicamente, canto poético, poema, poesia, ária, cantilena, talento poético, estro” (MENDES, 1985, p. 169, nota 3). Cf. Clausen, 1994, p. 290.

²⁶ Expressão traduzida por Vasconcellos (2007, p. 252-253) à teoria de composição de Eumolpo (in Petron. *Sat.* 118.3): *neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata* (“nem pode a mente conceber ou dar à luz se não tiver inundada por um enorme rio de letras”).

As intersecções dos gêneros, prática corrente entre os poetas alexandrinos, é “uma das tantas configurações do princípio da *poikilía*” (DEUBNER, 1921, p. 361-378, *apud* FEDELI, 2010, p. 397). É por meio desse artifício que os poetas antigos, dentro da limitação das formas e do decoro, evitavam o fastio pela variedade, como prescrito pela retórica (HASEGAWA, 2011, p. 104). Nas palavras de Conte traduzidas por Hasegawa (2011, p. 27): “ao sinalizar as fronteiras de sua própria linguagem específica, cada forma então delimita por diferenciação a linguagem das formas contíguas”; ou seja, para o autor italiano a produção antiga é “um processo de construção de gêneros”, e cada um se distingue pelo contraste na comparação. Partindo dessa concepção, Conte (1986, p. 126-127) entende que o propósito da operação exploratória desses dois registros genéricos na écloga X é o de obter [ou oferecer] uma visão aprofundada do que os divide, o que envolve a oposição não só dos códigos literários formais como também do modo de viver citadino e campestre, por meio do presente ofertado a Galo.

Para explicar a relação entre Aretusa e *laborem*, é preciso recorrermos aos versos líricos horacianos. Na ode IV, 2, v. 27-32, temos: [...] *ego apis Matinae/ more modoque, // grata carpentis thyma per laborem/ plutimum circa menus uuidique/ tiburis ripas operosa paruus/ carmina fingo* (“[...] eu, da matina abelha ao/ modo e maneira, // que com tanto custo o tomilho grato/ colhe, nos jardins e do rociado/ Tíbur logo ao pé ‘scrupuloso limo/ odes lavradas” (NOGUEIRA, 2020, p. 106-107, tradução do autor). Por meio da combinação dos termos *apis*, *laborem* e *paruus* nesses versos, pode-se apreender que a composição de um canto comedido e doce exige não um talhar duro, mas um trabalho minucioso, segundo o polimento alexandrino. Associando essa declaração de poética como paradigma à relação entre Aretusa e *laborem*, desvela-se-nos a natureza da elocução, a qual será doce, contida, prazerosa e refinada. Como afirma Nogueira (2012, p. 93) em relação aos *Idílios* de Teócrito, não por acaso o principal modelo das *Bucólicas* de Virgílio:

ofício doce como nenhum outro, talvez, nem por isso a poesia é livre de sofrimento, haja vista que sua mesma doçura, entendida como elocução esmerada, requer um igualmente esmerado apuro técnico, da parte do poeta, o que só se consegue com bastante esforço.

Assim, Virgílio “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua”, segundo o célebre verso de Bilac (2002, p. 21), fabricando uma peça perfeita, concentrada em seus limites, conforme o preceito do *labor limae*. Em resumo, o fato de Aretusa ser um pequeno curso de água doce que trafega pelos subterrâneos se ajusta

perfeitamente à exiguidade e à qualidade do canto bem trabalhado. Essa configuração parece vir materializada no texto por *subterlabere* e por *pauca*.

Desse modo, a partir do v. 2 e do primeiro hemistíquio do v. 3, *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda*, dá-se simbolicamente o encontro entre o bucólico e o elegíaco, por meio dos “poucos carmes” virgilianos e da introdução do nome de Galo e de Licóride. No v. 2, é encenado um *discidium*, pois a posição de *Lycoris* ao final, textualmente, está apartada de *Gallo*; algo significativo, considerando os dados extrapoéticos que tornam verossímil o poema: o homem histórico conjugava a atuação político-militar e a poética, e viria a ser abandonado por sua infiel amada. O uso da conjunção adversativa *sed* parece estar não só separando os gêneros em cada hemistíquio por causa do decoro, mas também indicando que “a bucólica será também uma elegia amorosa” (PERRET, [19--], *apud* SILVA RAMOS, 1982, p. 159). E quanto à palavra latina *pauca* no neutro plural em posição enfática, ela referencia a quantidade e a qualidade da elocução dos carmes que serão vertidos. É preciso visualizar o desenho efetuado: *pauca carmina* envolvendo Galo e Licóride como que a demonstrar o teor da écloga, ou o entrelaçamento entre os gêneros. A explicação para esse desenho nos é dada por Vasconcellos (2008, p. 19): “os poetas latinos usam da mobilidade dos termos na frase latina para realçar no espaço do verso certos sentidos”.

14

Embora guardando suas especificidades, o bucólico (em verso hexamétrico) e o elegíaco (em dístico de hexâmetro com pentâmetro) pertencem ao estilo elocutivo baixo e compartilham temas e termos. De forma análoga, esses modelos de discurso pacífico, colocavam-se estilisticamente em oposição ao gênero épico, de muitos versos. Marcar a diferença entre muitos e poucos versos, entre gênero elevado e baixo firma-se como um lugar-comum na poesia antiga: a *recusatio*. Esse é um tópos que parece ter surgido com Aristófanes (ca. 450 a. C.) como “repúdio de matéria épica repisada”, sendo reconhecido em “Contra os Telquines”,²⁷ prólogo dos *Aitia* e no *Hino a Apolo*,²⁸ ambos de Calímaco (CURTIUS, 2013, p. 127). Não se pode deixar de mencionar que, além de outros poetas que fizeram uso do tópos como argumento à escolha poética, Virgílio também o fez em sua écloga VI, v. 3-5: “Como eu cantasse os reis e os combates,

²⁷ “Pois quando pus pela primeira vez a tabuinha de cera/ sobre meus joelhos, Apolo Lício me disse:/ [...] aedo, o incenso mais grosso/ a ofertar, e a Musa, meu caro, delicada./ A ti também ordeno isto: teus veículos não trilhem aquela vereda,/ trafeguem por esta, nem pelos trajetos comuns a outros/ dirijas teu carro, nem pela larga via, mas por caminhos/ não frequentados, mesmo se mais estreito, dirijas” (Call., *Aet.*, 21-28, in WERNER, 2012, p. 20).

²⁸ “A Inveja, junto aos ouvidos de Apolo, secretamente, disse:/ ‘Eu não admiro o cantor que não canta coisas tão grandes quanto o mar.’/ A Inveja, Apolo chutou com o pé e disse isto:/ ‘Intensa é a corrente do rio assírio, mas ela carrega,/ muitas vezes, refugos de terra e muita coisa arrastada pela água./ Para Deo, as abelhas não trazem água de todo lugar,/ mas esta pura e imaculada fonte pequenina/ brota, elevada florescência, de uma sacra nascente” (Call., *Hymni* II, 105-112, in WERNER, 2012, p. 237).

o Cíntio me tocou/ na orelha e advertiu: ‘Títiro, um pastor deve apascentar/ ovelhas gordas e cantar um canto simples’” (MENDES, 1985, p. 252).

Em se tratando do universo bucólico, no qual *pauca carmina* traduz a recusa ao elevado, a própria concepção do que é modesto torna-se compatível com um modo de vida voltado à simplicidade, à tranquilidade, como preconizava a filosofia epicurista: poucos cuidados, poucas posses e poucos desejos podem levar à felicidade. Como dito por Lucrécio (*Da natureza*, V, 1117-1119), “se, contudo, se seguisse um verdadeiro raciocínio, as grandes riquezas para o homem consistiriam em viver serenamente com pouca coisa. Nunca existe penúria do que é pouco”²⁹. Além do mais, parte considerável da riqueza no mundo antigo advinha dos despojos de guerra, e essa era decidida na cidade. Por isso, em termos de elocução e adequação, Quintiliano (*Inst.*, X, 1, 55) já reconhecera: “a musa bucólica e pastoril não se adapta ao fórum nem à cidade”³⁰.

Nesse sentido, o sossego de uma vida aprazível com liberdade, amizade e tempo para dedicar-se às artes e à filosofia é o que de mais elevado se podia aspirar. O ócio, no entanto, dependia de uma ordem pacífica proporcionada pelas guerras, tal qual a política adotada por Otaviano após as guerras civis, a *Pax Romana* (CURTIUS, 2013, p. 231). E, se a guerra é o cerne da poesia homérica, e Homero, o “oceano” de recursos poéticos do qual se nutrem os demais gêneros, então, não haveria uma recusa definitiva, pois o gênero elevado está na base de qualquer composição, de modo que alusões e passagens da épica estarão presentes nas obras de vários poetas (HASEGAWA, 2011, p. 13; WERNER, 2012, p. 124-125). Portanto, mencionar Dóris seria como prestar reverência, até porque Galo era também militar.

Depois desse excuro, há que considerar também que o segundo verso contém o lugar-comum da dedicatória. O uso do pronome *meo*, no qual reside “toda força da amizade e do afeto que lhe votava o Mantuano”, e a repetição do destinatário em diferentes casos ao longo do poema (dativo, genitivo e vocativo) colocam em evidência essa homenagem (MENDES, 1985, p. 313, nota 3). Tal como ponderou Curtius (2013, p. 128), “os poetas romanos costumam denominar a dedicatória ‘consagração’”. É um elogio ao protetor que assegura aos pastores uma terra pacificada e o ócio, para que eles possam cantar (HASEGAWA, 2011, p. 142). Em virtude disso, acompanhando Hasegawa (2011, p. 171), supomos o cruzamento com o encômio, da espécie lírica ou mélica, visto que os versos dirigidos a ele, Galo, que supostamente interveio para que Virgílio recuperasse uma sua propriedade confiscada, é também um elogio ao ofício poético, por sua obra *Amores*. Essa hipótese se baseia no emprego do vocativo *diuine poeta* no v. 17, que o coloca em correspondência com a estatura das divinas

²⁹ In Epicuro et al., 1973, p. 119.

³⁰ Cf. Quintiliano, 2016, 42-43.

Piérides entre o verso 70 e o 72. Ser considerado “divino” é o maior elogio de um poeta a um outro poeta, o que, de um certo modo, dignifica ambos. Conforme nos esclarece Oliva Neto (1996, p. 26-28):

a imitação, já estabelecida como prática valorizada, além dos antigos, contemplava também os poetas contemporâneos, colegas de ofício e arte. Trocavam versos, poemas, faziam o jogo das homenagens ao se tomarem uns aos outros como temas.

O segundo hemistíquio do v. 2: *sed quae legat ipsa Lycoris* (“mas os que Licóride ela mesma possa ler”) parece fazer alusão ao terceiro grupo de versos atribuídos a Galo, encontrados em um sítio arqueológico de Qasr Ibrim, no sul do Egito, em 1978. Esses versos foram traduzidos por Cairolli (2010, p. 16); vejamos: [...] *...tandem fecerunt c[ar]mina Musae/quae possim domina deicere digna mea* (“[...] enfim, as Musas fizeram canções/ que eu possa depor, dignas da senhora”). A partir do cotejo, percebe-se uma certa aproximação semântica entre os versos dos dois poetas. Nesse sentido, a écloge é “digna de ser lida pela própria Licóride”, o que deixa transparecer uma sutil nota elogiosa à poesia de ambos, Virgílio e Galo (PLESSIS; LEJAY, [19--], *apud* SILVA RAMOS, 1982, p. 159). Por isso, não existe uma censura por parte de Marão ao comportamento infiel de Licóride, apesar de o próprio Galo reclamar de sua lascívia³¹, o que está em jogo tem a ver com poesia, pois as amadas dos poetas elegíacos corresponderiam a ela. Um indício disso é o nome Licóride estar relacionado ao epíteto de Apolo: Licoreu (CLAUSEN, 1994, p. 294, nota 2; WERNER, 2012, p. 231). Vale dizer que, no Parnaso, “acima de Delfos”, situa-se uma gruta a que chamavam Corícia, nome também de uma Ninfa, que, com Apolo, tivera Licoreu. Este viria a tornar-se rei de uma cidade fundada por ele mesmo, Licoreia (GRIMAL, 1993, p. 282). Desse modo, o nome da amada de Galo homenageia Apolo, o deus da poesia.

No segundo hemistíquio do v. 3, encontra-se uma interrogação retórica: “quem negaria carnes a Galo?”, talvez uma provável alusão a um verso calimaquiiano do *Hino a Apolo*, pela proximidade da estrutura negativa: “quem não cantaria Febo facilmente?” (CLAUSEN, 1994, p. 293-294; WERNER, 2012, p. 233). Ora, se assim for, Galo e Apolo estão em correspondência por ambos se ocuparem do fazer poético. Também, ao que parece, essa parte do v. 3 indicia relação com o gênero epidíctico do discurso, “aquele que tomamos *para louvar os homens famosos* e vituperar os ímprobos”, de acordo com o *De part. orat.*, 69 de Cícero, na tradução de Angélica Chiapetta (1997, *apud* HASEGAWA, 2011, p. 164;

³¹ No primeiro fragmento de Galo, consta a reclamação do poeta quanto à devassidão de sua amada: *tristia nequit [ia...]ja Lycori tua* (“Co[as] malícias, Licóris, tuas tristes”) (cf. CLAUSEN, 1994, p. 296, nota 6; CAIROLLI, 2010, p. 15, tradução do autor).

grifos do autor). Ora, em comum entre o encômio e o discurso epidíctico (ou demonstrativo) está o elogio. Segundo Achcar (1994, p. 26),

a confluência de gêneros oratórios e poéticos não deve causar espanto, nem quer ela dizer que os gêneros poéticos se tenham originado das práticas oratórias. Os poetas, como todos os que se educavam, frequentavam escolas de retores onde o treinamento incluía a prática frequente de diversos gêneros do discurso.

Se considerarmos que “o que é próprio do Gênero Laudativo, não é tanto o provar, quanto o *Amplificar*, e *Ornar* as ações”³², e que uma possível resposta à interrogação “quem negaria carnes a Galo?” é a de que “ninguém recusaria carnes a esse poeta de tão bela fortuna elegíaca”, então, compreende-se que o v. 3 traz um elogio amplificado por via negativa (QUINTILIANO, *Inst.*, I, 14). Assim, há a ideia de que Galo é digno de ser enaltecido, cantado; algo que realmente aconteceu, pois outros poetas endereçaram-lhe versos, como Propércio e Ovídio. Isso significa um reconhecimento da sua grandeza poética para o cânone latino, pois Galo “figurava entre os antigos como o ‘pai’ da poesia elegíaca romana” (BEM, 2008, p. 195).

No v. 6, a voz poética se dirige a Aretusa, para que ela aticasse o canto: *incipere* (“dá início”); não esquecendo o pedido anterior de concessão da última obra. Se resgatarmos a tradução de Cairolli ao suposto verso do poeta elegíaco: “[...] as Musas fizeram canções/ que eu possa depor”, podemos verificar que Galo e Virgílio se colocam submissos às entidades. Reparemos, inclusive, no restante do verso bucólico: *sollicitos Galli dicamus amores*; aí, o plural do verbo indicaria que, juntas, a Ninfa e a voz cantarão “os tormentosos Amores de Galo”, um liame que colabora na captação da benevolência do auditório, pois, dessa maneira, o poeta mantuano logra o seu intento sem cair em presunção. Isso não anula a importância do poeta, ao contrário, o enobrece; mesmo porque a poesia, por subtrair-se ao esquecimento e sobreviver ao tempo, concede imortalidade ao nome louvado, imortalizando também o do poeta que o louva. Ademais, é preciso ter em mente que as deidades apolíneas patrocinavam o processo criativo e conferiam ao poeta a autoridade poética; lembre-se a passagem da *Teogonia* na qual o pastor-poeta recebe um ramo de loureiro das Musas, que lhe inspiraram um canto³³.

³² Cf. Quintiliano, 1944, p. 111, ênfase por maiúsculas do tradutor.

³³ “[...] Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,/ por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso/ colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto/ divino para que eu glorie o futuro e o passado,/ imperiram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos [...]” (v. 29-33) (HESÍODO, 2001, p. 107).

Dessa forma, não se pode pensar a poesia dependente apenas da técnica, da arte:

É como se o exercício da técnica, para ser tecnicamente perfeito, supusesse algo mais do que apenas técnica, – algo, enfim, que a inspiração divina encarece, desde que francamente reconhecida, e não tratada assim como mero item de protocolo (NOGUEIRA, 2012, p. 78).

A reforçar essa ideia, Curtius (2013, p. 196; p. 593), ciente da dupla natureza do fazer poético, técnica (por exemplo: a arte virgiliana de tecer o “cestinho”) e divina (o entusiasmo que toma o poeta, exposto no *Fedro* de Platão), afirma que a poesia obtém uma dignidade, por assim dizer, metafísica, não do espírito do artista, mas de uma instância superior.

Ainda sobre o v. 6, como registrou Kidd (1964, p. 54), ele alude ao v. 19, do *Id. I*, de Teócrito: “Tu, por seu turno, ó Tírsis, que as dores de Dáfnis entoas”, e revela parte da matéria da écloga: o amor não correspondido, um dos males mais associados à loucura, à doença, na poesia helenística (NOGUEIRA, 2012, p. 136, tradução do autor; p. 102). O “amor como doença”, como tormento é característico das elegias amorosas, mas também se faz presente no bucolismo virgiliano: a paixão de Coridão, na écloga II; os ardores de Fílida, na écloga V; a paixão de um pastor por Nisa, na écloga VIII. Estando no plural, o termo “amores” pode ser, como aponta Oliva Neto (1996, p. 48), “a pessoa, objeto do amor que se tem, ou mais comumente, dos amores com ela praticados”. E, em um outro sentido, é alusão à obra elegíaca do próprio Galo. “Talvez ele [Virgílio] tenha querido também chamar a atenção do grande público para as elegias de seu amigo, sobre os quatro livros dos Amores” (SAINT-DENIS, [19--], *apud* SILVA RAMOS, 1982, p. 152, acréscimo nosso).

E, se a poesia bucólica mantém em sua trama muitos sentidos ambíguos, em contrapartida, alguns deles os estudiosos já decodificaram: “ora, se os pastores representam alegoricamente os poetas, o rebanho representa a poesia” (HASEGAWA, 2011, p. 115). Seguindo por essa via, pode-se notar um enunciado metapoético no v. 7: *dum tenera attondent simae uirgulta capellae* (“enquanto as cabritas de nariz chato corroem os tenros brotos”); a começar pelo “diminutivo afetivo típico desse estilo literário”, pois o termo *capellae*, “cabritas”, caracterizaria o gênero modesto (SILVA, 2008, p. 58; HASEGAWA, 2011, p. 89). Se as cabritas representam os próprios versos bucólicos, então, eles se alimentam dos brotos doces, do que é “recente”, porque os brotos simbolizam a novidade: os versos virgilianos são alimentados por alusões a poetas da escola alexandrina e por características de teor elegíaco (mas é interessante pensar que a matéria

seria “processada”). Desse modo, *tenera*³⁴ é um termo técnico da poesia proposta distante da temática da guerra, mas ainda interligada a ela pelo “tronco” em comum. Ou seja, a origem é a mesma, no entanto, os “brotos” não são estiolados, matéria velha como a da épica, endurecida. Isso nos remete novamente ao contraste elocutivo: é uma variação da *recusatio*; o corroer dos brotos ou o alimentar-se do novo pode demonstrar a recusa aos temas gastos. Muitos poetas, aliás, fizeram usos explícitos e mais desenvolvidos do lugar-comum “trago coisas inéditas” (CURTIUS, 2013, p. 127). Por exemplo, na nota 19, em “Contra os Telquines”, prólogo dos *Aitia* de Calímaco, Apolo exorta o poeta a trafegar “por caminhos não frequentados” (WERNER, 2012, p. 20). Como reconheceu Boléo (1936, p. 33), “os temas bucólicos vieram renovar a poesia”.

Assim, como uma composição anelar, em que “dentro de uma obra, [há] a referência mútua de palavras em fronteiras iniciais ou finais”, nesse caso: *capellae*, pensamos que o v. 7 se conecta ao último do poema (WILLS, 2010, p. 154, nota 32, acréscimo nosso). Pois enquanto as cabritas estiverem corroendo os brotos, durará o canto sob o sol; no v. 77, ao chegar o crepúsculo, elas já estarão saciadas; a propósito, essa formulação de encerramento do poema porque anoitece é o que Curtius (2013, p. 131) denominou de “tópica do remate”. É claro que esse aspecto temporal marcado revela uma adequação ao estilo modesto, em contraste aos cantos épicos que duravam muitos dias por sua extensão.

Para interpretar o último verso do prólogo, *Non canimus surdis: respondent omnia siluae* (“Não cantamos a ouvidos desfavoráveis: a tudo os bosques respondem”), temos duas hipóteses. Uma delas é a de que a voz faz uma captação da benevolência por um discreto elogio, pois ela confia que, em meio ao auditório – no sentido de “bosques”: as árvores representariam a vida, os ouvintes favoráveis –, haverá uma grande ressonância, uma vez que os versos da voz poética e de Aretusa serão repetidos e comentados, como dito no epitáfio de Ênio ([ca. II a. C.], *apud* ACHCAR, 1994, p. 162): *uolito uiuos per ora uirum* (“voo vivo pelas bocas dos homens”). A outra hipótese é que a voz poética acena para o fato de os versos serem acolhidos por poetas vários e por suas próprias obras – representados todos eles, poetas e obras, por “bosques”. Desse modo, por meio da imitação literária, do recurso às alusões funcionando como ecos literários, os versos do poema não serão esquecidos. Em ambas as hipóteses, ficaria implícito o lugar-comum da “perenidade da poesia”: alguns textos continuam a viver por meio de outros que os recuperam. Assim, sempre lembrados e celebrados, os textos poéticos se configuram monumentos que o tempo não consome.

³⁴ “‘Tênuê’ indicaria não só o *genus humile* a que pertence a poesia bucólica, mas também a filiação à poesia helenística e neotérica” (HASEGAWA, 2011, p. 68).

Portanto, o que se vê no prólogo é um aspecto metapoético que permeará todo o poema: enquanto se apresenta o universo de pastores, fala-se de poesia (VASCONCELLOS, 2011, p. 11).

Considerações finais

Ao analisarmos o prólogo da écloga X, pôde-se perceber que ele é programático, antecipando o conteúdo do poema. Aretusa aqui é Musa bucólica e fonte que representa por sua natureza o próprio canto, marcando a alusão ao modelo virgiliano, Teócrito. Ela e a voz poética homenageiam Galo, e em paralelo, também Licóride, que, por sua vez, representa a poesia elegíaca. Há outras representações: Dóris é o mar, a épica; os versos são o rebanho das pequenas cabras que se alimentam do repertório da tradição e do teor elegíaco; e os bosques, que manterão viva a écloga, podem ser o auditório ou outros poetas e suas obras. Em última instância, o prólogo dá indícios de que o poema se volta para si, não falando de outra coisa, senão do próprio fazer poético.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Introducción, Traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

BAKTHIN, M. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca Universal).

BARCHIESI, A. Alguns pontos em um mapa de naufrágios. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**: textos fundamentais. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 119-140.

BEM, L. A. de. Notas e comentários sobre a tradução da écloga X. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008. p. 195-201.

BILAC, O. A um poeta. In: **Antologia**: poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002. (A obra prima de cada autor). Texto-base digitalizado por Anamaria Grunfeld Villaça Koch e Magda Neres Silva. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000288.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

BOLÉO, M. de P. **O bucolismo de Teócrito e de Vergílio**. Coimbra: Coimbra Editora, 1936.

CAIROLLI, F. P. O fragmento de Galo. **Nuntius antiquus**, Belo Horizonte, n. 5, p. 1-19, 2010. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/viewFile/2070/2017. Acesso em: 19 jul. 2017.

CARVALHO, R. A trama mítica das *Bucólicas*. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

CLAUSEN, W. Eclogue 10: introduction and commentary. VIRGIL. **Eclogues**. Introduction and commentary by Wendell Clausen. Oxford: Clarendon Press, 1994. p. 288-296.

CONTE, G. B. An interpretation of the Tenth *Eclogue*. In: CONTE, G. B. **The rhetoric of imitation**: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets. Translation by Charles Segal. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. p. 100-129.

CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva. In: CAVALLO, G. et al. **O espaço literário da Roma antiga**. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 87-121. (Volume I).

COSTA LIMA, L. **Mímesis**: desafio ao pensamento. 2. ed. rev. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CURTIUS, E. R. **Literatura e idade média latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

FEDELI, P. As interseções dos gêneros e dos modelos. In: CAVALLO, G. et al. **O espaço literário da Roma antiga**. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 393-416. (Volume I).

FOWLER, D. Nos ombros de gigantes: intertextualidade e estudos clássicos. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**: textos fundamentais. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 93-117.

GENETTE, G. **Introdução ao arquitexto**. Lisboa: Vega, 1979.

GENETTE, G. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. Tradução de Luciene Guimarães. In: GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. p. 11-21.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 2. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HASEGAWA, A. P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio**: um estudo das éclogas dramáticas. São Paulo: Humanitas, 2011. (Letras Clássicas).

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

22

HINDS, S. **Allusion and intertext**: dynamics of appropriation in Roman poetry. United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

KIDD, D. A. Imitation in the tenth eclogue. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, Oxford, No. 11, 1964, p. 54-64. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43636555>. Acesso em: 22 maio 2020.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LE MOS, C. A. A imitação em Aristóteles. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, n. 5, v. 3, p. 84-90, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/16970>. Acesso em: 7 jun. 2022.

LUCRÉCIO, T. C. Da natureza. Tradução de Agostinho da Silva. In: **EPICURO et al**. São Paulo: Abril, 1973. p. 40-140. (Os pensadores; v. V).

MENDES, J. P. **Construção e arte das Bucólicas de Virgílio**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. ver., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORGANTTI, B. F. Notas e comentários sobre a tradução da écloga VII. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008. p. 143-151.

NOGUEIRA, É. **Verdade, contenda e poesia nos *Idílios* de Teócrito**. São Paulo: Humanitas, 2012. (Letras Clássicas).

NOGUEIRA, É. **O esmeril de Horácio: ritmo e técnica do verso em português**. São Paulo: Filocalia, 2020.

OLIVA NETO, J. A. In: CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução e comentário de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996. (Texto e Arte, 13).

PASQUALI, G. Arte alusiva. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 11-33.

23

PLATÃO. **A República**: [ou sobre a justiça, diálogo político]. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRATA, P. **O caráter alusivo dos *Tristes* de Ovídio**: uma leitura intertextual do livro I. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudo da linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000246418>. Acesso em: 5 fev. 2017.

PRATA, P. **O caráter intertextual dos *Tristes* de Ovídio**: uma leitura dos elementos épicos Virgilianos. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271118/1/Prata,%20Patricia.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição oratória**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944. (Clássica Universal; Tomo I).

QUINTILIANO, M. F. **Instituição oratória**. Tradução de Brunos Fregni Basseto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016. (Fausto Castilho; Tomo IV).

SILVA, M. M. de P. e. Notas e comentários sobre a tradução da écloga II. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008. p. 55-61.

SILVA RAMOS, P. E. da. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. de. Reflexões sobre a noção de 'arte alusiva' e de intertextualidade no estudo da poesia latina. **Classica** (Brasil), São Paulo, v. 20, n. 2, p. 239-260, 2007. Disponível em: <http://www.revista.classica.org.br/classica/issue/view/9show> Toc. Acesso em: 13 set. 2016.

24

VASCONCELLOS, P. S. de. Introdução. In: VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008. p. 9-24.

VASCONCELLOS, P. S. de. Apresentação. In: HASEGAWA, A. P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas**. São Paulo: Humanitas, 2011. p. 9-12. (Letras Clássicas).

VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi e traduit par Eugène de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

WERNER, E. **Os Hinos de Calímaco: poesia e poética**. São Paulo: Humanitas, 2012. (Letras Clássicas).

WILLS, J. Elementos formais da alusão em latim. In: PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 141-178.

Data de envio: 25/05/2022

Data de aprovação: 01/07/2022

Data de publicação: 15/07/2022