

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ERICK FRANCE MEIRA DE SOUZA

**AS BUCÓLICAS DE PÚBLIO VIRGÍLIO MARO: TRADUÇÃO E ESTUDO À LUZ  
DE APARATO ETIMOLÓGICO E DE SIMBOLOGIA DA FLORA**

JOÃO PESSOA – PB

2019

ERICK FRANCE MEIRA DE SOUZA

**AS BUCÓLICAS DE PÚBLIO VIRGÍLIO MARO: TRADUÇÃO E ESTUDO À LUZ  
DE APARATO ETIMOLÓGICO E DE SIMBOLOGIA DA FLORA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de Literatura, Cultura e Tradução, orientada pelo Dr. Milton Marques Júnior.

JOÃO PESSOA – PB

2019

**Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

E729b Souza, Erick France Meira de.  
As Bucólicas de Públio Virgílio Maro : estudo e  
tradução à luz de aparato etimológico e de simbologia  
da flora / Erick France Meira de Souza. - João Pessoa,  
2019.  
298 f. : il.

Orientação: Milton Marques Júnior.  
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Bucólicas. 2. Método histórico-comparativo. 3.  
Etimologia. 4. Flora. I. Marques Júnior, Milton. II.  
Título.

UFPB/CCHLA

## BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. DAVID PESSOA DE LIRA (externo à Instituição)

---

Prof. Dr. FELIPE DOS SANTOS ALMEIDA (externo ao Programa)

*Felipe dos Santos Almeida*

Prof. Dr. JOSÉ AMARANTE SANTOS SOBRINHO (externo à Instituição)

---

Profª Drª KATIA TEÔNIA COSTA DE AZEVEDO (externa à Instituição)

*Katia Teônia Costa de Azevedo*

Prof. Dr. MILTON MARQUES JÚNIOR (presidente)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao prof. Dr. Milton Marques Júnior, com quem pude repetir o entusiasmo do estudo que despontara já desde o mestrado.

Ao PPGL, pelo acolhimento da proposta de trabalho.

Aos professores Dr. Juvino Alves, Dr. Henrique Murachco, Dr. Fabrício Possebon e Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina de Assis, por ter incentivado, cada qual em sua medida, meu envolvimento perene com os estudos clássicos, histórico-comparativos e indo-europeus.

## DEDICATÓRIA

À memória de Émile Benveniste, cuja obra dedicada aos estudos histórico-comparativos urge não cair no obívio.

Aos meus ex-alunos que me permitiram compartilhar muitas das ideias primordialmente discutidas em sala de aula e as quais foram a gênese desta tese.

À minha mãe, Magna Celi, pela sensibilidade e pela generosidade infatigáveis.

Ao meu irmão Óliver de Lawrence, pela fratria afetuosa e pelo caráter inspiradoramente honesto e franco.

Ἐτεῆ δὲ οὐδὲν ἴδμεν· ἐν βυθῷ γὰρ ἡ ἀλήθεια.<sup>1</sup>

Ἀρχὴ παιδείσεως ἡ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Demócrito, citado por Diógenes Laércio, **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**, IX, 72.

<sup>2</sup> Antístenes, citado por Arriano, **Discursos de Epicteto**, I, 17.

## RESUMO

As **Bucólicas** (ou **Éclogas**) do poeta romano do período clássico, Públio Virgílio Maro, há mais de dois milênios vêm sempre (re)despertando o interesse de leitura e estudo literário, quer por imagens emblemáticas como a do *locus amoenus*, quer pela composição requintada dos poemas em meio à flora que apresentam, quer pela temática literária do bucolismo (termo herdado do grego para ‘pastoreio’), cujo perfil Virgílio recupera e retraça a partir de referências notórias como do poeta helenístico Teócrito. Por outro lado, em termos de teoria e metodologia, os avanços do método histórico-comparativo sob uma perspectiva indo-europeia vêm sendo consideráveis nas últimas décadas, e esse fato nos faz indagar que leituras seriam possíveis desses célebres poemas a partir de uma atualização quanto à aplicação do método referido, de modo que tanto a etimologia como a fraseologia, a onomasiologia e mesmo discussões de elementos culturais em geral ocupem a maior parte do trabalho. Discute-se, inicialmente, um percurso do conceito de filologia de modo a se formar uma ideia mais clara da aplicação sob perspectiva histórico-comparativa, porém sem aplicação das etapas formais da filologia (*stemmatica, collatio* etc.). Ainda se discutem, também inicialmente, critérios quanto ao processo de tradução adotado, vantagens e desvantagens dele e como se configura, na prática, o formato dela. Apresentados, em seguida, os originais em latim acompanhados de suas respectivas traduções propostas, cada um tem seu próprio comentário conforme a proposta mencionada. Finalmente, o último capítulo complementa, em forma de verbetes, os comentários principais com um exame, sobretudo, da flora presente nos poemas e de como nos tenha parecido mais pertinente literariamente essa presença, que não só sendo puramente ornamental. Para tal, recorreu-se a uma seleção dos termos da flora e de outros de interesse cultural (*libertas, honos, amoenus, labor* etc.), com imagens das plantas para melhor ilustração. A conclusão é de que, malgrado haja uma discussão que há algum tempo questiona a eficiência de qualquer estudo etimológico, os estudos e traduções apresentados devem possibilitar, como amostra e forma atualizada do método adotado, uma viabilidade concreta para entendimento dos poemas sem, contrariamente a certas opiniões discutidas, perder-se de vista a perspectiva literária deles.

Palavras-chave: **Bucólicas**. Método histórico-comparativo. Etimologia. Flora.

## ABSTRACT

The **Eclogues** of Publius Vergilius Maro (roman poet from the classical period) have aroused, over more than two millennia, renewed interest in reading and literary studies, either by representative images such as the *locus amoenus*, by the exquisite composition of the poems amidst the flora which they present, or by the literary theme of the bucolic (inherited term from Greek for ‘herding’), whose features Vergil brings back and reshapes from remarkable sources such as the hellenistic poet Theocritus. On the other hand, concerning theory and methodology, advancements in the comparative method under an indo-european perspective have been considerable in the last decades, and that fact makes one wonder about what readings of these renowned poems would be possible by updating of the mentioned method, in such a way that etymology as well as phraseology, onomasiology and even discussions about cultural elements in general take up most of the thesis. At the beginning, there is a discussion about the course of the concept of philology in order to fashion a clearer idea of the applicability under perspective of the comparative method without, however, application of the formal stages of the classical philology (*stemmatica, collatio* etc.). It is also discussed, still in the beginning, the criteria about the adopted translation process, its benefits and drawbacks and what shape does it have in practice. After presenting the original poems in latin followed by their respective proposed translation, each poem has its own commentary according to the aforementioned proposal. Finally, the last chapter completes, with entries, the main commentaries by means of an examination of the flora, especially, present in the poems and of how the more literarily pertinent this presence has seemed to us, not being purely ornamental. As such, we resorted to a selection of terms of the flora and others of cultural interest (*libertas, honos, amoenus, labor* etc.) followed by images of this flora for better illustration. The conclusion is that, despite there being some questioning about the effectiveness of any etymological study, the studies and translations presented here should enable, as a display and updated fashion of the adopted method, a concrete feasibility to understand the poems without losing perspective of their literary context, notwithstanding some discussed opinions.

Keywords: **Eclogues**. Comparative method. Etymology. Flora.

## Sumário

<b>Introdução geral</b> .....	15
I Visão geral do trabalho .....	15
II Virgílio e a situação das <b>Bucólicas</b> em meio à sua obra geral.....	18
<b>1 Caracterização da análise adotada e critérios da tradução</b> .....	22
1.1 Da evolução do conceito de filologia e da análise adotada .....	22
1.2 Dos critérios tradutórios adotados .....	35
1.3 Algumas observações técnicas .....	39
<b>2 Tradução dos poemas e respectivos comentários</b> .....	43
2.1 <b>Bucólica I</b> (latim e tradução).....	43
2.1.2 Comentários à <b>Bucólica I</b> .....	51
2.2 <b>Bucólica II</b> .....	67
2.2.1 Comentários à <b>Bucólica II</b> .....	73
2.3 <b>Bucólica III</b> .....	81
2.3.1 Comentários à <b>Bucólica III</b> .....	93
2.4 <b>Bucólica IV</b> .....	99
2.4.1 Comentários à <b>Bucólica IV</b> .....	105
2.5 <b>Bucólica V</b> .....	123
2.5.1 Comentários à <b>Bucólica V</b> .....	131
2.6 <b>Bucólica VI</b> .....	145
2.6.1 Comentários à <b>Bucólica VI</b> .....	151
2.7 <b>Bucólica VII</b> .....	157
2.7.1 Comentários à <b>Bucólica VII</b> .....	163
2.8 <b>Bucólica VIII</b> .....	179
2.8.1 Comentários à <b>Bucólica VIII</b> .....	187
2.9 <b>Bucólica IX</b> .....	195
2.9.1 Comentários à <b>Bucólica IX</b> .....	201
2.10 <b>Bucólica X</b> .....	207

2.10.1 Comentários à <b>Bucólica X</b> .....	213
2.11 Conclusões gerais sobre as <b>Bucólicas</b> .....	219
<b>3 Estudo de termos-chave e da flora nas <i>Bucólicas</i></b> .....	225
3.1 Esclarecimento sobre a ordem e a seleção de termos para discussão.....	225
3.2 Vocabulário de termos-chave e da flora nas <b>Bucólicas</b> .....	230
<b>Conclusão</b> .....	287
<b>Referências</b> .....	292
<b>Índice de termos-chave e de termos da flora nas <i>Bucólicas</i> de Virgílio</b> .....	297

## ABREVIACÕES<sup>3</sup>

\* indica, ao lado esquerdo de uma palavra, que seja uma forma hipotética, reconstituída pelo método histórico-comparativo, mas que ainda não se tenha atestado pelos textos ou outros recursos. Em se tratando de referência a formas indo-europeias, todas elas sempre estarão com o asterisco (\*).

> indica, entre palavras, o sentido cronológico entre duas ou mais formas históricas, atestadas ou não, dependendo de haver \* presente ou não. No caso, aponta para uma forma posterior à que esteja à esquerda do símbolo.

< indica proveniência, de que forma aquela à direita do símbolo provenha, ou seja, de uma que se supõe mais antiga. É o inverso do caso anterior.

$h_1$  (a letra ‘h’ minúscula e com um índice 1) indica um fonema indo-europeu laringal cuja articulação ainda se encontra em discussão, possivelmente uma oclusão glotal [ʔ]. Essa laringal, em algumas das línguas descendentes, tinha certos efeitos, como afetar o timbre da vogal posterior a ela para ‘e’. Também é um fonema suscetível a vocalização, como as líquidas ou nasais.

$h_2$  (a letra ‘h’ minúscula e com um índice 2) indica uma laringal como a de cima, possivelmente uma fricativa velar surda [χ] e que podia afetar o timbre da vogal posterior a ela para ‘a’. Suscetível à vocalização, como  $h_1$ .

$h_3$  (a letra ‘h<sub>3</sub>’ minúscula e com um índice 3) indica uma laringal como a de cima, possivelmente uma fricativa lábio-velar sonorizada [ɣ<sup>w</sup>] e que podia afetar o timbre da vogal posterior a ela para ‘o’. Suscetível à vocalização, como  $h_1$  e  $h_2$ .

H (a letra ‘h’ maiúscula em reconstruções) indica qualquer das três laringais, ou porque ainda não se pode reconstruí-la com precisão ou porque não seja pertinente, ou, melhor dizendo, qualquer das três serviria ao que se discute.

---

<sup>3</sup> Línguas não citadas nesta lista terão seu nome mencionado por extenso.

<sup>w</sup> (a letra ‘w’ em posição de ‘expoente’ em reconstruções) indica um apêndice labial componente da consoante que acompanha.

<sup>h</sup> (a letra ‘h’ em posição de ‘expoente’ em reconstruções) indica que a consoante que o acompanha seja aspirada foneticamente, como no inglês *top* [t<sup>h</sup>ɒp], em que se pronuncia um ‘t’ junto a uma exalação surda.

◌̥ (anel subscrito) indica, abaixo de uma vogal, que esta deva se vocalizar. Não corresponde ao uso do IPA (International Phonetics Alphabet), em que indica desonorização.

◌̣ (bráquia invertida subscrita) indica que o fonema seja assilábico, isto é, não sustenta sílaba, somente podendo se pronunciar acompanhando outro fonema, vogal ou consoante.

Armênio = arm.

Avéstico = av.

Francês = fr.

Grego antigo = gr.

Hitita = hit.

Inglês = ing.

Latim = lat.

Médio gaulês = mg.

Médio inglês = ming.

Tocariano B = toc. B

Velho gaulês = vg.

Velho irlandês = vir.

Velho alto-alemão = vaa.

Velho islandês = visl.

Velho persa = vp.

Sânscrito = sânsc.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O abeto ( <i>abies</i> ) .....	230
Figura 2 – O acanto ( <i>acanthus mollis</i> ) .....	232
Figura 3 – A amarílis ( <i>amaryllis belladonna</i> ) .....	239
Figura 4 – O medronheiro ( <i>arbutus unedo</i> ).....	242
Figura 5 – O medronho, fruto do medronheiro .....	243
Figura 6 – O bácaro ( <i>baccharis articulata</i> ) ou nardo.....	245
Figura 7 – O cardo ( <i>carduus acanthoides</i> ) .....	246
Figura 8 – A aveleira ( <i>corylus avellana</i> ) .....	247
Figura 9 – O coturno ( <i>cothurnus</i> , κόθορνος) .....	249
Figura 10 – Ciprestes ( <i>cupressus sempervirens</i> ) .....	250
Figura 11 – A faia ( <i>fagus sylvatica</i> ) .....	253
Figura 12 – A flauta de Pã ( <i>arundo</i> , σῶριγξ) .....	254
Figura 13 – O jacinto ( <i>hyacinthus orientalis</i> ).....	258
Figura 14 – A azinheira ( <i>quercus ilex</i> ) .....	259
Figura 15 – O loureiro ( <i>laurus nobilis</i> ) .....	265
Figura 16 – O poeta Ovídio com uma coroa de louros.....	266
Figura 17 – Lírios variados.....	270
Figura 18 – A maçã, numa variedade europeia .....	272
Figura 19 – A tamargueira ( <i>tamarix gallica</i> ).....	276
Figura 20 – O mirto ( <i>myrtus communis</i> ) e sua flor homônima .....	277
Figura 21 – O narciso ( <i>narcissus poeticus</i> ) .....	279
Figura 22 – O carvalho ( <i>quercus robur</i> ).....	284

## Introdução geral<sup>4</sup>

### I Visão geral do trabalho<sup>5</sup>

Como de praxe neste tipo de trabalho, é mister começar referindo o *corpus* literário a cuja análise se propõe proceder aqui. Como, todavia, esse *corpus* goza e continua gozando abundantemente de interesses literário e traducional há vários séculos, passando por atenção especial na Idade Média, arrefecendo um pouco nos tempos modernos e recuperando seu fôlego nas últimas décadas contemporâneas, convém, desde já, delimitar-se o que se pretende fazer com esse *corpus*, a fim de que se evitem equívocos precipitados absolutamente inoportunos.

O *corpus* em vista são as **Bucólicas** (*Bucolicae*, em latim), de *Publius Vergilius Maro* (70-19 a.C.), ou mais comumente Virgílio, poeta romano de grande renome e de alta influência, historicamente, em parte significativa da literatura ocidental. Entre outros poetas como Catulo, Horácio e Ovídio, é frequente, nos estudos clássicos, ouvir Virgílio estar entre os maiores poetas de todos os tempos. As **Bucólicas** são tradicionalmente também conhecidas como **Éclogas** (*Eclogae*), termo que, diferentemente do primeiro, parece muito genérico a qualificar tais poemas. Uma curiosidade, já se reportando à influência cultural grega, é ambos os termos ser originariamente gregos, *βουκολικά* e *ἔκλογαι*, respectivamente, o primeiro, um neutro plural, o segundo, um feminino plural. **Bucólicas** é um termo que se refere, em princípio, a poemas de pastores de gado bovino (boieiros, chamados em grego *βουκόλος*, no singular) ou, por extensão, de quaisquer pastores, enquanto **Éclogas** apenas significa extratos ou seletas, sequer se aplicando a poemas em particular, em princípio. Assim, é normalmente preferível referir esses poemas como **Bucólicas**, sugerindo-se manter o segundo nome apenas por tradição.

Tais poemas são composições frequentemente em forma de canção muitas vezes executadas pelos próprios pastores dos poemas – que, por isso, neste trabalho serão, via de regra, referidos como pastores-poetas –. Os assuntos e a ambientação deles remontam tradicionalmente a uma antiguidade não raro mítica, como tantas vezes se pode verificar, por ex., nos **Idílios** de Teócrito (*floruit circa 270 a.C.*), poeta alexandrino entre os mais produtivos e eminentes do período. Virgílio, porém, trará novidades a seus poemas, malgrado ostensiva influência de modelos antigos e do próprio Teócrito, uma vez que introduzirá elementos para

---

<sup>4</sup> Apesar de estar reservados esclarecimentos no cap. 1 quanto às abreviações e convenções técnicas utilizadas no trabalho, vale adiantar que tudo em latim está, como de praxe, em itálico. A pronúncia, para os aficionados que queiram saber, será paroxítona apenas se haja mácron (ˉ) na vogal da penúltima sílaba do vocábulo. Do contrário, será proparoxítona, nos casos de três ou mais sílabas.

<sup>5</sup> Todas as traduções, quer de citações teóricas ou literárias, são nossas, a menos que seja explicitado ser de outrem.

discussão social, cívica e outras normalmente ausentes nos moldes tradicionais desse tipo de poesia.

A expressão *locus amoenus*, conhecida nos estudos literários, remonta precisamente ao ambiente desse tipo de poema, e seu entendimento é algo, ainda que sucinto, naturalmente indispensável para uma leitura produtiva de tais poemas. Tal atenção será reservada ao cap. 3, do vocabulário.

Voltando-se, todavia, ao trabalho que se pretende desenvolver aqui – e assim se contando com o leitor já poder ao menos vislumbrar toda a repercussão que tais poemas ou seu gênero tenham suscitado ao longo do tempo –, não seria difícil imaginar que qualquer trabalho científico sério em relação a eles (os poemas) tenha, em princípio, uma vasta bibliografia, seja referente à tradução deles, a traduções em si ou a estudos os mais variados de pormenores dos poemas – mitos, misticismo, psicologia, caráter dos personagens etc. –. Dito isso, faz-se mandatoriamente necessário delimitar nossa proposta de trabalho: entre tantos estudos, porém, observou-se, ao longo de anos de trabalho com tais poemas, que já há algum tempo careciam de um estudo de abordagem de cunho mais etimológico do que outro e que também se dispusesse a repassar em vista a rica flora presente nos poemas, frequentemente vista como simples adorno genérico quando, na verdade, se procura mostrar, nesta tese, que tal flora faça sim diferença em detalhes mais específicos dos poemas.

Assim, o trabalho aqui desenvolvido tem duplo propósito:

1. Apresentar uma tradução e estudo para cada uma das dez **Bucólicas**, mas com uma abordagem eminentemente etimológica;
2. Fazer um estudo mais detalhado do vocabulário julgado por nós de maior interesse nos poemas, bem como um exame da flora nos poemas, sobretudo se se mostre mais pertinente à leitura num ou noutro deles, também com alguma abordagem etimológica.

Com isso, quer-se adiantar que, de modo algum se pretenda reinventar leituras já bastante assentadas, consolidadas desses poemas ou mesmo propor traduções deles que venham fazer repensar sua interpretação. A proposta é mais modesta: tão somente aplicar princípios atualizados do que hodiernamente se entende por etimologia a esses poemas. Naturalmente, como se poderá ver, seria estranho pensar-se em discutir os poemas etimologicamente sem se discutir sua tradução, pois que entendemos um coisa caminhar junto à outra – traduzir, entre outros modos de se ver, trata de escolher termos conforme sua adequação a vários níveis do texto de base –.

Tais esclarecimentos são o que se pretende pormenorizar no cap. 1, a dizer, explicar o se entende aqui por etimologia e análise por viés etimológico e explicar os critérios de tradução adotados, ambas as coisas (a tradução e a análise) ficando reservadas para o cap. 2. Somente no cap. 3, porém, se falará como o vocabulário da flora esteja organizado em detalhe. Na verdade, deixamos para explicar mesmo no cap. 3 apenas porque o intuito maior desse capítulo é complementar os comentários do cap. 2, porém, como o vocabulário está em lista, poder-se-á opcionalmente consultá-lo à medida que se leia cada **Bucólica**, ficando a critério do leitor fazer a complementação paralelamente ou apenas após lidos todos os poemas e análises.

Esclarecidos esses pontos mais genéricos e o *corpus* que é objeto de estudo, completar-se-á esta introdução falando um pouco mais de Virgílio e da situação das **Bucólicas** na obra geral do poeta, para então se passar a especificidades do trabalho, no cap. 1.

## II Virgílio e a situação das **Bucólicas** em meio à sua obra geral

*Publius Vergilius Maro* (Públio Virgílio Maro, 70-19 a.C.) nasceu em Andes, perto de Mântua, norte central da Itália. Pouco se sabe sobre seus pais, embora haja certo consenso sobre seu pai ter sido um oleiro e conseguido aumentar seus bens pela apicultura e investimento em terrenos de bosque. De sua mãe, quase nada se sabe, exceto talvez o nome, Mágia Pola. Muito das lendas e crenças sobre vida do poeta, como comenta PARATORE (1987, p. 371), sugerem que já a antiguidade havia sabido colher a sutileza de sua poesia:

a sua sensibilidade comovida e humaníssima à voz da natureza campestre, que o impelia para um sentido de fraterna caridade para com os débeis e os abandonados.<sup>6</sup>

Foi em Cremona, alguns quilômetros ao oeste, que recebeu as primeiras instruções em literatura, onde ficou até vestir a toga viril, distintivo de adulto e apto a tomar parte em várias coisas da cidade já. Após isso, foi estudar retórica em Milão e depois seguiu para Roma. Desta data, em que há indícios de não ter mostrado propensão ao Direito, consta ter começado o contato com Asínio Pólio e Cornélio Galo, ambos mencionados como *personas* nas **Bucólicas**, o primeiro, militar e político, o segundo, conhecido poeta cuja obra está ainda quase toda perdida. Também dessa época constam os primeiros contatos com o poeta grego Partênio, de quem teria colhido saudável influência helenística.

Paralelamente, Virgílio começava a incursionar pelos princípios epicuristas, sobretudo mediante a poesia de Lucrécio, igualmente de veia epicurista, e não é difícil entrever, nas **Bucólicas**, boa parte dessa influência, sobretudo no tocante a como filtrar as paixões. Ainda cumpre observar que o período agitado em que viveu, das desavenças entre Júlio César e Pompeu, teria contribuído para alimentar seu desgosto pelos *negotia* (assuntos públicos regulares), em detrimento dos *otia*, em sua poesia.<sup>7</sup>

As **Bucólicas** são consideradas documento preciso da expropriação de terras por que passara Virgílio e como tenha vivido tão de perto a situação. Nas **Geórgicas**, outra das suas obras legadas, há trechos que sugerem a perda definitiva de sua propriedade. A produção das **Bucólicas** estende-se entre 42/41-39/38 a.C. (CITRONI *et alii*, 2006):

A poesia da juventude de Virgílio – afora várias obras consideradas ‘menores’ do poeta e cuja autoria ainda é objeto de muita incerteza – é composta precisamente pelas **Bucólicas**, os

---

<sup>6</sup> Idem *ibidem*.

<sup>7</sup> Tais termos são, naturalmente, de importância capital a qualquer leitura mais profunda da **Bucólicas**, e, além de ser mencionados nos comentários aos poemas, reserva-se um espaço ainda a eles no cap. 3.

dez poemas que são nosso *corpus* de estudo aqui. Em passo pertinente à consideração das **Bucólicas**, diz Paratore, *op. cit.*, pp. 376-377:

Virgílio, que cresceu numa atmosfera de horror por causa dos conflitos, e dotado duma sensibilidade particularmente aberta às vozes da natureza, sentiu o epicurismo sobretudo no seu ideal do *otium* e naquela sua tendência aberta a contrapor a maior sensibilidade e franqueza das coisas da natureza, dos seres todos instinto, aos desvios perversos da cobiça e da inteligência dos homens.

Teócrito, que tinha fama de ser epicurista e era poeta de época querida ao gosto neóterico (isto é, dos poetas que traziam novas aberturas aos limites seculares impostos à poesia) pavimentou o caminho de Virgílio com dois elementos fundamentais da formação cultural deste. Malgrado as **Bucólicas** ter grande problematização quanto ao estabelecimento de sua cronologia de feitura – a cronologia que nos legou a tradição e que é adotada aqui decerto não é a correta –, a **IX** dá plausíveis indícios dos primeiros esboços poéticos de Virgílio daquilo de que não se duvida ser sua obra autêntica.

Quanto a aspectos que discorreremos nos comentários oportunos, pode-se adiantar mais isso que diz Paratore, *op. cit.*, p. 377 ainda, referindo-se à **IX**, mas que entendemos como podendo se aplicar a todas as **Bucólicas**:

mostram-nos o poeta no seu noviciado de eco fiel de entrecos teocritianos, mas ao mesmo tempo revelam-nos como a sua sensibilidade já o levava a fazer-se eco dos ideais e das esperanças da sociedade contemporânea, especialmente das camadas agrícolas a que pertencia. (...) [E dos] mimos de Teócrito (...) tirava justificação para inserir no seu sonho campestre as palpitações da sua época tumultuosa.

Como já mencionado, problemático é qualquer estabelecimento absoluto das **Bucólicas**, mas cremos valer referir que, em muitos estudos, a **II** é considerada, se não a primeira, a segunda, seguida da **III** e possivelmente segue-se a **V**, que fala já da **II** e da **III**. Como a **I** é altamente madura e revela alta organização em sua composição – como se verá nos comentários correspondentes –, é provável que esteja na segunda metade das dez, e a **X**, que fala de um derradeiro esforço do eu lírico, pode bem ser a última, de fato.

Quanto ao argumento das **Bucólicas**, talvez convenha já os referir como os entendemos, sob a modesta intenção de preparar o leitor para, quando dos comentários, poder-se transitar entre elas sem maior embargo:

- I. Títiro e Melibeu e a discrepância entre os dois pastores, um adaptado (Títiro) à nova conjuntura sócio-política romana, outro (Melibeu) sendo desterrado, mas encontrando enfim acolhimento da parte de Títiro;
- II. Córidon e sua lamentação pela paixão não consumada, mas com desenlace inesperado, de visão objetiva quanto ao *usus* (no poema, polissêmico, tanto apontando para uma conduta próxima ao *mos*, aos costumes tradicionais, como para *préstimo comum*, *bem comum* e mesmo para *o que é necessário*, *indispensável* ao próprio protagonista);
- III. Menalca e Dameta e seu certame pastoril-poético (literalmente, disputa em recitações envolvendo toda espécie de assuntos pertinentes ao bucolismo); Palemo entra como juiz informal (poder-se-ia, talvez, chamá-lo um *arbiter*) e opina não haver vencedor entre os dois;
- IV. Augúrio do oráculo de Cumas (promessa de um jovem brilhante com ares de semideus que viabilizará uma nova era dourada aos tempos vigentes no poema);
- V. Menalca e Mopso trocam lisonjas, e Mopso aceita cantar a apoteose e consagração de Dáfnis, herói central bucólico;
- VI. Títiro rememora, por ‘puxão de orelha de Apolo’ (*Cynthius aurem uellit*, vv. 3-4), uma história do velho Sileno e como este canta a dois meninos mitos vários; menção é feita a Varo (vv. 6-12) e a Galo (vv. 64-66);
- VII. Melibeu, a convite de Dáfnis, assiste e rememora uma contenda entre Córidon e Tírsis em que Córidon sai vencedor e se torna digno de apreço a Melibeu em sua arte;
- VIII. O eu lírico se reporta a alguém de quem tira seus preceitos (vv. 6-13) e recita o lamento amoroso de Damônis por uma moça e Alfesibeu ensaiar um ritual (*φαρμακευτρία*, em termos de Teócrito) para reaver Dáfnis;
- IX. Lícida e Méris, desterrados, discutem as consequências disso e como suas canções pareçam impotentes frente aos conflitos armados, mas partem consolados com suas canções;
- X. Homenagem a Galo, em que se canta seu definhamento por um amor ingrato e um pedido dele próprio de que seus amores sejam cantados (vv. 33-34).

Por problemas das guerras e políticos, a perda das terras foi naturalmente um duro golpe a Virgílio, mas tempos depois, já com alguma compensação de Otaviano, concebe as **Geórgicas**, obra com alento de reconquista do sossego que fora perturbado. Se, com as **Bucólicas**, Virgílio tivera um modelo de influência preponderantemente helenístico, com as **Geórgicas**, o modelo fora mais antigo e clássico, os *Ἔργα καὶ ἡμέραι* (**Trabalhos e dias**) de Hesíodo. Quanto às **Geórgicas**, poema de caráter didascálico, refere Paratore, *op. cit.*, p. 386:

O trabalho dos campos só é meritório e santo se se tem a capacidade de levantar a cabeça, do arado ou da enxada, para contemplar com olhos amorosos e compreensivos o espetáculo divino que nos rodeia, e para sentir a palpitação de fraternidade que circula no cosmos.

É oportuno lembrar, assim, que o conceito do *labor* mais antigo da cultura romana é a lavra do campo, aquela atividade que canta Horácio numa de suas **Odes** em apelo veemente ao retorno romano à velha educação. Então *labor* acaba se estendendo a qualquer grande trabalho, físico ou intelectual, ou dificuldade, infortúnio, o que faz do passo acima, de Paratore, brilhante síntese para associar, entre a confecção dos diferentes poemas de Virgílio, uma prática arraigada em seu imo desde cedo.

O grande poema, porém, que deve ter ainda a maior repercussão histórica, é a **Eneida**, poema épico de exaltação de Roma, numa época em que Virgílio arriscaria ser antiquado e inoportuno frente aos conflitos internos recentes da transição da república para o império.

A respeito disso, diz ainda Paratore, *op. cit.*, p. 399:

[...] Virgílio soube encontrar o clima propício para dotar as letras latinas dum poema heroico que ao mesmo tempo não renunciasse àquele odor de antigo que constitui o encanto maior do estilo evoluído de Homero, e no entanto fosse sensível às vibrações mais capilares da sensibilidade evoluída adquirida pela Roma triunfante, através de séculos de várias e vastas experiências. [...] Mas a competição com Homero não se limitou à busca destas tonalidades: Virgílio, num poema composto de um número de livros que era exatamente metade tanto dos da **Ilíada** como dos da **Odisseia**, quis, além disso, construir os primeiros seis livros no espírito da **Odisseia** e os últimos seis no espírito da **Ilíada**, de tal forma que a obra, no seu conjunto, viesse a dar num *tour de force* em que se fizesse eco de ambos os poemas homéricos e ambos fossem reelaborados num espaço infinitamente menor. (Grifos do autor)

Observe-se, porém, que os livros **II** e **V** da **Eneida** se referem muito mais à **Ilíada** do que à **Odisseia**. O livro **V** remete aos funerais de Anquises com o paralelo na **Ilíada** somente no canto **XXIII**. A estrutura da **Eneida** pode bem ser tripartite.

Creemos, assim, ter podido viabilizar ao leitor um vislumbre da vida e da situação das obras de Virgílio, podendo agora nos voltar à caracterização da análise adotada e critérios da tradução, no cap. 1, para em seguida acessar o *corpus* literário de apreciação do trabalho, as **Bucólicas** propriamente ditas.

## 1 Caracterização da análise adotada e critérios da tradução

### 1.1 Da evolução do conceito de filologia e da análise adotada

Como mencionado na **Introdução geral**, a pretensão deste trabalho é desenvolver a tradução direta do latim dos dez poemas de Virgílio referidos como **Bucólicas** bem como proceder a uma análise eminentemente etimológica dos mesmos. Além disso, o mesmo princípio norteará o cap. 3, **Estudo de termos-chave e da flora nas Bucólicas**, em que se discutirão termos colhidos como de interesse particular em consonância com a análise global desenvolvida até lá, isto é, etimológica também, ao que, por fim, se acrescentarão termos separadamente referentes à flora presente no poema, acompanhados de respectivas figuras das plantas, árvores etc. e com mesma natureza de comentários dos anteriores. A caracterização pormenorizada desse tipo de análise é o assunto deste capítulo, bem como os critérios operados nas traduções dos poemas, critérios também pautados em princípios etimológicos específicos.

Como o termo ‘etimologia’ se presta a múltiplos entendimentos, naturalmente convém começar tratando de em que sentido específico ele se aplica a todo o trabalho desenvolvido aqui. Antes, porém, convém recapitular onde se insere o estudo de etimologia, que é na filologia, e desta passamos a ora tratar.

Um erudito contemporâneo formulou um conceito de filologia globalizante como o estudo de uma língua qualquer mediante suas fontes históricas orais e escritas e sendo, ela, também a interseção entre crítica textual, crítica literária, história e linguística (PEILE, 1880, *passim*). Apesar de parecer bastante abrangente, ela nos servirá, como se verá, apenas em certa medida, uma vez que cada um desses componentes dela referidos na verdade constitui praticamente uma área de estudo ou de conhecimento por si só.

Nas últimas duas décadas, Bruno Fregni Bassetto, professor titular de filologia românica da USP quando do lançamento do primeiro de dois volumes sobre filologia românica (deles, o segundo viria uns dez anos depois) conseguia, cremos, com sua publicação, atualizar de forma sucinta e, no entanto, extremamente abrangente não apenas um estudo instigante e de linguagem acessível das línguas românicas, mas também apresentar um esclarecimento do termo e da história da filologia de que, havia muito, se tinha demanda e necessidade.

Tal necessidade de esclarecimento, é natural, não é de estranhar-se, já se levando em conta, por ex., o que já referira o outro estudioso citado há pouco, John Peile: como sintetizar num único livro conhecimentos e estudos tão abrangentes?

Prudente, Bassetto mostrou-se altamente, pensamos, sóbrio ao tratar da questão e resolveu tratar, na introdução do livro, da própria problemática, ao longo do tempo, da filologia. Como o percurso que ele adota começa desde os criadores do termo, os gregos, passando pelos romanos, pelo Renascimento, pelos estudos modernos e enfim terminando a introdução com o estado atual da arte, ele conseguiu sumarizar uma verdadeira história da filologia. Muitos filólogos de renome na história do Brasil e de Portugal já haviam publicado, décadas ou até havia mais de século, trabalhos excelentes de cunho filológico. Alguns deles podem até mesmo, com proveito, hoje ser acessados pela própria Academia Brasileira de Letras. Mas, ao compulsar muitos desses materiais e outros mais ao longo de mais de quinze anos, em português e em outras línguas, observamos que, em português contemporâneo, talvez não fosse incorrer em injustiça referir tal síntese da própria história da filologia como legitimamente pioneira. Obviamente, não se trata de desmerecer tantos outros trabalhos dos referidos estudiosos, como Antenor Nascentes, Antônio Houaiss, Manuel Said Ali, J. J. Nunes, Leite de Vasconcelos, Carolina Michaëlis, João Ribeiro e tantos outros mais. A questão é tão somente assinalar que a referente obra, ao menos quanto ao aspecto referido, tenha conseguido sintetizar a história da filologia em número razoável de páginas e parecer-nos digno de nota como avanço nos próprios estudos de filologia e de etimologia pelo país. Apesar de poder parecer sem relevância imediata à tese este longo parágrafo, tal questão é referida aqui apenas como mote a um problema que se discute na conclusão desta tese.

Somando-se ao capítulo introdutório do livro – que antecede o cap. 1, na verdade –, o cap. 2 completa essa história da filologia com fazer um breve resumo das várias práticas ou métodos filológicos já concebidos em critérios contemporâneos formais, o que prepara o leitor para os próximos capítulos, que tratam de como conduzir trabalhos filológicos específicos conforme um dos métodos referidos na introdução dele. Na verdade, o capítulo até deveria, na nossa opinião, vir imediatamente após a introdução, pois que o cap. 1 trata das etapas que envolvem o trabalho filológico de reconstituição física e genealógica do texto-fonte (conhecido por ‘crítica textual’), o que, entendemos, seria mais acessível ao entendimento se até aí já se tivessem mencionado ao menos os principais métodos abarcados pela filologia. A título de complementação, limitamo-nos a referir sumariamente os métodos lá tratados, para logo mais indicarmos a qual ou quais deles mostramo-nos adeptos. Os métodos mais conhecidos, sendo o primeiro deles na lista talvez o mais difundido e bem estabelecido, são: o método histórico-comparativo; o método idealista; o método da geografia linguística; o método *Sachen und Wörter* (coisas e palavras); o método onomasiológico; o método neogramático ou espacial; o método da teoria das ondas (*Wellentheorie*).

De todo, achamos pertinente referir tais fatos para que se entenda por que esse livro, ou melhor dizendo, alguns desses métodos nele referidos, portanto, estejam na base primária de como concebemos a filologia para desenvolvimento do trabalho de análise das **Bucólicas**. Dito isso, procuremos sintetizar o que se passa na introdução do livro de Bassetto para então especificar os princípios adotados por nós tanto para proceder à tradução dos poemas como para sua análise.

Como dito, a introdução de **Elementos de filologia românica**, de Bruno Bassetto, traça tanto um percurso desde a concepção dos próprios gregos a respeito do termo ‘filologia’ como também passa pelos romanos, pelos renascentistas e finalmente entra nos tempos contemporâneos formais científicos.<sup>8</sup> Começa o autor já colocando o problema básico da questão ao longo do tempo:

O conceito de Filologia não é unívoco; divergem muito os autores ao defini-la, ao determinar os limites de seu campo de atuação e até seu objeto de estudo. Daí a necessidade de se levantar a biografia do termo, ainda que concisa, na busca de seu conteúdo semântico. Obviamente, é necessário partir do que nos legaram os gregos, os inventores do termo.

E o autor continua, já ensaiando uma formulação do termo:

O termo ‘filólogo’, que certamente precedeu ‘filologia’ e ‘filologar’ (pouco usado), é encontrado inicialmente em Platão e em Aristóteles, mas o termo é sem dúvida anterior. Significando etimologicamente ‘amigo da palavra’, encaixa-se na filosofia dos estoicos. Assim, *ὁ λόγος*, a palavra, é a expressão, a exteriorização do *νοῦς*, a inteligência, do pensamento alheio e com isso adquire conhecimentos, cultura e aprimoramento intelectual. (BASSETTO, 2001, p.17).

Mas que brilhante e oportuna formulação para uma ciência, ou forma de estudo que há tanto sofre pelos problemas referidos pelo autor: a filologia, mais por lidar com mudanças de concepção ao longo do tempo do que por arrogar-se lidar com ‘um pouco de tudo’ tem, infelizmente, sido escanteada em muitos polos da própria área de Letras. Pessoalmente, atribuímos tal ‘destino’ que vem atingindo a filologia mais a uma tendência contemporânea a se buscar especialização, por vezes excessiva, em todo âmbito do conhecimento. Também a falta de informação adequada quanto ao proceder, ou mesmo a antiguidade desse tipo de estudo podem bem explicar a aversão que se tem patenteado no próprio âmbito das Letras, em geral, em relação aos estudos filológicos e etimológicos.

---

<sup>8</sup> Para um panorama recente bastante abalizado da historiografia da ciência etimológica (parte da filologia) enfatizando a Idade Média e especialmente as concepções modernas e contemporâneas, cf. VIARO (2014), primeira parte.

Sobre tais questões, remetemos à conclusão desta tese, em que retomamos em maior detalhe a discussão e encampamos uma defesa desses estudos.

Não é propósito nosso fazer aqui, no trabalho, uma apologia ou elogio à filologia. O registro dos fatos anteriores se faz necessário, pensamos, a fim de que se entenda não ser fácil propor uma análise de cunho filológico pela própria dificuldade, colocada por Bassetto, em definir seus elementos de trabalho.

Procuremos, assim, recapitular a evolução do termo, tratado por Bassetto, de modo a, feito o panorama, determinar em que sentido estaremos adotando o termo ‘etimologia’ para aplicação às traduções e análises das **Bucólicas**.

Em Aristóteles, **Arte da Retórica**, 1398b, pode-se encontrar uma das primeiras ocorrências que ilustram o emprego do termo à sua época:

[...] καὶ Λακεδαιμόνιοι Χίλωνα καὶ τῶν γερόντων ἐποίησαν, ἥκιστα φιλόλογοι ὄντες [...]<sup>9</sup>

[...] e os espartanos (homenagearam) a Quílon e o colocaram entre os gerontas, embora fossem bem pouco *filólogos* [...] (Grifo do autor)

Sendo os gerontas espartanos idosos selecionados para tratar dos assuntos públicos a modo de um senado, o trecho é curioso na medida em que Quílon, tradicionalmente incluso no rol dos chamados sete sábios da Grécia antiga, seja reputado como então filólogo: Aristóteles parece deixar entrever uma certa ironia quanto ao comportamento dos gerontas, que estaria em contraste com o de um sábio ou pensador, ou mesmo filósofo, notoriamente referido como sendo alguém, tradicionalmente, possuidor de uma capacidade excepcional de entender e de se expressar, prática muito compatível com um filósofo, mas que nem sempre com um político, sabe-se.<sup>10</sup> De todo modo, o trecho parece muito genérico para qualquer sentido mais concreto, e é citado apenas para ilustrar um uso corrente e sua ocorrência em situação cotidiana.

Platão, no diálogo **Laques**, 188c, já diz:

ἀπλοῦν τὸ γ' ἔμὸν, ὦ Νικία, περὶ λόγων ἐστίν, εἰ δὲ βούλει, οὐχ ἀπλοῦν ἀλλὰ διπλοῦν καὶ γὰρ ἂν δόξαιμι τῷ φιλόλογος εἶναι καὶ αὐτὸ μισόλογος.

<sup>9</sup> A ABNT atual não se posiciona quanto a como organizar citações seguidas de respectivas traduções. Embora tenhamos encontrado algumas referências que sugeriram a tradução vir em nota de rodapé (ou o inverso), preferimos manter ambos, original e tradução, no corpo do texto, para conferência imediata e porque, sobretudo, algumas citações, sendo longas, resultariam em notas imensas, que pesariam negativamente no visual das páginas.

<sup>10</sup> A título de curiosidade, note-se, por ex., que o ideograma chinês não simplificado para *sábio* incluir componentes que também, numa cultura oriental, coincidem com o que se entende em nossas culturas mais próximas, ocidentais. O ideograma é 聖 [shèng], cujos componentes são três: o ouvido à esquerda (indicativo, segundo as interpretações mais tradicionais, de saber ouvir e entender bem), a boca à direita (de saber julgar e se expressar bem) e o homem capacitado ou nobre embaixo. Cumpre observar que o ideograma significa também *sagrado* e *perfeito*, ideias adicionais que deverão ser úteis logo mais, no percurso de evolução do termo filologia e seus estudos.

Minha posição, ó Níquia, é simples em relação às palavras. Ou se quiseres, não simples mas dupla. Pois tenho a impressão de amar as palavras e também de odiá-las.

Nesse trecho, em princípio, parece-se fazer referência à ideia de como as palavras, pela sua própria natureza inerentemente instável – ou, melhor dizendo, nunca uma palavra ter absolutamente o mesmo sentido para uma e outra pessoa –, por vezes criar complicações quanto ao que se quer dizer. Bom exemplo para imaginar isso seria, pensamos, a prática do tribunal, em que muito gira em torno de como a acusação e a defesa, como partes, levam o júri a entender o que se diz em seus argumentos. Seja como for, como bem assinala Basseto, pp. 18-19, esses são ainda trechos em que não se depreende nada de mais específico sobre o que seria filólogo ou filologia.

No próximo trecho, ainda de Platão, mas na **República**, 582e, há um juízo qualificativo, também ainda genérico, mas que pode auxiliar a entender a envergadura atribuída por um pensador como Platão a quem ele entendia como sendo filólogo:

ἀνάγκη, ἔφη, ἃ ὁ φιλόσοφος τε καὶ ὁ φιλόλογος ἐπαινεῖ, ἀληθέστατα εἶναι.

Necessariamente – diz – tudo quanto o filósofo e o filólogo aprovam é o mais verdadeiro.

Os termos gregos desse trecho não deixam margem a dúvida do que quer dizer: para Platão, o filósofo e o filólogo partilham de uma capacidade ou até mesmo, em termos de conhecimento, de uma autoridade quanto ao que aprovam, isso vir a ser entendido como verdade. O termo ἀνάγκη<sup>11</sup> é o termo grego para *necessidade* como algo que é forçoso, inescapável, daí, *necessário*. Já o termo ἀληθέστατα aponta, como superlativo, para as coisas que sejam as mais verdadeiras enquanto *mais bem compreendidas*, e portanto passem a ser verdade para o conhecimento.

Em Isócrates, **Antidosis**, XV, 296 lê-se:

[...] πρὸς δὲ τούτοις καὶ τὴν τῆς φωνῆς κοινότητα καὶ μετριότητα καὶ τὴν ἄλλην εὐτραπείαν καὶ φιλολογίαν οὐ μικρὸν ἠγοῦνται συμβαλέσθαι μέρος πρὸς τὴν τῶν λόγων παιδείαν [...]

<sup>11</sup> A título de curiosidade, nada se sabe quanto à etimologia deste importante termo grego. A hipótese de, por exemplo, associá-lo à família do gr. ἄγχω, lat. *angere* etc., que tem a noção geral de ‘apertar, estreitar’ (e assim se pensasse numa ideia metafórica de *constrangimento* ou algo parecido) é tentadora semanticamente, e até o sentido do sânsc. *ámhas* « transtorno, angústia » sugeriria uma imagem nessa direção. Mas não é possível tal análise, por conta da diferença entre as velares das sílabas finais e porque o hitita *hamank*<sup>-i</sup> « amarrar; noivar » permite reconstruir a forma mais antiga, *\*h<sub>2</sub>emǵ<sup>h</sup>-/ h<sub>2</sub>mǵ<sup>h</sup>-*. A única coisa que se pode dizer, por ora, é que ἀνάγκη deve ser, pela sua morfologia, um termo com redobro intensivo, como lat. *purpura*, gr. *μάμαρος* etc., que sugerem sentidos expressivos, em que, qualquer que seja a noção de base, será uma intensa, repetitiva etc. (ἀνάγκη < *\*an-ank<sub>2</sub>/\*an-ank-eh<sub>2</sub>*).

[...] além do que se considera comunhão e moderação de língua, bem como desenvoltura e gosto pela palavra, contribuir em não pouca parte à educação das letras [...]

E esse é um trecho que já começa a atribuir algo de mais específico à filologia, no que pese ela entrar numa situação junto a outras características de o que qualificaria uma boa educação, em especial das Letras.

Cícero, *Ad Atticum*, XIII, 12, 3, também já aplica o termo associando de perto aos estudos que envolvem as Letras:

*Postea autem quam haec coepi φιλολογώτερα, iam Varro mihi denuntiauerat magnam sane et grauem προσφώνησιν.*

Mas depois que dei início a essas obras *mais cuidadas literariamente*, Varrão já me anunciara uma grande e certamente profunda consagração. (Grifos do autor)

A ‘consagração’ a que se refere Cícero parece ser uma dedicatória, de Varrão a ele, de caráter solene e importante. De todo modo, a referência a filologia aparece no adjetivo comparativo *φιλολογώτερα* como qualificador do que escrevera Varrão, e assim se vai observando o termo, de fato, arraigado às palavras e como conseguem expressar bem as coisas a que se referem.

Ainda o mesmo Cícero diz, *Ad Atticum*, XIII, 12, 3:

*Ergo illam Ακαδημικήν, in qua homines nobiles illi quidem sed nullo modo philologi nimis acute loquuntur, ad Varronem transferamus.*

Portanto, transfiramos para Varrão aquela Acadêmica, na qual aqueles homens, nobres sem dúvida, mas de forma alguma filólogos, falam de modo por demais contundente.

O trecho indica uma distinção entre ser nobre e ser filólogo: para Cícero, ser nobre (= ser de família tradicional ou abastada) não pressupõe ser filólogo. Mas observe-se que, mesmo assim, tais homens podem ser contundentes! Aqui, assim, não necessariamente Cícero contraria Platão – se ser filólogo é dizer ou, ao menos, esforçar-se por dizer a verdade –, e deve apenas referir-se à carência de elaboração ou refinamento no modo de falar dos referidos. Cícero, portanto, adicionaria ao termo a atribuição de se referir a quem, de um modo geral, prima por uma expressão oral mais bem cuidada. Depois disso, podem-se citar muitas ocorrências de muitos autores no sentido de atestar o termo referindo-se a homens de letras e autores de qualquer tipo de obra escrita, frequentemente em par com filosofia. Tais autores são, não exaustivamente, Estrabão, Ateneu, Longino, Plutarco, entre outros.

O historiógrafo Suetônio, em seu *De Grammaticis et Rhetoribus*, 5-10, perfila uma conceituação de filologia que pode ser corolária do que se viu até aqui:

*Philologi adpellationem adsumpsisse uidetur, quia sic ut Eratosthenes, qui primus hoc cognomen sibi uindicauit, multiplici uariaque doctrina censebatur. Quod sane ex comentariis eius adparet, quanquam paucissimi extent; de quorum tamen copia sic altera ad eundem Herma epistola significat: 'Hylen nostram aliis memento commendare, quam omnis generis coegimus, uti scis, octingentos in libros!'*

Parece ter tomado a denominação de filólogo porque, como Eratóstenes, que por primeiro reivindicou para si próprio esse cognome, era considerado por seu múltiplo e variado conhecimento. Isso se depreende claramente de seus comentários, embora restem pouquíssimos; a respeito do volume deles uma outra carta ao mesmo Herma acentua: 'Lembra-te de recomendar a nossa floresta, na qual reunimos, como sabes, oitocentos livros de todos os gêneros!'.

A pertinência desse trecho reside sobretudo, diríamos, não só na objetividade da conceituação, agora já bem mais 'direto ao ponto' do que várias anteriores, mas caracterizar inequivocamente a filologia pela diversidade de conhecimento que ela envolve.

Igualmente de importância para irmos concluindo esse percurso do termo é o comentário do filósofo e tragediógrafo Sêneca, em uma de suas **Cartas**, 108, 30-31:

*Cum Ciceronis librum de re p. prendit hinc philologus aliquis, hinc grammaticus, hinc philosophiae deditus, alius alio curam suam mittit. Philosophus admiratur contra iustitiam dici tam multa potuisse. Cum ad hanc eandem lectionem philologus accessit hoc subnotat: duos Romanos reges esse quorum alter patrem non habet, alter matrem. Nam de Serui matre dubitatur: Anci pater nullus, Numa nepos dicitur. Praterea notat eum quem nos dictatorem dicimus et in historiis ita nominari legimus, apud antiquos magistrum populi uocatum. Hodieque id exstat in auguralibus libris et testimonium est, quod qui ab illo nominatur magister equitum est. Aequae notat Romulus periisse solis defectione; prouocationem ad populum etiam a regibus fuisse: id ita in pontificalibus et aliqui sunt argui qui putant et Fenestella. Eisdem libris cum Grammaticus explicuit, primum uerba expro-reapse dici a Cicerone, id est re ipsa, in commentarium refert, nec minus seipse, id est, se ipse. Deinde transit ad ea quae consuetude saeculi mutauit, tamquam ait Cicero: 'Quoniam sumus ab ipsa calce eius interpellatione reuocati'. Hanc quam nunc in circo cretam uocamus calce antiqui dicebant. Deinde Ennianos colligit uersos et in primis illos de Africano scriptos [...] Ennium hoc ait Homero se subripuisse, Ennio Virgilium.*

Quando pega o livro de Cícero *De Republica* um certo filólogo aqui, um tal gramático ali, acolá alguém dado à Filosofia, cada um revela ao outro sua preocupação. O filósofo se admira de que se tivesse podido afirmar tantas coisas contra a justiça. Quando o filólogo chega a esse mesmo ponto observa o seguinte: há dois reis romanos, um dos quais não tem pai e o outro não tem mãe. Pois pairam dúvidas sobre a mãe de Servus; não se conhece o pai de Ancius, sendo apenas considerado neto de Numa. Nota ainda que aquele a quem chamamos o ditador e lemos que assim era denominado das histórias, entre os antigos era designado por mestre do povo. Ainda hoje consta nos livros de augúrios e há prova de que quem era designado por aquela expressão de fato era o mestre da cavalaria. Observa ainda que Rômulo morreu durante um eclipse do sol; que houve provocação contra o povo da parte também dos reis: assim está nos (livros) pontificais e há alguns peritos que pensam assim, como Fenestella. Quando o gramático abre os mesmos livros, primeiramente comenta que

as palavras *expse-reapse* foram ditas por Cícero, isto é, ‘pela própria coisa’, ainda mais *sepse*, isto é, ‘ele mesmo’. Passa depois para aquilo que o uso secular mudou, como diz Cícero: ‘Pois somos chamados de volta do fim da carreira por seu grito’. Aquilo que agora, no circo, chamamos *cretam* (‘cal’, ‘giz’) os antigos diziam *calcem*. Em seguida, reúne versos de Ênio, em primeiro lugar aqueles referentes ao Africano. [...] Afirma que Ênio tirou isso de Homero e Virgílio, de Ênio.

Talvez possa ser considerado o trecho mais completo do que pudemos levantar para entendimento da evolução do termo na antiguidade, a variedade de fato vai se confirmando no termo: Sêneca atribui ao filólogo um perfil de um estudioso ou erudito que se debruça em saber os porquês das coisas. Isso inclui, ainda no pensamento do autor, uma *busca quase, diríamos, obsessiva ou apaixonada por comprovações históricas do que se diz ou se lê, de fatos culturais relevantes a complementar o entendimento mais profundo dos fatos lidos ou referidos*. Embora o trecho contraponha o filólogo ao gramático, na verdade, diríamos que práticas aplicadas ao segundo igualmente poderiam interessar ao primeiro, uma vez que, sendo preocupação do filólogo o porquê das coisas ditas ou escritas sobre um determinado fato que tenha histórico, o fato mencionado de saber como se dizia algo antigamente se torna naturalmente de interesse dele (isto é, do filólogo), entendido o fato linguístico histórico como também *história* de um evento cultural qualquer. O interesse em literatura, no fim da citação, também não poderia deixar de ser interesse do filólogo, por razões similares às citadas. O que creríamos proveitoso ‘retificar’ do trecho de Sêneca é que o gramático, então, procurava entender a língua a partir dos modelos proveitosos passados, o funcionamento da língua gramaticalmente e a prática de como *persuadir pela fala ou pelo texto*, a retórica. *O filólogo, por sua vez, estaria interessado em tudo quanto um texto possa querer dizer a partir de tudo quanto se possa buscar sob uma perspectiva histórica do mesmo, mas sobretudo com base na língua e linguagem de que o texto se serve*.

Para nós, um equívoco corrente, mesmo ao profissional de Letras, é tentar entender o termo literalmente: seria mesmo de se entender, haja vista tudo discutido, simples e genericamente como ‘amigo da palavra’ e seu substantivo, filologia, como ‘amor ou amizade à palavra’? Não são traduções ruins, mas parecem muito mecânicas, típicas de traduções literais que relevam uma carência de vivência maior com os termos do composto.

Quanto a *λόγος*, é natural que cause certo receio, pois o termo é central em toda a cultura grega e se presta a numerosas conotações. No composto, todavia, se se mantiver coerência com a história levantada sobre os termos, não cremos que seria exagerar ele comportar muitas das conotações de *λόγος*, como *raciocínio*, *lógica*, *razão* e, claro, também *palavra*, pois que, esperamos, já possa ter ficado claro o interesse da filologia pela palavra. A questão então seria

mais como se entender o *φίλος*, a cujo entendimento mais criterioso uma atribuição de sentido genérica de ‘amizade’ pouco adiciona a um entendimento mais criterioso do termo. Que aponte para *gostar de palavras* não seria problema. Mas fora preciso ir além: seria *gostar da palavra ou mesmo da linguagem e interessar-se em tudo quanto diga respeito a ela (estilo, nível de linguagem, mudanças de sentido ao longo do tempo, situações de uso efetivo, figuras de linguagem, fraseologia, etimologia, questões culturais envolvidas arraigadas ao termo etc.)*.

Foi dentro dessa perspectiva, desenvolvida, como se pode ver agora, ao longo de mais de dois milênios, que a filologia chegou a nós hoje. E daí se entender, frente à tendência, ressaltada, à especialização em praticamente todo âmbito científico de hoje, como a filologia pareça querer extrapolar os limites de pesquisa.

Não se trata de arrogância: a filologia não se distingue, pensamos, de quaisquer outros estudos ou abordagens de Letras ou mesmo de outras ciências. Apenas parece ter acumulado, pela tradição, um rol de possibilidades de seu objeto de estudo, cabendo ao interessado optar por alguns deles para conduzir um trabalho de maior rigor científico. Há quem se interesse por filologia, mesmo de áreas próximas a Letras, justamente por esse caráter múltiplo, plural que ela proporciona. A questão é delimitar até onde e que recursos se pretendam utilizar, frente ao que ela proporciona como ferramentas. Por isso, é importante sempre se esclarecer qual ou quais dos métodos filológicos referidos há pouco sejam adotados em qualquer trabalho que se proponha como ‘etimológico’, pois que esta é parte fundamental daquela.

Ao longo do Renascimento, o que se fez foi uma progressiva sistematização dessas possibilidades de estudo, como as práticas de hermenêutica, as exegeses, os escólios, muitas, inclusive, práticas que já haviam tido seus embriões em Alexandria, durante o período helenístico. Quando do advento das grandes universidades modernas e contemporâneas, os moldes da filologia desenvolveram métodos mais rigorosos às vezes bem distantes um do outro, mantendo, porém, sempre o critério histórico como base.

O cap. 2 do livro de Bassetto enumera em resumo vários ou todos esses métodos, muitos bastante incipientes, na verdade, ainda.

O método que é considerado ainda hoje mais aplicado nessa lista relativamente longa é o chamado método histórico-comparativo ou linguística comparada, e é a este que nós nos mostramos adeptos, especialmente, para aplicação etimológica. Mas também podemos admitir, com segurança, estar utilizando outros dois métodos, um complementando o outro, que são o *Sachen und Wörter* e a onomasiologia. Não se trata de estar utilizando os três métodos exaustivamente, talvez exceto pelo comparativo: apenas se refere que os tratamentos dados aos termos, durante a análise, podem contemplar aspectos dos outros dois métodos

(respectivamente: busca de se retrair algo da história cultural da palavra ou frase em exame; exame de várias formas de se entender o termo em latim ou noutras línguas para confronto semântico e deduções de evolução semântica).

O método histórico-comparativo fundamenta-se sobretudo numa perspectiva histórica dos fatos de uma dada língua, podendo ser considerado de forma mais ou menos abrangente: ora se o aplica enquanto pura reconstrução da língua, reconstrução essa que pode ocupar-se tanto de um profundo estudo de um termo individualmente como de todo um texto. Uma das ferramentas ou recursos, desde já, ao método é a etimologia, ou ciência de reconstituição da história e do significado de um termo, até onde se o possa reconstituir.

A essa reconstrução pode-se aplicar uma perspectiva puramente mecânica, ou, melhor dizendo, que, por ex., procure literalmente reconstruir formas antigas de uma palavra ou família de palavras de modo a se ter certeza da origem de um termo, podendo-se ou não estudar seu significado mesmo. Isso acontece porque, como a fonética e a fonologia são indispensáveis a quem estuda etimologia, é possível, com efeito, limitar-se a remontar uma forma de um termo ou sua pronúncia sem sequer se saber seu sentido. Obviamente, porém, saber-se o sentido certamente deve ajudar mais do que ‘atrapalhar’, pois que, sabendo-se do sentido, pode-se discernir com maior segurança o parentesco de elementos linguísticos: a aproximação puramente pela forma pode se equivocar justamente porque, mesmo em se comprovando formas semelhantes, o acaso linguístico é em geral admitido como existindo e, assim, apenas o significado vindo a separar homônimos que, do contrário, se confundiriam.<sup>12</sup>

Fundamentando-se em tudo dito até aqui, sentimo-nos seguros em referir que caminho a análise das **Bucólicas** adotará, isto é, quais recursos dos referidos se pretende utilizar para procedimento da análise. Uma vez que, como esperamos ter ficado entendido, os recursos possíveis para aplicação sejam múltiplos, complementando um ao outro, a nossa intenção é poder atualizar uma leitura/interpretação das **Bucólicas** de Virgílio *mais num sentido de atualizar informações particulares que podem ser depreendidas a partir de alguns daqueles recursos do que num sentido de propor leituras realmente novas das Bucólicas*.

Um exemplo de atualização desses recursos diz respeito especialmente à etimologia indo-europeia que se pode recuperar nos poemas: muitas das raízes foram nos últimos dez anos, mais particularizadas, mais bem-determinadas mediante o método histórico-comparativo.

---

<sup>12</sup> A homonímia é uma questão de suma importância nos estudos comparativos. Um dos artigos em BENVENISTE (1995, pp. 293-304) é de particular interesse para exame de um caso de homonímia no vocabulário indo-europeu e das consequências de se ignorá-lo (no caso examinado, o risco é confundirem-se três famílias que, sob toda evidência lá exposta, nada têm a ver uma com a outra senão em nível aparente fonético).

Teorias conhecidas relativamente recentes no meio, como a que preconiza a existência de fonemas laringais no inventário indo-europeu, têm aberto já há algumas décadas novos horizontes na reconstrução das formas, o que tem trazido muito maior discernimento na precisão das formas e pronúncias reconstituídas que possibilitam que sentidos, usos, aspectos gramaticais e outras coisas entre as palavras e mesmo entre as frases e entre os textos se individuem mais claramente, havendo menos esbarramento entre coisas antes propostas como associadas. Este último fato (discernimento entre formas antes tidas como aparentadas sem, na verdade, ser), para nós, é um dos principais avanços quanto ao método histórico-comparativo.

Como a pretensão do trabalho é dar uma amostra de como alguns desses recursos, devidamente atualizados, possam ir abrindo novos caminhos de entendimento das palavras, frases e textos, seria talvez hipócrita insistir que não se almejem propriamente *novas* leituras. Na verdade, não se quer combinar modéstia e arrogância. Longe disso, busca-se aqui algum equilíbrio: se o caráter inerentemente avassalador das **Bucólicas** tiver podido ficar claro pela introdução que fizemos, não cremos ser difícil entender que procurar aplicar rigorosamente os múltiplos recursos etimológicos faria a pesquisa levar não anos, mas seguramente, algumas vidas. Não é difícil, hoje em dia – dispendo-se de ferramentas que podem ser poderosas para a informação, como a internet – comprovar o tanto que já se escreveu, examinou, reescreveu ou repensou sobre as **Bucólicas**, sobre seu conteúdo, seu autor etc., dada, se nada mais, sua repercussão que chegou até hoje. E assim, pareceria extremamente, verdadeiramente hercúleo o trabalho de qualquer um que pretenda se aprofundar sequer em qualquer um só dos dez poemas.

Optou-se, portanto, por dar uma amostra de aplicação dos recursos sob uma perspectiva do método histórico-comparativo pretendendo uma visão, porém, totalizante do conjunto dos poemas, o que resultará, esperamos, numa associação e coesão entre as **Bucólicas** que pode ser, entendemos, observada pela fraseologia, pela etimologia, por questões culturais, figuras de linguagem recorrentes entre os poemas e mais alguns outros recursos que nos tenham parecidos de interesse particular ao entendimento do poema.

Não há uma regra absoluta para aplicação desses recursos, e cremos que, mesmo se se busque, numa dada ocasião, aplicá-los exaustivamente, corre-se o risco malsão de se pretender ‘esgotar’ o texto. Um texto dito clássico, como as **Bucólicas**, não deve, por definição, jamais se esgotar em seu interesse linguístico, cultural, artístico e mesmo humanístico. Poder-se-ia, por ex., ter optado por fazer um vocabulário total dos poemas. Tanto seria possível, de fato, cremos. Mas nosso interesse é, desde o princípio de concepção deste trabalho, instigar mais o *método* do que uma leitura particular dos poemas ou um interesse particular pelos poemas

escolhidos. Os poemas foram escolhidos porque gostamos deles: aliás, que texto literário há que se leia de que se não goste? E porque trabalhamos com eles em sala de aula por mais de década já, o que permite experiência, naturalmente. Mas não se vá pensar, também esperamos, que com isso estejamos menosprezando tais textos enquanto verdadeiros monumentos literários.

Com o que vimos dizendo, também pretendemos esclarecer mais o que não focamos: não se pretende em momento algum ir tão a fundo em questões de outra área de interesse da filologia, como as várias etapas de estabelecimento da edição de um texto – *recensio*, *collatio*, *stemmatica* e *emendatio*, por ex. –: adotamos uma abordagem essencialmente histórico-comparativa que nos pareceu conveniente, e tão somente.

O mesmo se pode afirmar da edição escolhida para tradução: não houve preocupação extensiva de se verificar sua autenticidade absoluta, mas relativa, próxima a outras compulsadas por nós ao longo dos anos. Também não é nosso interesse contrapor opiniões, citando outras leituras de outros estudos para o leitor refletir sobre uma ou outra e decidir uma delas para sua interpretação. Insistimos: *quer-se tão somente apresentar um método de estudo num texto canônico das letras clássicas com alguns recursos atualizados*. Acreditamos que haja edições o bastante, acessíveis quer pela internet quer física, das mais variadas qualidades, e que o leitor mais interessado em se aprofundar buscará por si só cotejar algumas, nacionais ou não, inclusive.

De todo modo, a edição que escolhemos é de um antigo professor e erudito de Harvard, James Bradstreet Greenough (J. P. Greenough, 1833-1901), cujos trabalhos se estenderam sobretudo entre questões gramaticais do latim e etimologias. Malgrado sua erudição, as edições de obras literárias clássicas publicadas por ele foram em geral manuais escolares, tendo publicado também obras de César, Cícero, Horácio, Ovídio, Salústio, Tito Lívio e Virgílio. Apesar de não ser uma edição crítica *strictu sensu*, a escolha da edição (originalmente de 1881, em Boston) do autor utilizada por nós se apoiou sobretudo na formação do autor, e não por visão explicitamente de crítica textual e estabelecimento do texto ou por ser edição comentada.

Em relação a outra questão desta tese, a novidade mais particular a se apresentar enquanto tese porventura deve ser, já antecipada e lembrada aqui, a nossa preocupação referente à flora dos poemas: por mais que tenhamos procurado estudos que se referissem especificamente à flora desses poemas, ou melhor, a como um conhecimento mais aprofundado sobre essa flora pudesse influir em leituras deles, as leituras parecem, quando aparecem, muito genéricas, não indicando nada de particular ao entendimento do poema em si, mas mera ornamentação, como, aliás, assim será muita vez nos poemas bucólicos medievais, a ponto de,

a algum momento, a crítica sequer as tolerar mais.<sup>13</sup> Sendo assim, acreditamos que o cap. 3 desta tese seja o tesouro de nossa pesquisa, aquilo que poderá dar uma contribuição maior a leituras mais aprofundadas das **Bucólicas** de Virgílio: assim esperamos porque não somente nos parece um terreno não tão explorado dos poemas, mas também nos parece servir como um atrativo ainda maior a eles, com seu conteúdo específico (referências míticas, figuras de linguagem etc.), num sentido de que se possa visualizar a flora (árvores, flores, plantas etc.) quer pela sua cor, forma, mito associado e mesmo qualquer outra pertinência a que remetam as figuras que colhemos para ilustrar sua presença viva dentro dos poemas. Assim, esperamos também, com essa parte ‘visual’ do trabalho (as figuras da flora), atrair o leitor ainda mais aos poemas e a seu estudo.

Para encerrar essa seção, cumpre recordar sumariamente o que ainda diz Bassetto, *op. cit.*, p. 83, em se tratando dos métodos filológicos em geral:

Essas grandes linhas metodológicas, sucintamente expostas acima, entrecruzam-se e, devidamente combinadas, até se auxiliam mutuamente. De uma metodologia mais geral pode-se conceber outras mais particularizantes.

---

<sup>13</sup> A esse respeito, cf. CURTIUS (1996, pp. 241-261), que trata da chamada *paisagem ideal* e da evolução do bucolismo literário clássico até a Idade Média e até onde se conseguiu manter.

## 1.2 Dos critérios tradutórios adotados

Quanto ao processo tradutório adotado, algumas traduções foram sistematicamente consultadas, escolhidas por propósitos diferentes, para nos auxiliar a cunhar a nossa própria: elas deverão contribuir, essencialmente, com sugestões de vocabulário, construções e adaptações (a de Odorico Mendes), informações gerais de caráter diverso, inclusive cultural e enriquecedor (a de João Pedro Mendes) e expressividade estética, inclusive atuante no próprio processo tradutório (a de Raimundo Carvalho)<sup>14</sup>.

O método tradutório adotado, cremos, procura colher esses elementos das referidas propostas, mas certamente tem suas particularidades. O fato de servir-se de etimologia em nível latino e indo-europeu – conforme a necessidade – obviamente dá uma feição particular à tradução. Um traço comum, nesses casos (em que se adota etimologia como recurso tradutório), é tender-se a utilizar radicais que remontem ao radical mais antigo, normalmente mais erudito, da palavra em vista. Tal recurso, porém, cremos, não deve ser conduzido como diretriz absoluta: somos partidários de um ponto de vista em que o texto, pelo seu próprio conjunto, acabe por, sob certa medida, sugerir um caminho ou outro dessa prática. O fato é que nem sempre a etimologia ajuda, seja porque a reconstrução ocasionalmente não acrescenta nada novo ao que chegou da cultura embutida na palavra até nossos dias, seja porque nem sempre o radical erudito adotado para traduzir comporta mais, no nosso tempo, a conotação que o tradutor gostaria que tivesse. São coisas a respeito das quais o bom tradutor tem de ponderar com indispensável sobriedade, o que, admitidamente, nem sempre seja fácil. De todo modo, tal possibilidade é, sem dúvida, uma das possibilidades contempladas, pois que, usada com parcimônia, pode sim render, cremos, bons frutos.

Outro critério de que nos utilizamos reiteradamente no processo tradutório é primar por uma fluência no texto. Por mais que possa parecer redundante que todo texto tenha sua própria fluência, a experiência nos mostra não ser o caso em se tratando de traduções que, não raro, sobretudo em iniciantes, começa como uma prática excessivamente mecânica, em sentido de que o estudante vai aprendendo a traduzir na medida em que vai conhecendo a gramática da língua-fonte, mas esquece-se de *não perder de vista o que esteja acontecendo no texto*, isto é, falta-lhe *visualizar se o que traduza não apenas faça sentido, mas se esteja em acordo com o texto como um todo*. É o que, em sala, costumamos pessoalmente referir como *visualizar o texto*, algo como procurar realmente formar uma imagem da situação de que fala o texto para

---

<sup>14</sup> Consultem-se as respectivas edições dos três autores nas **Referências**.

então traduzi-lo com consciência além da correção puramente gramatical ou vocabular. Obviamente, em se tratando de textos de maior abstração, como os eminentemente filosóficos, somente a convivência com o pensamento de um dado escritor, estudo dos usos de uma época e outros recursos é que podem auxiliar melhor na tradução.

Essa fluência que se procura adotar aqui nem sempre é fácil de se formular: é algo como uma busca por uma naturalidade no modo dizer as ideias. São coisas que só se entendem na prática. Citemos alguns exemplos. Em latim clássico, *desposar* (falando do homem) se diz *uxorem ducere*, que quer dizer literalmente *conduzir esposa (legítima<sup>15</sup>)*, ou melhor, *conduzir como esposa, casar-se*. Assim, não parece difícil entender quão pouco natural soaria tal tradução literal para qualquer falante do português. Está-se falando, sim, de idiomatismos, de modos particulares de se dizerem certas coisas, mas não somente isso. Quando falamos de fluência também procuramos nos referir a uma certa estética textual que deverá se manifestar pela adequação de potenciais semânticos possibilitados pela etimologia e pela escolha de palavras que procurem ser mais precisas do que susceptíveis a sinônimos. Obviamente, somente um leitor apreciador do vocabulário do português terá condições de dispor de um cabedal que lhe possibilite visualizar melhor essas escolhas por nós feitas e que nem sempre, por praticidade, serão comentadas. Espera-se, entretanto, que o material possa justamente despertar interesse vocabular por isso mesmo, tanto no estudante como no erudito, pois, afinal, nunca se conhecem todas as palavras de uma língua, e é tarefa permanente e contínua de qualquer um interessado em literatura estar sempre ampliando seu vocabulário.

Vale adiantar também, por questão de facilitar a leitura, que houve uma preocupação em se manter a extensão dos versos e dos vocábulos. Tal critério somente poderia, porém, ser inteiramente consumando caso se tivesse adotado uma tradução metrificada. Não é o caso aqui. Na verdade, embora haja a preocupação com a extensão, ela não é tão priorizada como seria numa tradução metrificada. Ambas, cremos, têm suas vantagens e desvantagens. Como a etimologia é base de nossa tradução, pode-se precipitadamente imaginar que se tenha optado, mais do que se tenha efetivamente, por palavras de radicais próximos em tamanho ou mesmo da mesma origem. De fato, quando ambas as coisas (a conveniência de conceito pela etimologia e a extensão do vocábulo em relação ao original) tenham favorecido e coincidido, assim se adotou muitas vezes, sem se ter feito, cremos, um levantamento de ocorrências.

Também de importância para leitura é saber que, uma vez que a sintaxe do latim, sobretudo em poesia, não costuma coincidir com a do português, procurou-se, todavia, não

---

<sup>15</sup> Em latim, *uxor* se refere de fato a especificamente a mulher casada, por oposição a *femina*, *mulier* etc.

mudar tanto a estrutura do verso original. Não é que se tenham priorizado inversões. Mas avaliamos que, com certa frequência, ocorreria termos imediatamente relacionados ficar longe um do outro em relação aos versos do texto-fonte. Assim, tentou-se amenizar a situação fazendo-se uso de alguma inversão, mas sempre se procurando manter clareza, como mantendo o sujeito e o predicado, na medida do possível, o quanto antes. Em consequência disso, equivale a dizer que nem toda palavra da tradução estará exatamente no verso indicado correspondente do texto-fonte. Por isso, procurou-se ‘balancear’ a troca de posição transferindo-se igualmente um termo de sua posição original no texto-fonte para o verso de onde tenha saído o termo da tradução. Em termos práticos: suponham-se quatro versos, o predicado deles um verbo só no primeiro verso, o sujeito, no fim do quarto verso. Como se terá procedido? Em princípio, ter-se-á tentado manter os dois juntos e, compensatoriamente, retirado algo de um dos dois versos e transferido para o de que tenha saído o sujeito (que estava por último). A regra não é absoluta, e pode ter ocorrido o contrário, o predicado ter ido para junto do sujeito no quarto verso, se assim tivermos julgado conveniente à tradução como um todo, em que tenha parecido expressiva, por exemplo, uma subordinada que traga certa ênfase, qualquer que seja, àquilo de que trate o verso. Tais situações, obviamente, só podem ter maior clareza quando da leitura das traduções propriamente ditas.

Em geral, cabe esclarecer o seguinte quanto a esses critérios. A experiência de trabalho com essas línguas antigas (grego e latim) e mais algumas outras nos tem mostrado que não parece haver propriamente uma bibliografia atualizada sobre tradução delas, malgrado todo o desenvolvimento atual e acelerado dos estudos da tradução. Entenda-se, material sobre tradução, há muitos e de qualidades variadas. O que não tem sido organizado, dizemos, sistematicamente, é um material ou teoria que examine a tradução de línguas antigas, não mais faladas e, portanto, de realidade diferente, em vários aspectos, da de línguas ‘vivas’. Teorias da tradução, ou pelo menos embriões delas, que tenham examinado textos da antiguidade clássica podem ser colhidas em escritores como Dryden, Schleiermacher e Benjamin, por exemplo. O problema é continuar não havendo propostas que visem especificamente a tais línguas, em suas condições puramente textuais escritas. Assim sendo, não nos arrogaríamos dizer que tenhamos tido em mente desenvolver uma tal teoria aqui, mas talvez possamos afirmar, após o trabalho feito, que os critérios adotados devam configurar, ao menos, uma tentativa de lidar com tal problema. Tocamos em critérios semântico, morfológico e mesmo sintático e nos preocupamos em manter algo que tenhamos sentido como característico do texto original, de que falamos no parágrafo seguinte.

Por fim, gostaríamos de acrescentar um princípio propugnado por Walter Benjamin, citado como imperativo a qualquer tradução séria, em seu famoso ensaio, *The task of the translator* (BIGUENET; SCHULTE, 1992, p. 77) e que procuramos adotar:

The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] Unlike a work of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one.

A tarefa do tradutor consiste em encontrar aquele efeito pretendido [*Intention*] na língua para a qual ele está traduzindo o qual produza nela o eco do original. [...] Diferentemente da obra de literatura, a tradução não se encontra no centro da floresta da língua mas no lado de fora defronte à corcova arborizada; a tradução chama por ele sem entrar, mirando para aquele ponto singular onde o eco é capaz de render, em sua própria língua, a reverberação da obra na estrangeira.

Esse ‘efeito’ a que o notório estudioso faz referência certamente é algo que faz o texto literário ser único, singular, ter alguma peculiaridade pela qual é lembrado facilmente, mas que também o faz dizer o que diz de forma particular e expressiva. A ideia de que o autor concebia a tradução como uma espécie de eco do original nos parece uma boa analogia na medida em que se entenda referir-se a procurar traduzir mantendo algo do efeito do original, tarefa, obviamente, nem sempre fácil ou sequer exequível. Parece que um senso de equilíbrio seja sempre recomendável em se tratando de qualquer tradução, sobretudo da de um texto literário: por mais que se busque resgatar o tal ‘efeito’ de que fala o autor, tal tentativa pode incorrer em quebra profunda da fluidez que já se discutiu e crê-se ser fundamental para um todo traducional adequado. *De todo modo, se nada mais, nos parece bom que o tradutor sempre se lembre de que traduzir não deva se reduzir a mero exercício de decodificação e correção gramatical, mas que procure recuperar sempre algo de peculiar, de legitimamente literário do original, sem, no entanto, chegar a recriar o texto original, fazendo acréscimos de efeitos ou elementos que não se justifiquem rigorosamente no conteúdo de base.*

A respeito de outro conceito que adotamos não em níveis extremados, mas enfatizado por Benjamin no mesmo ensaio, é o de ‘estrangeirização’, *foreignizing*, em inglês, que seria procurar impregnar a tradução de elementos que façam o leitor, com efeito, sentir algo da cultura do original pela própria forma que se faz a linguagem. Sobre teóricos que trataram ou adotaram o princípio, podem-se citar ainda Martin Heidegger (*The principle of ground*, 1957), George Steiner (*After Babel*, 1975), Antoine Berman (*The experience of the foreign*, 1984/1992) e Lawrence Venuti (*The translator’s invisibility*, 1995)(BAKER, 2008, p. 127).

### 1.3 Algumas observações técnicas

Antes de poder passar às traduções em si e às suas respectivas análises, convém provavelmente esclarecer algumas questões de ordem técnica que estão presentes por quase todo o trabalho. A sequência exposta não é hierárquica e visa tão somente a familiarizar o leitor com certas praxes de abordagens etimológicas.

Para começar, falemos das línguas que vão aparecer no corpo do trabalho, principalmente o latim, mas também o grego e outras de cognatos que permeiam o trabalho. O latim aparece sempre em itálico, tanto nas traduções como em quaisquer comentários, apenas não em expressões notoriamente consagradas em português, com ‘etc.’ Vale mencionar, ainda, que, por questões de economia e praticidade, opta-se no trabalho por manter as palavras *em geral* sem sinais diacríticos. No caso do latim, referimo-nos especificamente ao mácron (̄) que pode aparecer sobre uma vogal. Em princípio relevante para o especialista em linguística indoeuropeia ou românica ou mesmo outras, ele, porém só veio a ser utilizado no nosso trabalho para indicar pronúncia. Somente em casos em que a quantidade tenha parecido relevante ao que se discute o mácron terá sido empregado – por exemplo, para distinguir aparentes homônimos, como *anus* ‘mulher idosa; bruxa’ e *ānus* ‘ânus’, que nada têm a ver um com o outro etimologicamente –. Ainda haveria, próximo, em forma, *annus* ‘ano’, com a geminada, também de etimologia diversa da dos dois exemplos anteriores.

Como a ABNT generaliza o uso de itálico para qualquer língua estrangeira, assim respeitamos aqui o critério. Note-se, porém, que o recurso nos parece claramente excessivo: sendo noutro tipo de alfabeto, o itálico parece supérfluo, sobretudo em se tratando de línguas com caracteres e não letras, como no sânscrito (alfassilabário) ou no chinês (*hànzì*, termo para os logogramas). Optamos, também por economia e praticidade, não nos manter transliterando termos gregos ou de outras línguas. Em geral, acreditamos que, havendo interesse do leitor na língua referida em cada ocorrência, ele mesmo saberá buscar detalhes sobre sua pronúncia reconstituída ou deduzida.

Quanto a outras línguas que apareçam ao longo do trabalho, ou, melhor dizendo, cognatos pertinentes às discussões, utilizou-se transliteração dentro dos padrões convencionados na própria linguística comparada, muitos dos quais já estão consagrados há mais de século. Outros sistemas como o IPA servem de diretriz.

Por fim, cabe ressaltar que utilizamos aspas simples para usos impróprios de certas palavras ou de expressões que fujam aos usos formais, ambos sendo casos estipulados pela

gramática normativa tradicional. Mas também as utilizamos (as aspas simples) para tradução de termos em geral.

O itálico ficou reservado, afora para o latim e línguas outras que não o grego, para quando se quis enfatizar uma palavra, grupo de palavras ou frases inteiras que pareçam bastante relevantes ao que se venha discutindo no momento em que aparece. *Quando uma formulação de sentido de um termo de língua foi aventada, ou se apresentou como definição formal já atestada, em geral se empregam aspas do tipo «»* (aspas francesas, em inglês *guillemets*). Assim, quando se tenha querido apresentar a definição de um verbo numa dada língua, latim, por ex., *metior* « medir, tirar as medidas, prolongar-se no tempo e no espaço », as aspas, como se pode ver, estão para servir a um propósito formal de definição naquela língua. Se, por outro lado, apenas se tenha querido enfatizar seu sentido num ponto da discussão, ele pode aparecer puramente em itálico, por ex., *metior* indica no trecho precisamente *medir*. Admitimos que parece uma aplicação um tanto confusa do itálico, mas, em bom juízo, a verdade é que nos pareceria ainda mais confuso utilizar negritos ou sublinhados para distinguir ainda essas diferenças. Com alguma esperança, cremos que o leitor não terá prejuízo mesmo se não identificar o propósito específico do itálico, que não será sempre, de fato, explicitado.

Os demais casos de abreviação serão facilmente identificáveis, como *ex.* para exemplo, *v.* para verso e assim por diante, com exceção de *uel sim.* (latim, *uel simile* ‘ou algo parecido’), corrente nos textos de linguística comparada para referir quando se crê o sentido estar próximo do indicado, mas ainda não com tanta segurança em comprovação.

A edição do *corpus* é VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. Trad. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co. 1900. Disponível no site <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0056>, da Tufts University, Massachusetts, Estados Unidos. Tal projeto procura incorporar ao *site* textos de edições consagradas e se encontra em contínuo crescimento e supervisão desde 1987.

Finalmente, um esclarecimento a respeito das **Referências**: elas foram organizadas na devida seção separando-se as edições consultadas, os dicionários especializados e a bibliografia mais geral. Um livro como o dicionário de mitos de Pierre Grimal, por ex., ficou na parte geral, pois que, diferentemente dos outros dicionários, não se trata de estudo eminentemente lexical ou etimológico, mas simplesmente mitológico, como bem diz seu próprio nome. Malgrado muito da bibliografia não seja citada no corpo do texto, ela está lá para referência geral quanto às devidas leituras feitas para organização das ideias como um todo, seja referente à presença dos mitos, etimologias, fatos históricos etc. Outros materiais estão citados em notas apenas, por ser mencionados uma única vez. Se tenha sido mencionado mais de uma vez, pode-

se tê-lo colocado tanto em nota como nas **Referências**, que estão divididas em **Referências e Bibliografia** (esta sendo reservada a materiais não citados, mas consultados durante a pesquisa).



## 2 Tradução dos poemas e respectivos comentários

### 2.1 *Ecloga prima*

*Meliboeus*

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
siluestrem tenui musam meditaris auena;  
nos patriae finis et dulcia linquimus arua.  
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra  
formosam resonare doces Amaryllida siluas.* 5

*Tityrus*

*O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.  
namque erit ille mihi semper deus, illius aram  
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti.* 10

*Meliboeus*

*Non equidem inuideo, miror magis: undique totis  
usque adeo turbatur agris. en ipse capellas  
protinus aeger ago, hanc etiam uix, Tityre, duco.  
hic inter densas corylos modo namque gemellos,  
spem gregis, a, silice in nuda conixa reliquit.* 15  
*saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset,  
de caelo tactas memini praedicere quercus.  
sed tamen iste deus qui sit da, Tityre, nobis.*

*Tityrus*

*Vrbem quam dicunt Romam, Meliboe, putau  
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus* 20  
*pastores ouium teneros depellere fetus.  
sic canibus catulos similes, sic matribus haedos  
noram, sic paruis componere magna solebam.*

## 2 Tradução dos poemas e respectivos comentários

### 2.1 Bucólica I

**M.** Títiro, tu, ficas compondo poesia rústica em flauta delicada  
e te recostas sob a sombra desta ampla faia;  
nós outros, deixamos os limites da pátria e as aprazíveis lavouras.  
Nós outros deixamos a pátria: tu, Títiro, ensinas sossegado,  
na sombra, aos bosques ressoar [o nome d]a formosa Amarílis. 5

**T.** Ó Melibeu, um deus a nós outros sancionou estas folgas,  
e por isso ele me será sempre um deus e assiduamente um tenro  
cordeiro de nossos redis há de preencher seu altar.  
Ele foi quem nos concedeu – como podes avaliar – que meus bois vão e venham  
e eu, por minha vez, interprete, com flauta rude, aquilo que queira. 10

**M.** Em absoluto não invejo; antes me admira, por toda parte e  
por quaisquer campos, mesmo aqui, a coisa está confusa. Tu vês,  
eu próprio, cabisbaixo, toco enfadado as cabrinhas; já desta, Títiro, vou à frente  
a custo].

Há pouco, havendo parido gêmeos entre densas aveleiras  
– a esperança do rebanho –, uma pena, rejeitou-os a uma rocha ingrata. 15  
Não houvesse meu juízo sido tão estúpido, eu teria me lembrado  
de o carvalho, tantas vezes tocado pelo raio, predizer a nós este mal.  
Mas diz cá, Títiro, a nós outros, quem seja esse deus.

**T.** A cidade a que chamamos *Roma*, Melibeu, o tolo de mim a  
supunha parecida a esta nossa, aonde os pastores costumamos, 20  
com frequência, tanger os filhotes tenros de ovelhas:  
destarte considerava eu cães iguais a seus filhotes, os bodes a  
suas mães. Costumava igualar os grandes e os miúdos.

*uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes,  
quantum lenta solent inter uiburna cupressi.* 25

*Meliboeus*

*Et quae tanta fuit Romam tibi causa uidendi?*

*Tityrus*

*Libertas, quae sera tamen respexit inertem,  
candidior postquam tondenti barba cadebat,  
respexit tamen et longo post tempore uenit,  
postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit. 30  
namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat,  
nec spes libertatis erat nec cura peculi.  
quamuis multa meis exiret uictima saeptis  
pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,  
non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat. 35*

*Meliboeus*

*Mirabar, quid maesta deos, Amarylli, uocares;  
cui pendere sua patereris in arbore poma.  
Tityrus hinc aberat. ipsae te, Tityre, pinus,  
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant.*

*Tityrus*

*Quid facerem? neque seruitio me exire licebat 40  
nec tam praesentis alibi cognoscere diuos.  
hic illum uidi iuuenem, Meliboe, quotannis  
bis senos cui nostra dies altaria fumant,  
hic mihi responsum primus dedit ille petenti:  
«pascite ut ante boues, pueri, submittite tauros.» 45*

*Meliboeus*

*Fortunate senex! ergo tua rura manebunt  
et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus*

Malgrado isso, esta alteou tanto o comando entre outras  
Quanto os ciprestes costumam [altear] por entre vimes flexos. 25

**M.** E que tão grande causa te fez ir ver Roma?

**T.** Liberdade! a qual, embora tardia, reconsiderou o sossegado,  
depois que a barba caía já mais branca para quem a faz;  
reconsiderou, no entanto, e veio depois de longo tempo.  
Depois que Amarílis nos conquistou, Galateia renunciou, 30  
pois que – faço questão de dizer –, enquanto Galatei me retinha,  
nem havia esperança de liberdade nem observância de pagamento.  
Sabe-se lá quantos animais saíssem para o abate, de meus férteis  
currais e queijo fosse prensado para [aque]a cidade ingrata,  
uma vez sequer minha destra voltou cheia de dinheiro para casa. 35

**M.** Admirava-me, Amarílis, por que, tristonha, clamasses aos deuses;  
a quem permitisses teus próprios frutos, que esperavam na árvore.  
Era que faltava Títiro! O próprio pinheiro, Títiro,  
as próprias fontes, estes próprios bosques clamavam por ti!

**T.** Que poderia fazer? Não me era oferecido sair da dependência 40  
ou reconhecer alhures deuses tão presentes.  
Lá [em Roma] eu vi aquele jovem, Melibeu, por quem, duas vezes  
seis dias ao ano, nossos altares fumaçam;  
lá ele foi quem primeiro me deu uma resposta quando pedi:  
'apascentai como outrora as reses, rapazes, refreai os touros'. 45

**M.** Velho ditoso! Então teus campos hão de permanecer  
ainda para ti e assaz extensos, ainda que pedra nua bloqueie

*limosoque palus obducat pascua iunco.*  
*non insueta grauis temptabunt pabula fetas*  
*nec mala uicini pecoris contagia laedent.* 50  
*fortunate senex! hic inter flumina nota*  
*et fontis sacros frigus captabis opacum.*  
*hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes*  
*Hyblaeis apibus florem depasta salicti*  
*saepe leui somnum suadebit inire susurro.* 55  
*hinc alta sub rupe canet frondator ad auras,*  
*nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes*  
*nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.*

*Tityrus*

*Ante leues ergo pascentur in aethere cerui*  
*et freta destituent nudos in litore pisces,* 60  
*ante pererratis amborum finibus exsul*  
*aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,*  
*quam nostro illius labatur pectore uultus.*

*Meliboeus*

*At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,*  
*pars Scythiam et rapidum cretae uenimus Oaxen* 65  
*et penitus toto diuisos orbe Britannos.*  
*en umquam patrios longo post tempore finis*  
*pauperis et tuguri congestum caespite culmen*  
*post aliquot mea regna uidens mirabor aristas?*  
*impius haec tam culta noualia miles habebit,* 70  
*barbarus has segetes: en quo discordia ciuis*  
*produxit miseros; his nos consequimur agros!*  
*inserere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uites.*  
*ite meae felix quondam pecus, ite capellae.*  
*non ego uos posthac uiridi proiectus in antro* 75  
*dumosa pendere procul de rupe uidebo;*  
*carmina nulla canam; non me pascente, capellae,*

a tudo e paul aos pastos, com junco lodoso.  
 As fêmeas prenhes não apeteirão os filhotes com forragem estranha,  
 nem sofrerão mau contágio de um rebanho vizinho. 50  
 Ó velho ditoso! Aqui, entre rios familiares  
 e objetos consagrados da fonte, tomarás uma sombra fresca.  
 Aqui, em que sempre estive, a sebe de divisa da fronteira vizinha  
 (que degusta a flor do salgueiro por meio das abelhas do Hibla),  
 a fio, propiciará induzir ao sono, com leve sussurro. 55  
 Aqui, o aparador, sob alta pedra, cantará às brisas,  
 e mesmo assim, entrementes. nem as pombas (teu bem-querer!) ficarão roucas,  
 nem cessará (de) gemer a rolinha lá de cima do olmo.

**T.** E, por isso, mais fácil fora os ligeiros cervos pastar no éter,  
 ou os mares largar na praia secos os peixes, 60  
 [mais fácil] fora, havendo ambos se atrapalhado com as fronteiras, um exilado  
 parto beber do Ara, ou a Germânia do Tigre.

**M.** Já daqui nós outros iremos às terras áridas da África,  
 parte de nós à Cítia, e viremos ao impetuoso Oáxi dos cretenses 65  
 e aos apartados Bretões, o mais altamente apartados de todo o mundo.  
 Será que, um dia, após longo tempo, verei e admirarei  
 os [meus] míseros limites pátrios, o colmo apertado contra o teto  
 de minha cabana ou alguma espiga em minhas terras?  
 O soldado ímpio há de ter campos tão bem cultivados? 70  
 Um bárbaro, a estas searas? Eis para onde a discórdia conduziu os desgraçados cidadãos; para  
 os de agora nós outros semeamos os campos!  
 Agora, Melibeu, planta tuas pereiras, deixa em ordem as videiras.  
 Ide, meus outrora férteis rebanhos, ide cabrinhas!  
 Não mais eu próprio hei de vos ver, doravante, enquanto deitasse na folhagem 75  
 duma gruta,]  
 encarrapitar-se duma rocha cheia de sarças,  
 não cantarei mais nenhuma canção. Não mais, cabrinhas, haveis de

*florentem cytisum et salices carpetis amaras.*

*Tityrus*

*Hic tamen hanc mecum poteris requiescere noctem*

*fronde super uiridi: sunt nobis mitia poma,*

*castaneae molles et pressi copia lactis,*

*et iam summa procul uillarum culmina fumant*

*maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

esfoliar codesso viçoso e juncos pungentes comigo pastoreando.

**T.** E, porém, poderás passar esta noite aqui comigo,

sobre folhagem fresca: temos frutas maduras,

80

castanhas finas e fartura de queijo,

e já, ao longe, os mais altos templos fazem fumaça

e as penumbras caem maiores das altas montanhas.

### 2.1.2 Comentários à **Bucólica I**

A **Bucólica I** tem há algum tempo cismado aqueles que procuram estabelecer sua ordem cronológica em relação às nove outras. Mais importante, porém, parece-nos ressaltar que esse ‘título’ de primeira deve seus méritos não somente ao tema, por assim dizer, revolucionário, no que toca aos temas até então frequentes na chamada poesia bucólica: o de o poeta exaltar e mostrar-se agradecido e reconhecido, mediante seus pastores-poetas, à oportunidade preciosíssima oferecida, ainda que temporã, de o poeta expor plena e desimpedidamente seu trabalho, ou, muito mais que isso, seu trabalho e seu produto, isto é, há espaço, nos poemas, também para não somente o produto, as ideias valorizadas pelos personagens que vão se mostrando, mas para seu próprio ofício, sua atividade, que não mais se haverá de entender como famigerado ‘ócio’ que ficou repercutido em instâncias históricas, por vezes, de diversa sorte ao longo do tempo. Muito pelo contrário, logo na **Bucólica I**, naturalmente se depreende a pluralidade inerente a esse ócio, que nada tem, portanto, de inércia, indolência, vadiagem ou imprestabilidade, mas, antes, é emblemático e ‘segredo’ de caráter indispensável ao arcabouço do poeta (e mais do que isso, na verdade, essencial na formação e educação mesmo das crianças, os *pueri*, a cuja dupla referência, ora aos pastores-poetas, rapazes ou idosos, ora às crianças, não pode ser ignorada, por bem do entendimento desses poemas). Isso ocorre nas **Bucólicas I, VI, VIII e IX**.

Haja vista isso, mergulhemos no poema propriamente dito:

*M. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
siluestrem tenui musam meditaris auena;  
nos patriae finis et dulcia linquimus arua.  
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra  
formosam resonare doces Amaryllida siluas.* 5

**M.** Títiro, tu, ficas compondo poesia rústica em flauta  
delicada]  
e te recostas sob a sombra desta ampla faia;  
nós outros, deixamos os limites da pátria e as aprazíveis  
lavouras.]  
Nós outros deixamos a pátria: tu, Títiro, ensinas  
sossegado,]  
na sombra, aos bosques ressoar (o nome d) a formosa 5  
Amarílis.]

A ‘cena’ é a seguinte: trata-se de um diálogo entre Títiro e Melibeu. Melibeu é o que começa a fala acima. Ambos são pastores, mas que se encontram em situações pessoais diametralmente opostas. Enquanto Melibeu se indigna com a tranquilidade em que depara ao

ver Títiro – numa, aliás, cena emblematicamente de *locus amoenus* em seus componentes –, na medida em que o primeiro se encontra sendo desterrado de seus campos de pastoreio, o segundo, por outro lado, encontra-se em pleno sossego que logo começa a justificar com suave paciência.

Podemos observar que há uma certa preocupação, um cuidado de Melibeu em como que traçar uma distinção de perfis, caracteres ou mesmo de atitudes quanto a quem este e aquele sejam. Isso é sugerido, de antemão, pelo ‘tu’ e pelo ‘nós’ (aqui também podendo valer por ‘eu’, simplesmente<sup>16</sup>) de que se usa para referir-se a Títiro e a ele mesmo. Malgrado possa-se alegar que não passaria de meros expletivos, observe-se que o pronome ‘nós’ é repetido na terceira oração e que o ‘tu’ reincide nessa oração também. O v. 4, *nos patriam fugimus: tu, Tytire, lentus in umbra*, ostenta essa dicotomia, um pronome ao lado do outro no verso, ou melhor dizendo, ostenta essa distinção que Melibeu faz questão de deixar clara. Outro detalhe pertinente a isso é o pronome *nos* referindo-se a Melibeu: embora recurso recorrente (de se empregar o plural pelo singular) sobretudo no período imperial, acaba sendo, nessa **Bucólica**, um reforço à ideia supracitada: o *nos* demarcaria ainda algo mais, a dizer, demarcaria que Melibeu se vê como integrante de um grupo, no caso, um ou o grupo que representava (para ele) tudo de que o grupo de Títiro ainda usufrui e agora encontra-se nostálgica e indignamente perdido para Melibeu. O *tu*, agora, em contraposição ao *nos*, quando de menos, indicaria que Melibeu vê Títiro como uma minoria e, portanto, igualmente fadado a perder seu espaço próprio na sociedade, no caso, de pastor.

Mas a coisa vai muito além. E é por isso que dispensamos particular atenção a essa primeira fala de Melibeu, a qual, como pretendemos mostrar, constrói todo o argumento do poema, ajudando-nos, pois, a destrinchá-lo parte por parte, em que se poderá observar, em relação à estrutura interna do poema, progressão altamente coerente até o fim. Na verdade, diríamos que os ‘terrenos’ de cada personagem ficam plenamente definidos somente depois de conclusa a quarta estrofe, a dizer, após duas réplicas a duas falas de Melibeu, alternadas. Mas esperamos nos contentar com a ideia de que a segunda fala (isto é, a primeira de Títiro, em resposta a Melibeu) já possa consolidar as duas atitudes distintas dos personagens.

Pois bem: um primeiro contraste quanto às atitudes poderia ser depreendido dos próprios verbos sugestivos que Melibeu refere como atividades, respectivamente, a sua e a de Títiro. Ele diz que Títiro ‘fica compondo’ poesia rústica e em lugar próprio, no entendimento corrente

---

<sup>16</sup> Tal permuta de pessoa gramatical, chamada de silepse, é comum em latim em toda sua história, sobretudo em poesia, o mesmo acontecendo no grego clássico. Mas, no trecho referido, pairaria de fato uma ambiguidade sugestiva à perspectiva que adotamos.

de então, para descanso (sob uma sombra ao ar livre). Cumpre esclarecer duas coisas quanto ao verbo atribuído por Melibeu a Títiro: primeiro, o verbo latino é *meditor* (infinitivo: *meditāri*) e deve ser entendido como « cantar, entoar, compor ». Quanto à última conotação, é importante não se abstrair a ideia de ordem, de coisa medida, calculada, organizada, pensada.<sup>17</sup> O verbo é cognato de palavras importantes no próprio latim, como *modus* « medida ideal, medida de referência, medida (para resolução de uma crise, sobretudo de ordem política) ». A raiz dessa família não se confunde com a do verbo latino *mētior* (infinitivo: *mētīri*) « medir, tirar as medidas, prolongar-se no tempo e no espaço ». Embora tentador ao leigo (e sobretudo ao estudioso voltado exclusivamente ao conteúdo literário dos textos), as raízes, dentro dos limites de morfologia herdados do indo-europeu, não têm como se confundir aí: a de *meditor* é reconstruída *\*med-* e a de *mētior*, *\*meh<sub>1</sub>-*, ambas com grande produtividade com prefixos e sufixos. Não há como se associarem as duas tão somente pela primeira sílaba, o que violaria os princípios formais da raiz indo-europeia.<sup>18</sup>

Enfim, o que as duas têm em comum são os sentidos técnico e geral de *medida*, mas uma apontando para conceitos de *ordem ou bom funcionamento*, a outra, para o de *comprimento*.

Sendo assim, o que para nós de hoje poderia soar como um elogio da parte de Melibeu à atividade ou talento artísticos de Títiro na verdade é de se entender como atividade essencialmente *mental*. Essa atividade mental já logo se deverá entender como questionamento vindo de Melibeu quanto à atitude de Títiro, uma crítica a uma ‘atividade’ que nada tem, a Melibeu, de coerente com a perda que este crê logo vir a tocar aquele. Para este, há uma franca oposição, ou quase uma afronta no fato de Títiro ficar detido a uma atividade mental, abstrata enquanto aquele vai se retirando penosamente de sua terra, de seu âmbito, atividade deste, por assim dizer, por outro lado, *física*, enquanto prática e objetiva.

Trata-se, portanto, de uma discussão declarada de Melibeu contra Títiro, ou antes de despeito ou inconformação para com Títiro ainda estar incólume ao que se passa, mas será possível ver, logo mais, que, mesmo se tratando de contrários, haja algo em comum entre os dois personagens.

Antes disso, porém, é oportuno esclarecer outras palavras do texto latino.

---

<sup>17</sup> Por mais tentador que seja, a raiz do verbo *meditor* não é a mesma de nossa palavra *medida* (< *\*metīta[m]*). Malgrado parecidas em forma, não são uma só em última instância. Para a diferença entre essas duas raízes indo-europeias de *medir*, cf. BENVENSITE (1995, II, pp. 125-133).

<sup>18</sup> Cf., todavia, a nota 23.

A palavra *mūsa* (já adaptada do Grego *μουσα*) é uma que é recorrente nas **Bucólicas**, em sentido metonímico de *poesia*, *poema* ou mesmo *arte*. Proveitoso seria não deixar de observar que é o étimo a que se prende a própria palavra *música*, a que acrescentamos, ainda como pertinente, o detalhe de a música (*μουσική*) ter sido umas das artes liberais importantíssimas na antiguidade: o *trivium* era composto pela gramática, dialética e retórica, e o *quadrivium*, pela aritmética, geometria, música e astrologia (cf. CURTIUS, 1996, pp. 71-98). Se, por um lado, Melibeu, então, critica Títiro, por outro, o peso da palavra *mūsa* sugere que a matéria de Títiro não seria de todo (para Melibeu) desprezível.

Ademais, Títiro o faz (isto é, compõe) com o quê e o que compõe? Compõe *poesia* (isto é, *mūsa*) *rústica* e *com flauta delicada*. São a *mūsam siluestrem* e a *tenui auēnā* dos vv. 1-2. O *siluestris* atribuído à *mūsa*, o qual traduzimos *rústica*, provavelmente é de se entender com certa dualidade: por um lado, pode-se pensar na nuance de, simplesmente, *rústico* como próprio ao campo ou a coisas do campo ou das matas ou dos bosques, sem qualquer tom depreciativo, apenas identificador, especificador. Mas a construção da ‘cena’ é muito completa e um tanto sumária, o que sugere que todo o vocabulário trabalhe junto: assim, se se vai mais a fundo, haveria uma sutil incongruência no ponto de vista de Melibeu, a dizer, se o rústico (*siluestrem*) refere-se ao que é *grosseiro*, *bárbaro*, *tosco*, *ignóbil*. Estaria ele referindo uma atitude mais antiquada e austera de quem tenha sido educado conforme os rigores do *labor*?

Também interessa, nesse pormenor, mencionar que a flauta (*auēna*) é referida como *delicada* (*tenuis*). Cumpre não perder de vista o que acabamos de dizer acima, e por isso o *tenuis* é de se entender também como  *fina*, no sentido de *refinada*. *Delicada*, como traduzimos, parece-nos caber mais ostensivamente se já se comece a ver o tom incisivo de Melibeu. Para este, essa ‘(des)ocupação’, esse ‘ócio’ de Títiro é repreensível, escuso porque parece indiferente, não solidário à situação terrível por que Melibeu passa, sobretudo em se tratando de um ‘irmão’ pastor, alguém que convive sob os mesmos costumes. Uma última ressalva que fazemos a essas palavras é ao nome da flauta, *auēna*. É apenas uma das flautas que aparecem ao longo das **Bucólicas**, e trataremos delas no cap. 3 (cf. o sumário).

Ainda a respeito do *tu...nos*, acrescentamos que parece curiosa a ideia do plural como indicando que Melibeu não se refira subjetivamente, mas coletivamente, sendo ele como que um representante, literariamente, de um grupo da sociedade, a dizer, um entre muitos que já se encontravam em mesma situação deplorável.

Do v. 3, queremos dizer duas coisas: primeiro, o verbo para *deixamos*, como traduzimos, é *linquimus*, a que se prende, entre outras, a nuance de *abandonar*, *desamparar* ou mesmo *abrir mão de* (cf. o ing. *relinquish* «renunciar (a um objeto, cargo etc.)», de mesma raiz do lat. *linquo*

« deixar (para trás), abandonar ». Mas, na interpretação que seguimos aqui, absolutamente não parece convir nenhum desses sentidos. Logo se há de esclarecer isso, pelo v. 4. Antes disso, porém, convém entender os *dulcia arua*: sobre o *arua*, as *lavouras*, logo falamos; quanto ao adjetivo *dulcis* (no verso, neutro e plural), que traduzimos *aprazíveis*, o sentido é quase como *que proveem plenitude, venturosas, que satisfazem completa e duradouramente*. As nuances de *confortáveis* ou de *aconchegantes* devem e podem entrar aí, embora, em princípio, talvez sejam traduções insípidas em termos de poesia. O termo *dulcis* é o que traduz o gr. ἡδύς « agradável, doce », mas que carrega uma conotação, na lírica grega, que sugere não raro um prazer perfeito, que satisfaz por completo. É outro termo que merece exame maior no cap. 3. *Amenas* sem dúvida caberia na concepção de Melibeu, uma ideia de *leveza*, mas criando porventura curiosa ironia com o espaço atribuído a Títiro, o do chamado *locus amoenus*.<sup>19</sup> O fato é que, para Melibeu, é um ‘sacrifício’ ter de deixar susas ‘doces’ lavouras, onde se sente absolutamente realizado e seguro.<sup>20</sup>

Instaura-se, assim, todo o problema já na primeira estrofe do poema. Como vimos dizendo, tal estrofe é de capital importância para construção e penetração de todo o poema. Assim, vamos terminando-a para caminhar num passo mais ágil do resto do poema, na esperança de, nessa delonga, o restante fluir mais naturalmente até o fim da análise deste poema.

Verbo de nuance preciosa etimologicamente agora é o *fugimus* de Melibeu: malgrado a situação de ele não poder desfrutar, por ora, das lavouras em seu lar introduza naturalmente o verso de *fugimus* como *deixamos, apartamo-nos de*, não nos parece irrelevante assinalar que o sentido da raiz de *fugio* (\**b<sup>h</sup>eug-*, \**b<sup>h</sup>ug-* > *fug-* em lat.) não deve ser propriamente *fugir*, mas, antes, *soltar, liberar (algo acometido ou com que se interage)*. Ou seja, a ideia de *fuga, refúgio* e derivados seria apenas um resquício do estado de coisas original, não propriamente *correr/sair em fuga*. Cognatos antigos, de importância inclusive religiosa, encontram-se no arm., no av. e no vp., todas línguas irmãs do latim e do grego: o tema do av. *baog-*, realizado em nome de agente verbal *baoxta(r)* « liberador » é reflexo da ação da raiz, assim como o arm. *bužem* « salvar » ou o vp. *bōzēyar* « liberador, salvador », cada qual com seus próprios tratamentos fonéticos (as três línguas são *satem*). A ideia (cf. BENVENISTE, 1995, I, pp. 135-137)<sup>21</sup>, portanto, que paira aí seria menos a de *saída*, diríamos, do que a de *livrar*. Isso não deve

<sup>19</sup> Para uma ampla conceituação do *locus amoenus* clássico, cf. CURTIUS (1996, pp. 241-262), em que se trata dos componentes essenciais ao *locus* até a posteridade europeia. O adjetivo *amoenus*, há muito sem etimologia plausível de maior valor, é tratado com nova hipótese no cap. 3.

<sup>20</sup> Para essa concepção, bastante antiga entre os romanos tradicionais e intimamente associada ao *labor* enquanto *lavra do campo*, cf. PEREIRA (2013, pp. 397-404).

<sup>21</sup> Benveniste discute sucintamente o problema do sentido dessa raiz, que, ao longo do tempo, pode bem ter esbarrado noutra ou noutras próximas morfologicamente. Não abonamos, entretanto, a hipótese do autor de

causar estranhamento a quem conhece o verbo em latim, pois que não parece estranho que, se o verbo significasse de fato *fugir* como *afastar-se*, entanto tenha como complemento um objeto direto – quando deveria ter um ablativo –? Em vista disso e dos cognatos levantados, pode-se entender que o sentido da raiz tenha evoluído muito curiosamente, numa via com sutileza de sentido que pode escapar ao menos atento: ela expressa, verbalmente, *que se deixa de ter controle sobre algo*, possivelmente, nas línguas mais antigas, aplicando-se a prisioneiros ou mesmo a doenças – é o caso do armênio –. Em português se diz que *se pega* uma doença, ou, ainda melhor para o raciocínio em vista, *contrai-se* uma. Em inglês também existe o verbo *to catch* « apanhar, pegar » referindo-se a doenças (cf. *to catch a cold* « pegar um resfriado »). O que houve, assim, parece ter sido apenas uma extensão de aplicação que não mais visasse a deixar algo necessariamente ruim para trás, mas transferindo-se a ênfase do processo para o afastamento, a separação que, afinal de contas, era resultado da ação. Daí *fugio* em latim querer dizer literalmente algo como *largo, deixo*, daí, *fujo*, mas sem necessitar de ablativo para indicar o afastamento do objeto deixado. Nossa intenção quanto ao detalhe é puramente etimológica e entra aqui mais por oportunidade de expor um pouco da prática que envolve sobretudo a semântica em relação a um verbo de noção tão básica, mas cuja origem, como se pode ver, pode, noutros contextos, conduzir a imagens bem diferentes da de uma simples *fuga*.

Enfim, parece-nos oportuno citar o trecho que merece atenção, sempre, quanto à tradução do proêmio da **Eneida**, para ilustração: o termo de cunho arcaizante *profugus*, referente a Eneias, que foi *fatō profugus*, não é, de modo algum, de se entender como *fugitivo* (pois que, como herói consciente de sua missão, não teria como ser covarde, sobretudo com tão grande missão incumbida), ou mesmo necessariamente como *forçado, compelido pelo destino*. Quereria, antes, dizer simplesmente *deixou* sua terra por ação do destino – o ablativo pode aqui ser muito bem um caso de agente da passiva, como ocorre com dativos instrumentais no grego, com mesma função –. O prefixo *pro-*, nesse termo, apenas realça a noção já expressa pela raiz: uma das noções dele é *à margem*, implicando afastamento em várias nuances concretas ou abstratas (cf. *profānus, prohibeo*). Note-se ainda o sentido pontual, aoristo da raiz, possivelmente refletido morfológicamente na raiz em grau zero do substantivo/adjetivo *profugus*, que indica um agente que tenha já cumprido o ato.

---

associar *fugio* à família germânica do ing. *to bow* « curvar, arquear », no mais, ficando sem explicação no texto do autor. A ideia do autor parece-nos ser a de associar ing. *to bow* ao lat. *fugio* em sentido talvez militar ou religioso: ‘fazer voltar (o inimigo)’, isto é, ‘fazer (o inimigo) desistir de lutar’? Ou talvez ‘recurvar’ em sentido de ‘causar receio, medo, hesitação’? Meras conjecturas que demandariam maior pesquisa e paralelos noutras línguas.

Encerrando essa estrofe, queremos comentar os termos dos vv. 4-5, *lentus* e *doces*. *Sossegado* cabe naturalmente para *lentus* como tradução (por contraste ao soldado, que vai à guerra, à agitação); traduzir *lentus* como *a bel-prazer* também cabe bem semanticamente (embora, debativelmente, não, em termos de tradução dita mais literal, termo tradicional para métodos, como livre, literária etc.), pois respeita o sentido da raiz e enfatiza o tempo livre, amplo, o *otium* (correspondente romano do Grego *σχολή*, malgrado não haja total sobreposição). *Lentus* não surpreenderia, entanto, ser aí *envolvido, compenetrado, dedicado, assinalando*, novamente, o par *atividade mental* x *atividade física*.

Quanto a *doces*, do verbo *docēre* « ensinar, instruir (a fazer direito, correto) », atividade eminentemente intelectual, esse verbo corrobora toda a crítica ou censura apontada por Melibeus. Há de se observar, porém: a figura do pastor-poeta (encarnada em Títiro, aí, em plenitude) é *alguém que forma, que educa e ainda é artista*. Ou seja, haveria, ao menos um pouco, um reconhecimento da parte de Melibeus para com Títiro. O verbo *docēre* ainda pode entrar aí para sugerir o acatamento de Melibeus ao que diz Títiro sobre a situação, pois que, no poema, logo se fica sabendo Títiro ser um velho pastor, já experiente, portanto. Tal fato é confirmado noutras das **Bucólicas**. Mas o verbo também por isso sugeriria que Melibeus esteja em boa posição de, na verdade, *aprender* com Títiro – Títiro *docet*, ele ensina –, malgrado sua situação pessoal miserável. A solidariedade entre os pastores não é incomum. Na **Bucólica IX** se pode colher bom exemplo até o fim do poema. Guarde-se isso para a próxima estrofe, em que Títiro também dá indícios disso, numa espécie de reciprocidade:

T. *O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.  
namque erit ille mihi semper deus, illius aram  
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti.* 10

T. Ó Melibeus, um deus a nós outros sancionou  
estas folgas,]  
e por isso ele me será sempre um deus e  
assiduamente um tenro]  
cordeiro de nossos redes há de preencher seu altar.  
Ele foi quem nos concedeu – como podes avaliar –  
que meus bois vão venham]  
e eu, por minha vez, interprete, com flauta rude, 10  
aquilo que queira.]

Capital e como que emblemático desse poema é essa menção ao ‘ócio’<sup>22</sup>: utilizado pelos romanos sobretudo no plural (característica, aliás, natural às noções abstratas), requer atenção

<sup>22</sup> Reservamos ao cap. 3 o exame pormenorizado de mais esse termo capital a todas as **Bucólicas**.

para o sentido preciso, não de *ócio* ou *preguiça* ou mera *folga*. Talvez se pague um preço alto traduzi-lo *folgas*, para não sobrecarregar a tradução com circunlóquios. São folgas como se no sentido entranhado em *folgazão*, isto é, despreocupado, profuso, eufórico e dedicado, compassada e voluntariamente, a atividades intelectuais ou à produção artística. Uma tradução excelente talvez seja *lazer produtivo*. A ideia acaba nos remetendo a questões ulteriores às que surgem numa leitura do poema que procure se desprender de, digamos, interferências. Mas, enfim, vale observar que, em se tratando de poema produzido em exaltação à fase de ouro romana, a chamada *pax romana*, há de se assinalar a referência do *otium* também à paz militar, à ausência de guerras, sobretudo civis, internas, que tanto marcaram a história romana. Era momento de os romanos se redescobrir (reflexo de que aparece mais adiante no poema) quanto a suas origens e a seus talentos. Era, ainda mais, o momento de promoção das artes, especialmente da poesia, pela mão do imperador Otávio. Esse *otium* é comumente referido com *otium cum dignitāte* ou *otium laboriōsum*, que a princípio nos poderia parecer um perfeito oximoro, haja vista o sentido pejorativo que virá se arraigar ao termo na idade média e no âmbito popular, sobretudo com o advento do cristianismo. E somente com uma posterior decadência (ou melhor fora dizer esmorecimento) dos modelos clássicos é que passa à parca noção de *folga*, *descanso*, *relaxamento*, pura e simplesmente, sem qualquer vestígio de produtividade. Ao *otium cum dignitāte*, porém, logo se coaduna aqui, no poema, outra noção institucional essencial: a *libertas*, em estrofe mais adiante.

Flagrante é uma sugestiva ironia do trecho com o termo *erudição*, muita vez associado (por etimologia popular) a *e(x)-ru(s)-*, isto é, o processo de algo como *despojamento do que é próprio do campo*. A palavra *erudição*, todavia, é cognata de *rudis* « rude, bruto, ao natural », que indica algo como *não trabalhado*, *bruto*, em se tratando, sobretudo, de pedras e materiais diversos<sup>23</sup>. Haveria, então, ironia com Tíro se seu *otium* fosse *erudição* e isso implicasse sair do (que é próprio do) campo, o que é inteiramente falso, pois que se verá progressivamente nas bucólicas o espaço cedido à matéria da natureza.

O verbo *fecit* (pret. perf. de *facere*) se insinua aí num sentido religioso, cuja pista está no fato de Tíro alegar ter sido um deus (= Augusto) que lhe teria feito isso. O verbo envolvido

<sup>23</sup> A associação entre os dois termos, *rus* e *rudis* é provalmente antiga (como se *erudito* fosse quem deixa o campo, que deixa de ser rude, *uel sim.*, mas que seria mero trocadilho), porém provavelmente infundada, a menos que, entre outros problemas morfológicos, a raiz de *rus* tenha a longa justificada pela presença de -H- (não confirmada, por ex., em SCHRIJVER, 1991, 276-277) e este venha a confirmar-se h<sub>1</sub> (sugerida apenas, cremos, pelo vir., se *róe* < \**roḡh<sub>1</sub>esjā*) que licitaria uma permuta com o -d- de *rudis* (cf., e.g., *decem* e *ἐκατόν*, este último procedendo de \**dk̑mtom*, cuja aspiração é secundária, sob influência de *εἷς* « um (cardinal) »). Pode-se confrontar um paralelismo semântico no gr. *ἄγροικος*, derivado de *ἄγρος*, caso se venha a confirmar a hipótese algum dia. De todo modo, nada há atestado em relação a *rudis* que sequer se aproxime dos sentidos da família de *rus*, esta sim, bem servida de cognatos que, no mais, indicam uma noção puramente espacial (cf., e.g., o ing. *room*).

é *facere* « fazer, preparar », mas sua nuance original também é religiosa, como em expressões como *bene facere* « benfazer » mas sobretudo « prestar as exéquias, as honras fúnebres », além do termo *sacrificio*, provindo de *sacrum facere* « consumir um sacrifício ». Trata-se, portanto, de um caso comum de elipse do complemento. O sentido de *facere* não é o de termo, mas o contrário: de pôr algo em vigor, pela sua qualidade boa inerente (há paralelos em grego nos usos de  $\tau\acute{\iota}\theta\eta\mu\iota$  e derivados, da mesma raiz, malgrado a diferença fonética,  $\theta\eta-$  =  $f\tilde{e}-$ , como em *fecit*). Assim, traduzimos *fecit* como *sancionou*, que é precisamente pôr em vigor e proteger mediante lei, no caso, sugestivamente, lei divina! A ideia é a de que o trabalho (ou melhor, o produto, a obra do trabalho) do artista, mormente o do poeta, tem algo de divino e, portanto, seja inviolável.

Sua atitude (a do deus) é retribuída com a devoção religiosa: um cordeiro há de ser, assiduamente, sacrificado em sua honra, por Títiro. Uma pista curiosa de referência ao deus estaria no nome do altar, *ara*: *ara* é o altar próprio às divindades *terrenas*, cabendo os *altaria* aos deuses celestes e os *foci* aos inferiores (sem nuance maléfica). É como se o deus referido, louvado, fosse terreno ou mesmo humano, quem sabe o próprio Augusto, dentro da lógica interna do poema.

Dando por encerrada essa estrofe, procuramos insistir nas reciprocidades entre Títiro e Melibeu: ao referir Melibeu *cernere*, isto é, ele *avaliar, julgar, discriminar* (em sentido positivo), é como se Títiro também reconhecesse algum mérito em Melibeu, já que, malgrado a ‘disputa’ já instaurada entre os dois, parece-nos interessante que Títiro dirija esse verbo, de sentido técnico, sobretudo jurídico, a Melibeu, como que lhe atribuindo prévia autoridade.

Afora isso (que consideramos as ideias-chave do poema inteiro), a estrofe traz outros termos de interesse, a dizer: 1. as dádivas primeiramente mencionadas além do *otium* são o rebanho de Títiro agora poder *errāre* (v. 9) e ele mesmo poder *ludere* o que queira (v. 10). O *errāre* não é de se entender *vagar* ou menos ainda *vadiar*, mas, muito pelo contrário e verossimilmente referindo-se a um direito de *ir e vir* (consoante a *libertas* logo a ser mencionada no poema), sentido etimologicamente provável, embora em princípio não atestado em latim.<sup>24</sup> Quanto a *ludere*, cumpre insistir no sentido religioso e artístico do verbo em sua origem: a glosa de Hesíquio,  $\lambda\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\ \pi\alpha\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota$ , em que o termo  $\lambda\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota$  é cognato de *lūd-* (< *\*loid-*) em grau zero (*\*lid-*), está longe de se referir a simples *brincar* das crianças, mas ao *exercício lúdico*,

<sup>24</sup> Mas cf. o sentido da raiz *\*h<sub>1</sub>ers-* depreendido por cognatos antigos como os do sânsc.  $r\acute{s}$ - (e.g. *árṣati*), que apontam para uma ideia de *fluir* (falando-se de rios). A ideia antiga aqui não devia ser uma genérica de *correr* simplesmente, mas de *ir continuamente, sem parar* (próprio de águas correntes), o que explicaria a evolução comum em germânico tanto de *correr com ímpeto* como *estar furioso* (cf. al. *irren* « andar para lá e para cá, andar sem descanso; enganar-se ». O sentido latino estaria eufemizado, no verso.

que une o aprendizado ao prazer, daí em parte se explicando o termo *παιδεία* « educação, formação, cultura ». Traduzimos, assim, *ludere* como *interpretar*, mais condizente com o trecho, mas que também comporta o *encenar* das artes cênicas, nuance que aparecerá noutras das **Bucólicas**. A flauta referida como *agrestis* corrobora o *siluestris* da primeira estrofe mais explicitamente, agora.

Finalmente, cumpre não se entender o *uellem* (queira) de Títiro como arrogância ou excesso de autonomia: foi-lhe atribuído cantar, compor, interpretar etc. *o que queira* na medida em que haja liberdade artística de qualidade, dedicada, e não licenciabilidade.

**M.** *Non equidem inuideo, miror magis; undique totis  
usque adeo turbatur agris. en ipse capellas  
protinus aeger ago, hanc etiam uix, Tityre, duco.  
hic inter densas corylos modo namque gemellos,  
spem gregis, a, silice in nuda conixa reliquit.* 15  
*saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset,  
de caelo tactas memini praedicere quercus.  
sed tamen iste deus qui sit da, Tityre, nobis.*

**T.** *Vrbem quam dicunt Romam, Meliboe, putavi  
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus  
pastores ouium teneros depellere fetus.* 20  
*sic canibus catulos similes, sic matribus haedos  
noram, sic paruis componere magna solebam.  
uerum haec tantum alias inter caput extulit urbes,  
quantum lenta solent inter uiburna cupressi.* 25

**M.** Em absoluto não invejo; antes me admira: (que) por toda parte e e por quaisquer campos, mesmo aqui, a coisa está confusa.<sup>25</sup> Tu vês, eu próprio, cabisbaixo<sup>26</sup>, toco enfadado as cabrinhas, já desta, Títiro, vou à frente a custo.]

Há pouco, havendo parido gêmeos entre densas aveleiras – esperança do rebanho –, ah, renunciou-lhes numa rocha ingrata. 15 Não houvesse meu juízo sido tão estúpido, eu teria me lembrado de o carvalho, tantas vezes atingido pelo raio, predizer a nós este mal,]

Mas diz cá, Títiro, a nós outros, quem seja esse deus.

**T.** A cidade a que chamamos Roma, Melibeu, o tolo de mim a reputava parecida a esta nossa, aonde os pastores costumamos, 20 com frequência, tanger os filhotes tenros de ovelhas: destarte considerava eu cães iguais a seus filhotes, os bodes a suas mães, costumava igualar os grandes e os miúdos. Malgrado isso, esta alteou tanto o comando entre outras quanto os ciprestes costumam [altear] por entre vimes flexos. 25

Daqui em diante, como já dito, o texto segue seu próprio caminho, na medida em que mantém sua alta coerência. É bom, por sinal, a essa altura, que se já mencione algo da estrutura geral

<sup>25</sup> Nossa proposta aqui é traduzir o verbo *turbatur* como impessoal, sentido que logo explicaremos.

<sup>26</sup> *Protinus* aqui admite algumas conotações, sem, cremos, maior prejuízo em qualquer delas.

das **Bucólicas** de Virgílio: em geral, essa coerência como que é anunciada cedo nos poemas, normalmente sendo consolidada entre o primeiro par de estrofes ou mesmo até o segundo par. No entanto, já na segunda bucólica aparece uma certa ruptura na estrutura. Variedade é, portanto, uma constante nas **Bucólicas**, quer de microtemas referentes às coisas da natureza, quer na própria estrutura entre os poemas. Seria esse um dos ecos do estoicismo que se propugna haver nas **Bucólicas** de Virgílio, o *δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης* atribuído a Heráclito?<sup>27</sup>

O *inuideo* ‘inveja’ da primeira linha seria de se entender em seu sentido arcaico, como há pouco ocorreu com o verbo *fecit*: mercê do reconhecimento mútuo que propomos haver entre Títiro e Melibeu, é natural que Melibeu, frustrado com sua situação, acabe sentindo certa inveja da de Títiro. Mas a inveja, a *inuidia*, desde muito entre romanos (e mesmo entre os gregos) fora um sentimento dos mais vis a ser evitados: já se encontra a ideia em, e.g., Tito Lívio e profusamente em Varrão.<sup>28</sup> Cabe, portanto, recuperar um sentido mais antigo (inclusive religioso) que é coerente com a imagem mística do carvalho na mesma estrofe: *inuideo* tem sentido aí de « deitar mau-olhado ». Isso implica dizer que Melibeu não se atreveria a lançar algo vil e agourento contra a situação de Títiro, situação que Melibeu começa a reconhecer, pelo contrário, como auspiciosa, haja vista a imagem perfilada por Títiro na estrofe prévia.

Excelente, para se ter maior esclarecimento da sequência, parece ser observar o verbo *miror* « espantar-se, assombrar-se; admirar », cuja morfologia média é altamente sugestiva no trecho: traduzimo-lo *me admira* com o propósito de sugerir o sentido médio forte aí, como que além do controle do sujeito verbal, tendendo naturalmente a um sentido passivo. Esse *admirar* do trecho deve, preferivelmente, se associar a lídima surpresa, muito embora alguma admiração (= vontade de ser como Títiro, ou ao menos de usufruir como Títiro) possa já estar aí se imiscuindo.<sup>29</sup>

Finalmente, na segunda linha, aparece o verbo *turbātur*, para completar a imagem: a conotação tende, antes, a um sentido de *causar perplexidade* ou *causar mudança contrastante com um estado anterior*. A aplicação do termo é frequente em relação aos sentidos e fenômenos

<sup>27</sup> Citado por Platão no **Crátilo**, 402a, comumente traduzido ‘não se pode banhar-se duas vezes no mesmo rio’, literalmente ‘não poderias adentrar o mesmo rio duas vezes’.

<sup>28</sup> Em Tito Lívio, por exemplo, *intacta inuidia media sunt, ad summa ferme tendit* (**Ab urbe condita**, 45, 35), ‘fatos moderados passam ilesos a inveja, [que] se volta geralmente para as alturas’, ou em Plínio o Antigo, *inuisurum aliquem facilius quam imitaturum* (**Naturalis Historia**), ‘mais fácil [seria] alguém vir a invejá-lo do que o emular’, que podem atestar do caráter abjeto de tal sentimento.

<sup>29</sup> Seria essa uma forma sutil de Virgílio expressar um desejo profundo de paz, mutilado pela instauração do império?

ambientais, especialmente ao mar. Não se trataria, portanto, em princípio, de crítica de Melibeu ao estado de coisas, à conjuntura de então.

A sequência *ago* e *duco*, no v. 3, completa algo da coerência quanto ao caráter de Melibeu: ambos são verbos tanto atribuídos ao âmbito pastoril (referentes ao tocar o gado ou rebanhos) como ao militar. Essa fusão progressiva (ou antes tentação irresistível) de Melibeu para com as ações de Títiro (que também *agit* e *ducit*) é flagrante no trecho. Filologicamente, é relevante mencionar que *ago* e *duco* têm em comum o sentido geral de *conduzir*, mas o primeiro é *conduzir por trás*, o segundo *conduzir pela frente*. O *duco* de Melibeu faz referência precisa a ele guiar o seu rebanho em situação mais premente, provavelmente, havendo ênfase em ele ir na frente.

O restante da estrofe sugere elementos religiosos: o abandono das cabrinhas *gêmeas* faz pensar no próprio mito dos fundadores míticos de Roma, Rômulo e Remo, de fundo trágico, mas, lembre-se em última instância, bom, porque Rômulo não obstante cria o futuro grande império romano. Além disso, foi um rito de iniciação bem conhecido da antiguidade, o do bebê que sobrevive a privações em meio à natureza como foi com o mito de Rômulo e Remo, amamentados pela loba<sup>30</sup>. O parir *inter densas corylos* (v. 14), a esperança (*spem*, l. 11), associada aos gêmeos e a rocha nua (*silice nuda*, v. 15) coadunam-se a tudo isso. Enfim, junta-se a eles a ‘cena’ do carvalho (*quercus*, v. 17), uma das árvores sagradas entre os romanos desde os indo-europeus,<sup>31</sup> no trecho tendo constituído componente do auspício, mais especificamente um *monstrum* (Cf. BENVENISTE, 1995, v. 2, pp. 258-259.), isto é, um augúrio de natureza *preventiva* que fora negligenciado por Melibeu.

A réplica de Títiro vem trazer algo novo nessa (re)nova(da) época pela qual passam: é tempo de os romanos reconhecer sua posição no mundo então conhecido, posição primordialmente de *comando*, *direção* (noções metonimicamente expressas pela palavra *caput* « cabeça »), e não de *dominação* ou *superioridade ostensiva*.

Considerar-se isso é muito importante. É óbvio que os limites entre poder ou superioridade e uma frugal direção tornam-se, às vezes, tênues. Mas, nesta **Bucólica**, e em vista da conjuntura política da época de provável produção, há de se atentar ao sentimento valorizado como algo tão precioso por Virgílio: o do fim das guerras, da vindoura *pax romana*, tão doce.

<sup>30</sup> Cf. a esse respeito, de mitos de passagem ou de iniciação e de nascença, SERGENT, 2005 (1995), pp. 230-231 e 375-380.

<sup>31</sup> Cf. o verbete *quercus* no vocabulário da flora, cap. 3.



A palavra *libertas* abre essa importante estrofe respondendo à indagação de Melibeu. Ela, a *libertas*, veio tarde, mas veio, e isso é precisamente o que Títyro põe em evidência. A frase inicial *libertas quae sera tamen* é corrente entre os brasileiros como reminiscência da Inconfidência Mineira e por ter permanecido da bandeira de Minas. Cabe, porém, observar como a frase completa foi mutilada: além de haver várias orações que têm como sujeito a *libertas*, mesmo a primeira aparece incompleta na bandeira, criando a impressão de ser tão somente um grupo nominal: liberdade ainda que tardia, quando, na verdade, se trata de *liberdade que, embora tardia, reconsiderou o sossegado*, e seguem as outras orações.

A *libertas*, palavra capital na cultura romana, vem aqui se unir intimamente ao *otium* já tratado: é política, mas também passa pela amenização ou suavização da escravidão, pela cidadania plena (a *ciuitas*) e – de especial interesse) – pela consumação artística em todos os sentidos, a qual remetemos às vindouras artes liberais já referidas. Essa liberdade, observe-se, porém, não é, em hipótese alguma, licenciosa, mas tem a ver com exercício das faculdades próprias e de bem do cidadão. À *libertas* adiciona-se, agora, nesses novos tempos, a gratificação (*peculium*, v. 32), importante porque parte da riqueza pessoal e é intransferível do indivíduo (Cf. BENVENISTE, 1995, pp. 45-59).

Enfim, cabe uma ressalva curiosa quanto ao sentido do *sossegado*, o *inertem* da v. 27: cuidado especial se deve dispensar a essa palavra, que não é o ‘*in-arts*’, isto é, um adjetivo expressando aquele que seja *sem arte*, o que seria diametralmente contrário ao contexto em vista! Embora, de fato, da mesma origem de *ars*, *artis*, o sentido do termo é mais antigo: *iners*, *inertis* é aquele *sem forças*, especificamente nas *articulações* do corpo. Da ideia de *sem forças* passou-se à de *sossegado* ou mesmo à de *retirado das atividades bélicas*, o que é congruente com as propostas da *pax*.

M. *Mirabar, quid maesta deos, Amarylli, uocares;* 36  
*cui pendere sua patereris in arbore poma.*  
*Tityrus hinc aberat. ipsae te, Tityre, pinus,*  
*ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant.*

M. Admirava-me, Amarílis, por que, tristonha, clamasses  
aos deuses;] 36  
a quem permitisses teus frutos, que esperavam na árvore.  
Era que faltava Títyro! Os próprios pinheiros, Títyro,  
as próprias fontes, estes mesmos bosques clamavam por  
ti!]

É um momento que consideramos crucial e magistral do poema, em termos de coerência e de estrutura: entendemo-lo momento de ‘esclarecimento’ quase epifânico de Melibeu,

reconhecimento do valor do outro cuja condição lhe parecia representar franca injustiça. A ‘adesão’ do pastor – desterrado e tendo de ser prático por necessidade do momento – ao místico é notória, mas não deve ser de entranhar-se tanto, pois que, por mais combalidas que pudessem estar em certos meios, as velhas crenças – e Virgílio é mestre em recuperá-las e intercalá-las a todos os seus textos – nem tão cedo deixariam de alimentar o imaginário da cultura românica e de seus herdeiros.

<p><b>T.</b> <i>Quid facerem? neque seruitio me exire licebat nec tam praesentis alibi cognoscere diuos. hic illum uidi iuuenem, Meliboeae, quotannis bis senos cui nostra dies altaria fumant, hic mihi responsum primus dedit ille petenti: «pascite ut ante boues, pueri, submittite tauros.»</i></p>	<p>40      45</p>
<p><b>T.</b> Que poderia fazer? Não me era oferecido sair da dependência ] ou reconhecer alhures deuses tão presentes. Lá (em Roma) eu vi, Melibeu, aquele jovem por quem, ao ano,] duas vezes seis dias nossos altares fumegam; lá ele foi o primeiro [na vida] que me deu resposta quando pedi:] ‘apascentai como outrora as reses, rapazes, refreai os touros’.]</p>	<p>40      45</p>

A *dependência* (*seruitio*, v. 40) dá continuidade às concessões feitas aos escravos, isto é, a ‘in-dependência’, sob certa medida.

A imagem do jovem (*iuuenis*, v. 42), emblema da vitalidade e do vigor, que expressa mesmo o poder e necessidade de continuidade da vida desde a cultura legada indo-europeia, vem aqui indicar já algo do anseio por prosperidade na época. Além disso, é expressivo que essa figura jovem seja cotejada, equiparada a uma divindade,<sup>34</sup> mediante o sacrifício e a resposta<sup>35</sup> mencionados ao longo da estrofe. Cumpre recordar que a resposta, *responsum* (v. 44), é termo próprio dos oráculos, o que ainda atribui ao jovem um *status* de consultor e uma prudência (se concebida historicamente) da forma mais antiga, já em latim, *prouidentia* > *prudentia*.

A sentença final da estrofe (v. 45), que deve soar como uma espécie de decreto divino, vem fazer referência clara às origens históricas de Roma, campestre e pastoril: é tempo

<sup>34</sup> Sobre o problema persistente quanto a identificar, com qualquer segurança, se a figura seria algum personagem histórico, cf. *ARNOLD, Bruce (Winter 1994). 'The Literary Experience of Vergil's Fourth 'Eclogue'. The Classical Journal. Classical Association of the Middle West and South. 90 (2): pp. 143–160*, em que se examina problema semelhante encontrado na **Bucólica IV**.

<sup>35</sup> Aqui em pleno sentido religioso, cf. o lat. *spondĕo*, de que deriva *respondĕo*.

de revalorizar essas origens. Mais do que isso, esse pensamento antecipa a penúltima estrofe, em que são nomeados outros elementos familiares à cultura primeva romana.

O imperativo *submittite tauros* e encerra uma sentença de caráter notoriamente proverbial ou mesmo filosófico que flagrantemente remete ao que se verá na posteridade da **Eneida, VI**: uma das tarefas que se revelam a Eneias na ida ao Orco é *debelar os soberbos*,<sup>36</sup> refrear os ânimos, algo do estoicismo, mesmo os dos povos estrangeiros ‘bárbaros’ para com os romanos.

As próximas três estrofes, duas das quais bastante longas em comparação às anteriores, podem ser sintetizadas numa corroboração da anterior, v. 50: *nec mala uicīni pecoris contagia laedent* ‘nem sofrerão maus contágios de um rebanho vizinho’ ilustra bem a preocupação do novo tempo com se prezar mais pelo que próprio da cultura inata romana, em preferência à dos estrangeiros, sobretudo à dos gregos.

O poema termina com uma frase (a estrofe inteira, melhor) de caráter generoso do poeta-pastor Títiro para com o colega Melibeu, desamparado: além do convite expresso para abrigo e para vitualhas, o convite abre algum espaço para misticismo também, pois que é como se Títiro entredissesse os bons tempos por vir, ao dizer que fumaça sobe mais alto dos templos e que maiores são as sombras projetadas das montanhas.<sup>37</sup> Malgrado o trecho já haver sido objeto de análises diversas, limitamo-nos a sugerir observar que não se trataria bem de uma imagem agourenta, e sim auspiciosa. Um augúrio e sombra são imagens comuns de concorrer, na antiguidade, para antecipar um mal, verdade. Mas não cremos que seja o caso aqui: a fumaça anteciparia um retorno aos antigos rituais de fumigação nos templos (mormente rituais voltados para a *pietas*), e as sombras seriam uma imagem da proteção, do patronato ou patrocínio tutelar do imperador para com seu povo, sobretudo então para com o artista.

---

<sup>36</sup> Cf. o mesmo pensamento, ampliado, na **Eneida, VI**, vv. 851-853, na fala do pai Eneias, Anquises: *tu regere imperio populos, Romane, memento; / hae tibi erunt artes; pacisque imponere morem, / parcere suiectis et debellare superbos* (não te esqueças, Romano, de governares o povo com vigor, / tais hão de ser tuas artes; / e [lembra-te] de aplicar os bons costumes e os tratados, poupar os subjugados e debelar os soberbos).

<sup>37</sup> Obviamente, a imagem de sombras, sobretudo durante um crepúsculo, pode, em princípio, sugerir outras ideias, como de fim de um período, ou de incerteza quanto ao futuro, por exemplo. Ideias essas não raras na obra de seu dileto amigo Horácio, educado em grande parte nos mesmos princípios (cf., por ex., o final das **Odes III**, 6). Pela coerência geral aqui defendida constatável não somente nas **Bucólicas**, mas em toda a obra de Virgílio, optamos pela ideia expressa no corpo da tradução.

## 2.2 *Ecloga secunda*

*P o e t a*

*Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,  
delicias domini; nec quid speraret habebat.  
tantum inter densas umbrosa cacumina fagos  
adsidue ueniebat. ibi haec incondita solus  
montibus et siluis studio iactabat inani:* 5

*C o r y d o n*

*O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?  
nil nostri miserere? mori me denique coges.  
nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;  
nunc uirides etiam occultant spineta lacertos,  
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu 10  
alia serpullumque herbas contundit olentis.  
at me cum raucis, tua dum uestigia lustris,  
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.  
nonne fuit satius, tristis Amaryllidis iras  
atque superba pati fastidia, nonne Menalcan, 15  
quamuis ille niger, quamuis tu candidus esses?  
o formose puer, nimium ne crede colori!  
alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.  
despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,  
quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans: 20  
mille meae Siculis errant in montibus agnae;  
lac mihi non aestate nouum, non frigore deficit.  
canto, quae solitus, si quando armenta uocabat,  
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.  
nec sum adeo informis: nuper me in litore uidi, 25  
cum placidum uentis staret mare. non ego Daphnim  
iudice te metuam, si numquam fallit imago.*

## 2.2 Bucólica II

O pastor Córídon desejava o formoso Alex,  
o bem-querer do seu senhor, e não dispunha de o que lhe desse esperança,  
exceto que se metia regularmente entre densas faias  
– coisas sombreiras as mais altas –. Lá, sozinho, com paixão  
despojada, extravasava para os montes e matas estas coisas insepultas: 5  
‘ó cruel Alex, em nada cuidas minhas canções?  
Em nada te comiseras de nós? Uma hora farás com que eu morra!  
Ora mesmo os rebanhos pegam frio e abrigo,  
ora mesmo as sarças escondem os lagartos verdes.  
Testílis amassa alho e serpão – ervas olorosas – 10  
para os ceifeiros fatigados pelo verão violento;  
já comigo, enquanto percorro tuas pegadas, as cigarras fazem vibrar,  
até que roucas, as plantas, sob sol em pique.  
Por que não te satifez que acolhesses os ímpetos  
e caprichos orgulhosos da tristonha Amarílis, ou Menalca, 15  
embora, fosses tão claro, ele, tão escuro?  
Ah, formoso rapaz, não confies demais na cor!  
Alfeneiros brancos caem, lírios escuros são colhidos!  
Fui desprezado por ti, Alex, e sequer procuras  
saber quem eu seja, quão rico em animais, quão farto em leite puro. 20  
Cordeiros meus sem conta vagueiam pelas montanhas dos Sículos.  
Leite fresco não me falta nem no verão nem no inverno.  
Canto as coisas que Anfíon de Dirceia acostumou-se a cantar  
no Aracinto da Ática, se e somente quando as manadas chamavam.  
Tampouco sou feioso: vi-me há pouco na praia, 25  
como o mar ficasse calmo de ventos. Não recearia eu [nem] Dáfnis,  
mesmo se fosses o juiz, já que nunca mente o reflexo.

*o tantum libeat mecum tibi sordida rura  
 atque humilis habitare casas et figere ceruos  
 haedorumque gregem uiridi compellere hibisco. 30  
 mecum una in siluis imitabere Pana canendo.  
 Pan primum calamos cera coniungere pluris  
 instituit, Pan curat ouis ouiumque magistros;  
 nec te paeniteat calamo triuisse labellum:  
 haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas? 35  
 est mihi disparibus septem compacta cicutis  
 fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim  
 et dixit moriens: «te nunc habet ista secundum.»  
 dixit Damoetas, inuidit stultus Amyntas.  
 praeterea duo nec tuta mihi ualle reperti 40  
 capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo;  
 bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.  
 iam pridem a me illos abducere Thestylis orat;  
 et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra.  
 huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis 45  
 ecce ferunt nymphae calathis; tibi candida Nais,  
 pallentis uiolas et summa papauera carpens,  
 narcissum et florem iungit bene olentis anethi;  
 tum casia atque aliis intexens suauibus herbis  
 mollia luteola pingit uaccinia calta. 50  
 ipse ego cana legam tenera lanugine mala  
 castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;  
 addam cerea pruna, honos erit huic quoque pomo;  
 et uos, o lauri, carpam et te, proxima myrte,  
 sic positae quoniam suavis miscetis odores. 55*

*P o e t a*

*Rusticus es, Corydon: nec munera curat Alexis,  
 nec, si muneribus certes, concedat Iollas.*

Ah, que tão somente seja de teu contento ocupar comigo  
 os campos obscuros e as humildes cabanas, flechar cervos  
 e tocar a grei de bodes ao verde malvaisco! 30  
 Em união comigo, ombrearás Pã no cantar nas matas.  
 Pã foi quem primeiro consolidou atrelar vários tubos  
 com cera; Pã cuida das ovelhas e dos guias das ovelhas.  
 E não te arrependas de esfregar os lábios no tubo:  
 o que não fazia Amintas para que aprendesse tais coisas? 35  
 Tenho uma flauta composta de tubos de cicuta,  
 desiguais, que, outrora, Dametes me deu de presente  
 e disse, ao morrer: ‘ela agora tem a ti como mestre seguinte’.  
 Disse Dametes, e o tolo Amintas ficou com inveja.  
 Depois disso, duas cabras montesas – e foram encontradas por mim 40  
 num vale perigoso – que mesmo ora têm couros malhados em branco  
 e esgotam, duas vezes ao dia, as tetas duma ovelha, e as guardo para ti.  
 Já há algum tempo Testílis as cativa a se afastar de mim,  
 e logrará, já que nossas graças te são infames.  
 Acorre cá, ó formoso rapaz: eis que as Ninfas te trazem 45  
 lírios em cestas cheias; uma cândida Náíade que está colhendo  
 violetas desbotadas e as extremas papoulas acrescenta narciso  
 e a flor de endro, que cheira bem;  
 por fim, entremeando com lauréola e outras ervas suaves,  
 ela tinge flexíveis jacintos com cravo-de-defunto amarelado. 50  
 Eu, por minha vez, colherei maçãs claras com delicado botão,  
 nozes e castanhas que minha íntima Amarílis amava.  
 Acresça eu ameixas macias: honra lhe será feita também com o pomo.  
 E vós, ó loureiros, colha-vos eu, e a ti, murta,  
 já que misturais os suaves odores tão bem combinadas. 55  
 És rústico, Córidon: nem em tuas graças cuida Alex,  
 nem admita derrota Iola, se disputes de graças.

*Corydon*

*Heu heu! quid uolui misero mihi? floribus austrum  
perditus et liquidis immissi fontibus apros.*

*Poeta*

*Quem fugis, a, demens? habitarunt di quoque siluas* 60  
*Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arces  
ipsa colat; nobis placeant ante omnia siluae.*

*torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,  
florentem cytisum sequitur lasciua capella,*  
*te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas.* 65  
*aspice, aratra iugo referunt suspensa iuuenci  
et sol crescentis decedens duplicat umbras.*

*Corydon*

*Me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?*

*Poeta*

*A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!*  
*semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est.* 70  
*quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,  
uiminibus mollique paras detexere iunco?  
inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim.»*

Ai, ai, o que fiz voltar-se ao desgraçado de mim! que desperdicei  
 o austro contra flores e mandei os javalis contra as fontes cristalinas?  
 Do que foges, ah, louco?! Também deuses e o Dardânida Páris 60  
 já ocuparam as matas. Palas, ela que cuide dos palácios  
 que fundou; a nós, agradam, antes de tudo, as matas!  
 A leoa – de olhos torvos – vai atrás do lobo; o lobo, da cabra;  
 a cabra no cio vai atrás do viçoso codesso;  
 e de ti, Alex, vai Córídon: cada qual tem seu gosto. 65  
 Olha, os novilhos estão retornando os arados dependurados pela trela,  
 e o sol vai se pondo e redobrando as sombras crescentes:  
 a mim, porém, o amor consome; qual, então, a solução para o amor?  
 Ah, Córídon, Córídon! Mas que loucura te tomou!  
 Semipodada encontra-se no olmo tua frondosa videira. 70  
 Por que, ao invés, ao menos, não te preparas para entretecer vimes  
 e macios juncos, algo que se preste à utilidade?  
 Outro Alex hás de deparar, se este de ti enjoou'.

### 2.2.1 Comentários à **Bucólica II**

Essa bucólica, colocada como segunda na ordem hoje consagrada, é de interesse particular para o estudo que se propõe aqui, sugerimos, já pela manutenção de certos elementos que não de ser observados como recorrentes na espécie bucólica, mas também para mostrar outros caminhos trilhados pelo poeta.

A ‘cena’ – e assim a referimos pelo caráter ostensivo de monólogo e por se passar em pleno campo – já começa com algo de diferente: uam espécie de prólogo, mas que se limita tão somente a encetar o texto, não adianta, assim, como o mesmo acaba. A situação é a seguinte: o pastor-poeta Córídon – logo se fica sabendo que essa seja uma das aptidões referidas por ele, v. 23), como um desesperado por seu senhor ter ‘ganhado’ o amor do amado daquele, encontra algum refúgio exclusivamente se metendo entre as matas e os montes, para os quais sente poder confidenciar ou mesmo descarregar suas mágoas pelo infortúnio amoroso. Seu desespero, note-se, é de entender-se literalmente, pelo v. 2: (...) *nec quid sperāret habēbat*. Traduzimo-lo e (*ele*) não dispunha de o que lhe desse esperança, mas cremos ser pertinente mencionar dois detalhes: um, o verbo *sperāret* (esperasse), é mais expressivo aí do que nosso hoje corriqueiro *esperar* (mais tendendo este a um simples *aguardar*), sendo, antes, *ter esperança de*, *ter expectativa de*, normalmente de algo bom ou que salve, resolva, remedeie etc.; dois, o verbo *habēbat* nessa construção parece prenunciar o uso de *haver* impessoal, corrente em português. Assim, o sentido aproxima-se ao de *ser*, *existir* ou mesmo ao de *estar à disposição*. E aí entra o essencial que cremos adicionar no entendimento do trecho: de fato, o sentido do verbo, intrinsecamente *durativo*, *infectum*, sugere uma pendência de Córídon quanto a ter esperança, na verdade que praticamente já não tinha, ela não existia.

Encerrando esse breve bloco narrativo, vem o precioso refúgio de Córídon, o pastor-poeta. Mais do que isso, procuraremos demonstrar como não se trate de simples refúgio, guarida ou garantia, já que o desfecho do poeta fará despontar uma espécie de reencontro de Córídon consigo mesmo, reencontro repleto de satisfação íntima e pessoal e de autoconfiança, inclusive confiança no porvir.

Esse refúgio é encontrado entre as densas faias e os montes (vv. 3-5), componentes essenciais da **Bucólica** na medida em que composição literária. As faias e os montes, ademais, já são conhecidos da **Bucólica I**: lá e cá são figuras da natureza que proporcionam, de fato, proteção. Some-se a eles, nessa perspectiva, o adjetivo *densas* (v. 3) associado às faias e o *umbrōsa* (v. 3) associado a *cacumina*, aposto das faias. Tanto um como outro concorrem na

ideia de *proteção, acolhimento* que proveem ao pastor-poeta (recordamos agora a imagem que sugerimos nos versos finais da **Bucólica I**).

A despeito de iniciar-se como uma canção de lamento, assinalado o fato de essa proteção fornecida pela natureza não ser uma qualquer. Haja vista as palavras de Tí tiro ao longo da **Bucólica I**, parece sugestivo fazer vigorar aqui, também, o mesmo caráter dela (a natureza). Com isso, apenas queremos propor que o caráter final ou prevalente da **Bucólica** estaria camuflado aí: o poema começa num ato de desespero do pastor, mas eventualmente abrirá os olhos para o que tem e para quem é, de fato. Mas estamos nos antecipando, quando, na verdade, nos parece mais apropriado seguir por partes. Enfim, o fato de o pastor estar sozinho (*solus*, v. 4) e falar às matas e aos montes diretamente – em princípio, inanimados – realçaria algo do drama vivenciado pelo personagem. Trata-se de dialoguismo e prosopopeia.

O verbo *iactābat* (v. 5) é também expressivo. É utilizado, em latim, de várias formas. Funciona para expressar a ideia de *atirar ou dirigir algo repetidamente* (é um verbo intensivo-iterativo de *iacio*), a de *deitar algo, ou, antes, de atirar de modo a se estender ou estirar no chão ou ao comprido* e mesmo a de *gesticular freneticamente*, esta última nuance provinda do ponto de vista intransitivo, como o *atirar-se a si mesmo*, o qual culmina num *convulsionar uel sim*. Nem fora preciso dizer, essas são apenas três nuances atestadas em latim para esse verbo de semântica profusa desde o indo-europeu. O importante, na sequência, é que quaisquer delas cabem bem no verso. Um souvenir curioso desse radical é o termo *jaculatória*, espécie de oração breve e que sugere algo do caráter expressivo original da raiz verbal, expressivo porque associado a um ato que, pela sua própria natureza (religiosa), era impregnado de caráter intensivo, em termos gramaticais. Assim, cremos, recupera-se algo de toda a conjuntura dramática e mesmo lírica (é bom não se perdê-la de vista) da ‘cena’.

Por fim, antes de entrar na segunda parte do poema (que constitui, em verdade, o grosso dele), chamamos atenção para o participio-adjetivo *incondita* (v. 4): derivado do verbo *condere* « colocar de modo a ficar junto; fundar, alicerçar; sepultar », sentido de *coisas infundadas*, isto é, no caso, loucas, desatinadas, desvairadas que Córion extravasa parece corrente na tradução desse verso e se justifica bem. Recomendamos outro, porém, com algo que poderia auxiliar à manutenção da coerência do poema, quanto ao final: a tradução como *coisas insepultas* que escolhemos dirige os olhos a uma nuance de questões *que não foram sepultadas* e que, pelo que se verá no desfecho, deveriam ter sido. A ideia, a nosso juízo, é que o poeta autor do poema cria uma ambiguidade proposital, não querendo adiantar-se tanto de aonde queira chegar. Podemos, todavia, adiantar algo: o *coisas insepultas* do verso deveria soar como algo de nossa expressão *águas passadas* ou *leite derramado*, mas com um propósito positivo, esperançoso,

de que se não deva demorar no passado, mas contemplar o futuro, divisá-lo com moderação e, no entanto, sempre com vista ao presente. Reitera, nesse pormenor, as consuetas referências ao estoicismo.<sup>38</sup>

Nesse início da segunda parte do poema, os versos quase imediatamente seguintes (vv. 8-13) compõem uma estrutura que se perceberá como corrente entre as **Bucólicas** de Virgílio. Ela consiste numa verdadeira construção progressiva, na medida em que antecipa algo essencial dos vários momentos de seus textos. Essa construção como que ‘prepara o terreno’, por vezes com vocabulário singelo, mas com linguagem que parece tender à elaboração requintada, rematada, filigranada.

Córidon começa a montar o cenário referindo como os animais, sejam eles domésticos (*pecūdes*, v. 8) ou selvagens (*lacertos*, v. 9), encontram seu próprio refúgio na natureza, imagem importante daqui em diante em todas as **Bucólicas**. Em seguida, ainda compondo o quadro, Córidon menciona um tal Testílís, que parece sugerir uma imagem de um que trabalha feito um ‘condenado’, sob o calor avassalador do verão, e que alimenta esperança de agradá-los, agraciá-los com seja lá do que disponha.

Aproveitamos aqui para fazer uma ressalva que diz respeito ao participio-adjetivo *olentis* (v. 11), concordando com *herbas*: não parece convir traduzi-lo como *cheirosas* mas *aromáticas*, por que se optou na tradução, pois que o alho, ao que se sabe, agrada pelo cheiro quando se o refere como condimento, especialmente. Testílís parece estar empenhado em agradar pelo valor do ato (de trabalhar duro) e pela serventia si (preparo do alimento dos colegas). Considere-se, porém, que pode haver aí algum propósito medicinal discreto, o que restaria averiguar.

Completando o trecho, vem agora a colocação, a situação do próprio Córidon no quadro: o *at mecum* (v. 12) vem realçar isso, mas, mais importante, o momento é de Córidon como que se projetar. Isto é, melhor dizendo, como que se compara tanto aos animais mencionados como a Testílís: seu esforço é estafante e pesado (e por isso crê ter mérito de conquistar Alex), os animais têm seu acalento (e que Córidon crê merecer, mas provindo de Alex) e o efeito disso tudo, a rejeição por um lado e a mágoa por outro, a mágoa de pastor-poeta, desse ser que traz consigo algo de uma relação ou vínculo místico com toda a natureza é de alta gravidade, pois que a afeta. A natureza, assim, *reage* a ele, reage à sua dor, a seu lamento, identifica-se mesmo, sob certa medida, com ele! Os vv. 12-13 dramatizam isso no adjetivo *raucis*, referente às

---

<sup>38</sup> Para um conceito cultivado por Horácio e possivelmente por Virgílio de interesse ao estoicismo ou ao epicurismo, cf. *aurea mediocritas*, calco do conceito de μέσος discutido por Aristóteles especialmente na **Ética a Nicômaco**, livro II.

cigarras, *cicādis*: as plantas (*arbusta*) reverberam não com as *cigarras roucas*, mas, antes, (que cantam) *até que roucas*<sup>39</sup>, isto é, até ficar roucas! É verdade que o canto prolongado das cigarras pode sugerir apenas o respectivo esforço de Córidon em buscar o amado. Na verdade, caberia até um paralelismo: Córidon, chamando por Alex, seria a própria cigarra. Mas, como se verá progressivamente nesses poemas de Virgílio, o texto é de alta coerência, e a natureza comunga com os pastores-poetas, constantemente. A imagem, portanto, das cigarras cantando e até ficar roucas nos parece mais adequada ao poema, porque recrudescer o drama de Córidon, estando a natureza em consonância com ele.

As frases dos vv. 14-16 vêm, agora, mais ostensivamente, desvelar os propósitos de Córidon: por que (diz ele) seus ‘dotes’ não podem satisfazer Alex? O que lhe falta?

Ele prosseguirá desse modo, nessas indagações, por boa parte do poema. Mas o interessante é a gama de faculdades ou recursos de que utilizará para, como último recurso, ao menos ‘conscientizar’ Alex<sup>40</sup> de tudo que perdeu por tê-lo preterido.

Ao referir no v. 14 como igualmente digna do amor de Alex Amarílis, parece curioso considerar a possibilidade de ela encarnar o meio campestre ou selvagem como um todo, em contraste com a cidade, o meio urbano, encarnado na opção final de Alex, seu *dominus* (v. 2, *dominis*) seu senhor, termo de envergadura legítima institucional, propriamente *senhor, mestre supervisor do domus*),

Vem agora uma reafirmação de Córidon: é como se subitamente ele recobrasse suas forças ocultas. Prematuro e ingênuo seria pensar aqui numa incongruência quanto ao pastor-poeta: uma imagem que dele se consagrou ao longo do tempo é a de um preguiçoso ou alguém com trabalhos leves, ideia, por sinal, mal interpretada e desmentida aqui (cf. as observações sobre o *otium* na **Bucólica I**), sob a menção de tudo que segue, as faculdades de Córidon. Ao contrário, o poeta mostra aqui todo o seu brilho: não somente é eficiente e proficiente no trabalho de caráter braçal, mas também no de caráter intelectual. Mostra-se, ademais, agora, autoconfiante, reavulta sua autoestima, seu amor-próprio. É como um ‘não sabes o que perdeste’ que Córidon remete a Alex.

Vamos com as faculdades arroladas por Córidon. Antes, porém, há uma partição explícita aí, em que de um lado se alude à cor branca e de outro à negra (v. 18): pretende-se sugerir que, no caso, a ‘alternativa’ (para o romano), o negro seja o preferível, o que obviamente

<sup>39</sup> Obviamente, nada impede, em princípio, manter-se entendimento do trecho como simples referência do tom grave do inseto. Mas, literariamente, parece ao menos pertinente citar a outra leitura.

<sup>40</sup> Alex não está presente, observe-se! Seria essa uma forma de o poeta tentar alcançá-lo, através da natureza que reage a ele?

como que anuncia uma proposta de se acolher bem o estrangeiro (e o mestiço), a despeito do caráter nacionalista, patriota promovido na **Bucólica I**. Mais uma vez, também parece que se faz necessário suspeitar de uma referência às mudanças implantadas por Augusto quanto aos escravos, muitas vezes negros ou mestiços e provindos de terras exóticas, como África ou Oriente Médio.

As vantagens ou dotes materiais apresentados por Córídon começam com sua realidade mais imediata: animais domésticos de criação e leite em fartura (vv. 20-22). Em seguida, como tanta vez acontecerá nas **Bucólicas** de Virgílio, o pastor-poeta se espelhará em figuras míticas ou, ao menos, reputadas da Grécia ou da área mediterrânea. Particularmente interessante é a minúcia da construção: a locução conjuntiva *si quando* não deve ser aí reduzida a mero introdutor condicional ou temporal, mas composta, pois conferirá imagem muito mais específica ao pastor-poeta, a dizer, uma imagem de sua *autoridade*, de seu *domínio* sobre as manadas. As manadas, portanto, lhe atendem o comando se e somente exclusivamente quando Córídon as chama. Fenomenal é essa sutileza da noção de domínio que daí emerge: é como se Córídon pretendesse ombrear o *dominus* que conquistou Alex, na medida em que demonstra exercer seu próprio domínio sobre o meio rural ou, antes, selvagem. Não se dissipa, portanto, o contraste acima referido, entre campo e cidade.

Sua ‘beleza’ prossegue nos versos 25-27 agora em nível físico, por assim dizer. Naturalmente, utilizar-se das águas calmas para verificar seu reflexo é o que parecia mais prático ao ambiente, mais à mão. Mas insistimos nesse fato para compreensão da conjuntura desses poemas, pois que não seria apenas o objeto à mão para seu propósito, mas toda a natureza parece se lhe dispor, sempre em resposta, é claro, aos cuidados e desvelos do pastor-poeta com vistas a ela.<sup>41</sup>

É momento de um suspiro, um anseio de Córídon: ele sumariza as atividades viscerais atribuídas ao pastor que lamenta não poder compartilhar em união com Alex, a dizer, ocupar os campos obscuros e casas humildes, flechar (isto é, caçar) cervos e pastorear (vv. 28-30). O interesse de Virgílio mais uma vez aflora aqui pelo homem simples, frugal do campo. O adjetivo de campos, *sordida* (pl. n.), é ambíguo: optamos pelo viés que nos sugere um contraste interessante, o de como Virgílio estaria assinalando que nem sempre os grandes talentos provêm de lugares previsíveis; o contraste seria, então, entre *humildes* e *obscuros*. Porém, como o sentido da raiz de *sordes* (que, por ex., nos rendeu *sordidez*) não parecia se aplicar ao metafórico, ao invés do *pretume ou cor escura próprios da sujeira*, pode ser que, no

---

<sup>41</sup> Sobre tudo dos últimos dois parágrafos, vale lembrar a **lira I da Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga, como exemplo da repercussão da situação retratada no poema.

trecho, nada além de uma imagem do homem do campo, ‘sujo’ mas pelo seu trabalho típico, rústico e preso tão somente à natureza fosse o que Virgílio tivesse em mente, isto é, expô-lo, apresentá-lo às pessoas de sua época, muitas das quais fizessem questão de ignorá-lo (ao homem do campo).

Sobrevém, então, uma promessa (v. 31) grandiosa a Alex, tentadora ou, ao menos, provocadora: Córídon lhe promete, mas se unidos, que consigam se comparar ao nível do próprio Pã, sobre cuja diversidade e versatilidade remetemos a GRIMAL (2007) e BRANDÃO (2009), nas referências. Nem fora preciso mencionar, essas qualidades de Pã são indispensáveis ao trabalho do poeta! São, em grande parte, sua espinha dorsal, e arriscaríamos que Pã (ou melhor, esse seu caráter) entre aí para sublinhar, antes, o *laborioso* do trabalho do poeta, ao invés de sua explorada e abusivamente atribuída *inspiração divina*. O místico paira à volta do poeta e com ele interage, disso não cremos haver por que duvidar, mas não de forma exacerbada, como por vezes se propugna.

Precioso fragmento (vv. 32-44) encontra-se no momento em que Córídon faz uma revelação de confiança íntima: sua flauta um dia pertenceu a Pã e depois lhe foi transferida pelo colega Dametes. Profunda cumplicidade reside nesse ato, solene a seu modo, em que o deus inicia o pupilo e de mestre a aprendiz se transfere, se cria uma ‘tradição’<sup>42</sup> insigne do artista, sobretudo do aedo. Não é transmissão apenas da arte de cantar e de tocar um instrumento, mas múltipla: de encenar, de interagir com a própria natureza, de colher os mais íntimos sentimentos, de preservar uma memória excelente (embora de vestimenta diversa, sob certa medida, daquela da epopeia). É, enfim, um juramento solene com que o próximo poeta promete perpetuar a matéria superior dos poemas.

A ‘cena’ que se segue seria um complemento à do juramento: Córídon encontrou duas cabras, animais dos próprios ao seu ofício, e acaba resgatando-as (achou-as num lugar isolado e perigoso, vv. 40-41). Com esse ato, parece ter selado seu ‘destino’ no poema, ou antes ter assumido seu lugar no mundo, como pastor (e por isso, protetor) e como poeta. Toda a cena tem algo de auspicioso, preservando, assim, a atmosfera mística desde a entrega da flauta por Pã. Isso ajudaria a entender o contraste que está para começar no poema. O prenúncio disso está no fato de Córídon, nesse momento, recluir gravemente que Testúlis (outro pastor) ‘conquiste’ as cabras deste: é como se Córídon abrisse esse abismo entre ele e Alex, recrudescendo seu drama pessoal, na medida em que impende o fato de as cabras continuar ou não com ele, o que definiria, como presságio, seu futuro.

---

<sup>42</sup> Aqui, referimo-nos à composição da palavra *tradição* mesma: *trans-dare* « dar para além, dar em transmissão, entregar ».

Córidon parece, novamente, aceitar desesperar-se (v. 44), ao crer que seus dotes, afinal, não atraem (*lato sensu*) Alex. Sugerimos haver aí certo jogo sinestésico, haja vista que Virgílio recupera (agora com verbo) a ideia de sujeira, implicada na repugnância que Córidon crê Alex ter às coisas daquele. Ao traduzir o verbo *sordent* como *ser infames* (*munera nostra*, os dotes, as graças de Córidon), manteve coerência com o *sordida rura* do v. 28, a cujo sentido ambíguo remetemos.

Momento importante do poema, agora, propomos até mesmo ser uma segunda grande parte dele: sugerimos do 45-58 demarcar bem esse momento. Não consideramos, por ora, ao menos, que a cena que se inicie seja graciosa, propriamente. Trata-se de um verdadeiro preparativo para o enterro (suicídio?) de Córidon, e nisso ocorrem vários, inclusive musas. Dois indícios nos parecem desmentir qualquer ar ameno ou gracioso aí: malgrado a presença das musas, as *pallentis uiolas* e as *summa papauera*, cremos, são de se traduzir *violetas desbotadas*<sup>43</sup> e *extremas papoulas*, em clara alusão a coisas habituais de cerimônias fúnebres: cores baças ou pálidas e o termo *extremo*, como em *extrema unção*. Não conviria, assim, traduzi-las em *violetas claras* ou *brilhantes*, ou tampouco *papoulas alçadas*. Some-se a isso o fato mórbido de o próprio Córidon tomar parte nesses preparativos (vv. 50-53).

Conclusão: nos vv. 56-57, as frases vêm como que ultimar algo de que Córidon teria de se conscientizar, de que o amor seja algo problemático, complicado, algo que não parece seguir regras fixas ou previsíveis.

Eis então que se abre a última parte do poema. Ao autor não interessava terminá-lo aí (muito embora bem o pudesse, com toda coerência).

Aproveitamos agora para retomar algo que sugerimos no início desse poema: não trataria esse poema uma busca mais de si mesmo e de autoestima do que da inexorabilidade dos caprichos do amor? Assim, propomos, com base na terceira parte do poema (vv. 58-78): Córidon parece ser subitamente tomado de *sensatez*, aqui esse termo vindo em contraponto à ‘loucura’ do amor, ao desvario, à entrega a uma paixão exacerbada. Ele lamenta, deplora o *desperdício*, palavra capital para análise das expressões dos vv. 58-59, em que ele diz só que fez ser comparável a desperdiçar o vento Austro (vento forte, violento, brusco) em flores (delicadas, por natureza) ou mandar javalis contra fontes cristalinas, figura cara a Virgílio, adínato<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Ou, simplesmente, *pálidas*.

<sup>44</sup> Espécie de hipérbole aplicada a situações em que caracteristicamente se afirme algo ser altamente improvável de acontecer. Cf., na *Moralia* de Plutarco, a seção *ἐκλογή περί τῶν ἀδυνάτων* para exemplos de adínatos em provérbios. Cf. *online* [http://www.poesialatina.it/\\_ns/Greek/testi/Plutarchus/Ekloge\\_peri\\_ton\\_adynton.html](http://www.poesialatina.it/_ns/Greek/testi/Plutarchus/Ekloge_peri_ton_adynton.html).

O v. 60, em que se interroga o porquê de fugir, é sugestivo: estaria Córídon se perguntando por que lá foge de si mesmo? Se algum valor se atribui a isso, pode-se dizer que o *conhecer a si mesmo* (qualidades e defeitos) seja algo inestimável porque acaba por salvá-lo da morte! Começa então a esclarecer-se a entrelinha de *autoconfiança* e de *autoestima* que propúnhamos estar figadalmente entranhada no poema. Isso é compatível com as propostas então vigentes de Augusto, de redescoberta dos próprios valores pátrios e da arte inata dos romanos.

Dos vv. 60-62, retomo a ideia de Córídon encontrar seu lugar no mundo: a deuses e a personagens mítico-históricos, cabem as matas; a Palas, cabem os castelos (que devem aqui talvez remeter à proposta de Augusto de paz ou antes pacífica) *versus* Córídon (ou a esse ‘novo’ grupo, que incluí com o *nos*) escolheu as matas. E assim se entende a repulsa, ou antes a recusa de Córídon quanto a se identificar com elas.

O arrolamento que segue é um mote que terá vida profusa até os dias de hoje: o de realidades aparentemente contrárias se atraírem.<sup>45</sup> A frase que sintetiza tal pensamento está em *trahit sua quemque uoluptas*, v. 65: literalmente de se traduzir *o gosto de (cada) si atrai algo (próprio) a si*, mais claramente refletido em *cada qual tem seu gosto*.

E então vem uma subsessão da última parte do poema, em que o *aspice* ‘olha (imper.)’ do v. 66 é abrangente: não introduz apenas o fato de Córídon abrir os olhos para sua realidade à volta, mas especialmente *para si mesmo*. A imagem do trabalho decente está aí bem formada: os novilhos voltam para casa depois do trabalho e anoitece (as sombras, inclusive, devem suscitar a mesma ideia, de conforto, acolhimento da **Bucólica I**, *in fine*).

Finalmente, sua última indagação (de qual seria a solução para resolver o amor) é respondida: para coisas de tal complexidade, melhor ou mais útil é, antes, dedicar-se a algo *prático*. A *utilidade* (*usus*, v. 71) é algo *público* e, portanto, *coletivo*. Daí se depreender que o poema insista no bem comum, geral, preterindo-se interesses pessoais.

---

<sup>45</sup> Cf., por ex., o dito romano *de gustibus et coloribus non est disputandum*.

### 2.3 *Ecloga tertia*

*Menalcas*

*Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?*

*Damoetas*

*Non, uerum Aegonos; nuper mihi tradidit Aegon.*

*Menalcas*

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

5

*Damoetas*

*Parcius ista uiris tamen obicienda memento.  
nouimus et qui te transuersa tuentibus hircis,  
et quo - sed faciles nymphae risere - sacello.*

*Menalcas*

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

10

*Damoetas*

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

15

*Menalcas*

*Quid domini faciant, audent cum talia fures?  
non ego te uidi Damonis, pessime, caprum  
excipere insidiis multum latrante Lycisca?  
et cum clamarem «quo nunc se proripit ille?»*

### 2.3 Bucólica III

**M.** Diz-me, Dametes, de quem é o rebanho, acaso [é] de Melibeu?

**D.** Não, é de Égon. Faz pouco Égon me confiou.

**M.** Ah, rebanho sempre desamparado, ovelhas! enquanto já ele  
chaleira Neera e se guarda de que ela não me aprecie mais do que a ele.

Um vigia por aqui – forasteiro – ordenha as ovelhas duas vezes por dia: 5  
a seiva do rebanho e o leite dos cordeirinhos é roubado!

**D.** Lembra-te, entanto, que essas coisas devem ser imputadas às pessoas com  
mais cuidado.]

Sabemos tanto quem [chaleira] a ti – tendo te observado de través os sátiros –,  
e em que recôndito, mas as Ninfas, fracas, riram.

**M.** Cremos que foi naquela hora em que me viram cortar, 10  
com foice cruel, a plantação de Mícon e mudas de videiras.

**D.** Ou aqui pelas faias! quando partiste o arco e as flautas  
de Dáfnis, coisas que tu, perverso Menalca, tu ressentias  
desde quando viste foram dadas ao menino  
e que, se outras não estragasses, morrerias. 15

**M.** Mas o que façam os patrões, quando afanadores ousam  
coisas tão sérias! Não te vi, eu, ó vilíssimo, retirar com insídias  
o bode de Damônis, mesmo ladrando alto o cão de guarda?  
E como eu gritasse ‘e para onde ele se safá? Títiro, vai atrás

*Tityre, coge pecus!«, tu post carecta latebas.* 20

*Damoetas*

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

*Menalcas*

*Cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera* 25  
*iuncta fuit? non tu in triuiis, indocte, solebas  
stridenti miserum stipula disperdere carmen?*

*Damoetas*

*Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim  
experiamur? ego hanc uitulam - ne forte recuses,  
bis uenit ad mulctram, binos alit ubere fetus -* 30  
*depono: tu dic, mecum quo pignore certes.*

*Menalcas*

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

do rebanho’, tu te escondias detrás dos tabuais. 20

**D.** Ora! não me abriria ele mão, se fosse vencido no cantar,  
do bode que me houvesse cabido pelas minhas canções  
com minha flauta? Se não sabes, aquele bode veio a ser meu,  
e Damônis próprio o reconhecia-me, mas dizia que não podia abrir mão.

**M.** Tu o [teres vencido] no cantar, ou um dia foi tua uma flauta 25  
pregada a cera? Não eras tu que costumavas, ignorante,  
em encruzilhadas]  
‘desentoar’ uma canção infeliz com uma charamela estridente?

**D.** Pois então queres que, entre nós, a turno, experimentemo-nos  
em o que um e outro consiga fazer? Eu, aposto esta novilha:  
– para que não voltes atrás, ela vem duas vezes ao tarro 30  
e aleita o casal de filhotes –. Diz agora tu com que penhor concorras comigo.

**M.** Eu não ousaria apostar nada que de greis contigo:  
tenho meu pai em casa, e a madrasta é rigorosa.  
Ambos contam o rebanho duas vezes ao dia, e um, aos bodes.  
Mas apostarei algo que tu próprio admitirás, muito seguramente, 35  
ser mais valioso (porque seja de teu feitio esbanjar): copos de faia,  
trabalho requintado do divino Alcimedonte,  
nos quais uma videira flexível sobreposta com buril hábil  
reveste, com hera amarelada, cachos derramados;  
no meio, dois astros, Cónon e... quem foi o outro? 40  
Demarcou com o compasso todo o mundo para as raças,  
quais estações teria o ceifeiro e quais o recurvado lavrador.  
E ainda não lhes dirigi os lábios, mas conservo os copos escondidos.

*Damoetas*

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

*Menalcas*

*Numquam hodie effugies; ueniam quocumque uocaris.*  
*audiat haec tantum - uel qui uenit, ecce Palaemon.* 50  
*efficiam, posthac ne quemquam uoce lacessas.*

*Damoetas*

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

*Palaemon*

*Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.* 55  
*et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos,  
nunc frondent siluae, nunc formosissimus annus.  
incipite, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.  
alternis dicetis: amant alterna Camenae.*

*Damoetas*

*Ab Ioue principium musae, Iouis omnia plena;* 60  
*ille colit terras, illi mea carmina curae.*

*Menalcas*

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

*Damoetas*

*Malo me Galatea petit, lasciua puella,*

**D.** Também para nós o mesmo Alcimedonte fez dois copos  
e, com macio acanto, cercou as asas 45  
e pôs no meio Orfeu e as matas o seguindo.

Tampouco ainda lhes dirigi os lábios, mas conservo os copos escondidos.  
Se olhes para a novilha, nada há por que alardeies os copos.

**M.** Não vais me evitar hoje por nada! Irei aonde quer que tenhas convocado.  
Possa ouvir só estas questões até quem vem vindo – Cá está Palemo! –. 50  
Cuidarei, doravante, que não abuses de ninguém com a [tua] voz.

**D.** Ora, vamos! se então tens com quê! Comigo não haverá qualquer demora,  
e não fujo de ninguém: apenas, vizinho Palemo,  
guardes no imo peito estas palavras, o assunto não são parvoíces.

**P.** Dizei, uma vez que sentamos junto na macia erva, 55  
e ora o campo inteiro, ora a vegetação inteira desabrocha,  
ora assomam as matas, ora o ano está o mais em flor.  
Começa, Dametes. Tu o segues depois, Menalca.  
Dizei alternados, as Musas adoram versos alternados.

**D.** Musas, da parte de Júpiter é o princípio. Tudo em absoluto 60  
é de Júpiter, ele cuida das terras, dele minhas canções são cuidados.

**M.** E de mim Febo se afeiçoa, as graças de Febo sempre estão  
ao meu lado: os loureiros e o jacinto que floresce suavemente.

**D.** Galateia, donzela brincalhona, ela me acerta com uma maçã,

*et fugit ad salices et se cupit ante uideri.*

65

*Menalcas*

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

*Damoetas*

*Parta meae Veneri sunt munera: namque notaui  
ipse locum, aeriae quo congersere palumbes.*

*Menalcas*

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

70

*Damoetas*

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

*Menalcas*

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

75

*Damoetas*

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

*Menalcas*

*Phyllida amo ante alias: nam me discedere fleuit  
et longum «formose, uale, uale», inquit, «Iolla».*

*Damoetas*

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

80

foge pros salgueiros e apetece que seja avistada antes de avistar. 65

**M.** Mas a mim Amintas (minha vida) se oferece por si só a ponto que seja mais conhecido por nossos cães do que por Délia.

**D.** Graças foram aquinhoadas a meu amor: por isso assinalei eu mesmo o lugar onde os pombos – que vivem no ar –  
se amontoam.]

**M.** O que pude, enviei dez maçãs douradas colhidas da árvore silvestre para o rapaz. Amanhã hei de enviar mais outras. 70

**D.** Oh, quanto Galateia já falou a nós!  
Parte especial refirais aos ouvidos dos deuses, ventos!

**M.** De que adianta que me rechaces no íntimo, Amintas, se, enquanto tu vais no encalço de javalis, eu guardo as redes? 75

**D.** Envia-me Fílida, Iola: é meu aniversário.  
Quando eu sacrificar novilha em honra dos produtos da terra, virás tu próprio.

**M.** Adoro Fílida antes das outras, pois lamenta eu partir  
E demoradamente diz: ‘Iola formoso, passa bem, passa bem!’

**D.** Desolador é o lobo no cercado, temporais nos produtos maduros, os ventos nas árvores e, para nós, os ímpetos de Amarílis. 80

*Menalcas*

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

*Damoetas*

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

85

*Menalcas*

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

*Damoetas*

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

*Menalcas*

*Qui Bauium non odit, amet tua carmina, Meui.  
atque idem iungat uulpes et mulgeat hircos.*

90

*Damoetas*

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

*Menalcas*

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

95

*Damoetas*

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

*Menalcas*

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

**M.** Delícia é a umidade nas searas, o medronheiro depois de afastados os bodes,  
o sossegado salgueiro contra o filhote do rebanho e Amintas só para mim.

**D.** Pólio adora nossa Musa, malgrado ela é campestre:

Piéridas, apascentai vosso leitor com uma novilha. 85

**M.** Pólio também faz canções originais: apascentai o touro  
que já com os chifres investe e espalha areia com as patas.

**D.** Quem te adora, Pólio, vá aonde também a ti regozija: a ele  
flua o hidromel, e a sarça rugoso dê-lhe amomo.

**M.** Quem odeia Bávio, ame tuas canções, Mévio, 90  
e tanto atrele ele lobos como ordenhe bodes.

**D.** Quem colheis flores e morangos que nascem no chão,  
refugiai-te a para cá, ó crianças, uma cobra horripilante se esconde na relva.

**M.** Ovelhas, resguardai-vos de avançar demais: não confieis 95  
por bem no raso, mesmo ora o carneiro-cabeça muda os velos.

**D.** Tí tiro, desvia do rio as cabrinhas pastando: há de vir  
o tempo em que eu mesmo os banharei todos na nascente.

**M.** Recolhei as ovelhas, rapazes: se a quentura malograr  
o leite, como há pouco, em vão espremeremos nas mãos as tetas.

*Damoetas*

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

*Menalcas*

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

*Damoetas*

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

*Menalcas*

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

*Palaemon*

*Non nostrum inter uos tantas componere lites.*  
*et uitula tu dignus et hic et quisquis amores*  
*aut metuet dulcis aut experietur amarus.* 110  
*claudite iam riuos, pueri: sat prata biberunt.*

**D.** Ai, ai, quão magro está meu touro pela pingue lentilha! 100  
É um e mesmo amor que é perdição ao rebanho e ao senhor do rebanho.

**M.** Com certeza o amor não é causa para estas coisas. Mal se seguram nos ossos:  
não sei que mau-olhado embruxa meus tenros cordeiros.

**D.** Diz – me serás como o magnífico Apolo –  
em que terras o espaço do céu cubra três braços e não mais. 105

**M.** Diz – e vais ter exclusivo a Fílida – em que terras  
as flores nasçam inscritas com os nomes dos reis.

**P.** Não nos compete ajustar tantas pendências entre vós.  
Tanto tu como ele é digno da novilha. E quem que seja ou  
receie amores suaves ou experimentará os amargos. 110  
Fechai as valas, rapazes, os prados já beberam o bastante.

### 2.3.1 Comentários à **Bucólica III**

A **Bucólica III** reintroduz a forma-diálogo, mas desta vez com um *τόπος* diferente, que, inclusive, será retomado sintomaticamente nas de Virgílio, na **V**, na **VII** e especialmente na **VIII**: é a disputa de habilidades dos pastores-poetas, frequentemente apresentando-nos aquela realidade constituir componente fundamental e recorrente na vida deles. De imediato, portanto, conserva-se coerência na sequência dos textos (mesmo se não sendo a sequência original) em nível de continuidade das matérias tratadas pelos poetas, pois eles disputam, aqui, sobretudo pelas graças dos deuses e de forças da natureza para que sejam os melhores em seus ofício e arte, mas também dignos das delícias do triunfo, a dizer, reconhecimento permanente na memória da sociedade. Algum fundo filosófico não pareça se isentar de cada um desses poemas. Mesmo neste, estaria, por ex., nas palavras que fecham o poema, de Palemo, que entra a convite dos outros dois pastores, precisamente para servir de juiz, não bem árbitro, pois que não haverá de interferir senão no momento final, em que dá seu parecer.

O poema começa mais direto ao ponto do que o anterior, como a **I**: dispensa introdução e nos lança em contato imediato com um diálogo, a princípio desprezioso, entre os dois pastores em que dirigem reciprocamente insultos e críticas ao comportamento. A atmosfera, assim, é contrastante com as duas **Bucólicas** anteriores logo de cara, já que o assunto desta, em princípio, pareça cômico, e o das outras, grave ou solene.<sup>46</sup>

Entre os vv. 1-6, o motivador do diálogo é, como referimos, desprezioso. Menalca indaga o colega, Dametes, quanto a de quem sejam as ovelhas do rebanho ali à vista, como ele próprio diz, *desamparado* (*infēlix*, v. 3). Dametes responde de quem é, de Égon, ao que parece ser também pastor.

Importante nos parece ressaltar logo, na réplica de Menalca (v. 3), uma certa valoração sugerida pelo poema: o fato de Menalca reprovar o comportamento de Égon (o pastor ‘ausente’, melhor dizendo, que anda negligenciando suas obrigações) estar se entregando aos amores e, assim, em detrimento dos cuidados requeridos às ovelhas (o rebanho) parece fazer ecoar algo da ideia de *utilidade* (*usus*, com possível eco epicureano) contida no fim da **Bucólica II**. Palavras-chave aí são, ainda, *aliēnus* (v. 5) e *subducitur* (v. 6), ambas se referindo a um certo *vigia* (*custos*, v. 5) que suscita preocupação por não somente ser um ‘estranho’, um forasteiro, mas mesmo chega a roubar do precioso leite das ovelhas confiadas a Égon cuidar. Parece óbvio

---

<sup>46</sup> Vale observar que esse tipo de momento, propriamente cômico, seja extremamente raro em Virgílio, senão o único, e esse seria, sem dúvida, um indício de esta **Bucólica** ser possivelmente das primeiras feitas, em juventude, quando ainda o poeta não estivesse tão arraigado a princípios filosóficos.

que, mais uma vez, se faça referência ou antes *advertência* quanto à periclitância de a cultura romana abrir-se levemente ao *aliēnus*, ao estrangeiro (mesmo em sua arte, sob qualquer influência), o que pode gravemente, sob a nossa perspectiva das **Bucólicas** aqui defendida, se perfazer mediante roubo (ideia sugerida pelo *subducitur* citado).

Mas o poema apenas (res)suscita a ideia e permanece nisso, tomando outro rumo com a réplica de Dametes, de fundo mesmo filosófico, em que este, mais do que apenas censurar a atitude de Menalca – de criticar o colega ausente por seus amores –, o censura por reconhecer no outro *o mesmo erro* que Égon estaria cometendo. Embora não especificamente, não cremos dever-se desconsiderar a hipótese de que nessa linha de pensamento também resida algo do γνῶθι σαυτόν, *conhece-te a ti mesmo* já referido na **Bucólica II**.

Depois da advertência de Dametes (vv. 7-9), Menalca reconhece não um erro, mas os amores secretos, de que os sátiros e as ninfas – alega Dametes – são testemunhas (vv. 10-11). A próxima fala de Dametes é suficiente para efetivamente provocar Menalca, aviltando-o com ter, supostamente, atentado contra o próprio Dáfnis<sup>47</sup>, pastor mítico de caráter mesmo divino atribuído nas **Bucólicas** e de repercussão visceral em várias delas.

Ao fato de que ao pastor-poeta, sendo dotado, agraciado da palavra com o favor divino do ‘poetar’, não conviria ser acometido de *inveja*, sentimento reputado como dos mais vis entre os romanos,<sup>48</sup> o que poderia porventura ajudar a entender por que essa acusação de Dametes dos vv. 12-15 como que sela, em definitivo, o embate, a disputa que enfim evolui para uma verdadeira competição. Na verdade, esse seria o elemento que, cremos, deflagre a competição, mas ela somente se instaura depois de alguns ‘preparativos’, diga-se. Os preparativos (vv. 16-27) são, em parte, às avessas, mais algumas injúrias que um ao outro se dirigem mutuamente. Os importantes são os entre os vv. 28-59: primeiramente, com Dametes propor que se experimentem quanto às suas aptidões (vv. 28-29), depois vem o momento em que cada qual oferece um penhor com que confirmam, asseguram-se participar solenemente (a seu modo!), mesmo se se embate até quanto ao penhor, que Dametes enfatiza ter os mesmos atributos que o de Menalca. Finalmente, é mister apontar um juiz, que será um Polifemo, que por ali passava. Fica completo, portanto, esse quadro para a disputa, o certame, tudo está pronto para começá-la.

<sup>47</sup> Cf. o cap. 3.

<sup>48</sup> Cf., por ex., a própria descrição da *Invidia* enquanto divindade, em Ovídio, **Metamorfoses** (2.760-832). Em Virgílio mesmo, já apareceu na **Bucólica I**, e também referida no comentário a esta **III** por Sérvio em seu **Comentário sobre Virgílio, Éclogas** 3, 103. Como inclusive se observa em KASTER, Robert A., ‘*Invidia and the End of Georgics* 1’ Phoenix 56.3/4 (Autumn - Winter, 2002:275-295), de longe a aplicação mais comum em latim de *invidia* ocorre em contextos onde o senso de justiça tenha sido ofendido e se experimente sofrimento ao se ver riqueza, prestígio ou autoridade imerecidos e exercidos sem escrúpulos (*pudor*).

A isso, acrescento apenas que cremos parecer curioso o fato de o juiz apontado ser um transeunte, como se vê pelo v. 50: *audiat haec tantum uel qui uenit ecce Palemon, ouça somente estas questões até mesmo quem vem vindo*. A partícula *uel* não se prestaria, no trecho, a simples sentido concessivo mas verossimilmente a enfático, intensivo, como ocorre com frases com nosso advérbio *bem* em *isso pode bem ser do que precisamos*, em que a ideia é intensiva de possibilidade, de probabilidade mas também de propriedade ou adequação do ponto de vista do falante, em latim. É o que sugere a etimologia de *uel*, claramente associada ao verbo *uolo* ‘querer’<sup>49</sup>. Assim, cumpre entender o termo no v. com sentido de *apropriadamente, adequadamente*: o juiz a se apontar para a disputa deve ser – para o bem da integridade desta – *alguém que passa*. Não nos parece simples indeterminação de quem seja o juiz mas um específico, pois que, sendo os poetas, desde as epopeias, comprometidos com assegurar a manutenção dos temas magníficos e supremos de seu povo e cultura, convém que os *transmitam* sempre, *sobretudo aos viandantes*.

Nos vv. 55-89 vem então a ‘autorização’ de Palemo, isto é, seu anúncio em que não apenas decreta, por assim dizer, que se comece o certame, mas, num só fôlego, ainda ‘promove’ o evento observando ser *propícias, auspiciosas* as condições naturais para tal.

Malgrado tratar-se de poesia lírica, uma solenidade (vv. 60-61) um tanto épica é sugerida pela espécie de *invocação* ou, pelo menos, preces em honra a Júpiter, deus supremo, entre outras coisas, da criação. O caráter ritualístico, portanto, ora subjaz constantemente.

Todo o poema está constituído, em matéria e em forma. Durante o certame, portanto, restringimo-nos a comentar versos esporádicos que visem a enriquecer o restante do poema.

Cremos ser particularmente pertinente referir a diversidade de aptidões ou de circunstâncias que os pastores-poetas a si atribuem – o que deve sugerir algo da preocupação, também didática dos poemas de Virgílio – ao longo dessa disputa: o favor dos deuses está com eles (vv. 60-63); intimidade entre eles e os deuses ou criaturas divinas (e.g. vv 72-73); suas atividades, além do óbvio de pastorear, incluem a coleta de frutas (vv. 70-71), a caça e talvez a pesca (v. 75). Essa última é ambígua, porém deve referir-se a rede de caça mesmo. Ao longo de toda a vida das **Bucólicas**, porém, não faltarão figuras de pastores também pescadores<sup>50</sup>; há cumplicidade entre os poetas, e faz-se referência a um dos poetas contemporâneos de Otávio, Asínio Pólio (v. 86); o caráter protetor dos pastores, sobretudo com

<sup>49</sup> Cf. ainda o português *quer* em construções como *quer um, quer outro*, isto é, *seja (bem) um, seja (bem) outro*, daí secundariamente resultando simples alternativa, *ou um, ou outro*. Também vale referir o caso, para cotejo, das formas consagradas em *qualquer* etc.

<sup>50</sup> Cf. em Téocrito, **Idílio I**, vv. 39-44, em que como que se exalta o vigor de velho pescador cuja força se equipara à da juventude.

crianças, será retomado na **Bucólica VI** como foi na **I**, sugerindo a preocupação com as gerações vindouras (vv. 92-93), embora a cobra que se esconde no mato possa referir-se a algum mito antigo, talvez faça ponte com a mesma imagem de *consciência do perigo do desconhecido*<sup>51</sup> que se promovia, mas a palavra *herba*<sup>52</sup> nunca parece ter se referido a vegetação elevada ou densa, que sugeriria o desconhecido, e assim talvez remeta simplesmente aos *pimpolhos* (primeiros brotos) como metáfora das próximas gerações romanas, cercadas de povos que pudessem predá-los de todos os lados. O fato de ser uma cobra (*anguis*, v. 93) que afigura esse mal à espreita faz pensar mesmo numa imagem de mau agouro, religiosa portanto: a prosperidade prometida aos pastores parece refletir-se bem nos vv. 96-97, em que a Títiro, pastor idoso e veterano, Dametes diz uma dia haver de suceder, o vocativo no início do verso e o *ipse* no próximo sublinham a paridade entre os pastores-poetas; é flagrante que haja certa reciprocidade entre os pastores, isto é, quanto ao que referem, por vezes elementos de mesma categoria ou mesmo nas próprias estruturas das frases, como no fim da disputa, vv. 104-107.

O poema encerra de forma racional, o que se deve levar em conta: como um problema dos centrais nas **Bucólicas** – como foi nesta, inclusive – é o amor e suas complicações, Palemo não pretende de boa razão dar conta de determinar qual dos dois seja mais digno de reconhecimento. De modo sensato, procura alertar quanto ao amor, apenas uns dos temas do poema, mas de alta complexidade: os vv. 109-110 são de se interpretar ‘se não se quer experimentar amores amargos, que se desconfie dos amores que sejam suaves’.

O último verso pode soar enigmático, mas talvez não tanto. Pode já ter sido anunciado, caso se remeta ao fim da **Bucólica I**, pelo verbo *claudite* (*fechai*), apenas um chamado como uma espécie de toque de recolher, reiterando o caráter auspicioso da **Bucólica I** ou mesmo acolhedor do pastor, porventura aqui sugerido como espécie social. Mesmo assim, ocorre-nos também como prevenção que poderia se referir a um cuidado quanto a superexposição de sua cultura, suscetível a roubos e imitações plagiadas, ou mesmo a exposição demasiada que

<sup>51</sup> Cf., a título de curiosidade entre interesses comuns na obra de Virgílio e Horácio, a **Ode I**, 3 deste último, em que a ideia do perigo do desconhecido se reflete no termo *gradus* e na imagem de uma expedição em alto-mar, vv. 9-24.

<sup>52</sup> Cf. todavia o gr. *φάρμακα*, cuja nuance de *droga* como perigo (ou algo de efeitos imprevisíveis) também pode contribuir para estudo da aplicação de *herba* no trecho. As palavras, inclusive, são aproximáveis em nível de substrato, apontando para uma forma \*BVrB/Ĕ-, em que B vale uma labial em qualquer forma oclusiva (b<sup>h</sup>, b, p ou p<sup>h</sup>), V vale vogal e Ĕ, uma labial oclusiva ou nasalizada. *Herba*, porém, teria de ser forma dialetal por \*ferba, \*berba ou \*perba, de que há bons exemplos em latim, como *filum/hilum*, *harena/fasena*. Para maiores detalhes de formas dialetais, cf. ERNOUT (1909). Essa hipótese vale muito mais do que a de associar a raiz indo-europeia \*g<sup>h</sup>reh<sub>1</sub>- « viçar », do ing. *green*, *grow* etc., já pelo *Schwebeablaut* e pela inclusão do -b- de *herba*, este último elemento sendo até defensável se fazendo referência a cor (cf. em latim, e.g., *albus*, e CHANTRAINE (1979), sobre o sufixo gr. -φος, como em *ἀλόφος*). No mais, porém, a escolha mais prudente para tratamento de ambas as palavras é inclui-las no substrato pré-indo-europeu.

poderia resultar em plágio. Qualquer que seja o teor do verso, certo é que soa bem suspeito de ser um dito popular.<sup>53</sup> O trecho é, sem dúvida, fecundo literariamente. Também nos ocorre poder tratar-se de uma forma, diga-se, diplomática de Palemo encerrar a contenda: devia soar como quando se diz *não façamos tempestade em copo d'água*, em que se faz oportuno observar a reiteração da água na imagem.

---

<sup>53</sup> Em relação à questão de o plágio ser preocupação já na antiguidade, cf. o famoso e ainda muito intrigante epigrama de Calímaco, 30.1, CALLIMACHUS. *Ed. O. Schneider*, 2 vols., Leipzig 1870-3; ed. A. W. Mair, London (Loeb) 1921; *Fragmenta nuper reperta*, ed. R. Pfeiffer, ed. major. Bonn: 1923.



## 2.4 *Ecloga quarta*

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus!  
non omnis arbusta iuuant humilesque myricae;  
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.*

*Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;  
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. 5  
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;  
iam noua progenies caelo demittitur alto.  
tu modo nascenti puero, quo ferrea primum  
desinet ac toto surget gens aurea mundo,  
casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo. 10*

*Teque adeo decus hoc aeui, te consule, inibit,  
Pollio, et incipient magni procedere menses;  
te duce, si qua manent sceleris uestigia nostri,  
inrita perpetua soluent formidine terras.  
ille deum uitam accipiet diuisque uidebit 15  
permixtos heroas et ipse uidebitur illis  
pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.*

*At tibi prima, puer, nullo munuscula cultu  
errantis hederas passim cum baccare tellus  
mixtaque ridenti colocasia fundet acantho. 20  
ipsae lacte domum referent distenta capellae  
ubera nec magnos metuent armenta leones;  
ipsa tibi blandos fundent cunabula flores.  
occidet et serpens et fallax herba ueneni  
occidet; Assyrium uulgo nascetur amomum. 25  
At simul heroum laudes et facta parentis  
iam legere et quae sit poteris cognoscere uirtus,  
molli paulatim flauescet campus arista*

## 2.4 Bucólica IV

Musas da Sicília, celebremos questões um pouco maiores!  
 Não a todos agradam as plantas e as humildes tamargueiras.  
 Se celebramos as matas, possam as matas ser dignas do cônsul.  
 A era excelsa do vaticínio de Cumas já chegou:  
 ordem poderosa dos séculos nasce inovadamente. 5  
 A Virgem já volta ademais, voltam os reinados Saturnianos;  
 nova descendência já é expedida dos profundos céus.  
 Casta Lucina, agracia o menino logo que nasça, com o qual  
 – antes de tudo – a raça férrea há de acabar e a raça áurea  
 surgirá no mundo inteiro: agora Apolo é teu rei! 10  
 Contigo cônsul, tu e não outro, Pólio, a dignidade desta era  
 progredirá; também magníficos meses começarão a correr.  
 Contigo general, se quaisquer vestígios de nossos crimes perduram,  
 hão, já dissolvidos, de livrar de um pesadelo contínuo as nossas terras.  
 O menino há de receber vida como a dos deuses e verá 15  
 heróis que se confundam com deuses, além de que ele próprio se revelará entre  
 eles]  
 e regará o mundo aplacado, com as virtudes de nossos fundadores.  
 E tu, menino, a ti a terra deitará – sem nem se cultivar –  
 os primeiros mimos: heras que vingam aqui e ali com o bácaro  
 e as colocásias misturadas com o risonho acanto. 20  
 As cabrinhas darão de bom grado para casa as tetas retesadas  
 de leite, e as manadas não terão medo dos fortes leões.  
 Os berços deitarão de bom grado flores meigas.  
 Tombará tanto a serpente como a erva insidiosa do veneno  
 tombará. O amomo assírio vai nascer por toda parte. 25  
 Mas, duma só vez, que já puderes ler os louvores dos heróis  
 e feitos dos fundadores e conhecer o que seja a hombridade,  
 aos poucos o campo dourará com espiga madura,

*incultisque rubens pendebit sentibus uua  
 et durae quercus sudabunt roscida mella.* 30  
*Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,  
 quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris  
 oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.  
 alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo  
 delectos heroas; erunt etiam altera bella* 35  
*atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.  
 Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas,  
 cedet et ipse mari uector nec nautica pinus  
 mutabit merces: omnis feret omnia tellus.  
 non rastros patietur humus, non uinea falcem;* 40  
*robustus quoque iam tauris iuga soluet arator;  
 nec uarios discet mentiri lana colores,  
 ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti  
 murice, iam croceo mutabit uellera luto,  
 sponte sua sandyx pascentis uestiet agnos.* 45

*«Talia saecla» suis dixerunt «currite» fuis  
 concordēs stabili fatorum numine Parcae.  
 adgrederē o magnos - aderit iam tempus - honores,  
 cara deum suboles, magnum Iouis incrementum!  
 aspice conuexo nutantem pondere mundum,* 50  
*terrasque tractusque maris caelumque profundum,  
 aspice, uenturo laetantur ut omnia saeclo!  
 o mihi tum longae maneat pars ultima uitae,  
 spiritus et quantum sat erit tua dicere facta:  
 non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus* 55  
*nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit,  
 Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.  
 Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,  
 Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.*

a uva enrubescendo penderá de espinhais incultos  
 e os duros carvalhos destilarão méis orvalhados. 30  
 Entretanto, uns poucos vestígios do primitivo abuso subsistirão:  
 que digam para atentar Tétis com navios; para cingir  
 com muros as cidades; para que se abram sulcos na terra.  
 Haverá então outro Tífis e outra Argo que transportará  
 heróis seletos. Haverá ainda outras guerras, 35  
 e mais uma vez um poderoso Aquiles será enviado a Troia.  
 Daí, quando a idade asseverada já te houver feito homem,  
 tanto o próprio piloto recuará do mar como a nau de pinho  
 não negociará seus produtos: toda a terra dará de tudo;  
 o solo não sofrerá ancinhos, ou o vinhedo sofrerá a foice; 40  
 tanto mais, o sólido lavrador já afrouxará as trelas do touro,  
 e a nossa lã não saberá faltar em tons diversos;  
 mas o carneiro autêntico nos prados terá mudas de velo,  
 ora em leve púrpura tória, ora em gauda açafroada;  
 de moto próprio o zarcão revestirá os cordeiros enquanto pastam. 45  
 ‘Séculos tais, correi’, decretaram segundo os fusos  
 só seus as Parcas, unânimes no poder consistente dos fados.  
 Acerca-te das, oh, magníficas honras – virá o tempo –  
 prole benquista dos deuses, criação magnífica de Júpiter!  
 Vê o mundo oscilando pela envergadura proeminente, 50  
 as terras, o vaivém do oceano, o céu profundo!  
 Vê como tudo prosperará com o século que faz por vir!  
 Ah, possa então me perdurar o derradeiro quinhão de uma longa vida  
 e o fôlego quanto for o bastante para recitar teus feitos!  
 Pelas canções, não há de me vencer Orfeu da Trácia 55  
 nem Lino, quanto possível a um a mãe, a outro o pai assistam,  
 Calíope a Orfeu, Apolo formoso a Lino.  
 Ou mesmo há Pã, se concorra comigo e a Arcádia seja juiz,  
 mesmo Pã diga-se vencido em sendo juiz a Arcádia.

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

Começa, menino pequeno, a conhecer tua mãe pelo seu riso.

60

Dez meses levaram os longos enjooos de tua mãe.

Começa, menino pequeno: aquele a quem os pais não sorriram,  
nem o deus o julga digno de sua mesa nem a deusa, de seu leito.

#### 2.4.1 Comentários à **Bucólica IV**

Com frequência tem sido esta **Bucólica** laureada como *a* bucólica de Virgílio, isto é, a mais importante ou mesmo a mais rematada. Disputam com ela, ao que parece, a **I** e a **X**. Cumpre lembrar-se, todavia, de que a **IV**, hoje, é normalmente situada cronologicamente após a **I**.

Não pretendemos tratar aqui dos méritos que abonem uma ou outra como tal, ou melhor, como a melhor das duas. Temos para nós, como aliás vimos insistindo desde o início do texto, que todas são magníficas enquanto obras artísticas, de modo que a sua própria variedade e versatilidade falam por si sós: consideramos mais proveitoso ao estudioso e ao crítico procurar apreciar o *conjunto* como obra-prima.

Seja como for, são elas as que parecem de fato gozar há muito de maior ‘popularidade’ – entre aspas porque, para qualquer iniciado, bem se sabe não se tratar, as **Bucólicas**, de leitura fácil, leviana –, mais pelos temas do que pela composição em si, arriscaríamos dizer.

A **Bucólica IV** pode ser considerada, sob certa perspectiva, a mais *grave* do arranjo. Como assim? Seria seu tema de natureza grave, austera? Sim e não: por um lado, trata de algo que o poeta veicula, em nível extratextual, que vem dar novo alento a seu povo, puído pelas guerras civis e mesmo externas, com ou sem conquistas; por outro lado, em nível intratextual, ainda traz elementos das **Bucólicas** – muito variados no gênero, que resistem a um esquema, a uma ‘receita’ – e a gravidade é de natureza não fúnebre: pelo contrário, é auspiciosa, até mesmo inauguradora, como a plena força etimológica de ambas essas palavras.<sup>54</sup>

O teor grave da **Bucólica**, destarte, provém de um de seus propósitos maiores, que seria assegurar ou pelo menos exortar o povo romano a divisar uma mudança significativa dos tempos, isto é, de certas convenções, costumes etc. Já é tempo de dizer: divisar o advento de uma nova *era de ouro*. Essa nova era é promissora em toda sorte de âmbitos relevantes à cultura, ao interesse e à índole romanos, sobretudo à aristocrática: político, militar, produtivo, artístico, comercial, natural etc.

A estrutura da **Bucólica** distancia-se, à primeira vista, acentuadamente, daquela das anteriores e mesmo das que estavam por vir (no tempo, sem ser produção de Virgílio):

---

<sup>54</sup> *Auspício*, antigo composto clássico latino, de *auī-* « ave » e *-spec-* « observar, olhar », referente às antigas observações sistemáticas dos voos dos pássaros para determinação de eventos de maior importância. Em *inaugurar*, por sua vez, concorrem o prefixo *in-* indicando a entrada no processo referido pelo radical, a dizer, *-augur-*, mesmo de *áugure*, *augúrio*, *agouro*, *augusto* etc., como força e depois agente que anuncia ou, antes, promove uma empresa, um evento.

os elementos bucólicos estão lá, mas aparecem mormente como ornamentos ou parte do cenário propício a o poeta ‘pintar’ essa exuberância que quer patentear. Mas ela também foge do esquema tradicional, dando vez tão somente ao ‘narrador’, que não seria aí, propriamente, o eu lírico, mas, antes, talvez se aproxime mais de um coro unívoco ou uníssono, melhor dizendo, a uma só vez, sem réplicas, como se poderia esperar no teatro de sua cultura.

O poema chega mesmo a parecer também uma verdadeira narrativa, porém, note-se, os eventos são para o futuro, uma projeção.

O prólogo do poema é brevíssimo, de cunho alexandrino digno de um Calímaco: o v. 1 abre o poema classicamente, com o cumprimento às Musas, cuja função de consagrar a poesia é realçado aqui com o propósito adicional ou complementar de o fazer quanto a um poeta que deverá celebrar também as próprias artes, como se verá. Essas musas, todavia, não são as gregas, mas as da Sicília (*Sicilides Musae*), já se evocando algo do ciclo tradicional de que Virgílio fazia parte – o dos *poetae noui* ou *νεώτεροι*, embora com certas diferenças –, e algo mais tendendo para cá de suas terras, isto é, para a Itália, e não para a Grécia. O subjuntivo exortativo – que pode muito bem, a essa época, estender-se ao futuro mais ameno – faz ecoar ou antecipar algo da própria **Eneida**, que viria a ser encomendada pelo imperador Otaviano, e o assunto a ser cantado tem ares, desde já, épicos: (...) *paulo maiōra canāmus!* Curioso é notar a sutileza de Virgílio em lançar aí esse advérbio *paulo* « um pouco »: sobrevive como temporal ou como de intensidade, ora sugerindo que se afastaria, por um pouco de tempo, dos temas correntes das **Bucólicas**, ora sugerindo que ambos os assuntos – o das outras **Bucólicas** e o da presente – sejam grandes, mas o desta, um pouco maior.

Essa introdução não se estende muito além. Aliás, a **Bucólica**, diferentemente do que se poderia esperar, não é das mais extensas, o que revela um elemento artístico de *breveza* tão querido dos helenísticos e herdado por Virgílio também, a chamada *βραχυσυλλαβίη*<sup>55</sup>. A introdução, enfim, se estende por mais dois versos apenas, em que haveria uma certa deferência da parte do eu lírico: em última instância, parece querer-se justificar quanto a que mérito se tenha em cantar o *bucolismo*. Isso se depreende da oração introduzida pelo *si* do v. 3: *se celebramos as matas, possam as matas ser dignas do rei*. Ainda nesse pormenor, a expressão *non omnis* (*não a todos*) nos diz que o eu gostaria de chamar atenção para que o que vai cantar

<sup>55</sup> Esse termo técnico e frequente no período alexandrino tanto se reporta à breveza de estrutura e de imagens como mesmo à de palavras curtas. A esse respeito, cf. CAINRS, Francis. *Hellenistic Epigrams: contexts of exploration*. Cambridge University Press, 2016, pp. 232-233: ‘The general import of *short syllables* in ancient stylistics is that they are part and parcel of the elegant *plain style*, while long syllables are integral to the weighty *high style*’ (a importância geral de *sílabas curtas* em estilística antiga é que elas são componente essencial do elegante *estilo sóbrio*, enquanto sílabas longas são essenciais ao ponderoso *estilo elevado*).

seria de interesse universal, pois que diz respeito ao próprio futuro de sua raça, aqui, em particular, os romanos: está perfilado o trajeto empreendido pelo poeta. Enfim, se de algum valor o assunto e o poema, que, pelo menos seja para o rei, o *consule*, v. 3.

Todo o início do poema, agora, prepara o leitor – ou ouvinte, conviria dizer – para a magnitude do evento: a escolha de palavras de Virgílio mostra-se altamente criteriosa, preenchida com termos como *ultima*, *aetas*, *saeculorum*, *ordo*, além do verbo *nascitur*, fundamental da existência (junto ao verbo *esse*), e principalmente a locução adverbial *ab integro*: todo esse vocabulário propende para o âmbito religioso. Mais que isso, propende para um cenário cósmico, em que as peças se coadunam plenamente, cada qual em seu devido lugar. Alta coerência, como próprio do estilo de Virgílio, continua a impregnar os poemas. A locução *ab integro* é de mesma envergadura de outras clássicas, como *ab ouo*, *in totum* etc., e sugestivamente tanto indica « por inteiro » como « renovadamente », antecipando a drástica – ou antes premente – mudança de que precisam os romanos.<sup>56</sup>

Mesmo os céus parecem anunciar ou apoiar as promessas: o verbo *demittitur*, v. 7, derivado de *mittere* « enviar, expedir », tem usos oficiais em sua origem e indica, no trecho, que os deuses enviaram a descendência, mas, além disso, *confiaram-na*, *encomendaram-na* aos cuidados do *agora* do poema.

Essa espécie de cisão, ou, antes, disposição que Virgílio nos apresenta – nunca é demais insistir na preocupação ou caráter didascálicos que se imiscuem nas **Bucólicas** –, colocando, na progressão dos versos, seguidas as menções aos tempos Saturnianos (isto é, da era de reinado de Saturno, veneradíssimo durante o fundo mais antigo dos romanos) e do retorno de Virgo – de que logo mais falarei –, a impressão ou mesmo a necessidade de ser agora a era de a raça humana voltar ao seu triunfo nos parece requerer particular atenção, sobretudo pela riqueza e coerência das referências: Saturno, por um lado, pai de Júpiter, segundo a tradição aqui sugerida por Virgílio, ter-se-ia refugiado no Lácio – região itálica onde fica Roma, a cujo nome se associou, por etimologia popular, o verbo *latēre*, sem grande razão, pois o nome, como aliás grande parte dos nomes de lugar europeus, é pré-histórico, ou antes pré-indo-europeu, como também sugere sua morfologia<sup>57</sup> – e sido venerado pelos romanos, sobretudo no tocante às

<sup>56</sup> *Precisam* dentro da proposta do poema, obviamente.

<sup>57</sup> Bem mais viável, a título de curiosidade, é associar palavra que tem as mesmas características morfológicas das línguas hoje entendidas como pré-indo-europeias. No caso em vista, de *lateo*, bem mais provável é associar, ao menos morfológicamente por exemplo, o (pré-)grego *λαῖτμα* « golfo do mar », que pode apontar para uma forma pré-grega *\*lat<sup>h</sup>m*, com alguns reflexos na Europa, um dos quais pode bem ser o latim *Latium*, com a vocalização do elemento palatal <sup>h</sup> em *i*, assim como a do *-m*, e na outra forma tendo havido antecipação do mesmo elemento, gerando a ditongação (cf., e.g., gr. *αἶψα* e *ἐξαπίνης*, com dois reflexos). Tampouco vale a associação a *lātus* – que sugeriria algo como a (*terra*) *larga* ou *rica*, *fértil* –, pois que essa, sim, é palavra de origem bem assentada indo-europeia, além do que não corresponde com o *a* breve de *Latium*.

colheitas, com as *Saturnalia*; por outro lado, a *Virgo* a que Virgílio faz referência deve ser *Astraea* (*Ἀστραία*), deusa que, em sua mitologia, fora a última a deixar os mortais, com a partida progressiva dos Olímpicos, companheira da Justiça.<sup>58</sup>

Ora, ambas as referências apenas corroboram todo o quadro auspicioso que Virgílio pinta: o retorno desses dois deuses, ligados a tradições antigas como a da sibila de Cumas, quer demarcar todo um cenário que se prepara ou que, antes, favorece um revigoramento da raça romana. Com as *Saturnalia*, havia suspensão de quaisquer guerras ou conflitos, bem como proclamação dos mesmos, servos e senhores comiam à mesma mesa, execuções eram postergadas e era uma época de permuta de presentes.<sup>59</sup> A imagem do deus entraria aí, portanto, como antecipação não somente da fartura e da felicidade perenes, mas mesmo de um retorno, já, inclusive, lavrado por Virgílio em sua **Bucólica I**, do povo romano às suas origens, de pastores e de vida campesina. Já *Astraea* demarca a esperança de recuperação, da raça humana, quanto ao favorecimento dos deuses, pois que prometera voltar um dia como embaixadora da volta à era de ouro. Seria, a nosso ver, referência, também à necessidade, sugerida por Virgílio, de reconscientização aos cultos antigos, na verdade revigoramento das crenças antigas, ou pelo menos do respeito aos e cumprimento dos ritos antigos. *Astraea* ainda é componente importante aí, repetimos, por sua associação à Justiça, ideal que começava a correr entre certos pensadores romanos, como que fosse uma espécie de ‘missão’ de Roma a de levar união aos povos e ser a luz do mundo, em várias conotações, sobretudo a de veiculadora da educação.

Prosseguindo, cremos haver elementos suficientes para ressaltar a amplitude da síntese de Virgílio nesse ‘prólogo’ do poema, bem como de podermos seguir em passo mais veloz o restante do poema.

A deusa *Lucīna*, v. 10, não é de tão menor envergadura do que os anteriores: sendo por excelência deusa para presidir o nascimento, é depois assimilada à própria Juno, e aquela possuía um séquito de outros deuses antigos, como *Vagitānus* e *Fabulīnus*, associados à aquisição das primeiras falas do recém-nascido.

O menino a cujo nascimento é invocada *Lucīna* é um tanto misterioso e já rendeu estudos variados e longos. Para não nos distanciar do propósito maior meu, o de contribuir numa análise geral das **Bucólicas** de Virgílio, restringimo-nos a referir que se considera, tradicionalmente, ir ser Otávio Augusto, com cuja administração virão coisas tão fecundas, como, pertinentemente ao poema, a *pax romāna* e o patrocínio das artes. Mas nos parece

<sup>58</sup> Cf. as **Metamorfoses**, de Ovídio, I, 149-150.

<sup>59</sup> Essas inversões de papéis podem ser constatadas, por ex., também em epigramas de Marcial, livros XII e XIV ou nos *Saturnalia*, de Macróbio.

ingênuo considerar exclusivamente essa possibilidade, pois havia outras figuras importantes da época, e alguns, como PARATORE (1987, p. 380), sugerem poder tratar-se, por exemplo, do filho de Asínio Pólio (Salonino), este então cônsul. Como bem sugere VEYNE (1985, pp. 40-44), de pouca relevância acaba sendo se saber de quem se trata: a riqueza do poema vai muito além disso, e a criação, em sentido artístico, desse tal menino seria parte dos elementos alexandrinos que Virgílio abraçou até seu falecimento, como com Calímaco, de cujo gosto tanto era apresentar, ‘introduzir’ ao leitor mitos, histórias e personagens que à sua época pouco conhecidos e disso se utilizava, com todo sentido artístico, para tratar dos mais variados temas, com beleza originalíssima. Virgílio, assim como Calímaco, é, antes de tudo, artista, em sentido máximo que pode carregar essa palavra. Para mais a respeito da questão, cf. o *Carmen* 24 de Catulo ou o **Livro dos espetáculos** de Marcial.

Prosseguindo com os versos, parece-nos interessante que, a despeito de normalmente, como já referido, se contemplar a estrutura dessa **Bucólica** como talvez a mais contrastante com as demais, não se deixa de observar imagens sugestivas que, direta ou indiretamente, indiquem as outras **Bucólicas**. É caso, por exemplo, dos verbos *desinet* e *surget*, v. 9, que traduzimos ‘há de acabar’ e ‘surgirá’: a melhor dizer, seriam ‘há de assentar’ e ‘despontará’, que nos parecem soar, em português mais condizentes com a imagem, que seria mesma, porventura, do fim da **Bucólica I**, versos finais, em que, como já tratei, cremos a imagem tender para algo propício. Agora, a imagem parece se repetir, desvelada nesses verbos referidos, o primeiro podendo abranger desde um caráter oficial (como há pouco, com *demittet*) « assentar, fundar » e etimologicamente, inclusive, quanto a construções, até singelamente « pôr-se, descansar », quanto ao sol, e o segundo reincidindo no recomeço do ciclo do dia a dia, « despontar », sendo provavelmente tradução que faça mais jus.

A vinda de Apolo, em particular, deve sobrevir a essa cadeia de eventos com certa surpresa, talvez, para o leitor que não tenha acompanhado as outras **Bucólicas**, pois que por que não seria Júpiter aí, primeiro, como, aliás, sugeriria a própria associação de *Lucīna* a Juno? A resposta, porém, haja vista o acompanhamento da sequência coerente considerada das **Bucólicas**, pode vir espontaneamente: Apolo é central quanto ao patrocínio das artes, que começa a se propagar em Roma, sob influxo do próprio período helenístico, mas também se pode pensar em Apolo como luz deslumbrante, com seu brilho sugerindo a própria época em que devam prevalecer – ou melhor, em que, por bem, seja melhor para os romanos, como povo, prevalecer – a razão, o intelecto – remeto ao *otium* e à *libertas*, já tratados – e as artes em detrimento do valor adquirido pelas campanhas militares, o que todavia, não se devesse esquecer, apenas amenizar, arrefecer, diríamos, pois que Horácio é um que, em suas **Odes**,

assinala a importância de também disso não se esquecer, do valor bélico. O ar filosófico de Virgílio, mais uma vez, nos parece sutilmente inserido nessas belas sequências carregadas de sentido e, porém, altamente sumárias. Fazia parte do estilo, naturalmente, embora os poetas da época se mostrassem, não raro, plenamente capazes de aventurar-se em estruturas bem mais extensas, ou em circunlóquios deveras expressivos. Virgílio ainda é um tanto mais audacioso e anuncia Apolo mesmo como rei (*regnat Apollo*, v. 10)!

A menção explícita de Pólio (que bem pode ser cônsul e poeta), no v. 12, é um elemento um tanto recorrente nas **Bucólicas**, como a referência aos poetas Bávio e Mévio, na **III**, ou a Galo, na **X**, é como um gancho ‘poético’ que procura, talvez, sugerir, vindo de Virgílio, mesmo se podendo ter impressão de distanciamento da realidade **Bucólica**, mágica, ser possível reconhecer certas coisas simples, porém inerentemente benfazejas, que façam parte da realidade mundana, externa ou paralela à do poema.

Nada de tamanha importância se conquista – e não poderia ser diferente do pensamento da antiguidade clássica – sem o devido esforço, aqui incluso o próprio *labor*, instituição antiga, capital romana, de que tratamos no cap. 3. Nesse ponto do poema, isso aparece entremeadado, antes de o texto conduzir para as bonanças descritas minuciosamente pelo poeta. A mesmíssima questão é tratada na **Ode III**, 6 de Horácio, a dos crimes do passado precisar ser expiados pelas próprias gerações há no presente do poema: aqui também, uma referência à *libertas*, engenhosamente ainda incrementando as outras noções discutidas acerca da **Bucólica I**, expressa no verbo *soluere*, no v. 14, *inrita perpetua soluent formidine terras* (hão de desprender de um pesadelo contínuo as nossas terras, uma vez que compensados), em ‘hão de desprender’ está por *soluent*. Ainda ressaltamos que, longe de apenas se referir apenas a *soltar-se*, *livrar-se* e congêneres, ou a *pagar*, *quitar* e tais, *soluere* aí expressa muito bem o sentido de *emancipar-se*, *perder alguma dependência*, assinalando-se, portanto, mesmo a ideia de ‘autonomizar-se’, não se devendo ignorar referência também à independência de tudo quanto possível e preferível da influência grega, por que tanto alguns grandes de Roma ansiavam.

A imagem do menino-deus, curiosamente, parece propender antes para um guia, um líder, ao invés de um guerreiro, o que é sugerido, diríamos, verbo *reget*, v. 17, e pelas virtudes dos fundadores, mesmo verso. Essas virtudes são o *mos maiōrum*, e em que se incluem, natural e necessariamente, a *uirtus* (mas agora propendendo para uma temperança) e a *pietas*, mas havendo outras noções inclusas (*grauitas*, *decus*, *clementia*, *humanitas* etc.).

As belas ‘pontes’ poéticas de Virgílio, entre situações humanas e do âmbito natural em comum, sempre são interessantes, em nível de estilo bucólico, em cujos componentes se vê o conjunto pleno da natureza: as oferendas copiosas que esse menino-rei há de colher são

comparadas a plantas características da cultura mediterrânea (vv. 17-20), de que se falará melhor depois. É nesse ponto que começa a estrutura mais extensa do poema, exuberantemente detalhada em cores, plantas e elementos de toda sorte da poesia **Bucólica**. Um detalhe curioso desses versos é a sínquise constante no original,<sup>60</sup> que pode entrar como componente literário expressivo na medida em que contribua à assinalar a abundância e confluência de dádivas que a voz do poema declara estar à espera da criança.

O primeiro componente dessa longa sequência são os rebanhos (vv. 21-22), bastante oportuno, pois certamente se trata de um dos mais emblemáticos caracteres do próprio gênero bucólico: assim como, há pouco (ainda vv. 18-9), nas previsões do poema, se falou de o país, nessa nova era, estar apto a produzir com abundância, dispensando mesmo a própria cultura, o cultivo, o amanho da terra, agora é a vez de os rebanhos oferecer as tetas intumescidas de leite, ao passo que também disporão de forças para resistir aos leões (v. 22).

É oportuno, talvez, observar que os leões entrem aí com certa expressividade, pois que não apenas demarcam um contraste entre os animais do rebanho e os do derredor selvagem, ambos, porém potenciais do cenário bucólico, um lado sendo o domesticado, o outro, não, isso para realçar o poder emergente dos animais da nova era romana, criados e tratados sob seus cuidados, mas também demarcam uma discrepância entre os animais nativos, ou mesmo indo-europeus, e os estrangeiros, por assim dizer, o que aponta para aquela ressalva já feita na primeira **Bucólica**, da preocupação de Virgílio em ver Roma, um dia, sendo capaz de plena independência dos países com que tinha história. A menção ao leão, todavia, em meio a tantas guerras ou incursões dos romanos no período do séc. I a.C., provavelmente se refira mais imediatamente aos avanços contra a Pérsia, pois que os leões, como espécie, se estendiam, na época, desde aquela área até a África, inclusive, pela Grécia.

O poema prossegue, mais ou menos regularmente, por alguns versos (vv. 23-30), com as cores de uma espécie de primavera eterna: os berços são os canteiros naturais de flores, tudo muito brando, ameno, como explicitamente já parece indicar o adjetivo *blandos* (v. 23), o que viabiliza uma transição curiosa, uma vez que se passa, rapidamente, da imagem ameaçadora do leão e animal para uma tranquila das plantas e vegetal. Entrelaçam-se, contudo, duas outras imagens bem distintas de que logo falarei, completando esses versos a presença do amomo assírio, v. 25 (que entra, decerto, como planta fina, porque odorífera, mas, diríamos, sobretudo também por ser considerada especiaria, na época), que há de brotar por toda parte – o que implica, na realidade do poema, uma sugestão de que os produtos raros ou exóticos haveriam

---

<sup>60</sup> Reparar, com proveito, por ex., a distância entre os termos essenciais, o sujeito *tellus* (v. 19) e o predicado *fundet* (v. 20).

de se tornar correntes, ou ao menos mais acessíveis –, a espiga madura (v. 28, *arista molli*) – isto é, o cereal seria abundante –, a uva ‘enrubescente’ (v. 29, *rubens uua*) – importantíssima no quadro, não apenas pela cultura primeva dela pelos romanos, mas por ser produto muito caro à sua cultura e representativo, mas também porque tipicamente mediterrânea, e cujo participio presente soa expressivo, como se do desejo do poeta sugerir uma crescente maturação da fruta, pertinente no poema como um todo – e os carvalhos (v. 30, *durae quercus*) –, sempre importantes no cenário bucólico, com suas grandes sombras e madeira nobre, mas aqui entrando sobretudo, parece-nos, para reiterar também a imagem religiosa já construída na **Bucólica I**, à qual a quarta dá sequência, hipótese que abonamos. Os méis destilados pelo carvalho são também corroborantes disso, de certa forma, pois que o mel – é bom ainda recordar – já fora dos principais líquidos implicados nas libações mais antigas, desde o Indo-europeu.

Não nos ocorre, em princípio, como se relacionariam (nem mesmo se para contraste ou associação) as duas imagens que falta discutir. Um elo mais geral, diríamos, parece estar numa espécie de componentes requeridos a algum rito de passagem sazonado para o menino-rei do poema. Prefirimos, portanto, começar pela que nos parece menos difícil de interpretar, que se refere à educação do menino, a seu aprendizado. Mais do que isso, os versos que continuam a sequência parecem poder também complementar essa educação, mas vamos por partes.

Recapitulando, os versos 26-27, na verdade, são até simples: para adquirir o caráter tão necessário a uma revitalização e reorganização dos romanos, nada mais natural do que recordar as proezas do passado, conhecimento e aprendizado que, neste presente do poema, Virgílio menciona com engenhosidade, mantendo a sempre altíssima coerência arraigada em seus poemas, pois que, se por um lado seja imperativo que o menino aprenda aqueles feitos do passado como excelentes e para adotá-los em sua conduta como líder, por outro – e aí é que ressalto o engenho do poeta! – esse aprendizado é sugerido pelo *ler* (v. 27, *legere*), atividade absolutamente sugestiva do *otium cum dignitate*, aqui sendo coerente, como propomos, por ser reiterar o sentimento de paz que havia de vir com a *pax romāna*. Quer dizer, por um lado, Virgílio indica a importância de a juventude se nutrir, desde cedo, dos *exempla* dos grandes heróis épicos do passado (inviolável), mas, por outro, de atentar para a necessidade premente de paz interna e externa de Roma. Essa imagem, como dissemos, parece ser continuada com alguns dos versos seguintes, em que, em estilo caro aos alexandrinos, Virgílio busca o mito para ilustrar a educação e, neste caso, também instruir os leitores. A ilustração vem com os mitos ou com as figuras míticas. Aprender com eles é, na perspectiva do poema, não apenas aprender com inspiração nos heróis, mas também aprender a sua própria história. Logo falaremos dessa parte, assim que esclarecer algo da que falta.

O trecho um tanto obscuro de relacionar-se está entre os vv. 24-25, que fala de uma serpente, *occidet et serpens, et fallax herba uenēni occidet*, (a serpente tombará, assim como fará a erva insidiosa do veneno). Imagem talvez de peso semelhante deve estar na **Bucólica III**, v. 93, *frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba*, que traduzimos *refugiái-te para cá, ó crianças, uma cobra horripilante se esconde na relva*, ou na **Bucólica IV**, v. 71, *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*, (a serpente horripilante nos prados se dobra com feitiços). Deveras complexos são a imagem e vários dos mitos em torno da serpente, marinha ou não, em que entra também a do dragão, concorrentemente, mas originariamente uma só e mesma criatura. Na mitologia grega, temos Píton (*Πύθων*), associada ao nascimento de Apolo. Já nesse mito, a figura da serpente apresenta um traço que seja talvez o mais sugestivo e recorrente dela, o da ambiguidade e da ambivalência, ora tendendo para o bem, ora para o mal. Ora, sabe-se que a grande serpente Píton, em princípio, é benévola, benfazeja em sua história. Apenas quando vá se sentir ameaçada pelo nascimento de Apolo é que ‘se torna má’, se assim se pode dizê-lo, atacando-o e sendo morta. O dragão, por outro lado, já na própria cultura indo-europeia, sobretudo nos ramos que exploraram mais sua imagem, como a nórdica,<sup>61</sup> aparece como um verdadeiro ser monstruoso, aterrador, gigantesco, intimidante já por sua própria dimensão contra o qual se constroem batalhas de nível épico em vários dos clássicos literários indo-europeus. Logo se pode ver quão laborioso e digressivo seria tratar individualmente desses casos. É por isso que nos limitamos a discutir como veríamos a entrada da serpente no poema em vista.

Entre as **Bucólicas III** e **IV** (na ordem convencional, não na ordem proposta nesta tese, de composição), a imagem parece poder, sem grande problema, ser a mesma, mas deixamos a da **VIII** para quando a ela chegarmos. A imagem, naturalmente, recomenda certo cuidado, ao se examiná-la: a ideia, bastante difundida, por sinal, durante a Idade Média, de que Virgílio, pelo seu conhecimento tão variado de plantas, ervas e congêneres, teria sido alguma espécie de adorador delas, de essências, fragrâncias e pigmentos, sugeriria parecer estranho que

---

<sup>61</sup> Cf. a criatura mitológica *Jormungandr*, nome dos mais antigos, no velho islandês, cuja etimologia é ainda bastante difícil de se determinar. Cremos, todavia, a mais plausível do todo ser algo como *monstro das águas* ou simplesmente [*criatura*] *das profundezas das águas*. O problema é a obscuridade de ambos os membros do composto, o primeiro, nesse caso, remetendo a um radical isolado em germânico indicando *algo gigantesco* ou *sobrenatural*, ou a *água*. Se ligado à água, a origem indo-europeia se afigura mais plausível, pela raiz *\*h<sub>1</sub>er-* com sufixação atestada apenas no germânico. Quanto ao segundo membro, se de fato membro e não sufixo, parece-nos remeter à família de palavras como ing. *wand* ‘varinha’, cujo reflexo da semivogal no nome do monstro seria velar (*g-*), talvez de origem dialetal, e sugere uma ideia de *espiralar-se, colear*, compatíveis metonimicamente com o movimento da serpente. Os cognatos dessa família não apontam para tal noção específica, mas nos parece sugestiva por conta dos movimentos associados a varinhas em rituais, e isso pode ter nutrido o imaginário popular para o nome do monstro. *Midgarðsormr* (um ‘triposto’, literalmente, *serpente do mundo do meio*) é outro nome da criatura.

ele se refira à *herba* do verso como *fallax*. Qual ou quais seriam as intenções da imagem, tão singela, à primeira vista? Como dissemos, limitamo-nos a provocar o leitor, com algumas ideias que nos ocorrem, todavia. Em princípio, pode-se pensar, em ambos os trechos das duas **Bucólicas**, num sentido de proteção, generalizado na figura do menino-rei, proteção que pode muito bem se ampliar para a do patrocínio do mecenato.

Além dessa ideia, mais imediata para nós, parece-nos curioso observar também a possibilidade de se fazer referência, mais uma vez, a uma certa emancipação de Roma quanto à Grécia, em todo sentido, sobretudo cultural. Sendo, em geral, sem grandes conturbações as relações gregos-romanos em sua história, talvez essa possibilidade anterior se fragilize, de ver na Grécia essa serpente, como uma ameaça, pois bem se sabe que a natureza beligerante romana diferia expressamente da que se mostrou a grega, a primeira, expansionista, a segunda, algo como exploradora? Falta-nos um termo para o caso dos gregos. Mas aonde queremos chegar é que a serpente poderia entrar aí, de fato, para se referir aos gregos como metáfora para o ensimesmamento por que, em geral, se caracterizaram os gregos ao longo de sua história, sobretudo em se tratando de sua aparente falta de interesse em aprender com outras culturas. A figura da serpente propendendo, entre outras ideias, à de ciclo infinito, perpetuação, ‘re-assimilação’ etc., parece favorecer essa hipótese com certa graça.

Outra observação a esse respeito é a ideia mais imediata de que a serpente poderia estar se reportando ao longo conflito com os persas e com os partos, cuja cultura, a indo-iraniana, tinha em grande conta a imagem da serpente. A imagem, nesse caso, portanto, justificaria, mais claramente, talvez, o caráter, se nocivo, da serpente. Finalmente, uma quarta possibilidade seria procurar-se apoiar a serpente especialmente ao adjetivo *fallax*, do mesmo verso, que traduzimos como *insidiosa*. Naturalmente, é sempre difícil, se não mesmo impraticável, por vezes, veicular vários significados numa única palavra, em termos de tradução. Nessa opção que fizemos, a ideia aponta para uma malfazeja da serpente. Mas o ato de *enganar*, como é uma das acepções do verbo *fallere*, de que deriva *fallax*, sempre propende, em várias das línguas indo-europeias, para uma certa ambiguidade, como alíás, curiosamente, a da serpente. Nesse caso, *fallax* não teria necessariamente de expressar um atributo maléfico, mas algo ainda diferente. Se não, veja-se: já comentamos, em alguns pontos deste trabalho, da ‘filiação’ ou, pelo menos, educação epicurista abraçada por Virgílio desde sua juventude. Assim, num perpétuo jogo de equilíbrio em suas **Bucólicas**, Virgílio parece sugerir, em vários pontos, precisamente esse embaraço, mas virtuoso, que é de procurar-se viver sob a *aurea mediocritas*. A serpente *fallax*, nesse raciocínio, nada mais indicaria do que um sentimento íntimo apontando para uma autoconsciência esperada, ou ao menos esperada pelo eu lírico do poema, de cada um cidadão legitimamente

romano e interessado na nova época política, social e artística, mas também indicaria o espírito exacerbado, insaciável de que Virgílio e os epicuristas procuravam se resguardar, e ainda de que Virgílio devia ter esperança pudesse redirecionar, se assim podemos dizer, a índole romana, dada a seus afãs por vezes custosos.

Os mitos ou personagens reputados como lendários constituem agora, juntamente com parte dos versos finais do poema, o que há pouco mencionamos como importante componente alexandrino. O propósito, achamos importante insistir, não deve ser apreciado apenas como artístico, mas também educador. Assim, dos versos 31-36, tem-se, primeiramente, referência a Tétis (*Tηθύς*), titânida associada ao elemento marinho e às superabundâncias produtiva e reprodutiva, Virgílio retomando a tradição veiculada em Hesíodo, na **Teogonia**. A passagem em que entra Tétis na Teogonia sugere, com uma fluidez brilhante dentro daquele poema, um dos primeiros ‘desentendimentos’ ou, antes, riscos quando da convivência entre deuses e homens, sobretudo se divindades deslumbrantes como Tétis. Entenda-se, quando falamos aqui de uma referida fluidez do poema de Hesíodo e de Tétis ser deslumbrantes, referimo-nos ao fato de ela ser um tanto ‘monstruosa’ e ‘sobrenatural’ – por falta de termos mais adequados –, isto é, não somente gigantesca, impossível de ser divisada por inteiro pelo olho humano, mas, ao mesmo tempo, a sua imagem quase parecer ‘pedir’ para ser espoliada pela índole humana! O quadro é simplesmente magnífico! Daí, parece-nos, é de que parte a vindoura decadência humana, de sua falta de resistência à tentação, ao abuso. Absolutamente de acordo com os ideais epicuristas e de antigas instituições romanas, acaba não parecendo de modo algum gratuita a escolha de Virgílio em começar essas breves, mas significativas, referências míticas por esse evento envolvendo Tétis.

Entre os outros vestígios que o poema arrola, do antigo abuso, é interessante observar que os seguintes são o de cingir cidades com muros e abrir sulcos na terra! Pode parecer estranho ou excessivamente rigoroso da parte de Virgílio indicar tais coisas, mas não se deve perder de vista o que vimos comentando até aqui, de que a própria paz e regresso ao pastoreio são desideratos dentro da conjuntura do poema. As outras referências mais imediatas são agora a promessa de um novo Tífis, timoneiro dos argonautas, e de um outro Aquiles, referência que agora entra como um alerta, um indício de prevenção de possíveis desafios militares no porvir.

Os versos seguintes, mas não ainda de volta aos mitos ou aos deuses, se estendem dos vv. 37-45. Retomando as imagens **Bucólicas** perfiladas desde o início do poema, o quadro vai se completando com outros elementos da natureza. Certos circunlóquios bem do gosto de Virgílio se incumbem de fazer isso, e completada a educação do menino-rei, e feito ele homem (v. 37), a atenção deve volver-se para tudo que diz respeito a realidades administrativas: o piloto

recuar do mar não significa o fim das navegações, mas, antes, uma não necessidade iminente de o romano se lançar ao mar, seja com propósito de guerrear, seja para comércio. Assim completa o poema: [...] *omnia feret omnia tellus* (toda a terra dará de tudo). Não haverá, assim, necessidade, tampouco, da foice ou dos ferros que ‘machuquem’, ‘violem’ a terra.<sup>62</sup> O lavrador, ainda mais, não se sentirá ameaçado em afrouxar os jugos dos rebanhos, e a lã será abundante em tons como que em absoluta sintonia com o outono ou com a primavera!

O pronome *ipse*, v. 43, entra de forma expressiva aí, referindo-se a *aries*, o carneiro: longe de apenas indicar um mero expletivo, o pronome é de se entender como um verdadeiro intensivo, próximo a, com efeito, adjetivar o substantivo, significando, assim, (o carneiro) *pleno*, a melhor dizer, *em sua plenitude*, *em todo seu potencial* ou, como se costuma dizer, *em toda sua glória*. É bom que eu ressalte não se tratar de artifício de tradução: mormente na linguagem dos poetas, o pronome se presta a essa expressividade, em que *ipse* propende para um sentido de *senhor*, *máximo*, *absoluto*, *-mor*, *profundo*, *genuíno* (num sentido de *com tudo que se espera*), *legítimo*, *generalizado*, *preciso*, *exclusivo*, parecendo mesmo impossível restringi-lo a um sentido que cubra todos esses, resolvendo-se a questão pelo contexto.<sup>63</sup>

De qualquer forma, basta se examinar um paralelo em uso do adjetivo inglês *very*, muita vez ignorado nas traduções, por parecer supérfluo à primeira vista. Ledo engano, porém, pois que serve a ressaltar *identidade*. O adjetivo, ainda arriscamos dizer, como que coroa essa sequência de elementos da natureza, o carneiro sendo animal robusto dentro da concepção indo-europeia, o do poema vindo altear-se como reprodutor e líder da manada (cumpre não se esquecer também do *aries* como nome de máquina de guerra famosa, o aríete, que entraria como mais uma marca de superioridade militar dos romanos, no poema).

Nesse sentido, o mineral que entra fechando esses versos, o zarcão, apenas viria a corroborar a riqueza subjacente na própria figura do carneiro, com sua muda de velos, mas ainda pode sugerir uma imagem de múltiplas faces dos romanos, se de fato se esforcem por merecê-la: o *aries*, sendo os romanos, não apenas encarnaria a autonomia e autoridade militares

<sup>62</sup> Mesmíssima imagem em Horácio, *Odes*, III, 3 vv. 49-52, em que o solo remexido pelo homem, sobretudo atrás de riquezas, é tratado como hábito nefasto.

<sup>63</sup> A partícula contida em *ipse* (< \*i[s]pse < \*ispese), em que houve síncope natural em latim, na época histórica, do *e* medial e subsequente dissimilação total do primeiro *-s-* por conta do gênero em que explosiva dissimila implosiva (cf. GRAMMONT, 1971, p. 295), \**pe*, que em Latim aparece, apenas, usualmente como enclítica, embora escassamente atestada em nível indo-europeu, sugere, pelo seu sentido frequentemente reiterativo e assertivo, uma noção espacial, isto é, adverbial, e, o que consideramos o mais pertinente aqui, aponta para uma espécie de *anterioridade*, de carácter anafórico. Cf. alguns termos, como o lituano *kaĩp* « como (assim)? », o luvita hieróglifo *kwipa* « deveras, de fato » e, no próprio latim, *nempe* « com certeza, decerto ». Daí, torna-se fácil a derivação semântica, com vários paralelos nas línguas: essa anterioridade, aglutinada no pronome, parece ter guardado, em Latim, algo de uma noção derivada de *excelência*, *preponderância*, *posição de primeiro*. Cremos que, assim, se justifique plenamente se associar esse sentido potencial ao pronome latino.

como também liderança (caso se leve em conta o sentido proposto do *ipse*), fartura (da produtividade associada, como a outros animais da cultura indo-europeia) e, finalmente, riqueza, que estaria no revestirem-se do zarcão, e regresso às tão visadas origens (pontuado pelo verbo *pastar*). Vale acrescentar, por fim, que o zarcão ainda pode aparecer aí por três razões, a dizer, ser um mineral ubíquo (sugerindo o desejo profundo de a cultura romana ser divulgada mundo afora), ser utilizado especialmente em certos processos de ornamentação da cerâmica (cujo trabalho é bastante antigo) e ser mais comum, entre os romanos, em cor amarelo-dourada (cuja referência a uma possível e vindoura nova ‘fase de ouro’ salta à vista). Não parece gratuito, portanto, vir o nome do velho persa, em que é derivado do nome do ouro.

Finalmente, o poema, aproximando-se de sua conclusão, reitera as referências míticas, prosseguindo até efetivamente o fim do poema, dos vv. 46-63. A princípio se mencionam as Parcas, o que nos sugere, inseridas entre os demais deuses, semideuses ou potências divinas desse trecho final, tratar-se de uma certa ideia de ordem cósmica com a expressão da qual Virgílio se preocupe para encerrar a esfera do poema, talvez mesmo com tento de lembrar os romanos (se entendido o poema como dirigido sobretudo a eles) de que seu começo e fim estejam nos deuses.<sup>64</sup> Assim, cogitamos a possibilidade por conta de, sob certa lógica que vimos propondo do poema, talvez se guardar expectativa de o poema dever ter seu fim na figura humana, na raça humana humana, em contraponto aos deuses.

Mas, retomando a sequência de referências míticas, a ordem de que falamos seria no sentido de as Parcas vir primeiro como signo de uma autoridade mais alta, mais antiga, primordial, a que mesmo Júpiter deve acatar: responsáveis pela tessitura do universo, seu âmbito de atuação, sua área de influência, por assim dizer, se estende maior do que o de Júpiter. Júpiter é disposto no encadeamento em segundo lugar, como criador da raça humana, em especial, a dos romanos.

Apelamos para complacência do leitor para mais algumas ressalvas vocabulares, pois consideramos de capital importância o entendimento do termo aplicado à raça romana, no verso 49, em que é referida como *cara deum suboles*. A observação aparentemente digressiva que passamos a fazer há de ser proveitosa, se o leitor puder acompanhar o sentido particular que, em última instância, pensamos ser o subjacente ao termo. A família de palavras aí envolvida, no adjetivo que queremos explorar com o leitor, *carus* « benquisto, amado (como quem ama ou

---

<sup>64</sup> A mesma ideia pode ser explorada em Horácio, **Odes** III, 6, vv. 5-6: *dis te minorem quod geris, imperas:/hinc omne principium, huc refer exitum* (reinas conforme te portas menor do que os deuses:/ neles é todo princípio, a eles atribui o êxito). Os versos da **Bucólica** dizem *prole quista dos deuses, criação magnífica/de Júpiter! virá já o tempo, acerca-te das, oh, magníficas/honras!*

quem é amado; também amante), caro (em sentido afetivo e depois comercial) », pode parecer, num primeiro contato, desconcertante e mesmo comprometedor do sentido nobre que permeia todo o poema e que o poeta nos parece querer veicular. Se não, veja-se: os cognatos mais imediatos não podem nos ajudar a recuperar um sentido mais específico e mais antigo que acabará por ser essencial no verso em exame, sendo exemplos o vir. *cara* « amigo » e depois « [um dos] pai(s) » e « parente »<sup>65</sup>, *cairdes* « amizade, aliança, pacto, parentesco », *caratrad*, coletivo, « amizade, parentesco » e algumas vezes « união sexual »(!). Nesses exemplos, o sentido afetivo é evidente na família de palavras. Alguns outros, de certa forma, coadunam o afetivo com o comercial, atestável em latim: o vaa. *huor* « fornicação », o médio alto alemão *hōre* « adultério », o ing. *whore*<sup>66</sup> « prostituta », assim como todo o grupo germânico acrescentam à noção uma afeição (sexual) ‘comercializada’. Tudo parece apontar para uma simples noção afetiva, de fato, que, por sinal, é que parece ter prevalecido enfim nas línguas. Mas o importante para a análise e consideração mais profundas e que pode ajudar inestimavelmente no poema vem com noções mais antigas dispersas esparsamente entre outros dos cognatos: chamamos logo atenção para alguns dos sentidos que já foram mencionados nos cognatos citados, mas não comentados, como os que contêm as ideias de *pai*, de *parentesco* e de *aliança*. Para quem estuda as sociedades antigas, a associação desses conceitos é imediata: da noção de afeição, certamente inerente à raiz, facilmente se chega à de variados laços da família, seja entre pais e filhos, seja entre parentes, seja entre alianças entre povos. Mas ainda assim não parece se obter nenhuma luz para solucionar a profundidade do *cara* do poema, relativo à raça romana. Como proceder, então?

O último grupo de cognatos é que, cremos, sendo do fundo mais antigo do indo-europeu, deve deitar a tão almejada luz na questão. Antes deles, porém, ainda é valioso referir um passo de Quintiliano, um dos maiores eruditos romanos, em sua obra, a *Institutio oratoria*, 6, 2, 12, em que glosa *caritas* como ἡθος, por oposição a *amor*, que glosa πάθος. Não podemos abrir outro parêntese para nos debruçarmos aqui no conceito antigo e amplo do ἡθος. Basta, aqui, considerar que sua origem está em antigos conceitos de busca do bem-estar comum, isto é, coletivo, ou, como se diz, ‘do outro’, ‘do próximo’. Assim, Quintiliano parece se preocupar,

<sup>65</sup> Nesse exemplo, do vir., a evolução semântica é atestada mesmo noutras famílias de palavras do indo-europeu. O próprio ing. *parent*, o francês *parent* já confirmam isso.

<sup>66</sup> Essa grafia aparentemente estranha, com *wh-* ao invés do esperado *h-* simples, é questão ortográfica que acabou fundindo (ou às vezes mesmo confundindo) palavras que apresentavam, em sua origem, ora *h-*, ora *w-*, ora *hw-*, durante o período do médio ing., representando *wh-* uma readaptação da pronúncia de *hw*, que, todavia, haveria de se complicar a partir do limiar do séc. XV, em que ocorrem exemplos que vacilam entre uma e outra grafia e pronúncia, chegando-se, por vezes, mesmo a se aderir um *w-* etimologicamente inexistente, como é o caso de *whore* em Ing. A essa prática linguística chama-se *hipercorreção*.

ali, em demarcar que a *caritas* tenha a ver com alguma noção que envolve ‘um outro’, isto é, que envolve mais de um indivíduo. Essa noção, por sua vez, seguramente já reside no vir. que indicou *aliança, pacto* etc. Afora ele, acrescento agora o Toc. B *kārtsauñe* « bondade, virtude, boa ação, obra » e *kartse* « bem, previdência ». A noção, até aqui, portanto, não envolvia afeição pura e simplesmente, muito menos de natureza lasciva, como para que depois teria tendido, mas vertida para um bem geral, público, sobretudo o que chamamos, com alguma reserva, *caridade* ou *obra de caridade*.

Na verdade, os últimos cognatos que cito, do Sânscrito, desmentem essa aparente tendência do conceito: com uma morfologia ligeiramente diferente<sup>67</sup>, *kāmáyate* « amar », *kāma* « desejo; prazer; gozo » e *kāmam* « sêmen viril » demonstram que o âmbito sexual orbita noção mais antiga. É oportuno observar que dessas palavras do Sânscr. vem o texto *Kama Sutra*. O desejo, o prazer e o gozo do segundo cognato são especialmente aplicados ao amor ou à cópula humana, mas também se aplica ao prazer sentido nos alimentos. As noções dos cognatos do velho irlandês referentes à fome agora se explicam melhor, já que se trata de uma referência a um desejo particular, o de comer.

Nessa aparente miscelânea que indagamos ser desconcertante no início dessa análise do adjetivo *cara* do poema, cremos agora ser possível fazer uma confluência que esclareça bem o sentido arraigado: a raiz indicava, primordialmente, uma só e mesma ideia, complexa, como de costume nas noções mais importantes indo-europeias, mas possível de se formular, algo como « ser componente de uma união afetiva ou amistosa que conduza a ou mantenha uma subsistência ». Isso explica bem o sentido, em princípio obscuro, do neutro e *kāmam* « sêmen viril », numa espécie de metonímia. Na verdade, o sêmen, estando diretamente envolvido na fertilização, implica *vida*, ou melhor, *continuidade da vida* e, portanto, não há nenhuma associação estranha, semanticamente falando, nele. Essa manutenção da vida, seja por alimento ou por procriação, é o que explica a noção de *subsistência*, como a entendemos ainda hoje. Como se vê, o que aconteceu é que se perdeu o caráter nobre da noção ao longo do tempo, com a perda da seriedade do povo para com certas instituições, como a da família, a do *liber(ōr)um quaerend(ōr)um causā* dos juriconsultos romanos etc., restando apenas a mais ‘vulgar’ e física, de fazer sexo, a de prostituir-se e algumas das outras discutidas.

---

<sup>67</sup> A morfologia pode preocupar o principiante aqui, pois os cognatos do Sânscrito continuam a raiz com um morfema *-m-* (provavelmente indicando *unicidade* ou *propriedade*) ausente nos demais cognatos, em *-r-*. Malgrado isso, há suficiente evidência de que a raiz seja *\*keh<sub>2</sub>-*, o que garante a presença geral do *a* na maioria dos cognatos, formados, porém, com *-r-* após a raiz.

O sentido, finalmente, que parece essencial e que, mesmo contra o uso comum, parecia ainda subsistir em Latim à época de Virgílio ou à de Quintiliano, mesmo empalidecido, era: *carus* cumpre ser adjetivo muito além de mero « querido, benquisto, amado » e se aplicar, particular e expressivamente (porque são os deuses que vêm a considerar ‘caros’ os romanos da nova era, no poema), como indicativo de altíssima estima. Essa estima é provinda de uma afeição, claro, mas uma em que subjaz um compromisso recíproco entre os romanos e os deuses e entre os próprios homens entre si, compromisso que somente pode existir numa *união* cujo propósito dos mais altos seja, justamente, o de *preservar a vida, fomentá-la*, mas também a de *crescimento generalizado da cultura*, seja ela considerada a do campo ou a das artes e do conhecimento. É como se o adjetivo quisesse expressar um legítimo ‘desejo’ dos deuses pelo sucesso da raça romana, uma expectativa que quisessem confirmar, uma confiança investida que confirmaria suas expectativas. O substantivo *indoles*, enfim, que traduzimos como *prole* (de que, aliás, é cognato imediato, com outro prefixo, *pro-*, contraído com o radical *-ol-*), é em latim palavra arcaica, nobre e religiosa, na origem, o que serve a corroborar o raciocínio proposto. Etimologicamente, ela se aproxima do sentido de *crescimento, nutrição profunda*, em termos práticos se aproxima de *matéria que cresce*, sendo cognata do verbo *alere* « alimentar, dar de comer », *alimentum* etc. Uma tradução alternativa, talvez sugestiva de *cara*, mas de modo algum plena, seria *predileta, favorita, preferida*<sup>68</sup>, se considerarmos uma nuance religiosa da palavra *favor*, que faria ponte com a associação benfazeja do adjetivo *carus*.

As honras (*honores*, v. 48) que seguem parecem fazer mais sentido como produto dessa conduta que o poema como que exorta os romanos a adotar: o crescimento deles como povo deve fomentar o crescimento do mundo. Os três ‘elementos’ que seguem, naturalmente, não devem perder a nuance mítica que persiste para fechar o poema: mais do que isso, podem bem ser vistos como divindades, a Terra, o Oceano (aqui figurando a água) e o Céu (o vento, também?). Seria intenção do poeta sugerir que o homem seria o elemento que falta, fogo? A noção de *vida*, arraigada religiosamente ao fogo, não interdita essa hipótese. A palavra *tractus*, v. 51, traduzimos *vaivém*, e nos é coerente com essa ideia de continuidade ou de perenidade da vida, e não se pode ignorar a do próprio elemento aquático, desde muito associado também à geração da vida.

---

<sup>68</sup> Com efeito, a raiz aparece pura, sem alargamentos morfológicos, no particípio sânsc. *kāyamāna* « desejoso » ou no perfeito *caké* « satisfazer, aprazer » ou ainda no pr. Av. *kaiiā* « estar satisfeito », sentidos que em conjunto indicam um estado de prazer que sacia duradouramente. O perfeito sânscrito é importante reminiscência da noção aspectual antiga.

O verbo imperativo que abre o v. 52, *aspice*, deve soar como constatação ou, antes, circunspeção do que já se tenha conseguido e se possa ter sido esquecido, mas também como alerta para a suficiência, alerta de que já seja hora de se refrear. Traduzi-lo como *divisa*, *apercebe-te*, especificamente *presta atenção*, *olha de perto* são opções que porventura ajudem a melhorar o entendimento do trecho. O prefixo *ad-* entra bem aí para conferir essa nuance de derredor (como vizinhança ou proximidades) à noção mais geral do verbo puro *specere* « olhar, observar ».

A ‘incumbência’ ou mesmo iniciativa pela qual o eu narrador suspira, vv. 53-54, não é de menor monta do que o prêmio que aponta para os romanos: a recompensa dele é a de salvaguardar a memória dessa prosperidade, o que há de lhe conferir, em reciprocidade, renome duradouro, mediante sua arte! Alguns versos vêm em auxílio desse pormenor do poeta, referindo-se a figuras míticas associadas intimamente a tudo quanto da arte poética e especialmente à lírica: Orfeu, Lino, Calíope e Pã. A menção de que Pã haja de ser vencido pelo narrador do poema parece mais uma forma sutil de Virgílio ressaltar a importância premente de os romanos aprender a se reconhecer como legítimos em sua arte e cultura, ainda que admiradores profundos, reverentes à dos gregos. O começar a conhecer a mãe deve sugerir também um olhar para si mesmo e para sua autoctonia. Por fim, a menção de uma espécie de provérbio, recurso querido da poesia alexandrina, que fala do riso do pai para o filho nascituro, admoesta o romano, mais uma vez para olhar para si: em seu filho, como em sua mãe há pouco, deve reconhecer a si mesmo e deve tratar, sempre com olhos para um futuro venturoso, com desvelo da educação e criação dessa criança. Nesse sentido, diríamos que o poema traz algo de moderno, pois que se preocupa com algo que foge aos interesses mais imediatos da própria poesia bucólica: nessa realidade, a do *locus amoenus*, o tempo parece, normalmente, *haver parado*, o que é problemático para o sentido do fim do poema, que olha para o porvir.

É um poema de esperança, de encorajamento e de redescoberta de si mesmo ou de autoconhecimento, ideais, esses últimos, que apontam, outra vez, para o âmbito filosófico, mas também cívico. Nunca é demais insistir que, intrigante como possa ser e inesgotável, sempre suscetível a tantas análises, esse é, facilmente, um dos mais belos poemas de toda a literatura latina e talvez mesmo universal.



## 2.5 *Ecloga quinta*

*Menalcas*

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

*Mopsus*

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

5

*Menalcas*

*Montibus in nostris solus tibi certat Amyntas.*

*Mopsus*

*Quid, si idem certet Phoebum superare canendo?*

*Menalcas*

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

10

*Mopsus*

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

15

*Menalcas*

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

## 2.5 Bucólica V

**Me.** Mopso, já que concordámos ambos sermos bons  
 – tu em soprar as flautas suaves, eu em recitar versos –,  
 por que não sentámos juntos aqui entre os olmos misturados às aveleiras?

**Mo.** Tu és melhor. A mim convém te obedecer, Menalca, seja  
 se vamos sob sombras ondulantes pelos zéfiros irrequietos, 5  
 seja antes a uma gruta: olha como a videira brava  
 derramou cachos silvestres copiosos pela gruta!

**Me.** Amintas sozinho ombreia contigo em nossos montes.

**Mo.** Quem, então, se ele mesmo dispute superar a Febo no cantar?

**Me.** Começa primeiro, Mopso, já que guardas ou os amores 10  
 de Fílide ou os louvores de Álcon as querelas com Codro.  
 Começa! Títiro vai ficar cuidando dos bodes que estão pastando.

**Mo.** Pois então experimentarei estas canções que há pouco  
 talhei na verde casca da faia e cuja notação fiz alternada,  
 modulando. Tu (irás) depois que seja intimado Amintas a que dispute. 15

**Me.** Tanto que o sossegado salgueiro admite derrota à baça oliveira,  
 ou que a humilde alfazema [o faça] às roseiras carmesins,  
 assim Amintas [o faz] a ti em meu juízo.  
 Mas põe termo às delongas, rapaz! Chegamos à gruta.

*Mopsus*

*Exstinctum nymphae crudeli funere Daphnim* 20  
*flebant - uos coryli testes et flumina nymphis -,*  
*cum complexa sui corpus miserabile nati*  
*atque deos atque astra uocat crudelia mater.*  
*non ulli pastos illis egere diebus*

*frigida, Daphni, boues ad flumina; nulla neque amnem* 25  
*libauit quadrupes, nec graminis attigit herbam.*  
*Daphni, tuum Poenos etiam ingemuisse leones*  
*interitum montesque feri siluaeque loquuntur.*  
*Daphnis et Armenias curru subiungere tigris*  
*instituit; Daphnis thiasos inducere Bacchi,* 30  
*et foliis lentas intexere mollibus hastas.*  
*uitis ut arboribus decori est, ut uitibus uuae,*  
*ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus aruis:*  
*tu decus omne tuis. postquam te fata tulerunt,*  
*ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.* 35  
*grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,*  
*infelix lolium et steriles nascuntur auenae;*  
*pro molli uiola, pro purpurea narcisso*  
*carduus et spinis surgit paliurus acutis.*

*spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,* 40  
*pastores, mandat fieri sibi talia Daphnis,*  
*et tumulum facite, et tumulo super addite carmen:*  
*«Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus,*  
*formosi pecoris custos, formosior ipse».*

*Menalca*

*Tale tuum carmen nobis, diuine poeta,* 45  
*quale sopor fessis in gramine, quale per aestum*  
*dulcis aquae saliente sitim restinguere riuo.*  
*nec calamis solum aequiperas, sed uoce magistrum.*  
*fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.*

*nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim* 50

- Mo.** As ninfas pranteavam o finado Dáfnis, pela sua morte  
cruel – vós, aveleiras e rios, sois testemunhas das ninfas –,  
quando a mãe se abraçou toda ao comovente corpo do filho  
e clamou aos deuses e aos astros inclementes. 20
- Ninguém quaisquer, Dáfnis, tangeram para os rios gelados  
as reses que pastaram naqueles dias; tampouco (nenhuma) animália 25  
bebeu um pouco do rio ou tocou a planta na relva.  
Dáfnis, dizem que mesmo os leões púnicos uivaram alto  
ao teu assassínio e as montanhas selvagens e as matas.  
Dáfnis ainda instaurou meter-se tigresas armênias  
a um carro; Dáfni instaurou cobrir os cortejos de Baco 30  
e entrelaçar com folhas macias os dúcteis tirsos.  
Tal como as videiras são a orgulho das árvores, tal as uvas a das videiras,  
tal os touros são a dos rebanhos e as colheitas são a das lavouras repletas,  
tu és o orgulho completo de teu povo! Depois que os fados te levaram,  
a própria Pales e o próprio Apolo se foram dos campos. 35  
Confiámos assiduamente àqueles sulcos cevada bem criada,  
e nasceram o estéril joio e as infecundas avenas.  
Em lugar da macia violeta e do próprio narciso,  
o cardo e o paliuro rebentam entre os abrunheiros.  
Pastores! Polvilhai o solo com folhas, introduzi sombras 40  
sobre as fontes, Dáfnis manda que em sua honra se façam tais coisas.  
E fazei-lhe um túmulo e sobre o túmulo ajuntai esta canção:  
‘Eu, Dáfnis, fiquei conhecido aqui nas matas até as estrelas,  
tutor de um rebanho formoso, mais formoso eu mesmo’.
- Me.** Tal canção tua, divino poeta, é-nos 45  
qual um acalento para os exaustos na relva; é qual, durante o verão,  
matar a sede com águas deliciosas de um rio em cheia.  
E não te equiparas ao mestre somente nas flautas, mas na voz!  
Rapaz ditoso! Agora tu hás de fazer páreo com ele.  
Nós, no entanto, a turno, recitaremos também de pronto estas ideias 50

*dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra;  
Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis.*

*Mopsus*

*An quicquam nobis tali sit munere maius?  
et puer ipse fuit cantari dignus, et ista  
iam pridem Stimichon laudauit carmina nobis.* 55

*Menalcas*

*Candidus insuetum miratur limen Olympi  
sub pedibus uidet nubes et sidera Daphnis.  
ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas  
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.  
nec lupo insidias pecori nec retia ceruis* 60

*ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.  
ipsi laetitia uoces ad sidera iactant  
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,  
ipsa sonant arbusta: «deus, deus ille, Menalca!»  
sis bonus o felixque tuis! en quattuor aras:* 65

*ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.  
pocula bina nouo spumantia lacte quotannis,  
craterasque duo statuam tibi pinguis oliui,  
et multo in primis hilarans conuiuia Baccho,  
ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra* 70

*uina nouum fundam calathis Ariusia nectar.  
cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon;  
saltantis Satyros imitabitur Alpheisiboeus.  
haec tibi semper erunt et cum sollemnia uota  
reddemus nymphis, et cum lustrabimus agros.* 75

*dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,  
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,  
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.  
ut Baccho Cererique, tibi sic uota quotannis  
agricolae facient; damnabis tu quoque uotis.* 80

nossas e alçaremos o teu Dáfnis às estrelas.

Levaremos Dáfnis às estrelas – Dáfnis também a nós é propício.

**Mo.** O que quer que lá haja maior do que tal graça?

Tanto para nós o próprio rapaz foi digno de ser cantado como  
para nós foram dignos esses versos que já há muito Estímicon reputou. 55

**Me.** Radiante contempla a soleira do Olimpo que não lhe é familiar  
e sob os pés Dáfnis vê as nuvens e as estrelas.

Por conseguinte, plenitude toma as vivas matas, os demais  
campos, a Pã, aos pastores e às donzelas Dríades.

Nem o lobo trama insídias contra o rebanho nem quaisquer redes 60  
tramam engodo contra os cervos: o bom Dáfnis favorece as bonanças.

As próprias montanhas agrestes prorrompem com fartura  
fartura vozes às estrelas; os próprios rochedos e as próprias  
plantas já ressoam canções: um deus, ó Menalca, um deus ele é’.

Oh, que sejas bom e produtivo ao teu povo! Pronto, quatro altares: 65  
dois para ti, Dáfnis, dois (que são para os superiores) para Febo.

Consagrarei a ti um par de copos espumantes com leite fresco  
em quanto de anos houver, duas taças de azeite gordo,  
e principalmente, exultante, festins a Baco;

ante a fogueira, se fizer frio, na sombra, se em tempo de colheita, 70  
servirei num copo vinho de Arvísio, um novo néctar.

Dametes e o Lício Égon cantarão a pedido meu,

Alfesibeu simulará sátiros brincalhões.

Tais coisas sempre te serão consagradas, ou quando rendamos 75  
às ninfas votos solenes ou quando fizermos as lustrações dos campos.

enquanto o javali adorar as cordilheiras, os peixes adorarem os rios,  
enquanto as abelhas se alimentarem do tomilho e enquanto do orvalho,  
as cigarras,]

sempre perdurarão as honras, o teu nome e os louvores a ti.

Como a Baco e Ceres, assim os agricultores farão votos em  
tua honra, em quantos anos mais: também tu hás de obrigar pelos votos. 80

*Mopsus*

*Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?  
nam neque me tantum uenientes sibilus austri  
nec percussa iuuant fluctu tam litora, nec quae  
saxosas inter decurrunt flumina uallis.*

*Menalcas*

*Hac te nos fragili donabimus ante cicuta. 85  
haec nos «formosum Corydon ardebat Alexim»,  
haec eadem docuit «cuium pecus? an Meliboei?»*

*Mopsus*

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

**Mo.** Que presentes, quais render-te-ei em prol dessa canção?  
Pois que tanto assim não me agradam o assovio do austro  
propício ou as praias tão percutidas pelas ondas, ou os rios  
que deitam por entre vales pedregosos.

**Me.** Antes, modestos que somos, premiar-te-emos com esta flauta. 85  
Esta que nos ensinou ‘Córidon desejava o formoso Alex’,  
esta mesma [nos ensinou] ‘de quem é o rebanho, acaso de Melibeu?’

**Mo.** Sim, mas tu, assume o cajado o qual, sempre que me rogasse,  
Antígenes não o levou, e era então digno de ser amado,  
formoso com laços iguais e de bronze, Menalca. 90

### 2.5.1 Comentários à **Bucólica V**

Malgrado haver certo consenso a respeito de que a partir desta **Bucólica**, a **V**, obscureça-se um tanto mais a questão quanto a determinar-se a ordem de composição dos poemas, ainda assim chama atenção sua posição aí, de sua ordem de publicação. Entre a variedade que vimos reiterando ser digna de apreciação nelas e um certo desafio em se ordená-las em termos de referências históricas, a **V** não apenas recupera um dos personagens recorrentes, Menalca, mencionado de passagem na **II** e um dos locutores da **III**, mas também aparecendo agora, notoriamente, como admirador e incentivador solícito da arte de Mopso, o outro pastor-poeta introduzido na **Bucólica**, situação ou ‘cena’ que parece, ao mesmo tempo, a uma primeira vista, contradizer ou pelo menos sugerir desordem entre os pastores-poetas.

Mas isso não estaria em imediato contrassenso com o próprio cenário de tranquilidade, ou antes de harmonia que vimos detectando ser preocupação ou interesse dos mais prezados nessa poesia de Virgílio como um todo? Cumpre, assim, examinar com cautela esse pormenor, considerando presumido já quando da abertura do poema, pois que, como procurarei mostrar, haveria indícios valiosos no próprio vocabulário, em termos, em princípio, sem maior repercussão dentro do poema, que ajudem a esclarecer que alguma ponte entre os poemas, aqui, mais especificamente e para exame imediato, entre **Bucólicas I, III e V**.

Antes, porém, de assinalar esses tais termos importantes, pode ser útil demarcar as partes em que propomos dividir-se o poema: 1. o poema abre, em forma de diálogo, mais uma vez, assegurando já algum elo com as duas outras **Bucólicas**, portanto: como novidade na sequência dos poemas, entretanto, está o fato de que o diálogo não se estende até o fim, mas, numa espécie de forma-fusão, entrelaça os dois gêneros das quatro **Bucólicas**, unido o diálogo à narrativa; 2. segue-se uma narrativa, mas, diferentemente de o que ocorrerá na **IV**, a ‘história’ narrada é bem outra, não somente em caráter como também em assunto – lá, a própria narrativa é o personagem, por assim dizer, aqui, o personagem ganha ênfase, vindo a compor, nesses poemas de Virgílio, junto com outros dois, uma espécie de novo herói, nomeadamente Dáfnis, que entra não como mera figura mítica para ilustrar, como já dantes, ou remeter a algo maior, mas para constituir e encarnar um verdadeiro personagem-símbolo de toda essa cultura mediterrânea que parecia ter seu paraíso<sup>69</sup> na Sicília; 3. embora se possa facilmente observar que, no plano geral, o diálogo se estenda até o fim do poema, a narrativa está nas falas longas, e as últimas falas não

---

<sup>69</sup> Sobre uma hipótese de paralelo entre essa imagem e a do *locus amoenus*, cf. o verbete *amoenus* no cap. 3.

só consagram o personagem, mas mesmo resgatam as cordialidades entre os competidores, como havia sido em Teócrito, em seu **Idílio I**.

Nesse conjunto do poema, já cabe adiantar quão importante seja Dáfnis não somente na poesia de Virgílio, mas em todo o ciclo de poesia bucólica da época alexandrina. Porém, há espaço para discuti-lo não somente no **Idílio I** de Teócrito, mas também se acrescentando uma **Bucólica** a outra para se formar uma ideia mais ampla do personagem. Por ora, retomemos os termos do vocabulário que mencionamos no início dessa análise.

A cena desponta, ou mesmo desabrocha, de fato, idílica, com elementos simples, mas já conhecidos por nós: Menalca, em tom de constatação quanto às aptidões de ambos, ele e Mopso, um bom em tocar (o termo, mais rústico e, no entanto, mais singelo, como no **Idílio** de Teócrito o verbo *συρρίζω*, literalmente « soprar a siringe », é *soprar*), o outro, em recitar, convida o companheiro para sentarem juntos e entre os olmos e as aveleiras. Já na primeira fala de Menalca, que abre o diálogo, chama atenção o verbo *conuēnimus*, aliás, no primeiro verso: o termo confirma tratar-se de algo mais do que simples acordo entre os dois, concessão etc., a dizer, é termo de envergadura jurídica, sugerindo algum peso da *concordia* tipicamente romana.

Esse acordo entre os dois, para não nos estendermos na complexidade desse elemento precioso institucional dos romanos, deve ecoar como alguma reminiscência do que comentamos na **Bucólica I**, a respeito dos termos também das duas primeiras falas, lá de Títilo e de Melibeu, reiterando uma espécie de contrato, de cumplicidade virtuosa entre os pastores-poetas ou mesmo, de forma mais geral, entre artistas de artes diferentes. Lá os verbos foram *docēre* e *cernere*, agora, *conuenīre*. Além de sugerir o sentido mais imediato da *concordia*, nesse caso nomeadamente uma união de talentos que se auxiliem mutuamente com vistas a um bem comum, o de produzir a arte da poesia, parece-nos altamente relevante se observar que, haja vista o que já alinhavado quando tratamos da **Bucólica III**, agora o quadro como que se inverte, Virgílio explorando não uma competição ostensiva, até certo ponto hostil antes, mas uma confraternização e reconhecimento de um artista para com o outro.

O fato de Menalca aparecer aqui com essa atitude diversa da de antes não deverá, de modo algum, parecer estranha: antes, deve sugerir, expressamente, esse sentimento profundo que nutre toda a poesia de Virgílio, o de união dos romanos entre si e mesmo destes com outros povos, especialmente os gregos. Talvez até pudéssemos cogitar a possibilidade de o poeta antecipar esse próprio sentimento reconhecidamente, já pelos gregos mas também pelos romanos (Quintiliano e Plínio, o Moço, em diversas ocasiões tratam disso quando falam de práticas de estudo), saudável no meio artístico, o de sempre se procurar competir, sim, mas amigavelmente, se possível mesmo se tentando aprender um com a prática de outro.

Fechando esse bloco da primeira fala, ainda acrescentamos que a imagem do ambiente introduzido por Menalca para os amigos sentar pode também corroborar essa união perfilada desde o início do poema: como de costume nesse universo do bucolismo, a harmonia generalizada é uma força perpétua entre tudo da natureza, de que, naturalmente, devem fazer parte também os pastores-poetas.

Digno de nota também pode ser o verbo *consēdimus*, v. 3, que pode ser traduzido simplesmente como *sentar juntos*, mas deve comportar ainda a nuance do quadro como um todo, pois é verbo bem do gosto das sessões do senado, das conferências e das solenidades em geral, dentro, inclusive, de todo o âmbito da cultura indo-europeia. O *sentar* deles, portanto, deve veicular algo quase ritualístico, ou pelo menos com alguma solenidade, malgrado o aparentemente rústico de toda a cena.<sup>70</sup> Os olmos e aveleiras<sup>71</sup>, nessa perspectiva, ambas árvores nobres, não entrariam aí apenas com intenção de ornamentar a paisagem, mas adicionalmente de ilustrar a própria adaptação das plantas entre si, buscando seu espaço no derredor disputado da natureza.

Começa então uma certa permuta de cortesias e de lisonjas entre os dois, um querendo ceder ao outro as qualidades e a vez. Aqui, também, queremos comentar um termo do contexto de que falamos: uma vez aceitando o convite de Menalca, Mopso aplica o verbo *succēdimus*, v. 6, em referência a que seu adentrar seja um lugar sombreado, seja uma gruta. O que achamos que seja imperativo comentar, para se continuar a observar a coerência de termos estudados nessa sequência do poema, é que *succēdimus* deriva de *cedere*, verbo que nos deu *ceder* em português, mas que é de uso em particular, sobretudo no latim clássico, para a noção de *sair, retirar-se*. *Retirar-se* já é mais proveitoso a se aplicar ao quadro em exame: como se usa do termo *retiro* não exclusivamente, mas também para uma ideia de ir se isolar para alguma prática, logo desponta a imagem mais acurada da cena, que é a dos dois amigos procurarem não um ostensivo *confinamento* ou *isolamento*, mas, antes, uma área mais recôndita, mais interior do lugar.<sup>72</sup> A tendência é, naturalmente, se pensar num lugar mais calmo e que lhes proporcione mais intimidade como a natureza mesma, que tudo tem a ver, aliás, com o assunto da narrativa que logo seguirá, a de Dáfnis, figura central do bucolismo, é de se lembrar. Essa calma, ainda, é favorável e mesmo se torna essencial à produção artística, que vai de encontro com o que

---

<sup>70</sup> Não cremos passar despercebido ao leitor, a essa altura, que esse traço parecia ser mais um dos apreciados com frequência entre os artistas alexandrinos, a dizer, o de elaborar situações francamente consideradas rústicas no meio *urbano* em geral, mas que, nem por isso, obrigassem os artistas a reconhecer solenidades ou rituais fora dos meios institucionais. A mesma situação já é comentada no idílio de Teócrito, mais minuciosamente.

<sup>71</sup> Sobre a aveleira, cf. o verbete *corylus* no cap. 3.

<sup>72</sup> Sobre essa proposta de leitura, remetemos ao termo *amoenus*, cap. 3.

comentamos já na **Bucólica I**, a respeito do *otium* e da *libertas*. Além dessa nuance, porém, cumpre considerar uma ideia mais ampla do verbo, que é o de ter sido, afora o mencionado, particularmente utilizado para circunstâncias militares: *succēdimus* não apenas sugere um sentido mais forte da busca pelo retiro, pelo recuo (militar), com seu *sub-*, mas ainda o de certo *abrigo*, certa *proteção* naturalmente decorrentes do sentido primordial dessa preposição-advérbio. Assim, o verbo composto pode ser entendido, adicionalmente, como *meter-se sob*, *enfiar-se sob*, *embrenhar-se*, já que se trata de buscar ‘refúgio’ no meio da mata! A conotação militar, enfim, deve reiterar aquele desejo já tratado, de ânsia do próprio Virgílio pela paz romana, suspensão de guerras, civis e externas, e consciência de uma moderação no tangente às expansões militares.

Todos esses versos iniciais, de o que propomos ser a primeira parte do poema, seguem dessa forma, embora cremos haver, nessas primeiras duas falas dos personagens, suficientes elementos que confirmem a afinidade entre a **Bucólica I** e a **V**, sobretudo, e entre a **III** e a **V**. É interessante lembrar que essa foi a mesma construção observada na **I**, de duas falas como que estabelecer todo o conjunto do poema. Assim, a coerência do poema não se limita – vai-se observando paulatinamente – a contextos, figuras, e temas, chegando a se estender à própria estrutura e construção dos poemas.

Ao chegarem à gruta, o quadro sugere um ambiente propício à intenção dos poetas: a videira, planta emblemática, já sabemos, da cultura mediterrânea, e de cultivo profundamente apreciado entre os povos itálicos desde muito, parece vir reparar o ambiente para a recitação, mas mesmo parecendo antecipar certa ‘coroação’ dela, pois que, sendo a planta do vinho, essa subjacência do vinho sugeriria a libação e consagração, por vez, de todo o processo.

O verbo *habēre* que aparece no v. 11 deve se aplicar a um sentido também mais específico: o de guardar (como, por exemplo, do ing. *to keep*), mesmo em nuance militar. Explicamo-nos: já em *to keep* citado, etimologicamente a imagem sugere o âmbito militar, pois que *keep*, substantivo, é, precisamente, *fortaleza*. A ideia de *proteção*, portanto, subjaz às duas línguas, embora de raízes, os verbos, completamente diferentes. O lat. *habēre* não é tão somente *ter*, mas *conservar-se tendo*, *manter*. Duas coisas, então, nos ocorrem pertinentes para o poema: a) o verbo veicula, quando diz Menalca que Mopso guarda *amores*, *louvores* e *querelas*, alguma preocupação em se recordar a *função preservadora do poeta*, antes, talvez, a do aedo, de caráter mais específico do que implica a palavra *poeta*, componente, no poema, que se soma necessariamente às ‘formalidades’ observadas até aqui, no poema; b) a sugestão de sentido *militar* não parece, tampouco, gratuita, já que era notória a preocupação de Virgílio, como já se vai vendo nas **Bucólicas**, mas em toda sua obra, com a paz há pouco tratada;

haveria, então alguma intenção de o poeta querer sugerir uma franca cisão, mais uma vez, entre cidade e campo (mesmo se metaforicamente, ficando essas palavras apenas como figuras que conduzam àquelas mais variadas noções implicadas e contrastantes?), ou, pelo contrário, uma preocupação em se contemplar alguma parecença entre os dois âmbitos, guardando o campo, curiosamente, potencialidades até então ignoradas pelas instituições mais tradicionais romanas? Cremos ambas as ideias serem igualmente proveitosas a se considerar no trecho.

O trecho que segue requererá um parêntese de esclarecimento etimológico. O v. 15, em que Mopso dirige a Menalca a frase *tu deinde iubēto ut certet Amyntas* carrega um certo interesse quanto ao verbo *iubēto*. De caráter considerado tradicionalmente oficial, o verbo é traduzido como *(co)mandar, ordenar*, no sentido que entendemos em português. Em princípio, não pareceria haver tanto problema em traduzi-lo assim, mas nos parece, por outro lado, haver mais indícios de se tratar do contrário, na verdade, de não convir, dadas as cordialidades entre Menalca e Mopso, a ideia de autoridade e um sobre o outro. Soaria dissonante, cremos. Para explicar isso, é que propomos um rápido estudo do sentido da raiz do verbo.

O sentido da raiz não parece ter sido, embora frequentemente traduzido como *mover*, apenas o de imprimir um movimento ou o de deslocar um corpo, mas o de imprimir uma espécie de *força* que gerasse um movimento interno de um corpo, melhor dizendo, um mexer-se sem, no entanto, sair-se do lugar, em princípio. Uma formulação dela seria, com certa cautela, \**H̱eud<sup>h</sup>*- « mexer, imprimir vibração ou voltas, alterando ou não a (com)posição ou o estado natural » > lat. *iŭb-*.

O sentido praticamente invariável de *combater, guerrear com* presente no domínio indo-iraniano embarça, à primeira vista, por conta de já se mostrar com um fim bastante específico. Honestamente, não nos convencemos, até o momento, dessa especialização de sentido, sobretudo por haver um emprego um tanto esparso do verbo, em indo-iraniano, aplicado às águas do mar. Do que devia se tratar? Ocorreu-nos que a noção pudesse transitar pela de *chocar-se com*, referindo-se, quer em guerra, quer entre as águas, do chocar-se como *embater-se*. Há exemplos, ainda mais, dos ramos eslavo e báltico e do tocariano A que indicam uma aplicação que oscila entre uma mais geral de *agitar-se* (Eslavo e Báltico), em sentido amplo, concreto ou abstrato, resultando em mais de uma sensação afetiva envolvida (afligir, abalar, deixar perplexo, seduzir, para ficar em apenas alguns). A palavra de peso aí seria *afetiva*: na verdade, quer nos parecer que seja preciso confrontar essa raiz com outras duas que devam

ajudar a entender a noção, ambas associadas à *mistura*, \**mejk-*<sup>73</sup> e \**kerh<sub>2</sub>-* (a primeira, da própria palavra *mistura*, a segunda, a das palavras *crase* e *cratera*, por exemplo, esta última sendo, primordialmente, o recipiente para mistura de bebidas como o vinho). A diferença entre as três existe e é significativa. Entretanto, convém observar o que possuem em comum, que é precisamente a noção geral de *misturar* (para as nuances de caráter metafórico, cf. os próprios sentidos de *confundir* em português): o combate era entendido, justamente, com uma ‘mistura’, isto é, uma alternância de golpes, uma troca de golpes, talvez, mas também uma *refrega*, devendo-se observar que essa própria palavra do português provenha da noção de *esfregar-se*, que constitui uma espécie de troca (cf. a expressão popular *trocar-se com*, isto é, altercar ou embater-se com). No caso do combate, essa ‘troca’ envolve o movimento, o ‘mexer-se’ durante a luta, a habilidade de luta, a alternância de golpes etc. Em francês também, esse combate corpo a corpo se chama *mêlée*, etimologicamente \**misculāta*, algo como uma ‘misturada’, dir-se-ia em linguagem popular, do latim vulgar, evoluído foneticamente, de *misceo* « misturar ».

Como não há, no indo-europeu, expressão única em comum para *combate* ou *combater*, concreta ou metafórica, que aliás pode se expressar em várias formas (dependendo do ponto de vista de como seja considerado o combate), é importante salientar que essa expressão mencionada, porém, é expressiva, antiga e gozou de certa popularidade, como se pode observar, apesar de, mediante a raiz supracitada, \**H<sub>1</sub>eyd<sup>h</sup>-*, parecer ter permanecido estritamente na área indo-iraniana.

Em latim, em que não parece se atestar sequer uma referência a esse contexto do sentido, o sentido de *mandar*, *comandar* ou *ordenar* não nos parece dever ser entendido como nem partindo de um sentido de autoridade (nuance, no mais, ausente nos dialetos mais antigos indo-europeus), nem de um de simples *imprimir agitação*. É evidente que essa noção subjaz, mas o problema está em como se chegar à generalizada, de *ordenar*. Na verdade, não é de se estranhar, pois a noção, para chegar a tal, sugere provir de uma ambiguidade: se admitimos confirmada a noção mais antiga de *mexer*, *remexer* um corpo, de modo a alterá-lo, deslocá-lo ou mesmo *perturbá-lo*, a situação parece se inverter, por assim dizer, semanticamente falando, se a ação expressa pela raiz é aplicada a um organismo (*lato sensu*) que se encontre *já em desordem*. Assim, a noção parece ter sido, originariamente, relativa: ao invés de se *desordenar* (que seria, como proponho, a ideia original), ao contrário, então se *ordena*. Nesse raciocínio, *mandar*,

---

<sup>73</sup> A oclusiva palatal macia (isto é, ‘sonora’) -*ǵ*- frequentemente presumida como variante nessa raiz propende a ser considerada analógica, no Grego, às formas em que a original se amacie.

*comandar* nada mais ilustra do que mera ampliação ou especialização do sentido, como aconteceu, a seu modo, no indo-iraniano.<sup>74</sup>

Por fim, o lat. *iubeo* (< \**H̑ud<sup>h</sup>*-) do trecho da **Bucólica V** não imprime autoridade, mas simplesmente um *ir cuidar (para) que*, um *fazer com que*, um *providenciar, aprestar* que Mopso dirige a Menalca, de modo algum *mandando* nele, como entendemos esse verbo, mas, simplesmente, fazendo por dar continuidade ao processo iniciado já na cena inicial, a dizer, como que preparativos para a narrativa que pretende encetar.

Nesse ponto, encerraria, conforme vimos propondo, a primeira parte do poema, começando a narrativa a respeito de Dáfnis no v. 20.

A palavra que abre o verso, *extinctum*, referente a Dáfnis, cuja morte é lamentada pelas Ninfas, já nos parece comportar o peso com que já começa essa canção fúnebre, essa *nēnīa* (algum parentesco com *νηνία* ou com *νενίαλος*<sup>75</sup> Observe-se a grafia *naenīa*), pois que mais forte, mais carregada do que *occīsum*, que cobriria, inclusive, a métrica, note-se. *Extinctum*, com seu prefixo enfático, marcaria bem, nessa perspectiva, não se tratar estritamente da morte de Dáfnis, mas, com efeito, anunciar quase um mau agouro, pois que sua morte é sentida intimamente pela natureza, em todas as suas formas e manifestações, como tivemos oportunidade de apontar que – agora é possível completar – parece ser herança dos pastores-poetas legada por ele, como parece a natureza sentir a situação, já lá na **Bucólica II**, que vive Córidon. Embora não tanto se saiba a respeito de Dáfnis, pois que apenas os próprios poemas da época e fragmentos de outras fontes procurem recompor seu mito, ainda assim o adjetivo

<sup>74</sup> Complementando ainda esse raciocínio, o sentido que propomos quanto à raiz, cabe dizer, não nos satisfaz ainda: malgrado houvesse, no indo-europeu, raízes para noções simples e de ações concretas, não nos parece que esse tenha sido o caso de \**H̑eud<sup>h</sup>*-, cuja aparência, é lícito acrescentar, já sugere ser uma forma derivada de outra, em termos morfológicos, talvez um composto ou expressão já aglutinada ou mutilada. Noções, ambíguas que tenham sido na origem, mas que despontem para um sentido afetivo numa ou noutra época, sistematicamente se têm confirmado, em estudos variados, como com fundo mais profundo, institucional ou de outra natureza. Portanto, ratificamos: o sentido proposto é provisório, pois que cabe investigar mais a fundo os exemplos que envolvem a raiz, especialmente no âmbito indo-iraniano. De qualquer modo, cremos ser realmente instrutivo e parte da resposta já guardar a ideia de que ao menos algo em particular parecia fazer parte da noção: a de se aplicar a líquidos, assim como ainda nos dias de hoje se diz *mexer uma bebida*, por exemplo, ou *mexer na água* (isto é, *agitá-la*) etc.

<sup>75</sup> Nenhuma das duas aproximações convence, categoricamente, pois a própria morfologia de ambas essas palavras gregas é de difícil interpretação. Em ambas se parece poder entrever, pelas glosas de Hesíquio abaixo, uma espécie de prefixação de negação (*νη-*, *νε-*?), o que não resolve nada, pois que tal operação demandaria uma contração entre o *νη-* da primeira e um radical começando em vogal, e na outra, um formato excluído da negação indo-europeia em vogal breve, na verdade \**n(C-)* ou \**n(V-)*, sendo a **V** necessariamente uma vogal longa. Enfim, a palavra *νηνία* « panegírico » e depois « canção fúnebre (acompanhada por vezes por flauta) » não ajuda muito por si só para maior esclarecimento da noção original da palavra, e *νενίαλος*· *τυφλός*, *ἀπόπληκτος*, *ἀνόητος* « cego, sandeu, insensato » (Hesíquio), malgrado o caráter popular dessas noções, pode bem ter-se reportado, em princípio, a alguma disfunção de ordem sensitiva, o que poderia estar associado de alguma forma ao caráter da canção, não fosse a obscuridade de ambas as palavras em termos de associações com outras línguas. Há de se indagar, ainda, se a palavra não apresente alguma espécie de redobro, já entrevisto em línguas do substrato.

*crudēlis* atribuído à sua morte sugere que a tradição seguida por Virgílio é da mais desoladoras e com fundo violento.

O contraste frequente, porém, dentro do universo bucólico, entre elementos de natureza extremamente frágil e outros diametralmente robustos, ou, caso se prefira, entre ornato e despojado, entre delicado e rústico etc. pode também fazer pensar em como a morte do próprio Dáfnis, em se o considerando ‘ornamento’ do mundo, se afigure como prenúncio não da extinção do bucolismo – o que, em princípio, não seria coerente com o trajeto das **Bucólicas** de Virgílio até aqui –, mas, antes, de um relato que deve, precisa entrar no conjunto de poemas como memória duradoura de um herói que encarne os elementos essenciais dessa realidade. Assim como na poesia de âmbito épico, aqui, similarmente, parece haver preocupação dos poetas em preservar uma imagem quão definida possível do ‘herói’ bucólico. Naturalmente, esse herói, bem se vê, pouco tem a ver com o herói épico, ao menos em princípio. Mas essa é questão complexa em que nos detemos mais adiante. Por ora, para prosseguir com o poeta em vista, nos parece suficiente mencionar que talvez não se deva ignorar, ademais, uma espécie de intenção discreta de Virgílio em, com esse herói pacífico, difundir uma nova conduta ou vivência, do herói, de que se tinha esperança. A grande narrativa de Dáfnis, porém, está propriamente na **VIII**, e a de preparação para seu retorno, na **IX**.

O lamento da mãe também é de se sentir como expressivo nesses primeiros versos da narrativa: apertada contra o cadáver do filho, faz lembrar da própria tragicidade comparável à do **Idílio** de Teócrito, quando se fica sabendo de, lá, o pupilo haver morrido antes de seu mestre, Pã. A imagem – é sempre bom insistir – carrega algo de agourento, pois que é sentida, antes de tudo, como ameaça à continuidade da vida, das gerações, mal dos mais graves e consternadores para os antigos. O lamento da mãe, enfim, entra como intensificador do já expressivo adjetivo referente a Dáfnis há pouco, *extinctum*. Os *crudēlia astra* do v. 23 pode soar um tanto estranho vindo de Virgílio para caracterizar os astros, os céus, os destinos, haja vista Virgílio se mostrar, via de regra, um poeta ‘correto’, no sentido de que dificilmente arriscava atribuir características fortes que pudessem agredir ostensivamente tudo quanto de natureza divina. Mas aqui, cremos, nada mais passaria do que mais um recurso de ênfase do poema, de modo que se possa mesmo pensar no seguinte contraste: não seria parte da intenção do poeta como que realçar a diferença entre o âmbito divino e o terreno? Ou mesmo uma espécie de minoração do herói, aqui surpreendentemente fragilizado, pois que morto? A distância entre os *astra*, no céu profundo, e Dáfnis, como grão de areia na terra, parece também entrar expressivamente. Comparamos a imagem, ainda que cada qual servindo a propósitos diferentes, à de Córidon no princípio da **Bucólica II**, em que, ele buscando refúgio, discutimos, como hipótese, ser contempladas as

árvores como refúgio que, tão amplo, se revela expresso diante do ‘pequenino’, humilhado Córídon amargurado.

Seguem-se dois versos, 24 e 25, em que mais uma vez se revela o caráter de reação da natureza à morte de Dáfnis: não se restringindo a lamento ou dor, a narrativa dá um tom de melancolia à cena em que se mostra que eventos essenciais do universo bucólico ameaçam cessar de vez, nomeadamente, dar de beber e de pastar às reses.

Lamento retumbante vem de várias partes da natureza, ou mesmo de confins do mundo, mas, notoriamente, de animais ferozes, como acontece com os leões púnicos do verso 26: mais do que de terra longínqua, a referência deve suscitar uma ideia de além-mar, de alcance em terras exóticas, selvagens, pois que se trata de terra na África.

Agora é hora, com mais alguns poucos versos, de acrescer um caráter de legatário ao herói, pois que todo herói deve fazê-lo: os vv. 29-31 trazem um toque da presença oriental, nomeadamente a imagem de instrução, por Dáfnis, de haver transmitido jogos esportivos com leões da Armênia (ou seria o domá-las?) e certos adornos dos cortejos de Baco.

Nos vv. 32-34, a sequência de símiles corrobora a ideia há pouco comentada a respeito de Dáfnis ser um componente do mundo, especialmente um ‘adorno’ do mundo, mas palavra um tanto problemática para nós, essa, que sugere algo, geralmente, artificial. Nada, ao contrário, há de artificial aí: Dáfnis seria aquilo que chamamos popularmente ‘toque especial’, isto é, aquele detalhe que refina algo, sobretudo que refina uma obra de arte, qualquer que seja, aquele ponto que remata uma tela, um brilho de um quadro, entre outras possibilidades. Dáfnis, curiosamente, note-se, não é centro do mundo, como alguns poderiam se precipitar e considerar, mas tão somente *parte* do mundo, mais um componente, malgrado com algo de especial. Nesse sentido, a última frase dessa sequência, *tu decus omne tuis*, deve soar, com o sentimento subjacente de esperança que permeia as **Bucólicas**, algo como *tu és a beleza plena de teu povo*, ou *tu és a flor de teu povo*. Dáfnis é o que há de melhor, de mais refinado, de mais humano (embora semideus), de mais precioso e, por isso, também de mais frágil, no quadro bucólico geral, poder-se-ia dizer.

Um rumo interessante dá passagem para o término da primeira parte dessa curta narrativa ou prévia de Dáfnis. O trecho, que vai dos vv. 34-44, parece servir de alerta ou, pelo menos, exortação aos pastores-poetas e talvez, pela origem campesina, a todos os romanos. Os primeiros versos têm um quê de preocupação, introduzido pelo fato de que Pales, divindade ou divindades dos pastores, e Apolo abandonaram os campos quando da morte de Dáfnis, o que naturalmente se deve entender como *desamparam* (*os povos do campo*), pois que tão importante representante daquele meio é entendido como morto. Assim, durante certo tempo, se entende

que se não deve esperar que nada no solo se produza direito: mesmo com a cevada bem criada (*grandia hordea*, v. 36), constata-se, amargamente, somente o joio estéril (*infelix lolium*, v. 37) e as avenas infecundas (*steriles auēnae*, v. 37) nascer; plantas espinhosas logram achar passagem por entre as flores e plantas apreciadas no cenário (vv. 38-39). Enfim vem o alerta expresso: Dáfnis comanda, exige, demanda que lhe sejam feitas as devidas honras, o que é, verossimilmente, uma referência a os romanos renovar seus velhos cultos, ainda que as crenças se afigurem calejadas. O verbo *mandat*, v. 41, porém, não exige ser traduzido como *comanda*. Por um lado, em princípio, *mandāre* chama atenção como alternativa para *iubēre*: a métrica não parece intervir aí, e sim o sentido, pois que o primeiro, de cunho mais específico do que o segundo, se aplica sobretudo ao âmbito *militar*, o que sugeriria ver em Dáfnis, a quem o verbo se aplica, como herói, autoridade, mesmo que à sua maneira atípica aos moldes épicos; por outro lado, o verbo também significa *confiar aos cuidados de*, e poderia bem comportar, afinal, a mesma carga mais amena comentada no trecho referente a *iubēre* previamente, de modo que soaria, antes, mais como um apelo aos romanos do que um comando ou ordem.

A inscrição a ser gravada no túmulo de Dáfnis fecha essa fala de Mopso com um ar que nos sugere alguma intenção de recuperar tradições, o que conviria aos elementos que acabamos de discutir: arrolar suas próprias qualidades e demonstrar preocupação quanto a que se perpetue sua memória virtuosa, mesmo entre os celícolas (*usque ad sidera notus*, ‘reconhecido até às estrelas’, v. 43) é, nem fora preciso nos repetir, mais um traço que aproxima, ao menos sob certa medida, o herói bucólico do herói épico. A dizer, percebe-se que, afinal, não se perde um liame com a tradição literária passada.

A réplica de Menalca, que agora começa, abre com elogios e reconhecimentos dirigidos ao amigo Mopso, modelar em seu ofício, em sua arte. Segue-se um símile que talvez convenha ser confrontado numa perspectiva além de simples elogio: pela primeira vez nesses poemas, ao pastor-poeta é explicitamente adscrito o adjetivo de *divino*, e sua canção, *carmen*, é bom que seja recordada como palavra originalmente de cunho religioso. Ademais, além de associá-lo a esse plano superior, o adormecer a que Menalca alude não deve se restringir a um efeito dos costumeiros ao bucolismo, mas recuperar a mesma imagem já apresentada nas **Bucólicas I e II**, em que o verdadeiro descanso merecido deve, necessariamente, provir do trabalho árduo, o chamado em latim *labor*. A arte do pastor-poeta, portanto, não se limita somente a mera frivolidade, como já se havia pensado outrora, mas vinha a ser tempo de considerá-lo de função muito especial, refinada, que seria a de proporcionar um descanso proveitoso não apenas pelo adormecer, mas mormente pela *utilidade* (preocupação já identificada no fim da **Bucólicas II**): não bastava relaxar os ânimos dos ouvintes, mas como que os preparar para um sono

revigorado, bem-disposto, que proporcionasse, a cada dia, o *labor* e ainda instrísse ou divertísse inteligentemente o ouvinte, um efeito não excluindo, necessariamente, o outro. Esse pensamento, cremo-lo bem expresso nas palavras *tuum carmen [...] sopor fessis in gramine*, ‘tua canção é um acalento aos exaustos na relva’, dos vv. 45-46.

Esse (ac)alento era pelo que anelava o povo romano, pelo menos aqueles que estivessem, à época, cientes e preocupados com as crises vigentes, sobretudo os artistas, espalhados, muita vez, em terras externas à Itália, mas incorporadas aos romanos. A ideia dos vv. 46-47, de saciar a sede nas águas de um rio, deve ir além do imediato: o rio, como muito mais do que suficiente para matar a sede, sugere um torrente de possibilidades, perenidade ainda a se (re)descobrir entre os próprios romanos, especialmente se surge a oportunidade durante uma fase árdua, refletida no verão do verso (*aestus*).

A arte, nesse contexto, é de ser considerada em várias vertentes, daí o elogio de Menalca a Mopso se estender ao som das flautas e da voz (v. 48).

A partir desse trecho, pode-se detectar alguma semelhança mesmo com frases da **Bucólica I**, ou pelo menos com sua estrutura. É o caso da exclamação que é dirigida a Mopso no v. 49:

*Fortunate puer, tu nunc eris alter ab illo.*

Rapaz sortudo! agora tu hás de fazer páreo com ele  
[com Dáfnis].

Assim como na **I**, vv. 46-47, aqui também se encontra a exclamação entusiasmada e um futuro que tem um tom de asseveração, se não, veja-se:

*Fortunate senex, ergo tua rura manebunt  
et tibi magna satis [...].*

Velho ditoso! Então teus campos hão de permanecer para ti  
e assaz extensos [...].

Menalca então se propõe a replicar com algo da narrativa de Dáfnis, recuperando algo não de uma competição, mas de uma como que parceria. Mopso aceita a proposta, e Menalca começa.

Dáfnis agora encontra-se, na narrativa, elevado às estrelas, uma imagem bastante comum ao destino de personagens em vários mitos, especialmente daqueles que tenham morrido jovens, como seria o caso de Dáfnis. Mas eis que o panorama agora é outro: a narrativa introduz essa imagem aparentemente de continuidade melancólica de Dáfnis não mais para a natureza o lamentar, mas para este *supervisioná-la, velá-la* do alto: Dáfnis, assim é

imediatamente elevado à dignidade de divindade, pois que seu papel evoluíra até então, de herói passa a deus!<sup>76</sup>

A atmosfera de esperança reitera novamente: sob a contemplação de Dáfnis, uma superabundância e exuberância parecem brotar por toda parte, que é no que detém a fala de Menalca, até o v. 80. As matas crescem vivazes (v. 58), assim como o próprio Pã, os pastores e as ninfas dríades (v. 59), o lobo, animal emblemático da ameaça aos rebanhos, não mais trará problemas nem a caça desmedida afrontará a fragilidade do cervo (vv. 60-1), as montanhas, rochas e plantas ecoarão as canções que celebram Dáfnis (vv. 62-4).

Não param aí as farturas, mas há um detalhe curioso, antes: no v. 64, a frase que faz parte do eco das canções semelha e muito quanto ao caráter de constatação, igualmente epifânico, que permeia a **Bucólica I**, quando Tíro fala do tal deus que viera para instaurar uma nova era. Seguem-se preparativos, ou, antes (porque se trata de uma narrativa), de prescrições que doravante devessem ser observadas, os altares, as libações com leite, com azeite ou com vinho, o coro (Menalca menciona chamar dois amigos, Dametes e Égon), a encenação (feita por outro amigo, Alfesibeu). Todo esse restante da fala de Menalca pode servir, mais uma vez, como uma alerta sutil de Virgílio, aos romanos, para nunca se esquecerem de seus cumprimentos religiosos.<sup>77</sup> Para a sugestão de tradução adotada para o verbo *damnābis*, v. 80, cf. BENVENISTE (1995, v. II, p. 228). Na tradução adotada aqui, obviamente o sentido está eufemizado, uma vez que há ênfase na reciprocidade envolvida: o deus deverá atender o voto mediante cumprimento dos devidos rituais do interessado.

Tradicional, mas sempre interessado em comedidas e sutis inovações e criações, Virgílio mostra-se, num desses passos finais, à frente de seu tempo: numa espécie de metalinguagem, insere no repertório dos pastores do poema um trecho de sua própria **Bucólica II**.

A **Bucólica** não tem propriamente um fim. Como já disse, a narrativa de Dáfnis não acaba aí, nesses poemas de Virgílio, de modo algum. Uma impressão que nos ocorre é de que, de fato, seja a bucólica que mais sugira laços com as demais e, como novidade na estrutura delas, mostre-se um poema em trânsito, na verdade, algo que acaba para continuar.

<sup>76</sup> Parece oportuno aqui ressaltar o verbo *amare* no trecho, até pouco tempo sem etimologia satisfatória, e como deva aí corroborar o caráter divino e benévolo de Dáfnis: afora alguns usos antigos atestados que apontem para uma ideia de *reciprocidade* e *acolhimento* – fato que sugere a raiz ter gozado de aplicações paralelas desde muito às de *φιλέω* e derivados –, especialmente entre hóspede e anfitrião, sua origem ligada implica em um contexto também de solenidade e compromisso. De todo modo, discussão detalhada está no verbete de *amare*, cap. 3.

<sup>77</sup> De interesse puramente etimológico, vale comentar a menção da palavra *honos* no v. 78. Muito embora seja perfeitamente compatível com o trecho entendê-la como *honra* ou *honras* que seriam consagradas a Dáfnis, parece digno de lembrança que os certames ou competições (sobretudo de talento poético) sejam um *τόπος* nas **Bucólicas** que parecia atrair bastante Virgílio. Dito isso, não seria de estranhar que aí se trate de um sentido mais etimológico do termo, há muito em falta. A referência seria possivelmente às competições correntes e que mesmo nesta **Bucólica** têm lugar. A ideia seria uma de a própria competição dignificar Dáfnis. Cf. o verbete *honos* no cap. 3.

Essa canção, enfim se pode dizer, estaria mais para uma prévia de quem seria Dáfnis, ela apenas serviria, enquanto narrativa simplesmente, como a introduzir Dáfnis: sucinta, nem por isso deixa de ser pungente em seu propósito, e já tende a despertar a curiosidade do leitor por essa figura do herói bucólico.



2.6 *Ecloga sexta*

*Prima Syracosio dignata est ludere uersu  
 nostra, neque erubuit siluas habitare Thalia.  
 cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem  
 uellit et admonuit: «pastorem, Tityre, pinguis  
 pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.»* 5

*nunc ego - namque super tibi erunt, qui dicere laudes,  
 Vare, tuas cupiant et tristia condere bella –  
 agrestem tenui meditabor harundine musam.  
 non iniussa cano. si quis tamen haec quoque, si quis  
 captus amore leget: te nostrae, Vare, myricae,* 10

*te nemus omne canet; nec Phoebo gratior ulla est,  
 quam sibi quae Vari praescrispsit pagina nomen.  
 Pergite, Pierides. Chromis et Mnasyllus in antro  
 Silenum pueri somno uidere iacentem,  
 inflatum hesternis uenas, ut semper, Iaccho;* 15

*serta procul, tantum capiti delapsa, iacebant,  
 et grauis attrita pendebat cantharus ansa.  
 adgressi - nam saepe senex spe carminis ambo  
 luserat - iniciunt ipsis ex uincula sertis.  
 addit se sociam timidisque superuenit Aegle,* 20

*Aegle, Naiadum pulcherrima, iamque uidenti  
 sanguineis frontem moris et tempora pingit.  
 ille dolum ridens: «quo uincula nectitis?» inquit.  
 «soluite me, pueri; satis est potuisse uideri.  
 carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,* 25

*huic aliud mercedis erit.» simul incipit ipse.  
 tum uero in numerum Faunosque ferasque uideres  
 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus;  
 nec tantum Phoebo gaudet Parnasia rupes,  
 nec tantum Rhodope miratur et Ismarus Orphea.* 30

*namque canebat, uti magnum per inane coacta*

## 2.6 Bucólica VI

Nossa Talia foi a primeira a se dignar interpretar com metro  
siracusano e não se envergonhou de habitar as matas.

Como eu cantasse reis e guerras, Cíntio me puxou  
a orelha e advertiu: ‘Títiro, é mister que o pastor apascente  
as nédias ovelhas e recite uma canção singela’. 5

Agora, Varo – pois subsistirá a ti quem apeteça recitar  
os louvores a ti e sepultar as desoladoras guerras –  
eu comporei poesia rústica em flauta delicada.

Canto coisas espontâneas: se, porém, alguém for ler, também,  
estas coisas, se for ler tomado de amor, o bosque inteiro e nossas 10  
tamargueiras te cantarão, Varo, a ti! E nenhuma obra literária é  
mais grata a Febo do que a que prescreva em si o nome de Varo.

Mexei-vos, Piérides! Os meninos Crômis e Mnásilo  
viram caído de sono Sileno, na caverna,  
inchado, nas veias, como sempre, de vinho do dia anterior: 15  
longe estava atirada uma coroa de flores derrubada da cabeça,  
e um pesado cântaro pendia da asa desgastada.

Em se aproximando – pois amiúde o velho lograva ambos com esperança  
de uma canção – enfiaram-lhe as fitas da própria coroa.

Egle junta-se companheira e surpreende os dois hesitantes 20  
– Egle, a mais formosa das Náíades – e pinta com amoras  
cor-de-sangue o rosto e a testa do [velho], que já acordava.

Ele, rindo do logro, diz: ‘por que amarrais as fitas?  
Soltai-me, meninos. Basta que pareça terem conseguido.

Conhecei as canções que quereis: para vós, as canções; 25  
para ela, o preço será outro’. O velho de pronto começa.

Mas se então visses – os Faunos e as feras em ritmo  
encenando, se então visses os rijos carvalhos mexerem as copas!  
Nem as rochas do Parnaso se animam tanto assim, por ação de Apolo,  
nem o Ródope ou o Ísmaro admiram a Orfeu tanto assim. 30  
E ele cantava como, pelo grande vazio, haviam sido

*semina terrarumque animaeque marisque fuissent  
 et liquidi simul ignis; ut his exordia primis  
 omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis;  
 tum durare solum et discludere Nerea ponto* 35  
*coeperit et rerum paulatim sumere formas;  
 iamque nouum terrae stupeant lucescere solem,  
 altius atque cadant summotis nubibus imbres,  
 incipiant siluae cum primum surgere, cumque  
 rara per ignaros errent animalia montis.* 40  
*hinc lapides Pyrrhae iactos, Saturnia regna,  
 Caucasiasque refert uolucres, furtumque Promethei.  
 his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum  
 clamassent, ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret;  
 et fortunatam, si numquam armenta fuissent,* 45  
*Pasiphaen niuei solatur amore iuuenci.  
 a uirgo infelix, quae te dementia cepit!  
 Proetides implerunt falsis mugitibus agros,  
 at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta  
 concubitus, quamuis collo timuisset aratrum,* 50  
*et saepe in leui quaesisset cornua fronte.  
 a uirgo infelix, tu nunc in montibus erras:  
 ille latus niueum molli fultus hyacintho,  
 illice sub nigra pallentis ruminat herbas,  
 aut aliquam in magno sequitur grege. «claudite Nymphae,* 55  
*Dictaeae Nymphae, nemorum iam claudite saltus,  
 si qua forte ferant oculis sese obuia nostris  
 errabunda bouis uestigia; forsitan illum  
 aut herba captum uiridi aut armenta secutum  
 perducant aliquae stabula ad Gortynia uaccae.»* 60  
*tum canit Hesperidum miratam mala puellam;  
 tum Phaethontidas musco circumdat amarae  
 corticis atque solo proceras erigit alnos.  
 tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum  
 Aonas in montis ut duxerit una sororum,* 65

ajustados os elementos das terras, do ar e do mar,  
e também do fogo e da água; como, nos primórdios, todos  
os elementos e a própria esfera do universo infante tenha se formado,  
e então teria começado a endurecer o solo e encerrar Nereu 35  
no fundo do mar e assumir, aos poucos, as formas das coisas.  
E logo as terras devem se deslumbrar com um novo sol luzir,  
e mais acima devem cair chuvas das nuvens recolhidas,  
quando, por primeiro, as matas devem começar a levantar e quando  
as animálias esparsas devem vagar por montanhas desconhecidas. 40  
Daí [o velho] refere os seixos arremessados por Pirra, os domínios  
de Saturno, as aves do Cáucaso e o furto de Prometeu.  
A isso ajunta para onde os marinheiros tivessem gritado por Hila,  
que foi abandonado na fonte, como [se] todo o litoral ressoasse ‘Hila, Hila!’  
E consolava Pasífae – a qual fora afortunada, se nunca houvesse 45  
existido manadas – do amor pelo jovem touro branco.  
Ah, virgem infeliz, que loucura te tomou!  
As Piérides preencheram com falsos mugidos os campos,  
mas nenhuma, embora do rebanho, consumou tão torpes  
cópulas, ainda que tivesse temido o arado no pescoço 50  
e amiúde tivesse procurado chifres na lisa frente.  
Ah, virgem infeliz, tu agora vagas pelas montanhas:  
e ele apoia o flanco nívoo no flexo jacinto,  
rumina ervas foscas sob uma negra azinheira  
ou vai atrás duma [prótide] na volumosa grei: ‘Cerrai, Ninfas, 55  
ninfas do Dicteu, cerrai já as entradas dos bosques,  
já que é por onde possam, por acaso, aparecer visíveis aos nossos olhos  
as pegadas de vagueante do bovino. Com sorte, vão desviá-lo  
– ou cativado pela erva verde, ou seguindo uma manada –  
algumas vacas estéreis às estrebarias de Gortina’. 60  
ora o velho canta da mocinha que admirava as maçãs das Hespérides;  
ora coroa com amargo musgo de cortiça as irmãs  
de Fáeton e levanta no solo compridos álamos;  
e aí canta como a Galo (que vagava junto às águas do Permesse)  
uma das irmãs teria conduzido para os montes da Aônia, 65

*utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;  
 ut Linus haec illi diuino carmine pastor  
 floribus atque apio crinis ornatus amaro  
 dixerit: «hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,  
 Ascraeo quos ante seni, quibus ille solebat 70  
 cantando rigidas deducere montibus ornos.  
 his tibi Grynei nemoris dicatur origo,  
 ne quis sit lucus, quo se plus iactet Apollo.»  
 quid loquar, aut Scyllam Nisi, quam fama secuta est  
 candida succinctam latrantibus inguina monstribus 75  
 Dulichias uexasse rates et gurgite in alto,  
 a timidos nautas canibus lacerasse marinis:  
 aut ut mutatos Terei narrauerit artus,  
 quas illi Philomela dapes, quae dona pararit,  
 quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante 80  
 infelix sua tecta super uolitauerit alis?  
 omnia, quae Phoebo quondam meditante beatus  
 audiit Eurotas iussitque ediscere lauros,  
 ille canit - pulsae referunt ad sidera ualles –  
 cogere donec oues stabulis numerumque referre 85  
 iussit et inuito processit Vesper Olympo.*

e como todo o coro de Febo ergueu-se em honra ao homem;  
 [canta] como Lino (o pastor com um cantar divino),  
 munido com tranças de flores e com amargo aipo  
 lhe teria recitado: ‘As Musas te dão esta gaita, é, toma,  
 que antes era do velho Ascra, com a qual ele costumava, 70  
 pelo cantar induzir os rijos freixos silvestres a descer das montanhas.  
 Com ela seja por ti recitado o nascimento do bosque de Grineu,  
 para que não haja clareira alguma de que Apolo se orgulhe mais’.  
 Que fale eu? Ou da Cila de Nisa, a qual – corre o rumor –  
 era cingida nas partes íntimas com monstros que latiam, 75  
 alvorotou as naus do Dulíquio no profundo sorvedouro  
 e, uma pena, despedaçou com os cães marinhos os assustados  
 marujos;]  
 ou como ele teria tecido sobre os membros de Tereu  
 que se transformaram,]  
 que banquetes e dádivas lhe teria preparado Filomela,  
 por qual caminho ter-se-ia metido desconsolada e com que asas 80  
 teria a infeliz sobrevoado sua morada dantes.  
 Tudo que um dia, enquanto compunha Febo, o afortunado  
 Eurota ouviu e [que] mandou os loureiros aprender de cor  
 Seleno canta: comovidos<sup>78</sup>, os vales referem aos astros,  
 e Vésper disse para, nesse ínterim, reunir as ovelhas nas estrebarias e ser 85  
 referida a quantidade e avançou, mesmo contrariado o Olimpo.

<sup>78</sup> A tradução do participípio *pulsae* nesse verso pode seguramente apontar também, haja vista a conjuntura do poema, para *reverberantes* (cf. a aplicação do verbo *pello* a conceitos musicais).

## 2.6 Comentários à **Bucólica VI**

Essa **Bucólica** nos chama a atenção, de antemão, pela preocupação, ou antes interesse de Virgílio em ressaltar mais um componente essencial do caráter do pastor-poeta, o de legar sua arte e tradição, mas sobretudo o perpetuar na memória cultural, o que é de ainda maior realce acaso se observe o fato de tratar-se de um velho ‘contador’ de histórias que os rapazinhos (ou seriam meninos, mesmo?) começam a **Bucólica** pretendendo acordar para tal. Mas vamos por partes. Assim, comecemos pelo início.

O poema começa com um recurso bastante curioso que sugere a influência alexandrina, a de uma espécie de suspensão, ou antes retardo do nome próprio tratado no período gramatical: é o caso do nome de Talia (*Θαλία*), que fecha o v. 2. Tal recurso, naturalmente, servia, entre outros interesses estruturais do poeta, para dar certa proeminência ao nome, ressaltando ora suas características, ora a ele chamando atenção como forma de seu mito servir de ilustração para o tema a se tratar como central no poema. Entre outros poetas da antiguidade clássica, Horácio foi mestre nisso.

Seja qual for o interesse maior do poeta, o que nos sobrevém de imediato é a pluralidade associada a Talia, pois que esse nome evoca pelo menos quatro divindades, a dizer, uma das Graças (*Χάριτες*), uma ninfa, uma nereida e uma musa! O proveito nessa associação pode partir já desde essas múltiplas faces associadas ao nome, todas, é oportuno observar, pertinentes à matéria de construção das **Bucólicas**: ação de graças aos deuses, vegetação, águas e artes.

Nesse conjunto, poder-se-ia indagar que teria a ver o envolvimento entre gratidão e os demais, estes últimos sendo, cremos, já mais claros, a essa altura de nossa análise. Ora, para quem é versado nas práticas dos antigos – e assim não fora diferente tanto para os gregos como para os romanos –, um ritual de demonstração de gratidão dispensado aos deuses pela colheita, pelas chuvas, enfim, por tudo da força produtiva da natureza, especialmente a germinativa, nomeadamente uma *ação de graças* é mais do que natural, mas mesmo cultural. Pois bem: a preocupação de Virgílio, malgrado às vezes poder parecer um ou outro poema (por exemplo, a **Bucólica III**) se desviar de uma certa gravidade para que o poeta reiteradamente remete, quanto a reservar sempre um espaço para a reverência aos deuses parece, portanto, começar bem expressa pelo foco dirigido a Talia. É curioso, ainda, observar que, numa tradição, as Graças seriam filhas não de Zeus (tradição mais difundida), mas de Dioniso e de Afrodite, o que nos direcionaria mais propiciamente ao contexto bucólico. Mas claro, as várias ‘aventuras’ de Zeus em seus envoltimentos amorosos, sobretudo efebófilos (Ganimedes), também podem

ser aproveitadas nesse sentido, de se entendê-lo como alternativa de associação a todo o quadro das divindades mencionadas.

Talia, entretanto, não é o foco do poema, diga-se! Apenas fizemos essas ressalvas no interesse de que sempre se procure, sobretudo o jovem estudante, observar com profundidade essas referências por vezes sutis na poesia de Virgílio: aqui, Talia, acaba sintetizando esse lado, se assim podemos propor, religioso do poema, que sempre direta ou indiretamente parece estar presente nesses poemas de Virgílio.

De qualquer modo, os dois versos iniciais, a despeito disso tudo que a presença de Talia sugira, apontam para uma espécie de habilitação, ou melhor, é um momento que parece carregar uma intenção de caráter histórico, por assim dizer: o fato de Talia ter sido a primeira a se dignar interpretar com metro siracusano (em referência à métrica consagrada pelo estilo siciliano) e de não se envergonhar de habitar as matas (sua morada característica de interesse aqui) se afigura como um *manifesto*, num dizer moderno, mas, claro, de modo mais rústico. O que importa, nesse caso, é que palavras como *primeira* (a fazer algo)(lat. *prima*), o *metro siracusano* (*Syracosio uersu*) e *não se envergonhou* (*nec erunuit*) sugere, de imediato, uma atenção como que histórica que o poeta queira ajuntar a essas ações: mais do que meras frivolidades, como por muito tempo se pensara e noutra época se pensaria novamente, essas manifestações vem agora revestidas de força, cor, propósitos antes ignorados, deliberadamente ou não. O bucolismo, portanto, ganha território, ganha direito autorizado de manifestar-se. Os tempos são outros por que passam os romanos, e Virgílio estava bem ciente disso. O espaço para guerras cada vez mais se estreita: é o que nos diz os vv. 3-5, em que o poeta fala, quase em tom jocoso, do ‘puxão’ de orelha dado por Apolo (referido por um de seus epítetos, Cíntio, em referência ao monte de Delos, *Κύνθοϋ*) no eu lírico do poema:

*Cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem  
uellit, et admonuit: 'Pastorem, Tityre, pinguis  
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.'* 5

Como eu cantasse reis e guerras, Cíntio me puxou a orelha  
e advertiu: ‘Títiro, é mister que o pastor apascente as nédias  
ovelhas e recite uma canção singela’. 5

O tempo é, portanto, de paz, de tranquilidade, de bucolismo. É tempo de cantar amenidades. Apolo esclarece – ou seria, antes, Apolo recordando do que lhe é próprio, isto é, ao pastor-poeta? – o que é mister, o que *não pode deixar* de ser exercido pelo pastor-poeta. As duas atividades são emblemáticas: pastoreio e arte-folga.

Segue-se uma homenagem a um general proeminente do período de Augusto, Varo<sup>79</sup> (*Publius Quinctilius Varus*), como quem o poeta pareceria esclarecer que, malgrado a época seja propícia ao bucolismo, *lato sensu*, o passado bélico heroico não devesse jamais ser esquecido. As guerras, note-se, são referidas como *tristia* ‘desoladoras’.

A palavra de que o poeta se utiliza para expressar a matéria que pretende cantar é expressiva e um tanto elaborada: neutro plural, *iniussa*, particípio substantivado, remetemos ao que foi comentado a respeito do sentido original dessa família, com o verbo *iubēre* « mandar, comandar », que, na verdade continha, antes, a noção de *imprimir uma força que afete (algo) em seu estado natural*. Brillante é, não surpreendentemente, para quem conhece a altíssima qualidade da poesia de Virgílio, captar a síntese do poeta nessa palavra: o *non iniussa cano* que abre o v. 9 não é de se estender exclusivamente à ideia de que o eu lírico haja de cantar tudo quanto da natureza, em seu *estado natural*, intocado, inalterado, ‘bruto’ (essa palavra, aliás, em aparente contradição, pois que o bucolismo se proponha a cantar o que é rústico, mas não necessariamente *de forma rústica*), mas também à de o pastor-poeta (qualquer deles autêntico) *poder*, isto é, *estar autorizado* (inclusive pelo governo) a exercer sua arte, não ser mais *forçado* a produzir esta ou aquela produção (daí o *iniussa*, não forçadas, não comandadas)! Remetemos, nesse ponto, o leitor à primeira bucólica, quando Títiro confirma tal pensamento. De certa forma, diríamos que a primeira parte do poema pode ser bem demarcada nesse ponto, com o apelo do eu lírico às Piérides, ninfas trácias, sua presença servindo como invocação clássica.

A segunda parte do poema, que, com efeito, compõe seu restante, começa agora, vv. 14-86. A situação ou cena é: dois garotos, Crômis e Mnasilo, há tempos querendo ouvir das histórias do velho Sileno, avistam-no dormindo, na verdade exausto pelas festas do dia anterior, festas dionisíacas, com muito vinho. Hesitantes em se aproximar do velho, será preciso juntar-se aos garotos uma companheira, Egle (*Ἔγλη*), como diz o próprio eu, *Naiadum pulcherrima*, a mais bela das Náiades, v. 21, ninfas associadas ao elemento aquático. Ela própria se habilita a ‘pregar uma peça’ no velho, pintando-lhe o rosto. O velho acorda, bem-humorado com a brincadeira, e se dispõe a narrar as histórias. Nesse ponto, limitamo-nos a comentar que nos parece significativa a diferença entre as idades dos jovens e do velho: seria, claramente, mais um momento que Virgílio toma como oportuno para tratar de outra utilidade da arte que então se propunha uma das vertentes, a dizer, a didascálica, ou, em termos mais simples, didática.

---

<sup>79</sup> Dificilmente se fecha a questão assim: há pelo menos outros dois Varos a quem Virgílio poderia estar se referindo, a dizer, Lúcio Varo, filósofo epicurista, e outro, amigo de Horácio, aparentemente o mesmo general referido.

A união entre arte e educação também foi, sob certa medida, preocupação na produção de Horácio, grande amigo de Virgílio.

Assim, o velho começa a narrativa propriamente dita. É um belíssimo exemplo, desde seu início, de uma ostensiva ilustração, uma brilhante pintura, um cenário bucólico esplêndido cuja mais patente impressão, ao menos para nós, é completa, em sua verossimilhança. Não se trata apenas de mais um desenho do poeta, mas um momento em que, com efeito, talvez a arte deste se aproxime mais da daquele, a dizer, da do mestre Teócrito: como lá, em seu primeiro e primoroso **Idílio**, aqui também se unem, não, se coadunam arte e instrução, estética e erudição, formosura e intelecto. É quando, nesse belo conjunto de poesias de Virgílio, a atenção do leitor é ‘manobrada’, engenhosamente, em direção a esse mundo bucólico mais explicitamente. É como, semelhantemente, nesse pormenor, se estrutura a **Bucólica IV**, quanto à própria narrativa parecer se descortinar, se desvelar para deleite profundo da audiência.

Como já se pode esperar, é natural que ela comece com o eu lírico descrevendo como a própria natureza, esse mundo a seu redor se exalte, vibre, ou, como vimos vendo, *reage* à poesia.

Há alguma curiosidade na menção feita ao Parnaso, ao Ródope e ao Ísmaro: entremeada nesse início da narrativa, parecem evocar aquele desejo profundo, nutrido por Virgílio, por Horácio, mas sobretudo por todo grande artista romano, de produzir algo legitimamente romano e com reconhecimento, glória. É uma espécie de emancipação, que já fora o tempo de ser entendida como política e militar e agora dever ser artística e intelectual: estamos de volta ao *otium cum dignitate*. As montanhas, especialmente os Apeninos, que atravessam toda a Itália, mas obviamente também as das ilhas, Córsega, Sardenha e Sicília (esta última, insígnia do universo bucólico), são subentendidas, quase requeridas, numa espécie de figura de linguagem, em que as dos gregos aparecem como que para servir, na verdade, para realçar a importância da autoconfiança e autovalorização dos romanos.

A organização do poeta em compor seu poema é habilidosa: os elementos do mundo devem começar a narrativa, para ilustrar a união derivada que ‘costura’, que ‘tece’ o universo bucólico. A ordem do mundo, assim, é estabelecida. E logo virá um momento de complicação, o do furto de Prometeu, entrando como aquele elemento já mencionado do mito, v. 42.

Todas as histórias que seguem são mitos que devem interessar pela presença bucólica, Pasífae, as Hespérides e outras, mas sobretudo porque coligem, compõem uma espécie de catálogo do bucolismo. Servem, antes, a nos contemplar a ideia de que todo esse universo seja coerente e também tem sua ‘história’ e sua razão de ser, sem justificativas ulteriores: é belo por si só, pela sua autenticidade, tanto mística como artística, se assim podemos dizer.

Mesmo se a narrativa pudesse bem se prolongar assim até o fim – que, a bem dizer, a nada impediria, pelo que foi referido –, um evento desponta na sequência, vv. 69-73, que parece atrair especial atenção, a dizer, a entrega da gaita. Retomada do idílio de Teócrito, ou mesmo paralelismo independente daquele, é componente significativo de toda a literatura original do bucolismo, pois que se trata quase que de um ritual, no sentido estrito da palavra, em que, solenemente – mas em conformidade ao meio bucólico e, portanto, sendo potencialmente rústico em sua natureza –, se transfere uma um ofício, uma arte, uma um legado, uma tradição do pastor-poeta ao seu outro.

A imagem final do poema, mais uma vez, relembra a já consagrada imagem da primeira bucólica, das sombras do fim de um longo (e de merecido descanso) dia de trabalho, não sendo de balde acrescentar se tratar de imagem consagrada do *labor*.



## 2.7 *Ecloga septima*

*Meliboeus*

*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,  
 compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,  
 Thyrsis oues, Corydon distentas lacte capellas,  
 ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,  
 et cantare pares et respondere parati. 5*

*huc mihi, dum teneras defendo a frigore myrtos,  
 uir gregis ipse caper deerrauerat; atque ego Daphnim  
 aspicio. ille ubi me contra uidet: «ocius» inquit  
 «huc ades, o Meliboee; caper tibi saluus et haedi;  
 et si quid cessare potes, requiesce sub umbra. 10*

*huc ipsi potum uenient per prata iuuenci;  
 hic uiridis tenera praetexit harundine ripas  
 Mincius, eque sacra resonant examina quercu.»  
 quid facerem? neque ego Alcippen, nec Phyllida habebam,  
 depulsos a lacte domi quae clauderet agnos; 15*

*et certamen erat Corydon cum Thyrside magnum.  
 posthabui tamen illorum mea seria ludo.  
 alternis igitur contendere uersibus ambo  
 coepere; alternos Musae meminisse uolebant.  
 hos Corydon, illos referebat in ordine Thyrsis. 20*

*Corydon*

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

*Thyrsis*

*Pastores, hederam nascentem ornate poetam 25*  
*Arcades, inuidia rumpantur ut ilia Codro;  
 aut, si ultra placitum laudarit, baccare frontem*

## 2.7 Bucólica VII

**Me.** Dáfnis, por [feliz] acaso, assentara-se sob uma odorífera azinheira,  
e Córídon e Tirso haviam conjugado numa só as greis  
– Tirso as ovelhas, Córídon as cabrinhas, que retesavam de leite –,  
ambos estando à flor da idade, ambos sendo da Arcádia,  
tanto parelhos no cantar como prontos para cumprir sua função. 5  
Para lá de mim, enquanto protejo do frio as delicadas murtas,  
o cabrão, o macho da grei, por si só desgarrara, e ademais eu avisto  
Dáfnis. Onde ele está, olha diretamente para mim: ‘depressa’, diz ele,]  
‘chega cá, Melibeu, o teu cabrão e filhotes estão seguros.  
E, se consegues parar um pouco, repousa sob a sombra. 10  
Acolá os próprios novilhos irão pelos prados para beber;  
aqui Mêncio borda as ribanceiras com delicados  
caniços, e os enxames zumbem de dentro do sagrado carvalho’.  
O que poderia fazer? Eu, não tinha nem Alcipe nem Fílida que  
trancasse lá em casa os cordeiros quando desmamados, 15  
e havia uma grande contenda, Córídon com Tirso.  
Preteri, contudo, à interpretação deles minhas tarefas:  
ambos, então, começaram a disputar em versos  
alternados: as Musas queriam guardar na lembrança alternados.  
Córídon referia uns, Tirso, outros, a turno. 20

**Co.** Ninfas Libetridas, meus amores, ou me concedeis uma [voz de]  
canção qual a de meu caro Codro – ele compõe coisas que por  
pouco não alcançam os versos de Febo – ou, se nem todos podemos,  
aqui no sagrado pinheiro ficará pendurada a flauta melodiosa.

**Ti.** Pastores, adornai com hera o poeta emergente, e vós, 25  
da Arcádia, que arreentem de inveja como as entranhas de Codro.  
Ou então, se ele declamar além do agrado, sua cabeça

*cingite, ne uati noceat mala lingua futuro.*

*Corydon*

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

*Thyrsis*

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

*Corydon*

*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,  
candidior cynnis, hederam formosior alba,  
cum primum pasti repetent praesepia tauri,  
si qua tui Corydonis habet te cura, uenito. 40*

*Thyrsis*

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

*Corydon*

*Muscosi fontes, et somno mollior herba, 45  
et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra,  
solstitium pecori defendite: iam uenit aestas  
torrida, iam lento turgent in palmitum gemmae.*

cingi com o bácaro, porque uma má língua não seja funesta ao poeta vindouro.

**Co.** Délia, o tolo Mícon deu a ti esta cabeça de sedoso javali e os chifres ramificados de cervo vívido: 30  
se isto for especial, alçarás as pernas em liso mármore e bem-calçada do coturno encarnado.

**Ti.** O tarro de leite e estes bolos, Priapo, em quantos anos que haja, é a contento que tu desejes: és o guardião da horta do pobre. 35  
Ora te fizemos, conforme a ocasião, de mármore; tu, porém, se a reprodução repletar a grei, será ele de ouro.

**Co.** Nereida Galateia, mais doce do que o tomilho do Hibla, mais brilhante do que o cisne, mais formosa do que alva hera, assim que os touros, após alimentados, voltarem ao curral, se algum cuidado guardas de teu Córídon, virá ela. 40

**Ti.** Já eu, pareça-te mais amargo do que as ervas da Sardenha, mais áspero do que a gilbardeira, mais vil do que sargaço vomitado, se este meu brilho não durar mais do que um ano inteiro.  
Ide para casa depois de apascentados, novilhos, ide, se mereço respeito.

**Co.** Fontes de musgos e erva mais suave do que o sono – 45  
e que o robusto medronheiro vos cobre com fina sombra –, guardai o solstício de Áries: já vem vindo o verão ressequido, já despontam os pimpolhos na vara de videira.

*Thyrsis*

*Hic focus et taedae pingues, hic plurimus ignis  
semper, et adsidua postes fuligine nigri; 50  
hic tantum boreae curamus frigora, quantum  
aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas.*

*Corydon*

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

*Thyrsis*

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

*Corydon*

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

*Thyrsis*

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

*Meliboeus*

*Haec memini, et uictum frustra contendere Thyrsim.  
ex illo Corydon Corydon est tempore nobis. 70*

**Ti.** Aqui há um altar e toras espessas, ali sempre há a chama  
fecundíssima, e os umbrais são escuros da fuligem frequente; 50  
aqui tanto velamos pelos ventos de Bóreas, quanto  
ou o lobo pelo seu bando, ou os rios caudalosos pelas margens.

**Co.** Florescem tanto os zimbros como as ásperas castanheiras;  
aqui e ali e sob alguma árvore sossegam relaxados seus frutos;  
ora tudo sorri: mas se o formoso Alex 55  
se afastar destes montes, logo verás mesmo os rios secos.

**Ti.** O campo resseca; o renovo elevado fica morrendo de sede pela falta;  
Líber abomina as sombras dos pâmpanos nos outeiros:  
com a chegada de nossa Fílida, o bosque inteiro há de florescer,  
e Júpiter fecundíssimo descera com a copiosa chuva. 60

**Co.** O choupo é favoritíssimo a Alcides, a videira a Iaco,  
a murta à formosa Vênus, e o loureiro só seu a Febo.  
Fílida adora as aveleiras: enquanto Fílida adorá-las,  
nem a murta nem o loureiro de Febo vencerá as aveleiras.

**Ti.** O freixo nas matas é belíssimo, o pinheiro nos jardins, 65  
o choupo nos rios e o abeto nas altas montanhas:  
mas se visitares o mais das vezes a mim, Lícida formoso,  
o freixo há de admitir derrota para ti e o pinheiro nos jardins.

**Me.** Guardo na lembrança isso tudo e de disputar em vão com o derrotado Tirso:  
desde esse tempo, Córion, para mim, é como só ele. 70

### 2.7.1 Comentários à **Bucólica VII**

A **Bucólica VII**, (con)juntamente com a **IX**, com efeito poderia compor o que entendemos como Dáfnis (herói bucólico por excelência, até essa altura desses poemas) já se encontrando num estado de haver assumido, por assim dizer, seu espaço, ou, ao menos, um de seus espaços, funções junto ao cenário bucólico, e tendo lugar uma espécie de prévia, preparativos e aprestamentos para uma apoteose, bem a sua modo, respectivamente. Em outras palavras, o que já propomos é uma leitura da **Bucólica VII** em que ela se posponha, na cronologia mítica dos poemas, à **VIII** e à **IX**. Essa é, naturalmente, apenas uma das leituras/interpretações/análises possíveis, e a proposta de que ora nos incumbimos – porquanto um desafio, pois que, em princípio, se poderia mesmo pensar em ser um tanto indiferente a ordem entre as **Bucólicas VII** e **IX** –, por conseguinte, contempla unir esta àquela, de modo que possamos adentrar a **VIII** com um terreno bem preparado quanto a apreciar a riqueza e importância da última, no conjunto, inclusive, dos dez poemas bucólicos. Comparável com a quarta, nesse pormenor, já adiantaríamos ser a **VIII**, em sua envergadura geral bucólica, mas, porventura, agora se deitando ênfase maior, no poema, a uma concretização da esperança da outra, uma confirmação e manifestação encarnadas na figura de Dáfnis, ou, antes, ao menos de sua chegada ou, mais acertadamente, seu retorno triunfante, por assim dizer. Disso trataremos no próximo comentário, em que nos debruçamos na **VIII**, para manter a ordem geral consagrada de publicação das **Bucólicas**. Isso poderá atrapalhar um pouco a análise, mas cremos ser de bom propósito, ao leitor e ao estudante atentos, envolver-se com essa dificuldade característica e aparente que se impõe nos primeiros contatos com esses poemas, a de sua ordem efetiva de composição.

Um elemento que convidamos especialmente o estudante a observar, com fim de contemplar mais de uma leitura já primária do poema, é a fala de Dáfnis, vv. 9-13:

*huc ades, o Meliboe, caper tibi saluus et haedi;  
et, se quid cessare potes, requiesce sub umbra.* 10  
*Huc ipsi potum uenient per prata iuueni,  
hic uiridis tenera praetexit arundine ripas  
Mincius, eque sacra resonant examina quercu.*

Ó Melibeu, chega cá [depressa], o teu cabrão e filhotes  
estão seguros.]  
E, se consegues resistir um pouco a eles, repousa sob a  
sombra]  
Acolá os próprios novilhos irão pelos prados para beber, 10  
aqui Mêncio borda as ribanceiras com delicados caniços,  
e os enxames zumbem de dentro do sagrado carvalho.

Esta fala, praticamente no início do poema, já a ressaltamos antes de seguir como vimos, verso a verso, porque nos chama atenção que Dáfnis apareça, curiosamente, não como simples pastor, principal como seja, mas, notoriamente, como *mestre*, isto é, ele parece dar aquela ‘chamada’ ou, antes, *orienta* um de seus pupilos (pois que Melibeu é pastor-poeta e personagem recorrente nesses poemas) a contemplar, tomar ciência de seu derredor e do que acontece: uma competição, muito semelhante àquelas da **III** e, especialmente, da **V**, pois que competição verdadeira no sentido antigo, virtuoso e amigável. Dáfnis, aí, poderia entrar, pensamos, já numa leitura diferente da que propomos, como metáfora da própria natureza que, singelamente, nessa cena inicial do poema, como que sussurrasse ao ouvido de Melibeu. O espírito de Dáfnis, seja como for, sutilmente representado nesse sentido, serviria, no conjunto de poemas, a demarcar este, em particular, como um que o poeta nos aponta, mais uma vez, como na **Bucólica VI**, para a proposta didascálica que já pudemos detectar ser frequente na poesia de Virgílio.<sup>80</sup> A diferença, agora, é que não somente isso se ressaltaria, mas o próprio fato de ser Dáfnis ou, antes, sua essência, espírito, sua memória, como dizemos popularmente, aparecer sintomaticamente, nessa leitura, como ponto fundamental de todas as transformações culturais às quais se deu espaço no período perene de Otávio, a dizer, por exemplo, o interesse então emergente de se difundir a cultura grega e romana e a importância generalizada atribuída à educação.

Entretanto, a análise que propomos, de fato, como mais proveitosa para o entendimento conjunto dos poemas prescinde desse viés, muito embora, naturalmente, este último possa muito bem enriquecer aquele.

Retomando do início, Dáfnis é mencionado logo no primeiro verso, malgrado no fim deste, e isso já nos pode sugerir a complementação deste em relação ao fim da **Bucólica VIII**, que termina com a chegada do herói. Essa espécie de ‘suspensão’, bem do gosto alexandrino, isto é, esse deslocamento do nome de Dáfnis para o fim do poema, não deve, portanto, de modo algum, obscurecer esse detalhe, se por bem de uma inter-relação das três **Bucólicas** referidas. O lat. *forte*<sup>81</sup>, antigo ablativo cristalizado em advérbio, também pode contribuir nesse sentido,

<sup>80</sup> Permitimo-nos referir, aqui, que esse aspecto, de fato, para aquele que já tenha estudado com profundidade a obra de Virgílio, não se limitar, de modo algum às **Bucólicas**, mas a toda sua obra, especialmente à **Enéida** e às **Geórgicas**.

<sup>81</sup> Família de conceito ambivalente em sua origem, como tantos outros na cultura indo-europeia, ora ele propendendo a um sentido positivo, ora a um negativo, seu sentido vale estudo atento. O lat. *fortūna*, vaga e reiteradamente associado, em diversos estudos e dicionários, à família de *fero* (a que se conectaria, por *ablaut*, a *for-*) nada teria, pensamos, a ver com esta, senão secundariamente. A imagem deve encontrar paralelo, cremos, na mesma do gr. *καίρως* (que deve remontar à raiz *\*ker-* « (re)cortar; arranhar », *καίρως* < *\*kariōs* < *\*kriōs*) e, como já mostrara judiciosamente ONIANS (1988, pp. 343-348), se a ideia desta tem a ver com uma *passagem que se abre por tempo limitado, uel sim.* e haja vista o lat. *opportunitas* indicar etimologicamente também a ideia de passagem (cf. port. *porta*), é mais do que provável que a família de *fortūna* remonte a imagem similar. A candidata que então

pois que, ao invés de se traduzir aí, como de costume, como mero *por acaso*, deve antes ser entendido como *por [feliz] acaso, oportunamente*: sua vinda, providencial, como se deixa inteligir na **Bucólica VIII**, com o canto dos pastores, está longe de refletir mero acaso.

Dáfnis, nesse percurso inicial e, no entanto, conclusivo do poema que seria o anterior, a **Bucólica VIII**, parecendo encontrar o cenário em ordem, assume sua posição como pastor-mor desse universo: assenta-se sob uma árvore de ampla copa, odorífera (não bastaria, aqui, traduzir o *argūta*<sup>82</sup>, v. 1, como simplesmente *cheirosa*), com que se compõe imagem consagrada do bucolismo, uma de tranquilidade, serenidade, paz, mas, aqui, com um toque ora sugerindo, como de praxe, a natureza, pelo detalhe da singeleza de se deter e sentir um odor, mas sem que nos esqueçamos da sugestão mística dos vapores, essências e congêneres, propícios ao relaxamento, à meditação, à ‘comunhão’, por assim dizer, do pastor-poeta bucólico a todo seu derredor da natureza.

Dito isso, acresça-se o momento em que Dáfnis se recosta e observa o que está em trânsito: dois pastores, um já de nós bem familiar, Córidon, e Tírsis procuram *convergir num só* os dois rebanhos diferentes. Em essência, os rebanhos são do mesmo tipo, a dizer, ambos de gado dito miúdo, o de Córidon, de cabrinhas, o de Tírsis, de ovelhas. Mas o interessante aqui, cremos, está nesse verbo *compulerant*, v. 2, para se referir ao tocar conjunto dos dois pastores: o prefixo *com-*, aí, é mister que se lhe resgate seu devido valor original, de *termo*, com que se depreende um sentido, junto ao verbo *pellere*, de *convergir* os dois rebanhos. Essa conversão não é gratuita: antes, sugere tratar-se do profundo e sensível desejo do poeta bucólico de, verdadeiramente, procurar essa união íntima entre todas as coisas e seres da natureza. Questão dessa espécie, obviamente, abre margem a outras, com implicações, por exemplo, filosóficas, já detectadas noutro momento das **Bucólicas** e que não se descartam aqui.

---

propomos é a raiz *\*b<sup>h</sup>erH-* « (per)furar », presente no próprio latim *foro* « idem ». A queda da laringal em latim, nesse caso, explica-se pelo chamado ‘efeito Saussure’, desaparecimento da laringal no aglomerado -oRHC-, R sendo ressoante e C qualquer oclusiva. No grego, a raiz tomada para *cortar* teria indicado *cortar para abrir passagem* em *καίρος*, donde a noção herdada de *oportunidade*. A vantagem dessa hipótese que aventamos está sobretudo no paralelismo entre lat. *porto* (que deriva igualmente de raiz em sentido de [per]furar, *\*per-*) e *foro*. *Fortūna*, nessa perspectiva, seria literalmente algo como ‘momento potencial de passagem’, sentido que julgamos plenamente compatível com as propostas em ONIANS, *l.c.*

<sup>82</sup> Cf. *argutus* no cap. 3. Esse é um adjetivo/particípio que diríamos ser raramente aplicado nesse sentido. A etimologia da família do verbo *arguere*, todavia, ainda não está suficientemente esclarecida, com cognatos importantes no hitita. Limitamo-nos, aqui, a referir que o sentido corrente, que nos dá o verbo *arguir*, orbita, nessa família, por noções dos *sentidos* (tato, audição etc.). Daí se poder, ainda que provisoriamente, compreender a associação entre as duas nuances. As noções visuais de *brilho* associadas a termos como lat. *argentum*, gr. *ἄργυρος* « prata », não se associam necessariamente, em termos etimológicos, aos sentidos mais antigos, institucionais de termos do hitita e do verbo latino *arguere*. De todo modo, a nuance de *esclarecer* (donde viria a de *arguir*) deve pairar por aí, podendo tratar-se da mesma raiz, afinal.

É questão, porém, que nos desviaria da análise mais específica, e limitamo-nos, assim, apenas a referi-la a título de curiosidade.

A fartura de leite dos rebanhos, *distentas lacte* (que retesavam de leite), v. 3, é imagem apreciada por Virgílio para configurar prosperidade e já nos é conhecida da **IV**, agora, da **VII** e ainda será da **Bucólica IX**. Essa fartura, imagem de bem-aventurança (também religiosa, como se pode depreender do que ficou discutido da **IV**), coaduna-se com o que se propõe da continuidade mencionada entre os poemas. Por fim, somam-se, ao momento em trânsito, a menção de ambos os pastores estar à flor da idade, ser da Arcádia (cuja simples menção implica, no bucolismo, associação imediata à arte) e igualmente aptos, mas, observe-se, é referido, particularmente, serem-no *no cantar*. Essa escolha, mais uma vez, dificilmente, pode passar despercebida, pois que específica, na medida em que, no bucolismo, variadíssimas são as possibilidades quanto a que aspectos pastores, em competição, disputam. Ela tem a ver, então, com o pormenor que vimos discutindo, de, sobretudo dentro em pouco no poema, haver intenção didascálica associada à atitude de Dáfnis. O cantar, é bom sempre lembrar aqui, não é mero passatempo, folga ou gracejo: muito embora também possa preencher esses propósitos no universo bucólico, por outro lado não convém perder de vista seu caráter místico e artístico intrínseco, na origem.

Especial observação cremos ser necessário dispensar ao verbo *respondēre*, v. 5, quando Melibeu diz ambos os pastores estar ou ser *parāti respondēre*, que traduzimos *prontos para fazer sua parte*. Trata-se de alguma licença tradutória nossa? Não. Tampouco a propomos como artifício que viabilize, sem devido fundamento, a interpretação que vem sendo proposta. Aqui nos detemos, brevemente, para esse esclarecimento. Nesse verbo derivado de *spondēre*, cujo sentido mais imediato e evidente em latim é o de *prometer, comprometer-se (a fazer algo)*, subjaz um sentido importante a se recuperar, que rendeu o de *responder por*, associado intimamente, na cultura indo-europeia, a um dos rituais de juramento. Nesse sentido, ambas as nuances são fragmentos da noção-base mais antiga, aqui recuperada, no poema: muito embora, comodamente, se possa traduzir *parāti respondēre*, em relação aos pastores-poetas, como *preparados, aptos a responder ou a alternar-se (na recitação)*<sup>83</sup> um sentido final mais completo deve propender a um que envolva ambos os atos, o de *falar*, sim, mas também o de *fazer*. Toda a cena que sobrevém, a da competição, que ainda está para começar, a essa altura, aponta nessa direção, em que não se adequaria simplesmente um revezamento dos dois pastores, mas uma verdadeira *encenação*, por assim dizer, no sentido de que o quadro se completa na

---

<sup>83</sup> Menção, inclusive, é feita a isso mais abaixo, v. 20, quando se diz que as Musas o apreciam alternadamente, o que se reflete no *alternōs*

medida em que estes *interajam* como tudo que faz parte do cenário. O cantar é apenas um desses elementos. Traduzir o grupo nominal como *aptos a correspondere* nos parece solução igualmente recomendável e proveitosa.

A fala de Dáfnis, vv. 8-13, é um convite, ou mesmo uma lição que se deixa entrever: ao romano, também, convém começar a ver o que produz de próprio, de inato com interesse de evitar interferências contínuas como a grega. Essa fala é uma forma de Dáfnis, como espécie de rei, então assentado, dirigir seu ‘rebanho’ de pastores, guiá-los para uma posteridade auspiciosa, de arte e paz, mas também para uma contemplação das maravilhas da natureza, pulsantes, perpétuas, nunca enfadonhas, como se chegou a pensar em determinada época. Nesse sentido, poder-se-ia falar mesmo numa redescoberta de seu derredor e, assim, de suas origens.

A indagação de Melibeus, v. 14, parece interessante e talvez oculte uma ponte com outras dos poemas. Numa análise mais imediata, achamos oportuno observar que a frase *quid facerem?* (o que poderia eu fazer?), do verso referido, não deve se referir exclusivamente a, por exemplo, uma constatação de Melibeus não poder resistir ao convite de Dáfnis. Pensamos ser mais proveitoso entender o verbo fazendo referência a uma preocupação, um cuidado de Melibeus, em vendo seus colegas pressurosos em suas atividades, com também se ocupar. Nesse sentido, a imagem se conforma com a indagação final da **Bucólica II**, a de *preocupação em fazer sua parte, retomar seu trabalho, fazer algo de útil*.

A atenção concentra-se, assim, na contenda, que começa a partir desse ponto e se estende até o final – mais precisamente, vv. 21-86 –, parecendo abrir margem a uma ponte, de fato, com a última **Bucólica**, a **X**. Mas quanto a isso falaremos mais adiante.

Antes de abrir-se o certame propriamente dito, ocorre-nos deter-se um instante no v. 16, em que cremos despontar um termo de interesse quanto a um par, ou antes, a um cotejo instrutivo dentro das perspectivas do universo bucólico de que vimos tratando: valioso é o adjetivo de que se serve Melibeus para referir – na verdade, mais notoriamente, confessar – o que pretere para dar atenção, assistir ao ‘espetáculo’ dos colegas, a dizer, *mea seria* (neutro plural acusativo), que traduzimos *minhas tarefas*. Com essa disposição lado a lado, no verso, os termos (*mea*) *seria* e (*illōrum*) *ludo* delimitam bem dois conceitos não dissimétricos, mas que, antes, se complementam na conjuntura na época romana vigente, de Virgílio, com os valores que vimos discutindo, mormente os de autovalorização (da produção romana como um todo, livre de influências) e de reconhecimento do *otium cum dignitate*: por um lado, parece-nos pertinente observar a disposição dos próprios pronomes, de um lado, o que nos parece apontar para o individual (*mea*), do outro, o que aponta para o plural e cooperativo.

Mas convém, principalmente, perscrutar o sentido do adjetivo substantivado (*seria*) em contraposição a *ludo*, em que se deve patentear não uma sugestão de que Melibeu deixara os trabalhos ‘sérios’, como se estes – as ocupações diárias, as obrigações, enfim, tudo indispensável à manutenção da vida, os *negotia*<sup>84</sup> – prevalecessem em detrimento daqueles.

Seria contrassenso, no nosso entendimento, e pareceria mesmo inverossímil o poeta adotar tal posicionamento a essa altura das **Bucólicas**. Poderia Virgílio ter mudado radicalmente sua mundividência, inclusive no que se refere a valores filosófico-morais? A nós parece haver suficiente peso em sua obra, como um todo, para desmentir tal possibilidade. A coerência dos poemas não deve se perder aqui: pelo contrário, mais nomeadamente – pois que nomeia, com os termos referidos, os valores em questão – estabelece sua ‘missão’ como poeta unificador da produção e do mundo romanos. A etimologia, embora não completamente clara de se determinar, de *serius*, permite atentar a algumas ideias, todavia: seus cognatos, embora escassos, parecem apontar para uma ideia temporal, especificamente, se correto, de *continuidade*. Para tal noção, o indo-europeu dispunha de muitas raízes, de modo geral, mas cada uma com suas peculiaridades semânticas, de modo que, por isso mesmo, se torna vaga, em princípio, a de *serius*.

Mesmo assim, o que cremos ser de importância central nisso tudo é que ele seja suficientemente claro no momento em que é contraposto (e substantivado) a *ludus*: como disse, essa contraposição nos parece flagrante para esclarecer duas extremidades do universo bucólico que se complementam, a de *serius* cumprindo referir-se às *atividades contínuas do dia a dia*, as atividades necessárias à subsistência do ser humano, enquanto a de *ludus*, às atividades *entrepostas* às primeiras. Aí é que entra o conceito profundo dos *otia*: não se trata, de modo algum, de uma contraposição entre *atividades importantes (seria)*, de um lado, e de outro *atividades de folga*. Obviamente, sob determinada época, acabaram sendo entendidas assim, mas cumpre não perder de vista aqui as noções: ambas são de importância na sociedade – e é para o que aponta o poeta –, com a diferença, em princípio, tão somente, de que algumas se praticam ou se exercem no dia por *obrigação*, por *necessidade*, e as outras, por *cultivo do espírito*, por *diletantismo* (mas no sentido de gosto profundo pelas artes), enfim, por *interesse na arte*, que acaba se *intercalando* – e daí o contraste com o sentido temporal arraigado originalmente em *serius* – entre as atividades prementes do cotidiano. Ratificando, de modo algum *ludus* deve ser entendido, aí, como mera frivolidade de caráter jocoso, em detrimento às atividades regulares de produção para manutenção da vida, mas resguardar igual peso.

---

<sup>84</sup> Cf. o verbete *otium* no cap. 3 para estudo também de *negotium*.

Tecidos esses esclarecimentos, cremos haver suficientes elementos para, finalmente, adentrar o certame dos pastores.

Alguns elementos quase prescritos desses ‘concursos’ bucólicos recorrem aqui, como invocações ou menções às mais variadas entidades do universo deles, especialmente às de caráter mítico, normalmente bem conhecidas, mas não necessariamente. Essas referências, como se sabe bem, entram aqui como recurso de que se valem os participantes da contenda com fim de atrair para si o favor das entidades, frequentemente associadas à própria arte em exercício na contenda. Curioso, diríamos, é levar em consideração que a própria multiplicidade de referências que costumeiramente compõe esse rol de menções feitas pelos pastores-poetas parecia fazer parte essencial ou, ao menos, tradicional do ‘evento’. Conhecer quantas mais fosse possível, assim, já era expediente de o pastor-poeta demonstrar parte de seus talentos. Porventura, a menção de mitos ou de entidades um tanto ou muito obscuros seria uma adição particularmente requintada de talento, recurso que, sabe-se, será fartamente explorado pelos elegíacos romanos, especialmente os das elegias eróticas, Propércio, Tibulo e Ovídio.

As Libetridas (*Λειβήθριδες*), que Córidon invoca na sua primeira fala, dos vv. 21-24, são ninfas associadas a uma cidade que fora próxima ao monte Olimpo, na qual havia sido enterrado Orfeu. A referência, portanto, como de praxe na abertura dessas contendas, é começar pela consagração ou a grandes deuses, como Júpiter, ou a deuses intrinsecamente associados à arte em questão, no caso em questão, a poesia, mas que, obviamente, podiam incluir associações aos próprios temas dos poemas recitados na falas dos pastores-poetas.

Na oração com o verbo *possumus*, v. 23, subentende-se o verbo da anterior, *facere*, expediente comum em todos os escritores do latim clássico, poetas ou prosadores. *Facere*, aí, é fazer o mesmo que Febo, entenda-se, vale tanto quanto procurar igualá-lo, emulá-lo, *fazer tanto quanto* ele. Esse sentido de *conta*, *valor*, de *perfarer* ou *consumar* algo é frequente e importante do verbo e documentado desde os textos mais primevos da língua.

O Codro mencionado já foi razão de estudos variados. Limitamo-nos aqui a referir duas vertentes, mais tradicionais,<sup>85</sup> uma, que o identifica com o filho de Hércules, Telefo (*Τήλεφοος*), rei da Mísia que teria participado da guerra de Troia e por fim se aliado aos gregos; outra o refere como um epítome de autossacrifício, em último esforço de altruísmo, em que ele, disfarçado, penetrou o acampamento dórico na época da invasão dos Dórios, expondo-se deliberadamente ao perigo de morte, provocou dissidência entre estes, os quais, após matá-lo,

---

<sup>85</sup> Cf. Licurgo de Atenas, **Contra Leócrates**, 84-87. Para uma edição, cf. LYCURGUS. *Minor Attic Orators in two volumes*, 2, with an English translation by J. O. Burt, M.A. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1962.

resolveram não continuar a invasão, de acordo com a profecia (de que também soubera Codro) délfica que predissera fosse condição não morrer o rei oposto para que se consumasse a invasão. Assim, o rei, havendo se sacrificado, conseguira evitar a invasão. A despeito de explicações diversas que já tenha procurado para sua presença aqui, a nós parece sua figura entrar aqui, justamente, para ilustrar um senso profundo de patriotismo, de todo interesse, como vimos propondo, ao fundo político-cultural arraigado aos poemas.

O que é flagrante, diríamos ainda, é fato de ser, curiosamente, um autossacrifício que, no limiar daquela guerra, viera para arrefecê-la, antes de que efetivamente se manifestasse. O sentido de desejo de paz, portanto, nos parece de suma importância nessa referência, se correta a associação, pois estaria completamente de acordo com várias outras referências observadas até aqui nos poemas. A preocupação demonstrada pela bela imagem de ‘pendurar’ a flauta, que equivaleria a reconhecer as limitações de si próprio a ponto de abandonar um ofício ou arte, caso não houvesse esforço sincero e contínuo para aperfeiçoamento, deve sugerir que esses eventos esportivos, esses *otia* estavam ou deveriam estar, por bem, associados a uma prática consciente, mais uma vez, produtiva, e não a uma mera frivolidade ou indolência.

Na primeira fala de Tírsis, vv. 25-28, a imagem nos parece excessivamente inflamada, atípica de Virgílio, inclusive, a de o poeta usar de algo tão cru e ostensivamente hostil como *Arcades, invidia rumpantur ut ilia Codro* (Árcades, arrebenhem de inveja como as entranhas de Codro), haja vista, inclusive, a versão violenta de sua morte. Falha-nos, admitimos, que fim teria toda essa força na frase, vinda de Virgílio. De qualquer modo, deve entrar como parte, ao menos, do desejo de autoconfiança e de emancipação, por assim dizer, quanto aos modelos gregos que vêm sendo discutidos desde o início dos poemas.

Deste ponto em diante, do poema, na verdade, já desde o v. 21 até o final, v. 86, o concurso não nos parece extrapolar os elementos consagrados que já foram observados, até aqui, como potenciais desta típica cena ou, antes, ‘evento bucólico’, como vimos propondo. Diferentemente do que ocorrera nas observações referentes à **Bucólica III**, atente-se que, agora, na **VII**, o evento não parece terminar propriamente: ele se estende até o final, sem explicitar qualquer termo ao processo, em que os dois adversários, por assim dizer, simplesmente se mantêm no arrolamento de oferendas, características próprias, elogios, enfim, de elementos todos condizentes com esse lugar-comum dos poemas bucólicos. Isso, sob certa perspectiva, corroboraria o que vimos propondo, da inter-relação entre essas últimas **Bucólicas**, em termos de uma ordem de produção, não de publicação.

No meu entendimento, esse arrolamento, serve, antes de tudo, como expediente do poeta para exercitar sua própria erudição – se, por exemplo, ele propõe se deter numa exploração de

mitos – ou a própria variedade intrínseca de elementos intrínseca ao universo bucólico, uma possibilidade, obviamente, não necessariamente excluindo a outra. Antes, complementam-se ou dão passagem uma à outra. Não obstante, debrucemo-nos em alguns elementos dessas falas.

A fala da sequência, vv. 29-32, nos parece requerer especial atenção. De antemão, declaramo-nos um tanto céticos quanto, como parece ser unânime entre tão grande número de edições e estudos sobre as **Bucólicas**, ver nessa fala oferendas a Diana<sup>86</sup> (referida como Délia aqui, um de seus epítetos gregos) pura e simplesmente, sem qualquer sentido mais particular nelas. Ora! Parece-nos, se nada mais, no mínimo, notório as oferendas mencionadas ser, justamente, uma ‘cabeça’ de javali (não de se entender literalmente, mas o animal vivo) e um cervo *uiuax*, adjetivo (ou epíteto, se mostrar-se o caso aqui, como tratamos em nota abaixo)<sup>87</sup> de particular interesse.

Essas duas referências, ao javali e ao cervo, vão de encontro imediato não somente a animais consagrados a Diana, mas sobretudo lembrados, na mitologia greco-latina, quando associados a dois eventos em particular, uma dispensada a cada animal, independentemente. Embora possa pairar dúvida, em princípio, quanto a qual evento famoso de envolvimento de Diana em que se transmitiu a presença de ambos os animais, procurarei demonstrar, sem muita delonga, para quais cremos o poema apontar, se, naturalmente, considere-se este trajeto a seguir, em que procuramos defender maior sentido na presença desses animais, no poema como um todo.

Os dois eventos em que Diana (ou Ártemis, na tradição grega) esteve envolvida e que foram célebres pela sua participação, em que aparece algum javali, são o do quarto (terceiro, conforme outras versões) trabalho de Hércules, os *δωδέκαθλά*, o javali de Erimanto, *ὁ ἐρμυάνθιος κάπρος*, e o da negligência de Eneu de Cálidon (*Οἶνεύς ὁ Καλυδῶνος*).<sup>88</sup> Do primeiro caso, achamos proveitoso referir que as presas do javali foram depostas no grande templo de Cumas, por Hércules, após este tê-lo subjugado, e esse detalhe nos parece pertinente na medida em que se considera a importância dos oráculos de Cumas para o mundo romano, inclusive já tratado nos comentários referentes à **Bucólica IV**. No evento com o rei Eneu, este havia insuflado a fúria da deusa quando, após uma grande colheita do ano, a negligenciara no culto aos grandes deuses. Assim, a deusa expedira um javali monstruoso que aterrorizara as

<sup>86</sup> A tradição grega dos mitos que comentamos nesse trecho trata, naturalmente, do envolvimento de Ártemis. Uma vez, porém, em que se contemple uma preocupação do poeta – que, aliás, procuramos aqui secundar –, no trecho, em exaltar a cultura romana, como vimos comentando, exclusivamente por conveniência referimos Ártemis por Diana, o que serviria aos propósitos em vista, do poeta, pois que, afinal, se trata de divindades independentes.

<sup>87</sup> Daí o epíteto, no poema, de *uiuax*, etimologicamente associado, nessa nuance, ao Ing. *quick* «veloz», mas originalmente «ativo, desperto, pulsante», ambos da mesma raiz, \**g<sup>w</sup>eh<sub>3</sub>j-*.

<sup>88</sup> Cf. Ovídio, **Metamorfoses**, livro VIII.

terras do rei, até que seu filho, Meleagro, numa caçada que incluía vários heróis, conseguira matá-lo.

Os casos dos cervos são de natureza diversa: num, também referente a um dos trabalhos de Hércules, um majestoso cervo,<sup>89</sup> o de Cerineia (*ἡ κερυνίτις ἔλαφος*), com seus belos chifres ramificados e dourados e cascos de bronze, segundo o mito, originalmente havia sido escolhido pela própria Ártemis para ser um dos que puxassem seu carro. A prova de Hércules consistia em capturar o cervo, famoso por sua velocidade, o qual, dizia-se, ultrapassava uma flecha! Após vagar em vão por terras variadas, como Ístria e Trácia, sem conseguir capturá-lo, o mito varia, entretanto, quanto a se Hércules haveria, afinal, conseguido apanhar o animal.

Seja como for, nas variantes parece ser unânime a ideia de que, feita uma promessa a Ártemis de devolver o cervo a sua mestra, Hércules conseguiu cumprir a tarefa de trazê-lo ao rei Euristeu, mas, mediante um logro, devolveu o cervo a Ártemis, pois Euristeu não havia entendido que, ao ir tomá-lo, o animal escaparia prontamente.

O outro evento em que aparece a figura de um cervo, também associado a Ártemis, é o do caçador Acteão, que, numa caçada, deparara com Ártemis nua, banhando-se num lago, e esta, entendendo-se altamente violada numa das suas qualidades supremas, a nudez virginal, respondera com ferocidade: metamorfoseara-o em cervo, e as dezenas de cães que o acompanhavam o estraçalharam. Obviamente, o fato de ter sido transformado especificamente no cervo, particularmente frágil na situação em que fora colocada, associado à figura da deusa, comporta material profundo para análise das ‘punições’ divinas.

Sublinhados esses pormenores, podemos mais uma vez voltar a atenção ao trecho do poema: mencionados com brevidade, acreditamos se tornar sugestivo que os mitos associados ao poema devam ser os em que Ártemis, naturalmente, aparece reverenciada, com a devolução desses animais consagrados à sua figura. O que nos parece pertinente na breve referência – se assim considerada, de passagem, no poema – é a concomitância dos caracteres divergentes e, mesmo assim, comparáveis na medida em que associados a Diana/Ártemis: tal contraste, quereria mostrar o poeta, na verdade, não existe, pois são partes igualmente significativas da natureza, inclusive pelos contrastes que os separam. Que pertinência haveria nisso, para proveito da análise das **Bucólicas** de Virgílio? Cremos a resposta estar, precisamente, no fato de, mais uma vez, o poeta propor, ainda que com certa discrição, as uniões venturosas tão almeçadas por aquele sentimento romano que Virgílio, Horácio, Cícero e alguns outros nutriram

---

<sup>89</sup> Na verdade, em última palavra, deve se tratar de uma rena, pois as corças gregas não apresentavam chifres, fato que, ao menos em parte, auxilia no entendimento da imagem miraculosa suscitada pela aparência inusitada do animal no mito em questão.

tão profundamente, o de paz, o união de seus povos, o de ‘acerto’ entre o artista e o soldado, de que ambos pudessem conviver em plena harmonia e em mútuo reconhecimento.

Elementos tão estimados, ademais, dos romanos em sua mais antiga essência estão muito bem caracterizados nos dois animais: presteza e perseverança. Isso, claro, sem mencionar os que os dois animais possam sugerir por diferenças, que, no entanto, se somam como outras qualidades benquistas dos romanos, como a nobreza, embora com origem rústica, o vigor bélico, mas com um íntimo que guardasse sensibilidade, para a arte por exemplo. Cremos ser desnecessário nos estender num arrolamento desses elementos, pois que nosso objetivo é tão somente deitar alguma luz neles como mais uma referência, no trecho do poema, ao que já vem sendo discutido até aqui, nomeadamente os núcleos, se podemos nos valer do termo, unificadores do conjunto de poemas. Fácil, porém, parece vir sendo uma certa tradição de considerar vários do conjunto como meros exercícios da juventude de Virgílio. Muito mais engenho nos sobressai a cada vez que relemos os poemas.

Essa fala de Córídon ainda apoiaria essas ideias se considerada com maior atenção a presença da estátua com o coturno<sup>90</sup>, utensílio semelhante aqui, em sua função, nos parece, a outros que consagram o artista poeta. A união entre esse elemento e o bucólico, intrínseco a Diana na medida em que intimamente envolvida com a natureza, sugere plena coadunação entre as duas realidades almeçadas: a do rústico com o refinado é um modo de denominar. Escapamos, entretanto, por que Córídon mencione um tal Mícon que parece, especificamente, a princípio, depositar as oferendas à deusa: sua entrada aqui é obscura, na medida em que Córídon não parece, nos poemas ser outra coisa senão pastor-poeta e de origem humilde. O adjetivo *paruus*, normalmente «pequeno, » aduzido a ele é, tampouco, fácil de interpretar: seria um raro uso para dizer *humilde*, como recurso de reverência para com a deusa? Ou seria uma imagem frequente no bucolismo, o do aprendiz, por vezes podendo ser até mesmo um irmão mais novo, criança?

O ‘duelo’ prossegue, ocasionalmente os competidores se medindo pelo mesmo elemento, em que o maior mérito deverá caber ao material deste ou às circunstâncias. É o caso agora, de certa forma, na fala de Tírsis, vv. 33-36: Priapo, malgrado à primeira vista sobressaia ser um deus menor sob uma perspectiva geral, considerado em comparação a Diana, é deus altamente importante e valorizado na tradição bucólica, de tanto peso quanto, em certas situações, o próprio Pã! Além disso, ressalte-se o fato, sob esse aspecto, no bucolismo, deuses tradicionalmente menores ganhar muito mais proeminência, sobretudo em vista dos interesses

---

<sup>90</sup> Cf. o verbete *κόθουρος*, cap. 3.

dos artistas do período alexandrino, entre os quais Calímaco foi um dos mestres absolutos. Dito isso, enfim, o competição entre as duas estátuas prometidas pelos pastores é sugerida sob esse aspecto, o da importância intrínseca dos deuses para o mundo bucólico, e o material de que serão feitas: mármore (material emblemático de tudo quanto mais tradicional e institucional dos romanos) ou ouro (elemento supremo, dos heróis e dos deuses)?

A menção, por fim, do *pauper*, v. 34, o ‘pobre’, não deve ser entendido, necessariamente, no sentido do indivíduo de baixa condição ou de origem ignota, malgrado a primeira bucólica abra margem a tal consideração. Antes, todavia, cremos também poder se referir ao próprio homem do campo, o *ἄγροικος* da cultura grega, que vive, essencialmente e por convicção, de sua produção agrícola. De grande luz para esse homem de vida frugal é a **Bucólica I** do livro III das **Odes** de Horácio, que perfila um quadro sucinto, porém incisivo dessa vida conduzida conforme a *pauperies*, de concepção diferente, em princípio, da *paupertas*, que seria, antes, a pobreza tal como carência ou necessidade pressurosa.

As próximas duas falas, vv. 33-44, nos parecem guardar certa continuidade quanto aos pormenores tratados especificamente a respeito do mármore e do coturno, este último, sobretudo. Aqui também, nestas falas, um elemento central que sobressai é o *brilho*: muito embora, admitidamente, haja diversas nuances de brilhos, sua impressão visual que mais imediatamente parece vir à mente é a da cor branca ou amarela. Destarte, o poema continua indicando em direção *ilustração, glória e consumação do artista*, sugeridos pela metáfora do brilho, mais explicitamente referido mais pelo *lux* do v. 43.

Retomando a menção a Priapo, Tírsis, numa espécie de ação de graças, reconhece os favores de Priapo quando diz *ser o bastante*, literalmente, *sat est*, o que tem recebido: Tírsis já se encontra contente, saciado com o que recebe do deus, e por isso, entende o deus receber (*expectāre*, v. 34), em resposta e de bom grado, suas ‘oferendas’, a bem dizer, na verdade, que dispensam as aspas, como boas dádivas, o leite e alguns bolos. Há, inclusive, uma referência talvez globalizante na fala, Tírsis referindo que este deus não desampare o ‘pobre’. Quanto a esse ‘pobre’, já referimos as **Odes** de Horácio, acima, para consulta criteriosa. O fato de Tírsis referi-lo como *guardião da horta do pobre*, v. 34 ainda, corroboraria esse viés explorado por Virgílio, uma vez que a horta, em contraste com o costumeiro jardim bucólico, sugere, antes, um local de trabalho, de produção, e não de beleza, ornamentação, tranquilidade, entre outras ideias, mais imediatamente associáveis à imagem do jardim típica do universo bucólico.

Por outro lado, uma partição interessante na fala é entre os advérbios temporais: Tírsis trata das questões supracitadas no que se refere ao *habitual*, a tantos anos que venham (*quotannis*, v. 33), enquanto, no momento em vista da competição, o *agora mesmo* (*nunc*, v.

35), Tírsis entende tratar-se de oportunidade de homenagear o deus, ao que ainda junta o *conforme a ocasião (pro tempore, v. 35)*. Seria a competição a tal ocasião especial, oportuna? Ou seria o regresso triunfante de Dáfnis, que acontece, segundo nossa proposta, na **Bucólica VIII**? Mais uma vez reiteramos essa presença pontual de certos elementos que nos parecem, sutilmente – como, aliás, vimos propondo ser do feitio da poesia virgiliana – sugerir a alta coerência entre esses poemas.

De qualquer modo, voltemos à questão do brilho, encetada acima. Tírsis, a princípio, compromete-se a honrar Priapo com mármore também, tal como se propusera fazê-lo Córidon, mas logo aumenta o ‘lance’, melhor dizendo, acresce valor à homenagem, em contrapeso à do colega, e assim propõe figurar o deus em ouro. O ouro dispensa comentários adicionais, com o que dito acima, e mantém o elemento brilho.

A ninfa Galateia, que entra, nesta **Bucólica**, nesta fala de Córidon, de fato, será melhor examiná-la mais a fundo dentro dos **Idílios** de Teócrito, pois que eles é que nos dão uma imagem mais palpável desta personagem bucólica, de que tratamos brevemente nos comentários da **Bucólica I**, e que somente parece nos chegar, afora neles, nas **Metamorfoses** de Ovídio, posteriormente. Por ora, porém, é mister não a ignorar, pois que, se nada mais, aparece em quatro dos poemas, o que sugere um mínimo de cautela no que se refira a indagações a respeito de sua presença.

Parece-nos de especial interesse que Galateia seja invocada neste poema, uma vez que se atente a ela ter sido preterida a Amarílis na **I**. Seria esse um indício de que esses poemas de um ciclo ‘dafniano’ precedam, pelo menos, as quatro primeiras **Bucólicas**? De qualquer modo, sua entrada aqui deve ser analisada. Prosseguindo, essa fala de Córidon sobressai-nos muito sinestésica, na medida em que a plenitude entendida como adquirida (caso lhe favoreça e a ele se una a ninfa) contém uma soma de todos os sentidos: o tomilho (*thymo, v. 37*), planta essencialmente aromática, entraria com o elemento olfativo, mas também com palatal, por ser apreciada como condimento e, ainda, antisséptica (o adj. *dulcis, v. 37*, de nuance importante no bucolismo, é de múltiplo sentido aí); o cisne, ave delicada e expressamente ornamental, se assim se pode conceber, entraria com o auditivo (oportuno pelo seu canto suave, para que converge, afinal, a competição em si), mas o adjetivo que a ele se junta é o comparativo de *candidus*, remetendo, precipuamente, à cor brilhante, como é próprio dessa família<sup>91</sup>; a hera, naturalmente, dispensa grandes comentários, devido ao fato de sua presença, de imediato, suscitar associação à ‘coroação’ do poeta, isto é, à sua consagração, e seu adjetivo,

---

<sup>91</sup> Observe-se, a título de curiosidade, dois cognatos importantes, o Sânscrito *candráh* « (a) lua » e o Albanês *hënë*, *idem*, ambos reportando-se ao brilho particular da lua, e o respectivo verbete no cap. 3, *candidus*.

*formosa*, aponta para o próprio visual da planta e do poeta, ao ‘vesti-la’, e à sua maciez (daí, associá-la também ao tato) apreciada.<sup>92</sup>

Chama atenção, também, o fato de o cisne e a hera, qualificada aí como *alva*, ainda acrescerem referência mais explícita à cora branca, o que leva a se poder entrever, em ambas as falas, a de Tírsis, antes, e a de Córidon, agora, uma certa solenidade, na medida em que paira um sugestão religiosa aí, o branco, no caso de Córidon, podendo referir-se a uma purificação que a ninfa lhe proporcionará. Não por acaso o dizemos, que um verbo, na próxima fala de Tírsis, de certa forma confirmaria essa imagem. Enfim, a frase final da fala, de que, apenas após os ‘touros’ – aqui de se entender, simplesmente, como bois machos – haver sido alimentados e recolhidos, v. 39 –, possa (exortativo) vir Galateia a Córidon, faz uma ponte interessante com a imagem de trabalho cumprido do fim da segunda bucólica, em que também Córidon aparece implicado. O poeta, portanto, prossegue insistindo em que se concebam esses esforços como legítimos trabalhos, labores.

A fala que dá continuidade a essa sequência, a de Tírsis, sugerimos, acima, preservar certa nuance religiosa que se associaria, dizemos agora, de imediato à do verbo de que se serve o pastor para fazer frente à última imagem do colega. Em primeiro lugar, há que se observar o caráter francamente contrastante entre os elementos de agora e os de Córidon. Na verdade, é mais do que isso: o poeta faz como que uma auto-humilhação, à primeira vista, propriamente uma espécie de invocação de o que lhe venha à mente que contrarie os cinco sentidos – ou pelo menos alguns – da fala do colega.

Mais especificamente, todavia, essa imagem ‘feia’ deve ser cuidadosamente entendida como mais um expediente comum nessas competições **Bucólicas**: se um dos competidores pareça já haver escolhido os elementos mais belos de uma categoria, um recurso de que se dispõe para arrostar o outro passa a ser essa espécie de ‘auto-humilhação’, isto é, o poeta recorre a tudo quanto mais vil que sirva de referência a contraponto com os mais altos valores sensíveis.

Daí se explica sua menção ao amargo, ao áspero, ao reles, vv. 41-42, de aspecto, em princípio, repugnante, mas que serve, em última instância, a demonstrar devoção do pastor-poeta a seus benfeitores, as divindades da natureza, em todas as formas, que dependem das ocasiões. Mais dois detalhes a se observar são o brilho, cujo propósito é mais esclarecido agora, com Córidon aspirá-lo além de um ano – o que se refere claramente à permanência virtuosa de sua obra e arte –, e a sua pseudocomparação com o sargaço *vomitado*, que grifamos como termo importante, quanto à sua imagem forte, como o que faz sugestiva ponte com o âmbito religioso

---

<sup>92</sup> Para essa questão da coroa de consagração, cf. o verbete do *laurus* no cap. 3.

previamente tratado. O vomitar,<sup>93</sup> portanto, parece expressivo na medida em que se o entenda, comodamente, não como simples rejeição (confirmada pela ninfa, caso o poeta não cumpra sua arte), mas, especialmente, como *purificação*, em que expelle tudo quanto nocivo à sua índole. A conclusão dessa fala é do mesmo gênero da de Córidon, referindo-se à verificação das tarefas do dia a dia.

Essas três últimas falas de Córidon, juntas com as três de Tírsis, não nos parecem sugerir rebates ou elementos comparáveis como vimos mostrando nas anteriores. Talvez isso explique, em parte, o porquê de tão frequentemente os que estudam essas **Bucólicas** tender a vê-las como, de fato, meros exercícios poéticos sem maior repercussão. Alguns chegam mesmo a propor, sem grande razão, cremos, Tírsis acabar por vencer Córidon. Como já dissemos, não cremos ser o caso: o poema, na proposta que vimos discorrendo, não parece tender por aí, mas ser preparação, antes, para a **VIII**, consagrada a Dáfnis. Na verdade, mais provável nos parece Virgílio ter, justamente, procurado, assim como na **III**, não propor um vencedor, mas a própria competição e seus méritos intrínsecos ser o âmago da composição. Enfim, a aparente miscelânea destas últimas falas não deve confundir o estudante mais perspicaz.

Córidon, vv. 45-48, invoca o refúgio provido pelas fontes, pela erva macia e pela sombra fina, todos componentes mais tarde postulados como emblemáticos do bucolismo, frente ao iminente solstício de verão, alerta aos pastores para reservar o calor da primavera consolidada, que faz brotar a vegetação própria ao rebanho e também ao trabalho dos homens.

Tírsis, por sua vez, vv. 49-52, prossegue com a sequência religiosa, se assim podemos referir: acercando-se de um altar observado por ali, logo refere, mediante a fuligem que se acumulou naquele, os devidos ritos de manutenção da chama abundante (assim traduzimos, embora o *plurimus* possa também se entender como *múltipla*), testemunho de sua devoção aos ventos de Bóreas. Seria, no geral, uma exaltação propriamente das *brisas*, na verdade, também elementos importantes e sugestivos no bucolismo.

---

<sup>93</sup> Cf. o verbete *alga*, cap. 3.



2.8 *Ecloga octaua*

*P*astorum musam Damonis et Alpheisiboei,  
 immemor herbarum quos est mirata iuuenca  
 certantis, quorum stupefactae carmine lynces,  
 et mutata suos requierunt flumina cursus,  
 Damonis musam dicemus et Alpheisiboei. 5  
 tu mihi, seu magni superas iam saxa Timaui,  
 siue oram Illyrici legis aequoris - en erit umquam  
 ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?  
 en erit ut liceat totum mihi ferre per orbem  
 sola Sophocleo tua carmina digna cothurno? 10  
 a te principium, tibi desinam. - accipe iussis  
 carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum  
 inter uictrices hederam tibi serpere lauros.  
 Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,  
 cum ros in tenera pecori gratissimus herba: 15  
 incumbens tereti Damon sic coepit oliuae.

*D a m o n*  
 «Nascere, praeque diem ueniens age, Lucifer, alium,  
 coniugis indigno Nysae deceptus amore  
 dum queror et diuos, quamquam nil testibus illis  
 profeci, extrema moriens tamen adloquor hora. 20  
 incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus.  
 Maenaios argutumque nemus pinosque loquentis  
 semper habet; semper pastorum ille audit amores  
 Panaque, qui primus calamos non passus inertis.  
 incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus. 25  
 Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?  
 iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti

## 2.8 Bucólica VIII

A composição dos pastores Damônis e Alfesibeu,  
 com os quais uma novilha deslumbrou-se e esqueceu dos brotos  
 quando competiram, por cuja canção uns lince extasiaram,  
 e os rios, então transformados, descansaram seus percursos –,  
 a canção de Damônis e de Alfesibeu recitaremos. 5

A mim, já que tu ou já ultrapassas os penedos do grande Timavo,  
 ou colhes a fronteira do mar da Ilíria, será que a mim haverá algum  
 dia quando me será liberado recitar os teus feitos?  
 Será que me será liberado levar por todo o mundo  
 as canções somente tuas, dignas do coturno de Sófocles? 10

O princípio será a partir de ti, e acabarei em ti: aceita [estas] canções  
 iniciadas pelos teus preceitos e coloca esta planta em volta da  
 têmpera para insinuar-se entre teus louros vencedores;  
 A sombra do inverno mal recuara do céu da noite,  
 quando o tão agradável orvalho foi na relva macia do rebanho. 15  
 recostado à refinada oliveira, Damônis começa assim:

**Da.** Nasce, Estrela d'alva – que antecede dia farto –,  
 ludibriado que fui pelo amor indigno da amante Nisa,  
 enquanto lamento e converso com os deuses, conquanto nada  
 consegui com eles como testemunhas e esteja morrendo nesta hora extrema. 20

### **Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

O Mênalo sempre guarda uma brilhante clareira e pinheiros  
 falantes; ele sempre escuta os amores dos pastores  
 e a Pã, que foi primeiro a não permitir as flautas ficar paradas.

### **Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.** 25

Nisa se entrega a Mopso: o que os que amam podemos esperar?  
 Agora grifos hão de se unir a cavalos, e na próxima vida

<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	28a
<i>Mopse, nouas incide faces: tibi ducitur uxor;</i>	
<i>sparge, marite, nuces: tibi deserit Hesperus Oetam.</i>	30
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>O digno coniuncta uiro, dum despicias omnis,</i>	
<i>dumque tibi est odio mea fistula dumque capellae</i>	
<i>hirsutumque supercilium promissaque barba,</i>	
<i>nec curare deum credis mortalia quemquam.</i>	35
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>Saepe in nostris paruam te roscida mala</i>	
<i>- dux ego uester eram - uidi cum matre legentem.</i>	
<i>alter ab undecimo tum me iam acceperat annus;</i>	
<i>iam fragilis poteram a terra contingere ramos.</i>	40
<i>ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error.</i>	
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>Nunc scio, quid sit Amor. duris in cautibus illum</i>	
<i>aut Tmaros aut Rhodope aut extremi Garamantes</i>	
<i>nec generis nostri puerum nec sanguinis edunt.</i>	45
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>Saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem</i>	
<i>commaculare manus; crudelis tu quoque, mater:</i>	
<i>crudelis mater magis, an puer improbus ille?</i>	
<i>improbus ille puer; crudelis tu quoque, mater.</i>	50
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>Nunc et ouis ultro fugiat lupo; aurea durae</i>	
<i>mala ferant quercus, narcisso floreat alnus,</i>	
<i>pinguia corticibus sudent electra myricae,</i>	
<i>certent et cygnis ululae, sit Tityrus Orpheus,</i>	55
<i>Orpheus in siluis, inter delphinas Arion.</i>	
<i>incipi Maenaios mecum, mea tibia, uersus.</i>	
<i>Omnia uel medium fiat mare. uiuite, siluae:</i>	
<i>praeceps aërii specula de montis in undas</i>	
<i>deferar; extremum hoc munus morientis habeto.</i>	60
<i>desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus.»</i>	

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.** 28a

Mopso, corta novas tochas: o casamento é teu;  
espalha as nozes, noivo, Hésper deixa o Eta para [ir a] ti. 30

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Ó tu conjugada ao varão digno de ti, enquanto rejeitas a todos,  
enquanto minha flauta é para teu desgosto e minhas cabinhas,  
minhas sobrancelhas arrepiadas e a barba comprida,  
sequer contas com que algum deus cuide dos mortais. 35

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Vi-te pequena quando colhias maçãs orvalhadas  
em minhas sebes, com tua mãe: era eu o teu guia.  
Mais um ano então já me acolhera, do undécimo,  
já pudera do chão alcançar os galhos [já] flácidos. 40  
Ao que [te] vi, assim me perdi, um delírio perverso me arrebatou!

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Sei, agora, o que seja o Amor. Nos duros cascalhos ou o  
Tmaro ou a Ródope ou Garamantes do fim do mundo  
criaram um menino nem da nossa raça nem do nosso sangue. 45

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Inextricável Amor instruiu a mãe a conspurcar as mãos  
com sangue de seus sujeitados; tu também és cruenta, mãe dele:  
é mais a mãe que é cruenta, ou o menino ímpio?  
O menino ímpio, e tu também és cruenta, mãe dele. 50

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Agora até o lobo fuja para longe das ovelhas; os duros carvalhos  
deem maçãs douradas; o álamo floresça com o narciso;  
as tamargueiras possam destilar das cascas maciços eletros;  
as corujas compitam até com os cisnes; possa Títiro ser Orfeu,  
Orfeu nas matas e Aríon entre os golfinhos. 55

**Começa comigo, minha flauta, os versos menálios.**

Pois faça-se tudo um mar profundo. Adeus, matas!  
De cabeça às ondas, do alto de um monte sobranceiro  
me entregarei: guarde-se esta última dádiva de um moribundo. 60

**Desiste, desiste já, minha flauta, dos versos menálios.**

*Haec Damon. uos, quae responderit Alpheisiboeus,  
dicite, Pierides: non omnia possumus omnes.*

*Alph e s i b o e u s*

*«Effer aquam, et molli cinge haec altaria uitta,  
uerbenasque adole pinguis et mascula tura, 65  
coniugis ut magicis sanos auertere sacris  
experiar sensus; nihil hic nisi carmina desunt.  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
Carmina uel caelo possunt deducere Lunam;  
carminibus Circe socios mutauit Vlxi; 70  
frigidus in pratis cantando rumpitur anguis.  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
Terna tibi haec primum triplici diuersa colore  
licia circumdo, terque haec altaria circum  
effigiem duco; numero deus impare gaudet. 75  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;  
necte, Amarylli, modo et «Veneris» dic «uincula necto».  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
Limus ut hic durescit et haec ut cera liquescit 80  
uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.  
sparge molam et fragilis incende bitumine lauros.  
Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum.  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.  
Talis amor Daphnim, qualis cum fessa iuuencum 85  
per nemora atque altos quaerendo bucula lucos,  
propter aquae riuum, uiridi procumbit in ulua,  
perdita, nec serae meminit decedere nocti,  
talis amor teneat, nec sit mihi cura mederi.  
ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim. 90  
Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit,  
pignora cara sui: quae nunc ego limine in ipso,  
terra, tibi mando; debent haec pignora Daphnim.*

Isso [disse] Damônis. Vós, Piérides, o que Alfesibeu teria respondido, recitai. Nem todos podemos [recitar] tudo.

**Al.** Tira água, cinge com fita macia estes altares,  
incensa verbenas viçosas e olíbanos masculinos: 65

tentarei avivar, com esses ritos mágicos,  
os sentidos da amada, já que não falta nada aqui senão as canções.

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.**

Canções podem até fazer a lua aparecer no céu;  
Circe transformou, com canções, os companheiros de Ulisses; 70  
a serpente horripilante, nos prados, dobra-se a uma récita.

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.**

Primeiro, eu te torneio estes triplos fios variados  
em tripla cor e desenho estes altares três vezes com tua imagem:  
o deus se compraz com número ímpar. 75

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.**

Enovela cores triplas, Amarílis, com três nós;  
enovela com jeito, Amarílis, e diz ‘enovelo cadeias de Vênus’.

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.**

Como este barro endurece e como esta cera derrete 80  
por único e mesmo fogo, assim [faça] Dáfnis por nosso amor.  
Polvilha a farinha e acende com betume os flácidos ramos de loureiro:  
Dáfnis perverso me faz arder, por Dáfnis faço este louro arder.

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.**

Tal amor toque Dáfnis, qual quando uma novilha, cansada 85  
de procurar, pelos bosques e profundas clareiras, a um novilho,  
estira-se na morraça, junto ao regato dum rio verdejante,  
tendo-se perdido, e não lembra de sair na noite já alta,  
tal amor [o] toque, e não seja meu o cuidado de tratá-lo.

**Guiai, minhas canções, guiai Dáfnis da cidade para casa.** 90

Aquele pérfido deixou-me outrora estes adereços,  
penhores prediletos dele, os quais ora eu, em minha própria casa,  
confio-te, terra: esses penhores devem(-me) Dáfnis!

*ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.*  
*Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena* 95  
*ipse dedit Moeris, nascuntur pluruma Ponto;*  
*his ego saepe lupum fieri et se condere siluis*  
*Moerim, saepe animas imis excire sepulcris,*  
*atque satas alio uidi traducere messis.*  
*ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.* 100  
*Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti*  
*transque caput iace, nec respexeris. his ego Daphnim*  
*adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat.*  
*ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim.*  
*Aspice: corripuit tremulis altaria flammis* 105  
*sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse; bonum sit!*  
*nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat.*  
*credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?*  
*parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina! - Daphnis!»*

**Guiar, minhas canções, guiar Dáfnis da cidade para casa.**

Estas ervas e estes venenos colhidos no Ponto 95

o próprio Méris me deu; nascem à larga no Ponto.

Já vi eu, amiúde, Méris virar lobo com elas, Méris se esconder nas matas, [já vi] amiúde reviver as almas dos insondáveis sepulcros e vi transferir plantações semeadas para outro lugar.

**Guiar, minhas canções, guiar Dáfnis da cidade para casa.** 100

Amarílis, leva para fora as cinzas e num regato corrente espalha-as pela cabeça e não olha para trás. Com elas eu é que hei de acometer: ele em nada dos deuses, em nada das canções cuida.

**Guiar, minhas canções, guiar Dáfnis da cidade para casa.**

Olha! a própria cinza pegou os altares com chamas tremulantes, 105

espontaneamente, enquanto me demoro em apanhá-la: que seja bom prenúncio!

Não sei bem o que é, e Hila ladra à soleira.

Creemos [nisso]? Ou os que amam criam seus próprios sonhos?

Cessai, cessai já, canções: da cidade, vem chegando Dáfnis.

### 2.8.1 Comentários à **Bucólica VIII**

A **Bucólica VIII**, mais ou menos como a **VI**, poderia, no conjunto dos poemas, passar como uma de temática mais despretensiosa, à primeira vista, sobretudo porque colha referências imediatas de **Idílios** de Téocrito. A temática, no entanto, já era lugar-comum bem antes do próprio Virgílio: o problema inextricável da paixão amorosa, ou, melhor dizendo, do amor não correspondido e de como o sentimento aflore sem se escolher por quem.

Tal tema já foi explorado em mais de um dos poemas daqui, notoriamente no **II**, em que a ‘novidade’, se assim podemos referir, de Virgílio seria desdobrar a questão esbarrando-a noutra, a do *usus*, já discutida no comentário correspondente. Agora, na **Bucólica VIII**, o elemento é novo na medida em que traga diversidade entre já outros lugares-comuns, a dizer, o que o protagonista, Damônis, pretende fazer para tentar remediar a sua própria situação amorosa não correspondida.

No desenvolvimento do poema, porém, outro personagem surge, Alfesibeu, e este é quem assume tal atitude, de procurar remediar o seu caso, talvez na esperança de ilustrar, em sua experiência própria, alguma solução a Damônis. Esse seria o roteiro básico do poema. A estrutura, um tanto mais detalhada, poderia ser: 1. breve prólogo, de um eu lírico não nomeado e que se propõe a cantar o poema dos referidos pastores, poema já admitido pelo eu lírico como de boa qualidade, capaz de transformar a natureza (vv. 1-5); 2. declaração a modo de encômio e pedido de permissão feito pelo eu lírico para suas canções ao homenageado; 3. Damônis, um pastor resolve cantar seu drama amoroso, que lamenta sua condição impotente frente à amada e admite seu avassalamento pelo Amor em si; 4. Alfesibeu, outro pastor, começa sua própria canção na esperança de consolar o colega, mostrando como tenha tentando remediar seu caso amoroso (com Dáfnis!), fechando o poema em tom confiante.

Ainda tematicamente, vale referir que a proximidade entre as composições **II**, **III**, **V** e **VI** (em termos de maturidade, variedade etc.) sugere que a **VIII** esteja próxima cronologicamente de qualquer delas, em princípio. A **X** também pode ser já associada, segundo a visão tradicional de ver no homenageado inominado da **VIII** Asínio Pólio, uma vez que, na **X**, a homenagem é explícita, aqui, implícita. Afora isso também vale referir, em relação à influência dos idílios de Teócrito, que o poema seria uma *φαρμακευτρία*, ‘título’ tradicionalmente atribuído ao **Idílio II**. O termo é raro, todavia, e derivado em última instância de *φάρμακα* « erva medicinal, droga », sendo o derivado algo difícil de traduzir literalmente, algo como *prática herbácea* ou *feitizaria* (mais genericamente) que, na verdade, pelo poema, referiria apenas parte da situação na parte final do poema, a dizer, um ritual de feitizaria, um

encantamento que envolve também mas não só plantas ou drogas que fariam Dáfnis voltar como amante a Alfesibeu.

A primeira parte do poema é um breve prólogo (cinco versos) que se caracteriza por referir que se cantará uma canção de pastores e que esta canção seja de tão alto nível que fora capaz de transformar a própria natureza, quer animais, os rios ou a ordem natural das coisas.

A segunda parte, também breve em relação ao poema como um todo – essa **Bucólica** consta de 109 versos, a segunda maior das dez –, sai do ponto narrativo para fazer uma espécie de encômio cuja figura homenageada já foi, como em muitos pontos a respeito da cronologia das **Bucólicas**, objeto de muito estudo e especulação. De todo modo, frequentemente se considera que o homenageado seja o mesmo da **X**, Asínio Pólio, que estaria voltando de conquista dos partenos, uma das muitas tribos da Ilíria.

Em tom deferente, o eu lírico indaga-se se algum dia lhe será lícito<sup>94</sup> recitar não apenas as façanhas do homenageado, mas se também as canções deste, enaltecidas pelo eu lírico com o ‘dignas do coturno de Sófocles’ v. 10. Quer seja esta uma referência a o homenageado ter escrito tragédias de fato, quer seja tão somente uma forma expressiva de reputar-lhe os trabalhos artísticos como de mesma dignidade de um Sófocles, dos maiores tragediógrafos gregos, seria questão de identificar com precisão de quem se trate. Por praticidade, porém, basta referir a curiosidade sobre o coturno, calçado típico da tragédia grega e que passara a se aplicar também a personagens reais ou fictícios pela nobreza associada àquele, se nada mais, pela sua altura concreta.<sup>95</sup> O eu lírico ainda expressa termos curiosos quanto ao referido na medida em que soleniza tal panegírico dizendo ser nele (o referido) o princípio e o fim, v. 11. A questão é, de quê? Em se tratando de a **Bucólica X**, como dito, fazer menção explícita a homenagear Pólio (que, cumpre lembrar, não necessariamente seria este Pólio), pode-se pensar, por ex., que a intenção é um dos personagens, Damônis, encarnar no poema o próprio Pólio: a ponte entre as duas **Bucólicas** estaria em Virgílio tecer um cenário, nas duas em conjunto, do drama amoroso de Pólio, em última instância trágico, fato que também concorreria entre os poemas, uma vez atentada a presença do coturno. Por outro lado, ser princípio e fim pode também sugerir uma extensão da homeganem, primeiramente referida como feitos e produções, em seguida, ora, a um respeito por dignidade pública – e, portanto, padrão moral – ou ainda pelas próprias técnicas composicionais. Nesses sentidos, o termo *iussis*, v. 11, tanto poderia indicar *ordens* (isto é, que

<sup>94</sup> A família de *liceo* é ainda obscura etimologicamente, podendo, inclusive, não ser indo-europeia, pelo campo semântico. No trecho, todavia, parece se aproximar de *ser digno, ter dignidade para*, preferível ao corrente *ser permitido*, que, no mais, nada de específico sugeriria no poema.

<sup>95</sup> Para maior detalhe sobre o coturno, remetemos ao vocábulo no cap. 3.

o poema teria sido *encomendado*, em eufemismo a *comandado*, como em princípio se espera do radical) como *preceitos*, opção escolhida na tradução efetiva. Dependendo do percurso que se trilhe, tanto um outro caso se torna viável, confirmando-se se tratar de Asínio Pólio.

Daí em diante, o poema começa efetivamente seu conteúdo mais literário, com o pastor-poeta Damônias, numa noite fria mas acolhedora (vv. 14-16) encetando a canção desde o início referida, que trata de sua frustração amorosa com Nisa. A atmosfera já de imediato remete ao mesmo sentimento angustiado e desesperançado da **Bucólica II**, posto que Damônias já se *morrendo nesta hora extrema (extrema moriens... hora, v. 20)*. Cumpre lembrar como tal tema será produtivo da literatura universal posterior em vários cantos da cultura europeia. Até o termo de que se serve Virgílio faz ecoar a ideia perene no tempo, *perii* (41), de verbo que nos rende *perder*, daí o *amor de perdição*, o amor trágico que leva à própria morte.

Os vv. 22-23 também lembram bastante algo comentado na **Bucólica II**, sobre o cenário da natureza parecer um refúgio ao angustiado, com suas grandes árvores que não apenas resguardam como proveem privacidade e confiança, mesmo se esta última seja sem alguém presente que ouça. A interação do pastor-poeta com a natureza, já se disse, é como de alguém que com ela interage como um integrante dela, ou seja, as árvores podem sim ser suas confidentes. O lugar também sugere adequação ao resguardo – ainda que o interessado estando sem esperanças – pela cultura de ver-se no pinheiro uma das árvores sagradas dos povos indo-europeus e pela consagração implícita na atribuição do lugar a Pã, grande deus dos pastores bucólico (v. 24). A partir desses versos, vale observar, na estrutura do poema, o estribilho ou ritornelo do v. *começa comigo, minha flauta, os versos menálios (incipit Maenaios mecum, mea tibia, uersus)*, única vez em que Virgílio se utiliza do recurso nos dez poemas, mas que traz três variações conforme o poema caminha. Na verdade, este primeiro segue a narrativa de Damônias, o segundo (61) encerra sua fala e muda em tom de desistência e o terceiro acompanha Alfesibeu na sua própria narrativa, a *φαρμακευτρία* propriamente dita. No caso da Damônias, o estribilho serviria a uma espécie de romaria ao seu modo, posto que este literalmente se prepara para morrer por causa do amor não correspondido de Nisa (cf. os vv. 58-61). Já no caso de Alfesibeu, bem servem à própria prática que refere, de um ritual, em que normalmente não faltam récitas ou fórmulas verbais.

Voltando a Damônias, no v. 26 sua frase já antecipa toda a angústia e sentimento, como dito, de desespero ou falta de esperança – recorde-se Córion, na **Bucólica II** – em relação à sua amada, Nisa. A imagem é construída fazendo-se uso de adínatos que constariam, para Damônias, como uniões extremamente improváveis da realidade que atestariam de quão imprevisíveis sejam as relações, mesmo entre os animais (um dos casos, por ex., é o de cães

acompanharem cervos para beber água, quando o natural seria o cão caçar o cervo)<sup>96</sup>. Ou seja, a admissão de tais casos, para Damônis, parece soar algo como *entendo agora que tudo é possível*. O fato de o verso ser inerentemente ambíguo pode ser desmentido por conta de, ao fim de sua narrativa, Damônis optar pelo suicídio, mesmo se não fique claro que chegue a tanto, quando Alfesibeu começa a cantar.

Segue-se, então, uma cena rústica de casamento, com menção a tochas, ao casamento – com a expressão consagrada *uxorem ducere*, literalmente *conduzir [como] esposa* – e o despeito de Damônis, preterido por alguém mais jovem, o que é sugerido pelas sobranceiras arrepiadas (isto é, já meio ressecadas?) e pela barba comprida (v. 34). Segundo Damônis, Nisa é caprichosa (rejeita a todos, *despicis omnis*, v. 32), e aqui vale referir como tal questão, da amante exigente e autoritária antecipa o incipiente subgênero das elegias eróticas, principalmente com Tibulo, Própercio e Ovídio. O v. 35 poderia soar como sugerindo um plano de Damônis, com apelo a algum deus que o ouvisse, para puni-la pela rejeição, rejeição acentuada pela ainda referida convivência desde a infância de Nisa e adolescência de Damônis. Mas como o poema não sugere que tal apoio seja conseguido por ele, o verso deve querer soar como mero alerta de que o pastor gostaria de dirigir a ela, como a chamá-la, portanto, de inescrupulosa, alguém a quem nada receia, mesmo na esfera divina, alguém que poderia puni-la por ele: *nec curare deum credis mortalia quemquam* (sequer contas com que um deus cuide dos mortais). Seria esta, ainda, uma forma velada de Virgílio também sugerir o caráter elegíaco-erótico da moça, que em sua pretensa dignidade se visse como deusa?<sup>97</sup>

Até o v. 42, completa-se a história de convivência entre Damônis e Nisa, ressaltando-se o famoso v. 41, já mencionado: *ut uidi, ut perii, ut me malus abstulit error*<sup>98</sup> (ao que [te] vi, assim me perdi, um delírio perverso me arrebatou). Os vv. 43-50 falam do Cupido<sup>99</sup> e de Vênus,

<sup>96</sup> A referência a grifos sugere que o mito já era corrente, embora de evidência escassa aos olhos gregos, sendo praticamente a única referência Heródoto, 4, 13, e também sugere não um adínato mas um incentivo manifesto a Damônis, de que mesmo coisas inacreditáveis possam acontecer, pensamento dele que se coaduna à negação expressiva do verso anterior, *quid non speremus amantes?* O *non* deve antes servir a ampliar hiperbolicamente o verbo *sperare* « ter esperança (de algo bom) »: *o que não podemos esperar nós que amamos?* deve soar efetivamente como aspiração que encontra esperança precisamente na crença em haver criaturas tais os grifos, ou mesmo grifos que já se unam a cavalos. Se não admitida essa hipótese, pode-se pensar, por ex., haja vista o próximo adínato no poema (v. 28), em simplesmente as referências às uniões dos animais servir a enfatizar a possibilidade de concretizarem-se mesmo as mais difíceis uniões, como o grifo (animal aéreo) com o cavalo (animal terrestre), ou o cão (animal de caça) com o veado (animal-caça). Também vale referir que a menção a tal criatura como o grifo provavelmente sirva, no poema, a sugerir uma atmosfera um tanto oriental ou, ao menos, exótica ao trecho, o que seria pertinente também à aspiração do eu lírico, em se ampliando o rol de variedade de sentimentos de atração, ou melhor, de que(m) se atraí por que(m).

<sup>97</sup> Para tais questões, remetemos a VEYNE (1985) e recentemente a ANDRÉ (2006).

<sup>98</sup> O verso *ut uidi, ut perii* é referência imediata ao **Idílio II**, 82, *χώς ἴδον, ὡς ἐμάνην* « tal vi, assim enlouqueci ».

<sup>99</sup> O adjetivo *saeuus*, atribuído ao Cupido (*Amor*) na **Bucólica VIII** no v. 43, é de particular interesse etimológico no trecho. Remetemos, portanto, ao seu respectivo verbete no cap. 3.

implícita pela menção à mãe deste. A primeira frase, *sei, agora, o que seja o Amor*, tanto se refere à paixão em si (e suas complicações) como ao deus. A breve descrição sobre a origem do deus sugere um distanciamento da natureza dos humanos, longe em terra e que não da mesma raça ou sangue: é a indignação de Dâmonis, agora estendida agora mesmo aos deuses, de que não se isenta a própria Vênus (*é mais a mãe que é cruenta, ou o menino ímpio?* 49). Adínatos são, sem dúvida, das figuras prediletas a Virgílio, e mais uma vez há uso deles nas falas finais de Damônis (vv. 52-56), provavelmente para reiterar o ar de incompreensão das relações, mas agora já em aceitação inconformada, que poderia mesmo soar como um *dane-se tudo isso, que seja assim!* E então se prepara para precipitar-se no mar (vv. 58-60). É quando começa Alfesibeu, convidando e possivelmente salvando o colega para fazer o que vai ser um ritual (a *φαρμακευτρία*) ao primeiro e uma sugestão de remediação ao segundo. Relembre-se, a título de curiosidade, que a transição entre a canção de Damônis e a de Alfesibeu é assinalada com uma mudança no estribilho (61), essencialmente com os mesmos termos, mas em tom de desistência literal, *desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus* (desiste, desiste já, minha flauta, dos versos menálios), e a partir daí haverá um terceiro estribilho recorrente até o fim do poema.

Com o início da canção de Alfesibeu já começa também a *φαρμακευτρία* propriamente dita. Alfesibeu dirige que se aprestem os preparativos para tal, com água, objetos próprios para adequar, ao ritual de ‘remediação amorosa’ os altares e incensos específicos (vv. 63-66). Tais ações são descritas objetivamente, sem maior torneio literário. Cumpre salientar, todavia, que os *carmina* (canções), como ficou traduzido no v. 67, vale aí para *encantamentos*, polissemia frequente nesse tipo de termo (os antigos normalmente, em várias culturas, não distinguem uma melodia entoada para fins artísticos de uma para fins religiosos, mágicos etc., daí derivando nossos próprios termos *encanto*, *encantado* entre outros)<sup>100</sup>.

Em se tratando da situação de Alfesibeu e dando continuidade à temática talvez central do poema, de imprevisibilidade das paixões, Alfesibeu entra em cena como para trazer novo alento a um Damônis já desconsolado com a ‘derrota’ amorosa, fazendo menção ao poder prodigioso inerente às canções, ou antes encantamentos (v. 69) como parte da tentativa de remediar seu próprio caso amoroso e, quiçá, poder ajudar também o amigo, caso se constate resolução comprovada. Mas o poema não chega a tanto, e deixará em suspenso a própria situação de Alfesibeu, ainda que em tom confiante (vv. 105-109).

<sup>100</sup> A forma reconstruída *\*canmen* (singular de *carmina*) passa por dissimilação da primeira nasal e então *\*canmen* > *carmen*, mudança regular em latim (cf. *\*genmen* > *germen*).

Nesse íterim, como a corroborar seu argumento quanto ao poder das canções, Alfesibeu refere o famoso poder de Circe ao transformar os companheiros de Odisseu,<sup>101</sup> além de referir algo sobre como encantamentos possam ‘dobrar’ mesmo uma serpente.<sup>102</sup>

À parte de tratar, no devido capítulo 3, que são usadas na *φαρμακευτρία*, como o louro que arde no vv. 82-83, praticamente o restante do poema transcorre sem maiores necessidades de esclarecimento, no sentido de que tudo mencionado aí concorre para completar o ritual e seu efeito e ilustrar a Damônis o poder de tal prática. Em conformidade com a prática de haver certas reciprocidades nesse tipo de poema (as **Bucólicas**),<sup>103</sup> é digno de nota observar o mesmo pensamento no v. 103 em relação ao v. 35. Senão, compare-se:

<b>Da.</b> <i>nec curare deum credis mortalia quemquam.</i>	35
<b>Da.</b> sequer contas com que algum deus cuide dos mortais.	
<b>Al.</b> (...) <i>nihil ille deos, nil carmina curat.</i>	103
<b>Al.</b> (...) ele em nada dos deuses, em nada das canções cuida.] <sup>104</sup>	

Várias das situações referidas por Alfesibeu são lugares-comuns na elegia erótica, várias delas podendo-se, por ex., ser confrontadas com as da longa II de Tibulo.

Fechando o poema, vem mencionada a centelha de confiança, literalmente, de Alfesibeu: entre os vv. 105-109, ele constata com alegria as cinzas terem acendido por si sós os altares:

<b>Al.</b> <i>Aspice: corripuit tremulis altaria flammis sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse, bonum sit!</i>	105
<b>Al.</b> Olha! a própria cinza pegou os altares com chamas tremulantes,]	105
Esponaneamente, enquanto me demoro em apanhá-la:	

<sup>101</sup> Cf. o episódio na **Odisseia**, X, 210-549.

<sup>102</sup> Apesar de poder parecer, junto à menção a Circe, mais uma referência a alguma figura mitológica de serpente famosa, não identificamos uma. Na mitologia grega, as únicas que vêm à mente são Oroboros e Píton, sem que haja qualquer referência, em seus mitos, a respeito do que é dito no trecho. Assim, a impressão é de que a referência do verso faça menção simplesmente a histórias populares, como em tantas culturas, a respeito do chamado ‘encantar serpentes’, a dizer, enfeitiçá-las de modo a, supostamente, fazê-las obedecer a seu ‘mestre’. Em relação à tradução, o verbo *rumpitur* estaria em sentido corrente na linguagem épica, de *fazer perder as forças, subjugar* e daí *dominar*. Trata-se de nada mais que o sentido básico de *quebrar* estar metaforizado ou eufemizado em *enfraquecer* e então *subjugar*.

<sup>103</sup> Reciprocidades sobretudo em situação de *performance* – para se empregar um termo que tem tido certa repercussão ultimamente, no estudo da lírica antiga – dos pastores-poetas, como abundantemente se pode constatar na **III**.

<sup>104</sup> Atente-se ao fato de que *cuidar* está usado em sentidos diferentes na tradução, apesar de em princípio partirem do mesmo princípio, *ter cuidados com* que se diferencia em *cuidar de* (algo ou alguém) e *dar atenção, levar em consideração*.

que seja um bom prenúncio!]

Satisfeito em considerar a visão da chama um bom augúrio, o poema acaba com uma nota de confiança que, malgrado não explicitada, pode se entender como estendida ao inconformado Damônis, como algum consolo.

O poema encerra os dois últimos versos com uma indagação típica do fundo filosófico cuja leitura da obra de Virgílio pode suscitar. Ela se refere a como a ambiguidade, enquanto poesia, é notória, e diferentemente da aparente ambiguidade do v. 26, aqui diríamos ser ela realmente marcada, podendo-se tanto lê-la como *os que amam têm o poder de criar seus sonhos* e assim realizá-los, porque os criaram dentro de suas possibilidades como também sugerir um alerta a si mesmo, *amar é criar ilusões, sonhos inatingíveis*. Haja vista o tom preponderantemente confiante dos versos imediatamente anteriores, a opção pela segunda leitura seria preferível.

A essa altura dos comentários, é pertinente observar essa estilo recorrente nas **Bucólicas** de Virgílio, já na **I**, na **II**, agora na **VIII**, está na **IX** e poderia ser considerada até na **X**, se se atentar que, malgrado de situação trágica (o eu lírico canta sobre a morte de Galo por amor), teria fim ditoso pela promessa de o poeta se comprometer a continuar cantando a obra do outro. É um interesse demarcado que se vai constatando, em Virgílio, de se colher algo bom – mesmo se algo abstrato, como um aprendizado – de uma situação ruim ou, antes, aparentemente irremediável ou incontornável.



2.9 *Ecloga nona**Lycidas**Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?**Moeris*

*O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri,  
 quod nunquam ueriti sumus, ut possessor agelli  
 diceret: «haec mea sunt; ueteres migrate coloni.»  
 nunc uicti tristes, quoniam fors omnia uersat,  
 hos illi - quod nec uertat bene - mittimus haedos.*

5

*Lycidas*

*Certe equidem audieram, qua se subducere colles  
 incipiunt mollique iugum demittere cliuo,  
 usque ad aquam et ueteres iam fracta cacumina fagos  
 omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan.*

10

*Moeris*

*Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum  
 nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum  
 Chaonias dicunt aquila ueniente columbas.  
 quod nisi me quacumque nouas incidere lites  
 ante sinistra caua monuisset ab ilice cornix,  
 nec tuus hic Moeris nec uiueret ipse Menalcas.*

15

*Lycidas*

*Heu! cadit in quemquam tantum scelus? heu! tua nobis  
 paene simul tecum solacia rapta, Menalca?  
 quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis  
 spargeret, aut uiridi fontes induceret umbra?  
 uel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper,  
 cum te ad delicias ferres Amaryllida nostras:*

20

## 2.9 Bucólica IX

**Li.** Méris, aonde te conduzem os pés? Aonde [te conduz] a via, acaso à cidade?

**Me.** Oh, Lícida, vivemos para ver um proprietário estrangeiro  
de nosso modesto campo – coisa que nunca receamos –  
dizer: ‘isso [aqui] é meu! Ide embora, reдеiros passados!’  
Ora mesmo sobrepujados – já que o Acaso revira tudo –, 5  
enviamos-lhe estes desolados filhotes, e que isso lhe seja um praga!

**Li.** Tenho certeza de que ouvira, por onde as colinas  
começam a se reduzir e a descer a cumeada em declive macio  
até a água e os antigos carvalhos, já coisas as mais altas quebrantadas,  
teu Menalca ter, com canções, preservado a tudo. 10

**Me.** Ouviras bem, e correu fama, mas nossas canções tanto  
nos valem, Lícida, entre as armas de guerra quanto  
dizem [valer] as pombas da Caônia à vinda duma águia.  
Pois que, se para cindir novas disputas onde lá fosse  
não me tivesse advertido uma gralha agourenta de uma oca azinheira,<sup>105</sup> 15  
nem teu Méris nem o próprio Menalca estariam vivos aqui.

**Li.** Arre! tamanha protérvia acaba em quem? Arre! teus consolos,  
Menalca, foram-nos arrebatados quase junto contigo?  
Quem cantaria as ninfas? Quem a terra com plantas em flor  
cobriria, ou criaria as fontes em sombra do verde? 20  
Ou mesmo [cantaria] tuas canções que outro dia, sorrateiro, apanhei  
quando te encontraste com Amarílis, nosso bem-querer:

<sup>105</sup> Ambos os vv. são impregnados de linguagem religiosa que cumpre discutir nos comentários.

«Tityre, dum redeo - breuis est uia - pasce capellas;  
 et potum pastas age, Tityre, et inter agendum  
 occursare capro - cornu ferit ille - caueto.» 25

*M o e r i s*

Immo haec, quae Varo, necdum perfecta, canebat:  
 «Vare, tuum nomen, superet modo Mantua nobis,  
 Mantua uae miserae nimium uicina Cremonae,  
 cantantes sublime ferent ad sidera cycni.»

*L y c i d a s*

Sic tua Cyrneas fugiant examina taxos, 30  
 sic cytiso pastae distendant ubera uaccae:  
 incipe, si quid habes. et me fecere poetam  
 Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt  
 uatem pastores; sed non ego credulus illis.  
 nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna 35  
 digna, sed argutos inter strepere anser olores.

*M o e r i s*

Id quidem ago et tacitus, Lycida, mecum ipse uoluto,  
 si ualeam meminisse; neque est ignobile carmen.  
 «huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?  
 hic uer purpureum, uarios hic flumina circum 40  
 fundit humus flores; hic candida populus antro  
 imminet, et lentae texunt umbracula uites:  
 huc ades; insani feriant sine litora fluctus.»

*L y c i d a s*

Quid, quae te pura solum sub nocte canentem  
 audieram? numeros memini, si uerba tenerem: 45  
 «Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?  
 Ecce Dionaei processit Caesaris astrum,

‘Ô Títiro, até que eu volte – o trajeto é curto –, apascenta as cabrinhas,  
depois de fartas, tange-as para beber, Títiro; enquanto tangendo,  
cuide-se para não te encaminhares para o cabrão – ele dá com os chifres –’.] 25

**Me.** Mas então essas que a Varo cantava nem ainda rematadas:

‘Varo, nossa Mântua num instante elevará teu nome  
– Mântua, tão vizinha, ai, à pobre Cremona –,  
e cantando os cisnes o levarão alto às estrelas.’

**Li.** Possam teus enxames deixar os teixos da Córsega; 30  
possam as vacas nutridas retesar as tetas com o codesso!  
Começa, já que tens com quê: também a mim poeta fizeram  
as Piérides, também minhas são as canções, a mim igualmente  
os pastores chamam vate, mas eu é que não acredito neles,  
pois até então não pareço recitar coisas nem de Vário nem de Cina 35  
dignas, mas um ganso a grasnar entre cisnes melodiosos.

**Me.** Isto é de que, aí sim, Lícidas, me ocupo e revolvo comigo, calado,  
se consiga lembrar (e não é uma canção ignóbil):

‘vem cá, Galateia; que brincadeira então há nas ondas?  
aqui, a primavera rubente, ali, o solo deita à margem 40  
dos rios flores coloridas; ali, sobre uma gruta, o reluzente choupo  
se projeta, e as flexas videiras costuram penumbras.  
Vem cá: deixa [que] os vagalhões furiosos batam às praias’.

**Li.** O que, que coisas cantando sozinho sob uma noite límpida  
eu te ouvira? Lembraria a toada, tivesse eu as palavras. 45

‘Dáfnis, por que observas antigos nascimentos dos astros?  
Olha! avançou a estrela de César de Vênus,

*astrum, quo segetes gauderent frugibus et quo  
duceret apricis in collibus uua colorem.  
insere, Daphni, piros; carpent tua poma nepotes.»* 50

*Moeris*

*Omnia fert aetas, animum quoque; saepe ego longos  
cantando puerum memini me condere soles:  
nunc oblita mihi tot carmina; uox quoque Moerim  
iam fugit ipsa; lupi Moerim uidere priores.  
sed tamen ista satis referet tibi saepe Menalcas.* 55

*Lycidas*

*Causando nostros in longum ducis amores.  
et nunc omne tibi stratum silet aequor, et omnes,  
aspice, uentosi ceciderunt murmuris aerae.  
hinc adeo media est nobis uia; namque sepulcrum  
incipit apparere Bianoris. hic, ubi densas 60  
agricolae stringunt frondis, hic, Moeri, canamus;  
hic haedos depone, tamen ueniamus in urbem.  
aut, si nox pluuiam ne colligat ante, ueremur,  
cantantes licet usque, minus uia laedit, eamus:  
cantantes ut eamus, ego hoc te fasce leuabo.* 65

*Moeris*

*Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus:  
carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus.*

estrela por que as terras pudessem até exultar com seus produtos e  
por que a uva exibiria a cor nas colinas ensolaradas.

Enxerta as pereiras, Dáfnis: teus descendentes hão de colher teus frutos.’ 50

**Me.** A idade leva tudo, e igualmente [leva] a memória: lembro-me  
de eu menino passar longo verão cantando:

agora canções tantas me foram esquecidas. Até a própria voz

já escapa a Méris. Lobos foram os primeiros a ver Méris.

Mesmo assim, Menalca amiúde há de repetir a contento essas canções. 55

**Li.** Pleiteando, prolongas nossos amores:

e ora o mar todo silencia sossegado para ti. E todas,

olha, as brisas pararam com o assovio uivante.

Daqui, nosso percurso está na metade, pois que o túmulo

de Bianor começa a despontar: aqui, onde espessas 60

folhagens desbastam os vinhateiros, aqui, Méris, cantemos;

repousa aqui os filhotes, porém vamos à cidade.

Ou, já que receamos que a noite não recolha a chuva,

podemos ir cantando, [que assim] o caminho machuca menos.

Por que possamos ir cantando, vou te aliviar deste fardo. 65

**Me.** Deixa de mais, rapaz, e façamos o que ora urge:

então cantaremos melhor as canções quando Menalca vier.

### 2.9.1 Comentários à **Bucólica IX**

A **Bucólica IX** é, como já referido, próxima da **I**. Mas essa proximidade acontece de forma mais estreita do que outras **Bucólicas** entre si. Trata-se, antes de tudo, de constatar uma possibilidade de leitura dela tanto em nível puramente fictício como em nível de indício histórico.

Ambos os poemas tratam ostensivamente do problema do confisco que acometera muitos, inclusive nobres, como Virgílio e Horácio, na transição romana da República para o Império. No caso das **Bucólicas**, porém, há também diferenças, já que, na **I**, retratam-se dois pastores dos quais um (Melibeu) está sendo desterrado e o outro (Títiro), não; na **IX**, ambos os pastores, Lícida e Méris são acometidos e partem do lugar juntos.

Também se pode antecipar, nesse comentário, que, enquanto na **I** a ênfase poderia estar no reconhecimento e sentimento de gratidão a Roma,<sup>106</sup> expresso pelo próprio Títiro, na **IX** a ênfase já estaria na indignação provinda de tais ocorrências de confiscos. Os poemas, porém, é bom lembrar, estão longe de se limitar a tal temática, uma vez que, como já tratado na **I**, fala-se também do valor ou reconhecimento do poeta. Enquanto na **I** se celebra a *libertas*, que naturalmente não necessariamente se estende à *liberdade como uma nuance política mas também criadora do poeta*, fazendo-se menção à abertura a temas e formas antes restritos, na **IX**, por outro lado, assinala-se a *perenidade da poesia*, que preserva a tudo na memória coletiva, como se pode depreender do poema. Assim, são muitos os pontos em que convergem os dois poemas, nesse relance.

Em termos de estrutura, pode-se pensar numa simples em relação a outras das **Bucólicas** já tratadas: diferentemente da **I**, até sequer ‘se faz qualquer cerimônia’, o poeta vai direto ao ponto já na primeira fala de um dos pastores, Lícida, enquanto na **I** há uma composição densa e sumária entre as quatro estrofes que, como já advogado aqui, resumiriam todo o poema, mas que preparam o terreno antes da questão maior, com a introdução da cena emblematicamente bucólica, com Títiro recostado, tudo em tranquilidade para ele, conquanto logo desponte Melibeu e comece o diálogo de pontos de vista discrepantes.

No caso da **IX**, como já se entra na questão-motivo de imediato, na verdade se pode pensar estruturalmente em duas grandes partes para os 67 versos totais. A primeira seria a de expressão ostensiva de indignação dos pastores mas também de admissão de sua impotência quanto aos fatos sócio-políticos em vigor à sua volta, a que enfim se acresceria a menção à

---

<sup>106</sup> Alguns veem aí uma referência histórica de gratidão do próprio Virgílio ao imperador após as compensações pelo confisco de terras. Títiro seria, então, uma *persona* de Virgílio.

questão referida como talvez mais importante do poema, *per se* e por, decerto não por acaso, ser para os pastores a única forma de lutar ou antes protestar contra o que lhes ocorre, o desterro. A questão seria importante *per se* por se tratar de, independentemente de que análises suscite a questão social no poema, de um tema de interesse na literatura universal: o de uma função da poesia ser, entre outras, preservar, salvaguardar a memória coletiva.

Certa primazia de Virgílio estaria, assim, de conseguir fazer com que, no poema, essa menção sirva a duplo propósito: tanto servir, já dissemos, como protesto velado aos pastores, recurso que, cumpre lembrar, até hoje se utiliza pelo mundo, como também celebrar a poesia como algo que preserva toda espécie de experiências humanas. Já por tal razão, diríamos, faz-se grande poema a **Bucólica IX**, junto à **I**. A segunda parte, porém, mesmo dando continuidade ao diálogo que vem desde o v. 1, seria diferente da primeira por cantar já questões várias, bucólicas ou não, com algumas referências possivelmente históricas e um sentimento final de certo consolo com o que possuem os pastores, conscientes que estejam de seu talento e do poder perene da poesia. Essa atmosfera final de conformidade faz pensar mais uma vez numa veia de eco epicurista, a chamada *ἀταραξία* « imperturbabilidade », na linha que adotamos de observar a influência filosófica de Virgílio nas **Bucólicas**, na costumeira resignação que não raro se encontra também em Horácio. Em contraparte, por outro lado, o estoicismo estaria presente em alguns dos poemas, como no **II**, em que o bom-senso e a razão, ambos como *λόγος*, ao fim do poema, prevalecem sobre as emoções.

Começando pelos versos propriamente, logo o v. 1 já traz um mote que comunga com um da **I**, quando fala de *ir à cidade*, que seria Roma, *urbs* por excelência. Na **I**, porém, esse pensamento demora mais a ser referido, após as primeiras estrofes, vindo no v. 26, verso famoso, *et quae tanta fuit Romam tibi causa uidendi?* (e que tão grande causa te fez ir ver Roma?). O sentimento de apego ao torrão e aos antepassados locais, tão tradicionais em meio ao povo romano, transborda na fala inicial de Méris, vv. 2-6, em que sobressaem termos que indicam, para os pastores, humilhação – por perderem algo já apoucado, seu campo módico, *agellum* –, estar já derrotados (*uicti*, já que pouco poderiam fazer, como pastores, contra os militares que viessem garantir a posse do novo dono), referir os filhotes de que então cuidavam como *tristes* (lat.)(desolados, desamparados, desamparados etc.) e ainda como que rogam ao novo dono uma praga, ao dizer Méris, ao enviar os filhotes, *quod nec uertat bene* ([coisa] que não lhe vá bem, isto é, não lhe traga nada de bom).

O sentimento arraigado às tradições e ao local de nascimento estaria sugerido especialmente por essa imprecação. Já para procurar corroborar um fundo epicurista desde já,

vale referir a frase *fors omnia uersat* (o acaso muda tudo)<sup>107</sup>. Essa frase também parece a versão, neste poema, do que na **I** ficou na frase de Melibeu quanto a não compreender as mudanças ocorrendo aos borbotões à sua volta, *undique totis usque adeo turbatur agris* (por toda parte e por quaisquer campos, mesmo aqui, a coisa está confusa). Nesse trecho, o verbo *turbatur* se reveste da mesma nuance de *uersat* da **VIII**.

A réplica de Lícida, vv. 7-10, inclui o verso que toca na questão já referida como duplamente importante no poema, da *preservação* que Lícida alega Menalca ter conseguido fazer com canções (*omnia carminibus uestrum seruasse Menalcan*, v. 10). A *preservação*, como já referido, serviria aí tanto à possibilidade de protesto velado, camuflado numa canção, quando se queira fazê-lo sem se atrair hostilidade da outra parte, como também, mais sutilmente, serviria a referir a conservação duradoura que a poesia proporciona para lembrança de todo tipo de coisas humanas.

Méris prossegue e confirma no v. 11 que está feita a preservação e, ainda mais, espalhou-se fama do que se preservou (*audieras, et fama fuit*). Entretanto, a essa frase se segue imediatamente uma que, por outro lado, traz outra face da situação, a dizer, a impotência já constatada por Méris de nada de concreto ou prático poder fazer para impedir o desterro, referência à intervenção militar ou mesmo os custos de guerras que se infere dos vv. 11-13, [...] *sed carminaltantum nostra ualent, Lycida, tela inter Martia, quantum Chaonias dicunt aquila ueniente columbas* ([...] mas nossas canções tanto nos valem, Lícida, entre as armas de guerra quanto dizem [valer] as pombas da Caônia à vinda duma águia). A constatação de Méris é, portanto, de derrota acaçapante, sem qualquer possibilidade, em princípio, de rechaçamento. A referência feita por Méris, quanto a observar um presságio na azinheira<sup>108</sup> é outro detalhe que remete à proximidade desta **Bucólica** à **I**, quando Melibeu também atenta a esse tipo de ocorrência investida de nuance religiosa, vv. 16-17:

M. *saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset,* (16)  
*de caelo tactas memini praedicere quercus.*

M. Não houvesse meu juízo sido tão estúpido, eu teria me (16)  
lembrado]  
de o carvalho, tantas vezes tocado pelo raio, predizer a nós  
este mal.]

<sup>107</sup> Pensamento muito semelhante encontra-se, por ex., em Horácio, **Odes**, III, 1, 16: *omne capax mouet urna nomen* (uma urna volumosa balança todo nome, isto é, inclui todo mundo no sorteio, ninguém escapa). A proximidade entre os trechos nos ocorre por conta de, em Horácio, a *Necessitas* estar associada ao trecho, cuja natureza é próxima à de *Fors*, como divindades.

<sup>108</sup> Cf. o verbete *ilex* no cap. 3 para a azinheira.

Fechando esse trecho, pode-se entender a menção de augúrios como um recurso não apenas componente e frequente na ambientação tipicamente mítica no bucolismo, mas servir, em ambas as **Bucólicas, I e IX**, a levar em conta para a conjuntura dos poemas o sentimento tradicional romano que andava em decaída e que cumpria ser restaurado, para reorganização do povo romano.<sup>109</sup>

Os versos que seguem são exemplos daquilo que Lícida entende como coisas que se perderiam na memória (coletiva) quando do despojamento de pastor em relação a tudo que é próprio de sua poesia, estando em seu campo: os consolos a que se faz referência no v. 18, *solacia*, entendemos que se refiram também a isso, e não apenas ao lugar onde se vive. É como se a perda de viver no lugar significasse, para Lícida, a perda de tudo que também inspire a poesia deles. De todo modo, os exemplos do que se perderia sem a poesia podem ser resumidos como *mitos*<sup>110</sup> (quem cantaria as musas?, v. 199) e *amores* (ou mesmo [cantaria] tuas canções que outro dia, sorrateiro, apanhei quando te encontraste com Amarílís, vv. 21-22).

Méris replica empregando um recurso frequente nas **Bucólicas**, sobretudo naquelas em que houve certames, a dizer, Méris responde utilizando mais ou menos o mesmo mote do pastor com quem interage. Enquanto Lícida, em alguns versos antes (vv. 23-25), refere um trecho de canção, assim faz Méris na sua fala em seguida, mas fazendo alusão a Varo, nomeadamente *Publius Alfenus Varus* (vivo antes do séc. I), jurista e escritor romano com parte da sua obra incluída no *Digesto* romano. Os versos dessa fala de Méris, se entendidos com alguma ligação a fatos históricos, podem sugerir um apelo a algum auxílio do político à situação da terra de Virgílio, Mântua, vizinha a Cremona, terra de Varo.

A fala seguinte de Lícida faz menção a outras pessoas reais, poetas, desta vez, Vário e Cina (*Lucius Varius* e *Helvius Cinna*), e o trecho é tradicionalmente visto como indicando Lícida sendo *persona* de Virgílio, quando, em tom de lisonja aos dois poetas, alega também ser poeta, mas não *recitar coisas nem de Vário nem de Cina dignas* (vv. 34-36). Troca de gentilezas desse tipo não é raro na literatura romana. Infelizmente, para qualquer cotejo, só se conhecem os dois poetas indiretamente, Vário, por ex., em Quintiliano, *Institutio oratória*, X, 1, 98, Cina, num dos *Tristia*, 2, 435.

<sup>109</sup> É oportuno lembrar como terá sido tumultuada a transição entre a República romana para o Império, com tantas guerras civis, mortes de personalidades como Cícero, o próprio Júlio César (referido logo mais nesta **Bucólica**) e mudanças que nem sempre levaram a bom termo a condição do povo ou da administração de Roma historicamente. O clima de alta desconfiança, de incerteza e de insegurança geral pode ser bem observado, literariamente, em muitas das elegias eróticas romanas, sobretudo de Ovídio e de Propércio.

<sup>110</sup> *Mitos* é obviamente apenas uma entre muitas formas de entender as ninfas. Eles podem ser a arte em si, a música, a beleza, a delicadeza etc.

A próxima fala de Méris (vv. 37-43) nos parece mais uma extensão do que já lamentara Lícida quando avalia o que perderia sem a poesia. Já a de Lícida que se segue, embora também ainda prolongando o lamento, chegando mesmo a citar Dáfnis (o pastor), vale ser assinalada pela menção à *estrela de César de Vênus*. Tal referência diz respeito ao cometa que, durante os jogos em honra a Júlio César, fora visto pelos romanos, e é um indício precioso quanto a se tentar organizar a cronologia das **Bucólicas**. De todo modo, a menção seria de cunho respeitoso à memória do imperador, porventura em defesa velada à própria República. Na **Bucólica I**, todavia, a ideia parece já ser aclimatação de Virgílio ao novo sistema do Império, se pensarmos extratextualmente, e assim a **IX** teria sido feita anteriormente à **I**. Aqui terminaria a primeira metade do que sugerimos como a segunda parte do poema, embora já bem menor que a primeira.

A última parte do poema, ou melhor, a segunda metade da segunda parte, como estruturamos, relembra a questão da memória, agora de forma um tanto nostálgica: *omnia fert aetas, animum quoque* (a idade leva tudo, e igualmente [leva] a memória). Malgrado a nota quase deprimida de Méris, ela também porta uma centelha de esperança, no momento em que se lembra de que Menalca, outro dos pastores que aparecem nas **Bucólicas**, haverá de repetir as canções, ou seja, dar continuidade ao que ele crê não poder logo, logo fazer mais.

Na última fala de Lícida, penúltima do poema, o verbo *causando* (pleiteando) e serenidade insinuada pelo *mar todo que silencia sossegado* (vv. 56-57) confere uma impressão de autoridade e austeridade de que seria investido Méris, ao menos para Lícida e possivelmente aos demais jovens pastores (Méris é idoso e, portanto, experiente, na vida e na poesia). Tal autoridade pode sugerir uma preocupação de Virgílio quanto ao destino dos poetas em si, no seu tempo, se continuariam sequer podendo produzir, e que, como sugerido pelo poema, são consideravelmente responsáveis pela manutenção da memória coletiva. Lícida ainda, em tentando animar Méris no percurso da viagem, sugere irem cantando [*que assim*] *o caminho machuca menos* (v. 64), que soa muito parecido com o até hoje popular *quem canta, seus males espanta*, o que sutilmente, ao fim do poema, corrobora ainda mais o argumento do poema quanto à importância do poeta.

A fala final, de Méris, fecha o poema urgindo partirem, mas não antes de Menalca (expresso pelo anafórico *ipse*, v. 67) chegar para acompanhá-los, cuja função fora referida por Méris.



2.10 *Ecloga decima*

*Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:*

*pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,  
carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?  
sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos,*

*Doris amara suam non intermisceat undam:* 5

*incipere; sollicitos Galli dicamus amores,  
dum tenera attondent simae uirgulta capellae.  
non canimus surdis, respondent omnia siluae.*

*Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae  
Naides, indigno cum Gallus amore peribat?* 10

*nam neque Parnasi uobis iuga, nam neque Pindi  
ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe.*

*illum etiam lauri, etiam fleuere myricae,  
pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem  
Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae.* 15

*stant et oues circum - nostri nec paenitet illas,  
nec te paeniteat pecoris, diuine poeta,*

*et formosus ouis ad flumina pauit Adonis –  
uenit et upilio; tardi uenere subulci,  
uuidus hiberna uenit de glande Menalcas.* 20

*omnes «unde amor iste» rogant «tibi?». uenit Apollo:*

*«Galle, quid insanis?» inquit; «tua cura Lycoris  
perque niues alium perque horrida castra secuta est.»  
uenit et agresti capitis Siluanus honore*

## 2.10 Bucólica X

Concede-me, Aretusa, este último esforço:  
 umas poucas canções do dileto Galo – mas as que a própria Lícore  
 queira ler – cumpre-me recitar: quem pode recusar as canções de Galo?  
 Assim, quando deslizes sob os vagalhões sicilianos,  
 Dóris marinha não há de te<sup>111</sup> alvorotar suas águas, 5  
 se começares!<sup>112</sup> Recitemos os amores inquietos de Galo,  
 enquanto as cabrinhas, de focinho rombo, esfoliam os frágeis rebentos.  
 Não cantamos a quem não dá ouvidos: a tudo [que recito] as matas respondem.  
 Que bosques, ou que clareiras vos encerrava, jovens  
 Náíades, quando Galo definhava por um amor ingrato? 10  
 Pois nem cumeadas do vosso Parnaso, tampouco do Pindo  
 quaisquer fizeram delonga, ou Aganipe da Aônia.  
 Mesmo os loureiros, mesmo as tamargueiras o prantearam.  
 Estirado sob uma rocha isolada. também o pinífero  
 Mênalos e os penedos gelados do Liceu prantearam-no. 15  
 Também as ovelhas ficam<sup>113</sup> em volta: nem elas se indignam  
 de mim, nem te indignas do rebanho, divino poeta:  
 o formoso Adônis também deu às ovelhas de comer junto ao riacho.  
 Chega o ovelheiro, os porqueiros chegaram atrasados.  
 Menalca chega molhado da bolota de inverno. 20  
 Todos perguntam ‘donde vem este teu amor?’ Chega Apolo:  
 ‘Galo, que loucura é esta<sup>114</sup>?’, diz, ‘tua paixão, Lícoris,  
 perseguiu outro por entre nevascas e acampamentos acidentados!’  
 Silvano veio com capuz com ornamento rústico<sup>115</sup>,

<sup>111</sup> Dativo de interesse escolhido para a tradução, não se devendo confundir com o *suas* próximo: a frase implica Dóris não alvorotar as águas que são dela própria *para* Aretusa, isto é, como favor a Aretusa.

<sup>112</sup> Estes três versos apontam para uma estrutura idiomática com *sic* + *dativo* + subjuntivo + imperativo (a ordem pode ser invertida entre o subjuntivo e o imperativo), expressão de desejo que se cumpra como consequência do que expresso no imperativo: é como se fosse *se fizeres x* (imper.), *assim será* (subj.) *para ti*. É oportuno lembrar aqui da origem inclusive comum entre lat. *sic* e a conjunção *si*.

<sup>113</sup> Enálage comum em todas as épocas clássicas grega e romana.

<sup>114</sup> Literalmente, *Galo, com que tresvarias*, em que *quid* é acusativo de relação do verbo *insanio*.

<sup>115</sup> Na verdade, os termos aí permitem que se entenda *honor* tanto como algum ornamento, no caso, rústico, próprio do campo, ou *tenha vindo por respeito (honore) rústico* e a cobertura (*capitis*, d. pl.) já fosse uma demonstração de respeito. Ambas as possibilidades são viáveis literariamente, diríamos, no trecho.

*florentis ferulas et grandia lilia quassans.* 25  
*Pan deus Arcadiae uenit, quem uidimus ipsi*  
*sanguineis ebuli bacis minioque rubentem.*  
*«ecquis erit modus?» inquit «Amor non talia curat.*  
*nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis*  
*nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.»* 30  
*tristis at ille «tamen cantabitis, Arcades» inquit,*  
*«montibus haec uestris, soli cantare periti*  
*Arcades. o mihi tum quam molliter ossa quiescant,*  
*uestra meos olim si fistula dicat amores.*  
*atque utinam ex uobis unus uestrique fuissem* 35  
*aut custos gregis aut maturaе uinitor uuae!*  
*certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas*  
*seu quicumque furor - quid tum, si fuscus Amyntas?*  
*et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra –*  
*mecum inter salices lenta sub uite iaceret:* 40  
*serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.*  
*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,*  
*hic nemus: hic ipso tecum consumerer aeuo.*  
*nunc insanus amor duri me Martis in armis*  
*tela inter media atque aduersos detinet hostis:* 45  
*tu procul a patria, nec sit mihi credere tantum,*  
*Alpinas a dura niues et frigora Rheni*  
*me sine sola uides. a, te ne frigora laedant.*  
*a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas.*  
*ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu* 50  
*carmina pastoris Siculi modulabor auena.*  
*certum est in siluis, inter spelaea ferarum*  
*malle pati tenerisque meos incidere amores*

vibrando viçosas férulas e vultuosos lírios. 25

Chega o deus Pã da Arcádia, que vimos nós próprios  
enrubescido com bagas encarnadas de ébulos e com cinabre.  
‘Haverá fim algum?’, diz, ‘Amor não se incomoda com tais coisas,  
e nem Amor cruel com lágrimas ou os rios com gramados  
ou as abelhas com o codesso ou as cabrinhas se contentam<sup>116</sup> com a 30  
folhagem...’]

Já ele, diz desolado: ‘Ainda assim heis de cantar, Árcades’, diz,  
‘tais coisas nas vossas montanhas, os únicos peritos em cantar  
são os Árcades. Oh, quão suavemente, então, possam meus ossos descansar,  
se um dia vossa flauta possa recitar meus amores.

Prouvera tivesse eu sido o único provindo de vós, 35  
ou protetor do vosso rebanho, ou vinheteiro da uva madura!  
Na verdade, ou se fosse Fílida, ou se fosse Amintas,  
ou quem quer que fosse meu amor – e daí, se Amintas é escuro?  
Tanto as violetas são negras como negros os jacintos! –  
jazeria comigo entre os salgueiros, sob uma videira plácida<sup>117</sup>: 40  
Fílida me colheria uma coroa de flores, Amintas cantaria.  
Aqui estando as fontes geladas, aqui os macios prados, Lícore,  
aqui o bosque: aqui eu me consumiria contigo pela eternidade.  
Agora um amor louco me retém em armas de Marte  
insensível entre lanças cruzadas e exércitos contrários: 45  
tu, longe da pátria – e possa eu não crer tanto! –,  
ah, insensível, as nevascas e os ventos do Reno,  
vês sozinha, sem mim. Ah, não te machuquem os ventos!  
Ah, não te lacere os pés finos uma geleira escabrosa!  
Partirei, e as canções que foram por mim compostas em verso 50  
de Cálcis, eu as cadenciarei com a flauta do pastor da Sicília.  
Está resolvido nas matas e entre os covis das feras  
preferir sofrer e entalhar meus amores

---

<sup>116</sup> O verbo do verso, *saturantur*, claramente tem o sentido preciso de *nunca ter o bastante*, isto é, nunca se estar contente com a quantidade de vezes em que se faz algo.

<sup>117</sup> *Lentus* em latim tem várias conotações derivadas ao longo de sua história. No verso, parecem particularmente sugestivas as de *calmo*, *sossegado* etc. e de *perpétua*, ambas compatíveis com o descanso entendido ocorrer após a morte ou, na segunda ideia, uma de memória perene.

*arboribus: crescent illae, crescetis amores.*  
*interea mixtis lustrabo Maenala Nymphis,* 55  
*aut acris uenabor apros. non me ulla uetabunt*  
*frigora Parthenios canibus circumdare saltus.*  
*iam mihi per rupes uideor lucosque sonantis*  
*ire; libet Partho torquere Cydonia cornu*  
*spicula. tamquam haec sit nostri medicina furoris* 60  
*aut deus ille malis hominum mitescere discat.*  
*iam neque Hamadryades rursus neque carmina nobis*  
*ipsa placent; ipsae rursus concedite siluae.*  
*non illum nostri possunt mutare labores,*  
*nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus* 65  
*Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae,*  
*nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,*  
*Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri.*  
*omnia uincit Amor: et nos cedamus Amori.»*  
*Haec sat erit, diuae, uestrum cecinisse poetam,* 70  
*dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,*  
*Pierides: uos haec facietis maxima Gallo,*  
*Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas,*  
*quantum uere nouo uiridis se subicit alnus.*  
*surgamus. solet esse grauis cantantibus umbra,* 75  
*iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.*  
*ite domum saturae, uenit Hesperus, ite capellae*

em árvores. Elas crescem, vós amores cresceis.

Entrementes, vagarei pelo Mênalo com as ninfas reunidas 55  
ou irei caçar javalis nas montanhas: nenhuns ventos me  
interditarão de arrodar com os cães as clareiras do Partênio.  
Já me vejo por entre rochas e clareiras ecoantes  
ir. Dá gosto retrair, com um arco dos Partos, as flechas  
de Cídon, tanto que possa ser este um remédio para meu frenesi, 60  
ou [que] esse deus possa aprender a abrandar com os males dos homens!  
Já nem as hamadríades nem as próprias canções nos  
agradam mais. De novo: ide embora, matas.  
Minhas penas não conseguem demovê-lo.  
Nem se bebamos do Hebro em ventos intensos 65  
e suportemos as nevascas Sitônias do inverno chuvoso,  
nem se, quando a casca languescente resseca no alto olmo,  
vertemos ovelhas etíopes sob clima do trópico de Câncer.  
O Amor vence a tudo, e rendamo-nos ao Amor.’  
Divinas Piérides, será o bastante vosso poeta ter cantado estas coisas, 70  
enquanto senta e entrança com puído malvaisco  
um cabazinho. Vós haveis de fazê-las as mais magníficas a Galo.  
a Galo, por quem meu amor cresce com o tempo tanto  
quanto o álamo se projeta viçoso com a nova primavera.  
Levantemos. A penumbra costuma ser penosa aos que cantam, 75  
penosa é a sombra do zimbro; até os frutos as sombras prejudicam.  
Ide para casa satisfeitas, Hésper vem vindo, ide cabrinhas!

### 2.10.1 Comentários à **Bucólica X**

O último poema do conjunto, a **Bucólica X**, faz bastante jus ao termo *bucólica* na medida em que se mostra uma situação famosa, quase lugar-comum no bucolismo mediterrâneo: o cantar em homenagem a um poeta moribundo. Caberia acrescer que, no caso em vista, na verdade se trata de cantar sua memória em situação em que o poeta homenageado está se encaminhando para abraçar sua própria morte, e morte causada por amor! Assim, de imediato, já se pode constatar, do que vimos comentando, liame desta com várias das outras **Bucólicas**, por um ou por outro desses elementos do argumento do poema.

Nesse sentido ainda, é oportuno lembrar a forte ligação do poema também com o já tão referido **Idílio I** de Teócrito. Embora várias das **Bucólicas** possam ser aproximadas de idílios de Teócrito, umas mais do que outras em semelhanças, a **X** parece de particular interesse para comparação, sendo apenas resumida, digamos, em relação ao **Idílio**. Esse tipo de ‘imitação’, no bom sentido, prática antiga decerto, já foi referida desde Aristóteles, porém deve-se sua ampliação de conceito a Dionísio de Halicarnasso (60-7 a.C.), sendo chamada então *imitatio dionisiana*<sup>118</sup>, em que, partindo da *μίμησις* aristotélica, faz acréscimo, na emulação, ao um texto-base perceptivelmente de um autor anterior. De todo modo, dizemos ter sido uma *imitatio* resumida por conta de, enquanto se possa tratar o **Idílio I** de Teócrito como um epítome do estilo de poesia bucólica – sobretudo por sua completude de elementos e organização bem-definida das partes –, na **Bucólica X** o ‘recorte’ (*imitatio*) é referente especificamente a o que seria a cerimônia fúnebre do homenageado: no **Idílio**, Dáfnis, na **Bucólica**, Galo, que seria *Caius Cornelius Gallus* (70-26 a.C.).

Malgrado quase toda a obra de Galo estar ainda perdida, recentemente houve descoberta de linhas suas no sítio arqueológico de Qasr Ibrim, no Egito. Algumas informações constantes nelas ajudam no poema em vista, oportunamente.

Falando um pouco da cronologia relativa da **Bucólica X**, é interessante observar que logo o primeiro verso refira a ‘tarefa’ (*labor*) que se impõe o eu lírico como última (*extremum*). Seria, em princípio, um indício de o poeta estar declarando de fato encerrar a coleção destes poemas. O fato também de que a semelhança ostensiva da **Bucólica** com o **Idílio** de Teócrito ocorra, na ordem tradicional chegada nós, entre o **Idílio I** e a **Bucólica X** deve chamar alguma

---

<sup>118</sup> Menção feita em obra fragmentada cujo título estante é *περὶ μιμήσεως* e conhecida em latim como o tratado *De imitatione*. Para uma edição, entre poucas, já antiga, cf. *Dionysii Halicarnassensis librorvm De imitatione reliqviae epistolaeqve criticae dvae edidit Hermannvs Vsener* (Latin Edition). University of Michigan Library, 1889.

atenção. O poema não é dos mais longos entre as outras **Bucólicas** (77 versos). Mas, como se disse, em relação ao **Idílio** de Teócrito, apenas uma parte de lá se torna o poema inteiro aqui, o que reduz basicamente pela metade a extensão. Também é interessante observar que a ênfase ao assunto do poema (a celebração a um poeta moribundo de amor) chega a ser tão notória que de nada mais se fala no poema, senão disso, desde seus primeiros versos até o fim, havendo apenas uma breve introdução que já parte ao próprio assunto a cantar e um final para o poema que lembra bastante o final da **Bucólica I**.

Como dito, se, por um lado, praticamente se pode considerar o poema como um contínuo da cerimônia que acompanha o definhamento de Galo por um amor não consumado, por outro, pode-se ainda dividi-lo entre: a breve introdução; o eu lírico cantar o definhamento de Galo; Galo em pessoa falar do seu sofrimento; fechamento do poema pelo eu lírico.

A introdução explícita ser este poema o último esforço do eu lírico (*extremum [...] laborem*, v. 1), o que, como já dito, sugeriria tratar-se do último poema das **Bucólicas**, se sendo intenção o eu referir-se ao poeta mesmo. Mas também, haja vista o fim do poema, ocorre-nos que poderia também fazer ponte com este, de modo que o último esforço ou trabalho pode fazer referência ao eu lírico, se um pastor, estar terminando o trabalho do dia (também chamado em latim *labor*) e assim concluir com uma canção, antes de ir para casa. As canções que pretende cantar são de Galo, o qual seria, como dito, o poeta romano, evidência sugerida especialmente pela menção tão logo, no poema (v. 2), de a amada de Galo chamar-se Lícore (*Lycoris*) e tal ser o mesmo nome que aparece em uma das linhas do que se recuperou do poeta Galo,<sup>119</sup> também em tom lírico.

O elogio a Galo é efetivado tanto com a frase explícita *neget quis carmina Gallo?* (quem pode recusar as canções de Galo?, v. 3) como pela menção a Aretusa (uma das ninfas filhas de Nereu) não dever ter problemas com as águas da mãe, Dóris, uma vez que o eu lírico refere que as canções não agitariam as águas (vv. 4-6). Digno de indagação seria, talvez: não parece estranho que, se uma canção essencialmente fúnebre – como logo se fica sabendo no poema –, ela fosse servir para um percurso (de Aretusa, voltando para casa) tranquilo? Seria essa uma forma velada de Virgílio adiantar tom final de caráter mais consolador do poema, em que se celebra a perpetuação da poesia de Galo? Os amores de Galo, enfim, são referidos como *sollicitos* (inquietos, perturbados), e o eu lírico fecha a introdução com um lugar-comum em várias das **Bucólicas**, a dizer, expressa como sua interação com as matas seja efetiva, mesmo se haja quem não lhe dê ouvidos.

---

<sup>119</sup> Para um artigo que contém as linhas, cf. D. Anderson, P.J. Parsons, & R.G.M. Nisbet, *Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim*, *Journal of Roman Studies* 69 (1979).

Pode-se pensar, se entendida esta **Bucólica** não como última, mas como anterior à **I**, que se trate, como na **IX**, de uma espécie de repúdio às próprias mudanças dos tempos que, com os confiscos a Virgílio mesmo, estaria expresso como se os confiscos significassem negar respeito à pessoa mesmo – no caso de Virgílio, poeta – e sua resposta a isso fosse ignorar reciprocamente quem ignora sua poesia (*não cantamos a quem não dá ouvidos*, v. 8).

Neste ponto, vv. 9-30, começa o episódio de saber-se do sofrimento de Galo, cujo correspondente no **Idílio I** seria ninguém menos que o próprio Dáfnis! Essa é ainda mais uma forma de Virgílio enaltecer Galo, colocando-o em dignidade não somente de semideus como de poeta de alto nível – Pã instruiu Dáfnis primeiro em sua flauta, instrumento emblemático do bucolismo, a siringe –.

O amor de Galo por Lícore é referido como *indignus*, e cumpre não se pensar que se deva traduzi-lo *indigno*, pois que, neste caso, o termo latino amplia em sentido em relação ao uso que se faz em português: etimologicamente, *indignus*, de fato, quer dizer *não digno*, mas também implica *que não tem por que receber*, que significa então *ingrato*. O sentido do trecho, portanto, não é necessariamente de entender-se que Lícore, por não corresponder ao amor de Galo, torne-se indigna dele. Melhor seria, assim, dizer *ingrata* (ao amor dele).

O que segue agora até a fala do próprio Galo são, como no **Idílio I** de Teócrito, os vários, por assim dizer, ‘convidados’ a essa espécie de encontro fúnebre para Galo. Na verdade, talvez fosse melhor entender toda a cena como simpatizantes de sua dor, que vêm tentar consolá-lo, uma cena de compaixão. Esse tipo de cena é interessante de ressaltar na poesia bucólica, em que, como já tratado, é comum a natureza reagir aos sentimentos dos pastores e de outros seres: o *locus amoenus* é um ambiente de comunhão entre os seres, mesmo se, em Virgílio, haja espaço para situações menos míticas.

A riqueza de referências do trecho é comparável à variedade que se vê no próprio Teócrito, não se tratando de variedade apenas em número de figuras que comparecem, mas como seja possível classificá-las em grupos característicos e que contribuem cada qual para a cena, tentando ajudar ou ser solidário à dor de Galo: montanhas (Parnaso, Pindo, Liceu), rios (Mênalo), ninfas (Aganipe, náíade), as plantas (loureiros e azinheiras) e até mesmo deuses (Apolo, Silvano, Pã) estão presentes. Em relação ao **Idílio**, curioso é não haver constado nenhum animal nesta sequência da **Bucólica**.

Um trecho curioso que sobressai dessa cena seria a menção feita às ovelhas, não porque tipicamente associadas a pastores (condição que se supõe atribuir-se a Galo enquanto personagem do poema), mas porque a ressalva do eu lírico insiste numa certa dignidade que exista em ser pastor, e o personagem mítico Adônis é citado (v. 18) para ilustrar esse proposição.

Porventura, esse seria outro trecho a comungar com o v. 8, da questão do referido repúdio do eu lírico.

Mais uma referência aparece ao Cupido (*Amor*, vv. 28-30) a qual vem – em se tratando de poema de amor –, assim como na **Bucólica VIII**, corroborar a imagem do poder acaçapante do deus, na fala do próprio Pã, deus central do bucolismo:

*‘ecquis erit modus?’ inquit ‘Amor non talia curat.  
nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuus  
nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.’* 30

‘Haverá fim algum?’, diz, ‘Amor não se incomoda  
com tais coisas,]  
e nem Amor cruel com lágrimas ou os rios com  
gramados]  
u as abelhas com o codesso ou as cabrinhas se  
contentam com a folhagem...’] 30

Como já mencionado, a frase *nec saturantur* aparece aqui precisamente em sentido de o Cupido *nunca estar satisfeito*, isto é, *nunca se saciar* com o que faz, que é incitar paixões que não correspondem. Nesse pormenor, o início da fala de Pã corrobora o sentido do verbo, quando o deus usa a palavra *modus* para indicar o *fim* do que tipicamente faz acontecer o Cupido (*modus* é tomado como *medida total*, aqui, de extensão). Com estes versos, encerra-se a segunda parte do poema.

Agora, dos vv. 31-69, segue a fala do próprio Galo. Galo começa em tom de confiança quanto a o que parece ser continuar havendo poesia, e menciona os árcades como os únicos peritos em cantar (vv. 31-32). Enquanto o tom de Damônis, na **Bucólica VIII** é de rancor em relação a Nisa, ou o tom de Dáfnis, no **Idílio I**, ser mesmo um de ameaça à própria Afrodite, o tom adotado por Galo não é nenhum dos dois mas surpreendentemente tranquilo, ao dizer, confiante de continuarem sua memória<sup>120</sup>, *o mihi tum quam molliter ossa quiescant, / uestra meos olim se fistula dicat amores* (oh, quão suavemente, então, possam meus ossos descansar, / se um dia vossa flauta possa recitar meus amores). Tal tranquilidade, mais uma vez, parece apontar para uma atitude epicurista, já recorrente em Virgílio.

Nos vv. 38-39, Galo expressa seu amor como indiferente à cor de pele, que faz ecoar a **Bucólica II**, na voz de Córídon, vv. 14-18. Tal comentário sugere uma atitude de acolhimento da variedade, mas também poderia ter alguma relação com a imprevisibilidade do amor (não se escolhe quem se ama, apenas se ama). A essa altura, v. 42, finalmente se nomeia a amada, Lícore, de que já se falou na introdução do comentário. A menção a Galo estar em meio a

<sup>120</sup> Vindo da **Bucólica IX**, fica difícil não perceber a recorrência do tema.

combates traz naturalmente mais dramaticidade à sua situação: estar longe da amada e ainda podendo morrer em combate é pior do que apenas não poder ter o amor correspondido. Ainda assim, porém, Galo demonstra cuidado com a amada (vv. 48-49), instando-a a se proteger dos ventos e os pés, das geleiras.

Seguem-se mais alguns assuntos de que pretende cuidar Galo antes de partir, como cadenciar suas canções, dignando-se mesmo à flauta de Pã, e registrar seus amores nas árvores. Mais uma vez, sobressai a preocupação, no poema, em se preservar para a memória futura, mesmo se amores. O que Galo vai fazendo parece ser fazer uma última vez um pouco de tudo que é próprio ao bucolismo: andar pela natureza, cantar, amar e até optar por guerrear como tentativa de consolo do amor não resolvido, o que tem esperança de, quando menos, abrandar o deus fautor, o Cupido.

O tom das últimas frases de Galo, porém, sugerem admissão de derrota, afinal, e ele refere um verso que se torna bastante famoso, entre outros das **Bucólicas**: *omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori* (o Amor vence a tudo, e rendamo-nos ao Amor).<sup>121</sup> Cumpre recordar que o subjuntivo latino é também, morfologicamente, igual ao optativo. A frase, portanto, é de se entender *podemos nos render ao Amor*, não é expressão de desejo, obviamente, mas de entendimento da impotência de se lutar contra o amor, algo talvez como *melhor nos rendermos ao Amor* (do que nos desgastarmos em vão lutando contra ele).

Um outro detalhe que cremos filologicamente pertinente é que a frase pode soar, ao leigo em latim, como perigosamente ambígua, querendo dizer algo como *o amor vence tudo*, em que se patenteia ambiguidade sintática. Longe disso, na verdade, não há espaço para ambiguidade nesse caso, dada a conjuntura do poema e mesmo da visão do amor em Virgílio: a frase quer dizer inequivocamente que o amor (ou a paixão, se ampliado o sentido além do deus) *derrota* a todos, sem exceções, e não uma sugestão de que quem ame possa vencer qualquer coisa.<sup>122</sup>

Estando convencido de ter cantado o bastante (v. 70), o eu lírico finalmente se encaminha para encerrar o poema, que revela tê-lo feito enquanto fazia um trabalho manual (nos vv. 71-72), e enfim se despede com a chegada da noite, um final compatível sobretudo

<sup>121</sup> Entre tantas repercussões, confira-se, a título de curiosidade, o quadro do pintor italiano Caravaggio (1571-1610) *Amor omnia vincit* (1601-1602), em que se retrata o Cupido como um garoto de riso zombeteiro e asas negras em meio a uma desorganização de vários objetos, inclusive instrumentos musicais e partituras.

<sup>122</sup> Acharmos oportuno referir, para cotejo, o caso da frase igualmente ou talvez até mais famosa de Horácio, *carpe diem*, das **Odes** I, 11, que ainda hoje e por tanto tempo tem sido equivocadamente entendida por leigos como *aproveita o dia*, sem qualquer contextualização. Qualquer estudioso de Horácio ou mesmo leitor assíduo do poeta, das próprias **Odes**, pode entender ostensivamente quão longe disso está o pensamento de Horácio, nessa frase, do se levar uma vida de prazeres desmedidos.

com o da **Bucólica I** e apropriado ao fechamento da coleção, em que o *labor* (primordialmente a *lavra* do campo e depois o trabalho vigoroso de cada dia), é feito de dia, desde cedo, ao raiar do sol e ao pôr do sol, o que, somado ao tanger das cabras, confere uma conclusão sóbria adequada ao caráter de base do *locus amoenus*.

## 2.11 Conclusões gerais sobre as **Bucólicas**

Tratando-se de haver ensaiado não um comentário conjunto dos poemas, mas reservado um comentário correspondente a cada poema separadamente, convém, provavelmente, discorrer um pouco de modo a sumarizar aquilo que pensamos ter justamente, em conjunto, concorrido para uma unidade literária dos mesmos a partir dos critérios de análise adotados, filológicos, *lato sensu*.

Acreditamos oportuno, contudo, enfatizar que, apesar de ter-se procurado priorizar uma análise pautada em princípios eminentemente filológicos, na verdade, o produto final deverá apontar para um juízo do conjunto em termos literários. Também cumpre referir, como também já feito entre a **Introdução** e o cap. 1, que a própria dimensão universal desses poemas é algo que tem rendido estudos há séculos e sobre as mais diversas questões, quer sobre a sua cronologia, peso deles no todo da obra de Virgílio, o bucolismo, questões político-sociais entranhadas, a influência alexandrina ou especificamente dos **Idílios** de Teócrito, como se tenha processado a influência em poetas de várias épocas e tantas outras mais.

Com isso, queremos recordar que, malgrado um projeto que possa à primeira vista parecer audacioso – dar conta de analisar numa só tese os dez poemas –, a ideia do trabalho realizado visou, antes de tudo, a um propósito bem mais modesto: atualizar uma leitura dos poemas tendo-se como fundamento a própria atualização de aplicação de certos critérios do trabalho filológico (e mais especificamente etimológico) escolhidos e referidos. Tais critérios foram essencialmente de ordem histórico-comparativa, conforme o método *Sachen und Wörter* e onomasiológico, isto é, adotou-se um procedimento de análise conforme três métodos que, a bem dizer, se complementam mútua e oportunamente, o que não é incomum, em se tratando dos vários métodos filológicos que surgiram até hoje.

Também cumpre referir que, se por um lado a filologia seja primordialmente uma ciência linguística que consegue concentrar-se estritamente num conteúdo linguístico sem a pretensão de se fazer uma análise literária, por outro lado as informações a que ela dá acesso tornam, se nada mais, tentador proceder-se a uma, quando se trata de sua aplicação se colocar a serviço de um texto ou textos literários. Mas isso também traz consequências: onde fica, então, a delimitação de uma análise dela? A filologia, como já esperamos ter ficado claro até aqui, pode e até acaba, não raro, esbarrando noutras ciências para granjear aquilo que busca, que é tanto quanto possível da essência de um texto a partir de suas língua e linguagem.

Nesse sentido, pensamos, não se pretende ir nem além nem aquém dos outros métodos de análise, quer linguísticos, quer literários: muitas vezes o objeto, afinal, dos três casos, é um

só, entender com mais profundidade um texto qualquer literário. E assim, quereremos dizer que, para ter sido modesta a nossa própria proposta de análise, foi preciso selecionar o que tenha se mostrado mais interessante, à nossa experiência, sob aspectos filológicos e sobretudo etimológicos, o que equivale a dizer que tanto mais se poderia dizer de cada um dos poemas. Tão somente se procedeu a uma análise que procurou colher pontos que rendessem uma sequência que nos pareceu coerente para o todo dos poemas e que pudessem, como dito, atualizar algumas leituras dos mesmos pela própria atualização do aparato etimológico mais recente.

Como optamos, nos comentários e várias vezes, por uma organização da estrutura dos poemas, das partes que nos pareceram mais bem-definidas em termos de diferenças ou semelhanças entre si, conviria ressaltar alguns critérios escolhidos, nomeadamente quatro: *recapitular essas estruturas de modo a avaliar se se tenham mantido as mesmas até fim dos dez poemas*. Também conviria *recapitular que temáticas tenham tido algo a ver entre si, quais delas tenham nos parecido mais ou menos complexas e, finalmente, que recursos tenhamos detectado como mais recorrentes na sua composição, sob uma perspectiva filológica (lato sensu)*. Lembramos, ainda, que tais conclusões pecam pelo próprio nome, uma vez que as conclusões finais do trabalho somente se fecham com ainda o complemento do cap. 3, que visa a observar com mais detalhe alguns termos filologicamente importantes dos poemas, bem como observar algum detalhe sobre como a flora possa ter pesado literariamente nos trechos em que aparece. Dito isso, façamos essa sumarização.

É, talvez, sempre prudente falar em termos relativos quando se trata de propor uma distinção entre estruturas mais ou menos complexas entre si. Assim, optamos por traçar uma divisão entre as estruturas dos poemas em termos de se mostrarem com mais ou menos mudanças no próprio roteiro deles. Mesmo alguns parágrafos parecendo extensos nesta seção, assim preferimos para separar conjuntos de relações entre os poemas.

Sendo assim, propomos que a **III**, a **V**, a **VI** e a **VII** teriam, no sentido acima, as estruturas mais simples: todas estas quatro basicamente começam e terminam no mesmo ‘evento’ ou ‘cena’ (como nos referimos a ou outro termo ao longo dos comentários), sem nenhuma ocorrência mais expressiva que, digamos, conduza o poema noutra direção em relação à ideia central que se vai desenvolvendo. Na **III**, que é um certame entre os pastores-poetas, a disputa se estende por uma extensa quantidade de versos (a **III** é a maior de todas, com 111 versos), porém, a variedade nessa linha somente se manifesta em termos de assuntos bucólicos típicos que ambos se alternam a fazer (deuses, mitos, conhecimentos das plantas, amores etc.), o único momento que causa alguma ‘quebra’ na sequência sendo a chegada de outro pastor

convidado a julgar qual dos dois seria o melhor e que acaba, na verdade, nivelando-os por igual. Na **V**, a situação também se aproxima, somente que, dessa vez, não chega a ocorrer disputa: apenas dois pastores trocam umas poucas lisonjas e um cede ao outro cantar o que seria uma apoteose de Dáfnis, semideus jovem e pastor também venerado nesse universo bucólico. Apesar da breve referência à **II**, quando se faz alusão direta a Córídon amar Alex (v. 86), afora isso, o poema transcorre sem mudanças, sendo muito tranquilo em seu roteiro. Na **VI**, um velho pastor, Sileno, é vítima de brincadeira de dois meninos que querem ouvir dele histórias, e o que se segue, após essa breve introdução do logro dos meninos, é uma variedade de breves referências a mitos famosos, como de Orfeu, Pasífae, Cila, entre outros. O poema fala tão *en passant* da maioria das referências que quase pareceria parte de um maior, ou um poema-contínuo, como a dar impressão de que a situação retratada seja corrente no universo bucólico, a bem dizer, que a transmissão, o contar histórias sejam assim mesmo, uma história aqui, outra ali, sempre com espaço a continuar. Nesse sentido, o poema poderia parecer mal-acabado ao desavisado, mas, parece-nos, enfim, corresponder plenamente a um propósito comum nos poemas, o de ter trechos didascálicos, aspecto que, na verdade, permeia toda a obra de Virgílio. Finalmente, na **VII**, tem-se o mesmo princípio da **III** e da **V**, um encontro de pastores diante de Dáfnis (como juiz?) para uma disputa de talento. Melibeu, conhecido da **I**, é quem canta o evento do encontro dos dois outros, Tírsis e Córídon, este conhecido do poema **II**, e ao fim Melibeu mencionando a vitória de Córídon, como incomparável. Em comum com a **VI**, talvez se possa mencionar o caráter que chamamos há pouco de poema-contínuo, pois que o poema termina sem exatamente mostrar o momento decisivo da disputa dos dois pastores, o que também mostra coesão com a **III**, em que há um empate.

Em geral, sob este aspecto, então, pode-se ver que *havia uma preocupação, já nesses poemas considerados da juventude de Virgílio, com se manter uma coesão entre eles, como se a compor um universo de fato conjunto entre eles*, em que vários dos personagens são recorrentes, os mitos e até os eventos tipicamente bucólicos escolhidos para tratamento. E isso demonstra uma consciência de composição que, parece, já acompanhava o poeta, e que, ainda hoje, é característica canônica de toda grande obra não só literária mas mesmo artística.

Os demais poemas, no caso, todos possuem algum elemento não necessariamente de reviravolta, mas ao menos de alguma coisa presente que faça o poema – como se procurou mostrar nos comentários – tomar uma direção de resolução diferente. Nesse sentido, talvez a **II**, a **VIII** e a **X** sobressaiam, em menor grau ficando a **I** e a **IX**. Quanto à **IV**, excepcional em quase todo aspecto no conjunto, seria mais fácil, em princípio, cremos, enquadrá-la na estrutura geral, de ‘não reviravolta’.

Passando-se agora ao segundo critério de recapitulação dos poemas como conjunto, trate-se de que temáticas nos tenham parecido ter a ver uma com outra do grupo.

Como já depreendido do próprio critério anterior, é possível agrupar a **III**, a **V** e a **VII**, que põem em cena o *τόπος* recorrente das disputas entre pastores, apenas numa delas (a **VII**) havendo vencedor declarado, o que ainda permitiria separá-las em dois subgrupos, um com vencedor e outro sem vencedor (**III** e **V**). Já entre outros poemas, diríamos que a **I** tenha ligação forte com a **IX**, pelo tratamento detido, em ambas e talvez em mesma intensidade – já desde o primeiro verso e até o fim – no que diga respeito a uma discussão político-social que tenha como pano de fundo o cenário bucólico. Por outro lado, a **II**, a **V**, a **VIII** e a **X** falam detidamente de amor, sendo sempre visto como uma paixão inextricável a um personagem e que vira por vezes obsessão deste e motivo de frustração, não raro chegando a levar o personagem a pensar em suicídio. Há, porém, diferenças que permitem separar também dois subgrupos quanto a essa divisão. Enquanto na **V**, o caso é talvez o mais ‘trágico’ à realidade do universo bucólico – já que Dáfnis, malgrado exaltado, morre de amor –, nas outras há as referidas reviravoltas em que, de formas diferentes, os apaixonados conseguem algum consolo ou remediação à sua situação: na **II**, Córidon atenta ao trabalho interrompido e, num momento de lucidez, considera continuar a tarefa e contemplar que haja outros ‘Alex’ que possam corresponder a seu amor; na **VIII**, a despeito do desconsolo de Damônis, Alfesibeu termina sua *φαρμακευτρία* com bom auspício, por assim dizer, da volta do amado, ninguém menos que o próprio Dáfnis! Ainda mais, tal suposto sucesso, se tanto assim podemos considerar o ocorrido, acabaria por servir de esperança ou consolo ao colega, Damônis; finalmente, na **X**, Galo, cujo amor é cantado e o conduz a morrer, parece encontrar consolo em sua poesia e memória poderem perdurar pela transmissão dos outros pastores-poetas.

Quanto ao terceiro critério de agrupamento, o de separar os poemas por estruturas mais ou menos complexas, acreditamos que a **I**, **II**, a **IV** e a **VIII** provavelmente seriam as mais complexas. Em termos de terem sido tratadas, nos comentários, como comportando mais do que duas partes, todas elas teriam. O que as diferenciaria seria mais, para nós, o grau de acabamento dos poemas: **I**, nesse sentido, possui uma densidade, uma compacidade que é difícil de encontrar nas demais, pois que, como se procurou mostrar, as quatro primeiras estrofes parecem adiantar toda a problemática do poema, à qual as demais estrofes apenas serviriam para adicionar específicos à tal problemática (a da mudança dos tempos, a da consciência dos pastores-poetas frente a esses tempos); a **II**, malgrado muitas vezes contraposta como podendo ter sido a primeira feita cronologicamente, não fica nada a desejar em seu acabamento, quando muito, sendo apenas menos extensa do que a **I** e sendo *monólogo*, ao invés desta, *diálogo*.

Em termos de complexidade do assunto, porém, pode-se pensar ainda na **I** como superando a **II**, já que há naquela um pensamento veiculado por Títiro até conseguir convencer Melibeu, enquanto, na **II**, Córídon acaba tendo de convencer a si próprio. Como se disse lá atrás, essas divisões são relativas, no que pesem os limites de um ou outro critério.

Na **VIII**, a extensão, antes de mais nada, parece intimamente atrelada ao **Idílio II** de Teócrito, de que seria perfeita *imitatio*. Não há espaço nesta, em princípio, para tratamento de matéria política ou social: o assunto é amor problemático e como se ‘resolvê-lo’. Nesse sentido e levando-se em conta a estreita relação com o **Idílio II**, ela perderia em complexidade de assunto, por se ‘limitar’ a um exercício poético de *imitatio*. Mesmo assim, usamos de cautela a aplicar tais termos, como vimos insistindo, pois, se nada mais, como se poderia desmerecer tanta variedade no quadro pintado da *φαρμακευτρία*, em que fervilham as crenças populares, o conhecimento dos efeitos das ervas e aromas, as simpatias?

Na **IV**, finalmente, a ‘ovelha negra’ das **Bucólicas** (não por falta de qualidade, pois tem de sobra!), o grande anúncio conduzido pode até ser dividido em partes, conforme a passagem divisada lá do tempo. Mas sua complexidade, em relação especialmente à **I** e à **IX**, estaria em tratar mais uma vez de questões de ordem político-social, muito embora aqui não as questionando – como na **IX** –, mas como que recapitulando o passado de modo a que o romano aprenda para o futuro.

Passando-se agora ao quarto e último critério escolhido, cabe primeiro fixar que recursos tenhamos detectado como mais recorrentes nos poemas como um todo, para então se passar a algo mais específico quanto ao seu uso nos poemas.

O vocabulário, ou, melhor dizendo, a escolha do vocabulário por Virgílio se mostra nos poemas extremamente metódica: a escolha não parece em geral ocorrer abrindo-se levemente a sinônimos cômodos. Palavras como *libertas* tem sua aplicação na **I** somente nela, mas com um peso plenamente justificável. *Otium* é outra, que curiosamente só reaparecerá como plural na **VII**, mesmo sendo termo tão fundamental a quem quer que se dedique a estudar o bucolismo.

Os adjetivos também, em geral, parecem não raro ser muito bem escolhidos, um de cujos exemplos está na palavra *saeuus*, escasso também, só aparecendo uma única vez, na **VII**, v. 47, muito embora mais frequente noutros trechos de Virgílio, como na **Eneida**. Aqui também, nas **Bucólicas**, dado nosso tipo de proposta nos comentários, o termo se torna precioso para o trecho em que aparece, notório a uma análise estritamente etimológica. *Miser* ou seu verbo correspondente, *misereo(r)* tem certa recorrência e entra categoricamente para o vocabulário dos elegíacos, o que sugere que talvez se deva estudá-lo mais a fundo em Virgílio: com exceção

da ocorrência na **I**, nas outras o sentido parece de fato, se dada maior atenção, apontar para algo mais específico da circunstância em que ocorre, que sempre está associada à dor amorosa. Assim ocorre mesmo com a mãe de Dáfnis ao chorá-lo e a Córídon ao se referir a Alex que parece não se apiedar dele ou ao se referir a si próprio como infeliz, mas por amor!

Outro aspecto (e último dos critérios adotados por nós para essa conclusão de relações entre as **Bucólicas**) que nos chamou atenção foi sobre as figuras de linguagem. Virgílio, nas **Bucólicas**, parece demonstrar especial apreço a uma figura não muito difundida entre nós, o *adínato* (gr. ἀδύνατον, derivado do verbo δύναμαι « poder, ser capaz »), figura que consiste em se referir uma união de algum modo incompatível por natureza para dar vigor de comparação a uma situação em vista no poema. As imagens, em geral, apontam para contrastes tirados da própria natureza, como nos vv. 58-59, na **II**, em que Córídon fala de javalis postos a fontes e um vento forte contra flores: seria Córídon falando de sua negligência por conta do amor, ou pura metáfora para enfatizar sem desatino amoroso? Seja qual o caminho adotado, essas duas leituras já valem ao critério que se discute. Ou entre os vv. 52-56, na **VIII**, que fecham a fala de Damônis já em tom de total desconsolo, preparando-se para se suicidar: aqui também, o adínato concorre para expressividade do trecho, em que há várias uniões incompatíveis, e a figura acaba por servir tanto para sugerir uma constatação do próprio Damônis em relação ao próprio amor não correspondido dele – talvez a essa altura entendido como absurdo – como para sugerir um senso de dissolução implícito nessas uniões incompatíveis, em última instância podendo apontar para seu iminente suicídio, única solução que até ali se lhe afigura.

Pois bem, reunidos esses quatro critérios, cremos ter podido recapitular alguns elementos fundamentais a uma leitura mais completa dos poemas, elementos que, naturalmente, não são propriedade exclusiva dos métodos filológicos, mas por cujos fundamentos foram reunidos aqui. Por fim, lembramos de que a conclusão final da tese incluirá ainda quaisquer contribuições que o cap. 3 ainda deva dar à leitura dos poemas e incluirá que balanço façamos da aplicação dos fundamentos adotados no trabalho como um todo para leitura mais acurada desses poemas tão célebres.

### 3 Estudo de termos-chave e da flora nas *Bucólicas*

#### 3.1 Esclarecimento sobre a ordem e a seleção de termos para discussão

O presente capítulo, como já referido na **Introdução**, pretende discutir etimologicamente termos-chave presentes nos dez poemas assim como termos referentes à flora presentes nos mesmos. Cabe já esclarecer que por *flora* entendemos aqui, para efeito de estudo, tanto vegetais (plantas, flores, árvores, arbustos etc.) como ainda possíveis frutos, sementes ou qualquer coisa mais imediatamente ligada aos próprios vegetais discutidos.

Os termos-chave, como chamamos aqui, são quaisquer termos que nos tenham parecido, no decorrer do estudo, relevantes na medida não apenas de sua importância intrínseca dentro do(s) poema(s) em que apareçam, mas sobretudo na medida em que possuam um conteúdo semântico/etimológico mais profundo do que mero substantivo ou adjetivo. Dito isso, cabe esclarecer, todavia, que o que se fez foi uma seleção entre outras possíveis, não um exame exaustivo de todos os vocábulos com a característica descrita logo acima.

Nesse sentido, ter usado ‘termos-chave’ para descrever tais vocábulos não deve parecer, admitidamente, uma escolha muito oportuna: talvez coubesse ‘alguns termos bucólicos’, por exemplo (*otium, amoenus*, entre outros), mas, em verdade, tal referência só remeteria aos termos de maior interesse à leitura dos poemas. A lista inclui, porém, termos que também tenham chamado a atenção em questão de tradução (*ago/duco, miser* etc.). Poder-se-ia pensar, por exemplo, em dividir a lista em várias categorias de termos. Se, por um lado, pudesse ser mais didático organizar todos os termos da lista assim, em categorias, por outro, em certos casos do que selecionamos, algumas categorias ficariam desproporcionais a outras (em geral, por exemplo, os termos discutidos de algum interesse traducional têm verbetes/entradas bem breves, enquanto outros, os termos mais ‘bucólicos’, como *amoenus*, têm uma ou mais páginas.

Assim, esperamos que o leitor entenda a dificuldade final envolvida em organizar tal lista, e por que, afinal, tenhamos optado por mantê-la uma só. O índice remissivo, no fim da tese, servirá, esperamos, a dirimir parcialmente tal dificuldade, simplesmente em ordem alfabética e, nos casos das plantas, cores e termos de interesse mais cultura, seguidos de símbolos respectivos referidos logo mais.

Cabe ainda esclarecer que, por vezes, em trabalhos das letras clássicas, termos que tenham aplicações as mais variadas num contexto cultural de uma dada civilização costumam ser referidos como *termos de civilização*. De fato, em alguns casos dos que selecionamos para discussão aqui, trata-se disso mesmo, como com *libertas, otium, honos* etc., cujos conceitos não

somente guardam peculiaridades em relação aos usos romanos, mas também valem ser discutidos em detalhe, se nada mais, pela riqueza cultural intrínseca de tais termos. Os comentários referentes a todos os termos da lista podem servir a propósitos variados, conforme os próprios objetivos do leitor. e acreditamos que também esse aspecto possa dirimir algo da aparente desorganização da lista.

Por fim, quanto a esse esclarecimento, cabe mencionar que, justamente por ter sido uma seleção mais em sentido de despertar o interesse do leitor do que para exaurir o vocabulário das **Bucólicas**, termos importantes também podem ter ficado de fora da lista, como *umbra* ‘sombra’, que aparece tantas vezes. Naturalmente, a seleção passou pelo crivo de nossa experiência de sala de aula, e poderá, inexoravelmente, parecer que, em certos casos, tenhamos deixado de fora termos mais importantes. Quanto a tal possibilidade, pedimos desculpas antecipadas.

Ainda falaremos de termos referentes a cores. A motivação em explorar tais termos é da mesma natureza de nossa proposta em discutir a flora e os termos-chave. Isso porque, na verdade, sequer parece proveitoso ignorar o fato de que tais termos não só servem a qualificar a própria flora, em certos exemplos, como, por si sós, guardam ligação importante com os vegetais. Não que o aspecto *cor* seja necessariamente o mais relevante em se tratando de discutir possíveis relevâncias da flora nos poemas, mas, sem dúvida, nos parece um que não se deva, deliberadamente, ignorar, já que há casos, sim, em que a cor será provavelmente a característica mais imediatamente relevante à discussão.

Havendo, esperamos, deixado claro até aqui que espécie de termos discutimos, cabe ainda tratar de como pretendemos dispor a ordem de comentário deles.

Em primeiro lugar, não se trata de um texto contínuo entre os termos. Embora possível de fazer-se, certamente resultaria num volume muito denso, com muitas recorrências e que puxaria muito pela memória e muito mais pelo intelecto do leitor que se propusesse a acompanhar o raciocínio proposto a cada termo em cada um dos dez poemas. O que se faz é discutir separadamente cada termo em um texto contínuo. Malgrado tenhamos organizado um índice remissivo dos termos estudados neste vocabulário específico (e não de qualquer termo que apareça nos poemas), optamos por seguir em ordem alfabética dos termos. Não vemos necessidade, por praticidade, de dividir o conjunto em mais de uma lista, por exemplo, uma de termos de cor, outra da flora etc. Acreditamos que uma só lista dê bem conta da proposta, de modo que, afinal de contas, todos os termos concorrem a um mesmo propósito visado aqui, que é de esclarecer um pouco mais os poemas. Uma última ressalva refere-se a o que pode parecer, em princípio, um sistema de notas pura e simplesmente. É bom que se enfatize: a discussão de muitos termos é detalhada de um ponto de vista etimológico, porém nunca perdendo de vista

sua ocorrência no poema específico. Isto é, sempre procuramos discutir com apoio numa premissa etimológica e sem ignorar o contexto poético-literário. Curioso seria referir aqui que, bem diverso do que propomos, tem sido toda uma tradição de edições que remontam até já há alguns séculos no caso de textos literários clássicos, como em Harvard, Stanford, Cambridge etc., em que os comentários não raro vêm, até hoje, ‘misturados’, ou melhor dizendo, em sequência absoluta de onde aparecem progressivamente nos textos. Isso resulta em uma multidão de notas explicativas nessas edições que, por mais que, obviamente, acresçam ao estudo qualquer que se venha fazendo, acabam, pensamos, criando uma espécie de dilema no leitor, mesmo se especializado: o de ficar num impasse, de antemão, quanto a ir lendo todas as notas ou deixá-las à parte, por inteiro ou parcialmente.

Além disso, quando dizemos ‘misturadas’, é em sentido crítico: por melhor que sejam as notas em sua especificidade, isso não oculta o fato de que há um desequilíbrio entre uma nota puramente gramatical e uma longa nota, quase página inteira, que vise a explicar um entendimento de caráter literário do trecho.

Achamos importante trazer esse fato à atenção simplesmente porque optamos por caminho bem diverso deste, que pode ter seus percalços também, mas que cremos ter a vantagem de, pelo menos, reservar a atenção devida a cada bloco separado (teoria, traduções dos poemas, comentários, vocabulário).

A princípio, a leitura pode parecer com propósito disperso, mas é oportuno lembrar: a intenção primordial deste capítulo é levantar o vocabulário das **Bucólicas** de Virgílio em ordem alfabética, mas em suas remissões, especialmente em se tratando dos termos realmente privilegiados aqui (cores, flora e culturais), facilitar a imediata volta ao trecho(s) específico(s) para, colocando-se o leitor em contexto mais uma vez, procurar-se complementar a leitura dos comentários já feitos relativos a cada poema.

Assim, nossa intenção é dupla, na verdade: não é nosso desejo que o leitor veja nesse vocabulário um mero glossário, mas verdadeiramente um complemento à leitura e apreciação dos poemas dentro da proposta visada, o que equivale a dizer que não nos parecerá estranho que se procure ler todo o vocabulário ao fim da leitura dos poemas, sobretudo em se priorizando os termos privilegiados (cores, flora e culturais). As ocorrências estão indicadas sempre com o número da **Bucólica** e respectivo(s) verso(s). Para indicar que o verbete se refere a **cor**, usa-se o símbolo ♠ (na esperança de remeter o leitor a ‘tinta’ e daí a ‘cor’); para verbete de interesse **cultural**, 📖; para verbete referente à **flora**, 🌿. Se o verbete não possuir símbolo específico, significa que é termo discutido na categoria geral, por interesse de tradução ou por breve curiosidade ou ainda por simplesmente ser termo próximo a ou frequente dentro do bucolismo.

Quando qualquer dos termos da flora não tenha nos parecido ter qualquer particularidade a respeito de mitos ou lendas ou maior interesse no trecho, optamos por deixá-lo de fora da lista.

Em se tratando de termos referentes a cores ou ao menos relevantes quanto a sua cor, dois princípios norteadores a nós foram recolhidos de BRADLEY (2009, pp. 6 e 17), que trata em sua introdução da difícil tarefa do tradutor de traduzir termos que evocam cores (os grifos são do autor):

The issue that requires examination by both the philologist and the intellectual historian is the nature of this interface between the object and *how it looks*, and the question of when, how and why an object's natural *color* could be transferred to other objects outside the term's semantic range.

O problema que requer exame tanto pelo filólogo como pelo historiador intelectual é a natureza dessa interface entre o objeto e *como ele parece* e a questão de quando, como e por que a *cor* natural de um objeto pudesse ser transferida a outros objetos afora do alcance semântico do termo.

The idea that ancient colour 'prototypes' were often at 'the meeting point of several cognitive domains' – colour, light, movement, mental states, etc. – which English usually keeps distinct, offers perhaps the most persuasive solution yet to understanding some of the most troublesome colour categories of antiquity. However, take on its own, this model is disengaged from the complex and interactive registers, genres and contexts of colour negotiation that make the use of colour in ancient literature such a fertile field for study.

A ideia de que antigos 'protótipos' de cor estavam amiúde no 'point de encontro de vários domínios cognitivos' – cor, luz, movimento, estados mentais etc. – os quais o inglês [língua] normalmente diferencia oferece porventura a solução mais persuasiva até agora para entender algumas das mais problemáticas categorias de cor da antiguidade. Entretanto, tomado por si só, esse modelo é desatrelado dos registros, gêneros e contextos, complexos e interativos, de negociação de cor que faz o uso de cor em literatura antiga um campo de estudo tão fértil.

Observando os exames feitos ao longo do livro de Bradley, entendemos que o autor se preocupa com a ligação importante que os nomes de cores sugeriam com situações específicas, e não a ênfase estando em delimitar-se uma cor a uma impressão puramente visual. Ou seja, a cor devia ser apreendida como algo vivo, um movimento, um pensamento, um gesto, uma atitude. Isso significa dizer, dentro da proposta do autor, que a cor, na antiguidade greco-romana, não devia constituir, em nível mental, simplesmente um tom (vermelho, verde etc.), algo tão abstrato, mas ser relevante conhecer sua 'história' em sentido de situações, gestos, atitudes etc., sintomaticamente associadas a ela.

Obviamente, nem sempre é fácil seguir por aí, mas acreditamos que a proposta, no mínimo, auxilia num problema extremamente complexo, esse de determinar como referir uma cor específica, na medida em que se procura aguçá-la a percepção do leitor para algo mais que

não só tons de cores. É como se a cor tivesse íntima relação com a situação em que aparece, e não mero traço tomado como pura abstração (por exemplo, não ser vermelho porque seja verde, informação que quase nada nos diz).

Colocados os quês, passemos ao exame do vocabulário.

### 3.2 Vocabulário de termos-chave e da flora nas **Bucólicas**

#### A

##### 1. *Abies*: VII, 66. 🌲

O abeto (*abies*) é uma árvore conífera da família das pináceas comum em várias partes de área temperada do mundo, inclusive, no caso, da Europa. Suas folhas são pequenas e aromáticas e há muito apreciadas por isso, além de ser usadas para decoração. Além de a madeira ser também apreciada, essas árvores servem, ainda, pela resistência, para bloquear o vento excessivo.

Entre quatro versões que nos chegaram sobre um personagem relacionado com tal árvore, Átis, a que deve nos interessar é a em que ele é um belo pastor nativo da cidade frígia *Celanae* (cf. Theocr. XX, 40; Filóstrato, **Epist.** 39). Conforme Ovídio (**Fastos**, IV, 221), Cibele amou o pastor e o fez seu sacerdote pessoal com a condição de que devesse preservar sua (dele) castidade. Havendo quebrado o pacto com uma ninfa, foi enlouquecido pela deusa e castrou-se. Como consequência, quis dar fim à própria vida, mas a deusa o transformou em abeto, daí tal árvore ficando consagrada a ela e ela decretando que seus sacerdotes posteriores fossem eunucos.

Figura 1 – O abeto (*abies*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Picea abies1.JPG', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 9 March 2014, 17:44 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Picea\\_abies1.JPG&oldid=118635720](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Picea_abies1.JPG&oldid=118635720)>

[Acesso em: 7 de junho de 2019]

No único trecho em que aparece nos poemas, **VII**, 66, a árvore aparece entre outras igualmente nobres, o pinheiro, o choupo e freixo, e cada qual é situado em área própria diversa. O abeto fica, nas montanhas, o que poderia sugerir, pelo seu mito, uma ligeira referência ao mito na medida em que se associe alguma desolação à situação da árvore nas montanhas (as montanhas, não raro, na lírica antiga, é local ermo e reservado), assim como foi para o pastor ao buscar sua morte e à deusa por tê-lo perdido.

## 2. *Acanthus*: **III**, 45; **IV**, 20. 🌿

O acanto (*acanthus mollis*) deve sua popularidade primeva já desde os modelos adotados pelo capitel das colunas gregas de Corinto, cujos traços remontam aos formatos das folhas espinhosas da planta, tipicamente mediterrânea.

Um mito associado à planta que parece ter se reproduzido reiteradamente nas últimas décadas e até desde o século XIX é o de que haveria uma ninfa chamada Acanta que teria sido transformada, por Apolo, na planta por ter recusado os carinhos do deus. As folhas espinhosas da planta seriam, assim, reflexo dos recuos da ninfa. Malgrado tantos comentadores de língua inglesa afora reproduzirem tal mito, nenhuma origem clássica tem sido atribuída e, assim, deverá ser um daqueles casos obscuros que podem ou não nos ter chegado por via puramente oral, o que impossibilita qualquer análise mais séria. Quando muito, vale ressaltar que o nome não consta nem mesmo dos *Thesaurus* latino ou grego e tampouco do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.

É antiga a ideia de pensar na origem do nome provir de um composto de ἄκη « ponta » e ἄνθος « flor », mas tais arranjos morfológicos são típicas derivações do passado, sem encontrar paralelos que o corroborem.

A tradição relata que o arquiteto Calímaco teria visto a planta sobre um recipiente funerário e daí tirado a ideia de reproduzir os traços na coluna grega.

Malgrado tal obscuridade a respeito de qualquer mito que envolva a planta, vale mencionar algum paralelismo com o mito de Dáfnis, que similarmente envolve relacionamento com uma ninfa (na tradição mais corrente) e rejeição. Ainda parece digno de nota que, no segundo trecho em que aparece (**IV**, 20), ela seja acompanhada do participio *ridens* ‘sorridente’, sugerindo, portanto, alegria, e não tristeza, como se esperaria dos relatos orais mencionados. Todavia, talvez o adjetivo se atribua no trecho em ênfase à beleza mesma da planta, tradicionalmente conhecida na Grécia desde seu desenho presente nas colunas.

Figura 2 – O acanto (*acanthus mollis*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Acanthus mollis5.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 6 March 2015, 19:24 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Acanthus\\_mollis5.jpg&oldid=152311513](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Acanthus_mollis5.jpg&oldid=152311513)>

[Acessado em: 8 de junho de 2019]

O trecho, na verdade, da **Bucólica IV**, é auspicioso, o nascimento do menino-rei, o que sugere ainda mais a ênfase na entrada ‘risonha’ do acanto na cena.

### 3. *Aequus*: V, 4; *Aequor*: VIII, 7; IX, 57.

O adjetivo é *aequus* é, ao que parece, originalmente da terminologia geográfica, significando ‘plano, sem irregularidades’. Interessante é mencionar que tal termo convive, em latim, com *iustus* « justo », frequentemente um se confundindo com o outro. As origens, porém, são completamente diversas, e a do primeiro é desconhecida até o momento, não havendo nada a que recorra o comparativismo.

A menção do adjetivo é aqui feita apenas por curiosidade quanto ao uso poético (= frequente em poesia, mas não restrito) do substantivo *aequor* para se referir ao *mar*, por conta do aspecto da superfície plana deste, quando em calmaria.

### 4. *Aerius*: I, 57; III, 69; VII, 57; VIII, 59.

O adjetivo deriva do nome do *ar* em latim, que gera o nosso mesmo em português, porém significa frequentemente ‘em voo’ ou ‘em altura elevada’, não cabendo, necessariamente o conceito a que chamamos ‘aéreo’.

**5. Aes: I, 35; V, 90.**

Nome do metal em geral em latim. No germânico, está na origem do nome do ferro, *iron*. Um adjetivo erudito herdado, *aêneo*, sugere, por outro lado, a cor própria de alguns metais que também podiam ser referidos em latim como *aes*. Em português, como se vê, a metonímia se encarregou de associá-lo ao cobre, ao bronze ou ao latão, ou melhor, à cor característica destes. Em latim, vale saber que o termo *aes* se aplica em geral ao dinheiro.

**6. Aestas: II, 22; aestus: III, 98.**

Termo colhido aqui apenas para referir o nome de uma das estações, de interesse ao vocabulário bucólico, o *verão*, ficando sua família associada a termos que indicam *calor* ou a *secura* decorrente dele, como no port. *estiar*, que seguiu evolução semântica curiosa: a ausência de chuva ocasiona o calor e a *secura*. Há ainda termos técnicos como *estuário*, espécie de braço de mar.

**7. Aether: I, 58.**

O ‘éter’, na cultura antiga clássica e afora seu uso científico, é originalmente um termo que poderia ser enquadrado no vocabulário, digamos, ‘atmosférico’. De origem grega, *αιθήρ* designa uma chamada *região superior do ar*, sendo em geral um termo para *céu* ou o que chamaríamos *atmosfera*. Etimologicamente, o termo aponta para uma região do ar mais quente ou pelo menos aquecida.

Na **Bucólica I**, o termo aparece apenas em seu sentido geral de céu, para montar a oposição entre céu e terra num adínato do trecho.

**8. Agere: I, 13; IX, 24, 24.<sup>123</sup>**

Esse verbo importante, de tantas nuances quanto nosso *fazer* ou como *facere* em latim, é essencial dentro do mundo bucólico, malgrado só apareça três vezes nos dez poemas. A menção dele é feita aqui como curiosidade quanto a ele não raro se definir por contraste com *ducere*: *agere* é, sobretudo, *conduzir por trás*, enquanto *ducere*, em princípio, é *conduzir pela*

---

<sup>123</sup> Números de vv. repetidos indicam, devidamente, repetição de fato, no poema.

*frente*. Na prática, todavia, e outro muitas vezes se confundem. Na linguagem pastoril, a que pode inclusive remontar desde o indo-europeu, trata-se de conduzir o rebanho, enquanto a *ducere* coube sobretudo o sentido de *guiar* ou *conduzir como comandante militar*.

**9. Ager:** I, 12, 13, 72; III, 56; V, 35, 75; VI, 48; VII, 57; *agellus*: IX, 3.

Os estudos etimológicos sob perspectiva indo-europeia frequentemente atentam associar a origem desse termo econômico importante ao verbo *agere*. Morfologicamente, seria possível, em princípio. O problema que impede confirmação mais precisa é o fato de não haver outras aplicações da família (se uma só, na origem) à agricultura nos demais ramos que não o itálico, o que é estranho ao se colocar o paralelo de *ager*, que em quase todos os ramos indo-europeus aponta para a *campina*, ou o campo em geral, para cultivo ou criação de animais. Seja como se vier a saber, tal associação já goza há um tempo de certa popularidade.

Mencionamos o termo aqui por fazer parte importante do vocabulário das **Bucólicas**, sobretudo naquelas em que a posse ou usufruto do campo esteja em discussão (I, X), e ter rendido termos como *agrário*, *agricultor*, *agrimensor* e mesmo termos técnicos, por via germânica, como a medida *acre*.

A *campus*, já cedo em latim (que veio a ser o termo usual românico herdado), coube a associação ao *campo aberto*, daí o *campo de batalha*, *campo de guerra*, derivando termos até mesmo, metonimicamente, da guerra em línguas como o alemão, *Kampf* « luta, combate, batalha » ou *acampamento*.

**10. Agnus:** I, 8; II, 21; III, 8, 103; IV, 45; VII, 15.

O *agnus* é o cordeiro, referindo-se, genericamente, a também qualquer filhote. No contexto bucólico, é frequente a menção do termo para se falar de uma animal cuja carne é tenra justamente pela idade do animal, ainda bem jovem. Nos poemas, o cordeiro é frequentemente um prêmio de alto valor entre os penhores ou recompensas que estão envolvidos nas disputas dos pastores-poetas.

**11. *Agrestis*: I, 10; VI, 8; X, 24.**

O termo deriva imediatamente, em latim, de *ager* « campo ». É importante se mencioná-lo aqui por ser uma das opções para se referir ao ambiente pastoral ou mesmo selvagem, por oposição à cidade (*urbs*).

**12. *Agricola*: IX, 61.**

Derivado de *ager*, na verdade um composto de *ager* e de um radical do verbo *colere*, que rende sentidos como *cultivar* em latim. *Agricola* é justamente, como substantivo, o lavrador. O *agricola*, na prática, pode mesmo ser um jardineiro ou alguns outros trabalhadores que lidam com plantas ou plantio. No caso de **IX**, 61, parece tratar-se do vinhateiro.

**13. *Albus*: II, 18, 41; VII, 38. ♠**

*Albus* é adjetivo antigo para designar, ao que parece, uma cor branca, alva, frequentemente de nuance fosca. Para ‘branco’, há inúmeros adjetivos em latim (*canus*, *candidus*, *niueus* etc.). Malgrado o problema de sentido da cor desse adjetivo ser discutido aqui e ali em BRADLEY (2009), com bons exemplos, traduzir como ‘branco’ parece apenas cômodo.

A oposição *albus-ater* de um lado e *candidus-niger* de outro é observada pelo autor, e a nós parece relevante sobretudo o passo em que menciona haver consenso entre a maioria dos comentadores em *albus* não fazer referência, na literatura romana mais antiga, a categorias que descrevam cor de raça (p. 144). Se, cremos, o autor observe que a *ater* e *niger* tenham, não raro, cabido nuances pejorativas, o ponto pertinente à caracterização de *albus* parece apontar para uma nuance de um branco ‘bom’, talvez indicando limpeza, clareza (para a visão) e pureza.

Nos trechos dos poemas, **II**, 18 e 41, o adjetivo é atribuído em duas situações diferentes: no v. 18, marca-se uma oposição entre flores claras e escuras. Córidon, como ‘argumento’ em seu solilóquio a tentar convencer Alex, refere que mais valem as flores escuras que perduram às claras que caem (= murcham). O trecho, em consonância com a hipótese de Bradley, parece bom exemplo de que o tom da cor em si, aí não importa: a oposição visaria a, talvez, sugerir que nem sempre o que seja mais ‘claro’, tomado como mais puro, de melhor qualidade visual, seja necessariamente melhor do que aquilo que ‘escuro’. Seria um jogo de sutileza de preferências padronizadas, questão bem ao gosto de Virgílio, de trazer à tona problemas como

as aparências e as complicações que envolvem nas relações. É oportuno lembrar que, ao fim do poema e dentro de nossa proposta, o desfecho aponta também, de certa forma para a questão de como as coisas parecem: a Córidon, a quem tudo parecia perdido por não desfrutar da correspondência de Alex, no fim do poema, cabe desembaraçar-se disso e contemplar outras possibilidades ou cenários.

No v. 41, o adjetivo já é atribuído de forma absoluta a ovelhas e parece concorrer também mais para uma boa qualidade de sua lã do que a caracterizar a cor dela.

Enfim, em VII, 38, *candidus* e *albus* são postos em paralelo, apontando para, em todo o trecho, qualidades álares, vivas e belas. O termo *formosa* que acompanha o *alba* referente à hera nada mais faz senão, pensamos, corroborar uma ênfase em beleza muito mais do que em cor.

#### 14. *Alga*: VII, 42. 🌿

Termo genérico para se referir a plantas aquáticas. No único trecho em que aparece, de caráter repelente do pastor-poeta, não parece haver nenhuma razão intrínseca para crer que a planta, de múltiplas espécies, seja associada a algo sujo ou nocivo. A ideia de ligar sua origem ao verbo *algeo* « estar gelado, resfriar-se », este mesmo obscuro, não repousa sobre qualquer evidência: nunca se soube de a alga estar associada necessariamente ao frio.

A associação popular ao frio, todavia, deve poder explicar certa tendência a usos pejorativos da palavra, se tomamos imagens como *horripilante* (etimologicamente *de pelos arrepiados pelo frio ou por medo*) ou usos do gr. *ρύγιων, ρύγιτος* (derivados de *ρύγιος* « frio ») para se referir a algo desagradável, pungente, enregelado (cf. expressões como ‘gelar de medo’).

Há um aglomerado de palavras não comparáveis em indo-europeu que apontam para uma forma *Vl-* (*V-* indicando uma vogal inicial variável) seguida de vários alargamentos (velar, labial etc.) e apontando para algo como ‘podridão, náusea, sânie’, nuances que têm em comum algo repugnante. Apesar de muito difícil hipotetizar com tal material por ora e da indagação pertinente de de Vaan (2008) *s.v.*, talvez a origem de *alga* (se sequer deva estar nesse grupo) passe pelo sentido acima por conta de certas algas serem viscosas e a viscosidade ser comumente associada ao nojo, à repugnância.

**15. *Alium*: II, 11.** 🌿

O alho (*alium sativum*), produzido há milênios e cujas origens apontam para a Ásia central, há tanto tempo já serve como alimento, condimento e em diversos preparados medicinais. Na enciclopédia do médico bizantino Paulo Egineta, cita-se que Aélio Galeno, médico de uns quatro séculos anteriores, referia o alho como ‘teríaca do rústico’, isto é, um ‘serve-para-tudo do rústico’. Em sua *Naturalis historia*, XX, 23, Plínio, o antigo, dá uma lista de benefícios do alho. Além de alimento em si também, o alho deve concorrer no trecho de **II, 11** para ilustrar tanto uma comida prática da criadagem do campo como ter um cheiro apetitoso a muitos e servir a recobrar bem as forças, mesmo em meio ao calor estafante.

**16. *Amare*: II, 52; III, 59, 62, 78, 84, 88, 90; V, 52, 61, 76, 89; VII, 21, 63, 63; VIII, 26; amor: II, 68; III, 101; VIII, 43, 47, 85, 89, 108; X, 21, 28, 29, 44, 69, 73.**

Parece-nos, a esta altura, ter ficado visível ao leitor como a temática amorosa seja um *τόπος* antigo nos poemas bucólicos. A menção da família de *amare* aqui tem outro propósito, que é ressaltar sentido mais antigo arraigado. Há fórmulas antigas em latim que atestam nuances antigas, e mesmo trechos como **V, 76**, em meio ao prevalente sentido geral de *amar* de relações amorosas ou de sentido afetivo, deixam entrever uma ideia de *gostar, dar-se bem com*, falando dos animais, que também ocorre em relação ao solo e outras coisas. É como se a ideia que subjazesse fosse uma de *adaptação* na medida em que *algo se dê bem com algo*, resultando em bom funcionamento, saúde, reciprocidade etc. Entre as fórmulas correntes entra *ita me di ament*, que projeta uma espécie de desejo de favorecimento vindo dos deuses, utilizada em juramentos, na verdade. *Amabo* como fórmula servia a *por favor* (em pedidos) como se antecipasse a retribuição, [*ficar-te-ei*] *obrigado!*

O sentido da raiz, ao invés de sugerir uma ideia de reciprocidade que poderia ser sugerida entre o sentido afetivo e o de juramento, na verdade deve apontar especificamente a uma de ‘segurar firme’ donde derivarão todos os outros. Muito embora não se possa descartar que a simples imagem de ‘apertar a mão’ tenha contribuído, a longo prazo, como símbolo para indicar os sentidos afetivo e de juramento, o sentido do av. ‘poder ofensivo’ não saberia daí derivar. Assim, nem mesmo um sentido genérico de ‘alcançar, procurar alcançar’ valeria, pois que então se depararia com um problema inverso, a dizer, não se ter explicação para os demais sentidos. O sentido, portanto, precisa incluir um prolongamento ou firmeza do ato de segurar para dar conta dos três sentidos atestados:

1. ‘poder ofensivo’ seria indicativo do ato prévio à conquista militar (para essa perspectiva de ‘antes/depois’ de sentido de certas raízes, cf. BENVENISTE (1995)(s.v. *uotum* etc. ou *ius*); o vir. tem *námae* ‘inimigo’ como possível remanescente do sentido militar, mas caberia investigar as instâncias atestadas, pois que pode se tratar de simples conotação negativa do aspecto afetivo, contrário do de baixo;

2. ‘amor/amizade’ derivaria do aspecto óbvio de o toque sempre potencialmente evoluir para um sentido afetivo.

3. ‘juramento’ derivaria do sentido mostrado já por Benveniste, de tocar o objeto pelo qual se jura como modo de invocar o poder punitivo do mesmo, em caso de não cumprimento do juramento. Ou seja, um ‘voto de confiança’: investe-se a si mesmo como espécie de garantia a se cumprir aquilo por que se jura. Tal sentido está atestado no lat., gr. (*ᾄμνυμι*) e sânscr. (*amīṣi*). Em latim, o sentido é reminiscência apenas em fórmulas de juramento e de agradecimento.

A ideia de tocar duradouramente ou com firmeza encontra correspondentes até hoje: quando se aperta a mão de com quem se busca um acordo qualquer, a força empregada é simbólica da seriedade investida no ato, do compromisso assumido, que deve ser recíproco. A ideia de ‘firmeza’ encontra paralelo, ainda, na expressão de ‘confiança, lealdade, sinceridade’ do germ., como no ing. *truth*, cuja raiz, sob toda evidência, deriva de um antigo nome da árvore ou mesmo do carvalho, já especializada (cf. gr. *δρῦς*, ing. *tree* etc.). A firmeza pode ser entendida também como a resistência do acordo, que esbarra na própria durabilidade.

**17. *Amaryllis*: I, 5, 30, 36; II, 13, 52; III, 81; VIII, 78, 101; IX, 22. 🌸**

Comparável ao caso do *acanto* é o da *amarílis*. Apenas por comentadores se conhece um mito em que uma ninfa, Amarílis, que se apaixonara por um pastor chamado Alfeu, de força hercúlea e que, por outro lado, apenas tinha olhos para flores. A ninfa consultara o oráculo de Delfos de modo a saber como conquistá-lo. Como o pastor gostava tanto de flores, a indicação do oráculo foi no sentido de Amarílis conseguir uma flor nova, que impressionasse Alfeu. Para tal, todavia, foi-lhe indicado que buscasse uma flecha de ouro da estátua da deusa Urânia e com ela perfurasse o próprio peito e fosse então ao encontro do pastor. Sem compreender como conseguiria a flor, a ninfa seguiu mesmo assim e, por 29 noites, sangrou à porta do pastor, até que, na 30ª, sem forças mais ainda à porta dele, de seu sangue brotara a nova flor, de vermelho carmesim. Assim, mesmo em dor, a ninfa conquistara o pastor.

Embora nas **Bucólicas** Amarális em geral apareça apenas acompanhando eventos dos pastores, como também possível pastora ou ninfa, o conhecimento de seu mito, ainda que escasso e duvidoso, pode sugerir uma presença frágil e tipicamente bucólica em vários dos poemas. A persistência de sua presença, todavia, é de se notar, mesmo se apenas conveniente, e seu fundo aparentemente trágico deve encontrar maior apoio sobretudo na **II** e na **VIII**, em que questões ostensivamente amorosas estão em jogo, envolvendo dúvida e sofrimento ansioso compatíveis com o mito.

Figura 3 – A amarális (*amaryllis belladonna*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Cinderella amaryllis.JPG', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 11 July 2015, 07:36 UTC. Disponível em:  
 <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Cinderella\\_amarlyllis.JPG&oldid=165511164](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Cinderella_amarlyllis.JPG&oldid=165511164)>  
 [Acessado em: 8 de junho de 2019]

#### 18. *Amoenus*: sem ocorrências. 📖

Pode parecer estranho, à primeira vista, que se inclua aqui um termo que não apareça explicitamente em nenhum dos dez poemas. Já tratamos, todavia, um pouco sobre o *locus amoenus* nos comentários, e seria importante explorar um tanto mais a possível origem de tal termo, melhor dizendo, especificamente do adjetivo *amoenus*, há muito sem etimologia qualquer satisfatória.

A tradição, mesmo na antiguidade, sempre viu nesse termo um derivado de *amare*. *Amoenus*, em latim, se diz de tudo quanto seja agradável ou apazível à visão, em princípio. Depois se estende a outros dos cinco sentidos humanos. Não parece estranho daí ter surgido o

sintagma *locus amoenus*. Já se tentou, por exemplo, associá-lo à família de *mitis* « tenro, mole; maduro; doce; fértil; calmo », com vários sentidos derivados, mas *amoenus* não poderia conectar-se formalmente, pois seu *a-* ficaria inexplicado em relação a *mitis* (a raiz de *mitis* é reconstruída \**meh<sub>1</sub>i-*), e o sentido de *amoenus* nunca parece ter tido os paralelos de sentido de *mitis*.

A problemática da origem desse termo remonta há muito, e para podermos propor uma saída (na verdade já de passagem explorada academicamente há pouco mais de um século), convém tentar retrazar um paralelo que cremos estar na origem da aplicação da expressão *locus amoenus*, que por sua vez explicaria o sentido antigo de *amoenus*. O paralelo que buscamos é entre o gr. *παράδεισος* e o lat. *locus amoenus*. Ao final da proposta, na verdade se busca aproximar imagetivamente o substantivo grego e o adjetivo latino.

A respeito do termo *παράδεισος*, convém de antemão saber que se trata de empréstimo ao av. *pairi-daēza* « jardim cercado », em que o primeiro termo do composto remonta a um advérbio antigo significando ‘junto, em volta’ e o segundo ao termo indo-europeu para ‘muro, muralha’ (cf. o gr. *τειχος*). Até hoje, derivados da família iraniana conservam o termo se referindo a jardins ou áreas cultivadas, mas não necessariamente mais muradas.

Convém saber, quanto a esses jardins persas, o que diz MESSERVY (2007), p. 87 (os grifos sublinhados são nossos). Tomaremos da citação apenas os termos de interesse imediato, sublinhados, que auxiliam na proposta:

In Persia, as early as the sixth century B.C., a garden was considered to be intimately connected to architecture, surrounded by it either in the form of a portic attached to a palace or a pavillion, acting as a shelter, from the intense summer heat. Thus, the Persians called their gardens *pairidaeza* – *pairi* meaning ‘around’ and *daeza* meaning ‘wall’: ‘walled garden’. *Pairidaeza* were enclosed, private retreats from the noisy, dusty world outside their walls. These gardens formed inward-looking spaces considered the center of the family’s world – *pairidaeza* on earth – and were used as places of pleasure. There, lovers enjoyed solitude, the despairing found solace, and the wealthy provided hospitality in the atmosphere of sensory delight: pavillions surrounded by orchards of fruit trees, the scent of fragrant flowers, and the sound of birds singing in the shade trees that, along with a fountain, cooled the air in the garden.

*Hortus conclusus*, a medieval garden term, means ‘enclosed garden’ [...]

A garden’s enclosure can take many forms. A forest can demarcate a field, a wall surround a compound, a fence a yard, a hedge mark a garden room.

Na Pérsia, tão cedo quanto o VI séc. a.C., um jardim era considerado ser intimamente conectado à arquitetura, cercado por ela quer em forma de um pórtico contíguo a um palácio ou a um pavilhão<sup>124</sup>, atuando como **abrigo** ao calor intenso de verão. Assim, os persas chamavam seus jardins *pairidaeza*, *pairi* significando ‘em volta’ e *daeza* significando ‘muro’: ‘jardim murado’. *Pairidaeza* eram recônditos privados e cercados, à parte do mundo barulhento e empoeirado fora dos muros. Esses jardins formavam espaços recolhidos [em si mesmos] considerados o centro do mundo da

<sup>124</sup> *Pavilhão* aqui tem sentido de *estrutura anexa à principal*. Nota nossa.

família, *pairidaeza* na terra, e eram aproveitados como **locais de prazer**. **Lá, amantes aproveitavam a privacidade, os desesperados achavam consolo e os abastados proviam hospitalidade na atmosfera de deleite sensorial:** pavilhões cercados pomares de árvores frutíferas, o perfume de flores fragrantas e o som de pássaros que cantavam nas árvores com penumbra que, junto com uma fonte, resfriavam o ar do jardim.

*Hortus conclusus*, um termo medieval de jardinagem, significa ‘jardim cercado’ [...]

**O cercado de um jardim pode assumir muitas formas.** Uma floresta pode demarcar um campo, um muro pode arrodar um acampamento, uma cerca, a um pátio, uma sebe, a uma casa de jardinagem.

Como se pode ver, essa situação de possuir um jardim cerrado remonta ao oriente próximo antigo, e várias das situações colhidas pela autora sugerem significativamente paralelos com o *locus amoenus*: amantes encontram nele reserva (*solitude*), os desesperados podiam encontrar abrigo e os mais abastados promover hospitalidade. Temos reflexos da situação (malgrado o paralelo não se estender à nobreza detentora dos jardins persas, uma vez que as situações das **Bucólicas** sempre trazem pastores, por natureza não abastados, humildes, em princípio) nos poemas **I**, com a receptividade e hospitalidade de Títiro estendida a Melibeu, **II**, com Córidon buscando consolo e privacidade para seu lamento amoroso e assim por diante. A menção da autora de que o modo como fossem ‘murados’ esses espaços podia incluir uma floresta que cercasse um campo mostra que o sentido de ‘murado’ não necessariamente devia ser entendido como literal (isto é, com muros sólidos).

De posse dessas informações, a hipótese que aventuramos se pauta na imagem de que o ‘murado’ desses espaços deleitosos, não devendo ser entendidos literalmente (as plantas podiam encerrar certos lugares, como uma clareira, um bosque, etc.), devia fazer referência sobretudo à *reserva, a um certo isolamento provido pelo espaço*, para tudo quanto mencionado acima e apreendido da poesia bucólica antiga: divertimentos, brincadeiras, competições, caças, colheitas, pastoreios etc.. Tudo isso já está bem trabalhado em Teócrito e antecessores, ao que Virgílio acrescenta, como já se disse, problemáticas sociais e de cunho filosófico. O isolamento do espaço concorreria para algo como propiciar privacidade para qualquer dessas coisas, especialmente para o amor e a arte, mas talvez também em sentido de preciosidade atribuída ao lugar por aqueles que o frequentam. Obviamente, os espaços apresentados nos poemas não apontam explicitamente para tal, mas, como se disse, o sentido de ‘murado’ não se deverá tomar como literal.

Assim, na esteira do que já havia proposto WALDE (1910) *s.v. amoenus*, a ideia de *amoenus* parece de fato remontar, com o paralelo imagético proposto por nós com o gr. *παράδεισος*, a uma palavra prefixada *\*ad-moenus > \*ammoenus > amoenus*. A única dificuldade fonética aparente seria a ausência das geminadas *-mm-*, o que, na verdade, se trataria de questão

puramente ortográfica relativa à época de entrada do termo na língua, atestada desde Plauto. Walde, *s.v.*, sugere que a ausência de geminação se deva à associação com *amare*, situação fonética que frequentemente se mostra de difícil comprovação, infelizmente. Sobre a geminação somente ter-se dado por volta do séc. II a.C. em latim, tendo sua prática sido introduzida por Ênio, cf. p. 7 de LINDSAY (1915).

Com a obliteração da noção antiga do termo, facilmente se entenderia a locução *locus amoenus*, quando do obscurecimento do segundo termo, a noção espacial tendo se explicitado por *locus*.

**19. Arbutus: III, 82; VII, 46.** 🌿

O medronheiro, cujo fruto é o medronho, é um arbusto de pequenos frutos comestíveis como o morango, também avermelhado, seu fruto. Nas **Metamorfoses**, I, 89-112, de Ovídio, menção é feita à planta e seus frutos, entre outras parecidas, como o próprio morango, e são, pelo trecho, sugeridos como frutas de bem-aventurados, pois que o termo se refere à chamada Era de ouro. Nos versos das **Bucólicas**, a planta parece entrar, em **III, 82**, mais como ornamental, pois que ali se fala de como seria bom os bodes se afastarem dela, ou seja, deixarem quieta, intacta, não a comerem. Em **VII, 46**, a ocorrência já aponta para a planta como provendo boa sombra, o que sugere que devia conseguir até alcançar, de fato, como hoje se sabe, grandes dimensões (até 10 m).

Figura 4 – O medronheiro (*arbutus unedo*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Arbutus unedo - tree.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 21 April 2015, 21:30 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Arbutus\\_unedo\\_-\\_tree.jpg&oldid=158317444](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Arbutus_unedo_-_tree.jpg&oldid=158317444)>

[Acessado em: 8 de junho de 2019]

Figura 5 – O medronho, fruto do medronheiro



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Bowl of Strawberry Tree berries.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 19 April 2018, 14:49 UTC: Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bowl of Strawberry Tree berries.jpg&oldid=297626413](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Bowl_of_Strawberry_Tree_berries.jpg&oldid=297626413)> [Acessado em: 8 de junho de 2019]

**20. *Argutus*: VII, 24; VIII, 28; IX, 36.**

Sobre tal adjetivo, vale apenas ressaltar que, diferentemente de seu uso especializado (já herdado do latim na linguagem do direito, *arguto*, *arguir*, *redarguir*, *argumento* etc.), em latim o adjetivo preenche um campo de aplicações amplos, podendo se referir a vários sentidos, a dizer, ao som penetrante e ao gosto ou cheiro pungentes. Também, como ainda em português, se aplica ao intelecto.

**21. *Aruum*: I, 3; V, 33.**

Este é o nome da lavoura em geral em latim, derivado diretamente do verbo *arare* « arar, lavar ». Cf. ainda *seges* s.v.

**22. *Auena*: I, 2; V, 37; X, 51.**

Um dos vários nomes de instrumentos de sopro como a flauta, em latim. Cf. *arundo* s.v.

**23. Aureus: IV, 9; VII, 36; VIII, 52. ♠**

O adjetivo que aponta diretamente para a cor do ouro é um exemplo significativo de como os antigos romanos não parecessem referir os nomes das cores como algo puramente abstrato, mas sempre ou quase sempre arraigados a objetos específicos. Em **IV**, 9, o exemplo é autoexplicativo, pois se trata da referência à almejada raça de ouro por vir, fazendo paralelo aos deuses, cujas armaduras e utensílios não raro são do metal. O ouro, seja pela beleza de seu brilho, seja pela sua durabilidade, tem há muito indicado na mitologia antiga ideias compatíveis com a natureza do próprio metal: longevidade, prosperidade (pelo valor financeiro do metal), resistência.

Em **VII**, fala-se de uma estátua a Priapo, divindade do séquito de Dioniso, cuja homenagem se torna expressiva na medida de o pastor colocar como condição para a estátua como ao deus ser o rebanho se repletar, ou seja, conseguir reprodução abundante e saudável, ideias imediatamente compatíveis com o adjetivo *aureus*.

Já em **VIII**, 52, a menção serve a intensificar parte do adínato contido na imprecação de Damônis, no que se refere a maçãs que nasçam douradas! Sendo o metal mais puro e valorizado já na antiguidade, a intensidade ao se atribuir à fruta está na posição do metal em relação a outros, de extremidade. A cena toda desses adínatos em sequência parecem apontar para o que segue no poema como um desejo expresso de Damônis de que tudo vá à perdição, haja vista sua frustração quanto à ausência de Dáfnis.

**B****24. Baccar: VII, 27.** 🌿

Embora haja quem questione a crença popular antiga de que o *nardo* ou *bácaro* expelisse feitiços, o próprio verso de **VII** assim sugere. No trecho, o bácaro está envolvido na consagração de um poeta emergente, e parece interessante observar que seu formato, da planta, faz pensar em muito buquês mais modestos, sem flores visíveis.

Figura 6 – O bácaro (*baccharis articulata*) ou nardo



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Baccharis articulata 1.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 27 July 2010, 03:59 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Baccharis\\_articulata\\_1.jpg&oldid=41822842](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Baccharis_articulata_1.jpg&oldid=41822842)>

[Acessado em: 8 de junho de 2019]

**C****25. Calamus: I, 10; II, 32, 34; III, 13.**

Termo genérico para vários objetos compridos em forma de tubo ou caniço. Nos exemplos dos poemas, sempre se reportam ou aos tubos de flautas ou, metonimicamente às próprias flautas, pois que etimologicamente se referem aos caules das plantas ou a diversas plantas de caules finos ou grossos.

26. *Candidus*: I, 28; II, 15, 46; V, 56; VI, 75; VII, 38; IX, 41. ♠

Adjetivo importante para designar também uma cor, mas não somente. Se retomarmos o que se disse sobre *albus*, observar-se-á que *candidus* parece se distinguir daquele pelo traço de luminosidade. De fato, nesse caso, diferentemente do que ocorre com *albus*, o adjetivo deriva diretamente do verbo lat. *candere* « brilhar; encandescer ». A noção do brilho, pelos cognatos indo-europeus já comentados entre os poemas, parece ser a que deriva a de calor, e não o contrário.

O adjetivo, portanto, aponta para uma cor clara como própria à de várias fontes de luz, como a da vela (cf. o ing. *candle*), do vagalume (cf. o lat. *cicindēla*) ou da lua (cf. o sânsc. *candrā-*). Mas também frequentemente serve à caracterizar o que é ‘brilhante’ pela beleza, pela formosura, pelo encanto que causa com sua presença.

27. *Carduus*: V, 39. 🌿

O cardo é uma planta notoriamente invasiva, isto é, que se expande sem dificuldade e frequentemente causa danos às necessidades humanas e ao meio-ambiente. No único trecho em que aparece nos poemas, é a essa propriedade mesma que faz referência, o surgimento da planta se associando no trecho a outros efeitos daninhos deflagrados pela morte de Dáfnis, cuja presença é essencial ao equilíbrio do universo bucólico.

Figura 7 – O cardo (*carduus acanthoides*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:20130413Distel Hockenheim1.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 16 September 2015, 18:38 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:20130413Distel\\_Hockenheim1.jpg&oldid=172212771](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:20130413Distel_Hockenheim1.jpg&oldid=172212771)> [Acessado em: 8 de junho de 2019]

28. *Corylus*: I, 14; V, 3; V, 21; VII, 63, 64. 🌿

Embora tenhamos traduzido todas as instâncias em que aparece a árvore como *aveleira* (que dá avelãs), certa confusão envolvida quanto à árvore precisa envolvida na versão de um mito relacionado sugere poder tratar-se, na verdade, da *amendoeira*.

O trecho provavelmente mais relevante para discussão é o da VII, vv. 63-64. Nessa fala de Córidon, cada árvore se reporta à consagração a um personagem ou deus: o choupo a Hércules (referido como Alcides), o louro a Apolo, o mirto a Vênus, a videira a Iaco e os *coryli* a Fílida. Fílida, segundo Ovídio, *Remedia amoris*, vv. 606-629, fora filha de um rei trácio Sítion e casara-se com o filho de Teseu, Demófono, após o retorno deste da guerra de Troia, esse fato mencionado em Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 4, 6, 16. Também se pode citar, para referência a Demófono e Fílida, **O rapto de Helena** (*Αρπαγή Ἑλένης*), de Coluto de Licópole (*floruit* 491-518 d.C.), vv. 212-217.

Figura 8 – A aveleira (*corylus avellana*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Corylus avellana 0001.JPG', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 5 November 2015, 11:26 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Corylus\\_avellana\\_0001.JPG&oldid=178091512](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Corylus_avellana_0001.JPG&oldid=178091512)>

[Acessado em: 8 de junho de 2019]

Entre divergências na história a partir deste ponto, Sérvio, em seu **Comentário à Écloga V**, menciona que, precisando partir em auxílio ao pai, Teseu leva uma urna que Fílida entrega para somente ser aberta se perdesse a esperança de voltar a ela. Não crendo em seu retorno, Fílida se suicida e de seu túmulo nasce uma árvore, uma amendoeira ou aveleira. Curioso é que a aveleira é conhecida na antiguidade como *nux Phyllidos*. Fala-se de Filida nas *Heroides* de

Ovídio, II. Seja como tenha sido o mito, o fato é que, se acatada a versão acima, Fílida entraria no poema não apenas como possível pastora ou amante, mas especialmente sendo enquadrada num estatuto elevado, de semidivindade, entre as figuras dos deuses que a contornam na fala de Córion e vem, como noutros momentos das **Bucólicas**, dar espaço a personagens menos conhecidas, como já havia sido bem o caso de Calímaco e mesmo, em parte, de Teócrito.

29. *Cothurnus*: VII, 32; VIII, 10. 📖

Nome de um calçado antigo, especialmente utilizado por atores atenienses de tragédias. A título de curiosidade e à falta de qualquer etimologia mais plausível para termo – o fato de ser parte da indumentária do teatro antigo grego por si só atesta da alta probabilidade de um empréstimo –, parece válido, porém, assinalar a semelhança fonética com um dos nomes do algodão ou *cotão*, material de que talvez pudesse também ser feita a bota referida (além de poder também ser de couro e com solado de cortiça). Tal nome, comum às línguas semíticas, não necessariamente comporta uma raiz *q-t-n* (no mais, obscura, pois nada parece ter a ver com *q-t-n* « habitar, residir; servir ») mas *q-t* « linho », atestada no ugarítico. Tenha o grego tomado ou emprestado ou não, uma forma intermediária com *-n-* (como no árabe *quṭun*) pode bem ter sido ainda acrescido doutro sufixo *-r-*, \**κοθονρος* > *κόθορνος* após intersetivação. Apesar de o resultado esperado ser uma epêntese entre o *-ρ-*, a inversão seria aceitável por provir ou de um substrato ou de empréstimo. Não é de se rejeitar tampouco o próprio *-ρ-* como sufixo independente, já admitido como indício do substrato grego (cf. FURNÉE, 1972, p. 48<sup>126</sup> e p. 215<sup>62</sup>, e recentemente BEEKES, 2010, xxxviii, 91, que acresce a observação do sufixo no etrusco e no capadócio, em FURNÉE, p. 48<sup>126</sup>).

A pertinência da referência estaria em observar o calçado, além de sua antiguidade, poder referir, no poema, extrema delicadeza e nobreza, como atribuída desde muito ao algodão (cujo cultivo data desde o Neolítico, na Índia, aproximadamente desde o quinto milênio), independentemente da tradicional imponência associada à ocorrência específica na tragédia ateniense.

Figura 9 – O coturno (*cothurnus*, κόθορνος)



Fonte: baixo-relevo da Villa Albani, reproduzido em RICH (1874), s.v. *cothurnus*.

**30. Cura:** I, 32, 57; II, 6, 36, 56; III, 61; VII, 40, 51; VIII, 35, 89, 103; X, 22, 28.

O termo *cura* é referido aqui sobretudo pelo número de vezes em que aparece nos poemas e pelo sentido que escapa ao imediatamente imaginável em português: *cura* ‘cura’ em latim. A palavra, como já mencionado nos comentários, indica uma ideia próxima a *escrúpulo*, *cuidado*, *preocupação*. Da ideia de cuidado em evitar algo ou em fazer algo direito, decorre a de *preocupação*.

**31. Cupressus:** I, 25.

Malgrado o cipreste (*cupressus sempervirens*) aparecer somente uma vez nas **Bucólicas**, a presença dele é sugestiva em meio a outras grandes árvores conhecidas dos romanos. O nome da árvore nada tem a ver com o nome do metal cobre, *cuprum*, cujo nome fora tomado diretamente da ilha de Chipre, pela abundância do metal lá na antiguidade. A semelhança é fortuita. Em grego, o termo é *κνπάρισσος*, com mesma sufixação de substrato, *-ισσος*, como em *νάρκισσος*, por exemplo. Não se sabe nada ainda sobre o significado do nome.

A árvore, imponente pela altura que alcança e formato peculiar, frequentemente afinado, pode chegar a viver mais de mil anos! É árvore perenifólia (daí seu nome *sempervirens* ‘sempre-verde’), de madeira de cheiro forte e altamente durável, desde tempos remotos apreciada, como ainda hoje, pela forma naturalmente ornamental.

Figura 10 – Ciprestes (*cupressus sempervirens*)



Wikimedia Commons contributors, 'File:Xiloskalo Omalos Chania Greece - panoramio - Ioannis Ev. Skoulas.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 10 December 2018, 13:27 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Xiloskalo\\_Omalos\\_Chania\\_Greece\\_-\\_panoramio\\_-\\_Ioannis\\_Ev.\\_Skoulas.jpg&oldid=330866789](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Xiloskalo_Omalos_Chania_Greece_-_panoramio_-_Ioannis_Ev._Skoulas.jpg&oldid=330866789)> [Acessado em: 9 de julho de 2019]

O mito mais bem conhecido vem, mais uma vez, por via de Ovídio, **Metamorfoses**, X, vv. 106-142, e antecede as referências aos mitos de Ganimedes e de Jacinto (cf. o verbete *hyacinthus*), parecidos em circunstâncias, na verdade: Ciparisso, ou ‘Cipreste’, efebo entre os preferidos de Apolo, acidentalmente matara um dócil gamo e assim implorara a Apolo, visto que o rapaz não conseguisse parar de chorar, que pudesse chorar para sempre. Apolo, em resposta, o transformou no cipreste, cuja seiva eram as lágrimas do rapaz. Desde antiguidade remota, portanto, entende-se a associação da árvore também a funerais, sendo talvez a árvore mais comum, pelo mundo, em cemitérios. A árvore é reportada, na antiguidade, como especialmente associada a Ártemis e Hécate, também.

Naturalmente, a longevidade da árvore terá contribuído para a noção de sugerir a preservação da alma no imaginário popular.

No trecho das **Bucólicas**, a árvore pode parecer entrar apenas para sugerir a altura significativa de Roma sobre as outras cidades de então, no poema. Mas, sabendo-se da longevidade associada à tal árvore, Virgílio pode bem tê-la escolhido aí, entre outras opções de árvores nobres, para ressaltar também a perenidade em que insiste, no poema, em relação a esse ‘novo tempo’ que adentra, tempo promissor e de estabilidade.

## D

**32. *Delicia(e)*: II, 2; IX, 22.**

*Deliciae* (mais comum do que seu singular, *delicia*) é uma palavra que vale mencionar por conta de seu sentido ampliado em latim em comparação ao sentido que nos ficou em português. *Deliciae* se refere a tudo quanto seja da satisfação mais completa e íntima de alguém, aquilo com que alguém se compraz da forma mais satisfatória possível em seu entendimento.

A nós, em português, coube praticamente apenas o sentido aplicável a coisas comestíveis, estendendo-se, mais raramente, a outros gostos ou satisfações que não somente do paladar. Em latim, o uso é particularmente frequente em sentido de indicar algo ou alguém que é o bem-querer de outra pessoa, dir-se-ia a ‘menina dos olhos’ de alguém. Etimologicamente, a palavra se liga ao verbo *lacere*, em sentido de *enlaçar*, reforçado pelo prefixo *de-*, resultando numa imagem que indica uma atração forte por alguma coisa, como se se estivesse atado a ela (cf. *aliciar*, *laços* [de amizade] etc.).

Normalmente, em termos de tradução, o contexto é quem dita como se traduzir, dependendo de a carga ser preponderantemente afetiva ou indicar mais algo que causa prazer (*meu amor*, *minha vida*, *meu bem-querer*, *meu bem*, entre muitas outras opções). Catulo e Marcial valem-se do termo com certa frequência, por exemplo. Em Catulo, II e III, repete-se o mesmo verso, referindo-se ao passarinho que é bem-querer amada do eu lírico.

**33. *Ducere*: I, 13; IV 13; IX, 56.**

O verbo faz, por assim dizer, um paralelo importante com *agere*, já referido.

**34. *Dulcis*: I, 3; III, 82, 110; V, 47; VII, 37.**

Mencionamos esse adjetivo por nos parecer particularmente expressivo em suas ocorrências especialmente na lírica antiga. Seu correspondente grego semântico é, em geral, *ἡδύς* e não quereria bem dizer *agradável* ou *aprazível*, simplesmente, sentido que a tradição e os dicionários propagam desde muito. A nós parece que ambos são, ao menos na lírica mais antiga, aplicados a situações particularmente agradáveis. É como se se referisse a um estado de plena satisfação, algo como *jucundo*, *regozijante*, referindo-se a uma espécie de *júbilo*. Caberiam, naturalmente, exemplificações. Mas limitamo-nos, para não digredir do propósito do vocabulário em vista, a nos reportar aos poemas.

O primeiro exemplo, em **I**, pode parecer simples, mas uma vez que se atente à já tratada completude que as primeiras falas do poema deixam transparecer, em termos de organização temático-estrutural, não nos parece difícil ver que o adjetivo se aplica às terras que Melibeu deixa com tanta desolação e que são, enfim, tudo para ele. O v. refere *dulcia arua* como ‘doces lavouras’, sendo evidente não se tratar apenas de ‘agradáveis’. Uma carga muito mais intensa paira aí.

Também no exemplo de **III**, 82, se se atenta bem à descrição, pode-se depreender um estado de *calmaria*, *tranquilidade*, *sossego* que parece querer apontar para uma harmonia duradoura, em tudo parece em ordem e bem. Infelizmente o exemplo em **III**, 110, opõe *dulcis* a *amarus*, na fala final de Palemo, quando adverte aos dois pastores quanto aos perigos em se amar. Mesmo num caso como este, em que porventura tenha sido apenas cômoda a escolha de termos de Virgílio, faz-se oportuno lembrar que praticamente em todos os poemas o amor é tratado como algo problemático, inquietante, e isso pode auxiliar em entender, mesmo na oposição *dulcis-amarus*, dois extremos, um de *satisfação* (*dulcis*), outro de *inquietação*.

Exemplo ilustrativo ainda se pode colher em **V**, 47, em que se fala de um estado de *recobrar-se*, *recuperar-se em suas forças*, como se pensa, aliás dito nos vv. da mesma fala Menalca, quando alguém se refresca ao beber água por estar com sede mesmo, e não apenas porque beba regularmente.

## E

35. *Errare*: **I**, 9; **II**, 21; **IV**, 19; **VI**, 52, 58, 64; **VIII**, 41; *pererrare*: **I**, 61.

O verbo *errare* é mencionado aqui apenas para enfatizar que seu sentido, nos poemas e corrente no período clássico é o de *vagar a esmo* ou, eufemisticamente, *viajar*. Outras conotações foram discutidas em comentários aos poemas. Na **Eneida**, por exemplo, **I**, v. 32, aparece *errabant*, bem como em **III**, 200, *erramus*, e 204.

## F

36. *Fagus*: **I**, 2; **II**, 3; **III**, 12; **V**, 13; **IX**, 9; *faginus*: **III**, 37; 🌿

A faia (*fagus sylvatica*) é uma árvore de grande porte, como o carvalho, o teixo e o freixo. Devido ao fato de não haver faias propriamente na Grécia, a palavra correspondente, *φηγός*, passou a designar o carvalho, cujo nome indo-europeu figura no gr. *δρῦς*, que também serve a designar qualquer árvore além do próprio carvalho.

Além de seus frutos serem comestíveis (embora amargos), a entrecasca da faia foi desde muito, pelos indo-europeus, aplicada à escrita. A palavra do ing. *book* é descendente imediato da mesma raiz. Em termos de utilidade, além da madeira, a adstringência da casca da árvore tem sua aplicação em medicina antiga sobretudo em problemas de pele.

A cena de Títyro sob o grande carvalho/faia que abre o poema **I** se tornou tão célebre ao bucolismo que o poeta Castro Alves (1847-1871) nomeou um poema seu do livro *Espumas flutuantes* com a expressão que se tornou emblemática do *locus amoenus: sub tegmine fagi* (sob a copa do carvalho), falando da imagem de sombra e resguardo proporcionados pela grande árvore.

Figura 11 – A faia (*fagus sylvatica*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Fagus sylvatica Purpurea JPG4a.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 19 January 2019, 10:12 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Fagus\\_sylvatica\\_Purpurea\\_JPG4a.jpg&oldid=335420328](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Fagus_sylvatica_Purpurea_JPG4a.jpg&oldid=335420328)> [Acessado em: 8 de junho de 2019]

Entre os exemplos colhidos, vale salientar o de **II**, 3, em que as faias ou carvalhos compõem emblematicamente o conjunto da cena de ‘refúgio’ de Córídon, embrenhando-se para a mata em busca de descarregar suas mágoas. Como já tratado nos comentários, as árvores contribuem literariamente para o quadro na medida em que se contrasta Córídon, pequenino por estar só e desconsolado, e as árvores, grandes e o cercando, como a acolhê-lo pelo próprio tamanho. Em **V**, 13, também se colhe exemplo ilustrativo dos usos da entrecasca da árvore, para escrever por entalhe.

**37. Fistula: II, 37; III, 22; VII, 24; VIII, 33; X, 34; fistella: X, 71.**

Termo que se alterna com outros para denominar as flautas em latim. Já referimos *auena* e *calamus*.

(G)

H

38. (*H*)*arundo*: VI, 8; VII, 12.

Mais um termo para as flautas (cf. *auēna*, *calamus* e *fistula*), em particular para a flauta de Pã, ou siringe (*σῦριγξ*). Dessa palavra, curiosamente, veio nosso termo *seringa*, com outra aplicação, médica. A flauta se caracteriza por seus tubos componentes desiguais, que, em geral, eram fixados com cera, daí frequentemente ser referida como *harundo cerāta*. Avanços nos estudos comparativos mais recentes proveem vislumbres nesse vocabulário praticamente perdido anterior ao indo-europeu, a dizer, dos instrumentos musicais. Sabe-se agora que palavras como lat. *tibia* e *tuba*, assim como *σίφων* « sifão » são aparentadas (\**t<sub>u</sub>iB-/tuB-*, em que B pode ser qualquer oclusiva labial sonora), e como as três apontam para *tubos por onde pode passar ar*, o mesmo pode se começar a investigar se não seja o caso do radical que figura em *σῦριγξ*, *σῦρ-*.

Figura 12 – A flauta de Pã (*arundo*, *σῦριγξ*)



Fonte: mármore em Pompeia, reproduzido em RICH (1874), *s.v. arundo*.

39. *Herba*: II, 49; III, 55, 93; V, 26; VI, 54, 59; VIII, 2, 15; IX, 19. 🌿

Termo genérico em latim para tanto plantas quaisquer como para ervas, drogas medicinais ou não (enquanto plantas).

40. *Honos*: II, 53; IV, 48; V, 78; X, 24. 

O terno *honos*, tão importante ao longo da história romana e ladeado por vários outros de caráter moral ou institucional, carece há muito de qualquer etimologia. Devido a complicações com identificação do próprio radical, não se tem aventurado já há mais de século acerca de qualquer origem plausível do termo. Sobre a etimologia que se propõe no trabalho, é pertinente observar-se o paralelismo entre certos usos do termo latino e o da família indo-iraniana que vamos aproximar.

Malgrado o sentido que se generalizou tenha sido um de « riquezas, propriedades, bens » para os possíveis cognatos indo-iranianos, a raiz a que tradicionalmente se imputa a palavra *dhanam* tem sentido bem difundido de *correr*, donde se pode observar um reflexo na noção que se entende por *recursos* (= bens), derivado do radical dito culto do verbo *correr* (a dizer, *curr/curs-*). Não é de se estranhar tal derivação semântica, uma vez que se atesta sentido de *abundância* entre os cognatos indo-iranianos também. O verbo *dhánvati* aplica-se também ao correr dos líquidos, e tal imagem de fluxo ou influxo perene em muitas culturas expressa prosperidade, abundância, riqueza etc.

Dito isso, a noção de *honos* torna-se ainda mais sugestiva em uma das duas ocorrências nas **Bucólicas**. Na **II** ou na **IV**, o sentido parece o mais corrente e pouco instrutivo para estudo, não passando de algo como *homenagem*, *dignidade*, noções que nada de específico podem ensinar por acabar esbarrando noutros termos, como *grauitas*, *decus* etc. Já na **V**, o sentido poderia ficar também nessa base, mas parece ser tentadoramente uma reminiscência de aplicação do termo à noção que ainda se vislumbra em *cursus honorum*, isto é, a série (como se um *concurso*) de encargos públicos assumidos por aspirantes políticos durante a república e império romanos. Tais cargos tinham com efeito uma progressão, e a ideia primordial de *honos* parece ter-se obliterado em detrimento de *cursus*, que seria precisamente remanescente da noção de *correr* original da raiz de *honos*. Teria havido, portanto, uma transferência total de sentido para *cursus*, uma vez que o sentido de *honos* ampliou-se, passando a comportar o *correr visando a um prêmio*, depois, provavelmente, estendida a *qualquer prêmio ou honra ou encargo/dignidade*.

No v. 78 da **Bucólica V**, a referência parece, portanto, tentadoramente a de *concurso*, palavra que escolhermos entre outras como *contenda*, *competição* etc. para ilustrar uma opção plenamente justificada em se adotando a proposta discutida: a promessa solenizada a modo próprio bucólico por Menalca faz referência a que Dáfnis seja ritual e tradicionalmente *homenageado por meio de jogos poéticos, recitações*.

Foneticamente, a única dificuldade imediata seria explicar o *h-* de *honos* (que em princípio só poderia vir do i.e. *ǵ<sup>h</sup>-* ou *ǵ<sup>h</sup>-*). No caso de provir da raiz do scr. *dhanam*, a forma lat. seria *\*fonos*, a evolução para *h-* explica-se por via dialetal, cf. ERNOUT (1928), 69-70. A forma com que a raiz é reconstruída é *\*d<sup>h</sup>enh<sub>2</sub>-* com base sobretudo no gr. *θάνατος* e *θνήσκω* (*\*d<sup>h</sup>nh<sub>2</sub>-et-*, *\*d<sup>h</sup>neh<sub>2</sub>-sk-*) termos em que o sentido de *correr* encontra-se eufemizado, como sói ocorrer com a noção de *morrer*. A ideia devia, no caso, ser algo como *partir*, *ir embora*, *ir-se*.

Com base em termos colhidos em McDONELL & KEITH (1912, v. 1) s.v. *dhanam*, apresentamos exemplos de ocorrência do proposto cognato de *honos* no *Rigveda*. A quantidade, talvez excessiva, de exemplos para comparação, serve a procurar corroborar nossa tese, já que, como dito, o termo *honos* há muito sofre por carência de sequer qualquer hipótese sobre sua etimologia. Vamos a eles:

Exemplos como ‘prêmio de corrida’:

(I, 81, 3)

यदुदीरत आजयो धर्षवे धीयते धना ।

*yadudīrata ājayo dhṛṣṇave dhīyate dhanā |*

Quando batalhas irrompem para lá e para cá, o espólio é depositado diante dos audazes.

(VI, 45, 2)

अविप्रे चिद वयो दधदनाशुना चिदर्वता ।

इन्द्रो जेता हितं धनम ॥

*avipre cid vayo dadhadanāśunā cidarvatā |*  
*indro jetā hitam dhanam ||*

Mesmo aos indolentes e não inspirados, Indra dá poder vital e conquista mesmo com ganhão lento o prêmio oferecido.

(IX, 53, 2)

अया निजघ्निरोजसा रथसंगे धने हिते ।

*ayā nijaghnirojasā rathasamghe dhane hite |*

Tu conquistaste, assim, com vigor quando carro encontra carro e quando o prêmio está posto.

(IX, 109, 10)

पवस्व सोम कर्त्वे दक्षायाश्चो न नित्तो वाजी धनाय ॥

*pavasva soma kratve dakṣāyāśvo na niktō vājī dhanāya ॥*

Flui em busca da sabedoria, Soma, e do poder, como um corredor forte se banhava para conquistar o prêmio.

Exemplos como ‘competição’:

(V, 35, 7)

अस्माकम इन्द्र दुष्टरम पुरोयावानम आजिषु ।

सयावानं धने-धने वाजयन्तम अवा रथम ॥

*asmākam indra duṣṭaram puroyāvānam ājiṣu |*  
*sayāvānaṁ dhane-dhane vājayantam avā ratham ॥*

Indra, faz por proteger nosso carro que se mistura aos mais adiantados nas lutas, que toma sua parte em toda comoção, invencível e perseguindo despojos.

(VII, 38, 8)

वाजे-वाजे.अवत वाजिनो नो धनेषु विप्रा अमृता रतज्ञाः ।

*vāje-vāje.avata vājino no dhaneṣu viprā amṛtā ṛtajñāḥ |*  
*asya madhvaḥ pibata mādayadhvaṁ tṛptā yāta pathibhirdevayānaih ॥*

Peritos em lei sempiterna, imortais, Cantores, ó Vajins, auxiliai-nos em cada comoção pelo prêmio.

(VIII, 8, 21)

याभिर्नरा तरसदस्युमावतं कर्त्व्ये धने ।

*yābhirnarā trasadasyumāvataṁ kṛtvye dhane |*

E favoreceram Trasadasyu, ó heróis, na comoção por disputa do espólio.

41. *Hyacinthus*: III, 63; VI, 53. 🌸

O jacinto é uma flor envolvida no mito relatado, por exemplo, nas **Metamorfoses**, X, 62-219, de Ovídio. Está entre as histórias mitológicas greco-romanas mais populares entre as que envolvem transformações. Jacinto, belo jovem de Esparta, atraía a atenção de várias entidades divinas, entre elas Apolo, que se torna seu amante. Um dia, numa espécie de jogo de arremesso de disco, Jacinto acabou atingido pelo arremesso de Apolo. Apesar dos extremos esforços medicinais do deus, o jovem não voltou à vida, e Apolo considerou até também morrer para estar com o jovem. Apolo jurou manter viva a memória do jovem através das canções, mas também criou do sangue de Jacinto a flor que leva seu nome e que Ovídio diz parece com o lírio.

Figura 13 – O jacinto (*hyacinthus orientalis*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Hyacinthus orientalis (S.lukas).JPG', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 1 May 2018, 17:50 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Hyacinthus\\_orientalis\\_\(S.lukas\).JPG&oldid=299281278](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Hyacinthus_orientalis_(S.lukas).JPG&oldid=299281278)> [Acessado em: 10 de junho de 2019]

O jacinto, como se vê, não é difícil de ter sido associado à tristeza ou à juventude, mesmo juventude renascida, se alguma análise se processe quanto às imagens do mito. Os tons da flor oscilam entre um azul-escuro e a cor da púrpura.

Em III, 63, o jacinto aparece ao lado do loureiro, ambos consagrados a Apolo, no trecho, na disputa entre Dametes e Menalca. Como se fala em consagração, cada qual, Menalca e Dametes, se revezando em suas recitações se arrogando os favorecimentos divinos, é digno de nota lembrar de Apolo ter homenageado Jacinto justamente também pela canção, além de

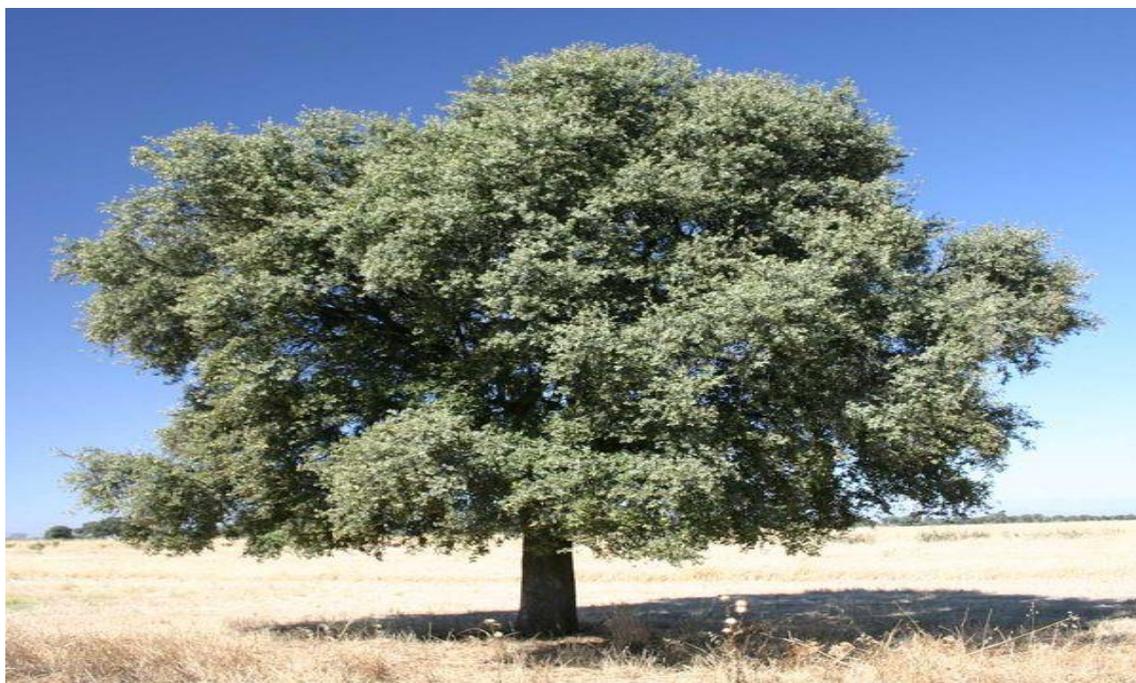
mediante a criação da flor. Em **VI** também parece expressiva a menção da flor, em que ‘se apoia’ o minotauro, menção que faz pensar no sentimento desolador partilhado pelo monstro em comum com o de Apolo, transfigurado na flor, mesmo se por razões diferentes.

## I

**42. *Ilex*: VI, 54; VII, 1; IX, 15.** 🌿

O *quercus ilex*, ou simplesmente *ilex* é uma espécie de carvalho, também de grande porte, perenifólio (folhas verdes que perduram o ano inteiro) e de madeira bem resistente à putrefação. É conhecido entre nós como *azinheira*. O interesse em falar dele tem apenas uma ressalva, que, na verdade será mais bem tratada em *quercus*, que é o termo por excelência para o carvalho. Nos três exemplos citados, apenas sobressai o tamanho da árvore, servindo a abrigo frequentemente, com sua sombra ampla. Na **IX**, o pássaro que canta de dentro de uma azinheira oca explicita tratar-se de cena de augúrio, o que, de toda forma, seria sugerido pela própria repercussão dos carvalhos em questões de presságios.

Figura 14 – A azinheira (*quercus ilex*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Quercus ilex rotundifolia.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 2 April 2018, 09:27 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Quercus\\_ilex\\_rotundifolia.jpg&oldid=295037859](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Quercus_ilex_rotundifolia.jpg&oldid=295037859)>

[Acessado em: 9 de junho de 2019]

## L

43. *Labor*: X, 1, 64. 

Malgrado, como com *amoenus*, o termo não aparecer nas **Bucólicas** em conotação mais relevante cultural, por isso mesmo achamos oportuno ressaltar a importância cultural dessa palavra, há muito, por sinal, sem qualquer etimologia plausível.

O conceito romano mais antigo de *labor* passa pela educação desde jovem, do trabalho pesado desde o raiar do dia, trabalho de preparação do campo e de onde o homem tira seu sustento. Apesar de conviverem desde cedo na língua outras conotações, como *dificuldade*, *provação* ou simplesmente de um *trabalho pesado ou penoso qualquer*, que nos rendeu em português termos como *elaborar*, *laboratório* e talvez *labuta* (de formação controversa) ou no ing. *labor* « parto » e *labor day* para se referir ao Dia do trabalho, é notório que um termo tão cultivado por romanos célebres de educação antiga, como Catão Antigo, tenha mantido, ao longo do tempo e dos termos descendentes, apenas conotações mais genéricas de *esforço*, *trabalho* ou *percalço*. Mas dele também deriva *lavrado*, que nos será de particular atenção.

Na **Eneida**, VI, 277, encontra-se *Labos* (forma arcaica do termo) no Orco personificando um dos males que afligem o ser humano: o trabalho penoso. Já no próêmio aparece *labor*, mas não em sentido da lavra, assim como aparece em I, 330, 373, 455.

Como assinala PEREIRA (2009), comentando observações de Dieter Lau (com cuja dissertação, de 1975, se devem colher bons exemplos de ocorrências e usos do termo), p. 398:

[...] desde as mais antigas ocorrências a palavra está em relação com o mundo do lavrador, e assim se compreende que o seu produto seja *fructus* e que figurem na mesma área semântica *fructuosus, fecundus, fertilis, sterilis, cultus, cultura*.

Vale assinalar que *cultus* e *cultura* são termos da mesma família de *colere*, entre cujos sentidos está o de *cultivar*, que se ampliou do sentido original de subsistência do trabalho do campo ou com animais (cf. *βουκόλος*, cujo segundo membro remonta à mesma raiz de *colere*, raiz *\*k<sup>w</sup>elh<sub>1</sub>-*) para sentidos como até de adquirir conhecimento e cultura.

Nas bases na sociedade romana, eminentemente campesina em suas origens, não é de estranhar que tal termo tivesse um peso tão importante na educação doméstica mesma. A recorrência do trabalho diário também certamente contribuía, nos sentidos dos mais antigos, a forjar uma disciplina e exercício (enquanto prática repetida) que não ficassem apenas na produção e sustento, mas de fato preparassem o jovem desde cedo para as necessidades e dificuldades da vida.

É nessa veia que nos fala o eu lírico de Horácio no fim da sequência das conhecidas **Odes** ditas cívicas, III, 6, vv. 35-42, criticando as gerações que não mais se comparavam às antigas:

[...] *rusticorum mascula militum  
proles, Sabellis docta ligonibus  
uersare glebas et seuerae  
matris ad arbitrium recisos* 35

*portare fustis, sol ubi montium  
mutaret umbras et iuga demeret  
bubus fatigatis amicum  
tempus agens abeunte curru.* 40

[...] prole viril de soldados 35  
criados no campo, instruída nas enxadas sabinas  
a revolver as glebas e a mando  
de mãe rigorosa carregar

toras cortadas, quando o sol vertia 40  
as sombras dos montes e livrava os jugos  
dos bois então esgotados, dando lugar  
a um descanso grato, com a partida de seu carro.

Ainda completa PEREIRA (2009), p. 399:

Lendárias ou não, as histórias dos homens públicos arrancados ao trabalho do arado para a salvarem a *res publica*, e que, depois de actos heroicos a ele voltavam, traduzem a consideração em que tal actividade era tida e a ligação permanente do cidadão com o Estado.

Um erudito como Varrão dedicou três livros ao assunto do trabalho do campo.

Há uma frase que achamos oportuna citar, do próprio Virgílio, que faz contraste interessante com outra com que termina as **Bucólicas** (nestas, em **X**, v. 69, *omnia uincit Amor*, ‘o amor derrota tudo’, em sentido já discutido), a dizer, nas **Geórgicas**, I, vv. 145-146, em que diz ‘[...] *labor/omnia uincit*. Tal paralelismo, considerando de onde vem nosso percurso na análise, é dificilmente acidental. Na **Eneida**, II, v. 780 ss., *arandum* (do verbo *arāre*, que rendeu nosso *arar*), no encontro entre Eneias e Creúsa, e o fato de ser gerundivo remetem ao *labor* e à obrigatoriedade, quase uma autoimposição de Eneias quanto a semear as gerações de Troia em Roma.

Se o amor, para a voz virgiliana, por um lado, é um tormento a que está suscetível o ser humano, por outro, o *labor* é uma solução que deve provir de uma escolha deliberada do indivíduo.

Referido por vezes como *labor militaris, forensis* e até *litteratus*, este último certamente comunga com o *otium litteratum*. Interessante é que o termo é tipicamente romano, não constando equivalente em grego. Termos como ἔργον ou mesmo πόνος, este último tendo mesmo ambivalência semântica, ora falando de *penas*, ora de *trabalhos pesados*, nada tem de característico como *labor*, termo arraigadamente cultural.

Por fim, colocamos o problema da etimologia de tal termo tão importante à cultura romana. Diferentemente do caso de *honos*, em que, em princípio, o problema em se etimologizar vem sendo as poucas formas a que a palavra poderia remontar, com *labor* acontece o contrário, pois que admite inúmeras reconstruções. Tal problema ocorre especialmente pela vogal *-a-* e pela labial *-b-*, que admitem múltiplas origens. As formas são muitas possíveis, entre elas, *\*(s)lHb<sup>h</sup>-*, *\*(s)lHb-*, *\*(s)lHg<sup>w</sup>-*, em que *-H-* pode ser qualquer das laringais, *h<sub>1</sub>*, *h<sub>2</sub>* ou *h<sub>3</sub>*, o que dificulta mais ainda examinar raízes compatíveis com os conceitos que orbitam a noção. O gr. λαμβάνω (< *\*slh<sub>2</sub>g<sup>h</sup>-*) « tomar, segurar », com apenas um ou dois cognatos até o momento, por exemplo, em princípio poderia ser aproximado, se o sentido de *labor* originalmente enfatize o *amanho* [*da terra*]. Mas essa família não aparece empregada nesse sentido. De antemão, porém, rejeitamos enfaticamente a hipótese de aproximar ambas as famílias que sequer devem ser indo-europeias, presentes em latim em *labo* (verbo) « vacilar, cambalear » e *labor* (verbo) « deslizar, escorregar; cair », este último base do port. *lapsos*, *relapsos*, *colapsos* etc. (cf. em port. o sentido de *cometer um deslize* como *cometer erro*). O germânico e o eslavo possuem formas cuja semântica permite aproximação do latim, porém cujo vocalismo interdita associação comum ao indo-europeu. No mais, a ideia de ‘queda’ ou de algo como ‘estar prestes’ a cair não seria uma derivação comum para a noção envolvida em *labor*, de trabalho específico do campo. Associar a imagem de *peso* para explicar a evolução de sentido não seria, em princípio, impossível, mas nenhum dos dois verbos, *labo* e *labor* sugere sentido original associado a peso, e, portanto, a hipótese seria *ad hoc* e um ato de desespero.

Embora reservamos maior discussão para outra ocasião, cabe citar uma ideia desenvolvida recentemente por SELLESLAGH-SUYKENS (2017), que abonamos aqui, ainda que haja outras possibilidades quanto à origem do termo *labor*.

O autor discute, no artigo, a palavra λάβρυς, o machado de duplo fio, um símbolo da realeza. Cogitando a forma podendo remontar, como tantas outras do vocabulário mediterrâneo, a uma forma em *d-*, *\*dabrus*, o autor se pergunta se a raiz conhecida como *\*da/āp-* « cortar, separar » (cf. sânsc. *dāpayati*, gr. *δάπτω*, lat. *daps*, estes últimos se aproximando pela ideia de ‘festim’ enquanto ‘porção, parcela’) não esteja na base. A proposta gira em torno de que *labor* seria ‘[trabalho pesado de] roçada’, isto é, segundo o autor, a raiz se reportaria à limpeza por

corte do campo anterior ao cultivo. O fato de que o sentido acessório teria sofrido eclipse concorre para a hipótese, como em *bellum*, que seria provindo igualmente de eclipse, de expressões como *bellum actum*, *bellum gestum*, em que o adjetivo prevalecera. No caso de *labor*, o sentido acessório ainda se entreveria em sentidos como ‘dificuldade, embaraço’. Também é flagrante que noções como ‘raiva, amargura’ ou de outros sentimentos ou sensações desagradáveis costumem partir de raízes que indicam ‘cortar, arrancar, esfolar’ e congêneres (cf. al. *Zorn*, ing. *torn apart*; gr. *λύπη* ‘tristeza, sofrimento’, este último podendo ou não provir de raiz que indica a mesma noção).

O possível cognato mais imediato ao lat. *labor* que o autor apresenta, o basco *labar* « roçada », é dificultoso, em princípio, pela obscuridade que ainda paira quanto às origens da própria língua basca. Na verdade, na falta de qualquer ideia mais concreta, vale o registro da forma, pela relativa proximidade dos contatos geográficos e pela vantagem de sentido mais especializado no trabalho do campo, noção ausente em várias formas que se pode reconstruir para a raiz. Tratar-se-ia, assim, *labor* de um termo provavelmente anterior ao indo-europeu, entre outros relativos à cultura campesina primeva que existia ali já milênios atrás (cf. *campus*, *herba*, de origem igualmente obscura).

**44. *Laurus*: II, 54; III, 63; VI, 83; *laureus*: VII, 62, 64; VIII, 13, 82, 83; X, 13. 🌿**

O louro ou loureiro (*laurus nobilis*) é uma árvore (ou arbusto) perenifolia tipicamente mediterrânea. Da mesma origem é o termo grego, aparentemente discrepante à primeira vista, *δάφνη*, também atestado como *λάφνη*, *δαῦχνα* e *δαυχμός*, todas formas que devem remontar a um termo, de fato, não indo-europeu *\*daK<sup>w</sup>-* com a alternância conhecida *d/l-* no substrato mediterrâneo (cf., por exemplo, casos como o lat. *dingua/lingua*, gr. *Ὀδυσσεύς*/latim *Vlixes* etc.) e cuja velar oscila entre *k-*, *g-* e *g<sup>h</sup>-*. Mesmo lat. *laurus* deve remontar à mesma forma, numa variante *\*lag<sup>wh</sup>-(e)ros* > *\*laŷ(e)ros* > *laurus*. O sentido do termo, infelizmente, permanece altamente obscuro. Não se sabe a que especificamente, da planta, o nome pode fazer referência. Todavia, mencionamos o adjetivo isolado em latim, igualmente obscuro, *laqueus* « nó corredio, laço », cuja forma e sentido podem ter a ver, afinal de contas, com *laurus*, se o nome tenha partido do caráter de certas variedades da planta que têm folhas onduladas. Tal hipótese, todavia, é mencionada aqui apenas por curiosidade, faltando muito a se saber da origem da palavra.

A planta é conhecida e famosa da mitologia pelo mito de Apolo e Dafne, ninfa náiade sacerdotisa de Gaia por quem Apolo se apaixonou e, temendo os avanços do deus, Gaia teria

feito Apolo pensar que ela tivesse sido transformada na planta, Apolo, mesmo entristecido, tendo depois feito coroas com a planta de modo a se consolar.

Nas **Metamorfoses**, 452-566, de Ovídio, o mito é detalhado. O trecho próximo ao final vale ser citado, para entendimento da consagração que faz Apolo, vv. 556-64:

*Cui deus “at quoniam coniunx mea non potes esse,  
arbor eris certe” dixit “mea. Semper habebunt  
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae:  
tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum  
vox canet et visent longas Capitolia pompas:  
postibus Augustis eadem fidissima custos  
ante fores stabis mediamque tuebere quercum,  
utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,  
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.”  
Finierat Paeon: factis modo laurea ramis  
adnuít utque caput visa est agitasse cacumen.*

455

A quem o deus [disse] ‘Mesmo se não podes ser minha noiva, há de ser a árvore consagrada a mim. Para sempre te usarão meus cabelos, cítaras, a ti, louro, [usarão] meus carcases. Tu acompanharás líderes romanos, sempre que fecunda voz cante um triunfo e os Capitólios assistam demoradas pompas: sendo uma tutora fidelíssima das soleiras de Augusto, postarás defronte aos portões e olharás pelo carvalho no meio, e assim como minha juvenil cerviz tem cabelos não aparados, também tu portarás sempre, na copa, honras permanentes.’

455

Como se vê, Apolo consagrou não somente a si a planta, mas também fez coroas dela e assim dignificou-a aos grandes líderes, menção explícita sendo feita aos *triumfos*, grandes desfiles dos imperadores ou comandantes vencedores ao retornarem a Roma. A partir de Otaviano, o louro ficou consagrado aos imperadores. O louro ficou ainda consagrado, na Grécia, aos Jogos píticos, em honra a Apolo. O louro, como bem se vê, acabou por tornar-se um símbolo em si da *vitória*. Daí resultam expressões até hoje consagradas em solenidades, inclusive acadêmicas, como *ser laureado* por um feito, tese, prêmio etc.

Em Plínio Antigo, *Naturalis Historia*, XV, 35 e 39, fala-se da associação da planta à imortalidade, purificação, prosperidade e saúde. Não fica difícil entender tais associações, independentemente das propriedades reais da planta, como reflexos do antigo mito, Apolo estando intimamente ligado à medicina e às drogas naturais.

Uma curiosidade a respeito do louro é que ele não queima facilmente e, no entanto, crepita alto, o que pode também ter contribuído, desde muito, para sua associação à imortalidade. McCARTNEY (1929), 201-203, relata uma crença do imperador Tibério que pode ter origem nesse fato, de o louro não queimar facilmente.

O louro é, provavelmente, mais conhecido como planta ornamental (pelas folhas) e por seu valor como condimento, servindo em muitos países como decoração de iguarias ou mesmo pelo seu cheiro específico, pungente.

Figura 15 – O loureiro (*laurus nobilis*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Laurus nobilis Laurel tree.jpg', *Wikimedia Commons, the free media 265epositor*, 28 November 2014, 00:16 UTC. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Laurus\\_nobilis\\_Laurel\\_tree.jpg&oldid=140823026](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Laurus_nobilis_Laurel_tree.jpg&oldid=140823026) [Acessado em: 10 de junho de 2019]

Nos exemplos colhidos, há entradas diversas do loureiro. Em **II**, 54, trata-se apenas, em princípio, de um toque aromático, em meio aos preparativos de Córidon. Seria caso de entrever aí, além disso, uma nesga de tristeza também, herdade da situação de Apolo? O mesmo se pode dizer da murta, em seu verbete, que, em conjunto com o louro, sugere essa linha de pensamento (a murta é consagrada a Vênus, mencionada em **VII**, 61-63, o que sugeriria a situação amorosa envolvida), de lamento (louro) e também de amor (murta).

Em **III**, 62, o louro já aparece ao lado do jacinto como referência a planta e flor tipicamente associadas a Apolo. Em se tratando de certame entre Dametes e Menalca, é importante, naturalmente, que cada qual exponha o quanto conheça ou mostre conhecer os assuntos bucólicos, e saber sobre Apolo, deus associado à arte em geral e especialmente à música, é fazer por granjear os favores do deus.

Em **X**, 13, enfim, os loureiros se compadecem do sofrimento amoroso de Galo, e a ligação pode ser ou não referência ao caso de Apolo.

Em **VIII**, 13, ocorre um exemplo do uso do louro para consagração, no caso do poema, ao poeta não nomeado discutido nos comentários. Nos vv., 82 e 83, a presença do louro durante a *φαρμακευτρία* tem uma passagem sugestiva, pois que é um dos ingredientes para procurar trazer Dáfnis de volta. O aspecto amoroso, portanto, parece conspícuo. No entanto, também parece sugestiva a ênfase dos versos em Damônis dizer ‘*Daphnis me malus urit, ego hanc in Daphnide laurum/ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*’ (Dáfnis perverso me faz arder, por Dáfnis faço este louro arder): Damônis parece querer transferir o queimar literal do louro para o queimar sentimental de Dáfnis, ou seja, fazê-lo querer Damônis como este o quer (*Daphnis me malus urit*). A menção que fizemos a o louro não queimar tão facilmente pode ter pertinência aqui na medida em que sua queima demore, de modo a intensificar o sofrimento que Damônis dirige a Dáfnis para que este, não suportando o efeito prolongado, volte a ele.

Figura 16 – O poeta Ovídio com uma coroa de louros



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Latin Poet Ovid.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 8 July 2018, 17:30 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Latin\\_Poet\\_Ovid.jpg&oldid=310186362](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Latin_Poet_Ovid.jpg&oldid=310186362)> [Acessado em 10 de junho de 2019]

45. *Libertas*: I, 27, 32; *Liber*: VII, 58. 

O conceito de *libertas*, em princípio ‘liberdade’, é de interesse cultural amplo, muito embora entre na **Bucólica I** apenas, reaparecendo o nome do deus *Liber* na **VII**.

A origem do conceito de *libertas* não passa, em princípio, pela noção a que imediatamente o termo *liberdade* nos remete em português e noutras línguas. A raiz do termo, bem reconstruída em nível indo-europeu, foi tratada em BENVENISTE (1996), 317-320. O autor parte de sentidos institucionais antigos, não limitados, como noutros capítulos da obra, a situações épicas.

O estudo de Benveniste aponta para as aplicações da família de *liber* judiciais que referem como tal, em geral no plural, *liberi*, os filhos de homens livres. Que vinha a ser exatamente o ‘livre’ nesse contexto? Nasce-se *liber* ou *seruus*, livre ou escravo, mas decerto, como se conclui lá por exemplos dos juristas antigos, o conceito se refere ao homem de família tradicional romana, enquadrada nos valores morais mais lúdicos (*mos*, *ciuitas*, *grauitas* etc.) e que dispunha da possibilidade de assumir vários encargos públicos. Para estranhamento maior do leitor desavisado, há que se considerar ainda o deus *Liber*, deus intimamente voltado à vegetação. O problema é conciliar os conceitos, como reconhece o autor.

Partindo, porém, de noções concretas da raiz, *\*h<sub>1</sub>leud<sup>h</sup>*-<sup>125</sup>, como no gótico *jugga-laups* « de estatura jovem », em que o segundo membro é da mesma raiz de *liber*, a noção da raiz indica um crescimento e desenvolvimento físico comparável ao que se vê na nossa palavra *criança*, sendo *criar* em sentido de *se desenvolver*, *crescer*. A criança é, literalmente, o *ser em crescimento*.

Dito isso, cabe formular o sentido da raiz: normalmente, tem-se referido como sendo *crescer*, originalmente de forma física mesmo, sobretudo em se tratando das plantas. A associação do deus *Liber* decorre imediatamente daí. Tal noção concreta também teria, facilmente, derivado uma mais abstrata, de *família enquanto ‘ramos’*. Ainda hoje se emprega tal tipo de termo para parentescos. Esse é o caminho percorrido por termos eslavos e germânicos, normalmente apontando para a noção de ‘povo’, como no russo *люди* [l’údi] e no al. *Leute* [lótə], ambos significando *povo*.

Embora Benveniste limite a discussão à transferência da ideia do concreto ao abstrato (crescimento vegetal > crescimento de famílias em comum), cremos que o sentido pleno da raiz, a bem dizer, deva ser considerado em sua amplitude: o ‘filho’ livre, isto é, alguém nascido

---

<sup>125</sup> Aqui, trazemos a raiz como vem sendo então reconstruída. Em BENVENISTE (1996), a forma ainda não comporta a laringal inicial, deduzida do gr. *ἐλεύθερος* « livre, homem livre; franco (acessível publicamente) ».

em condição livre de uma família nativa e que acata os costumes locais é alguém que deveu ser visto investido *em pleno potencial de assumir todas as atribuições que lhe estão disponíveis*.

Tal raciocínio pode parecer, de antemão, demasiadamente elaborado para se estender a uma raiz indo-europeia, mas enfatizamos que se trata tão somente de explicar mais detidamente a imagem: o crescimento do vegetal, na base do conceito, transferindo-se para a família, não deve ficar restrito, em seus potenciais evolutivos semânticos, apenas ao crescimento físico. Crescer é também desenvolver-se, adquirir aptidões, assumir funções. Crescer, para qualquer ser vivo, é uma série de etapas: comer, aprender a andar, sobreviver. Ao ser humano, a série se estende a aprender a falar, estudar, assumir funções, trabalhar. Assim, parece-nos ingênuo admitir que a noção tão específica de *liberdade*, mesmo em nível indo-europeu, tenha partido apenas de uma genérica de *crescer em tamanho*, obviamente, pode até ter sido o caso. Não há como ter certeza. Mas os sentidos são estabelecidos pelos usos consagrados, e assim entendemos ter sido o caso dessa raiz de conceito social tão importante.

Dito isso, o sentido de *liberi*, generalizado em simplesmente ‘filhos’, deve-se claramente a apagamento do sentido de base, de *livre* enquanto de nascimento devidamente reconhecido pela lei e, portanto, apto ao gozo de diversos direitos. Tais direitos são o que faz pensar na amplitude de sentido imagético já entranhado na raiz em seus usos mais antigos.

Na **Bucólica I**, já tratamos um pouco nos comentários a respeito do conceito da *libertas* de que fala *Títiro*. Convém, todavia, reparar que, lá, não se trata propriamente de *liberdade* em sentido de alforria. A questão de admitir que se trate mesmo de alforria repousaria, a nosso ver, nas análises que pressupõem ver *Títiro* como *persona* de Virgílio. Literariamente, todavia, nada, em princípio, nos obriga a tal leitura. Se recorremos a uma leitura sem tanta intervenção externa ao texto (história pessoal do poeta e fatos circunstanciais da produção etc.), cremos até mesmo ampliar-se a concepção veiculada pelo texto em si, que abre leitura, como defendemos já nos comentários, para a *libertas* como uma espécie de estado desimpedido de amarras sociais, seja ao poeta (*Títiro* é pastor-poeta) quanto à sua produção, seja quanto ao poema tocar na mudança dos tempos, independentemente do contexto associado a tal **Bucólica**, que seria de homenagem a Otaviano. Tal temática, de mudança dos tempos, a nós parece bem demarcada pelo contraste ostensivo e imediatamente estabelecido entre *Títiro* e *Melibeu* já nas primeiras falas do poema. E essa mudança, se entendida como presente no poema, sugere a *libertas* também como um alívio quanto a certos rigores da sociedade.

Uma última curiosidade é que a frase em que aparece a *libertas*, um longo período gramatical, foi largamente mutilada quando Alvarenga Peixoto a colocou na bandeira da Inconfidência mineira. O período inteiro lê-se:

Liberdade! a qual, embora tardia, reconsiderou o sossegado,  
 depois que a barba caía já mais branca para o que a faz;  
 reconsiderou, no entanto, e veio depois de longo tempo.  
 Depois que Amarílis nos conquistou, Galateia renunciou, 30  
 pois que – serei franco – enquanto Galateia me retinha,  
 nem havia esperança de liberdade nem sanção de gratificação.

O v. 32 menciona algo que deve ser importante no entendimento da *libertas* de que fala o poema. Seria a *liberação* de pagamento que tantas vezes devia fazer falta ao agricultor/pastor do interior, escanteado pela aristocracia das cidades maiores, como Roma? A nós parece que, mesmo se em sentido tão específico no poema, a ideia da *libertas* aí deve apontar para um aumento de possibilidades em geral que Títiro, pastor idoso, começa a ver no horizonte, seja em relação a rendimentos, seja em relação ao que possa explorar em seu outro ofício (a poesia), seja em relação às pessoas ‘menores’ da sociedade (como um pastor, aos olhos da aristocracia) poderem dispor acesso a coisas até então inacessíveis a alguém como Títiro ou Melibeu.

**46. *Lilium*: II, 45; X, 25. 🌸**

O lírio, com tantas espécies que não caberia buscar um nome geral científico, como vimos fazendo, é uma flor originária do oriente próximo e consagrada à maternidade. Na Grécia, era flor consagrada a Hera e, em Roma, era representada em emblemas a Juno.

No período minoano de Creta (*circa* 3000 a.C.), era o símbolo de *Britomartis*, também chamada *Dictynna*, a matrona e padroeira dos caçadores, pescadores e marinheiros.

O lírio é, hoje em dia, uma das flores cultivadas em quase todo o mundo. Em geral, porém, prefere solos montanheses e regiões com vegetação de gramado. Possui também uma grande variedade de coloração, em geral cores claras e vivas.

Curiosamente, só constam duas ocorrências nos poemas. Uma, em II, 45, é em meio a uma pletera de flores variadas que Córidon ajunta em meio ao seu ‘ritual’. Não é fácil discriminar, em meio a tantas flores, no trecho, propósitos particulares. Na X, 25, os lírios aparecem em meio aos adereços de Silvano, divindade romana associada às matas, como sugere seu nome, especialmente velando pelos limites dos campos.

Figura 17 – Lírios variados



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Belladonna Lily (8491874402).jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 3 August 2018, 15:34 UTC. Disponível em:  
 <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Belladonna\\_Lily\\_\(8491874402\).jpg&oldid=313498977](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Belladonna_Lily_(8491874402).jpg&oldid=313498977)>  
 > [Acessado em 10 de junho de 2019]

Wikimedia Commons contributors, 'File:Lilium (7372907476).jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 21 December 2018, 17:39 UTC. Disponível em:  
 <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Lilium\\_\(7372907476\).jpg&oldid=331956135](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Lilium_(7372907476).jpg&oldid=331956135)>  
 [Acessado em 10 de junho de 2019]

Wikimedia Commons contributors, 'File:Giglio-DSCF9202.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 6 June 2018, 14:03 UTC. Disponível em:  
 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Giglio-DSCF9202.jpg&oldid=304918660>> [Acessado em 10 de junho de 2019]

Wikimedia Commons contributors, 'File:Lily (6786977731).jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 11 July 2018, 10:16 UTC. Disponível em:  
 em:<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Lily\\_\(6786977731\).jpg&oldid=310623310](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Lily_(6786977731).jpg&oldid=310623310)>  
 [Acessado em 10 de junho de 2019]

A presença dos lírios, nos dois poemas, entretanto, malgrado a popularidade primeva da flor, não parece estar associada a nada mais do que eventos funerários, cuja ‘evidência’, se não sugerida pelos nossos comentários em relação a **II**, ao menos pode ser mais aproximada em relação a **X**, mesmo o poema não terminando com morte em nenhum dos casos. O lírio branco, em particular, já tão conhecido desde a antiguidade, é que parece até hoje o mais comum a funerais. Acredita-se popularmente que haja algo no próprio desenho da flor que sugira descanso tranquilo ao falecido, enquanto o seu branco suave também contribua para tal impressão. No mais, é considerada uma flor adequada aos funerais por ser sóbria e, no entanto, elegante, característica, por sinal, benquista ao bucolismo.

**47. *Lucus*: VI, 73; VIII, 86.**

O termo se refere à *clareira*, como a dos vales ou bosques. É termo componente, entre outros, de cenários das cenas tipicamente bucólicas, em vales, bosques, matas, montanhas etc. Etimologicamente, de fato se liga à mesma família de *lux* « luz ».

## M

**48. *Malum*: II, 51; VI, 61; VIII, 37, 52. 🌿**

A maçã (*malum*), mitologicamente, aparece no julgamento de Páris, e o episódio é comumente referido como ‘pomo da discórdia’. Trata-se de uma ocasião em que a deusa da discórdia, Éris, havendo sido excluída do casamento de Peleu e Tétis, pais de Aquiles, atirara uma maçã dourada para a festa como retaliação. Na maçã estava escrito ‘para a mais bela’, e assim três das grandes deusas quiseram reclamar o ‘título’. Apontaram, assim, Páris, filho de Príamo, para ser juiz. As deusas eram ninguém menos do que Hera, Atena e Afrodite. Como Afrodite acabara ganhando, prometendo como prêmio pelo voto de Páris a ela Helena, rainha de Esparta, considerada a mulher mais bela do mundo, a deusa instilou no jovem o encantamento por Helena, o que iria culminar com a Guerra de Troia.

Figura 18 – A maçã, numa variedade europeia



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Apple Malus domestica Zoete Peppel. (actm).jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 12 May 2019, 22:03 UTC. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Apple\\_Malus\\_domestica\\_Zoete\\_Peppel.\\_\(actm\).jpg&oldid=349980919](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Apple_Malus_domestica_Zoete_Peppel._(actm).jpg&oldid=349980919)> [Acessado em: 11 de junho de 2019]

A maçã, assim, ficou fortemente associada, desde a antiguidade, a Afrodite e daí a provocações amorosas, ou, melhor dizendo, a sinais de interesse amoroso: atirar uma maçã virara uma espécie de mensagem velada de atração amorosa. A cor vermelha viva, inerente à maçã, certamente terá contribuído para associá-la a paixões ardentes.

Também consta o mito de Atalanta, caçadora virgem excepcional que só se casaria com quem a vencesse na corrida de carros. Melânio (Hipômene) a derrotara distraíndo-a com três maçãs douradas que Afrodite lhe arranjava e assim conseguira casar-se com a moça. Mais uma vez, entre os gregos, a fruta aparecia associada a certa malícia, com sói ocorrer nos episódios em que se encontra envolvida Afrodite, ou, como alguns diriam, na verdade, certa audácia.

De episódios como esses, obviamente antigos, pode ser oriunda a ideia e a maçã ser vista em certas culturas como um fruto proibido, inclusive no episódio bíblico envolvendo Adão e Eva. Note-se, porém, que o fruto referido como proibido é apenas popularmente vinculado à maçã, pois que não se especifica, no texto, qual seja exatamente o fruto, a árvore sendo referida tão somente como ‘árvore da ciência do bem e do mal’.

Em **II**, 51, a menção a maçãs pode ser relevante na medida em que Amarílis aparece muitas vezes com amante ou pelo menos ‘amiga’ dos pastores. Em **VI**, 61, menção direta ao episódio das Hespérides é feita, entre outros breves que conta o velho Sileno.

As ocorrências da **VIII** são, nesse rol, as mais significativas: no v. 37, trata-se de menção a uma paixão ainda de crianças, confirmada em seguida ter sido frustração a Damônis, por não se ter consumado; no v. 52, a que se seguirá a impreciação de Damônis, desconsolado, as maçãs entram num adínato que serve a expressar o desejo, como extravasamento de sua frustração, de que coisas ruins acontecem à sua volta, no mundo. As maçãs ditas douradas no verso são detalhe que, recordado o mito do julgamento de Páris, não passam como simples situação absurda típica dos adínatos, mas referência sugestiva quanto às frustrações envolvidas no amor, transmudadas nas maçãs douradas. Interessante é notar que, não fosse a associação ao mito, pareceria estranho que o adínato falasse de maçãs feitas de ouro, pois que, absurdo que fosse o fato, o ouro é algo que sugere bonança, não frustração, em princípio.

#### 49. *Maturus*: **X**, 36.

Em princípio, o adjetivo possui as mesmas conotações que em português e outras que não. Mas sua etimologia nunca tem sido devidamente esclarecida. Para um artigo bem atualizado sobre a etimologia do lat. *maturus*, cf. *Greek ἀμαυρός and Indo-European \*meh<sub>2</sub>-‘great, large’*, de NIKOLAEV (2014), que termina por incluir (a nosso ver, corretamente) lat. *maturus* dentro da família do étimo principal discutido no artigo, a dizer, gr. ἀμαυρός. Enfatizamos, todavia, que o sentido deste adjetivo nos parece semanticamente expressivo (isto, é, indica enfaticamente um atributo, o que é sugerido pelo sufixo *-r-*) e antes querer dizer ‘em pleno vigor (do crescimento)’, não apenas ‘plenamente crescido’. Isso porque a derivação dele pode ou não ser de um particípio (*\*meh<sub>2</sub>-to-uros*) ou (como pensamos) de um composto da raiz *\*teyh<sub>2</sub>-* ‘ser forte, poderoso’ (*\*meh<sub>2</sub>-tuh<sub>2</sub>-ros*).

**50. Miser: I, 72; misereri: II, 7, 58; miserabilis: V, 22; IX, 28.**

*Miser* e seus derivados, malgrado ainda obscuros etimologicamente, têm uma fortuna semântica importante entre os elegíacos. Ser *miser*, como se vê nos estudos de VEYNE (1985), é quase como ser *escravo*, naquele contexto, com todas as consequências que isso implica. É, no caso amoroso, ser um *infeliz* numa *ilustre desventura*, na esteira de Paul Veyne. É uma infelicidade complexa, porque ambígua: é-se *miser*, ali, sendo-se ao mesmo tempo feliz e infeliz. É ser infeliz porque nunca se consome a paixão por completo (sempre há reveses) mas é-se também feliz porque se desfruta do privilégio da atenção da *domina*, que nunca é exclusiva.

A ideia, a nosso ver e passando pelos elegíacos (sobretudo Tibulo, Propércio e Ovídio), aproxima-se da de um *impotente*, de alguém que ama, mas que não encontra recursos com que vença os percalços amorosos. Também cremos que o termo, qualquer que se venha a identificar sua etimologia, passa provavelmente por uma nossa de *pequenez*, de *humilhação* ou *humildação*, algo que expresse a tal impotência do sujeito amoroso frente às complicações das relações amorosas.

Entre os exemplos colhidos, os de **II** se referem a Córidon, que sofre de amor, detalhe que ressaltamos como pertinente à questão da especificidade de *miser*, enquanto o de **V** se aplica à mãe de Dáfnis, quando o abraça já morto, mas morto por amores! É metonímia que transfere o adjetivo referente à *causa mortis* no poema para o corpo da vítima, no caso, ninguém menos que Dáfnis.

**51. Modus: II, 68; X, 28.**

*Modus* é uma palavra importante do latim, com várias conotações referentes a uma medida de ordem, padrão ou até mesmo comportamento e quantidade geral (cf. *modo*, *modo*, expressão adverbial para ‘pouco mais, pouco menos’). Em **X**, 28, o sentido é de *medida* enquanto *termo* para algo, no caso, para o sofrimento amoroso de Galo. Em **II**, 68, por outro lado, ilustra-se bem o sentido mais específico, de *medida* enquanto *solução*, *remediação* para o amor, de que se indaga Córidon ao fim do poema.

**52. *Mollis*:** **I**, 81; **II**, 50, 72; **III**, 45, 55; **V**, 31, 38; **VI**, 53; **VII**, 45; **VIII**, 64; **IX**, 8; **X**, 96; *molliter*: **X**, 33.

O adjetivo é mencionado aqui apenas para que se atente a uma das conotações que assume menos imediatamente visíveis em português *mole*: *mollis* não raro se refere ao *efeminado, pouco viril*. Mas também se ora se aplica ao *mole* de uma carne tenra de uma animal, para se apreciá-la. A noção de *brandura* também pode se agregar ao adjetivo.

**53. *Musa*:** **I**, 2; **III**, 60, 84; **VI**, 8, 69; **VII**, 19; **VIII**, 1, 5.

Atentar-se ao fato de que poucos exemplos (apenas dois ou três dos colhidos) se aplicam a *musa* como referindo-se às *Musas*. Na maior parte deles, o sentido é metonímico, como arte, música, poesia etc.

**54. *Myrica*:** **IV**, 2; **VI**, 10; **VIII**, 54; **X**, 13. 🌿

A tamargueira (*tamarix gallica*) é uma planta típica de regiões secas, especialmente entre a África e a Ásia. É utilizada desde muito pelo caráter ornamental, malgrado seja considerada uma espécie invasiva. As referências à planta aparecem em culturais orientais ou no Egito, o que não deve servir muito a nosso propósito imediato. De todo modo, vale mencionar que aparece num episódio em que o corpo de Osíris, despedaçado pelo irmão Set, está escondido em Byblos até ser recuperado por Ísis.

Nos trechos dos poemas, a tamargueira tem presença discreta, ocorrendo explicitamente associada à matéria que o eu lírico refere já no início da **IV**, em que é adjetivada com *humiles* e junto a *arbusta* (arbustos), de modo que o eu lírico os refira para contrastar com a matéria grandiosa do poema: os arbustos e tamargueiras ficam associados a assuntos mais amenos, digamos, tipicamente bucólicos. Em **VI**, 10, menciona-se que os bosques e tamargueiras cantarão Varo, supostamente o poeta. A passagem pode ter em comum com o passado anterior o simples fato de genericamente referir arbustos, como as tamargueiras, para ‘testemunhar’ as canções de Varo. Por outro lado, sabendo-se que a busca por certa reserva ou privacidade não seja incomum no bucolismo, seja para descarregar mágoas, como faz Córidon em **II** ou para se dispor de ambiente tranquilo a recitações, é possível que a escolha das tamargueiras em **VI**, 10 tenha a ver com uma sugestão de reserva que seria propícia a Varo exercitar seu talento.

Em **VIII**, 54, entra no adínato já referido algumas vezes noutros verbetes. Assim como as maçãs podem (cf. o verbe *malum*) entrar com veia enganosa no trecho, mesmo sendo douradas, também pode ser o caso com as tamargueiras, em princípio plantas humildes, *humiles*, como referido em **IV**, 2.

Finalmente, em **X**, 13, a planta aparece ao lado dos loureiros pranteando o tormento de Galo. Aqui, a nós parece que a pretensão é sugerir a extensão do efeito de tristeza que toca a natureza por esta comungar com o pastor-poeta: de um lado, tem-se o loureiro, planta nobre, como se viu em *laurus*; de outro, a *myrica*, planta sóbria, humilde. É como se o poeta fizesse uso das duas plantas para dizer que tudo ou todos, algo como ‘de uma ponta a outra’, tivessem ficado comovidos com a situação de Galo.

Figura 19 – A tamargueira (*tamarix gallica*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, "File:Tamarix gallica struik.jpg," *Wikimedia Commons, the free media repositior*. Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Tamarix\\_gallica\\_struik.jpg&oldid=202546831](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Tamarix_gallica_struik.jpg&oldid=202546831)  
 [Acessado em junho de 2019].

**55. Myrtus: II**, 54; **VII**, 6, 62, 64. 🌿

O mirto ou murta (*myrtus communis*) é uma planta e sua flor homônima que são perenifólias, tipicamente mediterrânea. Com propriedades medicinais para febre e dores gerais desde os tempos da Suméria (*circa* 2500 a.C.), a planta é mencionada por Hipócrates, Dioscórides, Plínio Antigo e Galeno.

O mirto aparece, além de nas **Bucólicas**, também na **Eneida** III, 19-68, demarcando o túmulo de Polidoro, na Trácia, em que o que se pensava arrancar fossem plantas e de onde pingava sangue acabaram sendo cabos de lanças que teriam empalado o herói.

Figura 20 – O mirto (*myrtus communis*) e sua flor homônima



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Rome, Villa dei Quintili, Orto Botanico (Myrtus sp) - WMI-mAppiaM 2016 - gIMG 2129.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 21 November 2016, 07:53 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Rome, Villa dei Quintili, Orto Botanico \(Myrtus sp\) - WMI-mAppiaM 2016 - gIMG 2129.jpg&oldid=216744769](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Rome,_Villa_dei_Quintili,_Orto_Botanico_(Myrtus_sp)_-_WMI-mAppiaM_2016_-_gIMG_2129.jpg&oldid=216744769)> [Acessado em junho de 2019]

Artemidoro, em sua *Oneirocritica*, I, 77, faz menção ao mirto como tendo, nas interpretações de sonhos, mesmo efeito da guirlanda de oliveira, mas sendo especialmente auspiciosa a lavradores por sua associação a Deméter e a mulheres pela associação a Afrodite. O mirto está intimamente associado a Afrodite de modo mais ou menos paralelo a o loureiro estar a Apolo: um amante envolvido que morre e é transformado em flor. Coroas ou ramos de mirtos são conhecidos, historicamente, por acompanhar templos e rituais a Afrodite e a Vênus, como os *Veneralia*, festivais em que se banhava Afrodite despida e se a adornava com mirto. Em Ovídio, *Fastos*, IV, 155-162, fala-se do templo de *Venus Vereticordia*, cuja sibila era consultada quanto a questões amorosas.

No primeiro trecho dos poemas, em que aparece, é significativo observar a combinação do louro e do mirto por Córidon, em meio aos vários ‘ingredientes’ de seu ‘ritual’. Ambos, o loureiro e o mirto, estando ligados a mitos amorosos, especialmente envolvendo jovens, acaba realçando a intensidade do sentimento de Córidon.

Em VI, 62, 64, fala já citada mais de uma vez em nosso texto, há menção a plantas e consagrações a entidades específicas. Como já referido em *corylus* (aveleira), Fílida é uma paixão de Córidon elevada, no trecho, a estatuto de grandes deuses como Afrodite e Apolo, e o

fato de, lado a lado, terem-se o mirto e o loureiro sendo colocados como abaixo da aveleira (que Córdon refere como consagrada a Fílida) serviria a expressar quão intenso devesse ser seu amor, mesmo se comparado aos dos dois deuses. Aplicação de hipérbole, portanto.

## N

### 56. *Narcissus*: II, 48; V, 38. 🌿

O narciso (*narcissus poeticus*) é, junto ao jacinto, uma das flores mais populares quanto a seu mito. A flor é em geral branca ou amarelada. Seu nome está associado ao jovem caçador beócio Narciso, muito embora as menções culturais a Narciso sejam bem posteriores ao conhecimento da flor. Plínio Antigo, *Naturalis historia*, XXI, 74, na verdade, nega que o nome provenha do jovem e sugere associação ao verbo gr. *ναρκάω* « estar dormente, entorpecido », associação puramente popular, pois que tanto o verbo como a planta têm nomes obscuros. Que um, o verbo, pode ter influenciado o outro, o nome, é plausível, pois que a fragrância já há muito fora considerada intoxicante. Mas a derivação do nome gr. *νάρκισσος*, com sufixo tipicamente mediterrâneo, não autoriza derivação imediata a partir do verbo. O -ᾱ- em *νάρκᾱ*, variante de *νάρκη*, sugere, bem como o radical, origem não indo-europeia.

A ideia de associar o verbo se baseia no mito que envolve Narciso. Em Ovídio, **Metamorfoses**, III, 402-510, o mito envolve Eco e Narciso. A ninfa, tendo sido rejeitada pelo belo e já, ao que parecia, orgulhoso caçador, fora vindicada por Afrodite, que um dia atraía Narciso, sedento, a uma lagoa e este, em plena flor da juventude (*ἠβη*), acabou ficando a admirar o próprio reflexo e não conseguindo mais dali sair. Eventualmente, transformara-se na flor, branco-dourada.

A menção às próprias cores pode sugerir tanto a juventude como, no caso, do ouro, a permanência ao estado em que ficou demoradamente. A expressão *narcisismo*, da psicologia, herda seu nome dessa referência ao mito, como outras tal *complexo de Édipo*, *complexo de Medeia* etc.

Figura 21 – O narciso (*narcissus poeticus*)

Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Narcissus.poeticus.1658.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 10 June 2019, 16:30 UTC. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Narcissus.poeticus.1658.jpg&oldid=353846769>> [Acessado em: junho de 2019]

Em **II**, 48, nossa hipótese de o poema sugerir Córdon preparar-se para um suicídio seria corroborada pela presença do narciso, mesmo se efetivamente não consumando o ato. Em **V**, 38, a menção pode ter maior dificuldade de interpretação, mas, em princípio, faz-se oposição entre *violetas/narcisos*, de um lado, e *cardos/paliuros* de outro, estas últimas sendo explicitadas como ruins.

Os narcisos, aí, devem entrar com simples propósito ornamental ou variegado (pois que frequentemente brancos) em relação às violetas. Por outro lado, Mopso referindo vários fatos desoladores de transformação ou reação, como dizemos, da natureza em resposta à morte de Dáfnis, tal desolação em si pode remeter à referida quanto ao mito de Narciso. Como numa das versões do mito de Dáfnis ocorre suicídio, a presença da flor pode querer fazer paralelo com a versão respectiva de Narciso, e assim a flor não entraria propriamente como mera presença amena, mas assinalando o fato.

57. *Nemus*: VI, 11, 56, 72; VIII, 22; X, 9, 43.

Outro termo, como *saltus* ou *silua* relevante para o vocabulário espacial bucólico. *Nemus* é um dos termos para *bosque*.

58. *Niger*: II, 16, 18; VI, 54; VII, 50; X, 39. ♠

Apesar de *niger* designar uma cor importante em latim, de menção frequente, nos trechos em que aparece, nas **Bucólicas**, não parece ser de tão grande interesse, exceto, talvez, em II e X.

*Niger* indica, como adjetivo, uma cor escura que normalmente se traduz como *negro*. As conotações pejorativas associadas a tal ‘cor’ (negro é a ausência de cor) remontam já da antiguidade. *Candidus*, como já referimos em *albus* s.v., muita vez fazendo contraste com *niger*, aponta para o contrário, com sua noção forte de *claridade*. Entretanto, como refere BRADLEY (2009, pp. 144-145):

However, on the whole, Roman literature appears to be unconcerned with the ramifications of having a ‘black’ face, or the connections one might draw between such ethnic *colores*, and other objects or concepts one might describe as ‘black’.

Entretanto, em geral, a literatura romana parece desinteressada com as ramificações de se ter um rosto ‘preto’, ou [com] as conexões que se podem apreender entre tais *cores* étnicas e outros objetos ou conceitos que se pode descrever como ‘preto’.

Assim, como em poemas de Marcial que parodiam tais diferenças, como em *Eprigrammata* I, 115, ou de Catulo dirigindo-se a *caesar*, *Carmina*, 93, explicitando não se importar se este seja *albus* ou *ater*, de fato, a diferença de cor racial, por exemplo, parece ter tido pouca importância para o romano em geral.

Entre os trechos colhidos das **Bucólicas**, o tom parece o mesmo em II, 16-18, em que Córídon procura convencer (mesmo em solilóquio) Alex de que as aparências enganam, ou mesmo que o que seria possivelmente melhor, em princípio, pela cor (alfeneiros brancos caem sem ser colhidos, enquanto lírios escuros são colhidos) não necessariamente se confirma melhor. Em mais ou menos a mesma veia parece X, 39, em que Galo afirma não se importar se Amintas seja *niger* e, ao mesmo tempo, recorda que tanto violetas como jacintos são *niger*: ser *niger* não deve ser obstáculo a ser amado, e a beleza das flores referidas como *niger* devem corroborar a opinião de Galo à sua amada.

Em **IV**, 54, de difícil interpretação, é possível que o *niger* que qualifica a aveleira se reporte na verdade à presença do Minotauro que a busca para descanso, isto é, o *niger* como que estaria ‘contaminando’ a aveleira por conta da presença do touro, não por a aveleira ser *niger* em si.

Por fim, em **VII**, 50, Tírsis refere um altar cuja fuligem é qualificada como *nigra*. Ora, trata-se de exemplo notório do uso de termos de cores também para reforçar uma natureza ou estado característico ao objeto descrito: a fuligem é sempre escura, negra, mas espessa, densa. O altar, assim, tem sua fuligem referida como *nigra* muito mais para indicar que sempre vem sendo usado do que para expressar qualquer relevância da cor em si.

## O

### 59. *Otium*: I, 6; V, 61.

A palavra *otium* tem uma história curiosa desde os tempos romanos. Comparável a o que ocorre com *amoenus*, que sequer aparece nos poemas, mas cujo conceito é indiscutivelmente pertinente à sua leitura mais proveitosa, somente aparece em dois trechos, mas, nesse caso, diferentemente de com *amoenus*, ambos os exemplos são conotação muito mais profunda do que em *ócio*.

*Otium*, mais comum no plural *otia* originalmente é um termo de importância social e, porventura, até mesmo cívica. Assim como os *fasti* eram dias de retiro, em que não se permitia trabalhar nos trabalhos diários públicos e oficiais, os *otia*, sem conotação religiosa (diferentemente de *fasti*), referiam períodos recolhimento pessoal das atividades diárias para dedicação a atividades sobretudo intelectuais ou artísticas. Como, porém, a palavra, em seu conceito mais antigo, já se abria para uma espécie de ocupação não oficial, parecia haver uma tendência a se pejorativizar os *otia*, sobretudo entre as camadas menos instruídas. Basta se ver que, até hoje, muita gente, em várias culturas, considera os estudo formal ‘bobagem’ em relação ao trabalho que sustenta ou rende dinheiro. E daí, talvez até preponderantemente em ocorrências, é que já também se usava *otium* como, de fato, *ócio*, *inatividade*, *desocupação* e depois até *preguiça*, *indolência*. Quão distante se está, aí, do conceito nobre que procuramos aqui recuperar!

Dessa linha de pensamento, porém, ainda é que se criou outro termo herdado e corrente até hoje: *negotium*, precisamente uma forma prefixada pela negação rara *ne(g)*- ao invés de *in-* (cf., por ex., lat. *nescius*), e indicando qualquer atividade oficial, pública, qualquer trabalho

regular diário. Mesmo hoje em dia se aplicando o termo mais especificamente a questões comerciais ou econômicas, ainda o usamos noutras conotações, como *negociar*.

Com essa antiga ambiguidade que acabou, nas línguas românicas, por enterrar de vez, sobretudo com o advento do cristianismo, qualquer conotação positiva do termo (cf. o dizer *o ócio é a oficina do diabo*), mesmo os eruditos romanos que tinham seus períodos de *otia* tendiam a acrescentar um adjetivo ao termo para indicar sua função legítima, positiva: *otium litteratum*, *otium cum dignitate* e até mesmo um curioso oxímoro, *otium laboriosum*! Por este último exemplo, bem se vê como o termo original simples, *otium*, já se encontrava em terreno frágil de manutenção de um conceito sutil e refinado.

Tanto em **I**, 6 como em **V**, 61 absolutamente não cabe a conotação genérica do termo, isto é, de mero *descanso* ou *folga*. Mesmo se pleiteando algo disso em **I**, em **V**, na fala de Menalca sobre inclusão de Dáfnis entre os deuses celestes, a situação aponta claramente para um termo de conotação benevolente do agora deus Dáfnis. Lá, traduzimos *otia* por *bonanças*, isto é, períodos de prosperidade e tranquilidade que se preveem após a apoteose. A noção que se pode entrever no termo, de *tranquilidade*, pode provir do próprio fato de afastamento de atividades ‘agitadas’ do dia a dia ou pode ser, de fato, componente original da raiz.

De todo jeito, a única hipótese etimológica que há muito se especula para o termo é aproximar termos como o gr. *αὐτῶς* « em vão, de balde » got. *auþeis* « vazio », que exigiriam da forma latina, em *ō-*, um ditongo original que se teria monotongado por origem dialetal. Mas, afora o problema de não se atestar tal forma, os sentidos dos pretensos cognatos são genéricos demais e não comportam qualquer sentido de tempo que entra para a noção em vista, e assim tal hipótese sequer se tem mais mencionado.

Como, porém, *otium* traduz o termo gr. *σχολή* ‘lazer, descanso’, que etimologicamente nos rendeu *escola*, *escolástica* etc. e significa literalmente *suspensão*, *parada* (da raiz de *ἔχω*, em uma de suas conotações, ‘deter-se’), tendo em grego cedo se aplicado a *tempo para discussão intelectual*, pensamos que a noção da raiz de *otium* contém necessariamente a ideia de um período de tempo regular e de alguma forma proveitoso.

Assim, propomos *otium* remontar, morfológicamente, a um nome-raiz (comumente em vocalismo longo, como *mos*, *ros*, gr. *δῶ* etc.) perdido, *\*ōt*, acrescido do sufixo *-jo-* em forma neutra, compatível com o sentido abstrato temporal (cf. *aeuum*, *tempus*). Assim, tem-se *otium*, que poderíamos remontar mais precisamente a *\*h<sub>2</sub>ōtjom* e aproximar, então, de termos em alternância de sufixo *-i/n-*, categoria antiga e conhecida do indo-europeu: av. *x<sup>v</sup>āθram* « bem-estar, saúde » (composto de *\*su-* e *ā/ōtrom*), sânsc. *átamāna-* « viajante » e em lat. mesmo *annus* « ano ». A ideia da raiz parece ter sido *passar ou transpor um espaço/tempo* (cf. a

expressão *passar um tempo*) e essa passagem sendo regular, o que explicaria melhor o sentido de ano. *Otium* seria, nessa perspectiva, *período de tempo regular que se transcorre*, ou seja, um período de tempo regular que algo/alguém ‘passa’, vivencia para algo, havendo em latim se especializado no tempo dedicado ao retiro já referido, eminentemente intelectual.

## P

**60.** *Pecus*: **I**, 50, 74; **II**, 20; **III**, 1, 6, 20, 34, 83, 101, 101; **V**, 43, 60, 87; **VI**, 49; **VII**, 47; **VIII**, 15; **X**, 17 *pecus*, *-dis*: **II**, 8.

Termo genérico para se referir ao rebanho e, portanto, relevante ao vocabulário bucólico. De todo modo, ressalta-se o uso de sua família frequentemente associado, em todos os ramos indo-europeus, à noção de *dinheiro*, *pecúlio*, *peculato* etc., produto das situações de negociações que envolvem bens móveis, no caso, animais de criação.

**61.** *Pignus*: **III**, 31; **VIII**, 92, 93.

É desse termo que deriva o termo com que traduzimos *penhor*. O *penhor* nas disputas bucólicas, em geral, é um animal ou algum objeto tipicamente rústico mas com sua própria arte, um copo, frequentemente. É um objeto que serve a um só tempo como garantia do compromisso entre pastores numa disputa, de certa forma selando, ‘solenizando’ o compromisso e como prêmio ao vencedor.

## Q

**62.** *Quercus*: **I**, 17; **IV**, 30; **VI**, 28; **VII**, 13; **VIII**, 53. 🌿

Do carvalho (*quercus robur*), bastará provavelmente mencionar tratar-se de árvore de grande porte, como a faia (já tratada), o teixo, o freixo etc., e, por isso mesmo, ter madeira nobre e simbolizar, em geral, vigor e resistência (*robusto* vem de outro nome do carvalho em latim, *robur*, como em seu nome científico).

O carvalho é árvore consagrada a Zeus, em particular, e o oráculo em Dodona, no Epiro, tinha um no centro do recinto e seus sacerdotes interpretavam mediante o próprio farfalhar das

folhas. O nome *druida*, por via do céltico, deriva imediatamente de uma das formas do nome indo-europeu do carvalho, *\*drus*.

O valor religioso fortemente arraigado à árvore já aparece em **I**, 17, quando Melibeu lamenta sua negligência em observar eventos naturais envolvendo a árvore. Em **VII**, 13, sua presença pode anunciar auspiciosamente o certame de Tírsis e Córidon, traço não raro nos poemas, de algo sugerir situação propícia aos certames. Em **VIII**, 53, envolver o carvalho numa impreciação deveria constituir uma imagem de altíssimo mau agouro (dada, se nada mais circunstante, sua associação ao próprio Zeus ou Júpiter), compatível com o tamanho desconsolo de Damônis, desesperado e considerando suicídio.

Figura 22 – O carvalho (*quercus robur*)



Fonte: Wikimedia Commons contributors, 'File:Eiche bei Schönderling, 2.jpg', *Wikimedia Commons, the free media repository*, 22 November 2016, 10:25 UTC. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Eiche bei Sch%C3%B6nderling\\_2.jpg&oldid=217318477](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Eiche_bei_Sch%C3%B6nderling_2.jpg&oldid=217318477)> [Acessado em 11 de junho de 2019]

(R)

S

**63. Saeuus: VIII, 47.**

Malgrado a única ocorrência nas **Bucólicas** ser em **VIII**, 47, é um bom exemplo de como a etimologia, como parte da filologia, pode esclarecer expressivamente certos contextos literários.

No trecho, o adjetivo é referido a *Amor*, outro nome de Cupido. O modo tradicional de traduzir o adjetivo *saeuus* é « furioso, violento, selvagem », mas hoje se dispõe de evidência suficiente para sustentar-se que a raiz deste termo não deva ser uma que expresse *dor forte ou contínua* (cf. ing. *searing, sore* etc.) e daí *fúria, selvageria, violência*, que seriam estados

decorrentes de um incômodo. Na verdade, a raiz deve ser (de *saeuus* e de *searing*) uma só, a dizer *\*seh<sub>2</sub>y-* « atar, amarrar, laçar » e desse sentido decorrerem vários em praticamente todas as línguas indo-europeias (só em latim, cf. *saeculum*, *saeta*, *saepes* etc.).

No caso em vista, de *saeuus*, o sentido deve antes ter sido reputado a um agente que literalmente *prendesse* ou *embaraçasse*, mesmo em sentido figurado. Um paralelo entre vários para tal evolução semântica, *atar* > *incômodo* > > *dor/ódio/violência* pode ser constatado no latim *angere* « apertar », que nos rendeu, por ex., *angústia*. É pertinente referir que essa raiz tem uma homônima com que cumpre não se confundir, significando *saciar*, no mais, com diferentes extensões das da referida.

Assim, no verso citado, o adjetivo parece particularmente expressivo a qualificar Cupido (Amor), algo como um *laçador*, em sentido de como ele aflige aqueles os quais acerta, com suas flechas (notar que a flecha inclusive se chama *saeta*, da mesma raiz), de modo que se tornem apaixonados e, por assim dizer, *presos*, *atados*, *atrelados* ao amado, impotentes de lutar contra o sentimento. E essa impotência fica ressaltada pelo sentido-base de *prender*, *amarrar*. Reduzir o adjetivo a mero *cruel*, como sói acontecer com ele, decerto fala em detrimento do seu valor literário no trecho. Difícil, contudo, seria traduzi-lo resgatando tal nuance, pois a ênfase poderia estar em mais de um aspecto da noção. De todo modo, talvez *traíçoeiro* (= ‘quem prende numa armadilha?’) ou *insidioso* se aproxime da intenção do trecho.

**64. *Saltus*: VI, 56; X, 8, 57.**

Rendeu em port. *souto*, hoje praticamente só utilizado para nome próprio. É mais um termo para bosque, entre outros no vocabulário bucólico, como *nemus*, *silua* etc.

**65. *Seges*: I, 71; V, 33; IX, 48.**

Enquanto *aruum* é um termo mais geral em latim para um campo que serve para plantação ou para a lavoura, *seges* é o campo, em princípio, já preparado para o plantio ou já ‘plantado’. Também se presta ao sentido de *colheita*, o que não ocorre com *aruum*. A título de curiosidade, também há de se reparar no termo *noualia* (*scilicet solum*, *terra* etc.), que aparece em I, 70 para se referir aos campos que são reiteradamente replantados.

**66.** *Silua*: **I**, 6; **II**, 5, 31, 60, 62; **III**, 46, 57; **IV**, 3, 3; **V**, 28, 43, 58; **VI**, 2, 39; **VII**, 65, 68; **VIII**, 56, 58, 97; **X**, 52, 63; *siluestris*: **I**, 2; **III**, 70.

Malgrado a abundância de ocorrências, *silua* nada mais é do que o termo mais genérico que ocorre nos poemas para falar de qualquer mata. Em alguns casos, pode-se tentar separar alguma nuance que enfatize uma separação entre *campo/cidade*, mas não se mostra fácil fazer tal distinção.

(T)

U(V)

**67.** *Versus*: **VII**, 23; **VIII**, 21, 25, 28a, 31, 36, 42, 46, 51, 57, 61; *uersare*: **IX**, 5; *uertere*: **IX**, 5.

O termo é mencionado aqui apenas para que ressaltar quanto a questão reaparece nos poemas. A referência nos parece pertinente na medida em que haja interesse de Virgílio, em meio aos poemas, quanto a discutir o próprio fazer poético. A noção da palavra *verso* remonta à ideia da repetição de frases que consagra o formato poético ocidental tradicional.

**68.** *Vestigium*: **II**, 12; **IV**, 13, 30; **VI**, 58.

Diferentemente de o que sugere em português, o termo se aplica normalmente a *pegadas, rastros*, de animais ou de pessoas, sendo posterior a ideia de *vestígio* mais ampla. De todo modo, o sentido de *pistas, indícios* aparece na **IV**.

## Conclusão

Em sentido de procurar ir encerrando os propósitos a que nos propusemos – pois que a pesquisa em si nunca se conclui, sobretudo em se tratando de uma obra tão perene e reiteradamente estudada como a de Virgílio –, é oportuno recapitular aqui, em detalhe, aquilo que se perseguiu desde o princípio do trabalho e o que cremos ter efetivamente alcançado.

O projeto inicial desta pesquisa foi fomentado por aulas ao longo de dez anos ou quase isso em que ministramos disciplinas acerca da lírica romana clássica. Na verdade, desde cedo, não ficou difícil constatar que qualquer trabalho que envolvesse as **Bucólicas** deveria ser audacioso, não só se tentasse contemplar o todo dos poemas (nada menos que dez, alguns dos quais bastante extensos, para poemas líricos), uma visão conspectiva que conseguisse abarcar o conjunto e algumas relações entre eles próprios, como também se tentasse explorar algo efetivamente ainda não explorado: a bibliografia a respeito das **Bucólicas**, da vida pessoal de Virgílio, de suas obras gerais, do caráter de seu lirismo e tantas mais questões já foram e continuam sendo trabalhadas mundo afora extensivamente.

No Brasil, como já colocamos, em décadas recentes e até bem recentemente, parece vir aumentando o interesse geral a respeito da lírica antiga em geral, não somente a de Virgílio. Fala-se, por exemplo, atualmente, a respeito de *ocasião de performance* para tratar de lírica antiga. Essa questão, bem como tantas outras, não foram escolhidas para nosso trabalho em particular.

O que procuramos aplicar foi, na verdade, um tipo de abordagem calcado especialmente na etimologia e em conteúdo cultural que pudesse, pela atualização dos recursos mesmos, ressaltar certas leituras possíveis dos poemas. Não se pretendeu, portanto, desde a concepção da pesquisa, propriamente reinventar leituras desses célebres poemas. Antes, falaríamos em se ter pretendido reavivar leituras que partam de princípios etimológicos.

Nos últimos anos, ou até décadas, os estudos etimológicos, em especial relativos à cultura indo-europeia, têm adquirido renovado vigor em vários polos do mundo, na Europa, nos Estados Unidos, em alguns países eslavos. Há polos importantes, noutras partes do mundo, que também têm dado muito bem-vinda atenção a outras grandes famílias linguísticas que não a indo-europeia. Mas a etimologia tem sofrido, paralelamente, certo discreto e perdido certos adeptos de sua aplicação em letras mesmo. Atribuímos isso a duas coisas: primeiro, ao crescente e até por vezes exacerbado desdobramento das grandes áreas científicas, cada vez mais e mais especializadas, de modo que se chega a membros da mesma área sequer saber o mínimo de outro segmento que não o seu (quando sabe, em geral, é em nível considerado pelos

especializados superficial); segundo, desde muito, e especialmente em vista de tantos desdobramentos em letras mesmo, é um clichê desmerecer os estudos etimológicos, mesmo pessoas de letras, por alegar uma espécie de chavão em que se fala que a etimologia ignore os contextos e condições de produção literários, alegando-se, nessa veia, que, assim, não passe de puras especulações e fantasias.

Tal problema é antigo, e a fonética, por exemplo, já o passou e até, pensamos, ainda passa por certa dificuldade de inclusão, digamos, com maior consideração. Ora, a nós, que nos envolvemos com estudos etimológicos desde a graduação, o problema, embora complexo e obviamente observável noutras áreas científicas (o problema de desdobramentos e especializações demasiadas que acabam por se arrogar excluir certos caminhos) deve-se também a uma secular falta de bom-senso quanto a entender que, como todo método científico, a etimologia possui vantagens e desvantagens e necessita, para uso sério e com resultados concretos e efetivos, de um conhecimento também especializado como qualquer outras área. Tem terminologia própria, como os metaplasmos e visa a resultados específicos, especialmente o método histórico-comparativo, que adotamos e tem, em geral, sido o mais explorado por quem se envolve com etimologia.

O que acontece, entendemos, é que tenha havido o infortúnio, ao longo do tempo, de se tratar a etimologia como mera frivolidade linguística, uma espécie de gracejo com que se adorne, por exemplo, o início de uma conversa, uma espécie de aperitivo a começar uma discussão mesma, como se etimologia em si fosse apenas um mote. O fato também de muitos trabalhos, nas últimas décadas, serem em sentido de reconstruir formalmente (morfologicamente) os paradigmas das classes gramaticais e comportamentos gramaticais dessas formas provavelmente tem servido, àqueles que já descreem da eficácia da etimologia, apenas para distanciá-los ainda mais desse tipo de estudo e até mesmo distanciar possíveis curiosos nos estudos etimológicos. Também a filologia, podendo valer-se, *lato sensu*, de outros conteúdos científicos, de outras áreas de conhecimento, pode ter contribuído, ao longo do tempo para esse equívoco grosseiro que paira à sua volta.

Há quem, cremos, desmereça de antemão ambas por simplesmente achar que suas naturezas (a da filologia, de incursionar noutros âmbitos que não só o linguístico; a etimologia, por ter recebido um nome, para alguns, ‘arrogante’, o ‘estudo da verdadeira origem das palavras’) se arroguem mais do que aquilo a que consigam efetivamente dar conta.

Como se vê, o problema é histórico e antigo. Na verdade, há trabalhos de ambos os lados que são puramente reconstitutivos de formas, paradigmas etc. e outros que se ocupam mais da parte semântica dos textos. Cabe ao estudioso apenas, para se resguardar dessa visão precipitada

e equívoca de outras áreas e até dentro das letras, demarcar bem seus objetivos, sem, porém, se deixar intimidar por pseudoalegações que, a bem dizer, absolutamente não se confirmam.

Nunca foi pretensão dos estudos filológicos ou etimológicos resolver de forma absoluta questões tão complexas como a da origem das palavras e especialmente de seus sentidos. A intenção sempre foi e continua sendo a de aproximar-se de sentidos mais antigos na esperança de se vislumbrar a gênese de um uso, de um sentido, de um aspecto cultural que se possa ainda depreender do passado e como ele tenha evoluído até nós ou até onde tenha chegado. O objetivo de tais pesquisas não visa a explicar de forma cabal o porquê de qualquer palavra ou sentido. Mesmo se fosse possível (o que não é, se nada mais, simplesmente pela natureza constantemente mutável da linguagem), ainda assim a intenção nunca deve ser puramente mecânica: trabalhar com etimologia e vislumbrar sentidos e como tenham evoluído, mas não para saber-se isso por si só, e sim para se refletir a respeito de nossa própria linguagem do agora, de nossos modos de dizer as coisas, das influências nos usos e quais sejam e de mais um sem-número de questões cientificamente e culturalmente interessantes que a abordagem etimológica podem suscitar.

Querer limitar ou mesmo banir os estudos etimológicos das letras é tão absurdo quanto se querer negar a história de qualquer coisa, e nenhuma ciência se faz sem seu percurso histórico, *mesmo se se opte por ignorá-lo*. Ignorar uma coisa ou outra em seu método é direito do pesquisador. Mas, como ensina o bom-senso científico, ciência se faz procurando a obtenção de dados que constatem ou sugiram hipóteses sem, no entanto e indispensavelmente, deixarmos nossas preferências e ponto de vista interferirem no que efetivamente se constata.

Assim, como se vê, acreditamos que tudo não passe de um mal-entendido entre áreas e mesmo dentro da grande área de Letras, problema, aliás, que estamos convencidos de acontecer em outras áreas também.

O que se pode fazer é, entre outras possibilidades, tentar-se amenizar o problema apontando resultados efetivos da etimologia, esclarecendo as aplicações sistemáticas e dirimindo visões tacanhas e equivocadas que se atêm somente e comodamente a aspectos preconceituosos (o ‘pré-’ aí em todo o seu peso) que tentam desmerecer o que não se entende.

Demovidos ou pelo menos ressaltados esses problemas, e estando nós conscientes de como tenha sido, de certa forma, um projeto audacioso aplicar uma abordagem etimológica às **Bucólicas**, acreditamos que tenhamos cumprido aquilo a que nos propomos, que foi atualizar a aplicação de recursos do método-histórico comparativo. Em termos de contribuição em sentido de algo que, cremos, não vem sendo tão explorado nos estudos sobre os poemas (ou ao menos tem entrado apenas como detalhes explicados estritamente de forma científica, ao invés de pela

sua pertinência literária), tratamos da como entrariam, seletivamente, certos termos relativos à flora abundantemente presente nos textos.

Não se pretendeu, em nenhum dos dois casos, esgotar-se o vocabulário em estudos etimológicos. Antes se pretendeu apresentar como possam ser úteis os recursos nesses poemas, rendendo leituras proveitosas e que, de modo algum, em princípio, queiram negar outras. São apenas leituras por um método específico.

A questão de tantas vezes criticar-se a aplicação etimológica por conta de esta poder ignorar o contexto literário em que ocorrem as palavras é argumento válido tão somente quando não há esclarecimentos, da parte do pesquisador que esteja empregando etimologia, de que ele esteja realmente fazendo isso. Não é uma premissa da abordagem etimológica. A bem dizer, na verdade, é até absurdo pensar-se em etimologia sem se pensar em algum contexto. O que deve acontecer para se adquirir tal visão depreciativa é o contato com materiais, como existem, que se ocupam unicamente com as formas reconstruídas das palavras e expressões, desprovidos de um contexto. É imperativo, a qualquer um que se interesse por utilizar etimologia, atentar para as diferenças de objetivos em diferentes trabalhos. Compare-se, a título de analogia, o trabalho de estabelecimento de um texto antigo, de que se ocupa a filologia em suas várias etapas: tal trabalho, uma espécie de arqueologia do texto físico, é totalmente diferente e com propósitos totalmente diferentes daqueles do estudioso do conteúdo literário do texto, do vocabulário do texto, de questões culturais detectadas no texto.

Assim, aprenda-se a separar as coisas: desmerecer por desmerecer é ato de desespero e de comodismo científico, e não podemos abonar tal atitude quanto à etimologia, que não só tem seu peso desde a antiguidade como vem crescendo em grandes proporções de resultados, muito embora com núcleos bastante especializados. Mas que área, como se disse, não é especializada hoje em dia?

Em termos de resultados positivos e negativos, cremos ter sido positivas muitas aplicações etimológicas a termos presentes nos poemas, de toda espécie, não apenas termos-chave, como *libertas*, *honos* etc. Palavras simples, por vezes, puderam, nos parece, revelar leituras proveitosas literariamente. Também achamos positivo o saldo de termos discutidos da flora. Inicialmente, se fôssemos discutir tudo que tínhamos em vista, a lista seria imensa, contemplando, entre termos recorrentes nos poemas, flora e cores, nada menos que 282 palavras. Avaliamos bem e optamos, na esperança de ter seguido em bom juízo, que o número demasiado poderia mais confundir do que ajudar, já pelo volume de informações. Assim, a opção foi reduzir consideravelmente esse número de termos discutidos, ficando em 68. Falar da possibilidade de continuidade a partir do que faltou e de como a escolha tenha sido baseada

em maior número de ocorrências, e de como a pesquisa realizada tenha sido um primeiro passo na direção de explorar literariamente a flora nos poemas.

Naturalmente, é possível dar continuidade, a partir do que faltou e por conta de a escolha ter sido em geral baseada em maior número de ocorrências, à pesquisa realizada, tendo esta sido um primeiro esforço na direção de explorar literariamente a flora nos poemas. A seleção de termos poderá ter parecido um tanto arbitrária ao leitor, mas a ideia, foi mais uma vez e em acordo com o capítulo dos comentários, selecionar aquilo que nos tenha mais chamado a atenção nas leituras. Também procuramos priorizar termos que aparecessem mais vezes nos poemas do que outros, mas sem ter uma preocupação de ser categórico: alguns termos que aparecem várias vezes, mas não tenham parecido particularmente pertinentes ficaram de fora, e isso pode, talvez, ser encarado como um aspecto negativo do trabalho.

Procuramos sempre remeter, em se tratando das plantas, aos trechos em que ocorrem, além de outros termos discutidos no **cap. 3.**, na esperança de nunca perder de vista o conteúdo e situação gerais de cada poema, que é o que realmente interessa, afinal de contas. Com isso, mesmo se tenha, por vezes, parecido difícil ficar voltando aos poemas, tenha-se em vista que o material foi organizado para consulta sistemática, em lista, e tal condição requer leitura mais atenta para servir bem a seu propósito.

Por fim, esperamos que a tese seja acolhida tanto em sentido de contribuir a um ‘recredenciamento’, melhor dizendo, a uma recuperação do crédito dos estudos etimológicos histórico-comparativos em geral como a revigorar o interesse nos belos poemas e perenes poemas por uma abordagem de perspectiva histórica, e não antiquada.

### Referências<sup>126</sup>

Edição primária do *corpus* literário

VERGIL. *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. Trad. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co., 1900.

Traduções principais consultadas

MENDES, João Pedro. **Construção e arte das bucólicas de Virgílio** (ed. bilíngue). Coimbra: Almedina, 1997.

VIRGÍLIO. **Bucólicas** (ed. bilíngue). Tradução e comentário de Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

\_\_\_\_\_. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VIRGILIO. *Bucolice* (texto latino a frente). 17 ed. Introduzione di Antonio Penna. Traduzione e note di Luca Canali. Premessa al testo di Sergio Pennacchietti. Milano: RCS Libri SPA, 1998 (1978)(BUR Classici greci e latini).

Bibliografia geral

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

BARDONI, H. *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

BEEKES, Robert Stephen Paul. *Comparative indo-european linguistics: an introduction (Vergelijkende taalwetenschap. Een inleiding in de vergelijkende Indo-europese taalwetenschap)*. Translated by UvA Vertalers/Paul Gabriner. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

BENVENISTE, Émile. *Origines de la formation de noms em indo-européen*. Cinquième tirage. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1984.

\_\_\_\_\_. *Nomes d'agent et noms d'action em indo-européen*. [s.e.] Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1993 (1975).

BERNHARDT, Peter. *Gods and goddesses in the garden*. New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega** 3. v. 21. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CHANTRAINE, Pierre. *La formation des noms em grec ancient*. Paris: C. Klincksieck, 1979 (1933).

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. 2. ed. São Paulo: Attar Editorial, 2014.

---

<sup>126</sup> As referências separam, aqui, a bibliografia geral consultada, mesmo se não citada diretamente durante a tese.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**. 3 v. Tradução de Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Imagens e Símbolos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ERNOUT, Alfred. *Morphologie historique du latin*. [s.e] Paris: Klincksieck, 2002 (1914).

FORTSON IV, Benjamin W. *Indo-European language and culture: an introduction*. 2nd ed. Malden, MA: 2010 (2004).

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 3<sup>e</sup> tirage. Préface de Charles Picard. Paris: Presses Universitaire de France (PUF), 2007 (1951).

HASEGAWA, Alexandre. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio**. São Paulo: Humanitas, 2011

HUBBARD, Thomas K. *The pipes of Pan: intertextuality and literary filiation in the pastoral tradition from Theocritus to Milton*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001.

JABOUILLE, Victor. **Iniciação à ciência dos mitos**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1986.

KEGEL-BRINKGRECE, E. *The echoing woods: bucolic and pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1990.

LEVÈVRE, François. **História do mundo grego antigo** (*Histoire du monde grec antique*, Librairie Générale Française, 2007). Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LINDSAY, W. M. *A short historical latin grammar*. Oxford: Oxford University Press, 1915, 2nd ed.

MANTEGAZZA, Paolo. *The legends of flowers*. London: Thomas Werner Laurie (reimpr.), 2010.

MEILLET, Antoine. *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*. Preface by George C. Buck. Alabama: University of Alabama Press, 1964 (1922)(Alabama linguistic and philological 3).

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

SKINNER, Charles. *Myths and legends of flowers, trees, fruits and plants*. Philadelphia & London: J. B. Lippincott Company (reimpr.), 1911.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 12 ed. revista e atualizada. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002 (1974).

THEOCRITUS. *The greek anthology*. 2 v. Edited by A. S. F. Gow. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ZIMMERMAN, Clayton. *The pastoral Narcissus: a study of the first idyll of Theocritus*. Maryland: Rowman & Littlefield, 1994.

Dicionários especializados

BEEKES, Robert Stephen Paul. *Etymological dictionary of greek*. With the assistance of Lucien van Beek. Leiden/Boston: Brill, 2010 (Leiden indo-european etymological dictionary 10/1-2).

BARNHART, Robert K. *Chambers dictionary of etymology*. 7th reprint. Edinburgh: Chambers Harrap, 2008 (1988).

BOUTKAN, Dirk; SIEBINGA, Sjoerd Michiel. *Old Frisian etymological dictionary*. Leiden/Boston: Brill, 2008 (Leiden indo-european etymological dictionary 1).

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire de mots*. Nouvelle édition avec supplément sous la direction de Alain Blanc, Charles de Lamberterie, Jean-Louis Perpillou. Paris: Klincksieck, 1999 (1968).

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire de mots* Retirage de la 4<sup>e</sup> édition augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck, 2001 (1932).

KLEIN, Ernest. *A comprehensive etymological dictionary of the english language: dealing with the origin of words and their sense development thus illustrating the history of civilization and culture*. 8<sup>th</sup> ed. unabridged, one-volume edition. Bingley (Bradford): Emerald, 2003 (1966/7).

KLOEKHORST, Alwin. *Etymological dictionary of hittite inherited lexikon*. Leiden/Boston: Brill, 2008 (Leiden indo-european etymological dictionary 5).

LEHMAN, Winfred P. *A gothic etymological dictionary* based on the third edition of *Vergleichendes Wörterbuch der Gotischen Sprache* by Sigmund Feist. Leiden: E. J. Brill, 1986.

MARTIROSYAN, Hrach K. *Etymological dictionary of Armenian inherited lexikon* Leiden/Boston: Brill, 2010 (Leiden indo-european etymological dictionary 8).

VAAN, Michiel de. *Etymological dictionary of latin and the other italic languages*. Leiden/Boston: Brill, 2008 (Leiden indo-european etymological dictionary 7).

MONIER-WILLIAMS, Monier. *Sanskrit-english dictionary: etymologically and philologically arranged with special reference to cognate indo-european languages*. 2 ed., 8th impression, greatly enlarged and improved with the collaboration of E. Leumann and C. Cappeller *et al.* New Delhi: Munshiram Manoharlal, 2008 (1899).

RIX, Helmut *et al.* *Lexikon der indogermanischen Verben: die Wurzeln und ihre Primärstambildungen*. Zweite, erweiterte und verbesserte Auflage bearbeitet von Martin Kümmel und Helmut Rix. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2001.

VRIES, Jan de. *Altnordisches etymologisches wörterbuch*. Zweite verbesserte Auflage. Leiden: E. J. Brill, 1977 (1957-60).

WALDE, Alois. *Lateinisches etymologisches Woerterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitaetsbuchhandlung, 1910.

Referências citadas diretamente

BAKER, Mona (Ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. 6th reprint. Assisted by Kirsten Malmkjaer. LondonNew York: Routledge, 2008 (1998).

BASSETTO, Bruno Fregni. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas*, v. 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias (Le vocabulaire des institutions indo-européennes)*, Éditions de Minuit, 1969). 2 v. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995 (Repertórios).

BRADLEY, Mark. *Colour and meaning in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CALLIMACHUS. *Ed. O. Schneider*, 2 vols., Leipzig 1870-3; ed. A. W. Mair, London (Loeb) 1921; *Fragmenta nuper reperta*, ed. R. Pfeiffer, ed. major. Bonn: 1923.

CITRONI, M. *et al. Literatura de Roma antiga (Letteratura di Roma Antiga*, Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1997). Tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Revisão da tradução de Walter de Sousa Medeiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2006.

CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1996 (Clássicos 2).

ERNOUT, Alfred. *Les éléments dialectaux du vocabulaire latin*. [s.e.] Deuxième tirage. Paris: Librairie ancienne honoré champion, 1928.

GRISWOLD, Charles L., 'Plato on Rhetoric and Poetry', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. Adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel. Revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (1986).

KASTER, Robert A., 'Invidia and the End of Georgics 1' *Phoenix* 56.3/4 (Autumn - Winter, 2002

McCARTNEY, Eugene S. Why Did Tiberius Wear Laurel in the Form of a Crown during Thunderstorms? *Classical Philology* 24, no. 2. The university of Chicago Press: 1929.

MEILLET, Antoine; VENDRYES, Joseph. *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. 3e édition revue et augmentée. Paris: Librairie ancienne honoré champion, 1960 (1924).

MESSERVY, Julie Moir. *The Inward Garden: Creating a Place of Beauty and Meaning* (Landscape of home series). Miami: Bunker Hill Publishing, Inc., 2007.

NIKOLAEV, Alexander. Greek *ἀμυρρός* and Indo-European *\*meh<sub>2</sub>-* ‘great, large’. *Proceedings of the 25th Annual UCLA Indo-European Conference*, pp. 121–36 JAMISON, S. W., MELCHERT, H. C. and VINE, B. (eds.). Bremen: Hempen, 2014.

ONIANS, Robert Broxton. *The origins of european thought: about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*. 2 ed. Cambridge University Press, 1988 (1951).

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina** (*Storia della letteratura latina*, 13 reimpr. Firenze, Sansoni Editore, 1983). Trad. Manuel Losa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 1987.

PEILE, John. *Philology*. 4. ed. Harvard University: Macmillan, 1880.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica: cultura romana**. V. II. 4 ed. rev. e atual. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2009 (1982).

RICH, Anthony. *A dictionary of roman and greek antiquities*: with nearly 2000 engravings on wood from ancient originals. 3rd edition revised and improved. New York: D. Appleton & Company, 1874 (Michigan historical reprint).

SCHRIJVER, Peter. *The reflexes of the proto-indo-european laryngeals in latin*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi B.V., 1991.

SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Eds.) *Theories of translation: An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

SELLESLAGH-SUYKENS, Eduard. *A PIE-related etymology of ‘labrys’ and some unexpected implications for Basque and Latin*. Disponível em: <<https://independent.academia.edu/EduardSelleslaghSuykens>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente** (*L’élégie érotique romaine: l’amour, la poésie et l’occident*). Tradução de Milton Meira do Nascimento; Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985 (1983).

VIARO, Mário Eduardo. **Etimologia**. 1. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

## Índice de termos-chave e de termos da flora nas *Bucólicas* de Virgílio

1. <i>Abies</i> (abeto) 🌲	230
2. <i>Acanthus</i> (acanto) 🌿	231
3. <i>Aequus</i>	232
4. <i>Aerius</i>	232
5. <i>Aes</i>	233
6. <i>Aestas</i>	233
7. <i>Aether</i>	233
8. <i>Agere</i>	233
9. <i>Ager</i>	234
10. <i>Agnus</i>	234
11. <i>Agrestis</i>	235
12. <i>Agricola</i>	235
13. <i>Albus</i> ♠	235
14. <i>Alga</i> 🌿	236
15. <i>Alium</i> 🌿	237
16. <i>Amare</i>	237
17. <i>Amaryllis</i> (amarelo) 🌿	238
18. <i>Amoenus</i>	239
19. <i>Arbutus</i> (medronheiro) 🌿	242
20. <i>Argutus</i>	243
21. <i>Aruum</i>	243
22. <i>Auena</i>	243
23. <i>Aureus</i> ♠	244
24. <i>Baccar</i> (bácaro) 🌿	245
25. <i>Calamus</i>	245
26. <i>Candidus</i> ♠	246
27. <i>Carduus</i> (cardo) 🌿	246
28. <i>Corylus</i> (aveleira) 🌿	247
29. <i>Cothurnus</i> 📖	248
30. <i>Cura</i>	249
31. <i>Cupressus</i> (cipreste) 🌿	249
32. <i>Delicia(e)</i>	251
33. <i>Ducere</i>	251
34. <i>Dulcis</i>	251
35. <i>Errare</i>	252
36. <i>Fagus</i> (faia) 🌿	252
37. <i>Fistula</i>	253
38. <i>(H)arundo</i>	254
39. <i>Herba</i> 🌿	254
40. <i>Honos</i> 📖	255
41. <i>Hyacinthus</i> (jacinto) 🌿	258
42. <i>Ilex</i> (azinheira) 🌿	259
43. <i>Labor</i> 📖	260
44. <i>Laurus</i> 🌿	263
45. <i>Libertas</i> 📖	267
46. <i>Lilium</i> (lírio) 🌿	269
47. <i>Lucus</i>	271
48. <i>Malum</i> 🌿	271
49. <i>Maturus</i>	273
50. <i>Miser</i>	274
51. <i>Modus</i>	274
52. <i>Mollis</i>	275
53. <i>Musa</i>	275
54. <i>Myrica</i> (tamargueira) 🌿	275
55. <i>Myrtus</i> (mirto) 🌿	276
56. <i>Narcissus</i> (narciso) 🌿	278
57. <i>Nemus</i>	280

58. <i>Niger</i> ♠	280
59. <i>Otium</i> 📖	281
60. <i>Pecus</i>	283
61. <i>Pignus</i>	283
62. <i>Quercus</i> (carvalho) 🌿	283
63. <i>Saeuus</i>	284
64. <i>Saltus</i>	285
65. <i>Seges</i>	285
66. <i>Silua</i>	286
67. <i>Versus</i>	286
68. <i>Vestigium</i>	286