



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ADIR DE OLIVEIRA FONSECA JUNIOR

***OLYMPIA* DE GIOVANNI BOCCACCIO:
GÊNEROS E MEMÓRIA POÉTICA VIRGILIANA**

**CAMPINAS,
2016**

ADIR DE OLIVEIRA FONSECA JUNIOR

***OLYMPIA DE GIOVANNI BOCCACCIO: GÊNEROS E MEMÓRIA
POÉTICA VIRGILIANA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

Coorientadora: Profa. Dra. Bianca Fanelli Morganti

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Adir de Oliveira Fonseca Junior e orientada pela Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

**CAMPINAS,
2016**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

F733o Fonseca Jr., Adir de Oliveira, 1990-
Olympia de Giovanni Boccaccio : gêneros e memória poética virgiliana /
Adir de Oliveira Fonseca Junior. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.

Coorientador: Bianca Fanelli Morganti.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. *Olympia* - Crítica e interpretação. 2.
Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. *Olympia* - Traduções para o português. 3.
Virgílio. *Bucólicas* - Influência. 4. Literatura comparada - Italiana e latina. 5.
Poesia italiana - História e crítica. 6. Poesia latina - História e crítica. 7.
Intertextualidade. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Morganti, Bianca Fanelli.
III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Giovanni Boccaccio's *Olympia* : genres and Virgilian poetic
memory

Palavras-chave em inglês:

Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. *Olympia* - Criticism and interpretation
Boccaccio, Giovanni, 1313-1375. *Olympia* - Translations into portuguese
Virgil. *Bucolica* - Influence
Comparative literature - Italian and latin
Italian poetry - History and criticism
Latin poetry - History and criticism
Intertextuality

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestre em Linguística

Banca examinadora:

Bianca Fanelli Morganti [Coorientador]

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Pedro Falleiros Heise

Data de defesa: 26-07-2016

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Bianca Fanelli Morganti

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Pedro Falleiros Heise

Alexandre Pinheiro Hasegawa

Talita Janine Juliani

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

à profa. dra. Isabella Tardin Cardoso, por ter me acolhido de maneira tão afetuosa no mestrado e na Unicamp, pela disposição e prontidão com que sempre atendeu a mim e a todos os seus orientandos, e – não menos importante – por sua incrível sensibilidade no trato humano;

à profa. dra. Bianca Fanelli Morganti, por ter me conduzido desde o meu primeiro ano de graduação na Unifesp, por ter sido a primeira a despertar meu interesse pela pesquisa acadêmica, e sobretudo por ter me introduzido aos Estudos Clássicos;

ao prof. dr. Stephen Harrison, por ter viabilizado, junto com a profa. Isabella, o meu tão sonhado estágio em Oxford, por sua generosidade e cordialidade, por suas leituras atentas, indagações e comentários que tanto acrescentaram não só a esta pesquisa, mas também à minha formação de modo mais amplo;

aos profs. drs. Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL/Unicamp) e Pedro Falleiros Heise (EFLCH/Unifesp), por terem aceitado participar da minha banca de qualificação e de defesa, tendo contribuído imensamente para o enriquecimento e finalização desta pesquisa;

ao prof. dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa (FFLCH/USP), por ter prontamente aceitado integrar minha banca de defesa, como suplente;

às amigas Carla Lento Faria, Mariana Yelena Sauka e em especial à profa. dra. Renata Phillipov, da Unifesp, por terem gentilmente se disposto a revisar o texto do meu projeto de Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE-Fapesp), assim como ao amigo Tiago Pires, do IFCH, por ter esclarecido inúmeras dúvidas minhas;

aos colegas e amigos de área Diogo Martins Alves e Carol Martins da Rocha, por toda a ajuda com assuntos burocráticos e por seus inestimáveis conselhos de sabedoria; à Talita Janine Juliani – parceira boccacciana que, antes mesmo de me conhecer pessoalmente, já me enviava material de pesquisa por correio (!), sem contar as suas inúmeras contribuições em vários níveis, e por ter ainda aceitado compor minha banca de mestrado, como suplente – e à Aline Lazaro Bragion – companheira de lida, bandeirão, disciplinas e perrengues, mas também de muitos momentos agradáveis, como aqueles que passamos juntos na velha Oxford;

à minha família *lato sensu*, mas principalmente à minha prima-irmã Jéssica Beatriz Fonseca e aos meus pais Adir e Leia Dina Zen, por estarem sempre presentes, em tudo.

Agradeço, por fim, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), por ter fomentado esta pesquisa no Brasil e no exterior; aos funcionários do IEL (em especial ao Cláudio Pereira Platero, da Secretaria de Pós, e à Eliana Akemi Kikuti, da Biblioteca) e a todos os grandes professores e professoras que já cruzaram a minha vida – por sorte, não foram poucos! A estes, o meu mais profundo respeito, carinho e admiração.

“Legendum est, insistendum vigilandumque, atque interrogandum, et omni modo premende cerebri vires. Et si non una via potest quis pervenire, quo cupit, intret alteram, et, si obstent obices, arripiat aliam, donec, si valiture sint vires, lucidum illi appareat, quod primo videbatur obscurum.”

(Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum XIV*,
12, 17)

“Você deve ler, você deve persistir, você deve permanecer acordado e questionar, espremendo ao máximo a força de sua mente. Se uma via não o conduz ao lugar desejado, tome outra. Se obstáculos se interpõem, tome outra de novo. Então, se sua força prevalecer, o que no começo lhe parecia obscuro vai se mostrar claro.”

RESUMO

Datada de 1367, *Olympia* é a décima quarta écloga, dentre outras quinze, incluída no *Buccolicum carmen* (c. 1346-1367) de Giovanni Boccaccio. Conforme o próprio poeta declara a Martino da Signa (*Epist.* XXIII), essa coletânea tem como modelo as *Bucólicas* de Virgílio. No entanto, particularmente em *Olympia* – poema que trata do encontro sobrenatural entre o personagem Sívio e o espírito de sua filha morta – nota-se que Boccaccio também recorre a outros gêneros poéticos e tradições, incorporando, por exemplo, elementos da elegia e da epopeia àquela moldura pastoril virgiliana. Pensando nisso, neste trabalho iremos apresentar, além da primeira tradução anotada do poema latino para o português, um estudo enfocando a intertextualidade em *Olympia*, sendo a relação desta com Virgílio, sobretudo com o livro VI da *Eneida*, nossa principal meta. Assim, no primeiro capítulo buscamos pincelar breves comentários a respeito das edições, traduções e manuscritos do *Buccolicum carmen* e de *Olympia*; de dados essenciais sobre Boccaccio e de sua produção em latim; da nossa metodologia, pautada em questões sobre intertextualidade, arte alusiva, memória poética, recepção e tradição nos estudos clássicos; e, por fim, de informações gerais e questionamentos acerca da écloga em apreço. No segundo capítulo estarão nossas análises propriamente ditas, centradas na presença de diferentes gêneros poéticos em *Olympia* – bucólico, elegíaco e épico, nessa ordem. Para tanto, iniciaremos cada tópico com uma discussão sobre o estatuto e as características fundamentais da écloga, da elegia e da epopeia, na Antiguidade latina e no Renascimento, tecendo comentários sobre os intertextos encontrados com o poema boccacciano. No terceiro e último capítulo, com base na metodologia, nas reflexões e hipóteses exploradas nos capítulos precedentes, apresentaremos nosso estudo comparativo das passagens em que se descreve o Elísio, paraíso mítico, na *Olympia* de Boccaccio e no livro VI da *Eneida* de Virgílio.

Palavras-chave: Giovanni Boccaccio, *Olympia*, Virgílio, gêneros poéticos, intertextualidade.

ABSTRACT

Dating from 1367, *Olympia* is the fourteenth eclogue, amongst other fifteen, included in Giovanni Boccaccio's *Buccolicum carmen* (c. 1346-1367). As the poet himself states in an epistle to Martin da Signa (*Epist.* XXIII), this collection is modelled on Virgil's *Bucolics*. Nevertheless, one may notice, particularly in the poem *Olympia* – which deals with the supernatural encounter between the character Silvius and the spirit of his dead daughter –, that Boccaccio also resorts to other genres and traditions, incorporating elements from e.g. the elegy and the epic into that Virgilian pastoral framing. With this in mind, in this thesis I will present, besides the first annotated translation of the poem from Latin into Portuguese, a study focusing on the intertextuality in *Olympia*, my main goal being its relationship with Virgil, and especially with *Aeneid* 6. Thus in the first chapter I devised to make brief remarks on the editions, translations and manuscripts of the *Buccolicum carmen* and *Olympia*; on essential data concerning Boccaccio and his Latin production; on my methodology, based on intertextuality, allusive art, poetic memory, reception and tradition in classical studies; and, finally, on general information and queries regarding the eclogue at issue. In the second chapter my analyses will be centred on the presence of different genres in *Olympia* – bucolic, elegiac and epic, in this sequence. For this purpose, I will begin each topic with a discussion on the status and distinctive features of the eclogue, the elegy and the epic, in Roman Antiquity as in the Renaissance, commenting on the intertexts found in the Boccaccian poem. In the third and last chapter, based on the methodology, reflections and hypotheses previously explored, I will present a comparative study on the passages describing the Elysium, mythical paradise, in Boccaccio's *Olympia* and in Virgil's *Aeneid* 6.

Keywords: Giovanni Boccaccio, *Olympia*, Virgil, poetic genres, intertextuality.

SUMÁRIO

I. Introdução.....	13
1.1. Edições e manuscritos do <i>Buccolicum carmen</i> e de <i>Olympia</i>	14
1.2. Giovanni Boccaccio: produção latina e o <i>Buccolicum carmen</i>	17
1.3. Metodologia de análise.....	36
1.3.1. Arte alusiva, intertextualidade, memória poética	36
1.3.2. Intencionalidade.....	44
1.3.3. Tradição, recepção, influência.....	47
1.4. Sobre <i>Olympia</i>	54
II. <i>Olympia</i> e os gêneros poéticos.....	65
2.1. <i>Olympia</i> e o gênero bucólico	65
2.2. <i>Olympia</i> e o gênero elegíaco	81
2.3. <i>Olympia</i> e o gênero épico	96
2.3.1. A recepção do livro VI da <i>Eneida</i> no Renascimento.....	115
III. Um Elísio cristão: <i>Olympia</i> e a <i>Eneida</i> (VI, 637 ss.)	126
IV. Conclusão	158
V. Bibliografia	164
5.1. Obras de referência e dicionários	164
5.2. Edições e traduções de obras de Giovanni Boccaccio.....	165
5.3. Edições e traduções de obras de Virgílio.....	166
5.4. Edições e traduções de obras antigas, medievais e renascentistas	167
5.5. Bibliografia secundária.....	170
Anexo I: <i>Olympia</i> de Boccaccio (texto latino)	184
Anexo II: <i>Olímpia</i> de Boccaccio (tradução e notas).....	195
Anexo III: <i>Epistola XXIII</i> de Boccaccio (texto latino)	217
Anexo IV: <i>Epístola XXIII</i> de Boccaccio (tradução)	221

Principais edições e traduções utilizadas

Ao longo de nossa dissertação, faremos uso de várias edições e traduções de obras de Boccaccio, Virgílio e também de Dante. As principais são elencadas abaixo:

- Do *Buccolicum carmen*:

Buccolicum carmen. A cura di Giorgio Bernardi Perini. In: Branca, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5/2. Milan: Mondadori, 1994, pp. 689-1085.

- Das *Epístolas*:

Epistole e lettere. A cura di Ginetta Auzzas, con un contributo di Augusto Campana. In: Branca, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5/1. Milano: Mondadori, 1992, pp. 493-856.

- Das *Genealogie deorum gentilium*:

Genealogie deorum gentilium. A cura di Vittorio Zaccaria. In: Branca, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vols. 7-8. Milano: Mondadori, 1998.

Genealogy of the pagan gods: Books I-V. Edited and translated by Jon Solomon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.

(Para citações de passagens dos livros I-V das *Genealogie*, utilizamos a edição mais recente de Solomon; para as demais, referentes aos outros livros que ainda não constam nela, utilizamos a de Zaccaria).

- Das *Bucólicas* de Virgílio:

Texto latino: *Bucoliques*. Texte établi par E. de Saint-Denis; traduction d'Anne Videau; introduction, commentaire et annotations d'Hélène Casanova-Robin. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

Tradução para o português: *Bucólicas*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

- Das *Geórgicas* de Virgílio:

Texto latino: *Georgics*. Edited with a commentary by R. A. B. Mynors; with a preface by R. G. M. Nisbet. Oxford: Clarendon Press, 1994.

Tradução para o português: *Geórgicas*. In: *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes*. Paris: W. Remquet e ca., 1858, pp. 75-200 (transcrição atualizada e revisão de Paulo Sérgio de Vasconcellos).

- Da *Eneida* de Virgílio:

Texto latino: *Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin: De Gruyter, 2009.

Traduções para o português: *Eneida brasileira*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

Eneida. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização e introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

- Da *Divina Comédia* de Dante Alighieri:

Edição bilíngue: *A Divina Comédia*: Inferno; Purgatório; Paraíso. 2ª edição. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

Salvo indicação diferente, as traduções de textos virgilianos transcritas são de Odorico Mendes; as da *Divina Comédia*, de Italo Eugenio Mauro; e as demais (quanto a textos antigos e em línguas modernas), de minha autoria.

I. Introdução

Em sua introdução ao *Buccolicum carmen* (c. 1346-67) de 1914, logo no primeiro parágrafo, o editor Giacomo Lidonnici (1914, p. 7) aponta o fato de que há muito se lamentava a falta de uma edição crítica daquela coletânea de écloas boccacciana.¹ Um século depois, apesar dos avanços, pode-se dizer que esse quadro não mudou muito. O estudioso David Lummus (*in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155), por exemplo, declara, de modo contundente, que a poesia pastoril de Boccaccio permanece sendo uma “nota de rodapé” ao mais conhecido *Bucolicum* de Petrarca.² Ao escolhermos trabalhar com o poema *Olympia*, portanto, a primeira dificuldade com a qual nos deparamos foi encontrar no Brasil uma edição satisfatória e atual do texto; a segunda foi encontrar, mesmo em nível internacional, material crítico suficiente relacionado à composição. Dado o enorme prestígio de que o nome de Giovanni Boccaccio (1313-75) goza, foi-nos surpreendente constatar que ainda hoje a sua obra pastoril, a despeito dos esforços de alguns estudiosos, tem suscitado tão pouco interesse da crítica.

O caminho que tivemos de ascender até chegarmos aos montes cimeiros de *Olympia* foi um tanto tortuoso, a princípio. Antes de nos serem reveladas as belezas inigualáveis do Elísio boccacciano, tivemos de passar primeiro pelo pomposo jardim do rei feácio Alcínoo, de Homero (*Odisseia* VII, 112-32); pelos prados amenos de Propércio (III.3, 1-30) e pelos retirados vales de Horácio (*Epodo* II); pelos campos umbrosos das *Bucólicas* e pelos ledos sítios dos bem-aventurados da *Eneida* (VI, 637 ss.) de Virgílio. Então, com o auxílio de Fronesis, demos um salto até o Empíreo do poeta-teólogo Alain de Lille (c. 1128-1202), tal como retratado na épica-filosófica do *Anticlaudianus* (V, 373-543); e, por fim, fomos atraídos pelo relato singelo que Olímpia fornece a seu pai a respeito do paraíso celeste (*Olymp.* 170-96). Eis aqui um brevíssimo resumo do que consistiu nossa pesquisa de Iniciação Científica, que se desdobrou em dois anos, sendo o primeiro dedicado à análise do *locus amoenus* em diferentes momentos da produção poética greco-latina – concentrando-nos sobretudo em Homero e Virgílio –, e o segundo voltado à apreciação da mesma tópica já no

¹ “Il fatto che da gran tempo e da molti studiosi si sia lamentata la mancanza d’una edizione critica del *Buccolicum Carmen* di Giovanni Boccaccio – onde nelle citazioni e nelle interpretazioni s’incorre di frequente in errori – mancanza resa ancora più grave dacché gli studi dell’Hecker ce ne han fatto conoscere l’autografo nel cod. Riccardiano 1232 – mi ha indotto, anche pe’ conforti del conte Passerini, direttore di questa Collezione, dopo molte titubanze e fatiche a curarne e illustrarne la presente edizione” (Lidonnici, 1914, p. 7).

² “In the history of criticism on the pastoral, Boccaccio’s poetry remains a footnote to Petrarch’s better-known endeavor to revive the bucolic genre” (Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155). Trata-se de convenção, seguida por estudiosos e editores, grafar o *Buccolicum* de Boccaccio com dois *cc*, e o de Petrarca, com apenas um *c* (*Bucolicum*).

contexto histórico-literário cristão – com foco em Alain de Lille e Giovanni Boccaccio.³

E agora, depois de termos percorrido essa via extensa e cheia de bifurcações, nas quais nem sempre pudemos adentrar, resolvemos nos deter com mais calma em *Olympia*, que, sendo a égloga mais extensa (285 versos) do *Buccolicum* de Boccaccio, apresenta inúmeras camadas a serem exploradas, sobretudo no que diz respeito aos seus intertextos com Virgílio, e em especial com o livro VI da *Eneida*. Chegamos, desta forma, ao tema do presente mestrado (que delinearemos com mais vagar adiante). Além do estudo comparativo a que nos propomos, apresentaremos também uma tradução inédita de *Olympia* para o português (Anexo II), bem como da *Epistola XXIII* de Boccaccio (Anexo IV), na qual o poeta oferece explicações bastante relevantes sobre as suas églogas.

1.1. Edições e manuscritos do *Buccolicum carmen* e de *Olympia*

Curiosamente, nosso primeiro contato direto com o texto de *Olympia* se deu por intermédio de uma edição comentada de *Pearl*, poema anônimo de origem inglesa e datado do final do século XIV, feita em 1936 pelo professor e estudioso de Early e Middle English, Sir Israel Gollancz.⁴ Devido à enorme semelhança que viu entre *Pearl* e *Olympia*, Gollancz achou conveniente acrescentar, em apêndice, a sua própria edição do poema boccacciano, acompanhada de uma tradução do latim para o inglês. Vale destacar que, mais do que fornecer um mero complemento à leitura de *Pearl*, Gollancz demonstra ter tido um cuidado especial para com *Olympia*, provendo o leitor não só com uma tradução poética da égloga, mas ainda com uma introdução e excertos de duas epístolas de Giovanni Boccaccio, a primeira destinada a Francesco Petrarca (1304-1374) e a segunda ao Frei Martino da Signa (?-1387).⁵

Dito isso, não obstante seu valor de divulgação do texto do poema *Olympia*, dificilmente se poderia dizer da edição de Gollancz uma edição crítica, visto que falte a ela, por exemplo, um aparato ao texto latino ali estabelecido – notas que pudessem situar melhor o leitor no que se refere a questões de ordem lexical e escolhas do editor, bem como a possíveis rasuras, sobreposições e escólios contidos nos manuscritos consultados. Nesse sentido, ainda que a comparação não seja justa, a edição do *Buccolicum carmen* organizada por Lidonnici

³ Meu projeto de Iniciação Científica, intitulado *A Feácia de Homero e a constituição da tópica do locus amoenus*, teve a orientação da Profa. Dra. Bianca Fanelli Morganti (EFLCH/UNIFESP) e contou com o apoio da FAPESP (Processo 2010/10196-1. 01/10/2010 a 30/09/2012).

⁴ Cf. Gollancz, 1936.

⁵ Ambas as epístolas (XV e XXIII) estão incluídas na edição comentada e traduzida para o italiano por Francesco Corazzini (1877, pp. 123-129 e 267-274), em que havíamos nos pautado inicialmente, assim como na edição, um pouco mais recente, de Ginetta Auzzas (*in* Branca [cura], 1992), à qual tivemos acesso durante nosso estágio em Oxford, também custeado pela Fapesp (Proc. 15/00202-8).

(1914) nos parece mais rica. Embora esta também não esteja isenta de críticas,⁶ a edição de Lidonnici conta com observações relevantes sobre certos traços materiais do manuscrito em que se apoia, além de trazer comentários minuciosos a respeito de cada écloga, ao final do volume.

Tanto a edição de Gollancz (1936) quanto a de Lidonnici (1914) adotam como fonte primária para a transcrição do texto latino o códice Riccardiano 1232, que constaria de um manuscrito autógrafo do *Buccolicum carmen*, datado de 1367 e descoberto entre os títulos da *Parva Libraria* de Santo Espírito, em Florença. Segundo nos informam Gollancz (1936, p. 245) e Lidonnici (1914, p. 7), o reconhecimento desse autógrafo, hoje pertencente à Biblioteca Riccardiana (também em Florença), teria sido precisado pelo estudioso Oskar Hecker em 1902.⁷ Além do códice Riccardiano, teríamos ainda, de acordo com Lidonnici (1914, p. 9, nota 1), outros códices (parciais ou completos) do *Buccolicum carmen*, estando três conservados na Biblioteca Laurenciana, um na Biblioteca Nacional de Florença, um no Museu Britânico de Londres, e um na Biblioteca Bodleiana de Oxford.⁸

Embora afirme ater-se fiel ao texto contido no autógrafo de Hecker (Lidonnici, 1914, p. 7), em alguns casos Lidonnici prefere adotar, em contraposição ao latim renascentista, a ortografia convencional dos clássicos latinos, substituindo, por exemplo, *mistos* (*Olymp.* 34), conforme constaria no original, por *mixtos*; ou *nymphé* (v. 122) por *nynphe*. Todas essas alterações feitas no corpo do texto, porém, são explicitadas por ele nas notas de rodapé. Somam-se a essas correções do editor aquelas que teriam sido feitas pelo copista do manuscrito – que, em se tratando de um autógrafo, teriam sido efetuadas pelo próprio Boccaccio –, conforme nos descreve Lidonnici. Exemplo disso seria o *h* sobreposto a palavras como *pulcer* (v. 142), *pulcerque* (v. 203) e *pulcra* (vv. 164, 220), de modo a aproximá-las da grafia em latim clássico (respectivamente, *pulcher*, *pulcherque*, *pulchra*).

Além das duas edições citadas, tivemos acesso, já posteriormente à elaboração da nossa tradução, à edição bilíngue de Pier Giorgio Ricci (1965) do *Buccolicum carmen*, que

⁶ Janet Smarr (1987, p. LXXI), por exemplo, refere-se à edição de Lidonnici como “menos confiável” (“less reliable”), mas reconhece a utilidade de suas volumosas notas.

⁷ “To Dr. Oscar Hecker belongs the high distinction of having discovered what he has proved to be Boccaccio’s autograph manuscript of the *Eclogues*, including ‘Olympia’. His discovery is set forth in a remarkable volume, ‘Boccaccio-Funde’, 1901, where among other treasures he prints from the precious volume in the Biblioteca Riccardiana at Florence the text of ‘Olympia,’ letter for letter, in the poet’s own orthography, minutely reproducing the original” (Gollancz, 1936, p. 245). Cf. também Hecker, 1902; e Lidonnici, 1914, p. 7 (nota 1 *supra*).

⁸ “I codd. esistenti in Firenze – e da me consultati – sono: Bibl. Laur. Pl. XXXIV n. 49 (dell’anno 1379, cfr. Hecker, op. cit., p. 70). Pl. XXXIX n. 26 (che contiene il testo del *Buccolicum Carmen* qual’era sino al 1369 (cfr. Hecker, op. cit., p. 69); e Pl. LII, n. 29. Il Cod. della Bibl. Naz., Pl. VIII, n. 1313 contiene le prime due egloghe e una parte della 3^a. Altri due codici si trovano uno nel *Museo Britannico* di Londra e l’altro nella Bodleiana di Oxford. Cfr. Zumbini, in *Giorn. stor. della Lett. ital.*, VII, p. 94 segg.” (Lidonnici, 1914, p. 9, n. 1).

nos foi extremamente útil sobretudo no momento de redigir as notas, visto que neste ponto ela é bastante acurada – se bem que, ao contrário da edição de Lidonnici, esta não traga informações sobre a ortografia do manuscrito, a não ser brevemente, numa nota crítica ao final do volume. Assim como os editores precedentes, Ricci toma como base o texto daquele mesmo códice autógrafo Riccardiano, seguindo fielmente a acurada edição de Aldo Francesco Massèra (1928) – que nós também consultamos depois, mas que acabamos usando pouco, justamente por já termos tido acesso às outras. Ricci (1965, p. 1273), contudo, declara operar de modo mais “conservador” em relação a Massèra – “o que ele [Massèra] sem dúvida teria considerado excessivo e mal compreendido, enquanto a mim parece necessário e natural” (tradução nossa).

Ricci (*ibid.*) lembra que a ortografia do autógrafo Riccardiano teria sido corrigida pelo próprio Boccaccio, passando por um processo de revisão semelhante ao efetuado no autógrafo Laurenciano das *Genealogie deorum gentilium*.⁹ De acordo com o estudioso (*ibid.*), essa revisão teria sido incompleta, “distraída”, e nela teriam sobrevivido formas ortográficas já refutadas anteriormente por Boccaccio. Disso decorre, no texto original, o surgimento de algumas aparentes contradições e incongruências, que certos editores, como Massèra, tentam apagar. Sabe-se, no entanto, que a escrita de Boccaccio, bem como a de outros autores coevos, atesta uma costumeira oscilação entre formas antigas e “medievais”; ora, se uma velha ortografia não estava ainda morta, a nova também não havia se instalado completamente. Assim, a presença de inscrições “artificiais” nos manuscritos, que parecem opor-se a uma ortografia usada em anos precedentes pelo próprio autor, acaba se justificando em vista daquele processo mais orgânico de transição linguística.

Por fim, mas não menos importante, vale mencionar as edições de Janet L. Smarr (1987) e Giorgio Bernardi Perini (1994), que são – à parte a tradução de David R. Slavitt (2010) para o inglês – as mais recentes e também as que tivemos mais dificuldade de encontrar, devido ao número limitado de cópias. Ambas apresentam uma edição bilíngue e comentada, a de Slavitt em inglês e a de Perini em italiano, e podem ser consideradas hoje, ao lado da edição de Ricci, as fontes mais abalizadas e confiáveis que temos do *Buccolicum carmen*. Tanto Smarr quanto Perini seguem o texto latino estabelecido por Massèra. Smarr, além de propor a primeira tradução completa do *Buccolicum* para o inglês, fornece uma introdução bastante sólida, na qual discorre sobre a biografia de Boccaccio, sobre a importância artística do *Buccolicum*, sobre seus modelos e sua recepção. Perini, por sua vez, nos apresenta uma edição mais compacta, porém igualmente notável, e que faz parte da

⁹ Sobre a obra, cf. seção 1.2.

famosa coleção *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* (1964-1998), organizada por Vittore Branca. Tal coleção reúne o trabalho dos maiores especialistas em Boccaccio – a começar por Branca –, e está sem dúvida no topo da lista de referências de obras boccaccianas, latinas e vernaculares.

Em suma, para a transcrição final do texto latino de *Olympia* – assim como das outras élogas, eventualmente –, optamos tomar como base a edição de Perini (1994). Não obstante, conforme já dissemos acima, todas as edições que consultamos se apoiam no texto do códice Riccardiano 1232, de modo que as divergências entre uma e outra, particularmente no que se refere à écloga *Olympia*, são pouquíssimas e consistem de variações ortográficas e de pontuação – estas serão indicadas por nós, *ad locum*, somente quando implicarem conflitos de interpretação. Já para a elaboração das notas, recorreremos a todas as edições citadas. Embora a princípio tenhamos nos pautado mais na de Ricci (1965), pelo simples fato de que tivemos acesso a ela, assim como às de Gollancz (1936) e Lidonnici (1914), ainda no início de nossa pesquisa, tais notas foram revistas à luz das de Massèra (1928), Smarr (1987) e Perini (1994), consultadas durante nosso estágio no exterior.

Quanto à epístola XXIII de Boccaccio (1372-4), dedicada a seu amigo e confessor Martino da Signa, utilizamos a edição de Ginetta Auzzas (1992), também incluída na coleção *Tutte le opere*.

1.2. Giovanni Boccaccio: produção latina e o *Buccolicum carmen*

Composta entre 1346/47 e 1367¹⁰ – em um longo intervalo de aproximadamente vinte anos, portanto –, a coleção *Buccolicum carmen* é uma obra relativamente tardia de Giovanni Boccaccio. Nascido entre os meses de junho e julho de 1313 – hoje se afirma que na cidade de Certaldo, perto de Florença, embora durante muito tempo tenha perdurado a “lenda”

¹⁰ Lummus (*in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155) aponta 1346 como o ano inicial da composição do *Buccolicum carmen*, já Ricci (2000, p. 211) aponta o ano de 1347. Ambos, porém, são consensuais quanto à datação do término da obra. A respeito da cronologia do *Buccolicum*, recomendamos a leitura do capítulo “Per la cronologia del *Buccolicum carmen*” de Ricci (1985). Segundo o estudioso, faltam evidências materiais para se fixar uma data para o *Buccolicum carmen*, mas também falta bom senso por parte dos intérpretes, que por vezes confundem a data dos eventos narrados nas élogas com a data da composição delas – “datate gli avvenimenti narrati dalle egloghe non significa datate quest’ultime” (*ibid.*, p. 51). Seguindo a lógica adotada por Ricci, a única coisa que se poderia dizer com maior segurança a respeito da cronologia do *Buccolicum* é que a última écloga, *Aggelos*, teria sido composta depois de 1361, ano do nascimento do filho de Donato Albanzani, e antes do verão de 1368, quando falecera o menino, que é recordado no poema como vivo (vv. 141-4). À parte isso, com base nas datações disponíveis, dois grupos de élogas poderiam ser divisados: o primeiro compreenderia as élogas III-VI, referentes a 1346-8; e o segundo compreenderia as élogas VII-VIII, referentes a 1355. As outras oito élogas (I-II; X-XV), contudo, não apresentariam nenhum ponto de apoio cronológico mais estável: cogita-se apenas que o processo de revisão e reelaboração que Boccaccio aplicou ao *Buccolicum* como um todo teria ocorrido entre 1362 e ’68.

de que nascera em Paris, no meio da alta corte –,¹¹ Boccaccio conta com uma extensa produção escrita, em que constam desde poemas até volumosas compilações enciclopédicas.

Ainda que seja mais conhecido por sua prosa em vernáculo, sobretudo pelas novelas picantes do *Decameron* (1349-51), Boccaccio dedicou boa parte de sua vida ao estudo e à difusão da língua latina. Num período em que o latim já não se caracterizava mais como uma “língua natural” – isto é, como uma língua usada espontaneamente na fala –, mas continuava a desempenhar um papel importante no contexto das letras europeu, Boccaccio, na esteira de outros humanistas,¹² recorreu com frequência ao idioma dos antigos romanos na modelagem de suas obras.

Seguindo um costume também abraçado por seu futuro “preceptor” e amigo Francesco Petrarca, a biografia de Boccaccio sugere que mesmo quando jovem o poeta escrevia em latim. Renegando os assuntos mais burocráticos relacionados ao trabalho mercantil e manufatureiro – seu pai, Boccaccio di Chelino, era um abastado mercador com conexões na corte –, desde muito cedo Boccaccio mostrou-se inclinado às letras, e já na adolescência voltou-se ao estudo da língua *mater*. Pouco mais tarde, na corte d’Anjou, em Nápoles, esse conhecimento viria a se somar ao do grego.¹³

Ao que consta, os primeiros escritos latinos de Boccaccio constituíram-se de epístolas e de um tipo específico de cartas padronizadas (*dictamina*), regulado pela chamada *ars dictaminis*, “a arte de escrever cartas”, prática retórica instituída no Medievo e que prescrevia a obediência a certas regras estilísticas e estruturais.¹⁴ A maior parte de tais composições, no entanto, não iria sobreviver ao tempo. Na verdade, acredita-se que, ao contrário de Petrarca, Boccaccio não teria tido a preocupação de recolher essas várias peças num epistolário, nem de transcrevê-las – hipótese que se apoia no fato de haver inúmeras respostas a epístolas supostamente escritas por ele.¹⁵ Do conjunto total desses escritos,

¹¹ Cf. Berriel, *in* Boccaccio, 2013, p. 9.

¹² Sabe-se que o termo *humanitas* já aparece em Cícero (*Pro Archia*), referindo-se ao conjunto de valores culturais e humanísticos que o homem romano deveria adquirir por meio de uma “educação liberal”, isto é, pautada nos *studia humanitatis* – gramática, poesia, história, filosofia moral. Ao que consta, o conceito ciceroniano de *humanitas* era bastante familiar a certos eruditos do século XIV – certamente o era a Petrarca –, e no século seguinte os *studia humanitatis* iriam constituir parte fundamental do currículo das universidades. O adjetivo “umanista”, em particular, teria sido usado pelos italianos quatrocentistas como um jargão acadêmico, que caracterizaria o professor ou o aluno dedicado às letras e às artes clássicas. Já a palavra “humanismo”, nessa forma substantivada, seria somente empregada no início do século XIX pelos alemães, haja vista que o conceito de humanismo como um “movimento literário” vinculado ao Renascimento, tal como o conhecemos hoje, é relativamente recente (cf. Mann, *in* Kraye [ed.], 1996, pp. 1-2).

¹³ Cf. Berriel, *in* Boccaccio, 2013, pp. 10-11.

¹⁴ Sobre a prática da *ars dictaminis*, cf. Camargo, 1991.

¹⁵ Cf. Ricci, 2000, p. 207; e Juliani, 2011, p. 26.

restaram-nos apenas vinte e cinco documentos esparsos,¹⁶ incluindo a já citada *Epistola XXIII* (1372-4),¹⁷ dedicada ao Frei Martino da Signa, na qual Boccaccio comenta acerca do processo de composição de *Olympia* – bem como das demais éclogas –, lançando luzes sobre uma possível leitura “autobiográfica” do poema, algo que iremos comentar mais adiante, na seção “Sobre *Olympia*”.

Ainda considerando sua produção latina em prosa, teremos também o *De Canaria et insulis reliquis ultra Ispaniam in oceano noviter repertis* (“Sobre as Canárias e outras ilhas recentemente descobertas no oceano além da Espanha”, de datação incerta; embora tradicionalmente situado no ano de 1353, alguns estudiosos preferem enquadrá-lo numa data próxima a 1341-42).¹⁸ O texto constitui uma reescrita em latim de um documento redigido originalmente em dialeto toscano, no qual uma expedição às ilhas Canárias feita por volta de 1342 é descrita.¹⁹ Segue-se então a “fase das biografias boccaccianas”, inaugurada, segundo Lucia Ricci (2000, p. 213), pelo *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia secundum Iohannem Bochacii de Certaldo* (“Sobre a vida e os costumes do Senhor Francesco Petrarca de Florença segundo Giovanni Boccaccio de Certaldo”, c. 1348-50), composição em homenagem a Petrarca. Além desta, outras peças “biográficas” escritas em latim foram os *Pauca de T. Livio a Iohanne Boccaccio collecta* (“Alguns dados sobre Tito Lívio coletados por Giovanni Boccaccio”, de datação incerta) e a *Vita sanctissimi patris Petri Damiani heremite et demum episcopi hostiensis ac romance ecclesie cardinalis* (“A vida do santíssimo padre Pedro Damião, eremita e depois bispo de Óstia e cardeal da Igreja Romana”, também de datação incerta). A esses títulos serão somadas duas obras monumentais de Boccaccio, o *De casibus virorum illustrium* (“Sobre as desventuras dos homens ilustres”, supostamente iniciado por volta de 1355 e completado em 1359, a pedido de Petrarca)²⁰ e o *De mulieribus claris* (“Sobre as mulheres famosas”, 1361-62),²¹ que são ambos catálogos contendo biografias de personagens célebres da literatura – o primeiro de homens, e o segundo de mulheres. Por fim, acrescentem-se a essa lista as *Genealogie deorum gentilium* (“Genealogias dos deuses gentílicos”, iniciadas em 1360 e revisadas até 1374), enciclopédia de deuses mitológicos em quinze livros, sendo os dois últimos dedicados a uma defesa da poesia; e o *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis, seu paludibus, et de nominibus maris*

¹⁶ Ricci, 2000, p. 207.

¹⁷ A numeração das epístolas boccaccianas segue o critério cronológico adotado pelos editores, embora, ressalta Corazzini (1877, p. LXXIX), a data de algumas composições seja incerta.

¹⁸ Ricci, 2000, p. 209.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Kirkham, in Marrone (ed.), 2007, p. 257.

²¹ A respeito dessa obra em particular, remetemos o leitor aos estudos da já citada Juliani (2011; 2016).

(“Sobre montes, selvas, fontes, lagos, rios, charcos ou pântanos, e sobre os nomes do mar”, 1355-60), dicionário geográfico que traz referências a importantes obras antigas e medievais.

Como se pode ver, ao menos no que se refere à prosa, a produção de Boccaccio em latim é bastante extensa, e compete em volume com as suas peças em vernáculo.²² O mesmo não se pode dizer da sua poesia, que ocupa um lugar mais modesto dentro dos escritos latinos boccaccianos. Com efeito, chegaram-nos apenas dois trabalhos dessa natureza: os *Carmina* – assim chamados por convenção – e a nossa obra em apreço, o *Buccolicum carmen*. Faz-se importante, se não necessário, tecermos alguns breves comentários sobre essas duas coletâneas de Boccaccio, as quais têm recebido tão pouca atenção dos estudiosos. Além do mais, acreditamos que, ao passarmos por essa trilha, ainda que apressadamente, estaremos mais aptos a ler o poema *Olympia*.

A edição mais recente dos *Carmina* reúne dez poemas que Boccaccio teria escrito em períodos cronológicos distintos de sua vida.²³ Dentre os poemas menores que integram a coleção, um dos mais antigos seria o quarto *carmen* – um epitáfio duplo, composto de quatro hexâmetros, em homenagem ao diplomata Ciampi della Tosa (m. 1337) e ao seu filho militar, Pino. De extensão semelhante ou ainda menor, encontramos outros três poemas nos *Carmina*: um verso em *epanalepsis* (*Carmina* VI) – isto é, com início e fim idênticos –, e que retrataria o brado do leão de Florença contra a tirania do Arcebispo Giovanni Visconti, então governante de Milão (m. 1354);²⁴ um tetrástico (*Carm.* VIII), composto por volta de 1360, marcando o término de uma cópia da *Commedia* de Dante (Florença, Biblioteca Riccardiana, Ms. 1035);²⁵ e aquele que seria o mais famoso dentre esses poemas curtos de Boccaccio, seu autoepitáfio, preservado em um manuscrito que remonta ao Trecento:

*Hac sub mole iacent cineres ac ossa Iohannis,
mens sedet ante Deum meritis ornata laborum
mortalis vite; genitor Boccaccius illi,
patria Certaldum, studium fuit alma poesis.
(Carm. X, ed. Velli, 1992)*

²² Não obstante, da extensa prosa boccacciana só encontramos publicadas traduções para o português do *Decameron* (algumas das quais citamos em nossa bibliografia) e d’*A vida de Dante* (Lisboa: Planeta Editora, 2007), ou seja, apenas de obras escritas originalmente no dialeto toscano.

²³ Cf. Velli, 1992; e Velli, in Kirkham *et al.* (ed.), 2013, p. 53.

²⁴ *Nescis posse meum, que sit mea gloria nescis* (*Carmina* VI, ed. Velli, 1992. “Você desconhece o meu poder; a minha glória você desconhece”).

²⁵ *Finis adest longi Dantis cum laude laboris: / gloria sit summo Regi matricque, precamus, / quos oro celsas prestant conscendere sedes / dum suprema dies veniet morientibus egris* (*Carm.* VIII, *id.*, p. 54. “Aqui termina, com louvor, o longo trabalho de Dante: / seja ele – nós suplicamos – a glória do nosso supremo Rei e de nossa Mãe, / que, rogo, propiciem a mim escalar as sedes elevadas / quando o derradeiro dia vier para os carentes mortais”). Cf. também Kirkham, in Marrone (ed.), 2007, p. 258.

Sob esta pedra jazem os ossos e as cinzas de Giovanni,
seu espírito repousa na presença de Deus, ornado com os méritos
dos trabalhos de uma vida mortal. Seu pai foi Boccaccio;
sua pátria, Certaldo; sua vocação, a frutífera poesia.

Quanto às composições de extensão maior incluídas nos *Carmina*, temos a chamada *Elegia de Constância* (*Carm.* I), que, segundo Velli (2013, p. 55), é “certamente a primeira composição poética em latim do jovem Boccaccio, ainda aluno em Nápoles (c. 1332-34)” (tradução nossa). Conforme veremos mais adiante, quando tratarmos das mesclas genéricas em *Olympia*, essa elegia guarda semelhanças notáveis com o poema objeto de nosso estudo.

Restam-nos, pois, outros cinco poemas incluídos na coletânea *Carmina*. São eles, nesta ordem: II. uma epístola, em forma de poema pastoril, a Checco di Meletto (1347-8); III. *Faunus* (“Fauno”), que posteriormente seria revisado e adaptado, dando origem à terceira égloga do *Buccolicum carmen*; V. *Ytalie iam certus honos* (“A honra já certa da Itália”), uma epístola em versos destinada a Petrarca, acompanhando uma cópia da *Commedia* de Dante que Boccaccio dera de presente ao amigo (c. 1351-54); VII. uma epístola em versos a Zanobi da Strada, quando de sua coroação poética (c. 1355); IX. *Versus ad Africam* (“Versos ao África”), versos nos quais Boccaccio expressa sua consideração pelo *África*, poema épico de Petrarca que até então não havia sido publicado (1374).²⁶

Feitas essas breves considerações, passemos agora ao *Buccolicum carmen*, coleção que nos interessa mais diretamente. Ao contrário dos *Carmina*, que, conforme vimos, constituem uma miscelânea de composições que depois foram agrupadas num volume por força de convenção, o *Buccolicum carmen* é um conjunto orgânico de poemas, assim concebido por Boccaccio – não por acaso, o título vem no singular, *A canção bucólica*.²⁷ Sem menosprezar o valor e a significância de cada um dos *Carmina*, a verdade é que o *Buccolicum carmen* parece realmente ter sido arquitetado nos termos de um “projeto literário” e, conforme já se apontou, pode ser considerado o trabalho poético mais ambicioso de todo o *corpus* latino boccacciano.²⁸

Antes do *Buccolicum carmen* de Boccaccio, Petrarca já havia escrito uma coleção homônima, à qual o seu amigo certaldense teria tido o primeiro acesso no ano de 1359.²⁹

²⁶ Kirkham, 2007, p. 258.

²⁷ “*Buccolicum carmen* (Pastoral song – in the singular because it is a unified collection)” (Kirkham, 2007, p. 256).

²⁸ “The *Buccolicum carmen*, the single major poetic work in Latin by Boccaccio, is arguably also the most ambitious poetic work of his corpus” (Lummus, in Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155).

²⁹ Kirkham, 2007, p. 256.

Sabendo disso, é de se supor que esse trabalho petrarquiano, em especial, tenha de algum modo incentivado Boccaccio a concluir suas élogos latinas. Nas *Genealogie deorum gentilium* (XIV, 10), o próprio Boccaccio comenta, a respeito do *Bucolicum* de Petrarca, que essa obra, com sua elegância e gravidade características, traz evidências suficientes de que os conteúdos nela tratados, aparentemente pueris, teriam significados mais profundos, relacionados, por exemplo, à filosofia moral exposta no *De vita solitaria* (“Sobre a vida solitária”) e em outros escritos petrarquianos.³⁰ Nas palavras de Boccaccio, lemos:

Quis insuper adeo insanus erit, ut putet preclarissimum virum atque christianissimum Franciscum Petrarcam, cuius vitam et mores omni sanctitate laudabiles vidimus ipsi, atque, prestante deo, diu videbimus, (...) expendisse tot vigilias, tot sacras meditationes, tot horas, dies et annos, quot iure possimus existimare inpensos, si Buccolici sui carminis gravitatem, si ornatum, si verborum exquisitum decus pensemus, ut Gallum fingeret Tyrheno calamos exposcentem, aut iurgantes invicem Panphylum et Mitionem et alios delirantes eque pastores? Nemo edepol sui satis compos assentiet; et longe minus qui viderunt que scripserit soluto stilo in libro Solitarie vite et in eo, quem titulavit De remediis ad utramque fortunam, ut alios plures omictam. In quibus, quicquid in moralis phylosophie sinu potest sanctitatis aut perspicacitatis assumi, tanta verborum maiestate percipitur, ut nil plenius, nil ornatius, nil maturius, nil denique sanctius ad instructionem mortalium dici queat. Possem preterea et meum Buccolicum carmen inducere, cuius sensus ego sum conscius, sed omictendum censui, quia nec adhuc tanti sum ut inter prestantes viros misceri debeam, et quia propria sunt alienis linquenda sermonibus (Gen. deo. XIV, 10, 4-6, ed. Zaccaria, 1998).

Além disso, quem será insano a tal ponto de achar que Francesco Petrarca, homem ilustríssimo e extremamente cristão, cuja vida e costumes louváveis em toda a santidade nós mesmos vimos e, com a graça de Deus, ainda veremos por muito tempo, (...) teria despendido tantas noites em claro, tantas meditações sagradas, tantas horas, dias e anos quantos pudéssemos por direito imaginar empregados, se nós considerássemos a gravidade de seu poema bucólico, o seu ornamento, a graça de suas palavras requintadas, tendo em vista fingir que Galo estivesse pedindo a Tirreno uma flauta, ou que cantassem alternadamente Pânfilo e Mitião, e outros pastores igualmente tolos? Em verdade, ninguém em seu juízo perfeito aceitará isso, e muito menos aqueles que já viram as coisas que ele escreveu em prosa³¹ no livro *Da vida solitária*, e naquele intitulado *Dos remédios de ambas as fortunas*, sem contar muitos outros! Neles, é possível apreender toda a santidade ou perspicácia no seio da filosofia moral, compreendendo-se toda a majestade das palavras, de modo que não se possa dizer nada mais pleno, nada mais ornado, nada mais maduro e, por fim, nada mais santo à instrução dos mortais. Pudesse eu também conduzir assim o meu poema bucólico, de cujo sentido sou consciente, mas que determinei deixar de lado, visto que até o momento não sou tão capaz a ponto de dever me misturar com homens

³⁰ Cf. Lummus, in Kirkham et al. (ed.), 2013, p. 155.

³¹ *Soluto stilo*: literalmente, “estilo solto”. Seguimos a tradução de Zaccaria, “in prosa” (1998, p. 1423).

superiores; e porque as coisas próprias devem ser deixadas para discursos alheios.

Portanto, a partir de tais afirmações, pressupõe-se que, para Boccaccio, a poesia é considerada um lugar propício para se veicularem ideias tidas como verdades sob o manto da ficção (*fingere*), ou, mais precisamente, da alegoria.³² Com certa modéstia, então, o certaldense declara que ele também poderia oferecer como exemplo de poesia filosófica seu próprio *Buccolicum carmen*; porém, naquela época, ele não se julga à mesma altura de Petrarca e de outros “homens superiores” (*prestantes viros*), que souberam usar o dispositivo alegórico de modo tão exímio.

Vale a pena lembrar que tal “recusa” (*recusatio*)³³ vigorou por muito tempo: a composição da obra *Buccolicum* desenrolou-se no período de maturidade de Boccaccio, iniciada quando o autor tinha aproximadamente 33 anos de idade e finalizada somente aos 54, oito anos antes de sua morte. É importante notar ainda que, embora tenha começado seus estudos de latim cedo, Boccaccio só viria a se dedicar mais intensamente à língua *mater* após a conclusão da primeira versão do *Decameron*, em 1354.³⁴ Este mesmo período seria marcado pelo estreito vínculo com Petrarca – a quem Boccaccio já admirava antes mesmo de conhecer

³² *Nam allegoria dicitur ab allon, quod alienum Latine significat, sive diversum, et ideo quot diversi ab hystoricali seu licterali sint sensu, allegorici possunt, ut dictum est, merito vocitari* (*Gen. deo.* I, 3, 9; ed. Jon Solomon, 2011. “Pois se diz ‘alegoria’ a partir de *allon*, que em latim significa *alienum* [= ‘alheio’] ou *diversum* [= ‘diverso’]; por esse motivo, todas aquelas coisas que divergem do significado histórico ou literal podem ser convenientemente chamadas de alegóricas, conforme já foi dito”). A discussão sobre o papel da alegoria na poesia é uma questão recorrente em Boccaccio, e é veiculada não só nas *Genealogie* como também no *Trattatello in laude di Dante* (“Pequeno tratado em homenagem a Dante”). Para Boccaccio, o reconhecimento da alegoria como dispositivo essencialmente poético traz uma implicação fundamental para a poesia, que não só corroboraria como, ainda, elevaria sobremaneira o seu valor: visto que as Sagradas Escrituras fazem, também, amplo uso das metáforas para tratar das verdades ocultas, a poesia estaria intimamente ligada à teologia: “Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto; anzi dico più: che la teologia niun’altra cosa è che una poesia di Dio. E che altra cosa è che la poetica fizione, nella Scrittura, dire Cristo essere ora leone e ora agnello e ora vermine, e quando drago e quando pietra, e in altre maniere molte, le quali voler tutte raccontare sarebbe lunghissimo? che altro suonano le parole del Salvatore nello evangelio, se non uno sermone da’ sensi alieno? Il quale parlare noi con più usato vocabolo chiamiamo ‘allegoria’. Dunque bene appare, non solamente la poesì essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia” (*Trattatello in laude di Dante*, XII – “Difesa della poesia”, ed. Ricci, 1974).

³³ Sobre a modéstia na imagem de carreira literária em Boccaccio, cf. Juliani (2016); sobre a tópica da *recusatio*, cf. verbete homônimo, de autoria de U. Schmitzer, no *Brill’s New Pauly online* (consulta feita em 15/06/2015).

³⁴ Berriel, in Boccaccio, 2013, p. 18; Juliani, 2011, pp. 51-3. Lembremos que há uma data fictícia para o *Decameron*, nomeadamente o ano de 1348; que a primeira evidência de circulação do texto data de 1360; e que, ainda, Boccaccio continuaria editando e revisando a obra até a década de 1370 (cf. Armstrong *et al.*, 2015, p. xxxi). No que diz respeito à produção latina boccacciana, Ricci (2000, p. 207) também diz que essa atividade cresce progressivamente a partir dos anos 1350, mas ressalta que a datação é relativa, incerta, uma vez que, conforme nos atestam os exemplos do *Buccolicum* e da *Genealogia*, certas obras ficaram durante vinte anos ou mais na gaveta do autor. De qualquer modo, é apenas na maturidade que Boccaccio irá finalizar a redação de tais trabalhos.

–,³⁵ pela assim retratada “conversão” do certaldense a uma vida mais ascética, ancorada em princípios sólidos da moral cristã,³⁶ e pelo contato direto que se deu a partir daí com manuscritos antigos recém-descobertos.³⁷

Seguindo o hexâmetro datílico – padrão métrico típico do gênero, observado já nos *Idílios* de Teócrito e posteriormente sancionado por Virgílio nas *Bucólicas* –, as églogas latinas de Boccaccio abarcam uma porção de temas – de ordem amorosa, política, ética, teológica –, sempre dentro de uma moldura pastoril. Lummus (*in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155) sugere uma progressão na sequência em que esses temas aparecem, progressão essa que poderia ser lida em chave metapoética e, em última instância, “autobiográfica”:

The story recounted by the *Buccolicum carmen* follows Boccaccio’s life from his initial infatuation with love poetry to the political, ethical, and theological issues of his later life. It may seem at first glance that Boccaccio restructures the arc of his life to coincide with the ideal of the Christian conversion story, familiar from Paul, Augustine, and Dante, among others, since the subject of the poem turns away from love and worldly affairs toward concern for the fate of the soul. (Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155-6)³⁸

Para além desse tipo de interpretação, o fato é que tal progressão no *Buccolicum carmen* – partindo do pressuposto de que ela realmente exista – pode ser mais bem

³⁵ Cf. Boccaccio, *Epistola* XXIV; Branca, 2001, p. LIV.

³⁶ A respeito desse ponto, concordamos com Juliani (2011, pp. 51-53) quando esta defende que, para além da veracidade do fato, tal “conversão” deve ser antes vista como um *topos* literário, por meio do qual Boccaccio constrói para si uma *persona* poética. Por anacrônico que possa parecer, é importante refletir sobre em que medida o emprego desse *topos* é relevante para a apreciação da produção latina do autor: até que ponto se pode estabelecer uma relação entre esse momento de reorientação cristã (relatado por Petrarca em *Seniles* I, 5) e a obra boccacciana? Citemos um trecho de Juliani (2011, pp. 52-3): “É fato que tal momento [de direcionamento espiritual], presente na biografia de Boccaccio, muito provavelmente retoma um *topos*, uma construção a nos lembrar que, tanto Agostinho (cf. *Confissões*), quanto Dante (cf. *Divina Comédia*) e Petrarca (cf. *Epístola ao monte Ventoso* e *Secretum*) elaboram a imagem de um poeta que se converte ao final da vida. Pesquisas sobre biografismo de autores nos mostram que esses tipos de texto, que contêm dados sobre o contexto em que viveu o poeta retratado, apresentam certas regularidades (como por exemplo, discorrem sobre o lugar onde ele possivelmente nasceu, de quem foi filho, como passou a vida, momentos decisivos em sua carreira) que, todavia, não podem ser levadas ao pé da letra. Isso porque há uma grande possibilidade de que estes poetas tenham sido descritos levando-se em conta *topoi* e anedotas, baseadas muitas vezes na própria produção poética do autor retratado. Basta nos lembrarmos que o próprio Vittore Branca (...) atesta que, em muito do que foi dito sobre o autor, utilizaram-se interpretações ‘românticas’ (‘romantiche’) e que se baseavam em passagens de obras consideradas autobiográficas por muitos estudiosos. A utilização de passagens de obras do próprio autor biografado para determinar circunstâncias de sua formação que, por sua vez, em caminho inverso, explicariam suas obras, traz ainda outro agravante: a desconsideração da *persona* poética”.

³⁷ Kirkham, 2007, p. 256.

³⁸ E voltamos novamente à questão da nota 36. O que há de interessante nesse breve comentário de Lummus é que o estudioso sugere uma mudança de vetor, redirecionando o foco da discussão da *bios* para a *factio*: não é a obra que corresponde à vida do poeta, mas sim a vida do poeta que é “fingida” (do verbo *finigo*, em latim “modelar”, “esculpir”, “representar”, “dissimular”) na obra – “(...) Boccaccio *reestrutura o arco da sua vida para coincidir com o ideal* da história da conversão cristã (...)” (Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 155, tradução e grifo nossos). Cf. ainda Juliani (2016).

compreendida à luz da tradição alegórica à qual Boccaccio, declaradamente, deseja se filiar.³⁹

Passemos, então, a um breve resumo das écloas, de modo a averiguar até que ponto essa leitura de Lummus (*ibid.*) se sustenta. A primeira delas, *Galla* (“Gala”), já no título sugere uma alusão à décima e última bucólica de Virgílio.⁴⁰ Trata-se de um diálogo entre os pastores Damon e Tíndaro, no qual vemos aquele lamentando copiosamente a infidelidade de sua amada ninfa Gala, a quem ele compara em beleza à ninfa Galateia – esta, segundo a versão mitológica mais difundida, presente em Homero (*Iliada* XVIII, 45), Hesíodo (*Teogonia* 250) e Ovídio (*Metamorfoses* XIII, 750ss.), seria a belíssima filha de Nereu, por quem o horrendo ciclope Polifemo teria cultivado uma paixão não correspondida. Tíndaro tenta consolar o amigo, e o convida a contar sua história como forma de aliviar a dor – “enquanto isso, Damon, diga-me qual é a dura pena que o aflige: contar as dores alivia o ânimo” (*interea que dura lues michi pandito, Damon, / te cruciet: leviat mentes recitasse dolores* – *Galla* I, 26-27). Apesar dos esforços de Tíndaro, Damon acaba concluindo, em tom pessimista, que “o amor é selvagem, sempre o flagelo mais certo dos jovens” (*trux amor, et iuvenum semper certissima pestis* – v. 136).

A segunda écloga, *Pampinea* (“Pampínea”), traz o único solilóquio do *Buccolicum carmen* – todas as outras écloas apresentam diálogos. Aqui o leitor entra em contato com o personagem Melampo, que reproduz as queixas amorosas de Palemo. Este, desolado por ter perdido o amor da ninfa Pampínea para o pastor Glauco, compara sua experiência à de Júpiter, Febo e Argos, e também à do pastor Coridon em relação a Aléxis, narrada na segunda bucólica de Virgílio – “ainda assim, em vez de Virgílio, Palemo (provavelmente o duplo pastoril de Boccaccio) afirma que foi Násilo (um Ovídio *Naso* sutilmente velado) quem o ensinara” (Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 157; tradução nossa): “sem dúvida foi Nasilo quem me ensinou [seus truques] nas selvas distantes” (*Nasilus in silvis docuit me nempe remotis* – *Pampinea* II, 85). Em sua epístola a Martino da Signa, Boccaccio se refere às écloas I e II como experimentos juvenis de poesia erótica (*iuveniles lascivias meas* – *Epist.* XXIII, 4). Ao lidar com a temática do amante abandonado, Boccaccio acaba revestindo seu mundo bucólico de uma substância elegíaca – e conforme veremos, essa mesma tópica poderá ser atestada em *Olympia*, porém com diferentes implicações.

As sete écloas que se seguem veiculam alegorias relacionadas a eventos políticos ocorridos entre os anos de 1347 e 1355. *Faunus* III (“Fauno”) é, documentadamente, uma

³⁹ Retomaremos a essa questão mais adiante, na seção “Sobre *Olympia*”, quando tratarmos da epístola de Boccaccio a Martino da Signa.

⁴⁰ “The first eclogue, entitled *Galla*, takes up where Virgil’s tenth eclogue left off” (Lummus, *ibid.*, p. 157).

reelaboração da segunda epístola bucólica de Boccaccio a Checco Rossi. Tal composição, observa Perini (1994, p. 696), testemunharia não só uma passagem do módulo dantesco para o petrarquiano, mediante o cancelamento da forma epistolar original e a consequente substituição do diálogo direto pelo diálogo narrado; mas também um “salto de qualidade” – “a afirmação no *Buccolicum carmen* de sua própria entelêquia; uma programática alegorização de episódios existenciais precisos” (*ibid.*, tradução nossa), em que ficção e repertório biográfico se mesclam.

Essa terceira écloga apresenta um Boccaccio “forlivense”, imerso na corte dos Ordelaffi, quando da expedição de Luís I da Hungria contra os angevinos de Nápoles. Historicamente, sabe-se que, no outono de 1347, o líder gibelino Francesco degli Ordelaffi havia deixado a comuna de Forlì para se juntar àquele rei, que estava prestes a invadir Nápoles. Em maio de 1348, porém, ele teria retornado a Forlì por causa de um ataque conduzido à cidade pelo Conde Asturgo de Durfort, um guelfo agindo em prol da Igreja. Tal ataque teria sido motivado pela recusa de Francesco a pagar impostos para a Igreja, recusa ainda mais grave pelo fato de que ele apoiava o rei Luís da Hungria, e não a rainha Joana, que tinha a aprovação do Papa.⁴¹ A única coisa que Boccaccio nos conta a respeito dessa écloga em sua epístola a da Signa, contudo, é que o personagem “Fauno” representaria Francesco degli Ordelaffi, assim apelidado devido ao seu amor pela caça.⁴² Não obstante, a partir da primeira versão epistolar do texto, seria possível fazermos outras associações. Na versão original, tínhamos um diálogo entre Moeris, representando Checco Rossi, e Menalcas, representando Boccaccio. Com a revisão, a figura de Menalcas foi dividida em duas figuras contrastantes – Pânfilo e Palemo. Ao que parece, Palemo seria Boccaccio, pelos elogios que tece a Petrarca e também pelos preparativos de sua partida no final da écloga (vv. 125-7) – numa carta a Zanobi da Strada, em 1348, Boccaccio escreveu que estava se preparando para acompanhar Francesco degli Ordelaffi a Nápoles, como um observador. Entretanto, conforme aponta Smarr (1987, p. 210), as referências que eram claramente autobiográficas na primeira versão passam a ter uma identidade mais “confusa”, e talvez com isso mais ficcionalizada, na versão final da écloga. Enfim, o argumento de *Faunus* poderia ser resumido da seguinte maneira: Palemo (Boccaccio) e Pânfilo (Checco di Meletto Rossi) elogiam o laureado Mopso

⁴¹ Smarr, 1987, p. 210.

⁴² *Tertie vero egloge titulus est Faunus, nam, cum eiusdem causa fuerit Franciscus de Ordelaffis olim Forlivii capitaneus, quem, cum summe silvas coleret et nemora ob insitam illi venationis delectationem, ego sepissime “Faunum” vocare consueverim eo quod fauni silvarum a poetis nuncupentur dei, illam Faunum nominavi (Epist. XXIII, 5.* “O título da terceira écloga é *Fauno*, pois tendo por tema Francesco degli Ordelaffi quando já capitão de Forlì, visto que este cultivasse um enorme apreço pelas selvas e bosques devido ao seu inato prazer com a caça, eu tinha o constante hábito de chamá-lo ‘Fauno’, porquanto as divindades das selvas são chamadas de faunos pelos poetas, e assim decidi nomear a écloga *Fauno*”).

(Petrarca) e demonstram sua preocupação pela situação atual de Partênopo (Nápoles), que se encontra sob a ameaça de Polifemo (rei Luís da Hungria) e de seu aliado Fauno (Francesco degli Ordelaffi).⁴³

As três élogas seguintes tocam em assuntos relacionados à estadia de Boccaccio na corte napolitana, sob os auspícios do grão-senescal Niccolò Acciaiuoli. Em *Dorus IV* (“Doro”), Boccaccio lida com eventos relacionados à invasão húngara em Nápoles, e mais especificamente à fuga do rei Luís da Sicília. Sob esse pano de fundo, elabora-se um diálogo em tom invectivo entre Doro (máscara para o rei Luís da Sicília),⁴⁴ Montano (identificado como um habitante qualquer de Volterra) e Fítias (Niccolò Acciaiuoli) – todas essas associações são explanadas pelo poeta na epístola XXIII (7-8).⁴⁵ Attilio Hortis (1879, p. 14) observa que Boccaccio retrata aqui as diferentes personalidades de Luís e Niccolò: o primeiro como destemido e autocomplacente; o segundo como um conselheiro paciente, confortando aquele mas sem lhe dar esperanças vãs.

Vittore Branca (1977, p. 76, *apud* Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 158) apontou que a invectiva da quarta égloga boccacciana se transformaria na elegia da quinta (*Silva cadens*) e no hino da sexta (*Alcestus*). Em *Silva cadens V* (“A selva cadente”) – cujos versos de abertura ecoam o *incipit* da primeira bucólica de Virgílio –⁴⁶ temos um diálogo entre Pânfilo (“o que ama a todos”) e Calíopo (“bom som”),⁴⁷ com predominância de um monólogo

⁴³ Cf. Kirkham, 2007, p. 256; Slavitt, 2010, p. 15.

⁴⁴ *Ab amaritudine eam nominavi, nam grece “doris”, “amaritudo” latine sonat (Epist. XXIII, 7.* “Denominei-a a partir de ‘amargura’, pois *doris*, em grego, significa *amaritudo* [= amargura] em latim”). “‘Dorus,’ he [Boccaccio] thought, meant ‘bitter,’ but there I’m afraid he was wrong” (Slavitt, 2010, p. 24). Cf. também Smarr, 1987, p. 214.

⁴⁵ *Collocutores autem sunt Dorus, idest rex ipse in amaritudine positus, et Montanus, pro quo assummi potest quicumque vulterranus, eo quod Vulterre in monte posite sunt et ipse rex ad eas deveniens ab eisdem Vulterranis susceptus est; tertius est Phytias, pro quo intelligo Magnum Senescallum qui nunquam eum deseruit (Epist. XXIII, 8.* “Os interlocutores são Doro, que é o rei em situação de amargura, e Montano, que pode ser tomado por um volterrano qualquer, porquanto Volterra está situada em uma montanha e o próprio rei, ao chegar nela, foi recebido pelos volterranos. Há ainda um terceiro, Fítias, por quem me refiro ao grão-senescal que nunca o abandonou”). Cf. Lummus, *in* Kirkham *et al.* (ed.), 2013, pp. 157-8; Slavitt, 2010, pp. 23-32; Lidonnici, 1914, pp. 320-2.

⁴⁶ A observação é de Lummus (*in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 158). Comparem-se os versos 1-2 de *Silva cadens* de Boccaccio – *Pamphyle, tu placidos tecum meditaris amores / Calcidae, viridi recubans in gramine solus* (“Pânfilo, você fica meditando consigo sobre os plácidos amores da Calcídia, deitado sozinho na verde grama”) – com os versos 1-2 da *Bucólica I* de Virgílio – *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi, / Silvestrem tenui musam meditaris avena* (“Tu, sob a larga faia reclinado, / silvestre musa em tênue cana entoas”) – lembramos que as traduções das obras de Virgílio, exceto quando receberem indicação diferente, são sempre de Manuel Odorico Mendes).

⁴⁷ *Collocutores duo sunt, Caliopos et Pamphylus. Pro Caliope ego intelligo aliquem optime recitantem damna desolate civitatis, nam “caliopes” grece, “bona sonoritas” est latine (...). Pro Pamphylus autem accipi potest quem maluerimus ex Neapolitanis civitatem suam integre diligentem, cum “pamphylus” grece, latine “totus” dicatur “amor” (Epist. XXIII, 10.* Os interlocutores são dois: Calíopo e Pânfilo. Por Calíopo eu me refiro a alguém capaz de narrar, da melhor maneira, os danos da cidade desolada, pois *caliopes*, em grego, quer dizer *bona sonoritas* [= boa sonoridade] em latim (...). Por Pânfilo pode-se compreender alguém

do último, no qual veríamos um lamento pelo estado negativo em que Nápoles se encontrava após a fuga do rei Luís (aqui identificado com Alcesto).⁴⁸ Lidonnici (1914, p. 322) sugeriu, ainda, que Pânfilo poderia representar Boccaccio, geograficamente afastado, mas emocionalmente ligado a Nápoles e ansioso por notícias. E Smarr (1987, pp. 217-8) apresenta uma hipótese bastante instigante, de que, visto que frequentemente se toma Calíope pela musa da poesia épica, a égloga *Silva cadens* talvez tenha sido concebida parcialmente como um poema histórico, no qual o processo de transformação da história em poesia seria evidenciado – o episódio da queda de Troia forneceria um modelo para o tema.

Já em *Alceustus* VI (“Alcesto”) teremos uma canção de triunfo, entoada pelos personagens Amintas e Melibeus, em homenagem ao mesmo rei Luís, quando de seu retorno de Provença a Nápoles.⁴⁹ Sobre esses dois interlocutores, cujos nomes aparecem frequentemente nas *Bucólicas* de Virgílio,⁵⁰ Boccaccio diz a Martino da Signa que não atribuiu nenhum significado específico.⁵¹ A estrutura da égloga, que muda de lamento para louvor, também ecoa Virgílio, particularmente as écloas V e VIII – esta inclui o tema do retorno e usa também um refrão,⁵² mas tem por foco o amor e não a política; aquela tem como assunto de um canto pareado a morte e a apoteose de Dáfnis, personagem que é geralmente interpretado como uma alegoria de César e, assim, compartilharia com a égloga boccacciana o fundo político.⁵³ Entretanto, lembra Smarr (1987, p. 219), as duas canções dentro da égloga boccacciana evoluem, juntas, da tristeza para o júbilo, ao passo que nas écloas virgilianas citadas existe um contraste entre os discursos dos pastores – um alegre, outro triste.

As écloas VII, VIII e IX de Boccaccio voltam-se aos assuntos políticos de Florença, “e tornam-se progressivamente mais negativas” (Lummus, *in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 158, tradução nossa). *Iurgium* VII (“A querela”) retrata o conflito entre Dáfnis

dentre os napolitanos de que mais gostemos e que seja completamente devoto à cidade; ora “Pânfilo”, em grego, quer dizer *totus amor* [= todo amor] em latim”).

⁴⁸ Cf. Lummus, *in* Kirkham *et al.* (ed.), 2013, p. 158; Slavitt, 2010, pp. 33-8.

⁴⁹ Cf. Lummus, *ibid.*, p. 158; Slavitt, *ibid.*, pp. 39-46.

⁵⁰ Veja-se, por exemplo, Virg., *Buc.* I; II, 35, 39; III, 1, 66, 74, 83 etc. Cf. também discussão sobre aspectos bucólicos em *Olympia* na seção 2.1.

⁵¹ *Collocutores duo sunt, Amintas et Melibeus, pro quibus nil penitus sentio* (*Epist.* XXIII, 12. “Os interlocutores são dois, Amintas e Melibeus, aos quais não atribuo nenhum significado profundo”).

⁵² Cf. *Buc.* VIII, 68 ss. (*ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* – “trazei-me, versos meus, trazei-me Dáfnis”) e *Alceustus* 103 ss. (*plaudite iam colles, et vos iam plaudite montes / redditus est nostris Alceustus, redditus antris* – “ora alegrem-se, ó colinas; ora alegrem-se também, ó montes! Alcesto retornou para nós, ele retornou às grutas”).

⁵³ Smarr, 1987, p. 219. “Cantam, Mopso a morte, Menalcas a apoteose de Dáfnis. Este crêem alguns ser um filho de Mercúrio, inventor na Sicília da poesia bucólica; vários, o filho de Polion; Vives, Jesus Cristo; Piério, Quintílio de Cremona; Júlio Scaligero, Flacco irmão do poeta; outros, Quintílio Varo. Pensa Joseph Scaligero, mais seguido, que é Júlio César; e La Rue suspeita que apareceu a égloga por ocasião de alguma festa em honra do ditador” (Odorico Mendes, 2008, p. 112).

(imperador Carlos IV) e Flórida (Florença).⁵⁴ O título, segundo aponta Smarr (1987, p. 221), provavelmente deriva de uma glosa de Sérvio à terceira bucólica de Virgílio, descrita pelo comentador como *plenam iurgii*, “cheia de querelas”. Ainda segundo Smarr (*ibid.*), Boccaccio teria usado essa bucólica como modelo para a troca de insultos e ataques, incluindo a acusação do roubo de parte do rebanho. Sabe-se que Boccaccio fora enviado de Florença a Avignon no ano de 1354, para averiguar o estado de ânimo do Papa e os planos dele acerca da possível coroação de Carlos IV como sacro imperador de Roma. Ao que parece, Boccaccio, contrariando as opiniões de Petrarca e Dante, não mostrava interesse num império mundial romano, e acreditava que isso poderia ameaçar a autonomia florentina.⁵⁵

Acerca de *Midas VIII* (“Midas”), Boccaccio não fornece muitos detalhes. Na epístola a Martino da Signa, o poeta se limita a dizer que essa égloga trata de um senhor extremamente avaro, nomeado “Midas” como forma de alusão ao mitológico rei da Frígia. A respeito dos interlocutores, Fítias e Damon, Boccaccio explica apenas que são dois amigos muito próximos.⁵⁶ No poema, o irado Fítias destila uma crítica ferrenha ao tal Midas, enquanto Damon tenta pacificar o amigo. Apesar da escassez de informações, boa parte dos comentadores suspeita que o avarento do título referir-se-ia a Niccolò Acciaiuoli,⁵⁷ e que Fítias personificaria Boccaccio. O tema da égloga teria como base, então, uma desastrosa visita do poeta à corte do grão-senescal, em 1362 – apesar de ter sido convidado, o

⁵⁴ *Pro Daphni ego intelligo imperatorem, nam Daphnis, ut in maiori volumine Ovidii legitur, filius fuit Mercurii et primus pastor: sic et imperator inter pastores orbis, idest reges, consuevit esse primus. Florida Florentia est, etc. (Epist. XXIII, 14. “Por Dáfnis eu me refiro ao imperador, já que Dáfnis, conforme se lê na obra-prima de Ovídio, foi filho de Mercúrio e também o primeiro pastor; desse modo, também dentre os pastores do mundo – isto é, dentre os reis –, o imperador geralmente é o primeiro. Flórida é Florença, etc.”).*

⁵⁵ Smarr, 1987, p. 222.

⁵⁶ *Fuit enim Midas rex Frigie avarissimus, et quoniam in egloga ista de quodam domino avarissimo habeatur sermo, eundem “Midam” dicere et eglogam titolare placuit. Collocutores duo sunt, Damon et Phytias, idest duo amicissimi homines (Epist. XXIII, 15-6. “Com efeito, Midas foi o avaríssimo rei da Frígia e, porquanto nesta égloga fala-se também de um senhor avaríssimo, agradou-me chamá-lo de ‘Midas’ e assim intitular a égloga. Os interlocutores são dois: Dámon e Fítias, ou seja, dois homens amicíssimos”).*

⁵⁷ Niccolò Acciaiuoli, o mesmo que, na terceira égloga, apareceu sob a pele do personagem Fítias. Embora não seja a regra, essa “troca de papéis” é bastante comum no decorrer da obra. Petrarca, por exemplo, ora apareceria referido no *Buccolicum* sob o disfarce de Mopso (*Faunus III*), ora sob o de Silvano (*Saphos XII*), ora sob o de Filóstropo (*Phylostropos XV*). Vale lembrar, como notou o prof. Paulo Vasconcellos, que esse mesmo procedimento pode ser observado nas bucólicas virgilianas: Virgílio parece se projetar tanto em Títilo como em Menalcas. Na égloga VI se tem uma *recusatio* da poesia épica, mas quem é advertido por Apolo é Títilo – em Calpúrnio Sículo, *Tityrus* será chamado *sacer uates*, “vate sagrado” (*Écl. IV*, 65), com poderes órficos. Na égloga V (85-7) de Virgílio, o pastor Menalcas cita versos das élogas II e III como se fossem de sua autoria; mas a formulação talvez comporte ambiguidade: *hac te nos fragili donabimus ante cicuta (...) / haec eadem docuit (...)* (“dar-lhe-ei de presente este frágil caniço [...], o mesmo que lhe ensinou [...]”, tradução nossa) – ou seja, ele pode ter cantado composição alheia. Quintiliano (VIII, 47), citando uma passagem das *Bucólicas*, diz: *Hoc enim loco (...) non pastor Menalcas sed Vergilius est intellegendus* (“Nesta passagem, [...] compreende-se não o pastor Menalcas, mas sim Virgílio”). Sérvio já advertia, porém, para a necessidade de não se interpretar mecanicamente: *Tityri sub persona Vergilium debemus accipere, non tamen ubique, sed tantum ubi exigit ratio* (“Devemos entender o personagem Títilo como sendo Virgílio, mas nem sempre, apenas quando o bom senso determinar isso”).

certaldense teria sido tratado com profundo desdém.⁵⁸ Numa carta a Nelli, Boccaccio escreve que Niccolò gostava de falar sobre livros embora nunca os tivesse lido, e que mantinha sua biblioteca sempre fechada, de modo que ninguém tivesse acesso a ela. Quanto a Damon, Lidonnici (1914, p. 325), seguido por Slavitt (2010, p. 55), sugere que esse personagem corresponde a Maghinardo dei Cavalcanti, que em 1362-3 teria acolhido Boccaccio em sua própria casa. Já Branca (1977, p. 104), seguido por Perini (1994, p. 980) e Lummus (*in* Kirkham *et al.* [ed.], 2013, p. 158), aponta o humanista Barbato da Sulmona, a quem Boccaccio teria feito uma visita durante sua viagem à corte, porém no ano de 1355, e não 1362-3.

Lipis IX (“Ansiedade”) traz ao palco bucólico os personagens Bátraco (do grego “sapo”, seria uma personificação do cidadão florentino)⁵⁹ e o forasteiro Arcas (nome que ressoa a palavra Arcádia, lugar de onde o personagem viera; seria, talvez, a personificação de um ideal da Grécia antiga).⁶⁰ Em linhas gerais, pouco há que se comentar a respeito dessa écloga, exceto que é uma continuação da sétima no que toca à temática: assim como em *Iurgium*, aqui Boccaccio apresenta uma crítica ferozmente irônica à coroação imperial de Carlos IV de Luxemburgo, ressaltando sua desconfiança pelos imperadores e a covardia dos florentinos.⁶¹

Com exceção da última écloga (*Aggelos*, “Mensageiro”), que é uma dedicatória de toda a obra a Donato Albanzani, os poemas restantes deixarão de lado os temas políticos localizados para adentrar em assuntos mais abrangentes, relacionados ao fazer poético, bem como a questões de ordem moral e teológica, por exemplo.⁶² Assim, no contexto geral do *Buccolicum carmen*, a écloga *Vallis opaca X* (“O vale escuro”) pode ser vista como um *turning point* – ao mesmo tempo em que continua o argumento “romanholo” iniciado em *Faunus III* (a primeira das éclogas “históricas” da coleção), a décima écloga termina a série em uma espécie de *Ringkomposition*, apresentando agora uma visão obscura e pessimista do

⁵⁸ Cf. Lummus, *in* Kirkham *et al.* (ed.), 2013, p. 158; Smarr, 1987, p. 225.

⁵⁹ Já na écloga *Iurgium* Boccaccio coloca na boca do personagem Dáfnis a seguinte fala, destilada contra Flórida: *Me miserum! raucis veni contendere ranis* (v. 127. “Ai de mim! Eu vim debater com rãs coaxantes!”). E, na epístola a Martino da Signa, diz Boccaccio: *Pro Batracos ego intelligo Florentinorum morem: loquacissimi enim sumus, verum in bellicis nil valemus, et ideo Batracos, quia grece “batracos”, latine “rana” sonat; sunt enim loquaces plurimum rane et timidissime* (*Epist.* XXIII, 18. “Por Bátraco eu me refiro a uma característica dos florentinos: em verdade, nós somos bastante tagarelas, mas não valem nada na guerra; por isso uso ‘Bátraco’, porque a palavra grega *batrachos* equivale a *rana* [= rã] em latim, e as rãs são eloquentes em demasia, mas extremamente medrosas”).

⁶⁰ *Archas autem pro quocunque homine extero potest accipi, et ideo nullam nomini significationem propriam volui* (*Epist.* XXIII, 18. “Quanto a Arcas, pode-se entender qualquer homem estrangeiro, por isso não atribuí ao nome nenhum significado particular”). Cf. Slavitt, 2010, p. 64; Lidonnici, 1914, p. 327; Smarr, 1987, p. 229.

⁶¹ Lummus, *in* Kirkham *et al.* (ed.), 2013, p. 158.

⁶² *Ibid.*

mundo e da história conduzidos pelos interesses gananciosos dos homens.⁶³

Vallis opaca, portanto, reconta a dissolução moral e política do universo pastoril. Nela são introduzidos os personagens Lícidas – nome composto a partir da palavra grega *lýkos*, “lobo”, como metáfora para um tirano – e Dorilo – a partir do diminutivo de *doris*, que, segundo Boccaccio, significaria “amargura”, referindo-se a um prisioneiro mergulhado em tristeza.⁶⁴ A identificação dessas figuras está longe de ser incontestável. Comentadores notaram que Dorilo, sendo um poeta, poderia ser um disfarce para o próprio Boccaccio.⁶⁵ Mas, contrariando as expectativas (ao menos quando consideramos a linha de raciocínio seguida até aqui, de associações mais ou menos unívocas), até onde se sabe Boccaccio nunca teria sido preso ou tido seus bens confiscados. Interessante nesse sentido é a interpretação que Carrara (s/d, p. 120) propõe, de cunho mais moralizante, segundo a qual Polipo (mencionado no verso 34) e Lícida não se relacionariam a figuras históricas específicas, mas sim, respectivamente, à “pobreza, ou ignorância, ou cupidícia, ou às amarras e necessidades da vida diária” e a “alguém que poderia ter ajudado Dorilo a se erguer, por meio de sua proteção ou exemplo” (tradução nossa). Lidonnici (1914, p. 330), porém, sugere a identificação de Polipo com Acciaiuolli – a identificação de Boccaccio com Dorilo, nesse caso, não implica a prisão do poeta, mas sim aquela sua infamada estadia na corte do grão-senescal. Para além dessas possíveis associações, chama-nos a atenção nessa écloga, particularmente, a imagem das moradas inferiores como um lugar de trevas, e que nós poderíamos contrastar depois com o Elísio de Olímpia – diz Lícida: “para nós há sempre um inverno glacial, e uma noite sempre escura” (*semper hyemps glacialis inest, nox semper opaca* – v. 84).

A próxima écloga, *Pantheon XI* (“Panteão”), recebe esse título porque trata de coisas divinas, diz Boccaccio a da Signa.⁶⁶ Aqui o leitor tem uma surpresa ao se deparar com

⁶³ Cf. Perini, 1994, p. 697.

⁶⁴ *Pro Lycida ego quendam olim tyrannum intelligo, quem Lycidam a “lyco” denomino, qui latine “lupus” est: et uti lupus rapacissimum animal est, sic et tyranni rapacissimi sunt homines. Dorilus vero est quidam captivus cum assiduo merore consistens, dictus a “doris” quod “amaritudo” sonat, sed ideo Dorilum diminutive dixi, ne plebeius homo eodem nomine diceretur cum rege (Epist. XXIII, 20. “Por Lícida me refiro a um certo tirano do passado, que denomino ‘Lícida’ a partir de *lycos*, que em latim se diz *lupus* [= lobo]; e assim como o lobo é animal rapacíssimo, também os tiranos são homens rapacíssimos. Dorilo é um prisioneiro afundado em constante sofrimento, assim chamado a partir de *doris*, que significa amargura; mas por isto usei o diminutivo ‘Dorilo’, para que um homem plebeu não tivesse o mesmo nome de um rei”). Essa observação final de Boccaccio remete à écloga IV, em que, como vimos, Doro é o nome atribuído a Luís de Taranto.*

⁶⁵ Zumbini, 1886, p. 133; Carrara, 1909, p. 260; Grant, 1965, p. 101; Bergin, 1981, p. 260; Smarr, 1987, p. 232.

⁶⁶ *Undecima egloga dicitur Pantheon a “pan”, quod est “totum”, et “theos”, quod est “deus”, eo quod per totam de divinis sermo sit. In hac tantum auctor loquitur recitans quedam dicta quorundam interloquentium, qui duo sunt, Mirtilis et Glaucus. Pro Mirtile ego intelligo Ecclesiam Dei, quam a “mirto” denomino (...). Pro Glaucos autem ego intelligo Petrum apostolum (Epist. XXIII, 21-2. “A décima primeira écloga chama-se *Pantheon* a partir de *pan*, isto é, ‘todo’, e de *theos*, ‘deus’, porque ali se discorre, do começo ao fim, sobre as coisas divinas. Nela apenas o autor fala, reportando certas conversas dos interlocutores, que são*

a figura do Autor – assim nomeado, *ipsis litteris* – presente na écloga (e nisso seríamos tentados a ver uma intromissão do Boccaccio em *propria persona* no poema, ainda que mantendo a roupagem e o distanciamento bucólicos característicos).⁶⁷ É ele quem narra um diálogo entre Glauco (apóstolo Pedro) e Mírtile (a Igreja católica), de modo a celebrar – sempre através de “fábulas” (*fabulae*)⁶⁸ emprestadas do universo mítico e pastoril romanos – a história da salvação de Cristo. Smarr (1987, pp. 236-7) nota que essa écloga é toda modelada na sexta bucólica de Virgílio, na qual Sileno, a pedido de dois garotos e de uma náiade, concorda em cantar uma série de mitos, começando pelo da cosmogonia. Virgílio reproduz essas canções de modo indireto; semelhantemente, Boccaccio o faz em *Pantheon*, por meio do Autor. Ambas as éclogas terminam com a “estrela vespertina” convocando os personagens a se retirarem – embora Boccaccio, observa Smarr (*ibid.*, p. 237), tenha reinterpretado a frase final de Virgílio para fazer a própria estrela relutante em sair.⁶⁹ Smarr (*ibid.*) pontua, ainda, que a canção de Glauco no poema boccacciano é dividida em metades, representando o Antigo e o Novo Testamentos; e que a invocação da segunda metade ecoaria o verso virgiliano *Paulo maiora canamus*, associando o nascimento de Cristo à famosa bucólica IV de Virgílio.⁷⁰

Nas duas éclogas seguintes a matéria é a poesia, e mais especificamente a fama poética. Em *Saphos XII* (“Safo”) vemos Calíope advertindo Aristeu quanto à sua pressa em ser coroado – “o que você está procurando, menino, entre estes louros, ó tolíssimo, / colhendo ora uns, ora outros?” (*quid, puer, has inter lauros, stultissime, queris, / nunc has, nunc illa carpens?* – vv. 1-2).⁷¹ O título “Safo”, naturalmente, alude à poetisa de Lesbos e, por extensão, à própria poesia ou eloquência.⁷² Calíope, conforme já explicado por Boccaccio em relação à écloga V, significa “bom som” e personifica um tipo de discurso, bem ordenado e

dois: Mírtile e Glauco. Por Mírtile me refiro à Igreja de Deus, que denomino a partir de ‘mirto’ (...). Por Glauco me refiro ao apóstolo Pedro”).

⁶⁷ Cf. Slavitt, 2010, p. 84.

⁶⁸ Sobre a noção (ou noções) de *fabula* em Boccaccio, cf. Heise, 2013, pp. 61-70; e nota 183 *infra*. Cf. ainda Alves, 2013, pp. 19-21.

⁶⁹ Cf. *Buc.* VI, 85-6 (*Cogere donec oves stabulis, numerumque referre / jussit, et invito processit Vesper Olympo* – “Té que, apesar do Olimpo, assoma Vésper, / contar manda o rebanho e recolhê-lo”) e *Pantheon* 236-8 (*Hesperus oceanum cantu detentus Olympo / respuit et seras concessit montibus umbras. / Ite domum, pueri, pastas revocate capellas; / ipse legam lauros: vati vos plaudite, colles* – “Detida no Olimpo por tal canto, Vésper desdenhou o oceano e trouxe sombras tardias às montanhas. Vão para casa, meninos! Chamem de volta as cabras que ora pastam! Eu colherei louros; vocês, colinas, aplaudam o vate”).

⁷⁰ *O! precor, – inquit – / romulides, maiora canam; date carmina, nympe (Pantheon, 134-5.* “Ó!, eu lhes suplico – ele diz –, descendentes de Rômulo, que eu possa cantar coisas maiores; me deem a canção, ninfas!”); cf. em Virgílio: *Sicelides Musae, paulo maiora canamus!* (*Buc.* IV, 1).

⁷¹ Sobre este *topos*, cf. a epístola *Fam.* I.2 de Petrarca, em que o poeta trata do desejo prematuro da fama (a verdadeira fama só seria possível após a morte, sendo a fama terrena algo falso, fundada apenas na opinião do vulgo, que nada sabe).

⁷² *Saphon pro poesi intelligo (Epist. XXIII, 23.* “Por Safo eu me refiro à poesia”).

rítmico; já Aristeu seria mais um *alter ego* do poeta.⁷³ Mas para além de uma interpretação autobiográfica, Perini (1994, p. 1031) enxerga em *Saphos* o potencial de um “manifesto” – uma “écloga-manifesto”, dirá o estudioso, consoante “com o espírito de apologia e exaltação do fazer poético que anima também os últimos dois livros da *Genealogia*” (*ibid.*, tradução nossa).

Em *Laurea* XIII (“Láurea”), por sua vez, instaura-se uma espécie de certame poético entre Stilbon e Dáfnis, sendo o pastor Crítis convocado para julgar qual é o melhor dos dois; o duelo, porém, acaba em empate. Conforme explicado a Martino da Signa, Dáfnis refere-se, de modo genérico, a qualquer poeta distinto. Stilbon representa um mercador genovês específico, com quem Boccaccio teria discutido anos antes de escrever a écloga; e é assim nomeado em alusão a Mercúrio, deus dos mercadores, também conhecido como Stilbon. Crítis, por fim, recebe esse nome a partir do grego *kritikós* (“juiz”, “crítico”), já que atua na écloga como um juiz.⁷⁴ Como bem nota Smarr (1987, p. 249), a identidade do mercador genovês não é relevante, uma vez que, no poema, ele serve apenas como pretexto para a elaboração de uma defesa da carreira poética, assim como a figura do médico nas *Invective contra medicum* (1352-5) de Petrarca.⁷⁵ Comentadores apontaram, ainda, a semelhança entre o embate poético que ocorre na écloga boccacciana e aquele que se passa na terceira bucólica de Virgílio, protagonizado por Menalcas e Dametas, e mediado por Palemo.⁷⁶ Percebe-se também que *Laurea* dá continuidade ao tópico iniciado em *Saphos* – a

⁷³ *Aristeum pro me pono avidum ad poeticam devenire, et ideo “Aristeum” me nomino ab Aristeo quodam, qui usque ab adolescentiam suam linguam adeo impeditam habuit, ut vix posset aliquid satis exprimere plene; demum, solutis lingue nexibus, eloquens factus est (Epist. XXIII, 24. “Aristeu coloco no lugar de mim mesmo, ávido por me tornar poeta, e ainda me nomeio ‘Aristeu’ por causa de um certo Aristeu que até a adolescência teve a sua língua enrolada a tal ponto que com dificuldade podia se exprimir de modo satisfatoriamente claro; mas finalmente, tendo a língua solta dos nós, tornou-se eloquente”)*. Smarr (1987, p. 244) sugere que a mudança que ocorreu em Aristeu pode ser lida como a transição de Boccaccio do vernáculo para o latim, conforme implícito nos versos 51-3 do poema: *Puero carmen vulgare placebat. / Illud Lemniadi claudo concessimus; ast nunc / altior est etas, alios que monstrat amores* (“Quando menino, agradava-me a canção vulgar – eu atribuíra isso ao deus coxo de Lemnos; mas agora estou numa idade mais avançada, que me revela outros amores”).

⁷⁴ *Pro Daphni ego unumquenque poetam insignem accipio, eo quod poete eadem corona honorentur, scilicet laurea, qua honorari consueverunt victores atque triumphantes cesares, qui primi sunt pastores, ut Daphnis de quo supra. Stilbon pro quodam ianuense mercatore pono, cum quo disceptationem quandam iamdudum Ianue habui, de qua in hac egloga mentionem plurimam facio; quem “Stilbonem” vocito a Mercurio mercatorum deo, qui et Stilbon dicitur. “Critis” grece, latine “iudex” est, et ponitur pro quodam assumpto hic in iudicem litigii iam dicti (Epist. XXIII, 26. “Por Dáfnis compreendo todo poeta ilustre, pelo fato de que os poetas são honrados com aquela mesma coroa de louros, com a qual se costumava honrar os césaes vitoriosos e triunfantes, que também foram os primeiros pastores, como o Dáfnis já mencionado acima. Por Stilbon eu imagino um certo mercador genovês, com quem já travei uma discussão em Gênova, da qual faço menção frequente nesta écloga; e o chamo ‘Stilbon’ por causa de Mercúrio, deus dos mercadores, que também é conhecido como Stilbon. ‘Crítis’, em grego, quer dizer *iudex* [= juiz] em latim, aqui inserido como alguém que foi apontado como juiz do litígio citado”).*

⁷⁵ Sobre essas invectivas de Petrarca, cf. Morganti, 2008.

⁷⁶ Cf. Carrara, 1909, pp. 123-4; Grant, 1965, p. 105; Bergin, 1981, p. 264; e Smarr, 1987, pp. 248-9.

celebração da poesia e seu distanciamento em relação ao vulgo.

Chegamos, enfim, ao décimo quarto poema, objeto de nosso estudo, *Olympia*. Deixaremos para explorá-lo em mais detalhes nos próximos capítulos. Para o presente momento, entretanto, interessa-nos observar a posição que essa égloga ocupa no conjunto do *Buccolicum carmen*. De fato, até aqui pudemos perceber que a sequência em que os poemas são organizados não parece fortuita, visto que eles se agrupam em torno de eixos temáticos afins, e frequentemente uma égloga retoma o tópico de outra. Isso nos leva a concordar com Lummus (*in Kirkham et al.* [ed.], 2013, p. 156), quando ele afirma que é possível entrever uma progressão temática no decorrer da obra, como se uma imagem fosse se transformando em outra até podermos divisar um fino arco narrativo que uniria as dezesseis composições.⁷⁷ No que se refere à *Olympia*, particularmente, poderíamos notar, conforme já mencionamos acima, um contraste com a décima égloga, *Vallis opaca*: enquanto nesta Lícidas apresenta a Dorilo uma imagem medonha dos infernos, a garota Olímpia, naquela, narra as delícias e o conforto do paraíso celeste a seu pai. Em *Pantheon*, também podemos entrever um “gancho” narrativo, quando Glauco, perto do final da égloga, faz uma breve menção aos Campos Elísios: “Você verá presentes, e todos os Campos Elísios – onde você habitará – preencherem-se de beleza, e o agradável solo da região ancestral! Desse lugar, Codro irá surgir” (*et munera cernes / et quos pulchra coles campos replerier omnes / elysios et dulce solum regionis avite! Hinc Codrus veniet – Pant.* 222-5). Também em *Saphos* vê-se uma alusão à morada de Olímpia, quando Calíope revela a Aristeu que Safo – a Poesia – vive no topo de uma montanha, onde ela consegue meditar e, sem sair do lugar, visitar as moradas de Pluto, observar os segredos do mar e as grutas das ninfas, ou até mesmo viajar aos “montes elísios” e ver “os alegres prados, as plácidas flores e as folhas verdejantes” (*vel petit elysios colles et gramina leta / conspicit et placidos flores frondesque virentes – Saphos* 114-5). E no mesmo poema introduz-se a figura de Virgílio-Mínciade (*id.* 67), que terá uma função importantíssima no desenvolvimento de *Olympia*. Assim, é possível depreender que a décima-quarta égloga boccacciana irá se inserir, igualmente, nesse diálogo entre poesia e cristandade.

Logo na sequência, em *Phylostropos* XV (“Filóstropo”, “Conversão ao amor”), Boccaccio vai reportar uma conversa entre o poeta cego Tiflo (de novo, um *alter ego*) e

⁷⁷ Cf. citação na nota 38 acima. Em sua monografia *Il poema bucolico del Boccaccio* (1967?, citada por Smarr [1987, p. LXXIV] e Velli [1990, p. 46]), à qual não tivemos acesso, Silvia Labagnara apresentaria um argumento nessa mesma direção, ao propor que a sequência de élogos do *Buccolicum carmen* formaria um conjunto unitário.

Filóstropo (Petrarca),⁷⁸ por meio da qual este convence aquele a abandonar o domínio do prazer terreno para habitar uma floresta governada por Deus. Aqui Boccaccio estaria jogando com aquele *topos* de sua “conversão” religiosa, que teria sido largamente estimulada por Petrarca.⁷⁹ Ao final da écloga, percebendo quão vão é preocupar-se com as coisas terrenas, inclusive com a fama poética, o personagem Tiflo diz a Filóstropo: “eu irei, seguindo-o após você ter tomado o caminho. / Que meu louro viva feliz, e vocês também, minhas cabrinhas; / nós vamos colher as folhas das palmeiras na praia síria” (*urgeor insistam. Tu primus summito callem. / Laurea sis felix, et vos estote, capelle; / imus et ex syrio carpamus litore palmas* – vv. 219-21). Teria essa conversão, esse direcionamento espiritual e essa renúncia às coisas terrenas alguma relação com a écloga anterior? Ora, ainda que tal ligação se estabeleça de modo sutil, não unívoco, acreditamos que também *Phylostropos* dialogaria com *Olympia*. Conforme veremos adiante, assim como Tiflo a princípio, o personagem Sílvio de *Olympia* parece ser um sujeito bastante apegado ao plano terreno; a diferença é que, mesmo depois de ouvir as maravilhas narradas pelo espírito de sua filha Olímpia, ele continuará, obstinadamente, apegado ao mundo material.

Para concluir a obra, a última écloga *Aggelos XVI* (“Ângelo”, “O mensageiro”) – nós já adiantamos acima – traz uma dedicatória ao gramático, humanista e amigo de Boccaccio, Donato Albanzani (c. 1326-1411). Este aparece sob o nome de Apenino,⁸⁰ que logo na abertura do poema pergunta a Ângelo quem é o pastor dono do incrível rebanho que está ali diante dele – “Ângelo, eu lhe pergunto, que rebanho é esse?” (*Aggele, quis, queso, pecus hoc [...]?* – v. 1). Ângelo, que seria a personificação da própria obra pastoril

⁷⁸ *Quintadecima egloga dicitur Phylostropos, eo quod in ea tractetur de revocatione ad amorem celestium ab amore illecebri terrenorum; nam Phylostropos dicitur a “phylos”, quod est “amor”, et “tropos”, quod est “conversio”. Collocutores duo sunt, Phylostropus et Typhlus. Pro Phylostropo ego intelligo gloriosum preceptorem meum Franciscum Petrarcam, cuius monitis sepissime michi persuasum est ut omissa rerum temporalium oblectatione mentem ad eterna dirigerem, et sic amores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius. Typhlus pro me ipso intelligi volo et pro quocunque alio caligine rerum mortalium offuscato, cum “typhlus” grece, latine dicatur “orbis” (Epist. XXIII, 29-30. “A décima quinta écloga chama-se *Filóstropo*, porque nela se tratou da renúncia do amor ilusório às coisas terrenas pelo amor às do céu; pois ‘Filóstropo’ vem de *filo*, isto é, ‘amor’, e de *tropos*, ‘conversão’. Os interlocutores são dois: Filóstropo e Tiflo. Por Filóstropo eu me refiro ao meu glorioso preceptor Francesco Petrarca, cujos conselhos tão sábios me persuadiram a abandonar o prazer pelas coisas temporárias e dirigir a mente às eternas, e assim ele transformou meus amores, se não totalmente, ao menos o suficiente, em algo melhor. Por Tiflo quero me referir a mim mesmo e a qualquer outro homem ofuscado pela névoa das coisas mortais; pois *Tifos*, em grego, equivale a *orbis* [= privado (de visão)], no latim”).*

⁷⁹ Também Petrarca passa por conversão semelhante, a ela conduzido por Santo Agostinho, conforme “finge” no *Secretum*.

⁸⁰ *Pro Appennino amicum meum ad quem mitto intelligo, quem ideo “Appenninum” voco, quia in radicibus Appennini montis natus et altus sit (Epist. XXIII, 32. “Por Apenino eu me refiro ao meu amigo a quem envio a obra, e o chamo ‘Apenino’ porquanto ele nasceu e cresceu aos pés dos montes Apeninos”).*

boccacciana,⁸¹ então, responde que Apenino, que já é dono de um rebanho abundante, merece tudo o que há de melhor, por isso dará aquele outro rebanho de presente a ele – “não apenas juntarei um pouco / deste rebanho ao seu, mas irei concedê-lo todo” (*non solum iungere parvum / hic pecus hoc vestris, ast ut tibi largiar omne* – vv. 15-6.). A écloga XVI, portanto, funciona como epílogo da coleção *Buccolicum carmen*.

1.3. Metodologia de análise

1.3.1. Arte alusiva, intertextualidade, memória poética⁸²

‘method’ is simply the root after you have traversed it.
(Gian Biagio Conte, *Ope Ingenii*, 2013, p. vii)

Após essa pequena introdução sobre a obra latina boccacciana, abriremos parênteses para dissertar sobre a metodologia que em grande parte orientou nossa análise de *Olympia*, pautada sobretudo nos estudos de intertextualidade, alusão e recepção. Embora não tenhamos seguido nenhuma corrente ou abordagem mais específica, tomando a liberdade de mesclarmos alguns conceitos (e relativizarmos, em face de características do texto em apreço, bem como do confronto entre as abordagens, alguns dos parâmetros nelas adotados), muitas das reflexões e até mesmo *insights* que tivemos se deram a partir daqueles referenciais teóricos, que buscaremos explicitar aqui. Por isso, pretendemos inserir o leitor (e a nós mesmos) num debate, sem contudo limitarmos demais o nosso olhar. Afinal, ao menos no que se refere à literatura, um método só faz sentido enquanto fornece meios de se acessar e refletir sobre um dado texto ou textos; contrariamente, a tentativa de fazer um texto enquadrar-se num método rígido, semelhante àquele que o personagem mítico Procasto aplicava aos seus hóspedes para fazê-los caber num leito de ferro, nos parece equivocada, colocando em evidência a astúcia do crítico muito mais do que o próprio objeto de estudo.⁸³ Feitas essas breves ponderações, passemos enfim ao debate que nos interessa.

Toda forma de linguagem, seja ela verbal ou não verbal, é essencialmente uma atividade social; *grosso modo*, nada se diz ou se exprime senão para *alguém*, ainda que esse interlocutor seja apenas uma abstração. Tal premissa não é de todo nova, uma vez que,

⁸¹ *Pro Angelo, ut dictum est, ipsam eclogam more nuntii deducentem atque loquentem intelligo (Idem. “Por Ângelo, conforme já adiantei, eu me refiro à própria écloga, que anuncia e fala à maneira de um arauto”).*

⁸² O texto desta seção teve como ponto de partida, por vezes seguindo-o de perto, o texto introdutório que apresentamos no relatório final de nosso projeto de Iniciação Científica (Fapesp, processo 2010/10196-1).

⁸³ Sobre o leito de Procasto como parâmetro para o método filológico, cf. Cerquiglioni, 1989. Ver também Cardoso, 2009.

segundo se aponta modernamente, os retores antigos, por exemplo, já partiam do pressuposto elementar de que todo discurso se dirigia a um auditório, e que conseqüentemente sua fala seria mais eficaz quanto mais os ouvintes pudessem compreender e aderir ao que lhes era proferido.⁸⁴ Talvez esse seja um dos pontos mais consensuais entre as diferentes correntes da disciplina linguística, que desde a sua sistematização como um estudo científico e autônomo, a partir da publicação do *Curso de linguística geral* (desenvolvido entre 1911-13 pelo genebrino Ferdinand de Saussure, e publicado postumamente em 1916 por seus alunos), tinha como um de seus pilares a conhecida fórmula dicotômica *langue / parole*:

A língua é para nós a linguagem menos a *fala*. É o conjunto dos hábitos linguísticos que permite a uma pessoa compreender e fazer-se compreender. (...) É mister uma *massa falante* para que exista uma língua. Em nenhum momento, e contrariamente à aparência, a língua existe fora do fato social, visto ser um fenômeno semiológico. (Saussure, 2006, p. 92)

Embora o estruturalismo tenha analisado a língua como um código e um sistema de signos, a visão sociosemiótica legada por Saussure e seus discípulos concebe a língua como um fenômeno fundamentalmente social, e tal postulado será de extrema valia para todos os estudos linguísticos posteriores.⁸⁵ A chamada vertente enunciativa da linguística, que encontra respaldo nas considerações de M. Bakhtin / V. N. Voloshinov presentes na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (doravante M&FdaL), por exemplo, pressupõe que toda enunciação humana, mesmo a mais elementar, é “organizada fora do indivíduo pelas condições extra-orgânicas do meio social” (M&FdaL, 1979, p. 107), isto é, toda enunciação humana é necessariamente um ato social e interativo. Assim, por considerarem-na incompreensível fora do âmbito social, os autores citados negam a *parole*, a fala individual tal como definida por Saussure, e propõem a noção de *dialogismo* como princípio elementar da linguagem, de onde se pode inferir também a ideia de uma estabilidade relativa dos enunciados, que se encontram sempre situados em seu contexto sociointerativo: “o fato de haver representações coletivas permite que possamos agir sem ter que negociar o tempo todo e possibilita a interação dando às nossas ideias um ar de ‘já visto’, tal como postula a noção de intertextualidade e outras” (Marcuschi, 2008, p. 21).

Ao partirmos do raciocínio de que a língua é essencialmente um evento social historicamente situado, logo constatamos que, embora variada e variável em seu funcionamento, a língua é regulada por certas convenções, passíveis sempre de

⁸⁴ “O mínimo indispensável à argumentação parece ser a existência de uma linguagem em comum, de uma técnica que possibilite a comunicação” (Perelman, 1996, p. 17).

⁸⁵ Cf. Marcuschi, 2008, p. 27.

ressignificação, porém imprescindíveis para uma comunicação efetiva. Sob essa perspectiva, então, a intertextualidade – entendida aqui no sentido mais amplo possível – seria uma propriedade constitutiva da linguagem, e a ela inerente, uma vez que todo e qualquer discurso remeteria necessariamente a outros discursos, situando-se numa complexa e inquebrantável trama instituída pela própria linguagem. “Trocando em miúdos: por essa intertextualidade ampla, nenhum texto é absolutamente original, nem pertence por inteiro à autoria de quem o disse ou escreveu. (...) É a partir dos discursos já feitos que criamos, que recriamos, que ressignificamos os nossos” (Antunes, 2010, p. 76). Aliás, é sabido que a própria palavra *texto* remete-nos originariamente aos vocábulos latinos *textum* – definido como “tecido”, “pano”, “obra formada de várias partes reunidas”, “contextura (duma obra)” – e *textus* – “tecido”, “trama”, “entrelaçado”, “formado por um conjunto de partes”.⁸⁶ Trata-se, portanto, de uma metáfora têxtil que indicaria uma trama formada de fibras entrelaçadas, as quais poderiam ser identificadas com os enunciados, ou ainda com as tradições linguísticas precedentes.⁸⁷

Naturalmente, sendo um produto da linguagem, a escrita literária também se organizaria segundo esse mesmo princípio, e as relações que se podem verificar entre duas ou mais composições seriam então estabelecidas no interior dessa intrincada rede intertextual, independentemente da vontade de um autor empírico. Considerada sob esse prisma, a noção de intertextualidade substituiria, ou ao menos diluiria, a de intersubjetividade, que durante muito tempo, sobretudo com o advento do Romantismo, predominou na crítica literária.⁸⁸ Isso implicaria, em última instância, a derrocada da própria concepção romântica de autoria, pois o ato inventivo deixaria de ser visto como uma criação individual e idiossincrática, passando a pertencer ao domínio público e anulando, dessa forma, a presença onipotente do autor no texto. Ora, de acordo com Roland Barthes,

o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (...) O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (...). (Barthes, [1967] 1998, p. 69)

Essa problematização da autoria, por sua vez, também tem sido revista por estudiosos de textos clássicos, uma vez que, na poética greco-latina, o procedimento de

⁸⁶ Cf. verbetes *textum* (definições 1 e 2) e *textus* (1 e 3) em *OLD – Oxford Latin Dictionary* (Glare [ed.], 2012).

⁸⁷ Cf. Ziolkowski, in Marenbon (ed.), 2001, p. 293.

⁸⁸ “Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (Kristeva, 1974, p. 64). Para uma reflexão sobre a influência de Kristeva (e da teoria bakhtiniana por ela propagada e desenvolvida) sobre análises de textos da Antiguidade clássica, cf. Achcar, 1994.

intertextualidade, ainda que o digamos de forma anacrônica, torna-se particularmente notável.⁸⁹ Isso porque, considerada em sentido estrito, isto é, como propriedade que rege as relações linguísticas, dispositivas e formais verificadas entre dois ou mais textos, o fenômeno intertextual guardaria um estreito vínculo com os processos imitativos e emulativos que regulavam em grande parte a produção letrada dos gregos e latinos; afinal, ao contrário da programática estética romântica, que media o valor de um artista de acordo com as categorias de originalidade, expressão individual e grau de inspiração,⁹⁰ sabe-se que a poética greco-romana adotava por princípio norteador a habilidade do poeta em trabalhar sobre uma tradição já instituída.

Embora, desde a Antiguidade, comentadores eruditos tenham se dedicado ao apontamento e à exegese de paralelos verificados entre passagens de diferentes poetas – o próprio Sêrvio, de quem falaremos um pouco mais adiante, é um exemplo disso – a intertextualidade tem sido objeto de análise mais sistemática e proeminente nas últimas décadas. Nesse sentido, o artigo “Arte Allusiva” de Giorgio Pasquali, publicado pela primeira vez em 1942,⁹¹ tem sido considerado um marco significativo no que diz respeito aos estudos alusivos e intertextuais.⁹² Nele, o filólogo italiano discute a importância de se reconhecerem as alusões no texto, argumentando que somente com a sua identificação por parte do leitor é que seria possível fruir e compreender os efeitos desejados pelo autor. Como nos mostra Vasconcellos (2001, p. 28), Pasquali considera essencial o papel ativo do leitor-decodificador para o funcionamento do recurso alusivo, “que não é mero adorno, mas integra a significação” (*ibid.*, p. 29) da obra.

Em “Arte Allusiva” encontramos uma distinção não muito clara entre alusão, reminiscência, evocação e citação: Pasquali ressalta simplesmente o fato de que, enquanto certos paralelos observados entre dois ou mais textos podem ser involuntários, como no caso das reminiscências, outros seriam estabelecidos de forma intencional e consciente por parte do autor, como no caso das alusões.⁹³ Dada a impossibilidade óbvia de se ter acesso às

⁸⁹ Cf. discussão em Cardoso (2009) e Vasconcellos (2011). Em relação aos estudos sobre intertextualidade feitos no Brasil, temos como exemplo Cesila (2008), Juliani (2011), Prata (2007), Vasconcellos (1999; 2001).

⁹⁰ “Poetry is indeed something divine. (...) Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say ‘I will compose poetry’”; “Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world” (Shelley, *A Defence of Poetry*, [1821] 1904, pp. 76-7 e 90).

⁹¹ A edição que consultamos é de 1951 (*in Stravaganze Quarte e Supreme*. Venezia: Neri Pozza).

⁹² Cf. Conte, 1981, pp. 147-60.

⁹³ “In poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli;

motivações psicológicas e às intenções empíricas do autor, somada ao movimento da crítica barthiana em anular a figura ideal do autor enquanto causa criadora do texto, essa última consideração de Pasquali tem sido certamente o ponto mais contestado em todo o seu artigo. Não obstante, devemos lembrar que,

na contramão dos que viam, já desde a Antiguidade, na imitação dos autores gregos pelos latinos falta de criatividade ou inferioridade, Giorgio Pasquali concentrou-se na faceta mais sutil desse processo, que vinha recebendo atenção mínima: a criação de sentidos que o diálogo com o(s) texto(s) evocado(s) provoca. (Vasconcellos, 1999, p. 82)

Assim, como forma de contornar a problemática da intencionalidade tal como pressuposta na abordagem de Pasquali, os estudiosos têm recorrido mais frequentemente ao termo *intertextualidade*, que em princípio traria “para o foco o que realmente importa em tal jogo: o texto e o leitor, que, através de suas leituras, multiplica as possibilidades interpretativas de um dado texto”, e descartaria assim a “subjetividade que carrega o termo alusão, por pressupor a intenção do autor” (Prata, 2007, p. 23). Em resumo, o que os adeptos da abordagem intertextual normalmente propõem é a centralidade do leitor no processo de reconhecimento e de funcionamento do diálogo entre textos, por compreender que as relações intertextuais são estabelecidas não apenas de acordo com a vontade de um autor, mas fundamentalmente com as potencialidades que o próprio texto abarca, as quais se situam dentro de uma tessitura maior, cujas analogias são fruto de padrões inerentes à linguagem e, mais especificamente, aos padrões de gêneros.⁹⁴ O que está no centro do debate, portanto, é que ainda que um determinado escritor tenha deliberadamente optado por promover o encontro de seu texto com outro(s), não caberia à crítica fazer esse tipo de afirmação, ao menos não com base em critérios subjetivos ou semelhanças fortuitas.

Ponderando sobre essas questões, no presente estudo aceitaremos a premissa de que o leitor é um dos responsáveis pela reconstrução da matriz intertextual que une dois ou mais textos, e neste ponto estaremos de acordo com a tendência crítica descrita acima. De um modo geral, também acreditamos que, para além do desejo consciente do autor, relações intertextuais emergem de padrões previstos pela própria linguagem e pelo próprio “sistema

le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono *l'effetto voluto* se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono” (Pasquali, 1951, p. 11, grifo nosso). Cf. também Barchiesi, 1997, p. 211.

⁹⁴ Em seu estudo sobre os *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, Vasconcellos (2001, p. 33) opta por usar o termo “intertextualidade”, compreendendo-o, porém, como “a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*” (grifo dele).

literário”. No entanto, para evitarmos o risco de cair em contradição, faremos, desde já, algumas ressalvas.

Em primeiro lugar, não pretendemos estabelecer aqui uma distinção rígida entre alusão e intertextualidade, preferindo adotar um posicionamento intermediário, pautado sobretudo nas considerações que Gian Biagio Conte fornece nos primeiros capítulos do livro *Memoria dei poeti e sistema letterario*.⁹⁵ Em nota ao texto introdutório de seu estudo, Conte (1986, p. 29, n. 11) pondera que o termo “intertextualidade”, mormente associado ao trabalho de Kristeva, seria com frequência empregado de uma maneira excessivamente ideológica, e que excederia as necessidades concretas do filólogo; dessa forma, o estudioso italiano propõe uma redefinição estratégica do termo, menos técnica porém em grande medida equivalente à noção anterior, optando pelo uso da expressão *memória poética*.⁹⁶ Já o termo *alusão* não carregaria aquele valor “intersubjetivo” que assumira após o artigo de Pasquali, mas se referiria, antes, ao constructo retórico-poético disponível na “tradição” – esta definida por Conte (*ibid.*, p. 27) como *langue* poética, ou seja, como “a simultânea projeção de modelos literários e codificações; um corpo orgânico único, primeiro de escolhas individuais mas agora institucionalizadas; um sistema de regras e de prescrições” (tradução nossa).⁹⁷

Para Conte (*ibid.*, p. 23), portanto, a alusão funcionaria como um tropo (do grego *trópos*: “desvio”, “giro”), isto é, como a figura retórica que consiste no deslocamento de um termo de seu sentido velho e comum para um sentido novo, incomum.⁹⁸ Entendendo a alusão sob esse prisma, Conte não só minimizaria o excesso de intencionalismo pressuposto no texto de Pasquali, mas também colaboraria para evitar certas “extrapolações” por parte do leitor em estabelecer paralelos onde não há. Isso porque se, por um lado, considerar a alusão como um procedimento intencional e em grande parte emulativo torna-se um problema à medida que sai da materialidade linguística do texto para adentrar o campo incerto da criação, por outro,

⁹⁵ *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* (Turin: Giulio Einaudi Editore, 1974). Utilizamos a edição de Charles Segal dessa obra, traduzida para o inglês e incluída na primeira parte do volume *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, publicado em 1986.

⁹⁶ “The term ‘intertextuality’ is now widely accepted, not least because of its opposition to ‘intersubjectivity’. The term was coined by the Tel Quel group and was associated with Kristeva’s work. Although these scholars often extended the ideological import of the notion too far for the concrete needs of the philologist, who is a less abstract analyst of texts, we should probably accept the term and seek to redefine it. I consider it equivalent to the less technical ‘poetic memory’ – a strategic working equivalence suited to our needs” (Conte, 1986, p. 29, n. 11).

⁹⁷ “Tradition can be defined simply as poetic ‘langue’, *the simultaneous projection of literary models and codifications, a single organic body of once individual but now institutionalized choices, a system of rules and prescriptions*” (*ibid.*, p. 27; grifo nosso, correspondente ao trecho traduzido acima).

⁹⁸ “Allusion, I suggest, functions like the trope of classical rhetoric. A rhetorical trope is usually defined as the figure created by dislodging of a term from its old sense and its previous usage and by transferring a new, improper, or ‘strange’ sense and usage” (*ibid.*, p. 23). Cf. também Lausberg, 1975, p. 95.

conceder ao leitor o papel exclusivo de manipulador-decodificador do jogo alusivo poderia acarretar problemas de outra ordem, como aqueles decorridos das inferências excessivas ou de superinterpretações.⁹⁹

Sem contradizer a teoria da intertextualidade, que tem por foco o(s) texto(s), a noção de alusão que Conte propõe em *Memoria dei poeti* leva em conta o aspecto funcional que certas analogias cumprem dentro de um dado contexto, como elas são incorporadas e ressignificadas nos textos em que aparecem, e quais os efeitos de sentido que emergem do confronto sincrônico entre realidades poéticas distintas.¹⁰⁰ É, pois, sobretudo na ampliação do seu leque de potencialidades retóricas e poéticas que a alusão, em sua qualidade de tropo, adquiriria significado dentro da matriz de textos da qual faz parte; afinal, se considerada em isolado ou fora da dialética entre semelhança e diferença que institui, a alusão seria reduzida a componente “extra” no poema, a um ornato destituído de qualquer sentido.¹⁰¹ Da mesma forma, na esteira do que Don Fowler (2000)¹⁰² e Alessandro Barchiesi (1997)¹⁰³ chegam a acenar, e do que Philip Hardie (2013)¹⁰⁴ ressalta em suas considerações sobre o influente livro

⁹⁹ Cf. Conte, 1986, p. 28. Sobre a figura do autor/texto e leitor construídos como pressupostos epistemológicos para diversas metodologias em estudos clássicos, cf. Cardoso, 2009. A respeito desse ponto, vale a pena conferir também o ensaio “Sobre algumas funções da literatura”, no qual Umberto Eco defende que “a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de *intenção do texto*” (Eco, 2003, p. 12; grifo nosso).

¹⁰⁰ “My concern is with describing how such resemblances *function* within the literary text. In studying such functions, one must examine how the process that shapes the production of a literary text and permits its readability absorbs and transforms not just a single work but a whole series of texts. The process of literary composition is, to some degree, a process of assimilation in which a text centralizes different languages and accepts responsibility for the new sense of the whole” (Conte, 1986, p. 28).

¹⁰¹ “Traditionally, there has been much uncertainty about what the function of allusion was: was it to demonstrate learning, to pay homage to a predecessor, to acknowledge a debt, to borrow lustre from a classic model? *All of these are again ‘extras’, things done with texts rather than part of their meaning.* In contrast, the focus in recent years has been on the way in which intertextuality creates meaning in texts through a dialectic between resemblance and difference” (Fowler, 2000, p. 121; grifo nosso). Cf. também Vasconcellos, 2001, p. 33 (nota 94 *supra*).

¹⁰² “This aspect of intertextuality is important in relation to the frequent charge that studies of intertextuality are excessively formalist, and that they seal off literary texts from any historical context. In fact, many modern studies of intertextuality within Latin studies tell explicitly political stories about the intertextual relations they detect, but *the opposition of textuality and history is a meaningless one since history is only accessible in discourse*” (Conte, 1986, p. 120, grifo nosso).

¹⁰³ “Occuparsi di intertestualità non significa prendere posizione in un dibattito, più o meno implicito, fra letture formalistiche e letture storicistiche dei testi antichi. La polemica fra formalisti e storicisti si è esaurita da tempo e gli ultimi giapponesi appostati nella giungla dovrebbero essere stati avvisati di questo. Non esiste alcuna contraddizione fra leggere un testo ‘nella storia’ e leggere un testo nella sua dinamica intertestuale” (Barchiesi, 1997, p. 218).

¹⁰⁴ “What needs stressing is the complexity and shifting nature of the totality of relationships that enter into the dialogue: the relationship of the ancient and early modern authors to their respective historical and cultural contexts; the ways in which the modern student of reception constructs those contexts and relates them

Redeeming the text de Charles Martindale (1993), acreditamos que as condições de produção e de recepção dos poemas, embora tenham que ser manejadas com cuidado, não podem ser descartadas nos estudos intertextuais. Ainda que a materialidade linguística seja efetivamente o ponto de partida e o foco, uma análise excessivamente formal pecaria em renegar aspectos outros que igualmente compõem e regulam os costumes das práticas poéticas, como a história, a filosofia, a religião – aspectos esses, aliás, que só chegam a nós por meio de fontes textuais.

Já na década de 70, de novo em *Memoria dei poeti*, Conte também tocava nessa concepção mais larga, menos formalista, de intertextualidade, em afirmações como esta:

Allusion, in its most demanding form, requires the direct involvement of the reader and his culture. That culture, and the historical values embedded in it, are in fact “interrogated” by allusion, which forces on its interpreters a consciousness of their immersion in history. (Conte, 1986, p. 57)¹⁰⁵

Assim, por exemplo, quando consideramos o jogo alusivo verificado entre a *Eneida* de Virgílio e a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, certamente é proveitoso observar os efeitos de sentido instaurados pela situação histórica e política em que cada poeta se encontrava no momento de produção de suas respectivas epopeias. Note-se, a título de ilustração, a forma como Ulisses é aludido no poema virgiliano, não como um herói dotado de engenho e de astúcia louváveis, tal como aparece na épica homérica, mas como personagem cruel, insidioso e impiedoso, que conseqüentemente destoa do caráter elevado do *pious Aeneas*. Os mesmos feitos que concedem a Ulisses a glória e o reconhecimento no poema homérico, como no caso da invasão de Troia por meio do Cavalo, são mencionados no poema virgiliano como motivo de desprezo. Dentro do contexto maior de produção e de recepção da *Eneida*, Eneias, ao mesmo tempo devoto, corajoso e justo, assume a posição de representante da virtude romana, a qual contrasta com os valores gregos sintetizados na figura do Ulisses virgiliano.

Eneias, com sua incansável *pietas*, estabelece os fundamentos para o surgimento de Roma, a Troia rediviva, modelo de religiosidade, aperfeiçoada pelas virtudes latinas. Sua ação, portanto, compensa e anula a ação destrutiva (punida pelos deuses segundo o Diomedes virgiliano!) de Odisseu. O paralelo incitado pela epopeia latina não deixa dúvidas: Eneias

to the authors; the ways in which current readings of the ancient and early modern texts are to be related to each other, and the implication at all levels of reception (...), of how we construct our readings. Consequent on the shifting complexity of this kind of study is the need for flexibility, a high degree of alertness and a high degree of literary-historical and cultural-historical intelligence” (Hardie, 2013, p. 195).

¹⁰⁵

Agradecemos ao prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos pelas indicações referentes a esse trecho da argumentação.

emerge do confronto como um Ulisses peregrino, mas um Ulisses eticamente superior ao original. (Vasconcellos, 2001, pp. 220-1)

O caso acima constitui um exemplo de que, de modo mais amplo, o jogo alusivo pode estabelecer paralelos que se intensificam quando confrontados com realidades externas, porém nunca alheias, ao texto. No caso de diversos autores antigos, e sobretudo de renascentistas como Boccaccio, temos acesso a vários textos nos quais o próprio poeta possa ter-se expressado a respeito de determinada obra sua, eventualmente apontando os modelos que seguiu e, até mesmo, o que pretendia dizer ali. De fato, isso coloca para o crítico não só a questão do contexto cultural e histórico em que um artefato textual foi produzido, mas também a da já mencionada intencionalidade. Ora, se seguir um viés puramente especulativo acerca das intenções do autor parece quase sempre resultar em análises infrutíferas, o que fazer quando o leitor tem em seu repertório pistas suficientemente sólidas – isto é, textuais –, que lhe permitem reconstituir os objetivos, senão de um autor empírico, ao menos de um autor virtual, de um “sujeito literário” que se constrói e que se posiciona junto com a obra?

1.3.2. Intencionalidade

Dialoga com esse ponto um tanto polêmico e controverso na teoria intertextual a leitura que Conte faz mais recentemente, em *Dell'imitazione: furto e originalità* (2014), a respeito do problema crucial da intencionalidade da imitação.¹⁰⁶ Nesse pequeno livro, publicado quatro décadas após o *Memoria dei poeti*, Conte (2014, p. 8) começa dizendo que antes ele supunha que a originalidade devia se afirmar *apesar* da imitação; hoje, ele declara que a imitação é, muitas vezes, a própria via da originalidade. Então, o estudioso italiano aponta que, para indicar procedimentos imitativos e intertextuais, o filólogo frequentemente se vê obrigado a apresentar evidências “fatuais” e dados explícitos *no texto*, o que, segundo ele, parece ser uma limitação do método. Na rica enciclopédia da memória, prossegue Conte (*ibid.*, p. 10), obviamente existem muitas coisas além de um único texto, mas não seria lícito crer que tudo aquilo que é potencialmente memorizável fosse objeto de imitação. Assim, Conte conclui que só aquilo que é realmente motivado pode ser considerado pertinente para o trabalho do filólogo.¹⁰⁷ Mais adiante, já na segunda parte do livro, após passar por uma

¹⁰⁶ “Mi riferisco all’arte allusiva, e anche al cruciale problema dell’intenzionalità dell’imitazione. Non è che io sia pentito, solo che i secondi pensieri, quelli di oggi, mi paiono più ragionevoli dei primi” (Conte, 2014, p. 8).

¹⁰⁷ “Il metodo intertestuale sembrava per così ‘povero’, in quanto si esercitava soltanto su dati esplicitati nel testo e non poteva fare a meno di dati inequivocabilmente evidenti. Forse sarà davvero povero, ma

revisão breve porém atenta dos desdobramentos do estruturalismo nos estudos linguísticos, literários e filológicos, o estudioso propõe um retorno à questão embaraçosa da intencionalidade na arte alusiva.

Segundo Conte (*ibid.*, pp. 81-2), o “anti-intencionalismo” dos estruturalistas tinha seu fundamento na crença da autossuficiência da linguagem: o significado de um texto seria determinado não pelas intenções, mas pelo próprio sistema linguístico. Porém, se por um lado o estruturalismo e seus instrumentos davam conta do texto literário enquanto objeto autônomo e produto de um processo artístico, por outro, o caráter estético desse mesmo texto, que teria sua realização confiada à inteligência cooperante do leitor, acabou sendo mortificado. Em outras palavras, negligenciou-se o fato de que o texto literário seria projetado também como um mecanismo para comunicar, e não apenas para existir autonomamente. A consequência desse estruturalismo mais ortodoxo, pondera Conte (*ibid.*, p. 82), foi descuidar do subjetivismo do leitor, enquanto se tentava fugir do subjetivismo do Autor.¹⁰⁸ Assim aquele, responsável pela interpretação, poderia dar ao texto a intencionalidade que bem entendesse. A intencionalidade, portanto, coloca-se como um problema tanto para quem toma partido do subjetivismo crítico, como para quem é contra. E para Conte, que diz ter sempre acreditado no caráter intencional da arte alusiva, a intencionalidade não parece ser um critério decisivo para distinguir a alusão de outras formas de intertextualidade:

quello dell'intertestualità è un problema sia per chi è schierato dalla parte del suggestivismo critico sia per chi è contro. Io che pure ho sempre creduto nel carattere intenzionale dell'arte allusiva, e che pure ribaldisco il mio rammarico per non averne adeguatamente enfatizzato lo *status* speciale (avrei facilmente potuto), non sono però così certo che l'intenzionalità sia il criterio decisivo per giudicare l'allusione come un caso diverso dalle altre forme di intertestualità. (*Ibid.*, p. 83)¹⁰⁹

è intelligenza anche accettare i limiti di un metodo. Nella ricca enciclopedia della memoria, ovviamente, ci sono molte più cose che in un singolo testo, ma non è lecito credere che tutto ciò che è potenzialmente memorizzabile diventi *ipso facto* oggetto di imitazione. Solo ciò che è realmente motivato il filologo può considerarlo pertinente” (*ibid.*, p. 10).

¹⁰⁸ “[Lo strutturalismo,] se era disturbato dal soggettivismo dell'Autore, detentore di intenzioni inafferrabili e fallaci, era altrettanto disturbato dal soggettivismo del Lettore, libero detentore di interpretazioni troppo spesso inverificabili” (*ibid.*, p. 82).

¹⁰⁹ Cf. também Hinds, 1998, p. 48: “The intertextualist critic reacts to the *impasse* on the poet's intention by de-emphasizing the irretrievable moment of authorial production in favour of a more democratic stress upon moments of readerly consumption – on the grounds that, in practice, meaning is always constructed at the point of reception. However, such an approach can shade into extremity. Just as there is a philological fundamentalism which occludes broader discursive dynamics in its privileging of tight authorial control, so there is an opposite kind of fundamentalism – an intertextualist fundamentalism – which privileges readerly reception so single-mindedly as to wish the alluding author out of existence altogether. The useful heuristic metaphor of the ‘death of the author’ has become too easy, and is too often justified through routine appeals to the liberation of the text from the supratextual speculations of (long-defunct) biographical intentionalists. It is (or should be)

Não obstante o reconhecimento do fantasma da intencionalidade, que inevitavelmente se coloca entre o leitor/crítico e o texto, o filólogo italiano admite em seguida que existe, de fato, um risco em procurar no texto a consciência de um autor, a sua intenção reflexiva ou premeditada. Contrariamente, a descoberta dos modelos, tanto “voluntários” quanto “involuntários”, pode dizer algo de verificável sobre a criatividade dos poetas: “se não sobre a consciência deles, ao menos sobre seus gostos, sobre suas leituras assimiladas, sobre a oficina memorial do seus textos” (*ibid.*, p. 89, tradução nossa).

Da nossa parte, acreditamos que a intencionalidade pode vir a ser considerada e analisada pelo crítico como parte estruturante da alusão, desde que o contexto direcione a leitura para isso. Afinal, como bem lembra Conte (*ibid.*, 105), “*a alusão quer que o furto seja assinalado*, que deixe traços reconhecíveis. (...) Este é o ponto crucial da questão: os *sinais*. Estes servem de aviso ao leitor e ao filólogo, já que na ausência deles a intertextualidade não funciona” (tradução e grifos nossos).¹¹⁰

Acreditamos, portanto, que o funcionamento da alusão deve ser entendido não só de acordo com a materialidade linguística dos poemas envolvidos, com dados explícitos e “fatuais”, imediatamente reconhecíveis; mas também levando-se em consideração, sempre que pertinente, as condições históricas, políticas, religiosas, culturais; enfim, o contexto maior de produção, de circulação e de interpretação dos poemas, além, é claro, do conjunto de outras obras do autor ou dos autores relacionados. Dispondo de tal base, por certo o crítico terá mais pistas que o ajudem a reconstruir, no texto de chegada, uma “intencionalidade” do sujeito literário. Até porque, nos casos em que isso é possível, a (re)construção do autor, de sua intencionalidade, seria apenas consequência de um padrão que é desenhado num texto voltado para um leitor implícito, “ideal”, o qual é encorajado a fazer tal (re)construção.¹¹¹

Falar de intencionalidade, em última instância, não deixa de ser também falar de *efeito* – uma alusão que, por sua própria natureza, provoca no leitor um questionamento acerca de seu papel não só no texto em que aparece, mas no universo fabricado pelo autor em seu conjunto de escritos, pode sim ser considerada uma *alusão intencional*, isto é, uma alusão que aparenta ter a função de mostrar ou simular uma intencionalidade que perpassa a

much harder to justify the occlusion of the poet as a player in matters involving the close textual explication of particular phrases, lines or paragraphs”.

¹¹⁰ Cf. Vasconcellos, 2001, p. 66: “Amiúde, a interpretação a ser dada a uma alusão é mais incerta; insistimos: a nosso ver, o estudioso deve apontar a referência e seus efeitos possíveis; sua argumentação revelará a verossimilhança de sua análise; entretanto, é evidente que jamais se poderá ter certeza absoluta da real intenção do poeta, pela natureza mesma do intertexto, um espaço de leitura entre os textos, com sentidos não explicitados”. Cf. também discussão sobre o papel dos “marcadores alusivos” em Prata (2002, pp. 36-42).

¹¹¹ “The author thus (re)constructed is one who writes towards an implied reader who will attempt such a (re)construction” (Hinds, 1998, p. 49).

concretude daquele texto específico.¹¹² Às vezes, por exemplo – e isso fica particularmente visível nos escritos de certos poetas renascentistas, como o próprio Boccaccio –, ali onde há uma alusão, há também um projeto de carreira poética, ou seja, uma intenção do autor esboçar um *ethos* para si, intenção essa que não pode ser simplesmente ignorada pelo especialista.¹¹³ E considerar a tradição ou o costume literário em que tal poeta está inserido, ou na qual ele pretende se inserir, acaba sendo um fator relevante, dentro de uma série de outros fatores, que sinaliza o “comportamento” do intertexto; inversamente, a arte alusiva pode fornecer o meio do crítico, e mesmo do poeta, adentrar numa tradição.

1.3.3. Tradição, recepção, influência

Ao falarmos de uma “tradição”, estamos considerando não apenas as convenções intrínsecas à linguagem, ao plano da enunciação, à *langue* de modo estrito, mas também – e primordialmente – todo o conjunto de conhecimentos, de instituições e de códigos que regulam (e que são regulados pelas) práticas letradas de um determinado período. Tal concepção em muito se aproxima daquela de memória poética proposta por Conte, quando ele assinalava, já em *Memoria dei poeti*, o caráter dinâmico dos procedimentos alusivos, e o envolvimento do leitor e da cultura nesse processo.¹¹⁴ No início de *Dell'imitazione*, o filólogo italiano deixa essa relação entre memória poética e tradição ainda mais clara, ao afirmar que

la ‘memoria dei poeti’ (o l’interstualità, come sarebbe stata di lì a poco chiamata con fortunato ed efficace neologismo) funzionava se si riconosceva il *dinamismo* di una rete verbale intessuta con i fili della tradizione poetica: la tradizione forniva i materiali pronti per il riuso, il testo li funzionalizzava a un nuovo senso, quello suo proprio. Ma il senso – questo era il limite del metodo – doveva necessariamente mantenersi legato alla concretezza di segni effettivamente rinvenibili nei modelli: indizi sicuri di imitazioni. (Conte, 2014, p. 9)

¹¹² Também Vasconcellos (2001) não descarta o emprego do termo “intenção”, desde que usado com cautela. Sobre o jogo alusivo em Virgílio, diz ele: “as ‘certezas’ da interpretação (...) nunca serão absolutas, ou seja, não se trata de saber o que Virgílio quis dizer no intertexto, mas que efeitos podemos identificar a partir de uma leitura que leve em conta o jogo alusivo, os contextos confrontados, a *coerência de nossa análise com o conjunto da obra*” (*ibid.*, p. 32, último grifo nosso). Em nota, porém, Vasconcellos comenta: “Desde que não se caia no psicologismo falseador e se tenha consciência da imprecisão dos termos, não censuramos o uso de expressões do tipo ‘intenções do poeta’, de que nós mesmos lançaremos mão: trata-se de fórmula cômoda a que parece impossível renunciar” (*ibid.*, n. 38).

¹¹³ Cf. Eco, 1992, p. 64: “Since the intention of the text is basically to produce a model reader able to make conjectures about it, the initiative of the model reader consists in figuring out a model author that is not the empirical one and that, in the end, coincides with the intention of the text”. Sobre a questão da *persona* poética e da carreira boccaccianas, cf. Barchiesi & Hardie (*in* Hardie & Moore [ed.], 2010, pp. 59-88) e Juliani (2016).

¹¹⁴ Cf. Conte, 1986, p. 57 (trecho citado acima).

De acordo com o estudioso, portanto, a “memória dos poetas” ou intertextualidade funcionava apenas quando se reconhecia o caráter dinâmico de suas práticas e as suas conexões com a tradição poética. Percebe-se assim que Conte, ao mesmo tempo em que associa, distingue esses dois conceitos: a tradição fornece os materiais; a memória poética atualiza os significados deles. Da nossa parte, tendemos a concordar com essa formulação de Conte, mas acrescentaríamos ainda que, enquanto a noção de “memória poética” parece estar fixada num único ponto (sincrônico), a de “tradição” parece interligar vários pontos (sincrônicos e diacrônicos), evocando um movimento contínuo e que sempre repercute em outras tradições, passadas, presentes e futuras.

Trabalhar com o conceito de tradição, porém, acarreta-nos algumas dificuldades, se não de nível prático, ao menos técnico. Isso porque, se por um lado a distinção entre “memória poética” e “tradição” parece clara, o mesmo não se pode dizer de “tradição” e “recepção”, porquanto estes conceitos, assim como os de “alusão” e “intertexto”, em princípio seriam complementares, mas muitas vezes entrariam em choque e seriam colocados em oposição por alguns teóricos, em especial engajados em abordagens recentes da recepção dos estudos clássicos.¹¹⁵

Em capítulo introdutório ao seu pequeno manual sobre recepção, Lorna Hardwick (2003, p. 2), por exemplo, pretende traçar uma linha divisória clara entre “estudos de recepção” (*reception studies*) e de “tradição clássica” (*classical tradition*). Esta segunda abordagem, de acordo com a estudiosa, implicaria a ideia de uma cultura morta – exatamente o oposto do que acreditamos –, e estaria associada a conceitos ultrapassados como os de “legado” (*legacy*) e “influência” (*influence*); além de carregar a suposição, ora tácita ora explícita (“sometimes tacit sometimes explicit”, *ibid.*, p. 3), de que as obras clássicas veiculariam um “significado” unívoco, não problemático, que poderia ser apreendido e reaplicado em diferentes contextos.¹¹⁶ Hardwick, por fim, afirma que os estudos de “tradição

¹¹⁵ “In the same way as reception puts more emphasis on the receiving culture than the older label of ‘the classical tradition’, so intertextuality shifts the emphasis more to the later text” (Kallendorf, 2015, p. 3).

¹¹⁶ “One strand in classical scholarship has been what was called ‘the classical tradition’. This studied the transmission and dissemination of classical culture through the ages, usually with the emphasis on the influence of classical writers, artists and thinkers on subsequent intellectual movements and individual works. In this context, the language which was used to describe this influence tended to include terms like ‘legacy’. This rather implied that ancient culture was dead but might be retrieved and reapplied provided that one had the necessary learning. More recent research has tended to move away from the study of a linear progression of ‘influence’. (...) One good reason for the replacement of the methods of ‘the classical tradition’ as the sole means of studying classical texts through time is that such an approach was based on a rather narrow range of perspectives. Furthermore, it could carry an assumption, sometimes tacit sometimes explicit, that these works yielded a ‘meaning’ which was unproblematic, there to be grasped and to be applied in all kinds of situation far removed from the ancient one. Thus the associations of value carried with it were narrow and sometimes undervalued diversity, both within ancient culture and subsequently” (Hardwick, 2003, pp. 2-3).

clássica” não dão conta da diversidade da cultura antiga, tampouco do processo ativo de apropriação e refiguração das obras em momentos posteriores.

Curiosamente, o estudioso Simon Goldhill (2002, p. 297), ao contrário de Hardwick, acha que *recepção* (e não “tradição”) é “um termo demasiado obtuso, demasiado *passivo*”, e que não lhe parece o mais adequado quando o que está em jogo é “a dinâmica de resistência e apropriação, reconhecimento e autoengrandecimento” (traduções nossas). Então, eis que vem Martindale (2006) e diz que talvez Goldhill esteja certo na sua análise, mas que é bom lembrar que a palavra “recepção” foi escolhida, no lugar de “tradição” ou “herança”, justamente “para enfatizar o papel ativo dos receptores” (traduções nossas)¹¹⁷ – de modo semelhante ao que fizeram os estudiosos que substituíram o termo “alusão” por “intertexto”.

Vale ressaltar que, posteriormente, a própria Hardwick (2008), sem de todo se contrariar, mas usando um tom mais ameno, aceitará como possível a ideia de que tradição não é algo fixo. Reconhecendo a emergência de revisões significativas no modo como os termos “tradição” e “recepção” são definidos e avaliados nos estudos clássicos, Hardwick, referindo-se a si mesma, diz que havia uma tendência no passado de se relacionar o conceito de “tradição clássica” com a transmissão passiva de uma cultura, enfatizando-se as ideias de “influência” ou “legado”.¹¹⁸ Uma nova abertura à possibilidade de um diálogo entre o antigo e o moderno, contudo, trouxe o foco dos estudiosos para a interface entre tradição e recepção: se aceitamos que a “tradição não é algo meramente herdado, mas é constantemente feita e refeita, então recepção e tradição podem ser vistas como partes relacionadas de um mesmo processo” (Hardwick, 2008, p. 5).¹¹⁹

Seguindo por essa via, fazemos nossas as palavras de F. Budelmann e J. Haubold (2008), quando estes defendem, no capítulo “Reception and Tradition” – que integra o *Companion* sobre recepção do qual Hardwick é uma das editoras, o mesmo que citamos logo

¹¹⁷ “It is worth asking if the concept of ‘reception’ today serves any useful purpose, now that the word’s power to provoke has largely subsided. Simon Goldhill thinks it ‘too blunt, too *passive* a term for the dynamics of resistance and appropriation, recognition and self-aggrandisement’ that he sees in the cultural processes he explores. Perhaps so, but it is worth remembering that reception was chosen, in place of words like ‘tradition’ or ‘heritage’, precisely to stress the *active* role played by receivers” (Martindale, *in* Martindale & Thomas [ed.], 2006, p. 11).

¹¹⁸ “Thus there are significant revisions taking place in how the relationships between the classical tradition and classical reception are conceptualized and evaluated. The term ‘the classical tradition’ has in the past been used to focus on the transmission and dissemination of classical culture through the ages, usually with the emphasis on ‘influence’ or ‘legacy’ (Hardwick 2003: ch. 1). This was sometimes combined with the assumption that classical works yielded a ‘meaning’ which could be grasped and passed on, as could the aesthetics and (sometimes) moral and political values of antiquity” (Hardwick, *in* Hardwick & Stray [ed.], 2008, pp. 4-5).

¹¹⁹ Nota-se uma relação manifesta entre essa “nova” concepção de tradição e aquela defendida, já em 1919, por T. S. Eliot, no famoso ensaio “Tradition and the individual talent”: “Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour” (Eliot, [1919] 1932, p. 4).

acima –, que, no que se refere ao engajamento com a Antiguidade, o termo “tradição” continua sendo útil e evocativo, ainda que alguns estudiosos, receosos por causa das conotações conservadoras e elitistas que esse conceito nem sempre é capaz de suprimir, acabem evitando – por vezes rejeitando categoricamente – o uso dele, substituindo-o pelo termo “recepção”, que eles *supõem* ser menos problemático.¹²⁰

É importante enfatizar, porém, o que em princípio nos parece óbvio: “tradição” e “recepção” estão longe de serem sinônimos; são, aliás, dois conceitos bastante distintos, que indicam, portanto, fenômenos bastante distintos – tanto é que podemos tranquilamente falar, sem risco de redundância, em *recepção de uma tradição* em outra (por exemplo, a da clássica na romântica, a da romântica na modernista, etc.). É com esse mesmo olhar que Budelmann & Haubold (*ibid.*, p. 16) propõem, num estudo de caso sobre a tradição anacreônica num poema do inglês Abraham Cowley (1618-1667), o conceito complementar de “atos de recepção” (*acts of reception*), precisamente com o fim de ressaltar os *links* intermediários que unem duas tradições distintas.

No nosso caso, poderíamos dizer que entre Boccaccio e os antigos existe todo um oceano de autores medievais, cristãos, vernaculares, e que certamente repercutem na obra do certaldense e fazem parte de sua bagagem cultural ou “memória poética”. E aqui, então, poderíamos também falar sem medo de *influência*, “a palavra proibida” – não de *uma* ou *outra* influência direta, mas sim da influência indelével do passado, que se dá sempre de modo cumulativo, camada sobre camada. O problema, acreditamos, é quando a influência passa a ser tratada pelos críticos como um passatempo de “ligue os pontos”; como algo que é transportado de uma época a outra, ou, pior, de uma “mente” a outra, como por telepatia; e não como algo que, de fato, *flui*. Ora, muitas vezes as condições de transmissão, produção e recepção dos textos, que tornam essa influência mais palpável, acabam sendo negligenciadas. Por isso concordamos com Budelmann & Haubold, quando eles dizem que:

Influence-spotting has sometimes acquired a bad name and can in fact be misleading. The complete set of literary influences (let alone cultural influences more broadly) that bear upon a poem is ultimately untraceable. Even though we cannot delineate all or even most of them in an archaeology of influence, the influence of the past as such is undeniable. (...) Renaissance or modern engagements with antiquity are shaped by many centuries of cumulative earlier engagements, starting in antiquity itself.” (*Ibid.*, pp. 16-7)

¹²⁰ “[Classical tradition] remains a useful and indeed evocative term referring to the engagement with classical antiquity in later periods (...). At the same time, some scholars, anxious because of the connotations of conservatism and elitism that the classical tradition cannot always shed, avoid it altogether at the expense of the term ‘reception’. Especially in Britain, reception is sometimes thought to be the less problematic concept of the two” (Budelmann & Haubold, *in* Hardwick & Stray [ed.], 2008, p. 14).

Adotando esse raciocínio, é óbvio que Boccaccio leu Virgílio influenciado por Dante, Petrarca e por todos os comentadores com os quais possivelmente (ou certamente) teve contato. Por meio de processos e implicações diversas, também nós, hoje, lemos Boccaccio influenciados pelas inúmeras contribuições da psicanálise, da historiografia moderna, do feminismo – por mais que nos esforcemos em manter um olhar “objetivo” sobre o texto, ponderando sobre todo o domínio cultural em que ela foi produzida, ainda assim poderíamos detectar, de modo um tanto anacrônico e não isento de contestações, elementos misóginos ou, diríamos, “machistas” numa obra de retratação como o *Corbaccio*, por exemplo. Bradshaw (1987) resume bem essa ideia ao falar do *Hamlet* de Shakespeare:

Even if we were so perverse as to want to read Hamlet as though Goethe and Mackenzie, Turgenev and Freud has never existed we still could not do so, any more than we can see what our grandparents saw in photographs of our parents as children – the intervening writers have shaped the sensibilities we bring to *Hamlet*. Trying (...) to cut out the intervening commentary by seeing the play in strictly ‘Elizabethan terms’ is *unhistorical* as well as aesthetically impossible. (Bradshaw, 1987, p. 96)

Indo mais ou menos nessa mesma direção, Conte (2014, p. 76), que diz evitar o conceito de “influência” por seu caráter extrínseco, insuficiente para definir as relações sistemáticas que reúnem textos diversos numa mesma tradição, constata que o processo de imitação é um convite à releitura dos modelos. Assim, na visão do estudioso, as obras literárias não seriam apenas memórias, porquanto elas também “influenciam” os seus predecessores, na medida em que modificam e reorientam a importância destes no *corpus* da tradição.¹²¹

É precisamente por isso, então, que todo sentido seria “constituído ou atualizado no ponto de recepção” – para utilizarmos a frase quase icônica de Martindale (1993, p. 3), tão

¹²¹ “Si deve tener in debito conto che la pratica dell’imitazione classica è anche un invito alla lettura doppia dei testi, vale a dire è un invito a decifrare il loro rapporto con i modelli: i modi di lettura di ogni epoca sono anche impliciti nei loro modi di scrittura. In questo senso le opere letterarie non sono mai semplici memorie, esse riescrivono i loro ricordi, paradossalmente potremmo dire – se dobbiamo conservare questo termine – che ‘influenzano’ i loro predecessori, in quanto li modificano e ne rideterminano la rilevanza entro il *corpus* della tradizione” (Conte, 2014, p. 76). “The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new” (Eliot, 1932, p. 5)

recorrente entre os estudiosos de recepção.¹²² Porque, no fim, toda leitura é mediada e situada historicamente; e da mesma forma que todo texto comporta outros textos, e que todo discurso remete a outros discursos, toda leitura comporta – é “influenciada”, por que não? – por outras leituras, incluindo aquela que o próprio autor faz de seus modelos.¹²³ Em última instância, tal ideia estaria relacionada também ao efeito retroativo da intertextualidade: o “texto de chegada”, por assim dizer, quase forçosamente influi na leitura do “texto de partida”.¹²⁴

Trabalhar com recepção, porém, implica fazer algumas escolhas. Atravessar todo aquele oceano que liga Boccaccio a Virgílio, ou Boccaccio à Antiguidade de um modo mais amplo, só é possível se fizermos algumas paradas e recortes estratégicos. E é precisamente nesse ponto que chamamos a alusão (ou o intertexto, como se preferir) de volta à cena. Afinal, estudar a recepção de uma tradição num determinado autor ou obra parece ser uma tarefa ambiciosa ou mesmo dispersiva, dada a sua complexidade e extensão, além de exigir do crítico o domínio das duas culturas em apreço. Por outro lado, partir da análise de ecos intertextuais verificados entre dois textos para, então, considerar o contexto maior em que tal processo ocorre – ou, usando os termos de Conte, partir da análise da memória poética a fim de se chegar à tradição que lhe forneceu os materiais de uso, ou vice-versa – parece ser um objetivo mais modesto e viável. Pois, na realidade, a alusão não deixa de ser também um produto da recepção.

Conforme demonstrado por Stephen Hinds em *Allusion and Intertext* (1998), “intertextualidade” e “alusão” são termos que frequentemente se fundem com o conceito de “recepção”.¹²⁵ Ao reconhecer o caráter autoreflexivo da alusão, compreendendo-a como uma espécie de “autocomentário” ou “autoanotação”, que traz o foco para si e assinala sua própria existência no texto, Hinds acaba concluindo que toda alusão é, na prática, (re)construída pelo leitor no ponto de recepção:

¹²² “All meaning is constituted or actualized at the point of reception” (Martindale, 1993, p. 3). A respeito desse “mantra” de Martindale, cf. Batstone, “Provocation: The Point of Reception Theory” (in Martindale & Thomas [ed.], 2006, pp. 14-20).

¹²³ Particularmente no caso dos clássicos, deve-se considerar ainda a questão do estabelecimento do texto, haja vista que toda edição crítica envolve um trabalho de seleção de certas passagens, o que, por sua vez, também implica critérios sobre estilo, linguagem, etc. Antes de ser “recebido” pelo leitor, portanto, esse texto já teria sido “recebido” por um editor, que fez sobre ele inúmeras intervenções.

¹²⁴ “Intertextual reading is the opposite of linear reading. For this reason, it always entails a retroactive movement” (Lowell, 2001, p. 153). Cf. item “Retroactive Intertextuality” também em Lowell (*ibid.* pp. 159-63).

¹²⁵ “‘Intertextuality’ and ‘allusion’ are terms that largely overlap with ‘reception’, and Hinds’ book is quite frequently cited by students of Renaissance literature interested in the use of classical models” (Hardie, 2013, p. 197). Cf. também Kallendorf, in Martindale & Thomas (ed.), 2006, pp. 67-79.

allusive self-annotation, like any other aspect of poetic meaning, is always, in practice, something (re)constructed *by the reader* at the point of reception. This could lead to a more radical formulation, namely that *all* allusions, at the moment in which they are apprehended as such, incorporate an element of self-annotation, in that just to recognize an allusion, any allusion, is to hear in it the affirmation ‘Yes, I *am* an allusion’ – within, or besides, all the other things which it may be saying. (Hinds, 1998, p. 10)

Com base nessas considerações, em nosso estudo partiremos do princípio de que a arte alusiva – ou intertextualidade, ou memória poética – verificada na *Olympia* de Boccaccio relaciona-se com um laborioso processo de recepção, tanto no que diz respeito ao poeta, quanto no que diz respeito ao leitor e crítico: este, dispondo de seu repertório de leituras, de seu conhecimento de mundo e de seu contato com os escritos de um autor ou autores, busca reconstruir no texto a intencionalidade daquele que alude – não como um psicógrafo, mas como um detetive que segue as pistas ali encontradas. Ora, a recepção é sempre um ato duplo, porquanto envolve o processo do leitor lendo o texto de um autor que, por sua vez, leu e se apropriou de outro(s) texto(s).¹²⁶

O poeta se apropria de certos modelos associados a uma tradição ou mais, e atualiza ou ressignifica os sentidos desses modelos de acordo com a tradição na qual está engajado. Mas tal apropriação não se dá como uma transmissão passiva, e tal tradição não é simplesmente um fardo que o poeta carrega, pois aquela não seria uma ordem absoluta e inescapável da qual ele se veria dependente e ansioso por escapar.¹²⁷ A tradição seria, antes, um sistema articulado de costumes e saberes compartilhados e circunscritos num tempo, não determinantes, e que exigiriam um grande esforço por parte do artífice para serem assimilados e manejados com sucesso; bem como por parte do leitor ideal, que seria capaz de (re)construir esse processo.

Nesse sentido, os gêneros poéticos podem ser vistos também como formas de tradições, que, pautadas num conjunto flexível de regras e expectativas compartilhadas, orientam a composição e a compreensão dos textos. Charles Segal (1994, p. XIII), em seu

¹²⁶ “There are two readers operating in allusion: the critic who notices an allusion and the author who wrote it. The alluding author begins the process by reading the earlier text, then working out an interpretation of that text. As he or she begins writing, the new text unfolds in dialogue with the old one, in such a way that the potential meaning of one or more words resonates against their original usage in another text, where they meant something that is seen as relevant again. The critic, the second reader, works backwards and recreates this process as he or she is able to understand it, reading the second text and coming to a preliminary idea about what it means, then noticing a relationship to an earlier text the author could have known, then going back and forth between the two to reconstruct the author’s reading of the first text on the basis of the allusions and what they appear to reveal. Schematically the process might be represented like this: text¹ (T¹) – [reading of author (R-A)] – text² (T²) – reading of critic (R-C)” (Kallendorf, in Martindale & Thomas [ed.], 2006, p. 68).

¹²⁷ Esta seria a visão que Harold Bloom, por exemplo, adota em seu livro *A ansiedade da influência* (*The Anxiety of Influence*, 1997).

prefácio à edição do livro de Conte sobre gêneros e leitores romanos,¹²⁸ diz que o “gênero é um meio de comunicação literária (...) em culturas como a greco-romana que definiram fortemente as tradições literárias e, portanto, as competências literárias de conectar autor e audiência em um quadro comum de referência” (tradução nossa). Comentando sobre essa avaliação de Segal, então, Mary Depew e Dirk Obbink (2000, pp. 2-3) vão dizer que, em última análise, o gênero é uma questão de posicionamento do autor e de condicionamento do leitor em relação a uma tradição. Mais precisamente, os mesmos estudiosos enfatizam que, para que exista e seja reconhecido como tal, o gênero depende de uma tradição de leitura, construída por uma sucessão de leitores e críticos que atuam posteriormente aos autores.¹²⁹

Conforme pretendemos demonstrar, a leitura atenta de *Olympia* permite entrever várias pistas que indicam a coexistência de uma pluralidade de modelos e tradições na écloga. Nosso destino final será a análise do Elísio e a sua relação com a descrição épica de Virgílio, buscando ver até que ponto e por que meios nosso poeta trecentista, cristão, se filia à tradição do antigo romano ou se distancia dela. Para tanto, iremos seguir pela trilha dos gêneros, começando pelo bucólico, passando pelo elegíaco, até chegarmos, enfim, ao épico.

1.4. Sobre *Olympia*

Já foi considerada difícil a tarefa de se precisar a data de composição de *Olympia*. Sabia-se apenas que essa écloga teria sido composta após a morte de Violante, filha de Boccaccio, visto que na epístola a Martino da Signa o poeta relaciona esse triste evento à escrita de *Olympia* – ainda que se descarte uma leitura estritamente autobiográfica do poema, o fato é que seria no mínimo inusitado que Boccaccio forjasse esse tipo de detalhe numa epístola. Isso permitiria conjecturar uma data posterior a setembro de 1355.¹³⁰

Ricci (1985, p. 64), porém, é categórico ao apontar 1367 como o ano em que a décima quarta écloga boccacciana teria sido composta. Segundo o estudioso, a dificuldade que se tinha em datar o poema devia-se à incerteza quanto à ocorrência de uma viagem de

¹²⁸ Conte, *Genres and readers* (trans. Gleen W. Most), 1994.

¹²⁹ “According to this assessment, genre in antiquity is a matter of authorial positioning and readerly conditioning with reference to a coherent tradition. That readerly tradition, however, had itself to be constructed by a succession of readers and critics working later than the authors in question” (Depew & Obbink, 2000, pp. 2-3). Para uma discussão sobre gêneros poéticos, cf. ainda ensaio de Most (“Generating genres: the idea of the tragic”) em Depew & Obbink, *ibid.*, pp. 15-8; e Costa, 2014, pp. 1-36.

¹³⁰ “Violante died at the age of seven in September of 1355 or 1362 while Boccaccio was on his way to Naples. He had not seen her in a year and a half. If she died in 1362 Boccaccio would have gone to Ravenna at the time of or just after her birth in 1355 – a very good reason for a short visit. If Violante died in 1355 my suggestion that Boccaccio visited Ravenna is wrong” (Ullman, 1973, p. 152).

Boccaccio a Nápoles em 1355¹³¹ – em nota ao texto de *Olympia*, em sua edição do *Buccolicum*, Ricci (1965, p. 655) já apontava que a referência às “colinas calcídicas” (*calchidicos colles*) e aos “extensos prados de Vesúvio” (*pascua lata Vesevi*), feitas no verso 53 da écloga, acenariam à tal viagem. Mas, a partir do momento em que se confirmou esse dado, teria sido “fácil fixar em 1349 o nascimento de Violante e esclarecer todos os particulares da écloga” (Ricci, 1985, p. 64, tradução nossa).

Num trecho da epístola a Martino da Signa, o qual iremos reproduzir mais adiante, Boccaccio relaciona uma “certa selva” (*silva quadam* – *Epist.* XXIII, 28) com o local onde ele teria tido a primeira ideia para a escrita de *Olympia*. De acordo com Ricci (*ibid.*), a mencionada selva, sob uma figuração bucólica, referir-se-ia a uma cidade – possivelmente Veneza,¹³² visto que, numa outra epístola, escrita em 1367, Boccaccio relata a Petrarca que esteve na casa da filha deste, em Veneza, onde acabou conhecendo Eleta, pequena neta do amigo que muito lhe lembrou a própria filha, já falecida:

*Inde has inter oblationes, et ecce, modestiori passu quam deceret etatem, venit Electa tua, dilecta mea, et antequam me nosceret ridens aspexit, quam ego non letus tantum sed avidus ulnis suscepi, primo intuitu virguncunlam olim meam suspicatus. Quid dicam? Si michi non credis, Guilielmo ravennati medico et Donato nostro, qui novere, credito: eadem que mee fuit, Electe tue facies est; idem risus, eadem oculorum leticia, gestus incessusque, et eadem totius corpusculi habitudo, quanquam grandiuscula mea, eo quod etate esset provecior: quintum quippe iam annum attigerat et dimidium dum ultimo illam vidi. Insuper, si idem idioma fuisset, verba eadem erant atque simplicitas. Quid multa? In nichilo differentes esse cognovi, nisi quia aurea cesaries tue est, mee inter nigram rufamque fuit. Heu michi! quotiens, dum hanc persepe amplector et suis delector colloctionibus, memoria subtracte michi puellule lacrimas ad oculos usque deduxit, quas demum in suspirium versas emisi advertente nemine! In hac igitur Electa tua quid fleverim, quid tristis essem, iam dudum videre potes. (Boccaccio, *Epist.* XV, ed. Auzzas, 1992)*

Então, entre esses agrados, eis que surge, com um passo modesto que não combinava com a idade, a sua Eleta, minha querida. Antes mesmo de saber quem eu era, ela olhou para mim sorrindo. Isso não só me deixou alegre, mas também efusivo, de modo que a peguei em meus braços e, num primeiro

¹³¹ Tal viagem teria ocorrido antes daquela que culminaria na desastrosa visita de Boccaccio a Acciaiuoli, em 1362, à qual fizemos breve menção na seção 1.2. Cf. Billanovich, 1947, pp. 200-2; Branca, 1977, pp. 100-4.

¹³² Cf. Bocc., *Epist.* XXIII, 9 (acerca da écloga *Silva cadens*): *quam civitatem more pastorali loquens “silvam” voco, nam uti in silvis animalia habitant bruta, sic in civitatibus homines, quos more predicto “oves” “edos” et “boves” aliquando nuncupamus* (“a partir de um costume da linguagem pastoril, chamo essa cidade de ‘selva’, pois assim como nas selvas habitam os animais irracionais, nas cidades habitam os homens, os quais, seguindo aquele mesmo costume, às vezes chamamos de ‘ovelhas’, ‘cabritos’ e ‘bois’”). Lidonnici (1914, p. 340) apresenta a hipótese de que, nessa écloga, a *silva* possa se referir a Florença, considerando a menção ao rio Arno, no verso 89 de *Olympia*: *Imo, silva silet, tacitus nunc defluit Arnus* (“Certo! A selva silencia, o Arno agora flui tácito”).

momento, cheguei a acreditar que fosse a minha pequenina, a que eu tive um dia! O que dizer? Se você não crê em mim, Guglielmo de Ravenna – o médico –, e o nosso amigo Donato, que a conheceram, podem confirmá-lo: o rosto que minha filha tinha é o mesmo da sua Eleta! O mesmo sorriso, a mesma alegria nos olhos, os gestos e o jeito de andar, e até a mesma postura do corpinho franzino – se bem que a minha fosse um pouquinho maior, por causa da idade; afinal ela já havia alcançado cinco anos e meio, quando eu a vi pela última vez. Além disso, se tivesse falado o mesmo idioma, teria usado as mesmas palavras e a mesma simplicidade. O que mais? Não percebi nada de diferente nelas, exceto que a sua tem o cabelo loiro, ao passo que o da minha era algo entre preto e ruivo. Ai, ai!... Quantas vezes, enquanto eu a abraçava e me deleitava com suas conversas, a memória da minha garotinha roubada me levou lágrimas aos olhos, e por fim eu as derramei, em meio a suspiros, quando ninguém observava. Assim, não é difícil você imaginar o quanto eu chorei sobre aquela sua Eleta, e quão triste eu fiquei.

Ricci (*ibid.*) logo associa essa menina, que Boccaccio compara de modo tão terno à sua filha morta, a Violante, que, caso estivesse viva à época de composição da epístola, teria dezessete ou dezoito anos – idade que condiz com a descrição poética, fornecida pelo personagem Sílvio na écloga boccacciana, de Olímpia como uma jovem pronta para se casar: “É admirável o quanto você cresceu em tão pouco tempo: a mim, filha, você parece pronta para casar!” (*Mirum quam grandis facta diebus / in paucis: matura viro michi, nata, videris!* – *Olymp.* 62-3).

Como se pode perceber, as duas epístolas mencionadas, mas sobretudo aquela destinada a Martino da Signa, tiveram uma importância considerável na fortuna que o poema *Olympia* (e a coleção *Buccolicum* em geral) recebeu. Entretanto, por mais que as informações veiculadas nelas contribuam para tornar verossímil o vínculo entre a Olímpia poética e a Violante real, não podemos ignorar os *efeitos* de subjetividade que Boccaccio imprime nelas. Isto é, sendo a epístola também um gênero literário, que *mutatis mutandis* recebe um tratamento semelhante ao que se dá à poesia, e que ainda, no caso de Boccaccio, é fruto de um mesmo “sujeito literário”, temos de ter bastante cautela antes de considerá-la um testemunho absolutamente verídico. Assim, perguntamo-nos até que ponto as afirmações encontradas nas epístolas do nosso autor poderiam ser vistas como, para além de registros autobiográficos, tentativas de “autoficcionalização”.¹³³

Sem querermos questionar ou mesmo invalidar a palavra do poeta, acreditamos ser importante, ainda que como exercício crítico, filtrar o que haveria de concreto, separando-o do que haveria de manipulado, nas declarações que aquele dá sobre si. No caso de epístolas

¹³³ Sobre a questão do autobiografismo e autoficção, em que não poderemos nos aprofundar mais no presente estudo, indicamos a leitura dos seguintes livros: *O pacto autobiográfico* (2008), de Phillippe Lejeune; *O espaço biográfico* (2010), de Leonor Arfuch; e *Escritas de si, escritas do outro* (2012), de Diana Klinger. Agradecemos ao parecerista anônimo da Fapesp pela sugestão dos títulos.

familiares, o limite entre uma coisa e outra é muito tênue, e facilmente corremos o risco de fazer uma leitura “romântica” dos textos. Em capítulo ao manual de *Introdução à Filologia Latina (Introduzione alla filologia latina)*, Anthony Grafton e Glenn Most (in Graf [ed.], 2003, pp. 59-77) apontam a gravidade do problema, e lembram a leitura que estudiosos do século XIX como Jacob Burckhardt (1818-97) fizeram, por exemplo, da epístola em que Petrarca narra a sua subida ao Monte Ventoso (*Familiars IV, 1*), interpretando-a como testemunho infalível da descoberta de uma nova beleza na natureza que marcaria o início de uma nova era. Contudo, no momento em que se identificam traços de textos latinos na descrição petrarquiana, esta deixa de aparecer como um relato totalmente espontâneo, e vê-se que a “nova era” alegada se instaura com uma construção pautada em textos antigos, com sua imitação poética. Ademais, não devemos nos esquecer que a subida ao monte Ventoso é frequentemente interpretada como uma alegoria da ascese cristã.¹³⁴ Tais constatações quanto à obra de Petrarca corroboram nossa escolha de observar o poema boccacciano em apreço sobretudo no diálogo intertextual com seus modelos.

Isso posto, uma vez que nos propomos a apresentar um estudo de *Olympia*, também não podemos simplesmente rejeitar as considerações que o próprio autor fornece sobre sua écloga. Na verdade, pode-se dizer que a epístola de Boccaccio a Martino da Signa, citada em todas as edições que consultamos do *Buccolicum carmen*, constitui um material importantíssimo para se pensar na recepção do texto. Vista menos numa chave autobiográfica e mais como um comentário crítico do poeta às suas obras – na esteira do que representam certas epístolas de Dante e Petrarca, por exemplo –, a *Epistola XXIII* acaba sendo, convenientemente, uma via introdutória ao poema boccacciano.

Nesse documento escrito em prosa, ao qual fizemos breve menção em nossa Introdução (e que vertemos para o português como Anexo IV a este estudo), Boccaccio começa remetendo o leitor àqueles que seriam os três grandes representantes do gênero bucólico – Teócrito, Virgílio e Petrarca –; depois passa a fazer um resumo de cada uma de suas éclogas, elucidando quais teriam sido as motivações por trás de seus respectivos títulos e dos nomes dos interlocutores. É curioso notar que as explicações oferecidas abrangem diferentes campos – do político ao religioso, do poético ao autobiográfico.

No que toca aos personagens de *Olympia*, Boccaccio associa o velho Sívlio, a quem somos apresentados desde a abertura do poema, a si próprio e Olímpia, filha de Sívlio que aparece mais adiante (*Olymp.* v. 40 ss.) transfigurada em anjo, à falecida Violante – lembrando que tal identificação é sugerida no próprio poema: “Neste céu, será sempre

¹³⁴

Cf. Beecher, 2004, pp. 55-75.

conhecida como Olímpia, você que em terra fora Violante” (*et semper Olympia celo, / que fueras terris Violantes, inclita fies* – vv. 241-2). Já Câmalo – criado de Sílvio que aparece somente no início da écloga (vv. 8-11) – Boccaccio associa, de modo mais genérico, à figura de um escravo torpe. Quanto ao personagem Terápon – outro criado de Sílvio que, assim como o primeiro, também recebe um papel menor na écloga (vv. 18-22, 31-2) –, o poeta declara que sequer lembra o livro de onde tirou o nome, embora saibamos, pela etimologia derivada do grego, que o termo “teràpon” quer dizer “serviçal”.¹³⁵ Tais explicações podem ser lidas na seguinte passagem:

Pro Silvio me ipsum intelligo, quem sic nuncupo, eo quod in silva quadam huius egloge primam cogitationem habuerim. “Camalos” grece, latine sonat “hebes” vel “torpens”, eo quod in eo demonstrantur mores torpentis servi. “Terapon” huius significatum non pono, quia non memini, nisi iterum revisam librum ex quo de ceteris sumpsi, et ideo ignoscas: scis hominum memoriam labilem esse, et potissime senum. Pro Olympia intelligo parvulam filiam meam olim mortuam ea in etate in qua morientes celestes effici cives credimus: et ideo, ex Violante dum viveret, mortuam “celestem” idest “Olympiam” voco. (Epist. XXIII, 27-8)

Por Sílvio eu me refiro a mim mesmo, e assim o nomeio porque tive a primeira ideia para esta écloga numa selva. “Câmalo” vem do grego, e em latim quer dizer *hebes* [= lânguido] ou *torpens* [= preguiçoso], visto que nele se mostram os costumes de um servo preguiçoso. De Terápon não exponho o significado, porquanto dele não me recordo, a não ser que eu revisasse o livro de onde tomei todo o resto. Peço que releve isso. Você sabe o quanto a memória dos homens é escorregadia, especialmente a dos velhos. Por Olímpia eu me refiro à minha pequena filhinha, morta há algum tempo naquela idade em que, conforme acreditamos, aqueles que morrem se tornam habitantes do céu. Assim, aquela que era Violante quando viva, agora, que está morta, eu chamo de “Olímpia”, “a celestial”.

Particularmente no que se refere ao personagem Sílvio, é notável que Boccaccio, ao colocar-se como personagem da écloga, estaria dialogando mais diretamente com a tradição epistolar bucólica, que, conforme veremos a seguir, ao tratar do gênero bucólico, tinha como um de seus pressupostos poéticos a inserção e ficcionalização do remetente e do destinatário no texto. Entretanto – se o leitor nos permite aludir aqui à famosa meditação XVII do poeta inglês John Donne (1572–1631) –, sabemos que nenhuma tradição é uma ilha, isolada em si mesma, mas contém os germes de outras tradições, passadas e futuras, que se influenciam reciprocamente. Assim Boccaccio, ao fazer uso desse procedimento de autoficcionalização na écloga, estaria conversando, também, com uma tradição virgiliana.

¹³⁵

“Non v’è da dubitare che il nome derivi dal greco *θεράπων*, servitore. Il libro cui il Boccaccio allude sarà stato uno dei grandi lessici medievali dedicati al latino, ovvero uno dei trattati dedicati alle parole greche ed ebraiche della Bibbia” (Ricci, 1965, p. 672).

Como bem nos lembrou Vasconcellos, nota-se no final das *Geórgicas* que Virgílio se representa “como um pastor-músico que cantou pastores”: “e Partênope doce então nutria, / num ócio e baixo estudo, a mim Virgílio; / que a tanger modular-te ousei mancebo, / Títiro, à copa da espalmada faia” (*illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* – *Georg.* IV, 563-6).¹³⁶ Além disso, recorda Vasconcellos, se consideramos os quatro versos que precederiam, na *Eneida*, o verso inicial *Arma uirumque cano...* – os quais teriam sido eliminados por Vário (*Vita Donatiana*, 42), ou então seriam uma falsificação da época de Tibério – percebemos que “seu autor teve a ideia nada banal de mostrar Virgílio se referindo à composição das *Bucólicas* como à modulação de um canto na flauta pastoril, identificando a si próprio com os personagens pastores-cantores de seus poemas bucólicos” (Vasconcellos, no prelo).¹³⁷

Ainda no que diz respeito ao Sívio de *Olympia* e à sua respectiva explicação dada na *Epistola XXIII* boccacciana, é importante ressaltarmos, junto com Smarr (1987, p. 252), que, para além da associação que Boccaccio estabelece entre a etimologia de *Silvius* e a *silva* onde teria concebido a écloga, tal nome poderia ser visto também como uma alusão ao personagem Sívio da *Écloga I* – *Parthenias* (“Partênias”, 1346/7) de Petrarca. Tal hipótese seria reforçada por três motivos. Primeiro, porque estima-se que, quando compôs *Olympia*, Boccaccio já teria tido acesso integral ao *Bucolicum carmen* do amigo.¹³⁸ Segundo, porque na epístola *Familiar X*, 4 Petrarca apresentava uma explicação semelhante à de Boccaccio para a escolha do nome *Silvius*, que também servia como um *alter ego* do poeta na écloga.¹³⁹

¹³⁶ Agradecemos ao prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos por ter compartilhado conosco tais observações, e por ter nos disponibilizado um trecho de seu livro *Persona Poetica e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana* (no prelo, pela Editora da Unifesp), em que trata precisamente dessa questão da autorrepresentação virgiliana. A respeito dessa passagem das *Geórgicas* citada, Vasconcellos nota também um paralelo com Hesíodo – cf. *Teogonia* 22-3: “elas ensinaram outrora um belo canto a Hesíodo / pastoreando ovelhas sob o sacro Hélicon” (tradução dele).

¹³⁷ Cf. [Virgílio] *En.* I, “A-D”: *Ille ego qui quondam gracili modulatus avena / carmen et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis...* (“Eu, que entoava na delgada avena / rudes canções, e egresso das florestas, / fiz que as vizinhas lavras contentassem / a avidez do colono, empresa grata / aos aldeãos; de Marte ora as horríveis”).

¹³⁸ De acordo com Smarr (1987, p. 244), na época em que compôs a sua décima segunda écloga *Saphos* – provavelmente em 1367, portanto no mesmo ano da composição de *Olympia* (Ricci, 1985, p. 65) –, Boccaccio “certamente já tinha lido todo o *Bucolicum carmen* de Petrarca” (tradução nossa).

¹³⁹ *Pastores colloquentes nos summus; ego Silvius, tu Monicus. Nominum ratio hec est: primi quidem tum quod in silvis res acta est, tum proptere insitum ab ineunte etate urbis odium amoremque silvarum, proptere quem multi ex nostris in omni sermone sepius me Silvanum quam Franciscum vocant* (*Fam.* X, 4, 20, ed. Ugo Dotti, 1970. “Os pastores que discorrem somos nós: eu, Sívio; você [= Gherardo], Monico. A explicação dos nomes é a seguinte: Sívio porque a ação se passa nas selvas, e porque desde a infância eu cultivei o amor pelas selvas e o ódio pelas cidades, tanto que muitos amigos frequentemente me chamam de Silvano em vez de Francisco”). Lembremos, ainda, que o próprio Boccaccio frequentemente usa o apelido *Silvanus* para se referir a Petrarca, no *Bucolicum*, sobretudo na última écloga (cf. *Bucc.* I, 127; II, 2; VIII, 148; XI, 85; XII, 67, 96, 196, 202; XIII, 96; XIV, 78; XVI, 26, 40, 41, 61, 78, 105, 130).

Terceiro, e talvez mais significativo, porque da mesma forma que o poema *Parthenias* estabelece um contraste entre a orientação mundana do personagem Sílvio e a visão cristã de Monico – este representando o irmão de Petrarca, Gherardo –, também *Olympia* prevê um contraste entre as perspectivas terrena e divina – contraste esse verificado na própria oposição dos nomes “Sílvio”, que habita a selva, e “Olímpia”, a celestial. Conforme constatado por Smarr (*ibid.*), ainda, é possível que tanto Petrarca quando Boccaccio estivessem aludindo a uma passagem do *Purgatório* de Dante, em que Beatriz diz ao protagonista: “por pouco tempo aqui serás silvano, / depois, sem fim, comigo cidadão / daquela Roma onde Cristo é romano” (*Purg.* XXXII, 100-2).¹⁴⁰

Essas observações nos ajudam a esboçar, desde já, uma personalidade para Sílvio. Porém acima de tudo, a partir do trecho da *Epistola XXIII* que citamos anteriormente, fica nítida a intenção que Boccaccio tem de traçar um paralelo entre ficção e autobiografismo, ao mesmo tempo em que constrói para si a imagem do “pai abandonado”. Para tanto, ele se vale, por exemplo, de expressões muito afetivas como “a minha pequena filhinha” (*parvulam filiam meam* – *Epist.* XXIII, 28), ao se referir à falecida Violante, que predispõem no leitor um estado de complacência não só para com Sílvio, mas sobretudo, nesse caso, para com o próprio poeta, em sua projeção como sujeito discursivo ou *persona* literária.

Na écloga, esse mesmo efeito de *páthos* será obtido especialmente nas falas do velho Sílvio, que são esculpidas de acordo com procedimentos poéticos específicos, semelhantes àqueles empregados na poesia elegíaca. Como exemplo, poderíamos citar o seguinte excerto:

Silv. (...) <i>O nimium dilecta michi, spes unica patris,</i>	50
<i>quis te, nata, deus tenuit? Te Fusca ferebat,</i>	
<i>calcidicos colles et pascua lata Vesevi</i>	
<i>dum petii, raptam nobis Cibelisque sacrato</i>	
<i>absconsam gremio nec post hec posse videri;</i>	
<i>quod credens merensque miser, mea virgo, per altos</i>	55
<i>te montes umbrasque graves saltusque remotos</i>	
<i>ingemui flevique diu multumque vocavi.</i>	
<i>Sed tu, si mereor, resera: quibus, obsecro, lustris</i>	

¹⁴⁰ “Although Boccaccio claims that he named himself Silvius simply because he thought up this poem while in the woods, nonetheless it is worth noting the resemblance to Petrarch’s pastoral name for himself in his first eclogue. Petrarch’s accompanying letter (X, 4) claims similarly that he chose the name Silvius because of his love for the woodland retreat. Yet the eclogue clearly sets the forest-dweller against the holy monk as an earthly against a heavenly orientation. In Boccaccio’s poem too, the dialogue is clearly between an earthly and a heavenly perspective, and the pair of names indicates that difference. Possibly both Petrarch and Boccaccio were inspired by the lines from Dante’s *Purgatorio* 32.100-02 (...). The forest in the eclogues becomes the world of temporary things, counterposed to the eternal” (Smarr, 1987, p. 252). Voltaremos a explorar, brevemente, outras possibilidades de intertexto entre a *Olympia* de Boccaccio e *Parthenias* de Petrarca em nosso último capítulo, quando formos discorrer sobre a presença de Virgílio em ambas as éclogas.

*te tenuit tam longa dies? Dic, munere cuius
intertexta auro vestis tibi candida flavo?
que tibi lux oculis olim non visa refulget?
qui comites? Mirum quam grandis facta diebus
in paucis: matura viro michi, nata, videris!*
(*Olymp.* 50-63, grifos nossos)

60

Sílv. (...) Ó minha tão preferida, única esperança do pai! [50] Que deus a reteve, filha? A seu respeito Fusca me contava que, quando me dirigi às colinas calcídicas e aos extensos prados do Vesúvio, você nos foi raptada e escondida no sagrado ventre de Cibele, e que depois não pôde mais ser vista. Acreditando nisso e lamentando como um miserável, ó minha mocinha, em meio aos altos [55] montes, sombras densas e selvas remotas por você eu suspirei, e o tempo todo chorei, e muitas vezes invoquei seu nome. Mas, caso eu seja digno, me revele, eu lhe suplico: em quais pântanos você ficou por tanto tempo? Diga, quem lhe deu de presente essa cândida veste, tecida com flavo ouro? [60] Que luz é essa que brilha em seus olhos, antes não vista? Quem são esses companheiros seus? É admirável o quanto você cresceu em tão pouco tempo: a mim, filha, você parece pronta para casar!¹⁴¹

Chamamos a atenção para os apelativos em destaque na passagem selecionada, os quais Sílvio usa para se referir a Olímpia – *o nimium dilecta michi* (“ó minha tão preferida”, *Olymp.* 50) e *mea virgo* (“minha mocinha”, v. 55).¹⁴² De antemão, poderíamos encontrar paralelos textuais entre essas expressões de afeto paternal com aquelas de cunho amoroso, empregadas por Boccaccio na *Elegia di Madonna Fiammetta* (c. 1344) – por exemplo, “o carissima giovane” (*Fiamm.* II, 2); “o a me carissima donna, e da me amata sopra tutte le cose” (*ibid.*, 3) – ou, ainda, com trechos do poeta romano Ovídio – (“você – eu lhe peço – siga os comandos de sua irmã mais querida” (*tu, rogo, dilectae nimium mandata sororis / perfer, Heroides* XI, 129-30); *o uirgo, miserere mei, miserere meorum* (“Ó virgem, tenha piedade de mim, tenha piedade dos meus companheiros!”, *Her.* XII, 81, ed. Henri Bornecque, traduções nossas).¹⁴³

Nesse mesmo trecho do poema boccacciano, poderíamos ainda identificar, nas referências à filha que morre jovem, alusões a um *topos* da poesia antiga: o da morte prematura. Por exemplo, na *Eneida* de Virgílio temos, nos Campos Elísios, a menção ao episódio de Marcelo, filho adotivo do imperador Augusto, morto em tenra idade (livro VI,

¹⁴¹ Retomaremos essa passagem no nosso capítulo III – “Um Elísio cristão: *Olympia* e a *Eneida* (VI, 637 ss.)”.

¹⁴² Na seção “*Olympia* e o gênero elegíaco”, voltaremos a esse tópico da relação de certos vocábulos com a elegia.

¹⁴³ Há de se notar que a expressão “(*mea*) *virgo*”, de aparência elegíaca e atestada na heroide ovidiana, não aparece no conjunto de Tibulo, Propércio e *Amores*, que constitui o cânone da elegia amorosa romana. Sobre a obra (elegíaca e em geral) de Ovídio em outras obras de Boccaccio, cf. Juliani (2011; 2016) e bibliografia complementar lá indicada.

860-86);¹⁴⁴ além da exposição das mortes de Euríalo (livro IX),¹⁴⁵ de Palante (livro X),¹⁴⁶ e de Camila (livro XI),¹⁴⁷ todas estas ocorridas no campo de batalha. Analogamente, na *Ilíada* de Homero (XXII e XXIV) encontramos os prantos de Príamo e Hécuba pela morte do filho

¹⁴⁴ *Atque hic Aeneas (una namque ire uidebat [860] / egregium forma iuuenem et fulgentibus armis, / sed frons laeta parum et delecto lumina uultu) / 'quis, pater, ille, uirum qui sic comitatur euntem? / filius, anne aliquis magna de stirpe nepotum? / qui strepitus circa comitum! quantum instar in ipso! [865] / sed nox atra caput tristi circumuolat umbra.' / tum pater Anchises lacrimis ingressus obortis: / 'o gnate, ingentem luctum ne quaere tuorum; / ostendent terris hunc tantum fata neque ultra / esse sinent. nimium uobis Romana propago [870] / uisa potens, superi, propria haec si dona fuissent. / quantos ille uirum magnam Mauortis ad urbem / campus aget gemitus! uel quae, Tiberine, uidebis / funera, cum tumulum praeterlabere recentem! / nec puer Iliaca quisquam de gente Latinos [875] / in tantum spe tollet auos, nec Romula quondam / ullo se tantum tellus iactabit alumno. / heu pietas, heu prisca fides inuictaque bello / dextera! non illi se quisquam impune tulisset / obuius armato, seu cum pedes iret in hostem [880] / seu spumantis equi foderet calcaribus armos. / heu, miserande puer, si qua fata aspera rumpas! / tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores animamque nepotis / his saltem accumulem donis et fungar inani [885] / munere.'* (En. VI, 860-886. “Nisto, Eneias descobre um lindo moço / De fulgurante arnês, mas desalegre, / De rosto e olhar caído: ‘Ao varão, padre, / Quem acompanha? é filho? é da prosápia / Dele talvez? Que séquito estrondoso! / Que ar de Marcelo tem! Mas a noite escura / Triste voa e a cabeça lhe circunda,’ / Em lágrimas Anquises: ‘Não me inquiras / Dos teus o luto ingente: apenas, filho, / A terra o mostrará destino avaro. A durar este dom, creíeis, deuses, / Nímio possante a geração romana. / Que ais no campo vizinho aos márcios muros! / Ou de que funerais, entre o sepulcro / Recente resvalando, ó Tiberino, / Testemunha serás! Nenhum mancebo / Da gente Ilíaca os avós Latinos / Tanto há de esperar, nem de outro aluno / O Romúleo país jactar-se tanto. / Oh Piedade! oh fé prisca! oh destra invicta! / Ninguém impune o arrostaria armado, / Quer a pé remetesse, quer de esporas / Os do espúmeo ginete ilhais picasse. / Guai! jovem miserando, ásperos fados / Se a romper chegas, tu serás Marcelo. / Dai-me às mancheias lírios, dai-me rosas; / De esparsas flores eu cumule o neto; / A alma do vão tributo ao menos logre”).

¹⁴⁵ *Voluitur Euryalus leto, pulchrosque per artus / it cruor inque umeros ceruix conlapsa recumbit: / purpureus ueluti cum flos succisus aratro [435] / languescit moriens, lassoue papauera collo / demisere caput pluuiam cum forte grauantur (En. IX, 433-7. “Tomba Euríalo, em sangue os pulcros membros, / No ombro a cerviz debruça moribundo: / Ao talho assim do arado, falecendo / Murcha a rosa; ou, das chuvas agravada, / O colo inclina a lânguida papoila”). Cf. também En. IX, 473-97, em que se narra o sofrimento da mãe de Euríalo ante a morte do filho.*

¹⁴⁶ *At clipeum, tot ferri terga, tot aeris, / quem pellis totiens obeat circumdata tauri, / uibranti cuspis medium transuerberat ictu / loricaeque moras et pectus perforat ingens. [485] / ille rapit calidum frustra de uulnere telum: / una eademque uia sanguis animusque sequuntur. / corrui in uulnus (sonitum super arma dedere) / et terram hostilem moriens petit ore cruento (En. X, 482-9. “E a coruscante / Farpa o broquel de férreas e êneas pranchas, / De couro táureo em dobras reforçado, / Rasga, os empeços da loriga fura / E o peito heroico. Embalde a quente choupa / Do rombo extrai: em sangue a alma esvaindo, / Por cima ao revoltar-se da ferida, / Sobressoam-lhe as armas, e expirando / A boca o solo hostil beija cruenta”).*

¹⁴⁷ *Illa manu moriens telum trahit, ossa sed inter / ferreus ad costas alto stat uulnere mucro. / labitur exsanguis, labuntur frigida leto / lumina, purpureus quondam color ora reliquit. / tum sic exspirans Accam ex aequalibus unam [820] / adloquitur, fida ante alias quae sola Camillae, / quicum partiri curas, atque haec ita fatur: / 'hacenus, Acca soror, potui: nunc uulnus acerbum / conficit, et tenebris nigrescunt omnia circum. / effuge et haec Turno mandata nouissima perfer: [825] / succedat pugnae Troianosque arceat urbe. / iamque uale.' simul his dictis linquebat habenas / ad terram non sponte fluens. tum frigida toto / paulatim exsoluit se corpore lentaque colla / et captum leto posuit caput: arma relinquunt, [830] / uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras (En. XI, 816-31. “A haste ela a morrer saca; mas o ferro / Pregado às costas fica-lhe entre os ossos. / Desmaia, baça a vista, exangue e fria; / Desbotam-lhe no rosto as frescas rosas. / A donzela, a expirar, dos seus cuidados / À confidente e mui querida fala: / ‘Mais, Aca irmã, não posso; ao golpe acerbo / Faleço, e tudo se me enoita em roda. / Já, leva de Camila o final termo: / Turno suceda-me, e repila os Teucros. / Adeus, adeus.’ E então largando as rédeas, / Da sela cai; gelada a morte aos poucos / Solve-lhe o corpo, lânguida a cabeça / E o colo poua, demitindo as armas; / Geme e agastada a vida aos manes baixa”).*

Heitor;¹⁴⁸ e na tragédia *Antígona* de Sófocles vemos, na cena final (vv. 1261-1348), o desespero de Creonte diante do suicídio do filho Hêmon.¹⁴⁹

Também durante o Medievo podemos observar entre monges e clérigos o costume de compor peças poéticas em latim que trazem o tema da morte precoce de um filho – e, embora naturalmente haja exceções à regra (no século XII, temos o caso polêmico de Astrolábio, filho de Pedro Abelardo com Heloísa), é pouco provável que eles estivessem se referindo ao próprio rebento.¹⁵⁰ Isso sem contar, por fim, as inúmeras composições dramáticas que surgiram, a partir do século XII, em torno do chamado *planctus Mariae* (“pranto de Maria”), as quais adotavam como mote o sofrimento da Virgem – *Mater dolorosa* – pela morte de seu filho Jesus.¹⁵¹ Mais adiante neste estudo, veremos como esta e outras tópicas relacionadas à perda de um ente querido conversam também com o gênero elegíaco.

Os efeitos dessas correspondências temáticas e textuais que elencamos no texto de *Olympia* poderiam certamente ser explorados com maior detalhamento e precisão em uma análise intertextual a elas dedicada; mas já adiantamos que, nos capítulos seguintes, nós o faremos visando sobretudo àqueles aspectos mais diretamente associáveis ao diálogo entre textos de Boccaccio e Virgílio. Aqui, no entanto, elas são evocadas, em primeiro lugar, para atestar o elevado rigor técnico de Boccaccio em mobilizar, de modo orgânico, tantas tradições num único poema.¹⁵² Em segundo lugar, gostaríamos de destacar que, apesar de constatarmos essa relação dos textos com tal memória poética, não descartamos em nossa análise a presença do elemento autobiográfico em *Olympia*. Defendemos, sim, que uma interpretação dessa

¹⁴⁸ Cf. a fala de Príamo: “‘Quantos filhos em flor me tem roubado! / Porém, dos que pranteio, um só de todos / Me dói mais e me arrasta ao centro escuro / Heitor... Oh! Se em meus braços expirasse! / Em lágrimas eu mesmo, em ais e em luto, / Com a mãe que mo gerou desafogara.’ / Gemente o chora o povo; entre as mulheres / Hécuba rompe em lúgubres suspiros: / ‘Morreste, filho, e eu vivo! Dia e noite / Eras o meu orgulho e amparo d’Ílio, / Eras um deus aos Teucros e às Troianas / Já foste nossa glória, e és um cadáver!’” (Il. XXII, 423-34, *id.*). “Chama [Príamo] por Hécuba: ‘Infeliz de Jove / Me veio notícia prescrever que parta / A remir nosso filho com presentes. / Teu coração que diz? No meu resolvo / Ir já buscar os arraiais dos Gregos.’ / E ela em soluços: ‘Onde o siso d’antes, / Que estrangeiros e Teucros te louvavam? / Sozinho ires às naus e ao cru verdugo / Dos teus guerreiros numerosos filhos! / De ferro entranhas tens. Se ele te empolga, / Sem dó, respeito ou fé, será contigo. / No interior destes paços o choremos; / Pois ao pari-lo eu mesma, a feia Parca / Fiou que, de seus pais ele apartado, / Fartasse a gula dos sanhudos perros / Do cruel, cujo fígado eu trincara / Para vingar ultrajes do meu filho... / Ah! nem fugiu, nem se esquivou cobarde; / Morreu firme, por Tróia e pelas Teucas / De regoado seio combatendo’” (Il. XXIV, 193-212, *id.*).

¹⁴⁹ “Creonte – Erros cruéis de uma alma desalmada! / Vede, mortais, o matador e o morto, / do mesmo sangue! Ai! Infeliz de mim / por minhas decisões irrefletidas! / Ah! Filho meu! Levou-te, inda imaturo, / tão prematura morte – ai! ai de mim! – / por minha irreflexão, não pela tua! (...) Ah! Hoje sei quão infeliz eu sou, / mas penso que algum deus, com muita força, golpeou-me na cabeça e me impeliu / para os caminhos da ferocidade / – pobre de mim! – calcando sob os pés / e destruindo todo o meu prazer! / Ah! Sofrimento dos sofridos homens!” (Ant. 1404-1418, tradução de Mário da Gama Kury).

¹⁵⁰ Cf. Ziolkowski, in Tolmie & Toswell (ed.), 2010, p. 89.

¹⁵¹ Cf. Sticca, 1988.

¹⁵² Como lembra Perini (1994, p. 1053), *Olympia* é quase unanimemente considerada pelos críticos – com exceção de Hauvette (1896, p. 174) – a melhor prova poética do *Buccolicum* de Boccaccio (“quasi unanimemente ritenuta la migliore prova poetica del *bucc.*”, *ibid.*).

natureza deva estar subordinada à complexa rede de camadas alusivas a que somente a leitura atenta da écloga, em conjunção com outros textos, permite acessar. Com efeito, ainda que sua escritura possa estar ancorada num dado da realidade, nem por isso *Olympia* deixa de conversar com diferentes autores, modelos e tradições, sendo portanto, mais do que o produto de uma memória individual, o produto de uma memória poética – para utilizarmos novamente aquela terminologia cunhada por Conte (1986). Com isso em mente, a seguir veremos que, ao se impor como uma écloga, *Olympia* traz a métrica característica do gênero – o hexâmetro datílico –, os cenários e as imagens tipicamente campestres; ao tratar do tema da morte, muitas vezes adota o tom pungente da elegia; ao descrever o paraíso, faz revisitar os Campos Elísios da épica; e ao pregar a doutrina cristã, recorre quase sempre à mitologia pagã.

II. *Olympia* e os gêneros poéticos

2.1. *Olympia* e o gênero bucólico

Antes de passarmos à análise das relações intertextuais verificadas no poema *Olympia*, achamos por bem considerar, ainda que brevemente, a questão do estatuto do gênero bucólico, quer na Antiguidade, quer sobretudo no período em que Boccaccio escrevia, uma vez que neste momento a produção pastoril ainda não estava tão bem consolidada quanto poderíamos supor.¹⁵³ Pensando nisso, pretendemos observar, em linhas gerais, os desdobramentos e fases que a poesia bucólica teve no interior da própria obra boccacciana, a fim de divisarmos não uma linha evolutiva na história do gênero, mas sim um movimento fluido de inúmeras trocas e experimentações. Se é verdade que Dante fornecerá um modelo de composição bucólica a partir de sua correspondência com o poeta e gramático italiano Giovanni del Virgilio (XII^{ex}-XIVⁱⁿ); e que Petrarca, com a sua coletânea de écloas, apresentará outro, mais rigoroso e “clássico” na adoção dos parâmetros antigos; Boccaccio, em seu turno, participará daquelas duas experiências poéticas, que, apesar de divergentes, terão em comum uma base de tradição exegética virgiliana tardoantiga e medieval.¹⁵⁴ Assim, o nosso autor vai-se exercitar tanto no gênero da écloga mais convencional, conforme atestam suas composições do *Buccolicum carmen*, quanto no “subgênero” da correspondência bucólica, conforme se vê em suas epístolas versificadas a Francesco (“Checco”) di Meletto Rossi (1320-63), escritas entre 1347 e 1348.

Ao considerarmos essa modalidade poética, contudo, devemos lembrar que, tanto quanto a poesia lírica, o conceito de poesia bucólica ou pastoril é bastante indefinido. Na verdade, a falta de um consenso no que diz respeito ao seu estatuto se revela já no emprego cambiável dessas nomenclaturas; ora, apesar de serem comumente empregados como sinônimos pelos críticos e estudiosos modernos, os termos “bucólico” e “pastoril” a princípio não seriam equivalentes.¹⁵⁵ De fato, segundo Halperin (1983, p. 8), os dois vocábulos apontam para uma afinidade no plano semântico e etimológico – o adjetivo “bucólico” sendo derivado, provavelmente, do substantivo grego *boukólos*, significando “boiadeiro”, “guardador de bois”, “pastor”; e “pastoril”, por sua vez, do latim *pastor*, com a mesma acepção. No entanto, conforme adverte o estudioso (*ibid.*), quando aplicados à poesia, esses termos parecem cumprir funções distintas na Antiguidade – o primeiro sendo usado como

¹⁵³ Lorenzini, 2011, p. 4.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. VIII.

¹⁵⁵ Halperin, 1983, p. 8 ss.

termo técnico para se referir a um tipo específico de composição e podendo ser empregado como título; e o segundo como meramente descritivo, denotando uma relação do conteúdo com a pecuária. Assim, apenas posteriormente o vocábulo “pastoril” seria empregado num sentido mais estrito, classificatório, passando então a se confundir com “bucólico”.

Outro ponto fundamental é que, no que concerne à sua configuração típica, caracterizada, por um lado, pelo hexâmetro datílico e, por outro, pelos temas de que trata, quase sempre relacionados a um *eu* poético que assume a forma de um pastor, a poesia bucólica é “ora vista como um subgênero do *epos* ora como uma espécie de lírica” (Hasegawa, 2004, p. 12). Debates como esse colocam em xeque a própria concepção de gênero tal como herdada da tradição aristotélica – motivo pelo qual alguns estudiosos, na tentativa de contornar certas ambiguidades taxonômicas e de trazer para o foco os meios vinculados a uma determinada tradição poética, preferem muitas vezes recorrer à noção de *modos*, em detrimento daquela mais convencional de gêneros literários.¹⁵⁶ Seguindo essa vertente, então, a pastoril seria um modo composicional, e não um gênero propriamente dito.

Não entraremos, aqui, em discussões terminológicas, mas concordamos com Frye (1957, *apud* Halperin, 1983, p. 34) quando este diz que o propósito da crítica no tratamento dos gêneros não é tanto o de classificar, mas sim o de *clarificar* tradições e afinidades entre poemas, até porque “a base da crítica genérica é, em todo caso, retórica, no sentido de que o gênero é determinado pelas condições estabelecidas entre o poeta e seu público” (tradução nossa).¹⁵⁷ Trate-se de um modo ou de um gênero, portanto, para o presente estudo o que importa é reconhecer que a poesia bucólica, tanto quanto a épica ou a tragédia por exemplo, é também dotada de especificidades e convenções próprias, passíveis de codificação e identificação.¹⁵⁸

Nesse sentido, por poesia bucólica ou pastoril entendemos a poesia que tem pastores como personagens; que é frequentemente autorreferencial (na mesma medida em que a poesia lírica o é);¹⁵⁹ e que pode assumir a forma narrativa ou dramática, mas com

¹⁵⁶ Halperin, 1983, p. 34.

¹⁵⁷ “The basis of generic criticism is in any case rhetorical, in the sense that the genre is determined by the conditions established between the poet and his public” (Frye, 1957, pp. 246-47, *apud* Halperin, 1983, p. 34).

¹⁵⁸ Sobre as diversas concepções de “gênero” empregadas modernamente para tratar do fenômeno antigo, cf. Depew & Obbink, 2000.

¹⁵⁹ Assim como na lírica, a presença de um *eu* poético que se coloca em primeira pessoa e que expressa suas opiniões e sentimentos acerca de um determinado assunto deve ser apreciada como um aspecto estrutural da poesia bucólica, i.e. uma convenção, e não necessariamente uma manifestação da subjetividade do autor empírico. Tal procedimento contribui para aquilo que Achcar, com referência à poesia lírica, apontou como *fides* (Achcar, 1994, p. 44).

predominância da última.¹⁶⁰ O metro convencionalmente utilizado é, como dissemos, o hexâmetro datílico; e, no plano do conteúdo, são recorrentes os temas do amor erótico, encômios e lamentos fúnebres, que não raro aparecem sob a configuração de amebus (disputa entre dois pastores-cantores em versos alternados). E assim como se diz ocorrer com muitos gêneros, também a poesia bucólica traça um percurso que, de certo modo, remontaria a Homero.¹⁶¹

Isso porque já na *Ilíada* e na *Odisseia* encontramos cenas posteriormente reconhecidas como pastoris (por exemplo em *Il.* XVIII, 520-9, trecho em que se descrevem pastores conduzindo seus rebanhos ao som da siringe; e em *Od.*, V, 55-75, no qual é descrita a aprazível gruta da ninfa Calipso).¹⁶² Séculos mais tarde, esse mesmo material será recolhido por poetas alexandrinos, posteriormente referidos como *Bucolici*, dentre os quais se destacam Mosco (II a.C.), Bíon (c. II^{ex} / Iⁱⁿ a.C.) e Teócrito (c. 310-250 a.C.).¹⁶³ Sobretudo neste último, vemos combinações profícuas de imagens e cenas do campo, que são exploradas em detalhes e ocupam papel central nos seus *Idílios* (em grego *eidúllia*, forma plural e no diminutivo de *eidós*, “tipo”, “forma”, com a acepção de “pequenos poemas”). Daí advém a longa fama de Teócrito como primeiro poeta pastoril.¹⁶⁴ Não obstante, costuma-se apontar que o *corpus* teocriteano abarcaria, sem distinção, uma variedade de outros temas além do campestre, como aqueles de teor urbano, mitológico ou panegírico – na verdade, tal característica atenderia ao preceito da *poikilía* dos alexandrinos.¹⁶⁵ De qualquer modo, essa diversidade temática tornaria difícil o reconhecimento do siracusano como fundador da poesia bucólica. Mais usualmente a

¹⁶⁰ *Nouimus autem tres characteres hos esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in tribus libris georgicum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis; tertium, mixtum, ut est in Aeneide: nam et poeta illic et introductae personae loquuntur. Hos autem omnes characteres in bucolico esse conuenit carmine, sicut liber etiam iste demonstrat* (Sérvio, *Comm. In Verg. Buc.* III, 1. “Sabemos, porém, que existem estes três modos do discurso: um [sc. o narrativo], em que somente o poeta fala, como é nos três primeiros livros das *Geórgicas*; outro, o dramático, em que o poeta em nenhuma parte fala, como é nas comédias e tragédias; um terceiro, o misto, como é na *Eneida*, pois lá tanto o poeta como as personagens introduzidas falam, assim como este livro [sc. das *Bucólicas*] também demonstra”, tradução de Alexandre Hasegawa, 2004, pp. 35-6). Vale ressaltar que esse tipo de divisão dos gêneros poéticos já se esboça em Platão (cf. *Rep.* III, 392c-8b).

¹⁶¹ Heyworth, in Harrison (ed.), 2005, p. 148.

¹⁶² Cf. Hasegawa, 2004, pp. 1-2 e 4-6; e Croft, 1973.

¹⁶³ Heyworth, 2005, p. 148.

¹⁶⁴ Sobre a tópica do *primus inventor* na literatura antiga, cf. Citroni, 2006, pp. 204-234.

¹⁶⁵ A noção de *poikilía*, embora fundamental para a compreensão da poética antiga, pode adquirir significados sutilmente diversos. Os gregos usavam esse termo para se referir, especificamente, ao efeito produzido pela junção de diferentes cores e materiais em um único objeto, mas também para expressar ideias mais genéricas como as de variedade, versatilidade, mescla, complexidade. O *LSJ (Liddell-Scott-Jones online Greek-English Lexicon)* oferece as seguintes definições de *poikilía*: “marking with various colors, embroidering; being marked with various colors, striped, spotted; varied aspect, diversity; variety, intricacy, ornamentation”. Essa noção primordial é aplicada em vários contextos: no campo das artes e dos ofícios, bem como na música, na poesia, na retórica, na medicina e na política (Grand-Clément, in Destrée & Murray, 2015, p. 406).

crítica reserva esse posto disputadíssimo a Virgílio, que com as suas *Bucólicas* teria efetuado a consolidação de um dos gêneros a receber maior fortuna no ocidente.¹⁶⁶

Produto originalmente grego ou romano, o fato é que a cana rústica só passaria a ser adotada como instrumento poético a partir do período helenístico, e só chamaria a atenção dos gramáticos e comentadores após a ampla circulação das éclogas virgilianas. O comentador Sérvio (IV^{ex}-Vⁱⁿ d.C.), por exemplo, faz uma comparação entre o estilo das *Bucólicas* e os estilos da *Eneida* e das *Geórgicas*, identificando diferentes qualidades nas três obras do mantuano:

Qualitas autem haec est, scilicet humilis character. Tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc inuenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in Georgicis medium, in Bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri. (Sérvio, *In Vergilii Bucolicon Librum* pr. 1, 16-21)

A qualidade, porém, é esta, a saber: o estilo humilde. Pois três são os estilos: o humilde, o médio e o grandiloquente, os quais encontramos todos neste poeta. Com efeito, na *Eneida* há o grandiloquente; nas *Geórgicas*, o médio; nas *Bucólicas*, o humilde, pela qualidade dos assuntos e das personagens: com efeito, as personagens aqui são rústicas, alegrando-se com a simplicidade, pelas quais nada de elevado deve ser buscado. (Tradução de Alexandre Hasegawa, 2004, pp. 22-3)

Por meio dessas explanações, Sérvio – de modo semelhante ao que fizeram os outros comentadores, Probo (c. 20/30-105 d.C.) e Donato (IV d.C.), em quem Filargírio (V d.C.) também irá se apoiar – acaba definindo fronteiras claras entre os três poemas virgilianos, considerando o estilo das *Éclogas* como “humilde”. Consequentemente, fica estabelecido como ponto de referência para o exercício em cada um desses estilos ou *genera dicendi* o poeta Virgílio, que durante séculos será uma fonte inesgotável para a coleta de convenções, tópicas e temas poéticos.¹⁶⁷

Fazendo um paralelo, é possível dizer que aquilo que Virgílio representou para a definição da poesia bucólica na Antiguidade, a tríade Dante, Petrarca e Boccaccio representou para a renovação e codificação do mesmo gênero no Renascimento. Com efeito, embora as éclogas virgilianas – e, em menor escala, as de Calpúrnio (I d.C.) e Nemesiano (III d.C.) – continuassem a ser lidas então, crê-se que a prática do gênero bucólico teria caducado no Medievo, restando apenas a sua estrutura retórica de canto dialogado, que frequentemente

¹⁶⁶ Cf. Heyworth, 2005, p. 148; e Martindale, 1997, pp. 107-9.

¹⁶⁷ Retomaremos essa questão dos estilos mais adiante, na seção 2.3 – “*Olympia* e o gênero épico”.

servia como suporte para a exposição do chamado *conflictus*, isto é, de uma controvérsia poética envolvendo temas os mais variados.¹⁶⁸ Tendo sobrevivido por muito tempo assim, somente parte de seu esqueleto, no auge do século XIV um novo sopro vital iria colocar a poesia bucólica em pé, reanimando os seus antigos órgãos. E assim começaria uma nova fase na história do gênero, extremamente fértil, que daria frutos no latim – é o caso do *Buccolicum* de Boccaccio – e no vernáculo – da famosa *Arcadia* (1504) do italiano Iacopo Sannazaro, e do *Shepherd's Calendar* (1579) do inglês Edmund Spenser.¹⁶⁹

Sob essa perspectiva, a correspondência poética entre Dante e Giovanni del Virgilio deve ser considerada um evento literário de não pouca importância.¹⁷⁰ Entre os anos 1319 e 1320, Giovanni del Virgilio, professor de retórica da Universidade de Bolonha, enviava uma epístola métrica a Dante, solicitando ao autor da *Commedia* que se empenhasse em compor um poema digno de um vate, um *carmen vatisonum* (del Virgilio a Dante, *Ecl.* I, 24) – entenda-se um poema latino de estilo elevado e argumento épico.¹⁷¹ Em resposta, Dante envia ao amigo não uma epístola convencional, tampouco um poema épico, mas sim uma écloga latina, dialogada, na qual reivindica para si a honra de ser um poeta vulgar. Não obstante, ele finaliza com a promessa de dar “dez vasos” de leite (*decem vascula* – Dante, *Ecl.* II, 64) a Giovanni del Virgilio – ali nomeado Mopso –, que poderiam ser entendidos, metaforicamente, como dez cantos, dez éclogas ou ainda dez livros de éclogas segundo o modelo virgiliano.¹⁷² Consequentemente, valendo-se de convenções da poesia bucólica como expediente retórico para a troca de missivas, Dante abria o caminho para uma retomada do gênero pastoril, porém não de modo programático, e mantendo algo característico daquele *conflictus* medieval.

Logo se iniciaria uma verdadeira tendência: estimulado pela correspondência com Dante, em 1327 Giovanni del Virgilio envia uma longa epístola bucólica a Albertino Mussato (1261-1329), na qual recorda o episódio da coroação poética deste. E, embora não tenhamos

¹⁶⁸ Lorenzini, 2011, p. 4. Sobre a relação entre o *conflictus* medieval e a poesia bucólica, cf. Stotz, in Pedroni & Stauble (cura), 1999, pp. 165-87.

¹⁶⁹ Cf. Lorenzini, *op. cit.*

¹⁷⁰ “La corrispondenza poetica tra Dante e Giovanni del Virgilio rappresenta, in questa prospettiva, un evento letterario di straordinaria importanza, determinando ‘a dramatically novel situation’ come l’ha giustamente definita Giuseppe Velli, cogliendo il carattere profondamente pionieristico e innovativo di questo episodio culturale” (Lorenzini, *ibid.*, pp. 4-5). Cf. Velli, in Dutschke *et al.* (cura), 1992, pp. 68-78. A autenticidade da correspondência poética entre Dante e del Virgilio é ponto debatidíssimo, em que não poderemos nos aprofundar – chega-se a cogitar, inclusive, uma falsificação de Boccaccio. Cf. Rossi, 1963a, pp. 133-278; 1963b, pp. 130-72; 1968, pp. 61-125.

¹⁷¹ Cecchini, 1979, p. 647; Lorenzini, *ibid.*, p. 5.

¹⁷² Cecchini, *ibid.*, p. 669, n. *ad loc.*; Lorenzini, *ibid.*

registros de uma resposta, podemos deduzir dos versos do *magister* bolonhês que ele previa uma réplica de Mussato:¹⁷³

Da(m)pnis. “*At prius hinc illum potes excitare sonoris
iam calamis et forte gravi subducere sompno
quo silet invitus. Si cui cantare haberet,
respondebit ovans. Tangatur carmine vates
nec tempus perdendo dato solatia nobis.*”
(del Virgilio, *Ecl. Muss.* 200-4, ed. Lorenzini, 2011)

“Mas então, que primeiro você possa estimulá-lo com sons, e logo após, com cálamos, afastá-lo prontamente do pesado sono, que o silencia sem querer. Se ele tivesse que cantar para alguém, responderia de bom grado. Que o vate seja tocado pelo canto e, sem perder tempo, dê-nos consolações.”

Alguns anos depois, entre 1347 e 1348, quando hóspede do senhor de Forlì Francesco degli Ordelaffi, Giovanni Boccaccio, também seguindo o modelo pastoril dantesco, dá início à sua correspondência poética com o secretário Checco di Meletto Rossi. Entretanto, diferentemente do que ocorrera com seu predecessor, Boccaccio se utiliza da estrutura epistolar como pretexto para compor versos bucólicos, e não o contrário:

È significativo che, volendo fare poesia bucolica, Boccaccio senta ancora la necessità di adottare una struttura epistolare: evidentemente essa forniva la necessaria premessa per potere comporre versi pastorali, denunciando in questo modo, da una parte, la influenza dantesca, dall'altra, una non ancora matura padronanza e conoscenza della tradizione bucolica classica (la *factio* bucolica del dialogo tra i pastori è infatti esterna a ogni singola egloga). (Lorenzini, 2011, p. 8)

Visto que são documentos preciosíssimos, de valor inestimável quando se fala na história do gênero bucólico, é de se lamentar que tais composições tenham recebido tão pouca atenção da crítica e que, mesmo quando republicadas tardiamente, em 1928,¹⁷⁴ escolhas editoriais acabaram por sacrificar a origem epistolar dessas primeiras éclogas boccaccianas. Essa falta foi apontada e ao mesmo tempo suprida recentemente pela já citada estudiosa Lorenzini (2011), em sua edição comentada da correspondência bucólica entre Giovanni Boccaccio e Checco di Melletto Rossi, bem como da écloga de Giovanni del Virgilio a Albertino Mussato. Contribui para esse descaso, ainda, a censura que o próprio Boccaccio teria imputado às suas duas epístolas bucólicas – uma das quais seria, inclusive,

¹⁷³ Lorenzini, *ibid.*, pp. 7-8.

¹⁷⁴ Boccaccio (ed. Aldo Francesco Massèra), 1928.

cuidadosamente revisada e adaptada por ele, dando origem ao poema *Faunus*, presente no *Bucolicum carmen*.¹⁷⁵

Embora trate de temas diversos, parece ser um traço comum nesse tipo de correspondência o reiterado uso da alegoria, que seria, com efeito, uma herança da cultura letrada tardoantiga e medieval, em grande parte devida aos comentários de Sérvio à obra de Virgílio.¹⁷⁶ Frequentemente se observa nessas epístolas o uso de “máscaras” poéticas, que ocultariam a face de personalidades reais ou mesmo mitológicas. Conforme vimos na seção 1.2, esse mesmo recurso seria empregado de modo ostensivo por Boccaccio no seu *Bucolicum*. A observação atenta dos textos e de seus respectivos contextos, somada aos relatos dos próprios poetas acerca desse processo criativo, revela a necessidade de um elevado esforço de engenho tanto para a codificação (por parte do poeta) quanto para a decodificação (por parte do leitor) da *fictio* bucólica. De fato, da mesma forma que é possível ler um texto poético como a *Eneida* sem necessariamente reconhecer as suas inúmeras alusões à *Ilíada* e à *Odisseia*, pode-se também ler as écloas desses autores trecentistas sem precisar “desvendar” as alegorias nelas presentes; porém em ambos os casos a experiência poética será outra, e também a fruição dos efeitos de sentido por parte do leitor se dará de outro modo.

Pelas considerações que tece acerca do processo alegórico e também do gênero bucólico, vale a pena nos reportarmos, mais uma vez, à *Epistola XXIII* de Boccaccio.¹⁷⁷ Vimos que nela o certaldense apresenta os personagens Sívio e Olímpia como invólucros poéticos que ocultariam a face do próprio poeta e de sua filha morta, respectivamente. No que concerne ao modelo de imitação da prática alegórica na denominação destes e de outros personagens, no início do mesmo documento Boccaccio afirma que, mais do que ao grego Teócrito ou mesmo a seu “preceptor” Francesco Petrarca, preferiu seguir Virgílio:

[1] *Theocritus syragusanus poeta, ut ab antiquis accepimus, primus fuit qui greco carmine bucolicum excogitavit stilum, verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat. Post hunc latine scripsit Virgilius, sed sub cortice nonnullos abscondit sensus, esto non semper voluerit sub nominibus colloquentium aliquid sentiremus. Post hunc autem scripserunt et alii, sed ignobiles, de quibus nil curandum est, excepto inclito preceptore meo Francisco Petrarca, qui stilum preter solitum paululum sublimavit et secundum eglogarum suarum materias continue collocutorum nomina*

¹⁷⁵ Cf. Lorenzini, 2011, p. 10. O reconhecimento de Boccaccio (talvez imbuído de uma “modéstia afetada”) da inferioridade de suas próprias écloas escritas antes da finalização do *Bucolicum carmen* pode ser atestado num trecho da *Gen. deo*. XIV, X, citado na seção 1.2 de nossa “Introdução”.

¹⁷⁶ Cf. Jones Jr., 1961, pp. 217-26.

¹⁷⁷ As considerações que se seguem foram expostas, parcialmente, no nosso texto “O biográfico, o fictício e o sagrado: personagens e alusões no poema *Olympia* de Giovanni Boccaccio”, que apresentamos no XX SETA – Seminário de Teses em Andamento, realizado entre os dias 3 e 5 de novembro de 2014 no IEL/Unicamp.

aliquid significantia posuit. [2] Ex his ego Virgilium secutus sum, quapropter non curavi in omnibus colloquentium nominibus sensum abscondere (Epistola XXIII, 1-2)

[1] O poeta siracusano Teócrito, conforme nos transmitem os antigos, foi o primeiro que na poesia grega concebeu o estilo bucólico, porém nada discerniu senão aquilo que o córtice de suas palavras demonstra. Depois dele escreveu em latim Virgílio, mas sob o córtice escondeu alguns sentidos, se bem que nem sempre ele quis que discerníssemos algo sob o nome dos interlocutores. Depois dele escreveram outros, mas ignóbeis, com os quais não nos devemos preocupar, à exceção de meu insigne preceptor Francesco Petrarca, que elevou o estilo um pouquinho além do habitual e, conforme a matéria de suas éclogas, continuamente acrescentou algum significado aos nomes de seus interlocutores. [2] Desses, eu segui Virgílio, porquanto ele não se preocupou em esconder um sentido nos nomes de todos os interlocutores.

No excerto acima, Boccaccio não apenas revela qual teria sido o modelo principal para a escolha dos títulos e dos nomes dos interlocutores de suas éclogas, mas ainda apresenta uma justificativa para tal escolha; esta se dá, como vemos, em relação às obras de outros autores bucólicos que ele julga mais significativos (curiosamente, aqui Dante não é mencionado). Nota-se que o certaldense, ao falar do invólucro ou “córtice das palavras” (*cortex verborum*) e do sentido oculto que certos nomes teriam na poesia, refere-se a uma prática de leitura de textos ditos “pagãos” bastante em voga entre os cristãos letrados naquele contexto humanista. Sabemos que se trata do método alegórico de interpretação e de composição, que, tendo emprego sistemático já entre gramáticos alexandrinos, aparece na Antiguidade Tardia como um ponto de fuga àqueles eruditos que buscavam conciliar, tanto quanto possível, a cultura panteísta dos antigos romanos com a nova doutrina religiosa.¹⁷⁸

Partidário desse grupo, Boccaccio – como já mencionamos¹⁷⁹ – chega a defender a poesia como conhecimento ou “ciência” (*scientia*)¹⁸⁰ e, mais do que isso, como uma forma de sabedoria que tem origem em Deus.¹⁸¹ Assim como se admite que a própria escritura bíblica conteria verdades para além da letra, também as chamadas *fabulae* dos “pagãos” seriam falsas apenas na aparência; afinal, todos os homens dotados de inteligência suficiente reconheceriam nelas significados profundos que passariam despercebidos aos ignorantes. Em termos que muito se aproximam daqueles empregados na introdução à *Epistola XXIII*, no livro XIV (9,

¹⁷⁸ Sobre alegoria, cf. verbete “Allegory”, de autoria de C. Walde, no *Brill’s New Pauly online* (consulta feita em 15/06/2016). Cf. ainda Hansen, 2006; e Auerbach, 1997.

¹⁷⁹ Cf. seção 1.2 e particularmente nota 32.

¹⁸⁰ Cf. verbete no *OLD* (sentidos 2 e 3).

¹⁸¹ *Gen. deo. XIV, 7, 5-7; In laude di Dante*. Cf. Bruni, in Baldassarri & Zambon (cura), 2012, pp. 11-25; Zambon, in Brioschi & Girolamo (cura), 1995, p. 571. Essa mesma defesa aparece já em Albertino Mussato, em Dante e em Petrarca – cf. Ronconi, 1976.

4) de suas *Genealogie*, Boccaccio cita Isidoro de Sevilha (*Etymologiae* I, 40, 6),¹⁸² definindo a fábula como “uma elocução que fornece exemplo ou demonstra sob um fingimento: uma vez que se remove o córtice, se vê manifesta a intenção do fabulador” (*Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis*).¹⁸³

No caso de *Olympia*, vemos que nela há inúmeras referências a personagens da mitologia greco-latina; não obstante, frequentemente é possível depreender que esses mesmos personagens aparecem relacionados a figuras sagradas do arcabouço cristão. Percebe-se, por exemplo, que, em diferentes momentos, Olímpia recorre às imagens de Plutão, Jove, faunos, ninfas e Apolo para descrever ou enaltecer personalidades que em muito nos lembram, por vezes evocam explicitamente, Cristo ou a Virgem Maria:

Olymp. “*Vivimus eternum meritis et numine Codri,
aurea qui nuper, celso dimissus Olympo
Parthenu in gremium, revocavit secula terris;
turpia pastorum passus convitia, cedro
affixus, leto concessit sponte triumphum.* 95
*Vivimus eternum meritis et numine Codri.
Sic priscas sordes, morbos scabiemque vetustam
infecti pecoris preclaro sanguine lavit:
hincque petens valles Plutarci septa refrinxit,
in solem retrahens pecudes armentaque patrum.* 100
Vivimus eternum meritis et numine Codri.”
(*Olymp.* 91-101)

Olímp. “*Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro! Ele, recém-enviado do alto Olimpo para o colo da Partênopé, revocou à terra a Idade de Ouro; tendo suportado as injúrias torpes dos pastores, pregado no*

¹⁸² Cf. também Agostinho, *Contra mendacium* XIII, 29, 38.

¹⁸³ Conforme aponta Pedro Heise no artigo “Boccaccio e a poesia” (2013), o termo *fabula* apresenta diferentes conotações, mesmo em Boccaccio: “Na *Genealogia*, há principalmente dois usos do termo *fabula*: um que se liga às histórias que Teodôncio ou Leôncio Pilatos (as duas principais fontes de Boccaccio) lhe contavam e outro que se desdobra em quatro espécies de *fabula*. A primeira espécie é aquela em que, o córtex, a superfície, carece de uma verdade, como por exemplo quando apresentamos animais brutos ou as coisas insensíveis falando entre si. O maior autor ‘destas coisas’, diz Boccaccio, ‘foi Esopo, homem grego venerável por sua antiguidade e por sua seriedade’ (*Gen.* 14, 9). A segunda espécie, continua Boccaccio, ‘mistura às vezes na superfície o fabuloso com a verdade [*veritati fabulosa commiscet*], tal como dizer que as filhas de Mínia, por terem desprezado os sacrifícios de Baco, foram transformadas em morcegos’ (*Gen.* 14, 9), conforme o exemplo das *Metamorfoses* (4, 1-54 e 389-414) de Ovídio. Esta espécie de *fabula* foi usada desde os mais antigos poetas, que ‘tiveram o cuidado de cobrir com ficções [*figmentis*] tanto as coisas divinas como as humanas’, lembra Boccaccio (*Gen.* 14, 9). E acrescenta que houve poetas que aperfeiçoaram estas *fabulae*, mas, apesar disso, houve também alguns poetas cômicos que as corromperam, mais preocupados com o consenso do vulgo do que com a ‘honestidade’ (*Gen.* 14, 9). A terceira espécie de *fabula* é mais parecida com a história [*hystorie*] do que com a fábula [*fabule*]. Por mais que pareça que escrevem uma história, os poetas épicos, ‘como Virgílio quando descreve a tempestade que atirava Eneias no mar ou Homero que descreve Ulisses preso ao mastro do navio para não ser arrastado pelo canto das sereias, pensam algo diferente daquilo que mostram sob o véu [*sub velamine*]’. Assim também os poetas cômicos Plauto e Terêncio, que ‘usaram desta espécie de fazer fábulas pensando apenas no que a letra [*lictera*] significa, mas querendo descrever com sua arte os costumes e as palavras dos diferentes homens, e ao mesmo tempo ensinar os leitores e torná-los precavidos’ (*Gen.* 14, 9). Existe, por fim, a quarta espécie de *fabula*, na qual não há nada escondido que seja verdadeiro, nem na superfície, pois é invenção ‘de velhinhas delirantes [*delirantium vetularum*]’” (Heise, 2013, pp. 65-6).

cedro, concedeu voluntariamente o triunfo à morte. [95] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!* Deste modo ele lavou com seu sangue puro as antigas máculas, as doenças e a velha praga do rebanho infectado. Depois, dirigindo-se aos vales de Plutão, rompeu suas cercas, trazendo à luz os rebanhos e as manadas dos pais. [100] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!*

Silv. *Que sit Parthenos nobis superadde, precamur.*
 Olymp. *Alma Iovis genitrix hec est et filia nati,* 250
splendens aula deum, celi decus, inscia noctis,
ethereum sydus, pastorum certa salutis
spes custosque gregum requiesque optata laborum.
Hanc fauni nympheque colunt, hanc grandis Apollo
laudibus extollit cythara dominamque fatetur 255
 (Olymp. 249-55)

Silv. Conte-me também quem é a Partênopo, eu imploro.
Olímp. Ela é a mãe nutriz de Jove, filha do próprio rebento, [250] esplendente palácio dos deuses, glória do céu, desconhecida da noite, estrela celestial, esperança certa da salvação dos pastores, protetora dos rebanhos, esperado alento das penas! Faunos e ninfas a veneram; o grande Apolo, em louvores, a exalta com sua cítara e a reconhece rainha. [255]

Nos versos 91-101, vemos uma evocação a Cristo feita sob o nome – ou, para usar a terminologia boccacciana, sob o *córtice* – de Codro. Este, segundo Ricci (1965, p. 678), remeteria ao último rei semimitológico de Atenas, o qual voluntariamente se ofereceu para morrer de modo a obter a vitória de seu povo contra os espartanos.¹⁸⁴ Vemos também, em ambos os trechos, a Virgem Maria referida como “Partênopo” (*Parthenos*) – palavra grega que designa a mulher virgem e por vezes o homem casto, e que é empregada com abundância no Novo Testamento.¹⁸⁵ Mais adiante, no verso 201, veremos o Deus cristão referido como “Arcésilas” (*Archesilas*) – palavra derivada do grego *arché*, também presente no Novo Testamento,¹⁸⁶ indicando origem, começo, pessoa ou coisa que dá início a algo, líder, governante. Ao longo do poema veremos que tal recurso não é utilizado apenas como simulacro de figuras cristãs – nos versos 160 e 167, por exemplo, Virgílio será aludido como “Minciade” (*Minciades*), por meio de uma referência toponímica.

¹⁸⁴ Ver a definição de “Codrus” no *Oxford Classical Dictionary* (2012) e no *OLD* – este remete a Cícero (*Fin.* V, 62; *Tusc.* I, 116) e Horácio (*Carm.* III, 19, 2) –; bem como a comparação que o estudioso Michael McGann faz do Codro de Horácio com o do poeta renascentista Marullus (c. 1458-1500) e de Boccaccio (McGann, in Harrison [ed.], 1995, pp. 336-40). Nas *Bucólicas* de Virgílio, menciona-se o nome “Codro” em V, 11; VII, 22 e 26.

¹⁸⁵ Cf. Mt 1:23; Mt 25:1; Mt 25:7; Mt 25:11; Lc 1:27; At 21:9; 1Co 7:25; 1Co 7:28; 1Co 7:34; 1Co 7:36; 1Co 7:37; 2Co 11:2; Ap 14:4 (referências disponíveis no *Blue Letter Bible – BLB Lexicon*). O próprio poeta Virgílio teria sido conhecido, em Nápoles, como *Parthenias*, “o virgem”, por causa de sua suposta castidade (cf. Donatus II/auctus 22; Wilson-Okamura, 2010, p. 106).

¹⁸⁶ Cf. Mc 1:1, 10:6, 13:8, 13:19; Lc 1:2, 12:11, 20:20; Jo 1:1-2, 2:11, 6:64, 8:25, 8:44, 15:27, 16:4; Ap 3:14, 21:6, 22:13 etc. (*BLB*).

Logo, notamos que Boccaccio teria incorporado tanto referências do plano “autobiográfico”, “real/histórico”, quanto tipos mais estereotipados ou “fictícios” na composição da égloga *Olympia* – entendendo-se por fictício aquilo que não encontraria respaldo concreto no que se sabe sobre a vida do poeta, mas que seria, antes, resultado de um processo emulativo, inventivo ou, em última instância, poético. Em nosso entender, tais aspectos estariam intimamente relacionados à ideia que se tinha de gênero bucólico, conforme pudemos atestar naquela declaração que Boccaccio faz no início de sua epístola a Martino da Signa.¹⁸⁷

Para além desse vínculo que se estabelece por meio da *factio* bucólica, outros elementos podem ser citados para corroborar a relação entre *Olympia* e as bucólicas de Virgílio. Considerem-se, por exemplo, as descrições apresentadas no início e no final do poema boccacciano:

*Silv. Sentio, ni fallor, pueri, pia numina ruris
letari et cantu volucrum nemus omne repleti.
Itque reditque Lycos blando cum murmure; quidnam
viderit ignoro: cauda testatur amicum.
Ite igitur, iam clara dies diffunditur umbris, 5
precantata diu; quid sit perquirite, quidve
viderit inde Lycos noster compertaque ferte.
(Olymp. 1-7)*

Silv. Sinto, se não me engano, ó meninos, os pios deuses do campo regozijarem-se, e com o canto das aves o bosque todo preencher-se. Lico vai e vem com um brando murmúrio; o que quer que ele tenha visto, eu ignoro; a sua cauda invoca um amigo. Vão, então! O claro dia, há muito anunciado, já se difunde por entre as sombras; [5] investiguem que coisa é essa, o que o nosso Lico possa ter visto ali, e me tragam as novidades.

*Silv. (...) Vos, pueri, vitulos in pascua pellite: surgit
Lucifer et mediis iam sol emittitur umbris.
(Olymp. 284-5)*

Silv. Vocês, meninos, conduzam os bezerros aos pastos! Surge Lúcifer, e das sombras o sol agora emerge.

Vemos nessas passagens que o começo de *Olympia* coincide com o momento em que o sol está apenas despontando, lançando suas primeiras sombras sobre a terra – um processo natural que culminará com a aparição de Lúcifer, a chamada “Estrela d’Alva”, ponto em que o poema se encerra. É possível encontrar nessas imagens de abertura e encerramento da égloga, bem como no vocabulário utilizado para compô-las, um forte intertexto com

¹⁸⁷

Cf. tradução da epístola no Anexo IV, e nossa discussão na seção 1.2 deste estudo.

Virgílio, embora seja mais comum que observemos nas *Bucólicas* um movimento inverso: o fim da égloga coincidindo com o fim do dia – procedimento este que, conforme Curtius (1990, p. 90) aponta também em relação a outros textos antigos, medievais e renascentistas, viria a se cristalizar como a “tópica do remate”. Vejamos os textos latinos referidos e as respectivas traduções de Odorico Mendes:

Tit. (...) *Et iam summa procul uillarum culmina fumant,
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*
(Virg., *Buc.* I, 83-4)

Tít. (...) E ao longe dos casais fumando os cumes,
Dos altos caem já maiores sombras.

*Aspice: aratra iugo referunt suspensa iuuenci
et sol crescentis decedens duplicat umbras*
(*Ibid.* II, 66-7)

Olha, ao jugo a charrua os bois suspendem,
Crescidas posto o Sol duplica as sombras

*cogere donec ouis stabulis numerumque referre
iussit et inuito processit Vesper Olympo.*
(*Ibid.* VI, 85-6)

Té que, apesar do Olimpo, assoma Vésper,
Contar manda o rebanho e recolhê-lo

*Surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra,
iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.
Ite domum saturae, uenit Hesperus, ite, capellae.*
(*Ibid.* X, 75-7)

Sus: à sombra é nocivo estar cantando,
Mais se é de zimbro; a sombra acanha os frutos.
I, Vésper chega, fartas i, cabrinhas.

Apesar dessa diferença fundamental, o confronto dos excertos evidencia uma forte proximidade entre a descrição boccacciana da alvorada e as descrições virgilianas do ocaso – nas duas situações, o elemento da sombra (*umbra*) é destacado; em *Olímpia*, associa-se o dia com o início dos trabalhos; nas *Bucólicas* de Virgílio (II, VI, X), associa-se a noite com o fim do labor; em *Olympia*, faz-se menção a *Lucifer*; nas *Bucólicas* (VI, X), fala-se da sua “contraparte” *Vesper* ou *Hesperus*. Assim, aqui já teríamos uma pequena amostra de intertextualidade, que se efetuará sutilmente por meio de contrastes.

Outra tópica que está presente nas *Bucólicas* e que se verifica igualmente na décima quarta égloga de Boccaccio é aquela que Curtius (1990, pp. 94-98) chama de “mundo

às avessas”. Esse *topos* consiste numa sequência de imagens inverossímeis, “irreais” – *adynata* ou *impossibilia* –, que aparecem no poema com a função de exemplificar uma situação hipotética absurda ou algo que ultrapassa a lógica da natureza e a razão humana. Em Virgílio, tal recurso é empregado na *écloga* IV, com um sentido positivo, para descrever a nova Idade de Ouro:

*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
(Virg., Buc. IV, 18-25)*

Mas donoso te apresta o solo inculto
Com bácaro, menino, hera intrincada,
A colocásia com ridente acanto.
Ofertando-te a cabra os ubres tesos,
O armentio aos leões perdendo o medo,
Rebentará teu berço em brandas flores;
Morta a serpe e o veneno em falaz planta,
Crescerá vulgarmente o Assírio amomo.

O solo que, apesar de inculto, dá plantas de toda sorte; cabras que não receiam os grandes leões; flores brandas que nascem, espontaneamente, ao redor do leito do menino; a serpente e a planta venenosa que, extintas, dão lugar ao fragrante amomo: aqui temos a descrição de um tempo idílico, perfeito e imaculado, em que a violência e a fealdade sucumbem diante do belo e do pacífico. Em Boccaccio, essa mesma tópica será aplicada em dois contextos diversos: primeiro, numa fala irônica de Sílvio, destinada a Câmalo; depois, mais sutilmente e somada ao procedimento da *amplificatio*, no momento em que a personagem Olímpia relata as maravilhas do Elísio:

*Silv. Camale, dum primos terris prestabit Hyberus
nocturnos ignes, currus dum Delia fratris
ducet ad occasum, dum sternet cerva leones,
obsequium prestabit hero sine murmure servus. 15
(Olymp. 12-15)*

Síl. Câmalo, quando o Ebro lançar os primeiros raios noturnos sobre a Terra, quando Délia conduzir os carros do irmão em direção ao ocaso, quando a corça derrubar os leões, o escravo atenderá a um pedido de seu amo sem pestanejar.

Olymp. (...) *sunt auro volucres pictae, sunt cornubus aureis
capreoli et mites damme, sunt insuper agne
velleribus niveis claro rutilantibus auro
suntque boves taurique simul pinguesque iuvenae,* 185
*insignes omnes auro, mitesque leones
crinibus et mites gryphes radiantibus auro.
Aureus est nobis sol ac argentea luna,
et maiora quidem quam vobis sydera fulgent (...)
(Olymp. 182-9)*

Olímp. (...) Há pássaros tingidos de ouro, cabritinhos com cornos de ouro, cervos mansos; também há ovelhas cujo alvo velo cintila com o claro ouro; e também bois e touros e fartas novilhas, [185] todos resplendentes com ouro; há ainda leões mansos, e grifos mansos, com radiantes crinas de ouro. De ouro é o nosso sol e de prata é a nossa lua, e maiores que as suas brilham as nossas estrelas.¹⁸⁸

Encontramos também outras alusões mais pontuais. Por exemplo, em *Olympia* temos invocações a divindades dos campos, como Pã: “ó Pã, venerando deus dos pastores, eu imploro, nos ajude!” (*pastorum venerande Deus Pan, deprecor, assis – Olymp. 23*); “quais louvores, ó Pã; quais, ó Silvano, eu devo cantar para vocês?” (*quas, Pan, tibi laudes, / quas, Silvane, canam? – vv. 77-8*). Em Virgílio, referências a essa mesma divindade aparecem nos seguintes versos: “a Pã comigo / os sons imitarás pelas florestas; / Pã cálamos primeiro uniu com cera, / ovelhas Pã e os maiores protege” (*mecum una in silvis imitabere Pana canendo. / Pan primus calamos cera coniungere pluris / instituit; Pan curat ouis ouiumque magistros – Buc. II, 31-3*); “juiz a Arcádia, Pã comigo à prova / Pã se me curvará, juiz a Arcádia” (*Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet, / Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum – IV, 58-9*); “pastores, Drias, Pã” (*Panaque pastoresque... Dryadasque puellas – V, 59*); bem como em *Buc. VII, 26; VIII, 24 e X, 26*.

Em *Olympia*, há menção a certos tipos de árvores, como faias, aveleiras e carvalhos: “você não vê as afáveis frondes e as aveleiras verdejantes em meio à luz, e também as vigorosas faias por toda parte intactas?” (*nonne vides letas frondes corilosque virentes / luminis in medio validas ac undique fagos / intactas? – Olymp. 28-30*); “que os troféus dos vencedores fiquem suspensos em faias sagradas” (*stent munera fagis / victorum suspensa sacris – vv. 79-80*); “as copas dos carvalhos se dobraram” (*flexere cacumina quercus – v. 121*). O mesmo ocorre, por exemplo, nas seguintes passagens das *Bucólicas* de Virgílio: “Tu, sob a larga faia reclinado” (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi – Buc. I, 1*); “entre espessas / aveleiras” (*hic inter densas corylos – I, 14*); “os carvalhos me lembra o

188

Retomaremos essa passagem em nosso capítulo III, em que abordaremos suas relações com a épica.

anunciaram” (*memini praedicere quercus* – I, 17); “entre umbroso faial de opaco cimo / vir soía o pastor” (*tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue ueniebat* – II, 3-4); e também III, 12; V, 3 etc. Ora, um conjunto tão amplo de similaridades não poderia ser casual: consideramo-las, mais do que simples paralelos, como sendo de fato alusões (no sentido empregado por Vasconcellos, 2001), visto que elas têm o efeito de aproximar o texto de *Olympia* não somente do gênero bucólico como um todo, mas também de demarcar como seu modelo as élogas virgilianas.

Contribuem ainda para tal marcação genérica, em *Olympia*, alusões a personagens míticos ou figuras relacionadas ao cenário campestre, como Dáfnis e Aléxis, em: “eu diria que nem Narciso era mais belo do que eles; e nem mesmo Dáfnis, que foi a alegre esperança das dríades; nem o belo Aléxis” (*nec pulchrior, inquam, / his Narcissus erat, non talis denique Daphnis / qui dryadum spes leta fuit, non pulcher Alexis* – *Olymp.* 69-71). Em Virgílio, lemos na segunda bucólica: “Coridon por Aléxis belo ardia, / delícias do amo” (*formosum pastor Corydon ardebat Alexim, / delicias domini* – *Buc.* II, 1-2); “dos versos meus, Aléxis, nem cogitas?” (*o crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?* – II, 6); “tu me desprezas, [Aléxis,] nem quem sou pergunta (*despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi* – II, 19); “e tu juiz, não temo a Dáfnis, / se a imagem me não mente” (*non ego Daphnim / iudice te metuum, si numquam fallit imago* – II, 26-7) etc. E na quinta bucólica o mesmo Dáfnis será tema do canto emparelhado de Mopso e Menalcas (vv. 20, 25, 27, 29, 30, 41, etc.).

Também não poderia deixar de faltar, na égloga boccacciana, a menção à cana, ao cálamo, à gaita e à flauta, que são instrumentos tipicamente pastoris e que muitas vezes adquirem um valor metapoético: “traga os cálamos para os meninos, Terápon!” (*fer calamos pueris, Terapon* – *Olymp.* 85); “percebe como somos estúpidos ao crer que os pastores latinos, desprovidos do ritmo das vozes, pudessem cantar e tocar a cana?” (*sentis quam stulti latios cantare putamus / pastores calamis, perdentes tempora vocum?* – vv. 112-13); “e, ainda, que sopro de suas gaitas!” (*stipulis quis denique flatus!* – v. 118); “Elísio! Sobre esse local, o Mincíade – eu me recordo – outrora costumava cantar com a sua gaita” (*Elysium, memini, quondam cantare solebat / Minciades stipula* – vv. 159-60); “pelas encruzilhadas eles cantaram, com suas gaitas, o Deus verdadeiro” (*hi cecinere Deum stipulis per compita verum* – v. 218); “agora, se eu fosse lhe narrar quais cantos a selva, quais versos a flauta do pastor lírico produziu, dificilmente você acreditaria” (*si tibi narrem / quos cantus tunc silva dedit, quos fistula versus / pastoris lyrici, credes vix* – vv. 243-5). Em Virgílio, tais instrumentos aparecem, por exemplo, no verso 32 da segunda bucólica citado acima, e em: “deu-me (...) / tanger a meu sabor na agreste avena” (*ludere quem uellem calamo permisit agresti* – *Buc.* I,

10); “tu com ele a cantar! Pois já tiveste / flauta unida com cera? não costumás, / desentoadado, desperdiçar nos trívios; mísero carne na estridente gaita?” (*cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera / iuncta fuit? Non tu in triuiis, indocte, solebas / stridenti miserum stipula disperdere carmen?* – III, 25-7); além de II, 34; III, 13; III, 25; III, 27 etc.

Fazem parte das convenções do gênero referências a cabras, ovelhas, bois e vacas. Estas são pontuadas nos seguintes trechos de *Olympia*: “ofereçam à Trívia uma ovelhinha cândida” (*Trivie mactate bidentem / candidulam – Olymp. 83-4*); “separará os bodes dos cordeiros” (*capros distinguet ab agnis – v. 108*); “o rebanho fecundo nos trará tenros cabritinhos e, ao mesmo tempo, o queijo” (*teneros grex fertilis edos / lacque simul pressum – vv. 137-8*); e nos versos 181-5 já citados. Nas *Bucólicas* do mantuano, dentre outros tantos exemplos, poderíamos mencionar: “tenro anho tingirá do aprisco nosso: / deu-me, estás vendo, errarem minhas vacas” (*saepe tener nostris ab oulibus imbuet agnus. / Ille meas errare boues – Buc. I, 8-9*); “como antes, filhos, / ide as vacas pascer, jungir os touros” (“*pascite ut ante boues, pueri, submitte tauros*” – I, 45); “pobres ovelhas! a Neera enquanto, / por me temer cioso, o dono afaga, / o seu zagal as munge de hora em hora; / furta-se ao gado o suco, o leite aos anhos”, *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 – III, 3-6*) etc.

Por fim, observamos também, em *Olympia*, a ocorrência de nomes conhecidos de pastores, como Títilo e Mopso: “para mim, Títilo jamais cantou assim no passado, nem o velho parrásio Mopso nas selvas acolhedoras” (*nunquam michi Tytirus olim / cantavit similes, senior nec Mopsus apricis / parrasius silvis – Olymp. 125-7*). Em Virgílio, Títilo é referido nas *bucólicas* I (onde aparece como um dos interlocutores), III (vv. 20 e 96), V (12), VI (4), VIII (55) e IX (23 e 24), ao passo que Mopso é referido nas *bucólicas* V (interlocutor) e VIII (26 e 29).

A partir desses exemplos selecionados, percebe-se que em *Olympia* Boccaccio joga com diversas tópicas e convenções do gênero pastoril, já utilizadas e sancionadas por Virgílio nas *Bucólicas*. Em nossa tradução, buscaremos sempre apontar, *ad locum*, outras possíveis relações intertextuais entre as *éclogas* do certaldense e do mantuano. Todavia, os elementos até aqui elencados nos parecem suficientes para identificar que a inserção do poema na coleção de *éclogas* do autor certaldense justifica-se por sua filiação ao gênero bucólico. Passemos, agora, à nossa análise dos elementos elegíacos em *Olympia*.

2.2. *Olympia* e o gênero elegíaco

Embora se constitua fundamentalmente como uma écloga, é perceptível que *Olympia* adota em sua composição elementos de outros gêneros poéticos, herdados de autores antigos e medievais. A respeito dessa constatação, Gollancz (1936, p. 243) nos reporta a um artigo escrito em 1904 pelo professor W. H. Schofield, intitulado “The Nature and Fabric of the *Pearl*”. Nele, Schofield procurava refutar uma interpretação autobiográfica de *Pearl*, até então bastante difundida, e argumentava que o enquadramento elegíaco do poema seria apenas uma estratégia literária para lidar com certos problemas teológicos.¹⁸⁹ Após a publicação desse artigo, Schofield ainda adicionou um apêndice demonstrando a suposta dependência do poema inglês para com *Olympia*, o que, segundo ele, confirmaria a sua leitura não autobiográfica de *Pearl*. Em última instância, isso implicaria o reconhecimento de que os dois poemas se fundam numa “realidade elegíaca” – embora *Olympia* se apresente como uma écloga e *Pearl* como uma alegoria didática cristã.¹⁹⁰

Ainda no século XX, algumas décadas depois de Gollancz, Ellen Z. Lambert (1976) irá enquadrar *Olympia* e outras composições similares sob o selo da “elegia pastoril” – similares enquanto lidam com o sofrimento da perda, mas diferentes em suas abordagens da morte. A primeira elegia pastoril de que teríamos registro, segundo a estudiosa (*ibid.*, p. XII), seria o *Idílio* I de Teócrito, que trata da morte de Dáfnis. O mesmo mote seria então retomado por Virgílio, na écloga V – nesta, Mopso (e não Tírsis) canta o fim cruel de Dáfnis e o pranto das ninfas: “extinto as ninfas / de acerbo funeral choravam Dáfnis” (*extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim / flebant* – *Buc.* V, 20-1); ao passo que Menalcas o eleva à altura dos astros e do Olimpo: “aos céus o alcemos; / também em vida nos amava Dáfnis (...). Cândido estranha o limiar do Olimpo, / nuvens e estrelas sob os pés vê Dáfnis” (*Daphnim ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis. [...] Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub*

¹⁸⁹ “If readers, then, have given assent to the view that the poet was an ecclesiastic, they will require incontrovertible evidence that the poem [*Pearl*] is elegiac. Instead of delivering *ipse dixit* (*sic*), scholars adhering to the old opinion must assume the burden of proof on this point now once disputed. But suppose some one some day should perchance overthrow the internal evidence by some remarkable new discovery of external fact regarding the author’s station, I hope to show that still there will be absolutely nothing in the poem itself to make one consider it as more than an artistic arrangement of a situation by which certain theological and religious opinions could be effectively presented, that in fact the description which James, Bodley’s librarian, wrote of it long ago on the unique manuscript (for which he has been taken to task by recent scholars) is quite correct: *Vetus poema Anglicanum, in quo sub insomni figmento multa ad religionem et mores spectantia explicantur*” (Schofield, 1904, pp. 157-8).

¹⁹⁰ Sobre o estatuto genérico de *Pearl* – que foi considerado por muitos críticos uma elegia em vez de uma alegoria didática –, ver também o artigo de Schofield (1904) e o capítulo “Dream Vision: *Pearl*” em Andrew & Waldron (ed., 1978, pp. 29-36).

pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis – vv. 52, 56-7).¹⁹¹

Mais do que um gênero propriamente, Lambert (*ibid.*, p. XIII) se refere à elegia pastoril como um lugar onde se colocam questões sobre a morte e o luto – logo fica claro que a estudiosa não está considerando a elegia como uma forma ou um gênero poético, mas sim como um modo ou “estado” (*mood*), relativo às emoções e, mais especificamente, aos sentimentos associados à morte.¹⁹² Trata-se, portanto, de uma apropriação romântica, moderna da nomenclatura – como ela mesma admite –, mas que ao mesmo tempo remeteria a uma origem etimológica, que, embora bastante debatida, alguns estudiosos assumem como possível.

Nesta parte de nosso estudo, vamos a princípio, baseando-nos na referida proposta de Lambert, observar até que ponto essa aproximação entre elegia e lamento (ou “estado lamentoso”) é válida e útil para melhor compreendermos o poema *Olympia*. Em seguida, passaremos a observar se no poema se podem perceber mais amplamente traços da elegia enquanto gênero poético, i.e. uma aproximação entre *Olympia* e poemas elegíacos propriamente ditos, quer compostos na Grécia e Roma antigas, quer renascentistas.

Em capítulo publicado no *Oxford Handbook of the Elegy* (ed. Weisman, 2010) Gregory Nagy (*ibid.*, p. 14) nos lembra que a palavra “elegia” deriva do grego antigo, que atesta as ocorrências de *élegos* e de seus derivados *elegeîon* e *elegeíá*. De acordo com o estudioso, esses vocábulo seriam usados em dois sentidos. O primeiro estaria relacionado a uma canção triste ou lamentosa, acompanhada do *aulós*, uma flauta dupla que lembra o oboé moderno – vale notar que o termo grego *élegos* e seus cognatos guardam parentesco com o armênio *elegn*, que se refere àquele mesmo tipo de instrumento de sopro.¹⁹³ Já o segundo sentido indicaria o ritmo ou melodia obtido a partir da combinação métrica de um verso em

¹⁹¹ Pensando numa possível correlação entre a morte de Dáfnis e a de Violante-Olímpia, poderíamos cogitar um paralelo entre o lamento pela morte do *puer delicatus* e aquele pela perda do filho, embora não seja tão simples estabelecer essa ponte, conforme já sugeriu Ziolkowski (*in* Tolmie & Toswell [ed.], 2010, p. 105): “Since laments of women for sons and daughters who had died were such pronounced elements of Greek literature and rhetoric, it is not unexpected to find them evident also in Latin literature and rhetoric. With epicedia and elegiac consolations on the deaths of *pueri delicati*, it is not easy to gauge how closely the sexualized youths in question would have corresponded to today’s conception of children”.

¹⁹² “Let us turn now for a moment to the matter of the name. The term ‘pastoral elegy’ belongs to our own age, not to that of the poems themselves. Indeed, as a description of classical and Renaissance funeral laments it is anachronistic. The classical ‘elegiac’ describes a meter, not a mood – and not even the meter of pastoral poetry, which is the hexameter. In the Renaissance period an ‘elegy’ is a poem which might once have been written in that elegiac meter; a poem which addresses itself to the emotions. Renaissance elegies include love poems as well as funeral laments. It is only in the Romantic period that the term takes on its modern meaning, only then are ‘elegiac’ sentiments those associated exclusively with death. I might then find some accurate label for the classical and Renaissance poems discussed here, ‘pastoral dirge’ perhaps or ‘pastoral epicedium.’ I have chosen, however, to retain our modern term ‘pastoral elegy’: it will do as well as any, and it is the term we know” (Lambert, 1976, p. XIX).

¹⁹³ Cf. o verbete *ἔλεγος* em Chantraine, 2009.

hexâmetro seguido de outro em pentrâmetro – o famoso dístico elegíaco. Nagy (*ibid.*) argumenta que, embora essas duas acepções pareçam desconexas num primeiro momento, é razoável supor que, na Grécia antiga, a elegia teria se constituído precisamente a partir das tradições dos cantos de lamento, tendo estes sido formulados em resposta à perda de alguma pessoa ou objeto de afeto, “quer essa perda seja real ou apenas figurada” (*ibid.*, tradução nossa).

O mesmo estudioso reconhece que atualmente não há nenhum consenso sobre as origens das formas poéticas elegíacas; mas, mantendo sua hipótese inicial, ressalta que o canto de lamento não iria permanecer como função básica e exclusiva daquele tipo de composição, até porque há evidências de que a elegia grega teria adquirido funções bastante diversificadas ainda num período relativamente arcaico.¹⁹⁴ Sendo assim, Nagy (*ibid.*) resume o seu argumento dizendo que “a função mais antiga e recuperável da elegia era o canto do *élegos* no sentido de uma *canção de luto* ou *lamento*” (tradução nossa, grifos do autor). Tal sentido do vocábulo grego, ainda ativo em línguas modernas como o inglês ou português,¹⁹⁵ seria também atestado em tragédias de Eurípidés, por exemplo numa passagem das *Troianas* (415 a.C.) em que Hécuba declara estar cantando seus *élegoi*, “lamentos cheios de lágrimas” (*dakrýōn elégous* – v. 119).

Seguindo esse raciocínio, então, seria fácil reconhecer elementos de tom elegíaco em *Olympia*, visto que nela há toda uma discussão sobre morte e pós-morte. Além disso, temos os lamentos pungentes de Sílvio, que conferem o tom patético ao poema, bastante característico naquele tipo de composição:

Silv. <i>Heu, moriar lacrimans, miserum si, nata, relinquis.</i>	145	
Olymp. <i>Pone, precor, luctus; credisne refringere fatum</i>		
<i>nunc lacrimis? Omnes silvis quotcunque creati</i>		
<i>nascimur in mortem: feci quod tu quoque, Silvi,</i>		
<i>post facies. Noli, queso, lacerare deorum</i>		
<i>invidia eternos annos; tibi crede quietem</i>		150
<i>post funus laudesque pias michi reddito celo,</i>		
<i>quod moriens fugi mortem nemorumque labores.</i>		
<i>Separor ad tempus; post hec me quippe videbis</i>		
<i>perpetuosque trahes mecum feliciter annos.</i>		
Silv. <i>In lacrimis oculos fundam tristemque senectam.</i>	155	
<i>(Olymp. 145-55)</i>		

¹⁹⁴ Cf. Irwin, 2009 (citado por Nagy, 2010, p. 14).

¹⁹⁵ Ver, como exemplo de sentidos correntes do termo, a terceira definição de “elegia” no *Aulete* (“Canção triste, lamentosa”); a segunda definição do mesmo verbete no *Aurélio* (“Poema lírico, cujo tom é quase sempre terno e triste”); e a segunda definição do adjetivo “elegíaco”, também no *Aurélio* (“Em que há tristeza; lamentoso”).

Sílv. Ai! Eu, miserável, vou morrer de chorar, filha, se você me abandonar. [145]

Olímp. Deixe de lado esse luto, eu lhe peço. Ou você acha que agora pode infringir o destino com lágrimas? Todos nós nas selvas, qualquer que seja a criatura, nascemos para morrer. O que aconteceu comigo, Sílvio, acontecerá com você depois. Por isso, eu lhe suplico: não se atormente, invejando os deuses pelos seus eternos anos. Acredite no repouso [150] que terá depois da morte, e renda ao céu pios louvores por mim; pois ao morrer, escapei da morte e das penas dos bosques. Eu me separo por um tempo. Depois, certamente você me verá de novo, e passará comigo infinitos anos em felicidade.

Sílv. Em lágrimas eu afundarei os olhos e a triste velhice. [155]

Ainda de acordo com Lambert (1976, p. XIII), essa combinação de bucólico e elegíaco (enquanto estado lamentoso, “mood”) seria extremamente profícua na poesia. Afinal, ao contrário do que sustentam alguns críticos, o mundo pastoril não estaria isento de dor e sofrimento – entre tais críticos, veja-se, por exemplo, o que disse Jacques Perret (*in* Commager [ed.], 1966, p. 30): “o mundo pastoril é aquele da eternidade em um instante, o mundo dos momentos perfeitos (...). A morte (...) não tem sentido e lugar nele (...). Ninguém deveria morrer na Arcádia; e se alguém morrer, então a Arcádia é uma ilusão” (tradução nossa).

Corroborando a visão de Lambert (*op. cit.*), tampouco parece ser o caso dizer que o sofrimento é apenas secundário na poesia bucólica; ora, desde Teócrito a pastoril está recheada de temas relacionados à morte e a queixas amorosas. O que Lambert (*ibid.*, p. XV) sugere é que essa ideia de perfeição resulte, antes, do efeito de simplicidade inerente à poesia bucólica: embora a dor elegíaca possa estar presente, a forma como ela é experienciada pelos pastores no cenário campestre acabaria amenizando a sua complexidade.¹⁹⁶ Talvez por isso o personagem Sílvio, após o retorno de Olímpia ao Elísio, termine a égloga dando uma ordem bastante trivial a seus criados, o que, num primeiro momento, parece abrupto (vv. 284-5):

Sílv. Quo tendis? quo, nata, fugis, miserumque parentem 280
implicitum linquis lacrimis? Heu, cessit in auras
ethereas traxitque simul quos duxit odores.
In mortem lacrimis ibo ducamque senectam.
Vos, pueri, vitulos in pascua pellite: surgit
Lucifer et mediis iam sol emittitur umbris. 285
(Olymp. 280-5)

Sílv. Aonde você está indo? Para onde, filha, você está fugindo, deixando seu pobre pai imerso em lágrimas? [280] Ai! Ela se dissipou nos ares etéreos, levando consigo os perfumes que trouxe. Em lágrimas avançarei

¹⁹⁶

“Pastoral offers us a vision of life stripped not of pain but of complexity” (Lambert, 1976, p. XV).

rumo à morte e passarei minha velhice... Vocês, meninos, conduzam os bezerros aos pastos! Surge Lúcifer, e das sombras o sol agora emerge.

Uma forma de entender tal desfecho seria pensar que o pai enlutado encontrara uma espécie de consolo no trabalho prático do campo, ou que, a despeito de todo o seu pesar, ele não se esquecera de seus deveres. Relaciona-se a essa nossa leitura do poema um comentário que Lambert (*ibid.*, pp. XV-XVII) tece a respeito do cenário bucólico. Segundo a estudiosa, a elegia pastoril não precisaria necessariamente culminar com palavras explícitas de consolo. O próprio cenário aprazível e doce, em suas variedades, acabaria confortando o pastor desditoso, não por causa de seus componentes isolados (a flor, a árvore, o rio), mas pelo quadro como um todo e pelo “estado” que esse quadro seria capaz de despertar no personagem. Ademais, o contato com a natureza parece dar uma outra dimensão ao sofrimento, mais concreta e palpável; afinal, tudo o que vem da terra é perecível, e todo fim é inevitável. Olímpia parece resumir bem essa ideia numa fala destinada ao pai, já citada acima (*Olymp.* 146-9). A floresta ou selva, nesse âmbito, seria como um espelho ou microcosmo da natureza como um todo, isto é, da ordem natural; ora, ao menos no que se refere a este plano terreno, tudo o que nasce está destinado a perecer: “todos nós nas selvas, qualquer que seja a criatura, nascemos para morrer” (*omnes silvis quocunq̄ue creati / nascimur in mortem* – vv. 146-7). Na *Elegia di Madonna Fiammetta*, Pânfilo, por sua vez, irá dizer: “La inevitabile morte, ultimo fine delle nostre cose” (II, 4, 1).

A alternância entre dia e noite, a mudança das estações, a flor que mal desabrocha e já começa a emurhecer: sob uma perspectiva materialista, essas coisas poderiam ser vistas como sinais que constantemente lembram o ser humano de sua própria efemeridade na terra; sob as lentes da teologia cristã, porém, elas se transformam em augúrios de um renascer – pois após a noite, ressurgem o sol; após o inverno, vem de novo a primavera; e no lugar da flor que morre eclode outra.¹⁹⁷ Desta forma a natureza, sempre mudando, permanece uma, assim como a alma, passando por diversos estágios, conservaria a sua eterna essência.¹⁹⁸

Mas agora, se nos afastarmos um pouco daquela leitura inicial de Lambert, veremos também que a relação entre poesia pastoril e elegíaca pode se dar em outros níveis,

¹⁹⁷ Mais precisamente, essas imagens, que antes ilustravam um ciclo que valia para a natureza em geral (cf. por exemplo, Catulo 5.5), ou para as gerações dos homens (*Il.* VI, 144-9; Hor., *Ars* 60-2), agora passam a descrever também o indivíduo humano. Sobre o modo como Agostinho faz convergir no pensamento cristão perspectivas cíclicas encontráveis em autores antigos e uma visão linear de tempo, cf. Caianiello (2005, p. 5).

¹⁹⁸ Sabe-se que, em certos aspectos, o pensamento cristão retoma uma perspectiva de vida e morte já apresentada em filosofias morais antigas, segundo a qual aquilo que chamamos “vida” é “morte”, e que a verdadeira vida começa somente depois que nos livramos de nossas limitações mortais. Cf. Cícero, *De re publica* VI, 14, 14.

mais amplos e, ao mesmo tempo, sutis; e aqui já estamos considerando a elegia como um código ou gênero, na mesma medida em que a écloga o é: uma tradição com contornos específicos, peculiares, e não apenas como um “temperamento” – embora esses dois aspectos, obviamente, não sejam excludentes entre si.

Particularmente no que se refere aos antigos romanos, se por um lado não sabemos até que ponto a elegia amorosa era vista como um gênero autônomo, por outro podemos constatar entre eles o reconhecimento da existência de um metro elegíaco – o do já mencionado dístico elegíaco –, assim como o de uma *classe* de poetas elegíacos, isto é, de poetas que se exercitavam naquela forma.¹⁹⁹ No entanto, se lançamos nosso olhar para as composições que esses mesmos poetas produziam, e que quase sempre eram centradas na temática amorosa, num primeiro momento poderíamos supor que a relação delas com aquela etimologia grega apresentada acima seria meramente casual.

De fato, a elegia amorosa romana, que nos remete aos famosos versos de Catulo, Propércio, Tibulo e sobretudo de Ovídio,²⁰⁰ constituiria um exemplo de ruptura ou, no mínimo, afastamento em relação àquela primeira ideia da elegia como poesia de lamento fúnebre – embora Propércio tenha composto dois poemas fúnebres, nomeadamente o epicídio de Marcelo (III.18) e a elegia de Cornélia (IV.11), que será abordada por nós mais adiante.²⁰¹ A respeito disso, também em estudo publicado no já citado *Oxford Handbook of the Elegy*, Gordon Braden (2010, p. 154) a princípio sugere que a associação da poesia amorosa romana com a elegia provavelmente teria surgido de um “erro de categorização”.²⁰² Entretanto, prossegue Braden, o modo como o termo se insere na história literária iria muito além daquilo

¹⁹⁹ *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus* (Quintiliano, *Inst. Or.* X, 1, 93; ed. Donald A. Russell, 2002. “Também rivalizamos com os gregos na elegia, e nesta Tibulo me parece ser o autor mais requintado e elegante. Há quem prefira Propércio. Ovídio é mais provocante que esses dois; já Galo é mais austero”). “‘Love elegy’ (...) was not considered a separate genre in antiquity in the same way as (for example) epic. Greek elegy never produced anything very comparable to ‘Roman love elegy’, yet Quintilian places the two side by side: a clear indication that his four elegists form not a separate genre but a premier class (or canon) of Roman authors writing in the elegiac metre” (Gibson, *in* Harrison [ed.], 2005, p. 159).

²⁰⁰ Entre a poesia desses poetas romanos e as composições de temática amorosa produzidas na Grécia por Mimnermo, Safo ou Calímaco existem notórias associações (ou *links*). Ainda assim, não há evidência suficiente que nos permita estabelecer uma relação direta entre esses modelos, e é razoável supor que a elegia amorosa romana não se equipare à nenhuma tradição anterior – “it is entirely possible that Roman love elegy was not quite like anything that came before it” (Braden, *in* Weisman [ed.], 2010, p. 154). Vale lembrar, por fim, que a associação de Catulo com a elegia amorosa romana é bastante debatida nos estudos clássicos – para começar, menos da metade dos poemas dele (49, de um total de 113) são compostos no formato de dísticos elegíacos (cf. *ibid.*, pp. 153-4).

²⁰¹ Além disso, conforme apontou o prof. Paulo Vasconcellos, vale destacar que todo poeta elegíaco romano tece seu próprio epitáfio – o que poderia indicar, de antemão, um elo entre a poesia elegíaca amorosa e a fúnebre (ou epigramática, conforme mencionaremos mais adiante).

²⁰² “Roman love elegies are not notably ‘elegiac’ in the dominant modern sense of the term – many of them are indeed aggressively and memorably otherwise – and the linkage suggested by *the label is something of a category mistake*” (*ibid.*, p. 153, grifo nosso).

que se poderia chamar de simples equívoco. Até porque a poesia elegíaca amorosa colocaria em foco algo essencial a respeito do amor: o quanto este pode ser tão abrasivo na ausência do amado quanto na companhia dele.

Conforme lembra Braden (*ibid.*), no *Banquete* (c. 380 a.C.), Platão refere-se ao Amor como o filho da Pobreza, o companheiro constante do querer (*aei endeíai sýnoikos*, 203d) – o Amor almeja aquilo que não possui.²⁰³ Seguindo essa lógica, então, a poesia de amor seria também, no fundo, uma poesia da ausência – os sentimentos associados a essa ausência é que nem sempre se manifestariam da mesma forma, podendo ir da nostalgia à raiva ou desespero.

De todo modo, Braden (*ibid.*, p. 55) sugere como traço comum à elegia de lamento e amorosa um senso pulsante de urgência, que varia de acordo com o grau da perda (definitiva, momentânea ou mesmo voluntária) e com a atitude que o “eu poético” adota. A respeito disso, o estudioso (*ibid.*) nota que em Propércio, por exemplo, o distanciamento de Cíntia geralmente acarreta uma violenta crise emocional; ao passo que em Ovídio a privação da amada, a dificuldade de se relacionar com ela, pode adquirir um efeito positivo, instigante, uma vez que, eliminadas as batalhas, o amor não dura muito – *non bene, si tollas proelia, durat amor* (“se eliminas as batalhas, o amor não dura”, *Amores* I, 8, 96).

Como tais tradições se refletiriam, séculos mais tarde, no texto do nosso autor certaldense? Em Boccaccio, essa mesma tópica estará presente na *Elegia di Madonna Fiammetta*, quando, diante da possível ausência de Pânfilo, justificada por este como a necessidade de ir visitar seu velho pai por alguns meses, a protagonista reage possuída de aflição, medo e dúvida, tentando a todo custo dissuadir o amante de seu intento:

Oimé, trista la vita mia! Io mi vergogno di dirti quello che nella mia mente mi viene, ma però che quasi possibile per le cose udite mi pare, costretta tel pur dirò. Or se tu ne’ tuoi paesi, ne’ quali io ho udito più volte essere quantità infinita di belle donne e vaghe, atte bene ad amare e ad essere amate, una ne vedessi che ti piacesse, e me dimenticassi per quella, qual vita sarebbe la mia? Deh, se così m’ami come dimostri, pensalo come faresti tu, se io per altrui ti cambiassi! La qual cosa non sarà mai: certo io con le mie mani, anzió che ciò adivenisse, m’ucciderei. (*Fiammetta* II, 8, 3-4, ed. Carlo Delcorno, 1994)

²⁰³ “E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida (...)” (Platão, *Ban.* 203d, tradução de José Cavalcante de Souza).

Ao considerarmos a possível relação entre as formas de lamento fúnebre e a poesia amorosa, porém, estamos mais uma vez no campo das hipóteses. Por um lado, é razoável supor, com Braden (2010), que a ideia de ausência formaria o elo entre esses dois conteúdos. Por outro, parece ser igualmente aceitável a interpretação proposta por Morton W. Bloomfield (*in* Lewalski [ed.], 1986, p. 154), de que a “ponte” entre a elegia fúnebre e a elegia amorosa, pelo menos a princípio, teria sido o discurso de *elogio* – o elogio da pessoa morta daria lugar ao elogio da pessoa amada. Agora, particularmente no que diz respeito às afinidades e intertextos verificados entre os gêneros elegíaco-amoroso e bucólico, o que, a nosso ver, parece predominar do discurso fúnebre nas éclogas é sobretudo o tom de lamento e de sofrimento, e não o elogio. Ainda que este possa estar presente de alguma maneira, percebemos que, também na poesia bucólica, o foco muitas vezes é posto sobre o sujeito abandonado e sobre os sentimentos de dor e de perda experienciados por ele.

Vejamos, por exemplo, a emblemática écloga X de Virgílio. Esta, conforme já foi apontado repetidas vezes pelos críticos, atesta de modo excepcional o encontro (embate?)²⁰⁴ entre os gêneros pastoril e elegíaco.²⁰⁵ Com efeito, crê-se que, a partir da disposição das palavras e de uma possível alusão a Teócrito feita por meio da fonte Aretusa, logo no primeiro verso haveria uma indicação de que os dois gêneros iriam ser trabalhados: “a obra final concede-me, Aretusa” (*extremum hunc, Arethusam, mihi concede laborem* – *Buc.* I, 1). Tal interpretação já era sugerida, na Antiguidade tardia, pelo comentador Sêrvio: “com Aretusa, invoca-se a musa siciliana, isto é, a poesia bucólica de Teócrito” (*per Arethusam autem musam Siculam, id est bucolicum / Theocritium invocat carmen* – *in Buc.* X, 1; ed. George Thilo e Hermann Hagen, 1881).²⁰⁶

²⁰⁴ Segundo Conte (1984, p. 20), a écloga X de Virgílio atestaria, mais do que uma mescla de gêneros, uma contraposição entre a poesia bucólica e a elegíaca. Tal contraposição seria evidenciada sobretudo pela identificação e, ao mesmo tempo, pelos contrastes observados entre os personagens Dáfnis do *Idílio* I de Teócrito e Galo das *Bucólicas*: “Il contrasto fra queste due esortazioni (per Dafni, ad accettare l’amore e tornare così alla serenità pastorale; per Gallo, a rassegnarsi lucidamente all’avvenuto *discidium*) riproduce esattamente la differenza fra i generi letterari: il bucolico e l’elegiaco si contrappongono qui. Dunque, in termini di struttura, c’è una distinzione oppositiva fra Dafni e Gallo. Ma è chiaro che nessuna opposizione può realizzarsi se non innesta in un fascio di tratti comuni che autorizzino a stabilire un rapporto di omologia (di congiunzione). Tutto dipende dalla consistenza di tali tratti comuni e fra loro identificabili; e ciò ci riporta al problema della ‘dafnizzazione’ di Gallo operata da Virgilio”. Cf. Harrison, 2007, pp. 59-74.

²⁰⁵ “On s’accorde généralement à lui reconnaître une indéniabile dimension métapoétique, en raison de l’insertion, au coeur du poème bucolique, du chant élégiaque de Gallus transposé néanmoins en vers hexamétriques. L’enjeu littéraire apparaît ainsi comme la difficile conciliation du genre bucolique et de l’élégie, ou plutôt comme la tentative de résolution de la rupture inhérente à l’écriture élégiaque par le chant pastoral qui aboutit à la consécration de la bucolique, conférant ainsi son sens à la structure du recueil” (Casanova-Robin, *in* Virgile, 2014, p. 252). Ver também Conte, *op. cit.*; e Harrison, *op. cit.*

²⁰⁶ “A fonte, símbolo da inspiração poética, aqui nomeada Aretusa, alude a Teócrito, o qual, considerado o ‘pai’ do gênero bucólico desde a Antiguidade, nasceu em Siracusa, em cuja proximidade se localizava a fonte. Já a construção do verso apresenta o adjetivo *extremum* no início do verso, enquanto o substantivo ligado a ele, *laborem*, aparecerá somente no fim do mesmo: esta requintada técnica de composição é

Virgílio partiria então dessa referência poética ao poeta grego Teócrito para, logo em seguida, anunciar que irá cantar o sofrimento amoroso de Galo, suposto pai da poesia elegíaca romana: “poucos, mas versos que Licóris leia, / ouça o meu Galo: há quem lhe negue versos?” (*pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?* – *Buc. X, 2-3*). Com essa introdução, Virgílio acena que irá trazer o miserável Galo, vítima da *seruitium amoris* (“escravidão do amor”), para o cenário pacato e tranquilo de sua décima e última bucólica.²⁰⁷ Ao mesmo tempo, o mantuano engaja-se num jogo metapoético,²⁰⁸ no qual emula a linguagem e o estilo comumente associados ao poeta Galo.

Ao retratar o desespero do personagem Galo por ter sido abandonado por sua amante Licóris, percebe-se que Virgílio lança mão de termos e expressões típicos do discurso elegíaco, alguns dos quais Boccaccio também irá empregar em *Olympia*, para expressar a condição de infelicidade do personagem Sílvio: *curo/cura* (“preocupar-se”/“preocupação”, “cuidado” e, por extensão de sentido, o objeto de afeto, “amor” – *Olymp. 128 e 194; Buc. X, 22 e 28*), *fleo* (“chorar”, “lamentar” – *Olymp. 57; Buc. X, 13 e 15*), *lacrimo/lacrima* (“lacrimar”, “verter lágrimas”/“lágrima” – *Olymp. 145, 155, 281 e 283; Buc. X, 29*) e *tristis* (“triste”: *Olymp. 155; Buc. X, 31*).²⁰⁹ Assim é possível verificar, além da relação que se estabelece entre a elegia de lamento e a poesia bucólica, paralelismos textuais entre as formas de dramatização do discurso do sujeito que sofre com o distanciamento da amada, de um lado, e o do sujeito que sofre com a morte de um ente querido, de outro. Tal *continuum* poderá ser mais bem apreciado numa das primeiras composições de Boccaccio, conhecida como *Elegia de Constância* (*Elegia di Costanza*).²¹⁰

Como já dissemos na nossa Introdução, a *Elegia de Constância* está incluída nos *Carmina* de Boccaccio, e é convencionalmente apontada como o primeiro poema em latim do

própria dos neotéricos, antecessores que influenciaram diretamente a elegia, gênero poético romano que tratava em especial do amor erótico” (Grupo de Trabalho Odorico Mendes, in: Virgílio, 2008, p. 195). Ver também Casanova-Robin, in: Virgile, 2014, pp. 254-5; Harrison, 2007, p. 70. Contra a interpretação de que *Arethusa* refere-se a Teócrito, cf. Kennedy, 1987.

²⁰⁷ “Le paysage demeure ainsi étroitement lié à la définition de deux mondes: celui, clos et protégé de la bucolique, qui serait idéalement régi par une éthique de la mesure et de la douceur et, l’autre, sans limite, hostile et source de douleur, où se développent toutes les passions” (Casanova-Robin, *op. cit.*, p. 255).

²⁰⁸ Cf. Putnam, 1970, p. 345.

²⁰⁹ Ver ocorrências dos termos citados na poesia erótica/amorosa no *Index verborum amatoriorum* de Pichon (1902): pp. 150-1 (*flevare*), 120-1 (*cura; curare*), 181-2 (*lacrimae/lacrimare*) e 283-4 (*triste*). Poderíamos também apontar, como exemplo de vocábulo caro aos poetas elegíacos, presente na égloga boccacciana, o substantivo *miser* (“miserável”, v. 55, 145 e 280) – cf. *ibid.*, pp. 202-3. Em nosso artigo publicado na revista *Nuntius Antiquus* (vol. 11, n. 1), intitulado *O cenário do desejo amoroso: o locus amoenus em Propércio 1.20*, pudemos explorar um pouco mais essa relação entre vocabulário e gênero elegíaco – cf. Fonseca Jr., 2015, pp. 1-18.

²¹⁰ Apesar de escrita em latim, convencionou-se apelidar essa elegia (originalmente nomeada *Verba puella sepulte ad transeuntem*, “Palavras de uma moça sepultada a um transeunte”) de *Elegia di Costanza* – mesmo nos estudos em inglês, por exemplo, encontramos a nomenclatura italiana (cf. e.g. Armstrong et al. [ed.], 2015).

autor, que a teria escrito ainda em Nápoles, quando tinha aproximadamente 20 anos.²¹¹ De modo semelhante à *Olympia*, essa elegia nos apresenta um diálogo “sobrenatural” entre a falecida Constância e aquele que foi seu noivo em vida (referido no poema apenas como *iuvenis* e *transiens*). Nota-se, contudo, que, ao contrário de *Olympia*, na *Elegia de Constância* não temos um encontro propriamente dito entre o espírito da morta e o homem vivo abandonado, mas apenas as palavras da moça inscritas em sua lápide, um monólogo do amante e, por fim, uma breve resposta da garota sepultada. É sob esse formato um tanto peculiar que se esboça uma espécie de colóquio entre os desditosos amantes.

Vale dizer, aqui, que a relação do dístico elegíaco com inscrições funerárias (filiando-se à tradição epigramática, portanto) é atestada em um número considerável de epitáfios e escritos memoriais póstumos na Roma antiga.²¹² O poeta Propércio parece aludir a essa prática – que também se reflete em poemas epigramáticos da Grécia e Roma antigas, independentemente de seu suporte material – em sua *Elegia* IV.11, na qual vemos a defunta Cornélia tentando consolar, direto de sua pira funerária, o marido Paulo: (“Deixa de choro, Paulo, sobre o meu sepulcro: / a porta negra nunca se abre às preces! / Uma vez que o cortejo adentra as leis do Inferno, / a estrada é de adamante inexorável” (*Desine, Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum: / panditur ad nullas ianua nigra preces; / cum semel infernas intrarunt funera leges, / non exorando stant adamante uiae* – Prop. IV.11, 1-4, tradução de Guilherme Gontijo Flores).

Ao que tudo indica, Boccaccio teria elaborado a sua *Elegia de Constância* com base nessa mesma tradição funerária, seguindo de perto o conteúdo e a estrutura do anônimo *Epitáfio de Homônea*, hoje preservado, em sua respectiva tumba, no Museu Capitolino de Roma.²¹³ Datado do século I d.C., esse famoso epitáfio retrata as palavras sepulcrais de Homônea dirigidas ao transeunte, a preocupação dela pelo marido enlutado – Atimeto –, o comovente lamento deste e uma última resposta da mulher falecida.²¹⁴ Segundo Velli (2013, p. 55), Boccaccio teria sido o primeiro autor moderno a retomar essa pequena composição, a qual viria a receber ampla fortuna entre os humanistas. Embora não se saiba exatamente quando nem como se deu o contato do certaldense com *Homônea*, logo fica manifesta a contribuição significativa que o poeta teria oferecido, desde tenra idade, no âmbito das letras

²¹¹ É mérito particular de Vittore Branca (1958, pp. 201-29) ter reconhecido – contra negações e incertezas de críticos como Novati, Zabughin, Wilkins, Massèra – a paternidade incontestável de Boccaccio sobre a chamada *Elegia di Costanza*.

²¹² Braden, in Weisman (ed.), 2010, p. 155. Agradecemos ao prof. Pedro Heise a lembrança da forte relação entre elegia e epigrama fúnebres. Sobre a mescla de ambos os gêneros em Roma antiga, cf. Keith (ed., 2011). Ver ainda, quanto ao epigrama, Bing & Bruss (ed., 2007).

²¹³ CIL, VI II 12652, p. 1556. Cf. Buecheler (ed.), 1897, n. 995.

²¹⁴ Cf. “Epitath of Homonoea and Atimetus”, in Garrod (ed.), 1968, p. 277.

e, particularmente nesse caso, nos estudos epigráficos.²¹⁵

A partir dessas constatações, o estudioso Branca (1958, pp. 208-209), em quem Velli (1979, pp. 98-9; 1992, pp. 378-9; 2013, p. 55) se pauta, conclui que a *Elegia de Constância* seria fruto de um exercício escolástico: uma paráfrase, ou melhor, uma amplificação de um texto clássico, análoga à que se vê, por exemplo, na *Alegoria mitológica* (c. 1340) – pequena composição em prosa na qual Boccaccio apresenta um curioso centão dos dois primeiros livros das *Metamorfoses* de Ovídio.

Sendo assim, para além das correspondências mais pontuais verificadas com a écloga *Olympia*, as quais nos interessam mais diretamente, uma leitura da *Elegia de Constância* ainda lançaria luzes sobre os mecanismos retórico-poéticos utilizados pelo jovem Boccaccio, isto é, sobre a sua *ars combinatoria* característica – técnica que será ostensivamente aplicada, mas também refinada por ele ao longo de sua extensa obra. Conforme observado por Velli (1979, pp. 97-121), nesse exercício escolástico Boccaccio iria trabalhar não só com o já citado epitáfio romano, mas também com outros modelos tão diversos quanto Ovídio, Sêneca, Boécio, Alain de Lille e José Iscano (Joseph Iscanus).

Vejamos então, na *Elegia de Constância*, um trecho da fala daquele jovem desafortunado, que em muitos aspectos nos lembra o velho Sívio, de *Olympia*:

Quid, heu miser, agam virgo Constantia pande!
Heu, nunc, quod possum, fugiam lucemque deosque:
te sequar ut comes, et tecum ibo sub umbras.
Set si forte pia corporis umbra foret
nec doloris huius causa deserere vellet, 120
Didonis exemplo sibi fugam dabo velocem
gladio vel laqueo Blihidem sequarque dolentem.
Nam potius umbras volo visitare per undas
Cociti vel stigias, Ditis civesque videre
si michi Leda locum negaret ubi bearis, 125
quam sine te velim mundo manere dolendo.
 (Carmina I – *Elegia di Costanza* 116-26, ed. Velli, 1992)

Pobre de mim! O que devo fazer, me diga, ó virgem Constância! Ai! Agora, só me resta fugir da luz e dos deuses; eu a seguirei como um companheiro, e com você irei por entre as sombras. Mas se por um acaso a sombra deste corpo for sagrada, e a causa desta dor ela não quiser abandonar, [120] a exemplo de Dido eu lhe darei fuga veloz, com espada ou com corda, e seguirei a triste BÍblis. Pois prefiro ir pelas ondas do Cocito ou do Estige visitar as sombras e ver os cidadãos de Dite, se Leda me negar o local onde você vive tão feliz, [125] a querer ficar sem você neste mundo de tormento.

Percebe-se nessa fala cheia de *páthos* a centralidade que o tema do sofrimento

²¹⁵

Cf. Velli, 1992, p. 411.

ocasionado pela perda definitiva da amada recebe na *Elegia de Constância*. A mesma pungência aparece marcada no epítáfio de Homônea, no qual a defunta declara que a dor de seu marido Atimeto é ainda mais triste do que a de sua própria morte: “o sofrimento pela morte do meu marido Atimeto é, para mim, mais triste do que o de minha própria morte” (*morte est mihi tristior ipsa / maeror Atimeti coniugis ille mei – Epitáfio de Homônea*, 9-10). Mas é na *amplificatio* boccacciana que veremos, com maior clareza e intensidade, a personagem morta tentando consolar o amante desamparado, na fala que se seguirá ao trecho de *Constância* reproduzido acima: “pare, ó jovem, de sacudir com choro a sua juventude / e de abalar com seu lamento o meu destino. / De nada lhe servem as lágrimas, e o destino não se pode repreender. / Um dia vivemos: este é o único fim que espera a todos” (*parce tuam, iuvenis, fletu quassare iuventam / et fata merendo sollicitare mea. / Nil prosunt lacrimae nec possunt fata moneri. / Viximus: hoc omnis exitus unus habet – Elegia di Costanza*, 127-30). Conforme já foi apontado por Chiechhi (1995, p. 242), tal passagem irá ecoar fortemente nos já citados versos 146-9 de *Olympia: Pone, precor, luctus...*

Portanto, a partir das semelhanças brevemente observadas entre os dois textos, podemos depreender que, ao compor *Olympia*, Boccaccio teria bebido daquela mesma fonte elegíaco-epigramática adaptando os elementos constitutivos da sua *Elegia de Constância* ao argumento principal da écloge – o sofrimento do jovem que perde a noiva precocemente dá lugar ao sofrimento do pai que perde a filha. Mas na comparação entre esses dois poemas mostram-se traços de uma mescla de gêneros ainda mais complexa.²¹⁶

Em seu lamento pela morte de Constância, os versos da elegia acima transcritos (116-26), que seguem de perto a fala de Atimeto descrita no *Epitáfio de Homônea*,²¹⁷ apresentam um tema que não aparece em *Olympia*: o do suicídio. Até porque, de acordo com o pressuposto cristão – sutilmente expresso no verso 119 de *Constância* (“mas se por um acaso a sombra deste corpo for sagrada – *Set si forte pia corporis umbra foret*) –,²¹⁸ caso se

²¹⁶ Sobre a expressão “mescla de gêneros” e similares, ver a tese de doutorado de Lilian Nunes da Costa (2014).

²¹⁷ *Si pensare animas sinerent crudelia fata / et posset redimi morte aliena salus, / quantulacumque meae debentur tempora uitae, / pensassem pro te, cara Homonoëa, libens. / at nunc quod possum, fugiam lucemque deosque, / ut te matura per Styga morte sequar* (*Homon.* 13-18. “Se as crueldades feitas não impedissem o resgate das almas e se a outra vida pudesse escapar ilesa da morte, quão pouco eu daria pela minha própria vida, pudesse eu recuperá-la, minha cara Homônea, sem constringer. Mas agora só me resta fugir da luz e dos deuses, para que, com morte rápida, eu possa segui-la pelas ondas estíguas”).

²¹⁸ Mantivemos a grafia *set* e não *sed*, conforme estabelecida na edição de Velli (1992, p. 410). Lembramos que o adjetivo *pia* poderia ser traduzido como “religiosa”, “devota” (cf. *pious* em *OLD*, 2); no contexto boccacciano, pois, a expressão *pia corporis umbra* poderia ser entendida como a “alma cristã” (mas repare que, já na Antiguidade, circulava a ideia de que o suicida seria “penalizado” nos mundos infernais, conforme se pode depreender do *Epitáfio de Homônea*, e também do relato de Anquises sobre a transmigração das almas, que veremos na passagem VI, 724-71 da *Eneida*).

matasse, o paraíso seria negado à filha de Sílvio.

Entre as duas composições boccaccianas, porém, notam-se algumas semelhanças formais, como o uso do termo *umbra* (“sombra”) para designar o mundo dos mortos e os próprios “espíritos” ou fantasmas (cf. *Olymp.* 44). Mais precisamente, na elegia em apreço, *ibo sub umbras* (“irei por entre as sombras”, v. 118) designa o caminho para o mundo dos mortos, e a expressão *corporis umbra* (“sombra deste corpo”, v. 119) faz referência ao enunciador, ainda vivo. Quanto ao primeiro ponto, a *Elegia de Constância* pode lembrar a célebre expressão virgiliana que descreve os primeiros passos da catábase de Eneias, acompanhado da profetisa Sibila: *ibant obscuri sola sub nocte per umbram* (“d’erma noite iam sós no escuro envoltos” – *Eneida* VI, 268). Quanto ao segundo, é interessante observar que, em Virgílio, *umbra* é o equivalente no mundo dos mortos ao que seria o corpo no mundo dos vivos – o “perispírito”.²¹⁹ Contudo, nota-se que, no verso 119 da elegia boccacciana, a tal “sombra” se refere à alma de alguém vivo (normalmente designada por *anima*), o que tem efeito poético na caracterização do enunciador e na sua identificação com a noiva já falecida. Tais semelhanças e contrastes com a *Eneida* (somadas a outras alusões mais explícitas, como a referência ao episódio de Dido e a menção aos rios Cocito e Estige, presentes na descrição virgiliana dos *inferi*),²²⁰ são, a nosso ver, mais um aspecto em comum entre os textos da *Elegia de Constância* e de *Olímpia*.

Por fim, ainda no que se refere à presença de componentes elegíacos na décima quarta écloga boccacciana, não podemos deixar de notar um paralelo com a elegia IV.7 de Propércio. Nesta nos é contado, de início, que Propércio (“eu poético”) está deitado em sua cama (*meo fulchro*, v. 3; *lecti frigida regna mei*, v. 6), lamentando a morte recente de sua amante Cíntia:

*Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit,
luridaque extinctos effugit umbra rogos.*

1

²¹⁹ Cf. Negri, 1984.

²²⁰ Compare as palavras do *iuvenis* de *Constância* com algumas falas de Dido, no livro IV da *Eneida*, por exemplo: “*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt, / supplicia hausurum scopulis et nomine Dido / saepe uocaturum. seque atris ignibus absens / et, cum frigida mors anima seduxerit artus, [385] / omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas. / audiam et haec Manis ueniet mihi fama sub imos*” (*En.* IV, 382-7. “Se os numes valem pios, certo espero / que entre escolhidos suplícios mil devores, / e invoques amiúde o nome Dido. / Com negro facho ao longe hei de acercar-te; / e, quando a morte fria aos órgãos solva / o almo alento, ser-te-ei contínua sombra; / terás o pago, hei de, perverso, ouvi-lo, / a nova há de baixar-me ao centro escuro”); “*moriemur inultae, / sed moriamur*” ait; “*sic, sic iuuat ire sub umbras. / hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis.*” / *dixerat, atque illam media inter talia ferro / conlapsam aspiciunt comites, enseque cruore / spumantem, sparsasque manus* (*ibid.*, 659-65. “Inulta morreremos?... / Pois morramos, sussurra; assim aos manes, / assim desço contente. O cru Dardânio / do mar embeba os olhos nestas chamas, / e estes mortais agouros o acompanhem.” / Não acabava; e sobre o estoque as damas / a veem cair, de sangue as mãos tingidas / e a lâmina espumando”). Quanto às referências aos rios Cocito e Estige, estas podem ser encontradas, respectivamente, em *En.* VI, 96 (e também *Geórg.* IV, 478) e 439.

*Cynthia namque meo uisa est incumbere fulcro,
murmur ad extremae nuper humata uiae,
cum mihi somnus ab exsequiis penderet Amoris,
et quererer lecti frigida regna mei.* 5
(Prop. IV.7, 1-6)

Manes existem! Ao morrer, nem tudo finda:
da fraca pira foge a sombra pálida.
Pois Cíntia apareceu na minha cabeceira
(fora enterrada ao múrmur de uma estrada),
quando eu, sonhando ao fim do velório do Amor,
chorava o reino gélido em meu leito.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores)

Em *Olympia*, encontramos um discurso semelhante numa fala de Câmalo, quando este descreve o estado de tormento em que Sívio frequentemente se encontra ao dormir em seu leito (*ex molli recubans*, v. 9):

*Cam. Dum nequit in somnum miserum componere pectus,
imperat ex molli recubans, heu, cespite mestus
Silvius, et noctis pavidas lustrare tenebras* 10
vult pueros, longo fessos in luce labore.
(*Olymp.* 8-11)

Câm. Durante o sono, ele não consegue apaziguar o peito infeliz. Ai! Deitado na macia relva, o triste Sívio dá ordens, e as pavorosas trevas da noite ele quer que percorram [10] os meninos, já fatigados pelo longo trabalho do dia.

Um pouco adiante, na elegia properciana, o fantasma de Cíntia começa a falar com o ex-amante, não com palavras ternas e de conforto, mas censurando-o por cair tão rápido no sono:

*“Perfide nec cuiquam melior sperande puellae,
in te iam uires somnus habere potest?
Iamne tibi exciderunt uigilacis furta Suburae
et mea nocturnis trita fenestra dolis,
per quam demisso quotiens tibi fune pependi,
alterna ueniens in tua colla manu?”* 15
(Prop. IV.7, 13-18)

“Ah pérfido, de quem nada de bom se espera!
O sono já tem forças sobre ti?
Morreram os prazeres da Subura insone
e da janela gasta a ardis noturnos,
por onde tantas vezes pendurei na corda
por uma e outra mão, até teu colo?”
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores)

Assim, a exemplo do que vimos ao cotejar o excerto da *Elegia de Constância e Olympia*, podemos constatar também em Propércio o *topos* do fantasma (*umbra*, Prop. IV, 7. v. 2), empregado por Boccaccio com função bastante diversa na sua décima quarta écloga.

Se continuarmos a leitura da elegia IV.7 de Propércio, veremos mais uma vez diversos aspectos de um mundo dos mortos tal qual representado na *Eneida* de Virgílio: a referência ao Letes (*Lethaeus... liquor* – v. 10, cf. v. 91), aos Campos Elísios (*Elysias... rosas* – v. 60), ao Cérbero (*Cerberus* – v. 90). Além disso, o *topos* do fantasma aparece em diferentes passagens da épica virgiliana (*En.* II, 268 ss.; III, 147 ss.; VIII, 26 ss.) – embora a fala da falecida Cíntia ecoe, mais vivamente, a cena em que Pátroclo aparece a Aquiles, também o censurando por ter dormido e conseqüentemente se esquecido dele (*Il.*, XXIII, 66-70).²²¹

Contudo, se tomamos como base os poemas selecionados, percebemos que, diferentemente do que ocorre na épica, as referências ao mundo dos mortos têm seu lugar na elegia apenas enquanto dizem respeito ao amor e aos sentimentos relacionados à perda. Na *Elegia de Constância* de Boccaccio lamenta-se a morte da jovem amante, e esta tenta consolar, em espírito, aquele que ficou. Em Propércio IV.11, temos a defunta Cornélia dirigindo palavras de consolo ao marido enlutado; e em IV.7, inversamente, temos o fantasma da amante repreendendo o narrador, vivo, por este não estar tão triste com a morte dela – o que gera, em certo sentido, um efeito cômico.²²² Esses três exemplos, por sua vez, nos remetem a uma mesma situação poética, que, conforme vimos, parece aludir também a uma tradição epigráfica. É digno de nota que nenhum deles, porém, enfoca o tema da morte a partir de um viés mais escatológico; quando muito, temos apenas sugestões pontuais, ou mesmo “casuais”, referentes ao destino da alma nos infernos. Na poesia épica, ao contrário, esse tópico irá adquirir um tratamento próprio, condizente com o nível elevado do gênero. A descida do herói ao mundo dos mortos será – literalmente – um episódio central da *Eneida*, e tais questões, em princípio alheias ao universo elegíaco, serão abordadas com profundidade na epopeia virgiliana. É daí que Boccaccio irá extrair a matéria-prima para a descrição do Elísio de Olímpia.

²²¹ Knox, 2004, pp. 153-69. Ainda sobre o emprego do *topos* do fantasma em outros autores antigos, cf. Harrisson, 2013.

²²² Sobre a presença de comédia na elegia antiga, particularmente de Ovídio, cf. e.g. Bem (2011) e Davis (1989).

2.3. *Olympia* e o gênero épico

O contato de Boccaccio com Virgílio não se restringia somente ao gênero bucólico. Para começar, sabe-se, a partir do inventário de sua biblioteca, que o certaldense possuía um manuscrito com os comentários de Sérvio sobre a *Eneida*.²²³ Além desse dado material, conforme apontado por Charles Osgood (1930, pp. 27-28), no *Commento alla Divina Commedia (Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante, 1373-4)* Boccaccio frequentemente recorre à autoridade de Sérvio para fornecer detalhes a respeito da biografia do mantuano. De modo análogo, nas *Genealogie* encontramos inúmeras alusões, por vezes menções diretas, tanto à *Eneida* quanto aos comentários de Sérvio, feitas com o intuito de embasar certas informações mitológicas. No sexto livro da enciclopédia boccacciana, por exemplo, o autor compara a descrição que Sérvio dá de Anquises como um homem cego (*ad Aen.* I, 617; II, 35 e 687) à diferente versão de Virgílio na *Eneida*, onde o mesmo personagem aparece vendo um fogo ao redor da cabeça de Ascânio (*En.* II, 681-91). Sobre esse desacordo, observa Boccaccio: “Mal convergem as opiniões de Virgílio e de Sérvio, pois um diz que ele [= Anquises] é cego, enquanto o outro afirma que ele viu uma pequena chama” (*Male tamen conveniunt opiniones Virgilii et Servii, quorum alter cecum dicit, alter flammulam vidisse asserit – Gen. deo.* VI, 51, 3).

Mas, se por um lado a relação de Boccaccio com a épica virgiliana é manifesta – e isso se tornará particularmente evidente no confronto de *Olympia* com a *Eneida* –, por outro poderíamos nos indagar, à guisa de introdução ao assunto, qual seria a relação do nosso autor trecentista, bem como de seus pares literários, com o gênero épico propriamente. Em outras palavras, qual seria a visão que esses poetas tinham sobre a épica, comparada à dos antigos?

²²³ Sobre o inventário da *parva libraria* de Boccaccio, cf. Mazza (1966). De acordo com Sabbadini (1907, pp. 243-4), Boccaccio possivelmente teria confundido os *Comentários* de Sérvio com a *Vida de Virgílio (Vita Vergilii)* de Donato, visto que, naquele mesmo inventário, o *incipit* do manuscrito aparece registrado como *Vergilius mantuanus...*, que diverge do início do texto original de Sérvio – *In expoendis auctoribus...* (cf. Donato, *Verg. uit.: P. Vergilius Maro Mantuanus...*). Mais recentemente, Wilson-Okamura (2010, 49-50) explicou que muito do que se atribui, hoje, a Sérvio e a outros comentadores posteriores pertence, na verdade, a Donato: “Much of what, today, we attribute to Servius and later commentators was, in fact, original to Donatus; and, in the period we are concerned with [the Renaissance], Donatus was probably known to more readers (including, presumably, more poets) than Servius himself”. Vale lembrar, ainda, que se cogita a hipótese de que a maior parte do material biográfico contido na *Vita Vergilii* atribuída a Donato teria sido extraída diretamente de uma obra perdida de Suetônio (c. 69 – após 130): “In the letter that dedicates the *Vita Vergilii*, Donatus says that he has closely followed his sources (10-12), among which was Suetonius, as we know from another passage, Donatus, *Vit. Ter.* 8. The extent of Donatus’ dependence on Suetonius has long been debated. If it could be proven that the list in Donatus was taken intact from Suetonius, one could be certain that the works mentioned there were ascribed to Virgil as early as the second century AD. Unfortunately, as the long-standing controversy indicates, it cannot be known for certain whether the list of *minora* is an addition by Donatus or something he found in Suetonius” (Peirano, 2012, p. 77). Cf. também Naumann, 1990; e Horsfall, 1995.

Antes de mais nada lembremos, na esteira de Vasconcellos (2014, pp. 11-12), que a definição da “poesia épica” nem sempre incluiu noções de conteúdo ou estilo. Na *Institutio Oratoria* (“Instituição oratória”, c. 96 d.C.), por exemplo, percebe-se que Quintiliano, ao falar de Homero, considera “épico” não só o poeta que narra feitos grandiosos, mas sim qualquer compositor de hexâmetros datílicos: “Em verdade, Homero sem dúvida ultrapassou a todos em todo gênero de eloquência; mas sobretudo aos épicos, pois a matéria semelhante obviamente torna qualquer comparação bastante difícil” (*Verum hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit, epicos tamen praecipue, videlicet quia durissima in materia simili comparatio est – Inst. Or. X, 51*; ed. Donald A. Russell, 2002). Na sequência, Quintiliano cita e comenta inúmeros autores gregos, dentre os quais Hesíodo (*ibid.*, 52) e Teócrito (55), que, como sabemos, são mais comumente associados à poesia didática e bucólica, respectivamente. E mais adiante o gramático irá apontar, entre os romanos, Virgílio (85), mas também Mácer e Lucrécio (87), sendo estes dois reconhecidos, modernamente, como autores de poesia didática.²²⁴

Idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est. Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus. (...) Ceteri omnes longe sequuntur. Nam Macer et Lucretius legendi quidem, sed non ut phrasin [id est corpus eloquentiae] faciant, elegantes in sua quisque materia, sed alter humilis, alter difficilis. (Inst. Or. X, 85-7; ed. Donald A. Russell, 2002)

De modo análogo, devemos seguir a mesma ordem para com os romanos também. Ora, assim como Homero entre os gregos, entre os nossos Virgílio oferecerá um começo bastante propício. Não há nenhuma dúvida de que, dentre todos os poetas desse gênero, gregos e romanos, ele é o que mais se aproxima de Homero. (...) Todos os outros o seguem de longe. Pois Mácer e Lucrécio certamente têm o seu valor de leitura, mas não no nível da *phrasis* (“estilo) [isto é, no corpo da eloquência]. Cada um é elegante em sua respectiva matéria, mas um é prosaico e o outro é difícil.

Disso se conclui que, embora reconheça a diferença entre a produção de Homero e a dos outros poetas mencionados, Quintiliano os considera “épicos”, pelo simples fato de que compõem no mesmo metro. O gramático romano, entretanto, não foi o primeiro a sugerir uma categorização dos gêneros segundo esse critério. Com efeito, Aristóteles já mencionava esse tipo de classificação na *Poética* (c. 330 a.C.), mas apresenta uma objeção, preferindo se pautar nos meios de imitação ou representação (*mímēsis*):

²²⁴

Para bibliografia recente que aproxima poesia didática da épica, cf. Gale (2002; 2004).

Porém, juntando à palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de “poetas elegíacos”, a outros de “poetas épicos” [*epopoioùs*], designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado. Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, não há nada de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação. (Aristóteles, *Poética* 1447b, 13-16, tradução de Eudoro de Souza, inserção nossa)

Como bem nota Vasconcellos (2014, p. 12), se tomarmos somente o metro como parâmetro para definição dos gêneros, teríamos de admitir que Virgílio escreveu três obras “épicas”, isto é, três modalidades diferentes de *epos*: os poemas pastoris das *Bucólicas*, o poema didático *Geórgicas* e a epopeia *Eneida*. Partindo dessa mesma concepção, o poeta Horácio estabelece um contraste entre o *forte epos* da epopeia de Vário e o *epos* delicado e gracioso dos poemas pastoris de Virgílio: “Como nenhum outro, Vário conduz, com força, o seu pungente *epos*; a Virgílio as Musas, regozijando-se no campo, concederam a delicadeza e a graciosidade” (*forte epos acer, / ut nemo, Varius ducit; molle atque facetum / Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (Ser. I, 10, 43-5, ed. H. R. Fairclough, 1926).

Vale lembrar que o termo grego *épos* remete-nos originariamente à ideia de “palavra” e, por extensão de sentido, à “narrativa”. Já o termo “epopeia” (*epopoíia*), daquele derivado, era popularmente usado, à época de Platão e Aristóteles, para designar algo como “composição em verso” ou, mais especificamente, “composição em hexâmetro”.²²⁵ Na *Poética*, Aristóteles usa também o termo *hērōikón* (“heroico”) para denotar o metro do poema homérico (1448b, 34), mas, ao falar anteriormente dos poetas épicos (*epopoioùs*, 1447b, 15), sugere que outros usavam *épos* ou *épē* (no plural) para se referir àquela mesma forma métrica.²²⁶

Enfim, essa pequena digressão serve para nos mostrar que, embora estejamos enfocando aqui as características temáticas e “estilísticas” (isto é, relativas ao tom, à dicção, ao registro discursivo) presentes num tipo de poesia que modernamente convencionamos chamar de “épica”, este mesmo termo, sobretudo em alguns textos antigos, pode vir a receber outras conotações, referentes não ao conteúdo (ou à combinação de conteúdo e métrica), mas sim à estrutura formal do *epos* (ou *épos*) em isolado. Portanto, assim como fizemos com o “bucólico” e o “elegíaco” nos capítulos precedentes, neste passo consideraremos a “épica” um gênero poético – e, mais do que isso, uma tradição – no sentido mais moderno, incluindo

²²⁵ Vasconcellos, 2014, p. 13; Ford in Morris & Powell (ed.), 1996, pp. 397-8.

²²⁶ Martin, in Foley (ed.), 2005, p. 13.

portanto noções como temas, fórmulas e nível linguístico consolidados pelo uso, etc.²²⁷ Com efeito, vimos que já no século IV a.C. Aristóteles refutou uma classificação dos tipos de poesia pautada exclusivamente na métrica; pois, ao descrever a épica narrativa homérica, ele também julgou importante levar em conta a natureza das ações descritas, as personagens e a linguagem típicas daquele gênero de poesia, as quais seriam diferentes daquelas encontradas nos gêneros dramáticos, nomeadamente na comédia e na tragédia.

Já a partir da Antiguidade latina tardia, veremos comentadores e gramáticos analisando obras poéticas segundo uma teoria dos estilos, tomada de empréstimo da retórica.²²⁸ Conforme vimos em “*Olympia* e o gênero bucólico”, Sérvio (*In Buc.* pr. 1, 16-21) apresenta uma distinção entre os diferentes estilos (*characteres*) observados nos poemas de Virgílio, sendo a *Eneida* caracterizada pelo grandiloquente (*grandiloquus*). Mas também no prólogo de seu comentário à épica virgiliana diz o gramático latino:

Qualitas carminis patet; nam est metrum heroicum et actus mixtus, ubi et poeta loquitur et alios inducit loquentes. Est autem heroicum quod constat ex divinis humanisque personis, continens vera cum fictis; nam Aeneam ad Italiam venisse manifestum est, Venerem vero locutam cum Iove missumve Mercurium constat esse conpositum. Est autem stilus grandiloquus, qui constat alto sermone magnisque sententiis. Scimus enim tria esse genera dicendi, humile medium grandiloquum. Intentio Vergilii haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus (Serv., *In Vergilii Aeneidos Libros I*, pr. 1, 63-71; ed. George Thilo e Hermann Hagen, 1881)

A qualidade do poema é evidente. Pois o metro é o heroico e a ação é mista, porquanto o poeta não só fala como também introduz outros que falam. O metro é o heroico, pois este condiz com os personagens divinos e humanos, contendo verdades junto com ficções: porque é manifesto que Eneias veio à Itália; já a história de Vênus pedindo a Jove que enviasse Mercúrio diz respeito à composição. Quanto ao estilo, este é grandiloquente, que consiste de um discurso elevado e de sentenças graves. Com efeito, sabemos que existem três gêneros do discurso: o humilde, o médio e o grandiloquente. E esta é a intenção de Virgílio: imitar Homero e louvar Augusto por meio de seus ancestrais.

²²⁷ Sobre a épica como tradição ou sistema, cf. Hardie, 1993. Sobre o termo “tradição”, remetemos à nossa discussão na seção 1.3.3.

²²⁸ Cf. a obra (cuja autoria, outrora atribuída a Cícero, é hoje incerta) *Retórica a Herênio*, 11, 1-11 (ed. Harry Caplan, 1954): *Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humilioris neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Attenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis* (“Há, portanto, três tipos, que chamamos de aspectos, aos quais o discurso, quando não vicioso, se limita: o primeiro chamamos de grave; o segundo, de medíocre; o terceiro, de tênue. O grave consiste de um arranjo delicado e ornado de palavras graves. O medíocre consiste de uma categoria de palavras mais humilde, porém não insignificante e nem tão vulgar. O tênue provém até mesmo do mais ordinário padrão de conversa simples”).

Percebe-se nesse excerto que Sêrvio explica o metro heroico de acordo com o conteúdo da *Eneida*,²²⁹ e observa no poema um estilo grandiloquente, composto de um “discurso elevado” (*alto sermone*) e de “sentenças graves” (*magnisque sententiis*). De modo semelhante, como bem nota Francesca Galligan (2003, p. 12), Isidoro de Sevilha (560-630) irá se concentrar mais nos tipos do que nos padrões métricos da poesia, listando o “heroico” ao lado do elegíaco e do bucólico: “Dos temas abordados, como o heroico, o elegíaco, o bucólico” (*A rebus quae scribuntur, ut heroicum, elegiacum, bucolicum – Etymologiarum siue Originum libri XX*, I, 39, 9). Então, como Sêrvio, Isidoro descreve o *heroicum carmen* (“poema heroico”) em termos do assunto narrado: “Pois se diz ‘poema heroico’ por causa dos acontecimentos narrados e dos feitos dos homens fortes” (*Heroicum enim carmen dictum, quod eo uirorum fortium res et facta narrantur – ibid.*).

Também Probo, Donato/Suetônio e Filargírio reconhecem na *Eneida* um estilo mais vigoroso, sublime, e que poderíamos atribuir, igualmente, às outras grandes epopeias, como as de Homero (a *Ilíada* e a *Odisseia*) e do romano Ênio (os *Annales*, II a.C.), que em geral compartilhariam das mesmas qualidades:

Sunt quaedam propria, heroico carmini sublimia, sed in bucolico humilia, quae apte diuidisse Vergilius notatus est. (Probo, *In Vergilii Bucolica et Georgica commentarius*, 327, 5-6; *apud Hasegawa*, 2004, p. 23)

Há algumas coisas apropriadas, as sublimes ao poema heroico, mas as humildes no bucólico; notou-se que Vergílio as separou adequadamente. (Tradução de Alexandre Hasegawa)

Aut cum tres modi sint elocutionum, quos χαρακτήρας Graeci uocant, ισχνός qui tenuis, μέσος qui moderatus, άδρός qui ualidus intelligitur, credibile erit Vergilium, qui in omni genere praeualeret, Bucolica ad primum modum, Georgica ad secundum, Aeneidem ad tertium uoluisse conferre. (Donato, *Vergilii uita donatiana*, 58-9; *ibid.*)

Ou porque três são os modos de elocução, que os gregos chamam de χαρακτήρας: ισχνός, que se conhece como tênue [*tenuis*]; μέσος, como moderado [*moderatus*]; άδρός, como vigoroso [*ualidus*]. É provável que Vergílio, para que fosse superior em todos os gêneros, tenha desejado subordinar as *Bucólicas* ao primeiro modo, as *Geórgicas* ao segundo e a *Eneida* ao terceiro. (*Id.*)

²²⁹

Vale lembrar que Aristóteles, na *Poética*, já havia estabelecido uma relação entre a métrica e o objeto de imitação como necessária (embora não suficiente) para a caracterização da épica: “Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à epopeia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heroico é o mais grave e o mais amplo, e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras)” (1459b, 32-6; tradução de Eudoro de Souza).

Humile, medium, magnum; physica, ethica, logica; Bucolica, Georgica, Aenades; naturalis, moralis, rationalis; pastor, operator, bellator. Physica, ethica, logica propter naturam, propter usum, propter doctrinam. (Filargírio, *Explanatio in Bucolica Vergilii*, II, 2, 7-13; *ibid.*)

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

Pode-se dizer que o estatuto da épica como um gênero de caráter elevado, grandiloquente, tal como postulado por esses comentadores tardo-antigos, manteve-se em grande parte preservado nos séculos posteriores até o Renascimento. Na verdade, supõe-se até que a cultura letrada medieval não teria reconhecido a noção de gênero poético (conforme entendemos hoje), mas sim a de estilo, pelas quais os autores se teriam guiado.²³⁰ Segundo Hans Jauss (1982, p. 77), “os teóricos medievais julgavam a poesia fundamentalmente de acordo com os estilos, e não de acordo com normas genéricas” (tradução nossa). Corroborando essa opinião, Zygmunt Barański (1995, p. 16) afirma que, “como regra, a Idade Média examinava e percebia a literatura em relação a quaisquer categorias que não a de gênero” (tradução nossa).²³¹ Não obstante, particularmente no que tange à épica, os conceitos de gênero e estilo parecem se confundir nesse período.

Amilcare Iannucci (1973, p. 3), estudioso de Dante, sugere que o poeta da *Commedia* teria escrito o *Inferno* sob a ampla “influência de uma concepção de gêneros estilisticamente orientada” (tradução nossa). Além disso, observa-se que o próprio Dante, numa fala do personagem Virgílio, não se refere à *Eneida* como uma epopeia, tampouco como um poema heroico, mas, antes, como uma “alta tragédia”: “Eurípiles chamou-se, e assim o canta / do meu alto poema [*l’alta mia tragedia*] uma passagem / que sabes, pois que todo ele te encanta” (*Inf.* XX, 112-4; grifo e inserção nossos).

Isso não quer dizer que Dante não fazia distinção entre a *Eneida* e, digamos, a tragédia *Tiestes* de Sêneca – certamente ele reconhecia as características intrínsecas a cada uma dessas obras –; mas sim que, provavelmente, ele agrupasse ambas numa mesma categoria, de acordo com o estilo que tinham em comum.²³² Note, por exemplo, que no *De*

²³⁰ Ver nossas considerações sobre “gênero” e “modo” na seção 2.1 – “*Olympia* e o gênero bucólico”.

²³¹ As referências deste parágrafo e do seguinte são citadas e comentadas por Galligan (2003, p. 9).

²³² Acerca disso, Sergio Cecchin (1986, s/p, vol. II, n. 86) observa o seguinte: “Nel Medioevo *tragedia* e *comoedia* non indicavano, come oggi, particolari generi teatrali, ma differenti tipi di poesia, diversamente connotati sia rispetto al contenuto sia rispetto allo stile. La *tragedia* era infatti caratterizzata da nobili personaggi, da vicende grandiose e da uno stile elevato; la *comoedia* presentava invece personaggi socialmente non eminenti, vicende ordinarie e stile umile (o, secondo altri trattatisti, mediocre): cfr. Uguccone (che è la fonte di *Ep.*, 13, 29 segg.): *differunt tragedia et comedia, quia comedia privatorum*

vulgari eloquentia (1302-1305) Dante distingue três tipos de estilos: o trágico, o cômico e o elegíaco.²³³ Concentrando-se no primeiro, então, o poeta associa a gravidade dos temas com a excelência na linguagem e, na sequência, cita como exemplo a *Eneida* de Virgílio – mais especificamente, o livro VI:

Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiae tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. Quare, si bene recolimus summa summis esse digna iam fuisse probatum, et iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet salus, amor et virtus et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescent. Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supremum, secure plectrum tum movere incipiat. Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est, quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest. Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat, quanquam figurate loquatur. (De vulg. eloq. II, 4, 7-10; ed. Steven Botterill, 1996)

É claro que então nos servimos do estilo trágico, quando a elevação e a excelência dos vocábulos estão de acordo tanto com a gravidade das sentenças quanto com a grandeza dos versos e da construção. Assim, se bem nos recordamos que, conforme já foi demonstrado, os temas elevados merecem um tratamento elevado, e que isto a que chamamos trágico parece ser o mais elevado dos estilos, então é somente neste estilo que devem ser tratados aqueles temas que consideramos elevados – nomeadamente a sobrevivência, o amor, a virtude e tudo aquilo que apreendemos destes, contanto que não sejam banalizados por algum fator acidental. Portanto, em relação a tudo isso que dissemos, deve-se ter cautela e discernimento; e quando alguém quiser cantar esses três assuntos de modo puro, ou exprimir de modo direto e puro aquilo que provém deles, deve antes beber do Hélicon, distendendo ao máximo as cordas de sua lira, até que possa, com segurança, começar a tocar o instrumento. Mas que maçada e que trabalho dá reter, como se convém, toda essa cautela e discernimento! Ora, de fato nada se pode alcançar sem a diligência do engenho, sem a assiduidade da arte e sem o domínio dos saberes. E os que o poeta no sexto livro da *Eneida* chama, ainda que de modo figurado, de “filhos dos deuses” são os seguintes: os escolhidos de Deus e os que, por sua ardente virtude, se elevaram até as moradas etéreas.

hominum continet facta, tragedia regum et magnatum. Item comedia humili stilo describitur, tragedia alto. Il nostro autore trasferisce questa terminologia dall'ambito della poesia narrativa a quello della poesia lirica e se ne serve al fine di designare per antonomasia due differenti gradi stilistici. Anche la definizione di elegia è tradizionale: cfr. Ugucione: ab eleyson elegus .a.um, idest miser.a.um; unde versus de miseria facti dicuntur elegi; unde hec elegia, idest miseria. Quanto alla triade tragoedia comoedia elegia, benché l'interesse dei retori medievali fosse prevalentemente orientato verso la coppia 'tragedia' 'commedia', è tuttavia attestata la presenza di una triplice classificazione dei generi poetici (corrispondente alla divisione dello stile in alto, mediocre e umile [...]), in cui il terzo elemento è solitamente costituito dalla satira”.

²³³ Cf. Dante, *De vulg. eloq.* II, 5: *Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum* (“Por ‘tragédia’ indicamos o estilo superior, por ‘comédia’ o inferior, e por ‘elegia’ compreendemos o estilo próprio dos homens miseráveis”).

A julgar por Petrarca, contudo, pode-se dizer que no Trecento italiano empregava-se – quer por uma continuidade do uso antigo que nos teria passado despercebida, quer por uma retomada da terminologia – a noção de “poema heroico” (*carmen heroicum*) para designar, especificamente, uma epopeia nos moldes da *Eneida*. Em uma epístola direcionada ao “seu Sócrates”, Ludwig van Kempen, após a devastação da Peste de 1348, Petrarca, imaginando a reação dos leitores diante de suas palavras lamentosas, escreve: “esperávamos de você um poema heroico, mas acabamos lendo uma elegia” (*prestolabamur ex te carmen heroicum, elegos legimus* – *Fam.* VIII, 7, 5). Nesse caso particular, Petrarca estaria opondo um estilo vigoroso, guiado pela razão e modelado em Virgílio, a um estilo lânguido, controlado pelas paixões e emoções, e influenciado por Ovídio.²³⁴ E também na sua famosa *Epistola Posteritati* verificamos que o poeta descreve a sua obra *África* (1338-39/1343-44) como um *heroicum carmen*:

Illis in montibus vaganti, sexta quadam feria maioris hebdomade, cogitatio incidit, et valida, ut de Scipione Africano illo primo, cuius nomen mirum inde a prima michi etate carum fuit, poeticum aliquid heroico carmine scriberem – sed, subiecti de nomine, Africe nomen libro dedi, operi, nescio qua vel sua vel mea fortuna, dilecto multis antequam cognito (...). (Seniles, XVIII, 1, 26; ed. Pasquale Stoppelli, 1997)

Vagando por esses montes, numa Sexta-feira Santa, um forte pensamento me ocorreu, de escrever um poema heroico sobre aquele primeiro Scipião Africano, cujo nome me foi extremamente caro desde a juventude. Mas, com base nesse nome, intitulei o livro de *África*, que, não sei se por sorte minha ou do próprio livro, foi apreciado por muitos antes mesmo de ser publicado (...).²³⁵

Aproveitando o “gancho” que esse excerto nos proporciona, podemos avançar um pouco mais em nossas considerações sobre o estatuto da poesia épica no Renascimento. Ora, apesar da aparência de espontaneidade e da modéstia dessa declaração de Petrarca, que se revela surpreso com a fama instantânea que seu poema *África* obteve, sabemos bem que o aretino era detentor de uma consciência aguda e quase calculista a respeito de sua própria obra e carreira poética. Assim, tendo em vista que a composição bem-sucedida de uma epopeia podia ser considerada uma das maiores e mais ambiciosas façanhas poéticas, dificilmente Petrarca, ao dedicar os anos de sua maturidade à escrita de *África*, não esperaria uma recompensa pelo seu esforço. E, de fato, foi esse poema que acabou lhe rendendo a

²³⁴ Cf. Zak, 2010, pp. 123-4.

²³⁵ Sobre a epístola, cf. Kallendorf, 2002. Vale lembrar que Petrarca, à maneira de Virgílio, considerava sua epopeia inacabada e, embora tenha feito circular uma parte do poema (mais precisamente até a representação da morte de Mago, em *Afr.* VI, 885-918), o *África* foi publicado apenas depois da morte do poeta.

prestigiada e simbólica coroa de louros.²³⁶ Boccaccio, reconhecendo o admirável feito do amigo, eleva Petrarca ao mesmo patamar de Homero e Virgílio:

Sic fert fortuna rerum: habuit Achilles Homerum et Eneas Virgilium, tanta potentes eloquentia, ut respective illaudati ceteri videantur mortales, esto evo nostro tertius exurgat Scipio Africanus non minori gloria, maiori tamen iustitia delatus in ethera versu viri celeberrimi Francisci Petrarce, nuper Rome laurea insigniti; tanta enim facundia et lepiditate sermonis in medium trahitur, ut fere ex tenebris longi silentii in amplissimam lucem deductus videatur. (Gen. deo. VI, 53, 2)

Assim a Fortuna dispõe as coisas: Aquiles teve a Homero e Eneias a Virgílio, ambos plenos de tanta eloquência, que qualquer comparação com eles faz os outros mortais parecerem indignos de louvor; embora em nosso tempo tenha se elevado um terceiro, de não menor glória: Scipião Africano, que, com maior justiça, foi alçado às estrelas pelos versos do nosso mais célebre homem, Francesco Petrarca, recentemente coroado com o louro em Roma. Em verdade, com tanta eloquência e elegância de expressão ele chegou a esse ponto, que parece ter sido como que guiado das trevas de um longo silêncio para a mais abundante luz.

Em nosso estudo sobre o gênero bucólico, vimos também que o poeta e gramático bolonhês Giovanni del Virgilio possivelmente guardava a épica em alta estima, de modo que teria buscado convencer Dante, até então menosprezado por uma “elite literária”, a compor um *carmen vatisonum*, um “poema digno de um vate”, que se entende por uma epopeia em latim.²³⁷

Inserido nesse mesmo contexto, alguns diriam, com base em alguns trechos poéticos mais sugestivos, que o próprio Boccaccio teria “tentado” escrever sua própria épica, nomeadamente a *Teseida* (1339-41), porém adotando o dialeto toscano e um padrão métrico até então não convencional para o gênero – estrofes de hendecassílabos em vez do esperado hexâmetro datílico.²³⁸ Na verdade, essa opinião de que a *Teseida* foi um projeto fracassado de Boccaccio de reproduzir modelos clássicos da épica teria circulado sobretudo entre críticos literários do século XIX. Mais recentemente, entretanto, esse julgamento tem sido contestado, uma vez que se identificaram na *Teseida* elementos medievais e cavaleirescos, bem como fortes intertextos com a *Tebaida* (c. 80-92 d.C.) de Estácio, o que fez com que se olhasse para

²³⁶ Cf. Bergin & Wilson, 1977, p. XI; Wilkins, 1953, pp. 1241-50.

²³⁷ Cf. del Virgilio in Dante, *Ecl. I* – “*Carmen*”, v. 24.

²³⁸ Cf. *Tes.* I, 2 (ed. Limentani, 1964): “E’ m’è venuto in voglia con pietosa / rima di scrivere una istoria antica, / tanto negli anni riposta e nascosa / che latino autor non par ne dica, / per quel ch’io senta, in libro alcuna cosa; / dunque sì fate che la mia fatica / sia graziosa a chi ne ha lettore / o in altra maniera ascoltatore”.

aquela mesma obra, outrora considerada um “fiasco”, como o resultado de um rico processo de imitação criativa centrado em um modelo clássico específico.²³⁹

Ainda assim, a partir daquela declaração isolada de Giovanni del Virgilio a Dante, e mesmo da de Boccaccio citada acima, alguém poderia inferir que, ao menos entre os *docti* (“doutos”) mais conservadores e contemporâneos de nosso autor, a épica era tida não só como um gênero elevado em termos de convenções poéticas, mas sim como o “gênero supremo”.²⁴⁰ Consequentemente, poder-se-ia pensar a composição da epopeianão como uma façanha a ser almejada, entre outras, pelo poeta, mas sim como o ápice de uma carreira, o caminho necessário para se obter o louro.²⁴¹ Além disso, particularmente no que diz respeito à fortuna virgiliana, a relação entre hierarquia de gêneros e ascensão social parece ser um lugar-comum. Com efeito, a partir de sugestões feitas já na Antiguidade, frequentemente se estabelece uma ponte entre a composição da *Eneida* e a fama de Virgílio, de onde se depreende uma relação quase direta entre o *cursus litterarum* (“curso das letras”) e o *cursus honorum* (“curso das honras”) atribuídos ao mantuano.

Com isso queremos assinalar, na trilha do estudioso David Wilson-Okamura (2010, pp. 51, 103-4), a ideia bastante disseminada de que um poeta poderia alcançar, por meio das letras, honras na vida pública. Nesse sentido, a construção de uma carreira poética resultaria na obtenção de um *status* social. Assim, poderíamos concluir que Virgílio representava para os poetas renascentistas não só um modelo para a composição de gêneros num sentido estrito, mas também, de modo mais amplo, um modelo de virtude que, se seguido fielmente, culminaria com patrocínio e reconhecimento público. Tal ideia encontraria respaldo já em textos tardo-antigos, como naquele da *Vita Vergilii*, em que Donato associa a introdução de Virgílio na corte de Otávio Augusto à fama do poeta: “devido à fama de seus poemas, Virgílio foi recomendado a Augusto, retomou a posse de suas terras, e logo desfrutou da afeição familiar do imperador” (*fama carminum commendatus Augusto et agros recepit et deinceps imperatoris familiari amore perfruitus est – Vit. Verg. 63; ed. K. Bayer*). E certamente a escrita da *Eneida* viria a estreitar ainda mais esse laço entre o poeta e o imperador – segundo conta a anedota, Virgílio teria dado ordens expressas aos amigos Vário e

²³⁹ Cf. Anderson, 1988.

²⁴⁰ Sobre o tópico da hierarquia de gêneros, cf. os trabalhos de Costa (2014) e de Depew & Obbink (2000). Sobre carreiras literárias, cf. Hardie & Moore (2010) e Juliani (2016).

²⁴¹ Evidentemente, a tragédia é o outro gênero *graue* (mas não praticado por Virgílio, obra que tomamos como hipotexto), levado em conta nessa concepção de hierarquia poética perceptível em certos autores do Renascimento. Isso fica claro se considerarmos, por exemplo, a enorme importância que *Ecerinis* teve na coroação de Albertino Mussato, em 1315.

Tuca para que queimassem a *Eneida* caso lhe acontecesse algo; após a morte do mantuano, porém, Augusto teria insistido em publicar a epopeia:

ceterum eidem Vario ac simul Tuccae scripta sua sub ea condicione legavit, ne quid ederent, quod non a se editum esset. Edidit autem auctore Augusto Varius, sed summatim emendata, ut qui versus etiam imperfectos, si qui erant, reliquerit – ibid., 40-1)

A esse mesmo Vário e também a Tuca, contudo, Virgílio confiou seus escritos sob uma condição: de que aqueles não publicassem nada que ele próprio não tivesse publicado. Ainda assim Vário os publicou, por ordem de Augusto, mas fazendo algumas ligeiras correções, de modo que deixou intactos até mesmo os versos que, porventura, estivessem incompletos.

Neste ponto, porém, uma distinção deve ser feita entre a ideia de ascensão poética e social de Virgílio, por um lado, e o famoso conceito de *rota Virgilii* (“roda virgiliana”), por outro. Cunhada no início do século XIII pelo gramático inglês João de Garlândia (c. 1195-c. 1272), essa expressão, conforme nos alerta Wilson-Okamura (2010, pp. 90-1), é alvo de constantes mal-entendidos. Isso porque, em primeiro lugar, embora hoje seja muito empregada por diversos críticos que tratam do Renascimento, aparentemente não teríamos, com exceção do próprio João de Garlândia, menções à *rota Virgilii* feitas por outros autores medievais ou renascentistas.²⁴²

De acordo com Wilson-Okamura (*ibid.*, p. 91), tal anacronismo não seria tão problemático quanto a imprecisão com que a expressão garlandiana é usada atualmente. Afinal, a chamada “roda de Virgílio” não deveria ser confundida com uma progressão hierárquica de gêneros que começaria *necessariamente* com o bucólico e terminaria com o épico, pois ela diria respeito, antes, a um espectro simultâneo de estilos, que compreenderia todos os níveis do discurso poético – humilde (*humilis*), medíocre (*mediocris*), grave (*gravis*).²⁴³ Aliás, é justamente para isto que a metáfora da roda serviria: para indicar algo cíclico, que abarca todos os estilos – uma imagem que contradiz a noção de uma escada vertical, ascendente. O propósito da “roda”, então, conforme depreendido do modelo proposto por João de Garlândia na *Parisiana poetria* (II, 116-21), não seria ditar qual gênero o poeta deve seguir primeiro, mas sim ensinar o decoro. Assim, poemas no estilo medíocre, por exemplo, em princípio não deveriam tratar de batalhas nem de pastores, porquanto esses

²⁴² “Today, one meets with the phrase ‘Wheel of Virgil’ in scholarship *about* the Renaissance, but never (that I have seen) in texts *from* the Renaissance” (Wilson-Okamura, 2010, p. 90).

²⁴³ Cf. *Par. Poet.* 5, 86: *Item sunt tres styli secundum tres status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis* (“Há também três estilos de acordo com três condições dos homens: à vida pastoril convém o estilo humilde; à agrícola, o medíocre; e às pessoas graves, que são superiores aos pastores e agricultores, o grave” – Lawler, 1974).

temas concernem ao estilo elevado e ao baixo, respectivamente. O que está em jogo aqui é a adequação do poema às convenções de estilo – não se mencionam gêneros, muito menos progressões.²⁴⁴

A partir daí, se aceitarmos o que diz Wilson-Okamura (*ibid.*), poderíamos concluir que a noção de uma *rota Virgilii*, bem como a ideia de que o poeta deveria seguir, como por regra, uma escala rígida e gradual de gêneros, era algo provavelmente desconhecido também pelos humanistas contemporâneos de Boccaccio. Não obstante, isso de nenhum modo anula o fato de que tais homens – pois estamos falando sobretudo de homens – ambicionavam construir um monumento perene de palavras – um *monumentum aere perennius*, para recordarmos, ainda que deslocado de seu contexto original, o memorável verso de Horácio (*Ode* III, 30, 1).²⁴⁵ Isto é, de fato declara-se a intenção de se forjar um nome sólido, virtuoso, e de se alcançar a imortalidade através da poesia. Para tanto – e vimos que Petrarca é um exemplo disso – assinar uma épica constituía, inegavelmente, um grande trunfo; mas isso, por si só, não garantia o almejado louro ao poeta, que, antes, deveria provar sua versatilidade no campo das letras.

O poeta que tinha Virgílio como guia sabia bem que, mais importante do que trabalhar com os mesmos gêneros e na mesma sequência associados ao mantuano (bucólico, didático, épico), era ter o domínio sobre os três estilos a que tais gêneros pertenciam. E essa noção, sim, poderia ser considerada “clássica”, na medida em que já aparece esboçada em comentários tardo-antigos das obras de Virgílio, como aqueles que vimos acima.²⁴⁶

Também como exemplo citado por Wilson-Okamura (*ibid.*, p. 93), poderíamos nos remeter a Macróbio, gramático latino e filósofo neoplatônico do século V, cujos trabalhos Boccaccio certamente conhecia bem – somente nas *Genealogie*, encontramos pelo menos sessenta citações, diretas ou indiretas, àquele autor.²⁴⁷ Em certo ponto das *Saturnálias*, Macróbio toca na questão dos estilos em Virgílio, ao colocar na boca do personagem Avieno

²⁴⁴ “The purpose of the Wheel, as explained in the text [*Parisiana poetria*], is not to dictate which genre should be attempted first, but to teach decorum: for example, poems in the middle style should not feature swords or shepherds, because the former belong to high style and the latter to the low. Again, there is no mention of genres, much less of progressions” (Wilson-Okamura, 2010, p. 91).

²⁴⁵ Deve-se ressaltar que Horácio nega-se enfaticamente a compor no gênero épico (cf. e.g. *Ode* I, 1 e *Ep.* II, 1), e escreve a *Ode* III, 30 pensando especificamente na sua poesia lírica.

²⁴⁶ “As I have said, the Wheel of Virgil was not a phrase that authors used in the Renaissance. But the conception of Virgil’s career, as extending to every level of style, was (as we have seen) classical and was also echoed in Renaissance commentaries” (Wilson-Okamura, 2010, p. 91).

²⁴⁷ Ver, por exemplo, a entrada “Macrobios” no “Indice degli autori” presente na edição de Zaccaria (1998, pp. 1796-7) das *Genealogie* de Boccaccio.

a seguinte pergunta: quem é o melhor orador, o mantuano ou Cícero?²⁴⁸ O personagem Eusébio, então, diz que não está em posição de “resolver a querela”, mas diz:

hoc solum audebo dixisse, quia facundia Mantuani multiplex et multiformis est et dicendi genus omne complectitur. ecce enim in Cicerone vestro unus eloquentiae tenor est, ille abundans et torrens et copiosus. oratorum autem non simplex nec una natura est, sed hic fluit et redundat, contra ille breviter et circumcise dicere adfectat; tenuis quidam et siccus et sobrius amat quandam dicendi frugalitatem, alius pingui et luculenta et florida oratione lascivit. in qua tanta omnium dissimilitudine unus omnino Vergilius invenitur qui eloquentiam ex omni genere conflaverit.’ (Sat. V, 1, 4-5, ed. Robert A. Kaster, 2011)

Ousarei dizer somente que a eloquência do mantuano é múltipla e variada, e abrange todo gênero do discurso. Ora, em seu Cícero predomina um único modo de discurso, no qual ele é abundante, impetuoso e profícuo. A natureza dos oradores, porém, não é simples nem singular: um é fluente e redundante, enquanto outro aspira a falar breve e concisamente; um orador brando, seco e sóbrio prefere certa moderação no discurso, enquanto outro exagera com uma fala opulenta, rica e floreada. Em meio a tanta diversidade, sabe-se que apenas Virgílio teria adquirido uma eloquência a partir da combinação de todos os gêneros.

Em suma, nota-se que o que está sendo acenado (e elogiado) no excerto acima é, de modo geral, a versatilidade de Virgílio, ou seja, a sua habilidade de mover-se em diferentes estilos e gêneros; mas sobretudo a sua admirável capacidade de variar os níveis do discurso numa mesma obra, ao passo que Cícero tende a ser mais monocromático em suas peças oratórias. Assim, de acordo com as sugestões de Macróbio, embora não esteja nomeadamente especificada na passagem citada, a variedade (*varietas*) de dicção e de temas aparece como uma qualidade nobre a ser seguida tanto pelos poetas como pelos oradores.²⁴⁹

Particularmente no que diz respeito aos autores renascentistas, Wilson-Okamura (2010, p. 96) recordará ainda o testemunho de uma outra autoridade. Embora cronologicamente distante de Boccaccio, trata-se do médico italiano, botânico e homem das letras Bartolomeo Maranta (1500-71), que em suas *Lucullianae quaestiones* (1564) corrobora

²⁴⁸ “Evidently Vergil was largely studied by the rhetoricians of that period [= late Antiquity], as we may learn from the fact that the rhetorician-poet Annius Florus at the beginning of the second century, like Macrobius subsequently, devoted a special treatise to a discussion of the question whether Vergil were really orator or poet [*Vergilius orator an poeta*]. The authority of Cicero was naturally great in the rhetorical schools, but that of Vergil was so pre-eminent that, as the orator of the dialogue *De Oratoribus* says, it would have been easier to find a detractor of Cicero than one of Vergil” (Comparetti, 1997, pp. 36-7, inserções nossas).

²⁴⁹ Curiosamente – isto é, a despeito do que diz Macróbio sobre a monotonia dos discursos ciceronianos –, Cícero também reconhecia a enorme importância da variedade na oratória, por exemplo em *De Or.* I, 59 (ed. H. Rackham, 1942): *sed oratorem plenum atque perfectum esse eum dicam, qui de omnibus rebus possit varie copioseque dicere* (“mas eu direi que o orador completo e perfeito é aquele capaz de falar sobre qualquer assunto de modo variado e abundante”). Sobre o conceito romano de *varietas*, cf. Fitzgerald, 2016. Sobre as afinidades entre poética e retórica/oratória, cf. Barthes, 1975, pp. 155-6; Curtius, 1990, pp. 145-166.

a avaliação de Macróbio sobre Virgílio, enaltecendo este por uma dupla aptidão: a de produzir, de maneiras diversas, efeitos diversos na poesia.

Nam ut omittam, quantam in eius sententijs uehementiam ac magnitudinem uideamus, ac quàm uariè & semper quocunque uult, animos hominum distrahat, incendat, leniat, doceat, impellat, concitet, reflectat, deterreat: ac quàm distinctè & explicatè, & abundanter, & illuminatè, & rebus & uerbis scribat: & cum his quoque breuitatis haud immemor, ita res omnes temperet, ut quicquid aut addideris, aut mutaueris, aut detraxeris, uitiosius & deterius omnino sit futurum (Lucull. quaest. I, 33-41)²⁵⁰

Pois como eu poderia ignorar a veemência e a magnitude que vemos nas sentenças dele, e o modo variado como ele, sempre que quer, consegue desconcertar, inflamar, acalmar, instruir, impelir, excitar, abrandar e dissuadir as almas dos homens; o modo distinto, claro, abundante e iluminado como ele escreve, em relação tanto ao conteúdo quanto à expressão; e como também, sem jamais negligenciar a brevidade, ele consegue organizar tudo de tal forma que, se você quisesse adicionar, mudar ou remover qualquer coisa, haveria de ter algo mais vicioso e corrompido como um todo!

Assim, ainda na esteira de Wilson-Okamura (*ibid.*), poderíamos concluir que a obediência ao *decorum* em relação às convenções de gênero e estilo de composição, por um lado, e a variedade de cores e texturas com as quais pintou seus poemas, por outro –sem contar outras virtudes comumente atribuídas a ele, como a brevidade –,²⁵¹ fizeram de Virgílio um dos modelos mais nobres (senão “o” mais nobre) a serem imitados e emulados em latim pelos poetas humanistas.

Acerca destes dois pilares fundamentais do ofício poético – variedade e decoro –, vale recordar também as famosas advertências dadas por Horácio na *Arte Poética* (*Ars Poetica* ou *Epistola ad Pisones*, c. 10 a.C.).²⁵² Enfatizando a importância do decoro ou adequação, diz o poeta: “se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei-de ser saudado como poeta?” (*Descriptas*

²⁵⁰ Texto transcrito por nós a partir do fac-símile das *Lucullianae* de Maranto (1564, p. 15) – Wilson-Okamura (2010, p. 96) cita apenas a tradução do trecho. Agradecemos à Profa. Dana F. Sutton (University of California) por nos ter disponibilizado, via e-mail, a versão digitalizada do arquivo.

²⁵¹ De acordo com Wilson-Okamura (*ibid.*), elogios à *uarietas* característica de Virgílio podem ser encontrados também nas obras de Juan Luis Vives (1492-1540) e de Fábio Paulino (m. 1605), por exemplo – o estudioso nos remete às edições de *Joannis Ludovici Vivis Valentini opera omnia* (1964, vol. II, p. 76) e *Hebdomades* (*apud* Pontano, *Symbolarum libri XVII Virgilij*, 1976, vol. I, p. 24), respectivamente. Sobre a brevidade de Virgílio, Wilson-Okamura (*ibid.*, pp. 129-32) indica, por exemplo, as *Poetice* V, 3 de Scaliger (1561) e a *Art poétique* I, 5 de Jacques Pelletier (1555), que comparam a “verbosidade” de Homero ao poder de síntese (ou “castidade poética”) de Virgílio.

²⁵² Para a controversa data da *Arte Poética* de Horácio, seguimos Laid (*in* Harrison [ed.], 2007, p. 133). Conforme apontado por Hecker (1902, pp. 29-30), Boccaccio teria possuído um manuscrito contendo essa obra horaciana.

seruare uices operumque colores / cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? – Ars Poet. 86-7).²⁵³ Ao destacar a relevância do decoro, contudo, Horácio não negligencia a fluidez de cada gênero: “Às vezes, todavia, levanta a voz a comédia e Cremete indignado ralha em tom patético; mais vezes, no entanto, as personagens trágicas, seja Telefo ou Peleu, em língua rasteira se lamentam” (*Interdum tamen et uocem comoedia tollit, / iratusque Chremes tumido delitigat ore / et tragicus plerumque dolet sermone pedestri / Telephus et Peleus – Ars Poet.* 93-6, traduções de R. M. Rosado Fernandes).

Agora, finalmente considerando a *Olympia* de Boccaccio, observa-se que tanto o *decorum* quanto a *varietas* têm seu devido lugar na écloga: o primeiro pode ser atestado na conformidade interna do poema à ambientação e ao enquadramento tipicamente bucólicos, os quais seguem de perto o modelo virgiliano; o segundo, na inclusão de elementos ou *topoi* “extra-bucólicos”, mais comumente associados a outros gêneros poéticos, como à elegia e à epopeia – mas também ao hino religioso, ao sonho-visão e até mesmo à comédia, conforme indicamos, de modo mais pontual, em notas à nossa tradução.

Ao contrário da elegia, porém, a epopeia é considerada um gênero elevado, de modo que sua “interferência” numa écloga, a princípio, poderia soar estranha. De modo semelhante ao que teriam feito aqueles críticos do século XIX, que julgaram como “destoantes” na *Teseida* quaisquer elementos que não se conformavam com a ideia que eles tinham de “clássico”, poder-se-ia pensar que a interação de *Olympia* com a épica não faria sentido. Lembremos, contudo, que a hibridização genérica parece ser um traço distintivo não só da produção de Boccaccio, mas ainda daquela de Petrarca e Dante – este, como vimos anteriormente (seção 2.1), teria já explorado, em sua correspondência com Giovanni del Virgilio, os limites entre os gêneros epistolar e bucólico.²⁵⁴ Mais do que isso, deve-se ressaltar que a incorporação de elementos de um gênero “hospedeiro” (“host genre”) em um gênero “hóspede”, para utilizarmos aqui os termos propostos por Stephen Harrison (2007), é um procedimento atestado igualmente na poesia antiga, e particularmente na poesia do período

²⁵³ *Descriptas seruare uices operumque colores / cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? / Cur nescire pudens prae quam discere malo? / Versibus exponi tragicis res comica non uult; / indignatur item priuatis ac prope socco / dignis carminibus narrari cena Thyestae. / Singula quaeque locum teneant sortita decentem.* (*Ars Poet.* 86-92 – “Se não posso nem sei observar as funções prescritas e os tons característicos dos diversos gêneros, por que hei-de ser saudado como poeta? Qual a razão por que prefiro, com falso pudor, desconhecê-los a aprendê-los? Mesmo a comédia não quer os seus assuntos expostos em versos de tragédia e igualmente a ceia de Tiestes não se enquadra na narração em metro vulgar, mais próprio dos socos da comédia. Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe compete”, tradução de de R. M. Rosado Fernandes). Recentemente, Costa (2014, p. 10 ss.) tratou dessa questão do decoro poético em relação à obra de Plauto.

²⁵⁴ Cf. Combs-Schilling, 2012.

augustano, inclusive nas *Bucólicas* de Virgílio.²⁵⁵ Talvez o melhor exemplo disso seja a quarta bucólica do autor romano, que trata de tópicos em princípio relacionados ao discurso épico, como cônsules, política e profecia. Nela, como em *Olympia*, o poeta invade o universo pastoril para falar de assuntos sérios. Conforme veremos, a diferença é que Virgílio assume um tom programático desde o início, revelando abertamente, logo nos primeiros versos, sua intenção de cantar “coisas um pouco mais elevadas”,²⁵⁶ enquanto Boccaccio prefere dramatizar essa mesma operação, camuflando sutilmente o seu esquema. De todo modo, os elementos até aqui destacados já nos permitem perceber que a presença de um material originalmente épico, por assim dizer, na écloga *Olympia* seria mais um indício de que Boccaccio teria seguido, de modo consistente, o seu principal modelo de gênero, emulando não só as convenções mais recorrentes nas *Bucólicas*, como também as nuances verificadas nessa obra.

Nessa mesma direção, acreditamos que o tratamento dado ao gênero épico em *Olympia* poderia ser mais bem apreciado em relação à já citada écloga *Parthenias* (1346/7) de Petrarca. Conforme adiantamos na seção “Sobre *Olympia*”, nessa composição petrarquiana também se introduz, sob velos alegóricos, uma discussão acerca da vaidade do poeta, de sua incessante busca pela glória, que se contrapõe à tranquilidade e à indiferença do monge sobre as coisas mundanas.²⁵⁷ O título, de acordo com a explicação que Petrarca fornece ao irmão Gherardo na epístola *Familiar X*, 4, refere-se a Virgílio,²⁵⁸ o que de antemão sugere o protagonismo do mantuano na écloga. Curiosamente, porém, a entrada de Virgílio no poema em nada diz respeito ao gênero bucólico. Na realidade, ao falar sobre sua ânsia de emular os

²⁵⁵ Em *Generic enrichment in Vergil and Horace* (2007), Stephen Harrison nos apresenta as noções de “enriquecimento genérico” (“generic enrichment”), “gênero hospedeiro” (“host genre”) e “gênero hóspede” (“guest genre”): “The ‘guest’ genre can be higher or lower than the ‘host’ in the conventional generic hierarchy (e.g. tragic elements in lyric or epigrammatic elements in epic), but the ‘host’ in all cases retains its dominant and determining role, though the ‘guest’ enriches and enlarges its ‘host’ genre for now and for the future” (*ibid.*, p. 16). Por questões metodológicas, resolvemos nos abastecer das reflexões fornecidas por Harrison no livro citado, sem porém nos atermos aos conceitos empregados por ele (motivo pelo qual optamos por não mencioná-lo diretamente em nossa “Metodologia de análise”). Já em nosso artigo “What the Mincian did not sing: Boccaccio’s *Olympia* and Virgil’s *Aeneid* 6”, a ser publicado na revista *New Voices In Classical Reception Studies* (ISSN 1750-6581), procuramos seguir um pouco mais de perto essa abordagem.

²⁵⁶ *Sicelides Musae, paulo maiora canamus. / Non omnis arbusta iuuant humilesque myricae; / si canimus siluas, siluae sint consule dignae* (*Ecl.* IV, 1-3. “O tom, Sícula musa, erga-se um pouco; / arvoreta nem sempre ou tamargueira / humilde agrada: se cantamos selvas, / selvas o cônsul nobremente soem”). Cf. Harrison, 2007, pp. 36-44.

²⁵⁷ Cf. Bergin, 1974, p. 217.

²⁵⁸ *Parthenias ipse est Virgilius, non a me modo fictum nomen; in vita enim eius legimus quod Parthenias, quasi omni vita probatus, dici meruit* (*Familiares X*, 4, 24; ed. Ugo Dotti. “Partênias é Virgílio, e tal nome não fui eu que inventei, pois na vida de Virgílio lemos que este, virtuoso durante quase toda a vida, mereceu ser chamado assim”). Em “*Olympia* e o gênero bucólico”, vimos que Boccaccio utiliza a palavra *Parthenos* para se referir à Virgem Maria em *Olympia* (vv. 93 e 249). Sobre boatos em torno da castidade/virgindade de Virgílio, difundidos desde a Antiguidade tardia até o período renascentista, cf. os itens “Virgil’s chastity” e “Rumors about Virgil’s sex life” em Wilson-Okamura (2010, pp. 106-9).

grandes cantores, Petrarca-Sílvio menciona um “nobre pastor vindo de terras estrangeiras” (*peregrinis generosus pastor ab oris*, v. 20) – por quem se entende Homero – e Virgílio-Partênias não como dois mestres na arte de compor canções sobre pastos e rebanhos, mas sim sobre Roma, Troia e combates entre reis (*Romam Troiamque... et prelia regum*, v. 75). Então, Petrarca-Sílvio revela que seu amor à Musa o compele a moldar versos para enaltecer “um jovem celestial nascido da mesma linhagem dos deuses” (*sidereum iuvenem genitumque a stirpe deorum*, v. 113). Nesse caso, portanto, Petrarca estaria empregando ficções bucólicas para tecer comentários sobre seus modelos épicos (Virgílio e Homero), bem como sobre seus esforços pessoais concernentes à escrita de *África*.²⁵⁹

Percebe-se que as propostas temáticas e a função das alusões em *Parthenias* diferem sobremaneira daquelas observadas na *Olympia* de Boccaccio. Ainda assim, parece que ambos os poemas adotam um *modus operandi* semelhante ao lidarem com a épica, impedindo que a presença altiva deste gênero “roube a cena” do gênero poético principal, que é, de fato, o bucólico. Em ambos, é como se um pastor tivesse aberto as portas de sua humilde choupana para receber a visita de um rei – não importa o quão rico esse rei seja, a casa continua sendo do pastor e, ao menos nesse ambiente específico, é ele quem impõe as regras.²⁶⁰

Parece justo afirmar que a incorporação de material épico numa composição bucólica de fato tende a tornar a diferença entre esses dois gêneros e seus respectivos estilos mais evidente. Em *Olympia*, contudo, sustentamos que essa combinação pode formar – junto com os outros elementos elegíacos, visionários, dantescos – um padrão coeso e homogêneo, de modo que a identidade genérica do poema permanecesse intacta do início ao fim. A seguir, procuraremos demonstrar que essa amálgama de gêneros funciona como uma estratégia para

²⁵⁹ Cf. Bergin, 1974, p. 219; Petrarca, *Fam.* X, 4, 34.

²⁶⁰ Em “Per l’interpretazione dell’égloga *Olimpia* di Giovanni Boccaccio” (in *Studi sul Boccaccio* 1995, v. XXIII, p. 232), o estudioso Giuseppe Chiecchi também aponta correspondências entre *Parthenias* e *Olympia*, defendendo que a égloga petrarquiana estabelecería um contraste entre a poesia secular de Virgílio e Homero, de um lado, e os escritos sagrados de Davi, de outro, ao passo que a *Olympia* boccacciana estaria propondo um confronto entre os autores Virgílio (*Minciades*) e Dante: “Un *certamen* sulla poesia è anche l’égloga *Olimpia*, ove è riproposta la sequenza agonistica degli *auctores*, ancora una volta Virgilio, il *Minciades*, superato da un autore il cui nome tuttavia è marcato per *blanchissement* integrale”. A interpretação de Chiecchi é, de fato, convincente, sobretudo se atentarmos para os inúmeros paralelos textuais encontrados entre *Olympia* e a *Commedia* (particularmente, o *Purgatório*) de Dante. Acontece que Virgílio é introduzido na égloga boccacciana sob o disfarce de “Mínciade” – da mesma forma que Petrarca usa o nome “Partênias” para mascarar o poeta romano, e alude a Homero e Davi como pastores (respectivamente, vv. 20 e 55s.); não há, contudo, nenhuma indicação dessa natureza que possamos relacionar, mais diretamente, ao poeta Dante. A nosso ver, Chiecchi estaria certo em notar nos poemas um *certamen* entre dois tipos de poesia (cristã e secular, ou ainda cristã e “pagã”), mas talvez ele incorra numa superinterpretação quando diz: “l’identità di Dante risulta per suo trasferimento nel testo che gli appartiene e viene devoluta alla narrazione della vita dei beati effettuata da *Olimpia*”. Em suma, acreditamos que as relações intertextuais com a *Commedia*, em *Olympia*, não resultam necessariamente numa identificação direta com o poeta Dante.

revelar, mais do que as particularidades de cada código, os pontos de divergência (e convergência) entre as visões “pagã” e cristã acerca do pós-morte. Em outras palavras, o que estaria em jogo em *Olympia* seria a supremacia da cristandade em relação ao panteísmo romano, e não do épico em relação ao bucólico.

Primeiramente, é importante compreendermos que o processo de intertextualidade intergenérica em *Olympia* tem consequências dentro da própria arquitetura narrativa do poema. Ora, será precisamente a alusão ao Minciade (*Minciades*) no verso 160 que irá propulsionar a maior parte dos questionamentos do personagem Sílvio e dos relatos de Olímpia a respeito do Elísio:

Silv. Elysium, memini, quondam cantare solebat
Minciades stipula, qua nemo doctior usquam; 160
estne, quod ille canit, vestrum? Didicisse iuvabit.
Olymp. Senserat ille quidem vi mentis grandia quedam,
ac in parte loci faciem: sed pauca canebat,
si videas quam multa tenet, quam pulchra piorum
Elysium sedesque deum gratissima nostrum. 165
(Olymp. 159-65)

Silv. Elísio! Sobre esse local, o Minciade – eu me lembro – outrora costumava cantar com a sua gaita; nisso não havia ninguém mais habilidoso. [160] Acaso é esse local, que ele cantou, o seu? Adoraria conhecê-lo.
Ólímp. De fato, ele discerniu com a força de sua mente algumas coisas grandiosas, e em certa medida a aparência do local; mas ele cantava poucas delas, se você visse quantas e quais belezas abarca o Elísio, morada dos pios, agradabilíssima dos nossos deuses. [165]

Conforme já adiantamos, o Minciade acima citado (v. 160) poderia ser facilmente identificado com Virgílio,²⁶¹ não só com base nas pistas encontradas no poema, mas também na distinção do próprio nome – crê-se que o poeta teria nascido na cidade de Mântua, que é recortada pelo rio Mincio (donde o seu apelido poético), e essa ideia encontra respaldo numa famosa passagem das *Geórgicas*:

Aonio rediens deducam uertice Musas;
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
et uiridi in campo templum de marmore ponam
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.
(Georg. III, 11-15)

Trarei do Aônio, ó Mântua, ingênuas Musas,
 Palmas trarei de Idume; em campo verde

²⁶¹

Cf. Lidonnici, 1914, 341; Ricci, 1965, p. 682; Smarr, 1987, 254; Perini, 1994, p. 1058.

Vou jaspear um templo, às frescas abas
Do vago ingente Míncio, que em rodeios
Entre arundíneo esmalte se espreguiça.

Pode-se ainda constatar, desde os tempos do poeta cristão Juvenco (século IV), referências a Virgílio feitas por meio daquele epíteto: “a doçura frequenta os cantos do excelso – aqueles do Mincíade Marão –, que fluem da fonte de Esmirna” (*hos celsi cantus, Smyrnae de fonte fluentes, / illos Minciadae celebrat dulcedo Maronis* – Juv., *Praefatio ad Evangeliorum libri*, 10; ed. J. Huemer, 1891). Ademais, encontramos menção ao mesmo nome na écloga *Saphos* de Boccaccio, quando o personagem Aristeu reporta um colóquio poético entre Virgílio (*Minciades*) e Petrarca (*Silvanus*): “Ontem Silvano se encontrou com o Mincíade, e sob a plácida sombra de uma azinheira antiga eles se sentaram” (*Minciadem Silvanus heri, [...] / convenit, placidaque simul sedere sub umbra / ylicis antique* – *Bucc. XII*, 67-70). E, por fim, lembramos que o próprio Boccaccio, em seu *Commento* (I, *lez.* 2), declara: “Virgílio Maro nasceu na vila de Andes, não longe de Mântua, durante o consulado de Crasso e Pompeu” (*Virgilius Maro in vico Andes, haud longe a Mantua natus, Crasso et Pompeio consulibus*); de modo análogo, em *De montibus*, ao tratar dos rios, Boccaccio escreve o seguinte a respeito do Míncio:

Mincius Venetiarum fluvius est ex Benaco lacu prodiens, qui exundans usque Mantuan labitur. Ibi autem in circuitu civitatis altero lacu facto, cum ex eo progreditur Mincii nomen assumit et brevi cursu in Padum mergitur. (...) Equidem memorabilis Maronis Virgilii divino carmine decantatus et eius origine. (De montibus... V, 591; ed. Manlio Pastore Stocchi, 1998; grifo nosso)

O rio Míncio dos Vênetos brota do lago Benaco, que corre continuamente até desaguar em Mântua. Mas é aí que, formando um outro lago que circunda a cidade, a partir do qual ele avança, recebe o nome de Míncio e, com breve curso, deságua no rio Pó. (...) E, sem dúvida, célebre pelo divino canto de Virgílio Marão e também decantado por ser seu lugar de origem.

Logo, temos um número suficiente de evidências, internas e externas ao texto, que nos permitem identificar o tal Mincíade com Virgílio, o que reforça a nossa ideia de que o personagem Sívio, em *Olympia*, estaria aludindo ao Elísio descrito na *Eneida*.²⁶² Não

²⁶²

Em Virgílio, encontramos outra referência aos Campos Elísios, feita *en passant*, nas *Geórgicas*: *nam te nec sperant Tartara regem, / nec tibi regnandi ueniat tam dira cupido, / quamvis Elysios miretur Graecia campos / nec repetita sequi curet Proserpina matrem* [*Georg.* I, 36-9. “Eia, quem quer que fores (nem te espere / o inferno por senhor, nem tu cobices / tão nefando reinado, bem que admire / os seus Elísios Grécia, e repedida / seguir a mãe Prosérpina refuse)”. Também no *Culex*, da *Appendix Vergiliana*, lemos: *Elysiam tranandus agor delatus ad undam* (*Culex* 260, ed. H. Rushton Fairclough. “Devo lançar-me às ondas do Elísio e atravessá-las a nado”) e *uos sede piorum, / uos manet heroum contra manus* (*ibid.*, 295-6. “Vocês, na sede dos homens pios, é

obstante, não poderíamos deixar de notar a indicação de Sílvio, na mesma fala citada acima, à *stipula* (“gaita”, “cana”, v. 160) como o instrumento usado pelo Mincíade para acompanhar sua respectiva canção. A princípio isso poderia ser visto como um obstáculo à nossa interpretação, uma vez que se reconhecem as associações metapoéticas tradicionalmente estabelecidas entre certos instrumentos e gêneros – a cana e o bucólico, a lira e o lírico, a tuba e o épico. Desse modo, se por um lado a identificação do Mincíade com Virgílio parece clara, por outro, o mesmo não se poderia dizer da identificação deste, no poema boccacciano, com o gênero épico.

Tal contradição, porém, logo se esvaece quando analisamos a referência à *stipula* em sua relação direta com o entorno poético, isto é, quando consideramos a sua função narrativa de caracterizar a figura do Virgílio-Mincíade como um cantor bucólico. Sob essa perspectiva, a menção ao instrumento aparece não mais como incongruência, e sim como solução poética intencional: uma vez que se associa o canto do mantuano à cana rústica, a alusão à épica deixa de ser residual ou conflitante na écloga. Afinal, ali onde lemos *stipula* não caberia uma referência à tuba, pois isso, sim, provavelmente excederia os limites do gênero bucólico. Assim, podemos entrever uma das muitas soluções encontradas por Boccaccio para incorporar em *Olympia*, de modo orgânico e consistente, alusões extragenéricas sem, contudo, extrapolar as fronteiras da ficção bucólica. Em outras palavras, nosso poeta, como o próprio Virgílio, *varia* tradições sem perder o *decoro*.

2.3.1. A recepção do livro VI da *Eneida* no Renascimento

Ao considerarmos a presença da *Eneida* em *Olympia*, acreditamos ser válida a tentativa de localizar a épica virgiliana, e mais especificamente o seu livro VI, no período renascentista. Sendo assim, nesta seção pretendemos destacar alguns momentos da recepção da *Eneida* no contexto cultural do Renascimento europeu, com o intuito de compreender algumas tendências coevas, ou prestes a florescer nos tempos de Boccaccio.

contra vocês que está o batalhão dos heróis”, traduções nossas). Talvez seja válido notar ainda que o *Culex* (“O mosquito”), epílio pastoril que já se supôs escrito por Virgílio em sua juventude (cf. discussão em Polastri 2013), aproxima-se de *Olympia* no que diz respeito à aparição de um fantasma – no poema de pseudo-Virgílio, porém, essa aparição terá efeitos paródicos: é o fantasma do mosquito injustamente morto que aparece em sonho ao pastor, reprovando-o por sua ingratidão (pois o inseto teria salvo o humano do ataque de uma serpente), e lhe narrando sua passagem pelo submundo. Surpreendentemente, sabe-se que Boccaccio possuía sua própria cópia do *Culex*, bem como das *Dirae*: “That Boccaccio should have had access to what, in the Middle Ages, was quite a rare text from the *Appendix Virgiliana* seems initially surprising. It turns out, however, that Boccaccio actually made his own copy of the *Culex*, along with the *Dirae*, in the *Miscellanea Latina* manuscript (Laur. 33.31), making a valiant attempt to understand and ‘improve’ the notoriously corrupt text, and providing numerous glosses of his own” (Usher, 2002, p. 322).

Sabe-se que durante o século XVI, ao menos na França, o sexto livro da *Eneida* era, ao lado do segundo (a queda de Troia) e do quarto (o episódio trágico de Dido), o mais famoso e apreciado de toda a epopeia virgiliana – e, conseqüentemente, o mais editado e traduzido.²⁶³ No que se refere à Itália do mesmo período, temos como exemplo uma tradução parcial dos seis primeiros livros da *Eneida*, em oitava rima, feita em 1568 por Vincentio Menni; isso sem contar, ainda, as inúmeras traduções que circulavam do sexto livro, apenas.²⁶⁴ Além disso, é importante destacar a influência que a *Commedia* teria desempenhado nesse processo, sendo a presença da *Eneida*, em especial do livro VI, algo particularmente notável no poema dantesco, e sobretudo no *Inferno*.

Na Inglaterra, a situação não parece diferir muito, se dermos crédito à declaração do estudioso Thomas W. Baldwin (*apud* Wilson-Okamura, 2010, pp. 146-7) de que o dramaturgo William Shakespeare (1564-1616) também teria se interessado apenas pelos livros II, IV e VI da *Eneida*.²⁶⁵ Aproximadamente no mesmo período, teremos também a tradução comentada de Sir John Harington do sexto livro da *Eneida* – *The sixth book of Virgil's Aeneid* –, cuja edição final data de 1604, embora possivelmente tenha sido escrita no final do século anterior.²⁶⁶ Em sua epístola introdutória endereçada ao rei James, Harington oferece a obra de presente ao então infante príncipe Henry, garantindo que a *Eneida*, “especialmente o sexto livro” (“especially the vjth booke”), é um poema de altíssimo valor, haja vista que Agostinho a cita em muitas passagens de *A cidade de Deus* (*De civitate Dei*, 413-26):

I betooke my selfe cheefly to reeding, sometye of his word that made the world, somtyme of his worke, that distinguisheth the Cyttesens of the Cytty of god, from the Citesens of the world, I mean Snt Awgustins excellent booke *De Civitate dei*. w^{ch} I read wth an old comment writt thearon by an Englysh man many ages since./ And fyndyng by dyvers passages of his booke, what credit the wrytings of virgill and wth that holly wryter: the Eneyds, (especially the vjth booke) being often cyted thearin, yt gave mee both occasyon and encoragement to revyse a worke I had formerly taken payn in for my sonns better vnderstandinge, namly a translacion of that vj booke of Eneyds. (*The Epistle*, ll. 13-22)

²⁶³ Segundo Donato, esses teriam sido os livros que o próprio Virgílio escolheu para recitar na corte de Augusto: *cui tamen multo post perfecta que demum materia tres omnino libros recitavit, secundum quartum et sextum* (*Vit. Verg.* 31. “Mas apenas muito tempo depois, quando a matéria tinha sido finalmente concluída, ele recitou, no total, três livros: o segundo, o quarto e o sexto”).

²⁶⁴ Cf. Cauchi, 1991, p. XVIII.

²⁶⁵ “Only three episodes of the *Aeneid* seem to have made a deep impression on Shakspeare – the account of the fall of Troy (...), the grief of the forsaken Dido, and the infernal machinery of Vergil’s Hades” (Baldwin, 1944, vol. II, p. 420, *apud* Wilson-Okamura, 2010, pp. 146-7).

²⁶⁶ Cf. Cauchi, 1991, p. XII.

Percebe-se que a postura de Harington diante da *Eneida*, por certo compartilhada com muitos aristocratas do período, era substancialmente teológica e agostiniana. O fato de ele dedicar a obra ao filho do rei, que na época tinha dez anos, sugere, ainda, o reconhecimento de qualidades pedagógicas e morais na épica virgiliana, capaz de instruir leitores das mais variadas faixas etárias. No prefácio à sua tradução ao *Orlando Furioso* de 1591, Harington estabelecia uma comparação entre o poema de Ariosto e a *Eneida*, concluindo que, enquanto as crianças brincam na superfície de Virgílio, os homens vigorosos nadam nele: “children do wade in *Virgill*, and yet strong men do swim in it”.²⁶⁷

Ao lado dessas duas grandes linhas interpretativas – moral e pedagógica –, um outro método se destacava na leitura da *Eneida*, nomeadamente o alegórico.²⁶⁸ Esse tipo de interpretação, mais refinado e erudito,²⁶⁹ ganhara atenção especial de autores do chamado “alto Medievo”, como Bernardo Silvestris (c. 1085-c. 1178) e Alain de Lille. Entretanto, já na Antiguidade tardia encontramos exemplos de alegoreses referentes à *Eneida*, como a famosa *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis* (“Exposição da continência virgiliana segundo os filósofos morais”) – também conhecida como *Comentário à Eneida* – de Fulgêncio (fl. V^{ex} – VIⁱⁿ), que propunha uma leitura da épica virgiliana pautada nos estágios da vida espiritual: o naufrago no livro I representaria o nascimento; o envolvimento apaixonado e sexual de Eneias com Dido, a adolescência voluptuosa; e a descida aos infernos, no livro VI, o início e a estabilização da maturidade da alma – os livros subsequentes seriam eclipsados dentro desse esquema interpretativo.²⁷⁰ Nessa mesma direção, autores do Trecento italiano, como Petrarca e Coluccio Salutati (1331-1406), sugeririam que o segundo livro da *Eneida* e o relato da cidade de Troia simbolizavam o controle racional do ser humano sobre as paixões.²⁷¹

Também a *Odisseia* de Homero teria recebido um tratamento semelhante, sendo interpretada, desde Plotino (*Enéadas* I, 6, 8) no século III – mas possivelmente antes disso –, como uma alegoria da alma, no início aprisionada no mundo sensível (Odisseu cativo de Circe e Calipso), mas finalmente livre para seguir seu caminho rumo ao lar espiritual (Ítaca) – um

²⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. XVII.

²⁶⁸ Cf. Baswell, 1995, pp. 9-14.

²⁶⁹ Para atender especificamente àqueles propósitos pedagógicos e/ou morais, durante o Medievo tardio, na Europa ocidental (mas sobretudo na França), os alunos contavam com um grande número de versões simplificadas, sumários e seleções de *exempla* adaptados da *Eneida* para os idiomas vernaculares. Cf. Baswell, *ibid.*

²⁷⁰ Cf. *ibid.*, p. 10.

²⁷¹ Cf. Wilson-Okamura, 2010, p. 147; Kallendorf, 1989, pp. 28-9 (Petrarca) e 95 (Salutati).

retorno à sua verdadeira origem, portanto.²⁷² Além disso, não devemos nos esquecer que comentários desse gênero já tinham seu lugar nas obras de Sêrvio e de Macrôbio, ambos considerados autoridades máximas nos períodos medieval e renascentista. Ainda mais sintomático seria o uso que os próprios Padres da Igreja – Agostinho, Jerônimo, Lactâncio, entre outros – fariam de certas citações de Virgílio, que de algum modo se conformavam com a filosofia e a teologia cristãs. Seguindo essa influência, não era raro vermos Homero e Virgílio – mas sobretudo o segundo – apresentados como quase protótipos de poetas cristãos.²⁷³

Como dissemos acima, acreditamos que com esse panorama, ainda que superficial, poderemos compreender melhor a recepção da *Eneida*, e mais especificamente do seu livro VI, na produção boccacciana. Naturalmente, estamos cientes de que esses excertos esparsos não servem como evidência concreta de que Boccaccio teria realmente acessado a *Eneida* pelo viés alegórico: a questão é se esse viés alegórico se evidencia ou não no uso que Boccaccio faz da *Eneida* em seus textos.²⁷⁴ Não obstante, tais excertos ao menos indicam que nosso poeta estaria a par daquela tradição. De modo análogo, é difícil imaginar que Boccaccio não estivesse familiarizado com outras ideias bastante difundidas, desde a Antiguidade, acerca de Virgílio e da *Eneida* – por exemplo, de que o episódio da catábase de Eneias ocupava uma posição estratégica na *Eneida*, coincidindo com o clímax da “parte odissíaca”, enquanto os livros seguintes formariam a “parte iliádica” da epopeia virgiliana;²⁷⁵ ou, então, de que

²⁷² “‘Fujamos para a pátria querida’ [Hom., *Il.* II, 140], alguém exortaria com maior verdade. Então, que fuga é essa? Como? Navegaremos como Odisseu, diz ele – enigmando, penso eu –, que fugiu da feiticeira Circe ou de Calipso, não contente em permanecer, embora tivesse prazeres para os olhos e se unisse a muita beleza sensível. Nossa pátria é donde viemos e nosso pai está lá. Que jornada e que fuga são essas, portanto? Não devemos perfazê-la com os pés: os pés nos levam a todo lugar, da terra para terra; e não precisas preparar urna carruagem de cavalos ou uma embarcação, porém debes te afastar de tudo isso e não olhar, mas, como que cerrando os olhos, substituir essa visão e despertar uma outra, que todos têm, mas poucos usam” (Plotino, *Enéada* I, 6, 8; tradução de José Carlos Baracat Júnior, 2006). Cf. Baracat Jr., 2006, p. 147 ss.; Wilson-Okamura, 2010, pp. 146-7; Rutherford, 1988; Lamberton, 1986.

²⁷³ Cf. Kallendorf, 1994, pp. 137-56.

²⁷⁴ Mas se mesmo assim quisermos especular, diríamos que, ainda que Boccaccio tenha lido a *Eneida* sob a orientação alegórica de cunho cristão, provavelmente ele o teria feito mais como uma opção literária ou retórica, do que de fato dando crédito àquele tipo de interpretação: “the increasing historical sophistication that Petrarca and his followers brought to their scholarship made the vision of Virgil as a prophet of a divinely ordained Roman Empire look increasingly naïve. As the Renaissance humanists became more self-conscious about their renewed interest in Antiquity, they became increasingly aware of how different pagan culture was from that of Charlemagne, for example, and how difficult it was to make Virgil into a prophet of Christ” (Kallendorf, 1989, p. 8).

²⁷⁵ *Ut et in principio diximus, in duas partes hoc opus divisum est: nam primi sex ad imaginem Odysseae dicti sunt, quos personarum et adlocutionum varietate constat esse graviore, hi autem sex qui sequuntur ad imaginem Iliados dicti sunt, qui in negotiis validiores sunt: nam et ipse hoc dicit “maius opus moveo”* (Serv., *ad Aen.* VII, 1; ed. George Thilo e Hermann Hagen, 1881). “Assim como dissemos no início, esta obra está dividida em duas partes. Com efeito, diz-se que os primeiros seis livros refletem a *Odisseia*, pois está claro que estes são os mais elevados, devido à variedade dos personagens e dos discursos; e os seis livros seguintes refletem a *Iliada* e são mais vigorosos nos assuntos, de modo que o próprio poeta diz: ‘preparo uma

Virgílio era um poeta versado nos assuntos os mais díspares, sendo considerado um “mestre de toda ciência”.²⁷⁶ A respeito disso, na introdução de seu comentário ao sexto livro da *Eneida*, Sérvio declara de modo contundente: “Por certo em tudo, mas principalmente neste [sexto] livro [da *Eneida*], Virgílio é pleno de conhecimento, sendo a maior parte extraída de Homero. De resto, algumas coisas são extraídas a partir do do senso comum, muitas coisas diretamente da história, do alto conhecimento dos filósofos, dos teólogos e dos egípcios” (*Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum, cuius ex Homero pars maior est. et dicuntur aliqua simpliciter, multa de historia, multa per altam scientiam philosophorum, theologorum, Aegyptiorum* – Serv. praef. ad *Aen.* VI; ed. George Thilo e Hermann Hagen, 1881).

Em suas *Genealogie*, Boccaccio demonstra ter um conhecimento detalhado de cada ponto narrado na *Eneida*, e particularmente do livro VI. A título de ilustração, selecionamos dois excertos presentes no terceiro livro daquela enciclopédia boccacciana. No primeiro, Boccaccio alude aos versos 323-4 da *Eneida* VI:

Tristitia prima nunquam deorum fuit nutrix aut hospita. Secunda vero fuit et est; nam ex minus bene commissis dolere et tristari, nil aliud est quam alimenta prebere virtuti, per quam in deitates suas gentiles ivere, et nos christiani in beatitudinem imus eternam, in qua dii, non inanes aut perituri sumus. Has tristitiae species optime sensisse in VIº Eneidos ostendit Virgilius, ubi perfidos et obstinatos in malum homines mictit in Tartara, ubi nulla est redemptio, alios vero post exactas ob culpam penas Elysios ducit in campos. (Gen. deo. III, 14, 3-4, “De Styge Acherontis VIª filia”)

A primeira tristeza jamais foi nutriz ou anfitriã dos deuses. Já a segunda foi e ainda o é, pois sentir dor ou entristecer-se por não executar minimamente bem as coisas não faz outra coisa senão fornecer alimento para a virtude, de modo que os gentis recorriam aos seus deuses, e nós cristãos recorreremos à eterna beatitude, por meio da qual nos tornamos divinos, não vazios ou perecíveis. Virgílio mostra ter compreendido perfeitamente esses dois tipos de tristeza no livro sexto da *Eneida*, em que envia os homens pérfidos e obstinados no mal para o Tártaro, onde não há nenhuma redenção; porém os outros, tendo expiado as suas penas em vista da culpa, ele conduz aos Campos Elísios.

obra maior’ [*En.* VII, 45]”). Sobre a *contaminatio* na *Eneida*, cf. Vasconcellos, 2001, p. 205-6; Otis, 1963, pp. 215-382; Wilson-Okamura, 2010, pp. 145-6.

²⁷⁶ Nas palavras de Macróbio: *Nullius disciplinae expers (Somn. Scip. I, 6, 44. “Não desprovido de nenhuma instrução”); disciplinarum omnium peritissimus (Ib. I, 15, 12. “O maior conhecedor de todas as doutrinas”); omnium disciplinarum peritus (Sat. I, 16, 12. “Conhecedor de todas as doutrinas”, traduções nossas). Cf. Baswell, 1995, p. 17; Comparetti, 1997, p. 64.*

Na segunda passagem selecionada, ao tratar do Lete, rio infernal, Boccaccio compara a descrição de Virgílio em *Eneida* VI, 705-51 com a de Dante em *Purgatório* XXVIII, 120-33:

Hunc fluvium ponit Virgilius apud Elysios campos et eo illos potari, quos Mercurius vult reverti ad corpora (...). Dantes vero noster illum describit in summitate montis Purgatorii, et ex illo dicit animas mundas et celo dignas potare, ut obliviscantur preteritorum malorum, quorum memoria felicitati perpetue prestaret impedimentum. (Gen. deo. III, 17, 1-2, “De Lethe fluvio infernali Flegetontis filio”)

Virgílio coloca esse rio junto aos Campos Elísios, e diz que as almas que dele bebem são aquelas que Mercúrio deseja que retornem aos corpos (...). Em verdade, nosso Dante o descreve no topo do Monte Purgatório, e diz que as almas purificadas e merecedoras do céu bebem desse rio para que se esqueçam de seus erros passados, pois a lembrança destes apresentaria um impedimento à felicidade perpétua.

Com base nesses dois trechos, percebemos que Boccaccio recorre ao livro sexto da *Eneida* especificamente para embasar suas definições dos rios mitológicos Estige e Lete. Ainda assim, considerando a questão de modo mais amplo, poderíamos nos indagar por que, para além do interesse natural que tais assuntos relacionados à alma despertavam no público cristão, a descida ao mundo dos mortos seria motivo de tanto interesse, a ponto de ser um dos capítulos mais comentados e admirados de toda a *Eneida*, sobretudo entre os leitores renascentistas. Wilson-Okamura (2010, p. 151) reúne algumas pistas e especula sobre os possíveis motivos que explicariam esse fascínio: seria por que a expedição de Eneias aos *infern*i efetuaría uma mudança no herói? Ou por que combinaria um tema universal (a morte) com uma ideia mais específica (de reencarnação)? Ou talvez por que, naquela altura do poema, Eneias se torna autoconsciente de sua própria (i)mortalidade? Seja como for, qualquer que seja o motivo ou, melhor dizendo, a combinação de motivos que justifique esse entusiasmo geral acerca do sexto livro da *Eneida*, sabe-se que, até pelo menos o século XVI, poetas e gramáticos fizeram do submundo virgiliano um dos mais prolíficos e emblemáticos episódios da literatura.²⁷⁷

²⁷⁷ Hardie (2004, p. 144) também discute a função narratológica que a jornada ao mundo dos mortos teria na *Eneida*: “These desires have an obvious narratological function. A hero must have a plausibly strong motivation to make the difficult and dangerous passage from their world to the next. Motivation of the character within the poem is related to problems that face the author and his audience: an epic Underworld is the most obtrusively digressive kind of episode, and might appear as an appendage loosely bolted onto the main plot. The reader’s desires and emotions also need to be engaged, if the pleasure of the text is to carry us through the description of an epic Underworld, and prevent the temptation to skip on to the point at which the hero re-emerges from the Underworld, or wakes up”.

Wilson-Okamura (*ibid.*), então, cita o *De laboribus Herculis* (“Sobre os trabalhos de Hércules”, 1406), trabalho monumental, porém inacabado, assinado pelo amigo de Boccaccio e Petrarca, Coluccio Salutati. Curiosamente, esse tratado mitográfico guarda semelhanças expressivas com as *Genealogie* do nosso autor, visto que também compreende uma defesa da poesia – só que no início, e não no fim da obra – e uma alegorese – porém focada na história de uma única figura mitológica, Hércules (livros II-IV).

Para Salutati, o trabalho mais prodigioso de Hércules teria sido precisamente aquele em que o semideus captura o monstro Cérbero no Hades. Por isso o humanista dedica um livro inteiro a esse episódio específico, abordando temas como a existência do inferno, sua localização, e o motivo por que tantos heróis passam por ele ainda em vida. No que diz respeito a Hércules, parece conveniente a Salutati que o fim dos trabalhos do semideus coincida com o fim da vida humana. Todavia, o autor reconhece que, assim como no caso do Eneias de Virgílio, a expedição de Hércules ao submundo também poderia significar mais de uma coisa – “afinal, este é o costume dos poetas: ao fingirem algo, eles se deleitam com a multiplicidade de sentidos” (*usque adeo poete solent, cum aliquid fingunt, pluralitate sensuum delectari – De lab. Her., IV, 5; ed. B. L. Ullman*). Por fim, Salutati afirma que o inferno existiria de fato, mas que os antigos não acreditavam nisso, e que a única razão pela qual eles escreviam sobre esse local é porque eram inspirados por Deus a anteciparem algumas verdades concernentes à doutrina cristã.²⁷⁸

Se voltarmos à décima quarta écloga boccacciana, veremos que essa mesma ideia aparece expressa, só que poeticamente, na fala de Olímpia citada mais acima, quando, indagada pelo pai, a personagem reconhece que o Mínciade teria sido capaz de apreender, com o vigor de sua mente, algumas bênçãos divinas – “De fato, ele discerniu com a força de sua mente algumas coisas grandiosas, e em certa medida a aparência do local” (*Senserat ille quidem vi mentis grandia quedam, / ac in parte loci faciem – Olymp. 162-3*). Segue, então, a resposta de Sílvio:

Silv. *Quos tenet iste locus montes? quibus insitus oris?*

²⁷⁸ *Denique – sive poete finxerint, sive, quod vero similis esse crediderim, tanquam verum aliquod expresserint inferos esse et ad aliud hanc ordinaverint veritatem – certum est divini Christianique dogmatis intentionem esse, quod infernus sit, in quo quidem anime, que non destiterint velle peccare talique dispositione corporibus sint exute, quod finem peccatis imponere non cogitarent aut vellent perpetuo dignissime punirentur (De lab. Her. IV, 1, 12. “Em suma, quer os poetas tenham fingido, quer eles tenham expresso como se fosse verdadeira a existência do inferno e ordenado essa verdade de um modo diferente – pois eu teria acreditado ser mais provável isso –, é certo que é intenção do divino dogma cristão que haja o inferno, no qual as almas que não deixaram de querer pecar e com essa disposição foram despidas dos corpos, porque não cogitassem ou quisessem pôr fim aos pecados, fossem perpetuamente punidas com toda a razão”). Cf. Wilson-Okamura, 2010, p. 151-2.*

*Que non Minciades vidit seu sponte reliquit
da nobis. Audire fuit persepe laborum
utile solamen: veniet mens forte videndi.
(Olymp. 166-9)*

Sílv. Quais montes esse local abriga? Em quais regiões está assentado? Aquilo que o Mincíade não viu, ou aquilo que ele voluntariamente deixou encoberto, conte-nos! Ouvir foi sempre uma útil consolação para as penas: talvez a mente venha a vislumbrar o local.

Tendo em vista todas as reflexões feitas até aqui, poderíamos entender essa fala de Sílvio como uma indicação de que o Mincíade-Virgílio, ao descrever o Elísio de modo incompleto, possivelmente teria omitido alguns detalhes por vontade própria ou mesmo ainda – talvez extrapolando um pouco – por decreto divino: “aquilo que o Mincíade não viu, ou aquilo que ele *voluntariamente* deixou encoberto” (*que non Minciades vidit seu sponte reliquit da nobis* – *Olymp.* 167, grifo nosso). Embora encontremos apenas uma sugestão sutil no texto, essa interpretação se mostra bastante pertinente se inserida num contexto em que importantes autoridades cristãs teriam defendido abertamente a crença de que Virgílio fora, mais do que um protótipo de poeta cristão, uma espécie de “profeta iluminado”, “um cristão antes do advento de Cristo” – ideia essa, aliás, frequentemente associada a uma leitura messiânica da quarta bucólica do mantuano.²⁷⁹ Assim, parece-nos razoável supor que a passagem acima estaria aludindo, ainda que de modo superficial, a uma tradição popular em torno de Virgílio.

Já no século III, o apologista Lactâncio (c. 250-c. 325), conhecido no Renascimento como o “Cícero cristão”, sugeria que Virgílio, quase quatro décadas antes da chegada do Messias, teria sido um “profeta involuntário”, o hierofante de uma inspiração inapreensível – o que quer que ele tenha previsto seria apenas compreendido no futuro, em retrospecto.²⁸⁰ No sétimo livro de suas *Divinae institutiones* (“Instituições divinas”, 303-11), Lactâncio cita os antigos oráculos sibilinos como se estes tivessem contido revelações de profecias cristãs acerca do Apocalipse, ignoradas pelos antigos, que as confundiam com relatos de uma Idade de Ouro passada. Virgílio, no entanto, teria discernido o verdadeiro significado das previsões de Sibila:²⁸¹

²⁷⁹ Cf. Comparetti, 1997, pp. 96-103; Courcelle, 1957, pp. 294-319; Conway (*in Mayor et al.*), 1907, pp. 11-48. Tal leitura pode ser ainda associada à tradição agostiniana, que defendia que Deus, ao criar o mundo, teria plantado no coração de alguns dentre os pagãos as sementes da sabedoria cristã – cf. *rationes seminales* na obra *De doctrina christiana*, por exemplo.

²⁸⁰ Cf. Wilson-Okamura, 2010, p. 71.

²⁸¹ Cf. Bowen & Garnsey, 2003, p. 18.

Visiones enim diuino spiritu offerebantur oculis eorum et uidebant illa in conspectu suo quasi fieri ac terminari. Quae uaticinia eorum cum paulatim fama uulgasset, quoniam profani a sacramento ignorabant quatenus dicerentur, completa esse iam ueteribus saeculis illa omnia putauerunt, quae utique fieri conplerique non poterant homine regnante. Cum uero deletis religionibus impiis et scelere compresso subiecta erit Deo terra, “Cedet et ipse mari uector nec nautica pinus / mutabit merces (...)” [Virg., Buc. IV, 38-9]. (Lact., Div. inst. XXIV, 9-11, ed. Samuel Brandt)

Portanto, as visões eram postas diante dos olhos deles pelo espírito divino, e na perspectiva deles as coisas pareciam quase feitas e concluídas. Suas profecias espalhavam-se lentamente com rumores, mas aqueles alheios ao sacramento ignoravam o sentido delas; achavam que tudo havia se passado muito tempo atrás, porque simplesmente não podiam ser feitas e concluídas no reino do homem. Mas quando as religiões ímpias forem destruídas, o crime suprimido, e a terra submeter-se a Deus, “também os mercadores mesmos deixarão o mar, e o navio de madeira não trocará seus bens (...)”.

De modo análogo, em certo ponto do *Purgatório*, Dante coloca as seguintes palavras na boca do poeta romano Estácio (c. 45-c. 95), dirigidas a Virgílio:

“Tu prima m’inviasti
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
e prima appresso Dio m’alluminasti. 65

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,

quando dicesti: ‘Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende da ciel nova’.” 70
(*Purg.* XXII, 64-72)

“Tu primeiro me enviaste
ao Parnaso, em suas grutas a beber,
e primeiro pra Deus me iluminaste. 65

Foste o viandante que ao anoitecer
leva o seu lume às costas, que não presta
para si, mas sim pra quem atrás vier,

ao dizeres: ‘Nova era é manifesta,
volta a Justiça e a primeira feição;
nova progênie a vir do Céu se apresta’.” 70

Percebe-se que o poema aludido pela figura de Estácio no *Purgatório* corresponde à quarta bucólica virgiliana, em que se narra o advento de uma nova era ocasionada pelo nascimento de um menino de origem celestial. Nos versos 70-2 acima, Dante parafraseia os seguintes versos latinos: *redeunt Saturnia regna, / iam noua progenies caelo demittitur alto*

(“tornam Saturnios tempos (...); / do céu nova progênie enfim descende” – *Buc.* IV, 6-7). Ao fazer isso, Dante por um lado mostra que Virgílio, apesar de incapaz de ver na escuridão à sua frente, pôde guiar outros homens, que foram seguindo os passos dele; por outro lado, Dante sugere o quanto Estácio (e ele próprio) puderam ver além de Virgílio.²⁸²

Outros autores tardo-antigos teriam ido ainda mais longe nessa crença. Na *Oratio ad coetum sanctorum* (“Discurso à assembleia dos santos”, c. 325), atribuída ao primeiro imperador cristão Constantino (272?-337) e preservada em grego nos escritos de Eusébio (c. 260-339), por exemplo, dizia-se que Virgílio teria conscientemente profetizado a vinda de Cristo; mas que, a fim de evitar uma perseguição por parte das autoridades religiosas de seu tempo, o poeta teria utilizado o disfarce alegórico para camuflar a verdade.²⁸³ A respeito dos versos bucólicos virgilianos citados acima e seguintes, lemos:

Percebemos que estas palavras são ditas de modo claro e, ao mesmo tempo, obscuro, por meio da alegoria. Aqueles que buscam profundamente a implicação das palavras são capazes de discernir a Divindade de Cristo. Mas, para que nenhum dentre os poderosos da cidade imperial pudesse acusar o poeta de escrever algo contrário às leis do país, e de subverter os sentimentos religiosos que haviam prevalecido dos tempos passados, ele intencionalmente obscurece a verdade. Pois, segundo acredito, ele conhecia aquele abençoado mistério que deu ao nosso Senhor o nome de Salvador; mas, a fim de evitar a severidade dos homens cruéis, ele atraiu os pensamentos de seus ouvintes para os objetos com os quais estes já estavam familiarizados, dizendo que altares deveriam ser erguidos, templos construídos e sacrifícios oferecidos à nova progênie. (*Ad sanct.* 19, ed. Ziolkowski & Putnam, 2008, p. 493; tradução nossa a partir do inglês)

Assim, apesar de bastante sucinta, a descrição do Minciade na *Olympia* de Boccaccio parece dialogar com essa tradição, e em especial com a caracterização dantesca de Virgílio – repare que Boccaccio também recorre à metáfora da visão: *que non Minciades vidit* (*Olymp.* 167).²⁸⁴ A respeito desse aspecto, o estudioso Bruni aponta brevemente que:

Degli Elisi Olimpia può dare un resoconto più pieno e completo di quanto non aveva potuto fare Virgilio: memore senza dubbio del Virgilio dantesco, Boccaccio fa del poeta antico un precursore, ma solo parziale, delle verità cristiane. (Bruni, 1990, p. 302)

²⁸² Cf. Eisner, 2013, p. 25; e Howard, 2010, p. 64.

²⁸³ Cf. Wilson-Okamura, 2010, p. 71.

²⁸⁴ Tal hipótese será reforçada, ainda, pelos fortes ecos intertextuais entre o Elísio de Olímpia e o paraíso terrestre dantesco (*Purg.* XXVII ss.). Embora reconheçamos esses e outros empréstimos significativos da *Commedia* em *Olympia*, uma análise mais aprofundada destes textos requereria um estudo à parte. Procuramos apontar ao menos alguns desses paralelos que julgamos mais relevantes, neste capítulo e, sobretudo, nas notas à nossa tradução. O leitor também poderá encontrar material sobre esse assunto em Chiecchi (1995, pp. 219-24).

“Um precursor, mas somente parcial, das verdades cristãs” (“un precursore, *ma solo parziale*, delle verità cristiane”, grifo nosso): é precisamente isso que a personagem Olímpia sugere na sua fala anterior, ao reconhecer que o Mincíade pudera discernir coisas grandiosas acerca do Elísio, mas em número reduzido, levando-se em conta a enorme quantidade de atributos que o lugar de fato comportaria (*Olymp.* 162-5).

III. Um Elísio cristão: *Olympia* e a *Eneida* (VI, 637 ss.)

A primeira descrição poética de um Elísio é atestada no canto IV da *Odisseia* de Homero, numa fala de Proteu a Menelau:

“Mas quanto a ti, Menelau, descendente de Zeus, o Destino não determina morreres em Argos, nutriz de cavalos; para as campinas do Elísio, limite da terra, te enviam os imortais, onde está o Radamanto, de louros cabelos, e onde a existência decorre feliz para todos os homens. Lá não cai neve, nem longo é o inverno, nem chove o ano todo, mas de contínuo o de Zéfiro sopra de ruído sonoro manda o oceano, que os homens com branda bafagem refresque (...)” (*Od.*, IV, 561-8; tradução de Carlos Alberto Nunes)²⁸⁵

Aqui se descobre que, segundo a profecia, o rei lacedemônio não iria morrer em Argos, porquanto estivesse destinado pelos deuses a viver nas “campinas do Elísio” (no original grego, *Ēlýsion pedíon*, v. 563), nos confins da terra, “onde a existência decorre feliz para todos os homens” (*tēi per rhēistē biotē pélei anthrópoisin* – v. 564). Por ser o genro de Zeus, Menelau, ao contrário dos reles mortais, não atravessaria as portas do Hades, mas seria transladado ainda em vida – provavelmente como o personagem bíblico Enoque (*Gen.* 5:24; *Heb.* 11:5) – para as moradas de “Radamanto, de louros cabelos” (v. 564).²⁸⁶

De acordo com as investigações do linguista Robert S. P. Beekes (*in* Jasanoff *et al.* [ed.], 1998, pp. 17-28), a origem do nome “Elísio” seria pré-helênica, de modo que não sabemos se ou até que ponto Homero se teria apoiado em testemunhos mais antigos acerca daquele lugar mítico.²⁸⁷ Também em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, uma região semelhante será descrita, repleta de felicidade, aonde heróis e semideuses também são encaminhados por Zeus. Trata-se das Ilhas dos Bem-Aventurados, situadas “junto ao Oceano de fundos redemoinhos” (*en makárōn nēsoisi par’ Ōkeanōn bathydínēn* – OTD 171):

²⁸⁵ Na tradução de Mendes: “Genro de Jove, tu de Helena esposo, / Morrer em campo Argólico não deves, / Mas, junto ao flavo Radamanto, o Elísio / Deleitoso habitar, confins da terra; / Onde os humanos docemente vivem, / De temporais, de neves, de invernadas / Sempre isentos, e de auras do Oceano / Fresco bafejo e respirar suave” (*Od.* IV, 429-36). Para efeitos de argumentação, preferimos adotar, no corpo do texto, a tradução de Nunes.

²⁸⁶ Sobre as descrições do Elísio e do mundo dos mortos na Antiguidade, cf. e.g. Bremmer, 2009, pp. 183-208; Dietrich, 1893; Feeney, 1986, pp. 1-24; Hardie, 2004, pp. 143-56; Knauer, 1964, pp. 107-47; Norden, 1903 e 1966; Setaioli, *in* EV 2, 1985, pp. 953-63; Solmsen, 1972, pp. 31-41; West, 1990, pp. 224-38.

²⁸⁷ Jan Bremmer (2002, p. 137, n. 47) lembra que durante muito tempo se aceitou a etimologia dada por Walter Burkert (“ElySION”, *in* Glotta 39, 1960-61, pp. 208-13), que associava “Elísio” a *enelysion* (“lugar invadido por luz”), mas Beekes (*in* Jasanoff *et al.* [ed.], 1998, pp. 17-28) refutou essa ideia, demonstrando a origem pré-helênica do termo.

Olymp. *Est in secessu pecori mons inuius egro,* 170
lumine perpetuo clarus, quo primus ab imis
insurgit terris Phebus, cui vertice summo
silva sedet palmas tollens ad sydera celsas
et letas pariter lauros cedrosque perennes,
Palladis ac oleas optate pacis amicas. 175
Quis queat hinc varios flores, quis posset odores
quos lenis fert aura loco, quis dicere rivos
argento similes mira scaturigine circum
omnia rorantes, lepido cum murmure flexus
arbustis mixtos nunc hinc nunc inde trahentes? 180
Hesperidum potiora locus fert aurea poma;
sunt auro volucres pictae, sunt cornubus aureis
capreoli et mites damme, sunt insuper agne
velleribus niveis claro rutilantibus auro
suntque boves taurique simul pinguesque iuence, 185
insignes omnes auro, mitesque leones
crinibus et mites gryphes radiantibus auro.
Aureus est nobis sol ac argentea luna,
et maiora quidem quam vobis sydera fulgent;
ver ibi perpetuum nullis offenditur austris 190
letaque temperies loca possidet. Exulat inde
terrestris nebula et nox et discordia rerum;
mors ibi nulla manet gregibus, non egra senectus,
atque graves absunt cure maciesque dolorque;
sponte sua veniunt cunctis optata. Quid ultra? 195
Dulcisono resonat cantu mitissimus aer.
(Olymp. 170-196)

Olímp. Há, ao longe, um monte inacessível ao rebanho [170] enfermo, iluminado com a luz perpétua, de onde Febo, das profundezas da terra, é o primeiro a emergir. No cume assenta-se uma selva que ergue aos astros palmeiras elevadas, e também louros jubilosos, cedros perenes, pacatas oliveiras afáveis, estimadas por Palas. Quem poderia descrever a variedade de flores, os suaves aromas [175] conduzidos pela brisa ao local? Quem poderia falar dos rios argênteos, com sua admirável nascente orvalhando tudo ao redor, arrastando de um lado a outro, com doce murmúrio, ramos de arbustos mesclados em seu curso? [180] O lugar produz áureos pomos superiores aos das Hespérides. Há pássaros tingidos de ouro, cabritinhos com cornos de ouro, cervos mansos; também há ovelhas cujo alvo velo cintila com o claro ouro; e também bois e touros e fartas novilhas, [185] todos resplendentes com ouro; há ainda leões mansos, e grifos mansos, com radiantes crinas de ouro. De ouro é o nosso sol e de prata é a nossa lua, e maiores que as suas brilham as nossas estrelas. Lá a primavera perpétua não é agredida por nenhum dos austros e [190] um clima sereno permeia o local. A névoa terrestre, a noite e todas as coisas discordantes estão banidas dali. Lá, morte alguma abate os rebanhos, tampouco a débil velhice; as preocupações graves estão ausentes, assim como a penúria e o sofrimento. As coisas almeçadas chegam espontaneamente a todos. [195] Que mais? O ar, tão suave, ressoa com um canto em doce tom.

Na fala reportada acima, o leitor pode observar que Olímpia narra, de maneira bastante concisa, um grande número de atributos de seu Elísio, fornecendo uma imagem

extremamente vívida desse lugar maravilhoso, idílico. “Luz perpétua” (*lumine perpetuo* – v. 171); “palmeiras elevadas” (*palmas tollens* – v. 173); “louros jubilosos” (*letas... lauros* – v. 174); “cedros perenes” (*cedrosque perenes* – *id.*); “pacatas oliveiras afáveis” (*oleas optate pacis amicas* – v. 175); “variedade de flores” (*varios flores* – v. 176); “suaves aromas” (*odores... lenis* – vv. 176-7); “rios argênteos” (*rivos argento similes* – vv. 177-8); “áureos pomos” (*aurea poma* – v. 181); animais tingidos de ouro e feras domesticadas (vv. 182-7); sol de ouro e lua de prata (*Aureus... sol ac argentea luna* – v. 188); estrelas grandes e brilhantes (v. 189); “primavera perpétua” (*ver... perpetuum* – v. 190); “clima sereno” (*letaque temperies* – v. 191); ausência da morte, da velhice, e de todas “as preocupações graves” (vv. 193-4); ar suave e melífluo (v. 196): o que mais se poderia esperar de uma natureza assim perfeita, miraculosa?

Ao compor esse cenário aprazível, ao mesmo tempo bucólico e divino, Boccaccio reúne uma série de elementos de modo a apresentar uma visão particular da natureza, umbrosa e agradável, cercada de uma suave brisa primaveril, e abundante em árvores frutíferas e riachos. De fato, vários estudiosos já apontaram, especialmente no que concerne à sua produção vernácula, que esse tipo de descrição imagética é bastante recorrente nos trabalhos de Boccaccio, e faz parte do amplo arsenal de técnicas retóricas e poéticas do autor.²⁹² Vê-se que o motivo aparece já no poema *Caccia di Diana* (c. 1334), no qual as escolhas do jovem Boccaccio sugerem uma inclinação por uma natureza mais estilizada, talvez até ornamental.²⁹³

Em trabalhos posteriores do certaldense, contudo, percebe-se que descrições semelhantes da paisagem natural, compostas de acordo com modelos diversos, irão adquirir outras implicações poéticas. A estudiosa Maria Elisa Raja (2003, pp. 13-4) ressalta que no *Filocolo* (c. 1336) de Boccaccio, por exemplo, o cenário desempenha um papel ativo no interior do “romance”, sendo capaz de fomentar desenlaces narrativos centrados no tema do amor cortês. No quinto livro da mencionada obra, a paisagem receberá uma dimensão quase sublime com a fundação de Calocépe, a “cidade jardim” (“città-giardino”),²⁹⁴ onde os povos

²⁹² Para indicações bibliográficas sobre esse tópico, cf. Raja, 2003, p. 11, n. 2.

²⁹³ Logo na abertura do *poemetto*, encontramos uma descrição do lugar ameno, que não parece cumprir outra função ali senão introduzir a matéria: “Nel tempo adorno che l’erbette nove / rivestono ogni prato e l’aere chiaro / ride per la dolcezza che ‘l ciel move, / sol pensando mi stava che riparo / potessi fare ai colpi che forando / mi gian d’amor il cuor con duolo amaro” (*Cac. Dian.* I, 1-6; ed. Vittore Branca). Cf. Raja, 2003, pp. 12-13.

²⁹⁴ “That the pseudo-Greek confabulation ‘Caloceph’ corresponds to the Italian ‘bel giardino’ [beautiful garden] is not irrelevant, for this *locus amoenus* is the site not only of a creation but of a cultural and political re-creation, a restoration of the *bel giardino* of empire, and the terrestrial analogue of the ‘bel giardino / che sotto i raggi di Cristo s’infiora’ [‘that / fair garden blossoming beneath Christ’s rays’] (*Par.* XXIII, 71; Mandelbaum). Dante’s dream of Empire is fulfilled, if only textually (and in microcosmic fashion), through Boccaccio’s poetic utopia, Caloceph, an anticipation, one need hardly point out, of the similar literary utopia

pacificados pelos personagens Florio, Biancifore e Caléon viveriam juntos, sob a proteção zelosa do último, numa nova comunidade.²⁹⁵ Também na *Elegia di Madonna Fiammetta* o cenário desempenha uma importante função, muitas vezes refletindo as tonalidades de sentimentos e a disposição da protagonista.²⁹⁶ E, por fim, para citarmos apenas mais um exemplo, agora referente a uma obra da maturidade de Boccaccio, no começo do *Corbaccio* (c. 1355/1365?) o narrador, “in altissimo sonno legato” (*Cor.* 27), é conduzido em sonho primeiro para um lugar aprazível, mas logo em seguida para uma terra deserta e obscura – que na verdade corresponderia ao labirinto do Amor, um vale de gemidos e de sofrimento (*Cor.* 57):

mi parve il cammino cambiare qualità; e, dove erbe verdi e varii fiori nella entrata m'erano paruti vedere, ora sassi, ortiche e triboli e cardì e simili cose mi pareva trovare; sanza che, indietro volgendomi, seguir mi vidi a una nebbia sì folta e sì oscura quanto niuna se ne vedesse già mai; la quale subitamente intorniatomi, non solamente il mio valore impedìo, ma quasi d'ogni speranza del promesso bene allo 'ntrare del camino mi fece cadere. (*Cor.* 29; ed. Giorgio Padoan, 1994)

Logo, podemos concluir que frequentemente a paisagem adquire um significado importante tanto nos poemas como nos trabalhos em prosa boccaccianos, chegando a atuar, sobretudo em obras mais “maduras”, como alegorias de realidades macrocósmicas ou de estados psicológicos. Embora os efeitos e as funções poéticas de tais descrições variem bastante de um contexto a outro, nota-se que a maior parte delas, e particularmente das que se referem a um lugar aprazível, é construída a partir de uma base comum, isto é, de elementos fundamentais (árvores, flores, rios...) que parecem ser recorrentes não só nas obras de Boccaccio, mas nas de outros autores também. Afinal, aqui o nosso autor estaria, mais uma vez, lidando com um material de “domínio público”, tomando de empréstimo artefatos pertencentes a uma nobre linhagem de poetas e homens das letras.

A imagem idílica de uma natureza aprazível pode ser vista como um produto milenar, que permeia a literatura de diversas culturas e épocas, sempre provendo o cenário

imagined in the *Decameron*” (Gittes, 2008, p. 96). Sobre a identificação de Calocepho com Certaldo, cf. também Gittes, *ibid.*, p. 95.

²⁹⁵ “Allora Filocolo disse a Caleon: – Omai edifica, e di bene in meglio la tua terra, la quale tu chiamerai Calocepho, accrescerai” (*Filoc.* V, 48; ed. Antonio E. Quaglio, 1967).

²⁹⁶ Cf. e.g. *Fiamm.* III, 12, 6-7 (ed. Carlo Delcorno, 1994): “Egli mi pareva alcuna volta con lui tornato vagare in giardini bellissimi, di frondi, di fiori e di frutti varii adorni, con lui insieme, quasi d'ogni temenza rimoti, come già facemmo; e quivi lui per la mano tenendo, e esso me, farmi ogni suo accidente contare. E molte volte, avanti che il suo dire avesse fornito, mi pareva baciandolo rompergli le parole, e quasi appena vero parendomi ciò ch'io vedea, dicea: ‘Deh, è egli vero che tu sii tornato? Certo sì è, io ti pur tengo’. E quindi di capo il baciava”. Cf. Raja, 2003, pp. 22 e 141-2.

perfeito tanto para as histórias tidas como profanas como para aquelas consideradas sagradas. Na *Bíblia*, os componentes tradicionais desse lugar podem ser facilmente identificados na descrição do Éden no livro do *Gênesis* (2:8-13), bem como na visão final da Nova Jerusalém retratada no *Apocalipse* de João (21:1-27; 22:1-5) – nesse caso, é interessante notar uma tentativa de espelhamento, que decorre como efeito da sequência canônica de distribuição das Escrituras, e que resulta num padrão coeso e figurativo da história da humanidade, orientada nos sentidos teológico e teleológico (um retorno ao paraíso, de forma que o Éden se restitui com a Nova Jerusalém).²⁹⁷ Aliás, observamos que o próprio vocábulo “paraíso”, do grego *parádeisos*, possivelmente tem sua raiz no idioma persa, originalmente indicando um parque fechado ou jardim.²⁹⁸ Talvez essa etimologia explique por que a ideia de uma felicidade pós-morte invocaria a quimera de algo parecido com um gracioso jardim, como o Éden bíblico.

Apesar de sua enorme difusão em textos ocidentais e orientais, e que remontaria ao segundo milênio a.C. – na antiga civilização mesopotâmica podemos atestar, na epopeia de *Gilgamesh*, uma descrição do jardim dos deuses –,²⁹⁹ segundo Curtius (1990, p. 195), particularmente no que se refere à cultura letrada europeia, o *locus amoenus* (“lugar ameno”) seria listado pelos lexicógrafos e gramáticos como motivo tradicional apenas depois do século X. Não obstante, já no período do Império Romano reconhecia-se o amplo uso dessa tópica – que perduraria até pelo menos o século XVI.³⁰⁰ Na *Arte Poética*, por exemplo, Horácio parece notar, com uma pitada de sarcasmo, essa técnica descritiva (*descriptio*),³⁰¹ à qual certos poetas recorriam inabilmente, na tentativa vã de obterem algum efeito especial em seus poemas:

*Inceptis grauibus plerumque et magna professis
purpleus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae*

²⁹⁷ “Revelation is a fitting conclusion to the whole Bible and not just the NT. The subject of the return of Christ and the triumph of the Lamb over all evil is not only appropriate as the final message of the NT, but there is a nice *inclusion* with Genesis as well. The final state, as recorded in the Apocalypse, is in many ways a return to Eden (see Rev 22:1-5)” (Köstenberger *et al.*, 2009, p. 28). Cf. também Bauckham, 1993, p. 144.

²⁹⁸ Ver entrada “*parádeisos*” em Liddell & Scott, 1940; Bremmer, 2002, pp. 109-27.

²⁹⁹ Ver *A epopeia de Gilgamesh*, com tradução de Carlos Daudt de Oliveira (2011, pp. 146-7).

³⁰⁰ “The *locus amoenus* (...) has not previously been recognized as possessing an independent rhetorico-poetical existence. Yet, from the Empire to the sixteenth century, it forms the principal motif of all nature description. It is, as we saw, a beautiful, shaded natural site. Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow, and a spring or brook. (...) In the Middle Ages the *locus amoenus* is listed as a poetical requisite by lexicographers and writers on style. We encounter a great number of such pleasantries in the Latin poetry which flourished from 1070 onwards. Model examples are also to be found in the arts of poetry which began to appear in increasing numbers from 1170. We have one such example by Matthew of Vêndome (Faral, p. 148)” (Curtius, 1990, pp. 195-7). Cf. também Schönbeck, 1962.

³⁰¹ “H. [= Horace] is concerned with the age-old epic device of ὑποτύπωσις, *descriptio* (...). He is reflecting on problems of contemporary poetic workmanship – the tendency to descriptive writing that is irrelevant to the unity of a large composition. The criterion, one feels tempted to guess, is in the Homeric epic and, in H.’s contemporary terms, the Virgilian unity of descriptive writing and poetic-narrative structure. More than half a century later *descriptio* is still a convention” (Brink, 1971, p. 95).

*et properantis aquae per amoenos ambitus agros
aut flumen Rhenum aut pluuius describitur arcus:
sed nunc non erat his locus (Ars Poet. 14-9)*

Geralmente a princípios solenes e onde se prometem grandes coisas, para obter mais efeito, qualquer remendo purpúreo se lhes cose, ao descrever o bosque e o altar de Diana, as curvas de rápidos ribeiros por amenos campos, ou o Reno ou o chuvoso arco-íris; ali, porém, não cabiam tais descrições. (Tradução de R. M. Rosado Fernandes)

Assim, poderíamos deduzir que já no período augustano a descrição da paisagem aprazível (*amoenos... agros, Ars Poet. 17*) era reconhecida como uma convenção poética, manipulada por diversos poetas em várias ocasiões – mas nem sempre de modo bem-sucedido, conforme sugere Horácio. Ademais, vale lembrar que essa prática remontaria também à produção exemplar de poetas renomados como Homero – “considerado por retores antigos como a grande fonte e modelo de gêneros” (Achcar, 1994, p. 27) –,³⁰² Hesíodo, Teócrito e Virgílio. Estes dois últimos em especial, com suas vivazes descrições de campos e pastos nos *Idílios* e nas *Bucólicas*, respectivamente, iriam desempenhar um papel preponderante na difusão e no estabelecimento posteriores da tópica do *locus amoenus*.³⁰³ Entretanto, quando consideramos a *Olympia* de Boccaccio, e mais especificamente a ideia de paraíso que ali se delineia, vemos que o influxo dessa tradição passa sobretudo pelo filtro da *Eneida*, que, sustentada em cabos da *Commedia*, formará o elo central entre o *locus amoenus* pastoril e o divino. Mas, poderíamos nos perguntar, se ambos são constituídos em grande parte dos mesmíssimos elementos, em que um diferiria do outro?

Antes de tudo devemos notar que o Elísio de Olímpia não está suscetível às contradições e dualidades que permeiam e constituem o mundo dos reles mortais, afinal: “lá, morte alguma abate os rebanhos, tampouco a débil velhice; as preocupações graves estão ausentes, assim como a penúria e o sofrimento. As coisas almeçadas chegam espontaneamente a todos” (*mors ibi nulla manet gregibus, non egra senectus, / atque graves absunt cure maciesque dolorque; / sponte sua veniunt cunctis optata – Olymp. 193-5*). Isso significa que os seres abençoados que gozam da eterna felicidade no Elísio não conhecem a atrocidade dos animais ferozes, tampouco a fome, a escuridão ou qualquer uma dessas “coisas discordantes” (*discordia rerum, v. 192*). Poder-se-ia supor, inclusive, que essa condição miraculosa reflete

³⁰² Cf. Quint., *Inst. Or.* X, 46 (ed. Donald A. Russell, 2002): *Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse [omnium] amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit* (“Portanto, assim como Arato crê que se deva começar por Zeus, a forma mais conveniente de começarmos parece ser por Homero. Ora, aquilo que este diz do Oceano, como sendo a fonte de [todo] rio e nascente, aplica-se a ele próprio, pois Homero nos deu o modelo e a origem de todos os ramos da elocução”; emenda do editor).

³⁰³ Curtius, 1990, p. 190.

mais a Nova Jerusalém do *Apocalipse* de João³⁰⁴ do que a realidade dos pastores das *Bucólicas*, pois embora estes possam levar uma vida sem grandes complexidades, habitando lugares aprazíveis e desfrutando de alguns bons momentos de deleite e ócio, ainda assim eles continuam sujeitos a mudanças climáticas e alterações na natureza, aos trabalhos físicos, às mazelas de toda sorte e, por fim, à inescapável morte. Em suma, nada lhes é dado por garantia – ou assim diria Melibeus, que na primeira bucólica virgiliana se vê obrigado a abandonar suas terras tão caras:

Mel. <i>At nos hinc alii sitientis ibimus Afros, pars Scythiam et rapidum cretae uenimus Oaxem, et penitus toto diuisos orbe Britannos. En unquam 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? Barbarus has segetes? En quo discordia ciuis produxit miseros! His nos consequimur agros! Insere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uitis. Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae. Non ego uos posthac uiridi proiectus in antro dumosa pendere procul de rupe uidebo; carmina nulla canam; non me pascente, capellae, floretem cytisum et salices carpentis amaras. (Ecl. I. 65-79)</i>	65
Mel. E nós! iremos aos sedentos Afros Parte à Cítia, ao veloz Cretense Oaxes, Do orbe inteiro aos Britanos separados. Quando será que, após algumas ceifas, Longo desterro findo, aqui reveja Barrada pobre choça onde eu reinava! Terá brutal soldado estes alqueives? Um bárbaro estas messes? Ao que arrasta Ímpia civil discórdia! Eis quem desfruta Nosso agro e semeada! Agora enxerta Pereiras, Melibeus, dispõe bacelos. Ide, rebanho venturoso outrora, Ide, cabrinhas: em frondente lapa Estendido, não mais hei de avistar-vos De sarçoso rochedo penduradas. Não mais canções; não mais, queridas cabras, O codesso florente, eu pastorando, Nem as salgueiras tosareis amargas. ³⁰⁵	70 75 80 85

³⁰⁴ Na Vulgata, lemos: *et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum: et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor erit ultra, quia prima abierunt* (*Apocalypsis* 21:4. “Ele enxugará dos seus olhos toda lágrima. Não haverá mais morte, nem tristeza, nem choro, nem dor, pois a antiga ordem já passou”, tradução da *Bíblia de Jerusalém – BJ*).

³⁰⁵ A numeração de linhas da tradução odoricana não corresponde à do texto original latino.

Note que esse sentimento de incerteza e desespero experimentado por Melibeu diante de seu afastamento do lar, para longe de seu querido rebanho, seria algo impensável aos habitantes do Elísio. E o que dizer do personagem Moeris, que passa por uma situação semelhante na nona bucólica? Ou de Coridon, lamentoso pelo desprezo de seu amado Aléxis, na segunda bucólica? Ou, ainda, dos tormentos de Galo por causa de uma caprichosa amante, na décima bucólica? Ao trazermos tais exemplos, não queremos insinuar que a realidade dos pastores de Virgílio seja completamente miserável. Nosso ponto é que tais personagens, sendo mortais, são vulneráveis a essas coisas – e essa ideia, que relaciona a mortalidade ao sofrimento, é perfeitamente resumida numa passagem famosa das *Geórgicas*: “ótima quadra / foge em breve aos mortais: cansada, achaques, / triste velhice ocorre, e extenuados / a inclemência da morte os rouba austeras” (*optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor, et durae rapit inclementia mortis* (III, 66-8).³⁰⁶ Poderíamos pensar que até mesmo Olímpia-Violante e Anquises outrora teriam sido suscetíveis a essa mesma condição, pois somente depois de suas mortes corporais é que suas almas seriam libertadas da dor e do sofrimento. De certo modo, a quinta bucólica de Virgílio também destacaria essa dualidade, ao mostrar que Dáfnis, tendo sido vítima de uma morte cruel, fora recompensado pelos deuses, que o transformaram em constelação.³⁰⁷

Há, contudo, uma diferença fundamental que separaria essa composição tanto da *Olympia* de Boccaccio como do livro VI da *Eneida*. Com efeito, nestes dois poemas a felicidade eterna assume a forma de um lugar mais concreto (ainda que divino) e com atributos bastante palpáveis (ainda que por vezes adquiram qualidades extraordinárias); trata-se de um lugar que, sob muitos aspectos, apresenta-se como um *locus amoenus* ou um jardim sagrado – um *paraíso* no sentido original da palavra.

Pensando nisso, e tendo em vista o já citado relato de Olímpia acerca de suas moradas, passemos, enfim, aos Campos Elísios de Anquises:

*His demum exactis, perfecto munere diuae,
deuenero locos laetos et amoena uirecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.*

³⁰⁶ Sobre o pessimismo nas *Geórgicas*, e particularmente em III, 66-7, cf. Ross Jr., 1987, p. 241.

³⁰⁷ Cf. Virg., *Buc.* V, 56-64: *Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis. / Ergo alacris siluas et cetera rura uoluptas / Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas. / Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis / 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!”* (“Cândido estranha o limiar do Olimpo, / nuvens e estrelas sob os pés vê Dáfnis. / Prazer vivo domina o campo e a selva, / pastores, Drias, Pã. Nem lobo ao gado / arma dolo e traições, nem rede aos cervos: / ama Dáfnis a paz. Intonsos cumes / aos astros mandam vozes de alegria; / proferem penhas, o arvoredo soa: ‘Deus, ele é deus, Menalcas’”).

largior hic campos aether et lumine uestit 640
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.
pars in gramineis exercent membra palaestris,
contendunt ludo et fulua luctantur harena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.
nec non Threicius longa cum ueste sacerdos 645
obloquitur numeris septem discrimina uocum
iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno.
hic genus antiquum Teucri, pulcherrima proles,
magnanimi heroes nati melioribus annis,
Ilusque Assaracusque et Troiae Dardanus auctor. 650
arma procul currusque uirum miratur inanis;
stant terra defixae hastae, passimque soluti
per campum pascuntur equi. quae gratia currum
armorumque fuit uiuis, quae cura nitentis
pascere equos, eadem sequitur tellure repostos. 655
conspicit ecce alios dextra laeuaque per herbam
uescentis laetumque choro paeana canentis
inter odoratum lauri nemus, unde superne
plurimus Eridani per siluam uoluitur amnis.
hic manus ob patriam pugnando uulnera passi, 660
quique sacerdotes casti, dum uita manebat,
quique pii uates et Phoebos digna locuti,
inuentas aut qui uitam excoluere per artis
quique sui memores aliquos fecere merendo:
omnibus his niuea cinguntur tempora uitta. 665
(En. VI, 637-65)

Completo o rito e o voto, enfim chegaram
 A jucundos vergéis e amenas veigas,
 Da bem-aventurança alegres sítios.
 Éter mais largo purpureia os campos, 660
 Que alumia outro Sol, outras estrelas.
 Em gramínea palestra alguns se exercem,
 Brincam na fulva areia em luta e jogos;
 Parte o compasso bate, e baila e canta;
 E ao Trácio, que dedilha ou pulsa as cordas 665
 Com plectro ebúrneo, em roçagante loba,
 A septívoca lira acorde fala.
 Nota-se ali de Teucro a estirpe egrégia,
 Nados em melhor quadra heróis magnânimos,
 Dárdano autor de Tróia, Assáraco, Ilo; 670
 Sem dono ao longe arneses, coches vagos,
 Lanças no chão pregadas, e pascendo
 Livres soltos corcéis pela campanha.
 De armas e carros o que em vivos tinham
 Gosto, amor de nutrir nédios cavalos, 675
 Esse da terra ao seio os acompanha.
 Eis em festins na relva, à destra e à sestra,
 Ledo peã em coro outros modulam
 Num láureo bosque odoro, donde acima
 O Erídano caudal volve entre selvas. 680
 Lá, da pátria em defesa os vulnerados,
 Os sacerdotes castos, os poetas
 Que o puro estro febeu não profanaram,

Os inventores das polidas artes,
Os que renome obrando mereceram,
A todos nívea banda as fronte orna.

685

Primeiramente, é importante enfatizar que, embora localizados no submundo, os Elísios são descritos pelo Mincíade como um lugar repleto de “jucundos vergéis” (*locos laetos*, v. 638), “amenas veigas” (*amoena virecta*, v. 638) e “alegres sítios” (*sedesque beatas*, v. 639). A partir disso, poderíamos entrever uma associação entre o Elísio subterrâneo de Virgílio, de um lado, e as já mencionadas descrições do Elísio de Homero (*Od. IV*, 565-8) e das Ilhas dos Bem-Aventurados de Hesíodo (*OTD* 167-73), de outro. Tal associação se torna ainda mais perceptível se levamos em conta que o adjetivo *fortunatus* (“bem-aventurado”, “afortunado”), empregado por Virgílio como modificador de *nemus* (“bosque”, “campo”) no verso 639 (*Fortunatorum Nemorum*),³⁰⁸ seria uma tradução do termo grego *mákar* (“bem-aventurado”), de modo que poetas latinos costumavam se referir às Ilhas dos Bem-Aventurados (*makárōn nēsoi*) como *Fortunatorum Insulae*³⁰⁹ ou, simplesmente, como *Insulae Fortunatae*. Consequentemente, poderíamos supor, seguindo os passos do comentador Austin (1977, p. 203), que Virgílio teria bebido diretamente da fonte hesiódica, porém transformando o paraíso em uma região do submundo em vez de um lugar distante na terra, substituindo assim *nēsoi* (“ilhas”) por *nemores* (“bosques”). Também Sérvio (*ad Aen. VI*, 638) nota que o mantuano estaria aludindo àquelas maravilhosas ilhas mitológicas (*adludit autem ad insulas fortunatas*),³¹⁰ e conclui que os Campos Elísios poderiam ser indiferentemente colocados nos mundos inferiores, nas Ilhas dos Bem-Aventurados ou, até mesmo, na lua: *campi Elysii aut apud inferos sunt, aut in insulis fortunatis, aut in lunari circulo* (*ad Aen. VI*, 640).

Portanto, ao descrever as moradas aprazíveis de Anquises, Virgílio recorre sobretudo a um catálogo de imagens e vocábulos associados a um tipo especial de *locus amoenus*, bastante semelhante ao Elísio de Homero ou à Ilha dos Bem-Aventurados de

³⁰⁸ Repare que, na tradução de Odorico Mendes, a construção *fortunatorum nemorum sedesque beatas* (v. 639) é vertida, de modo bastante condensado no português, para “da bem-aventurança alegres sítios”.

³⁰⁹ Cf. Plauto, *Trinummus* (549-51): *sicut fortunatorum memorant insulas, / quo cuncti qui aetatem egerint caste suam / conueniant* (“assim como eles falam das Ilhas dos Bem-Aventurados, onde são reunidos todos aqueles que levaram a vida de modo casto”). Cf. Austin, 1977, p. 203; Butler, 1920, p. 214.

³¹⁰ Além de Homero e Hesíodo, encontramos referências mais diretas às moradas dos heróis na *Helena* de Eurípides, quando, já no final da peça, Castor prediz que Menelau será enviado às Ilhas dos Bem-Aventurados: “E ao errante Menelau, pela vontade dos deuses, / está destinado morar na Ilha dos Bem-Aventurados. / Pois as divindades não odeiam os bem-nascidos, / mas eles † aguentam mais penúrias † do que a multidão dos inumeráveis” (1676-79, tradução de Clara Crepaldi). Também Píndaro, na segunda *Ode Olímpica*, alude ao mesmo lugar: “Mas aqueles que ousaram três vezes / ficar num lado e no outro, mantendo a alma livre / de toda a espécie de injustiça, esses seguem a vereda de Zeus, / além da torre de Crono. Aí, à volta da ilha / dos bem-aventurados, sopram / as brisas do oceano; / refulgem as flores de ouro, / umas em terra nas árvores lustrosas, / enquanto a outras alimenta o meio aquático; / de tais flores entrelaçam as mãos com grinaldas e tecem coroas, / sob as sentenças justas de Radamanto” (68-75, tradução de Frederico Lourenço).

Hesíodo. No entanto, se consideramos o elevado número de referências a prados, gramados, florestas e montanhas,³¹¹ poderíamos também pensar essa mesma paisagem como um campo bucólico mais idealizado. Seguindo por essa via, da mesma forma que enxergamos a presença de elementos épicos e cristãos na écloga *Olympia*, poderíamos argumentar que a descrição dos Campos Elísios na *Eneida* também englobaria traços de modelos diversos, provenientes de outras esferas retórico-poéticas, como da filosofia moral e metafísica, das teorias cosmológicas³¹² coetâneas de Virgílio e – por que não? – da própria poesia pastoril. Nesse sentido, acreditamos que a análise comparativa entre o Elísio virgiliano e o boccacciano poderá ressaltar não só os aspectos intergenéricos observados na *Olympia*, mas também no livro VI da *Eneida*, isto é, suas relações com o mundo bucólico.³¹³ Até porque, conforme referimos brevemente em nossa metodologia, a experiência intertextual também envolve um movimento retroativo, em que a leitura de um texto posterior acaba influenciando na leitura de um texto anterior.

O confronto atento dos textos em apreço nos permite notar, por exemplo, que a montanha aparece como um componente central do Elísio não só na descrição bucólica boccacciana, mas também na épica virgiliana. No relato de Olímpia (*Olymp.* 170-196), vimos que a montanha (*mons*, v. 170) ganha destaque na composição do Elísio, o que não nos surpreende – pois, embora a associação do paraíso celestial cristão com a montanha seja, num primeiro momento, mais opaca, a relação da montanha com o gênero bucólico é incontestável.³¹⁴ Por isso mesmo, se associada a diversos elementos épicos (que vimos apontando neste estudo,

³¹¹ Selecionamos alguns exemplos: *cacumen* (“cume”): *Buc.* II, 3; VI, 28; IX, 9; *En.* VI, 678; *campus* (“campo”, “campina”): *Buc.* IV, 28; *En.* VI, 640, 653, 677, 709, 887; *gramen* (“grama”): *Buc.* V, 26, 46; X, 29; *En.* VI, 642, 684; *herba* (“relva”): *Buc.* II, 11, 49; III, 55, 93; IV, 24; V, 26; VI, 54, VII, 41 etc.; *Buc.* VI, 656; *nemus* (“bosque”): *Buc.* VI, 11, 56, 72; VII, 59; VIII, 22, 86; X, 9, 43; *En.* VI, 658, 704; *pratium* (“prado”): *Buc.* III, 111; IV, 43; VII, 11; VIII, 71; X, 42; *En.* VI, 674, 707; *silua* (“floresta”): *Buc.* I, 5; II, 5, 31, 60, 62; III, 46, 57; IV, 3; V, 28, 43, 58 etc.; *En.* VI, 659, 704. Sobre o cenário bucólico de um modo geral, cf. Chandler, 2012, pp. 185-207; Jones, 2011; Leach, 1974; Saunders, 2008.

³¹² A partir do sintagma *aeris in campis* (“nos campos aéreos” ou, na tradução odoricana, “no espaço aéreo”), nos versos finais do livro VI (*En.* VI, 887), Austin (1977, pp. 272-3) sugere que Virgílio esteja aludindo às teorias cosmológicas da ascensão da alma ao céu. Norden (1903, p. 23 ss.) discute esse ponto à luz do mito cosmológico *De facie in orbe lunae uisa* (“Sobre a figura vista no orbe da lua”, 943c), de Plutarco, em que a alma, depois de separada do corpo, é representada vagando na região intermediária entre a terra e a lua, o *aēr*: ali o tempo varia, mas os injustos recebem o devido castigo, e os justos, depois de passarem um longo tempo purificando-se das máculas adquiridas em vida, finalmente ascendem à lua.

³¹³ Não encontramos nenhum autor abordando especificamente essa questão da presença de elementos bucólicos nos Campos Elísios de Virgílio. Entretanto, temos estudos sobre intertextos bucólicos no livro VIII da *Eneida* (cf. e.g. Apostol, 2009). Harrison (2007) também aponta alguns exemplos de traços bucólicos na épica virgiliana.

³¹⁴ A palavra *mons* é recorrente nas *Bucólicas* de Virgílio: cf. *Buc.* I, 83; II, 5, 21; V, 8, 28, 63, 76; VI, 40, 52, 65, 71; VII, 56, 66 etc. Tendemos a concordar com Perini (1977, p. 1060) quando ele diz, em nota *ad locum* ao verso 170 de *Olympia*, que, não obstante as relações entre o paraíso e a montanha observadas em Dante (*Purg.* XXVIII), prevalece em Boccaccio a exigência da topicidade bucólica do alto monte, representando um lugar de excelência. Cf. também Carrara, 1909, p. 55.

e sobre que pretendemos discorrer ainda neste capítulo), a inclusão da montanha no Elísio “épico” de Anquises poderia ser encarada como um empréstimo daquele gênero – um ponto que, em geral, passa despercebido aos comentadores.

Observar a proximidade entre o ambiente bucólico em *Olympia* e o dos Campos Elísios nos leva a considerar a interpretação do verso 658 do excerto virgiliano citado acima, em que verificamos a ocorrência significativa de *superne*: *inter odoratum lauri nemus, unde superne / plurimus Eridani per siluam uoluitur amnis* (“num láureo bosqueodoro, donde acima / o Erídano caudal volve entre selvas” – *En.* VI, 658-9). Esse advérbio latino normalmente indica algo “acima” ou “de cima”³¹⁵ – acepção prevista na tradução odoricana e que, segundo o comentário de Austin (1977, p. 208), faz sentido aqui se imaginarmos o bosque (*nemus*, v. 658) na encosta de uma montanha, com o rio fluindo do alto dela em direção à floresta (*per siluam*, v. 659). Austin, porém, é veementemente contra a interpretação de que o bosque estaria separado da floresta, como se esta se referisse a um lugar na esfera superior, com *superne* indicando “no mundo acima” – de acordo com ele, essa ideia seria “absurda” (*ibid.*). De fato, é assim que alguns comentadores, como Sérvio (aprovado por Norden), leriam esses versos, entendendo *superne* como sinônimo de *ad superos*, “aos domínios superiores” (*superne, id est ad superos – ad Aen.* VI, 659, 7-8). Da nossa parte, tendemos a concordar com Austin, assumindo que, naquele contexto específico, o advérbio *superne* referir-se-ia a uma montanha localizada no submundo, e não fora dele. Então, nessa mesma montanha haveria um bosque, no qual o rio Erídano provavelmente brotaria e depois escorreria abaixo, levando água às outras partes da floresta.³¹⁶ Um pouco mais adiante, nos versos 676-8, teremos a menção ao cume dessa mesma montanha (*iugum*, v. 676; *summa cacumina*, v. 678), de onde a Sibila e Eneias poderão ver os campos cintilantes onde está Anquises.³¹⁷

³¹⁵ O *OLD* nos fornece as seguintes definições de *superne*: “at or to a higher level, above” (1a), “(esp. indicating the level from which an action proceeds)” (1b), “in the upper part” (1c), “on the surface or upper side, on top” (2a), “over one’s other clothes” (2b).

³¹⁶ Carlos Alberto Nunes (1983, p. 129) entende a passagem de modo semelhante, traduzindo-a da seguinte forma: “num bosque ameno de odores loureiros que o Erídano sacro / banha com suas virtudes, *ao vir das paragens de cima*” (grifo nosso). Barreto Feio (2004, p. 196), porém, entende do outro modo: “entre um fragrante bosque de loureiros, / d’onde o Erídano rio pela selva / *volve às regiões supernas* caudaloso” (grifo nosso). Analogamente, na tradução inglesa de Fairclough (1999, p. 579) lemos: “within a fragrant laurel grove, *from where the full flood of the Eridanus rolls upward* [= ‘para cima’] through the forest” (grifo e inserção nossos); e, na nota de rodapé, ele explica: “the Eridanus or Po has an underground course of about two miles near its source, and so was said to spring from the lower world” (p. 578-9, n. 32) – cf. também *Geórg.* IV, 372.

³¹⁷ Norden (de acordo com Austin, 1977, p. 212) nota que a visão a partir de um lugar alto é motivo frequente nos escritos apocalípticos, estando presente em Cícero, *Rep.* VI, 11 (Sonho de Scipião) – *ostendebat... Karthaginem de excelso et pleno stellarum illustri et claro quodam loco* (“de um lugar elevado e claro, iluminado por um céu cheio de estrelas, ele apontava Cartago”) – e em *Mateus* 4:8 – *iterum adsumit eum*

De modo semelhante, a luz (*lumen*) aparece como um elemento distintivo tanto no Elísio de Virgílio como no de Boccaccio – cf. *Olymp.* 171 (*lumine perpetuo clarus*, “iluminado com a luz perpétua”) e *En.* VI, 640-1 (*largior hic campos aether et lumine vestit / purpureo*, “éter mais largo purpureia os campos, / que alumia”).³¹⁸ Particularmente em Virgílio, a luminosidade das campinas purpúreas do Elísio acaba sendo intensificada pelo contraste com a escuridão das demais regiões do Tártaro, marcada anteriormente no poema pelo uso reiterado do termo “sombra” (*umbra*)³¹⁹ – antes de encontrar seu pai no Elísio, por exemplo, ao passar pelos “lugentes campos” (*lugentes campi* – VI, 441), Eneias reconhece a miserável Dido entre as sombras (*per umbras obscuram* – VI, 452-3), e então, vertendo lágrimas, ele explica à rainha cartaginesa que fora constrangido pelos deuses a percorrer, na noite profunda, as sombras e os horrendos antros (*ire per umbras, / per loca senta situ cogunt noctemque profundam* – VI, 461).³²⁰ Um pouco mais adiante, veremos como isso se relaciona com outra passagem da *Olympia*.

De modo mais pontual, encontramos também, em ambas as versões do Elísio, menções aos prados do lugar – cf. *Olymp.* 200-1 (*hac in gramineo summo sedet aggere grandis / Archesilas*, “lá, sobre um alto monte gramíneo, está assentado o grande Arcésilas”) e *En.* VI, 642 (*pars in gramineis exercent membra palaestris*, “em gramínea palestra alguns se exercem”) –, bem como à existência de estrelas e astros de um tipo incomum – cf. *Olymp.* 188-9 (*aureus est nobis sol ac argentea luna, / et maiora quidem quam vobis sydera fulgent*, “de ouro é o nosso sol e de prata é a nossa lua, e maiores que as suas brilham as nossas

diabolus in montem excelsum valde et ostendit ei omnia regna mundi et gloriam eorum (“Depois, o Diabo o levou a um monte muito alto e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e o seu esplendor”, tradução *BJ*).

³¹⁸ De acordo com Austin (1999, p. 204) *purpureo* neste caso não estaria indicando a cor púrpura, mas sim o caráter brilhante, esplêndido da luz, como em *En.* I, 590-1, quando Vênus reveste Eneias com “a luz purpúrea/resplendente da juventude” (*lumenque iuventae / purpureum*); e também em *Buc.* IX, 40, com referência à primavera: *hic uer purpureum* (“aqui a primavera resplendente” (traduções nossas) – cf. sentido 3 de *purpureus* no *OLD*. Nas palavras de Austin (*ibid.*), “Elysium has the delight of a bright sparkling day in spring, full of colour and animation” – cf. Píndaro, *Ode Olímp.* II, 72-3; Luciano, *Ver. Hist.* II, 12 (Cidade dos Bem-aventurados). Notemos, contudo, que, no verso 216 de *Olympia*, Boccaccio usa o mesmo adjetivo para se referir à cor, ao descrever a “a purpúrea ordem de homens veneráveis” (*Purpureus... ordo virum venerabilis*) – aqui, provavelmente ele estaria seguindo a descrição da procissão mítica no paraíso terrestre do *Purgatório* de Dante (Canto XXIX).

³¹⁹ Para uma análise mais detalhada do uso do termo *umbra* no livro VI da *Eneida*, cf. Negri, 1984; e Cardoso, 2004 (reimpressão), pp. 413-22. Sobre *umbra* nas obras de Virgílio como um todo, cf. Dominik, 2009a e 2009b.

³²⁰ Em comentário *ad locum*, Austin (1977) detecta nos versos 637-78 do livro VI da *Eneida* ecos significativos com a já mencionada *Ode Olímpica* II de Píndaro (v. 56 ss.), que apresenta influências órfico-pitagóricas, e também com o lamento (*thrênos*, fr. 114, OCT) preservado por Plutarco na *Consolação a Apolônio* (*Consolatio ad Apollonium*, 35): “both passages convey, as Virgil does, a sense of light and colour and serenity; there are the same innocent pleasures, the same just reward to the just”. Além disso, a presença de Orfeu (*En.* VI, 645) e de Museu (v. 667, não citado) seria outro indício da dívida de Virgílio para com a doutrina órfico-pitagórica, que, segundo Austin (*ibid.*, pp. 202-3), torna-se evidente na exposição de Anquises sobre a reencarnação (*En.* VI, 724 ss.).

estrelas”) e *En.* VI, 641 (*solemque suum, sua sidera norunt*, “que alumia outro Sol, outras estrelas”).³²¹ Ademais, nos dois relatos verificamos alusões ao deus Febo Apolo: cf. *Olymp.* 171-2 (*primus ab imis / insurgit terris Phebus*, “Febo, das profundezas da terra, é o primeiro a emergir”) e *En.* VI, 662 (*quique pii uates et Phoebos digna locuti*, “os sacerdotes castos, os poetas / que o puro estro febeu não profanaram”).

Ainda no que diz respeito às passagens já mencionadas (*Olymp.* 170-196 e *En.* VI, 637-65), em ambas as descrições notamos duas ocorrências do adjetivo *letus/laetus*, “alegre” (*Olymp.* 174, 191; *En.* VI, 638, 657), com referência a diferentes aspectos do ambiente (loureiros, regiões, assentos, canções). Outros paralelos, contudo, emergem do confronto desse mesmo excerto da *Eneida* VI com outros trechos da écloga boccacciana, como aquele em que a Olímpia narra as atividades cotidianas dela e de seus companheiros celestiais no Elísio:

Olymp. *Nos pueri legimus flores factisque corollis*
cingimus intonsos crines letisque choreis
ambimus silvam fontes rivosque sonoros, 265
et mediis herbis ludentes vocibus altis
Parthenu placide meritos cantamus honores
et geniti laudes pariter.
(Olymp. 263-8)

Olímp. Nós, crianças, colhemos flores; enfeitamos os cabelos compridos com as coroinhas que fazemos; passeamos com alegres danças pela selva, fontes e rios sonoros; [265] e, brincando nos gramados, cantamos em voz alta as merecidas honras à plácida Partênope e os louvores ao seu filho.

Assim como na descrição virgiliana acima (*En.* VI, 656-9), aqui em *Olympia* o leitor também pode visualizar uma espécie de coro, em que os participantes cantam felizes – cf. *Olymp.* 266-8 (*vocibus altis / Parthenu placide meritos cantamus honores / et geniti laudes pariter*, “cantamos em voz alta as merecidas honras à plácida Partênope e os louvores ao seu filho”) e *En.* VI, 657 (*laetumque choro paeana canentis*, “ledo peã em coro outros modulam”) –, em meio a campos aprazíveis e melífluos rios – cf. *Olymp.* 266 (*mediis herbis*, “nos gramados”) e *En.* VI, 656 (*per herbam*, “na relva”); *Olymp.* 265 (*ambimus silvam fontes*

³²¹ A respeito desse ponto, encontramos ecos textuais entre as descrições de Virgílio e Boccaccio e uma passagem do *De raptu Proserpinae* (“Sobre o rapto de Prosérpina”) do poeta Claudiano (c. 370-404), em que o deus Plutão, ao mostrar as vantagens de seu reino para Prosérpina, diz a ela: *amissum ne crede diem: sunt altera nobis / sidera, sunt orbis alii, lumenque videbis / purius Elysiumque magis mirabere sole* (II, 282-4; ed. J. B. Hall, 1969. “Não creia ter perdido a luz do dia: temos outras estrelas, outros astros, e aqui você verá e se admirará com uma luz mais pura que a do sol do Elísio e de seus habitantes”). É bastante provável que Boccaccio tenha lido Claudiano, visto que ele o cita em diversas passagens das *Genealogie* (cf. e.g. I, 1, 2-3; II, 3, 2; III, 8, 3; III, 9, 1; XI, 4, 2; XIV, 19). Cf. Osgood, 1930, pp. XII e XXIV; Gittes, 2008, p. 63-4.

rivosque sonoros, “passeamos com alegres danças pela selva, fontes e rios sonoros”) e *En.* VI, 659 (*plurimus Eridani per siluam uoluitur amnis*, “o Erídano caudal volve entre selvas”). Particularmente no que concerne a este último par de versos, talvez seja interessante notar que os habitantes do Elísio virgiliano cantam *paeanas*, isto é, “peãs” ou hinos em louvor a Febo, ao passo que Olímpia e as outras crianças cantam músicas em homenagem à Partênopé (Virgem Maria) e ao seu filho (Jesus Cristo).

Feitas essas considerações, avancemos agora na *Eneida* VI e retrocedamos um pouco em *Olympia*, de modo a comparar o encontro de Eneias com seu pai e o de Sílvio com sua filha. Antes disso, porém, devemos lembrar que, ao contrário do herói troiano, que na épica virgiliana empreende literalmente uma descida ao inferno, o velho Sílvio, no poema boccacciano, tem uma visão de Olímpia numa floresta, de madrugada (e aqui também podemos atestar outro forte intertexto com a *Commedia* dantesca).³²² Não obstante, ambos os encontros de Eneias e Sílvio com os fantasmas de seus respectivos familiares mortos apresentam pontos em comum, a começar pelo fato de que ambos transcorrem sob o pano de fundo de um cenário tipicamente ameno:

*dixit et ante tulit gressum camposque nitentis
desuper ostentat; dehinc summa cacumina linquunt.
At pater Anchises penitus conualle uirenti
inclusas animas superumque ad lumen ituras* 680
*lustrabat studio recolens omnemque suorum
forte recensebat numerum carosque nepotes
fataque fortunasque uirum moresque manusque.
isque ubi tendentem aduersum per gramina uidit
Aenean, alacris palmas utrasque tetendit,* 685
*effusaeque genis lacrimae et uox excidit ore:
'uenisti tandem, tuaque exspectata parenti
uicit iter durum pietas? datur ora tueri,
nate, tua et notas audire et reddere uoces?
sic equidem ducebam animo rebarque futurum* 690

³²² Cf. Dante, *Inferno* I, 1-6, 61-9: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura // esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! // (...) Mentre ch’i’ rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco. // Quando vidi costui nel gran diserto, / ‘Miserere di me’, gridai a lui, / ‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’ // Rispuosemi: ‘Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui’” (“A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura: / estava a reta minha via perdida. // Ah! que a tarefa de narrar é dura / essa selva selvagem, rude e forte / que volve o medo à mente que a figura. (...) // Quando eu já para o vale descaído / tombava, à minha frente um vulto incerto / que por longo silêncio emudecido // parecia, irrompeu no grão deserto: / ‘Tem piedade de mim’, gritei-lhe então, / ‘quem quer que sejas, sombra ou homem certo’. // E ele me respondeu: ‘Homem já não, / homem eu fui, e foi de pais lombardos, / mantuanos ambos, minha geração’”). Lembremos também que, no famoso episódio da *nékyia* (*Od.* XI), não é Odisseu que desce ao Hades, e sim os espíritos que vão até ele – “it is important to note here that a *nekylia* does not necessarily denote the same event as a *katabasis*. The LSJ defines a *nekylia* as ‘a rite by which ghosts were called up and questioned about the future,’ whilst it defines a *katabasis* as simply ‘a way down, a descent’” (McLardy, 2014, p. 32, n. 66).

*tempora dinumerans, nec me mea cura fefellit.
 quas ego te terras et quanta per aequora uectum
 accipio! quantis iactatum, nate, periclis!
 quam metui ne quid Libyae tibi regna nocerent!*
 (En. VI, 679-94)

E, a guiá-los,
 Do cume ostende as nítidas campinas,
 E a virente convale os vai descendo. 700
 Meditabundo Anquises, nele inclusas,
 As almas resenhava a tornar prestes
 À luz superna; e dos queridos netos
 O número talvez recenseava,
 Seus costumes e ações, fortuna e fados. 705
 Quando assomava Eneias pela grama,
 O ancião jubiloso alonga as palmas,
 E as faces rosciando a voz desprega:
 “Venceste, enfim, piedoso a dura estrada,
 Como esperava! És tu, meu caro Eneias?
 Ouvir-te os notos sons, render-tos posso! 710
 Para agora isto os cálculos me davam:
 Certo não me enganou meu pensamento.
 Por que terras jogado, por que mares,
 Por que perigos, filho, eu te recebo!
 Quanto receei que a Líbia te estorvasse!” 715

*Silv. Pastorum venerande deus Pan, deprecor, assis;
 et vos, o pueri, flammis occurrere lymphis.
 Siste parum, Terapon, paulum consiste. Quid istud? 25
 quid video? Sanusne satis sum? dormio forsán?
 Non facio! Lux ista quidem, non flamma vel ignis.
 Nonne vides letas frondes corilosque virentes
 luminis in medio, validas ac undique fagos
 intactas? Imo nec nos malus ardor adurit. 30*
*Ter. Si spectes celo, testantur sydera noctem:
 in silvis lux alma diem. Quid grande paratur?*
*Silv. Sic natura vices variat, noctemque diemque
 explicuit mixtos terris; nec lumina Phebe,
 nec solis radios cerno! Non sentis odores 35
 insolitos silvis? Nemus hoc si forte sabeum
 fecisset natura parens... Quos inde recentes
 nox peperit flores? quos insuper audio cantus?
 Hec superos ambire locos et pascua signant.*
*Olymp. Salve, dulce decus nostrum, pater optime, salve! 40
 Ne timeas, sum nata tibi. Quid lumina flectis?*
*Silv. Nescio num vigilem, fateor, seu somnia cernam,
 nam coram genite voces et dulcis ymago
 stant equidem: timeo falli, quia sepe per umbras
 illusere dii stolidos. Nos claustra petamus. 45*
*Olymp. Silvi, quid dubitas? an credis Olympia patrem
 ludat et in lucem sese sine numine divum
 prebeat? Huc veni lacrimas demptura dolentes.
 (Olymp. 23-48)*

Sílv. Ó Pã, venerando deus dos pastores, eu imploro, nos ajude! E vocês, ó meninos, com água enfrentem as chamas. Pare um pouco, Terápon! Fique aqui um pouco. O que é isso? [25] O que vejo? Acaso estou suficientemente são? Talvez eu esteja dormindo. Mas creio que não! Essa luz, de fato, não é chama nem fogo. Você não vê as afáveis frondes e as aveleiras verdejantes em meio à luz, e também as vigorosas faias por toda parte intactas? E a nós também, é verdade, o calor danoso não queima. [30]

Ter. Se você olha para o céu, as estrelas atestam a noite; nas selvas a luz profícua, o dia. Que prodígio se prepara?

Sílv. Assim a natureza varia sua rotina: a noite e o dia misturados ela estendeu sobre a Terra. Nem as luzes de Feba, nem os raios de sol eu consigo discernir. Você não sente perfumes [35] insólitos nas selvas? É como se a mãe natureza tivesse feito deste um bosque dos sabeus... Que flores novas a noite gerou neste lugar? Que cantos eu ouço vindos de cima? Estas coisas mostram que os deuses supernos rodeiam os lugares e prados.

Olímp. Salve! Ó doce glória nossa, excelente pai, salve! [40] Não tema, sou sua filha. Por que desvia os olhos?

Sílv. Confesso não saber se agora estou acordado ou sonhando, pois a voz de minha filha e a sua doce figura realmente se colocam diante de mim: eu temo estar sendo enganado, visto que os deuses muitas vezes escarnecem dos tolos por meio de fantasmas. É melhor buscarmos um abrigo! [45]

Olímp. Sívio, por que você duvida? Acredita mesmo que Olímpia zombaria de seu pai? E que ela se apresentaria envolta em luz sem o consentimento dos deuses? Eu vim aqui para aplacar suas lágrimas dolentes.

O primeiro excerto foi extraído da última parte do livro VI da *Eneida*, nomeadamente daquela em que Eneias e a Sibila, escoltados pela alma de Museu, “profeta exímio” (*optime uates – En. VI, 669*),³²³ finalmente encontram Anquises, enquanto este estava inspecionando as almas de seus futuros descendentes romanos nas “nítidas campinas” (*camposque nitentis – v. 677*), em um “virente convale” (*penitus conualle uirenti – v. 679*). O segundo excerto, por sua vez, foi selecionado do início de *Olympia*, e refere-se ao momento em que Sívio, alertado por Terápon (*Olymp. 18-32*), divisa uma forte luz na floresta, que faz ambos cogitarem um incêndio corrompendo toda a mata. Sívio, então, compreende que a luz em questão não era “chama nem fogo” (*non flamma vel ignis – v. 27*), mas sim o espírito luminoso de sua falecida filha, que logo começa a falar com ele. Aqui podemos observar aquele mesmo contraste, a que acenamos anteriormente, ao tratar da passagem *En. VI, 640-1* (*largior hic campos aether et lumine uestit / purpureo*, “éter mais largo purpureia os campos, / que alumia”), entre luz e escuridão: em Virgílio, o brilho imanente do Elísio se opõe às trevas das outras regiões infernais; em Boccaccio, a luminosidade divina de Olímpia contrasta com a escuridão da floresta durante a madrugada: “a noite e o dia misturados ela estendeu sobre a Terra. Nem as luzes de Feba, nem os raios de sol eu consigo discernir” (*noctemque*

³²³

Conforme apontam os comentadores, dentre os quais Austin (1977, p. 210), Museu pode ser entendido como Orfeu.

*diemque / explicuit mixtos terris; nec lumina Phebe, / nec solis radios cerno – Olymp. 33-5).*³²⁴

Vê-se que o elemento “luz” adquire efetivamente uma função e um efeito cruciais em ambas as descrições do Elísio, especialmente se considerarmos que, ao contrário dos outros atributos, este seria constituído de uma matéria mais sutil, mas que ao mesmo tempo transpassa tudo, envolvendo os lugares e os personagens com uma aura divina e imaterial. Em Virgílio, essa ideia de brilho sagrado aparece ainda associada àquela do puro éter (*aether* – *En.* VI, 640), elemento constantemente relacionado, em fontes da mitologia grega, ao conceito de céu infinito e à morada dos deuses.³²⁵ Conforme sugerido pelo comentador H. E. Butler (1920, p. 215), também nesse passo Virgílio provavelmente teria seguido a descrição homérica do Olimpo:

A de olhos glaucos, Atena, afastou-se ao falar tais palavras,
e retornou para o Olimpo, onde a sede, é sabido, se encontra,
sempre tranquila, dos deuses. Por ventos jamais é abalada,
nem por tormentas de chuva ou por neve; escampado, infinito,
o éter [*aíthrē*] por cima se estende, impregnado de luz irradiante
(*Od.* VI, 41-5; tradução de Carlos Alberto Nunes; inserção nossa)³²⁶

Assim, ao seguir de perto o esquema homérico – mas, como Butler (*ibid.*) nos lembra, é importante ressaltar que a concepção do Elísio como um paraíso luminoso já estaria calcada numa crença popular e religiosa grega –, Virgílio acaba adicionando uma luminosidade sobrenatural ao seu Elísio subterrâneo, que refletiria alusivamente os mitos poéticos (e cosmológicos) acerca das regiões superiores. No que diz respeito a Boccaccio, ainda, é difícil não associarmos as descrições da luz em *Olympia* com aquelas da *Commedia* dantesca, ou mesmo o encontro entre Sívio e o espírito de sua querida filha com aquele entre o personagem Dante e sua amada Beatriz:

O isplendor di viva luce eterna,
chi palido si fece sotto l’ombra
sì di Parnaso, o bebbe in sua cisterna,

139

³²⁴ Podemos perceber, também, um contraste entre essa luz que pervade *Olympia* e a escuridão que domina a décima écloga do *Bucolicum*, *Vallis opaca*, em que se descrevem as regiões infernais: *Atra loci facies nebulis fumoque palustre; / perpetua sordent vallis fuligine rupes* (*Vallis Opaca*, 82-3. “O aspecto do lugar é sombrio, pantanoso, com névoas e fumaça; os rochedos do vale são manchados com eterna fuligem”); *implicite miseris reddentes flentibus umbras / insurgunt silve* (vv. 92-3. “De modo intrincado as selvas erguem tristes sombras, lançadas aos sofreadores”).

³²⁵ Cf. Hes., *Teog.* 124 ss.; e Hig., *Fab., praef.* (citados por Grimal, 2005, p. 154).

³²⁶ Na tradução de Mendes: “Advertida a princesa, a deia ascende / à beata mansão, que deleitosa / nunca ventos açoutam, regam chuvas, / ou neve asperge; onde ar sereno e limpo, / onde vivo esplendor eterno brilha” (*Od.* VI, 33-7).

che non paresse aver la mente ingombra, tentando a render te qual tu paresti là dove armonizzando il ciel t'adombra,	142
quando ne l'aere aperto ti solvesti? (<i>Purg.</i> XXXI, 139-45)	145
Ó, reflexo da viva luz eterna, quem que, tornado pálido na sombra do Parnaso, bebendo em sua cisterna,	139
poderia encobrir como se assombra, ao tentar descrever qual te mostraste lá, onde a harmonia dos céus inda te ensombra,	142
quando no ar o teu véu desataste?	145

Parafrazeando aqui as palavras da estudiosa Susan Knutson (2000, p. 184), percebe-se que, nessas últimas estrofes do Canto XXXI do *Purgatório*, Dante se refere à sua musa angelical como o “reflexo da viva luz eterna” (“isplendor di viva luce eterna”, v. 139), enfatizando assim as qualidades que Beatriz teria em comum com o Paraíso. E, de fato, poderíamos dizer o mesmo a respeito da personagem Olímpia na écloga boccacciana, que traz consigo, com o consentimento divino, uma grande parcela de luz celestial, semelhante ao fogo, iluminando toda a selva obscura em que Sívio se encontrava: “Sívio, por que você duvida? Acredita mesmo que Olímpia zombaria de seu pai? E que ela se apresentaria envolta em luz sem o consentimento dos deuses?” (*Silvi, quid dubitas? an credis Olympia patres / ludat et in lucem sese sine numine divum / prebeat? – Olymp.* 46-8).

Não obstante, essa associação entre visão celestial e noite ou escuridão é confirmada também em textos antigos – na *Ilíada*, por exemplo, Agamêmnon narra o seu falacioso sonho da seguinte forma: “no sono me veio uma imagem divina, / na noite suave, que o ilustre Nestor por demais parecia” (II, 56-7, tradução de Carlos Alberto Nunes). E o próprio Boccaccio nos recorda, em um capítulo do primeiro livro das *Genealogie* dedicado ao Sono (*De Somno Herebi filio XVII^o*), que Morfeu, na mitologia, teria sido um dos mil filhos de Hipnos (Sono), e que era capaz de mimetizar todo tipo de face, voz e característica humanas. Então, citando uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio (XI, 635-8), o nosso autor diz: “quando ordenado, ninguém era mais hábil que ele [= Morfeu] em mimetizar um jeito de andar, um semblante ou uma voz, adicionando tanto as vestes como as palavras mais características; mas ele imitava apenas humanos” (*non illo iussos solertior alter / exprimit incessus vultumque sonumque loquendi, / adicit et vestes et consuetissima cuique / verba, sed hic solus homines imitatur – Gen. deo.* I, 31, 18; ed. Jon Solomon, 2011).

Poderíamos divisar, portanto, uma associação tradicional, tópica, entre relatos de visões e noite/sono. Particularmente em *Olympia*, a oposição entre luz e escuridão é, como vimos, acentuada logo no início do poema, quando Sílvio, recém-acordado em plena madrugada, tem uma visão da filha. Além das correspondências mencionadas, também não podemos deixar de destacar, nesse caso, a alusão a um famoso *topos* do gênero medieval do sonho-visão, porquanto nesse tipo de literatura convencionou-se que um ser iluminado e sábio (anjo, santo, espírito celestial) fizesse sua aparição à noite ou durante a madrugada.³²⁷

Ao lado do *locus amoenus* – que tradicionalmente se opõe ao *locus horridus* ou *locus terribilis* –³²⁸ e de outras tópicas, a da luz divina integra o variegado acervo de peças literárias de Boccaccio, e pode ser adaptada nos seus mais diversos trabalhos. No *Corbaccio*, por exemplo, antes de cair no sono e ter a experiência do sonho-visão central que irá fomentar

³²⁷ A associação entre sonho, visão e madrugada foi bastante explorada no Medievo. Curiosamente, acreditava-se que havia uma enorme probabilidade de que as visões ou sonhos tidos num horário mais próximo do amanhecer fossem verdadeiras, porque o processo digestivo já teria sido concluído (!). O filósofo inglês Adelardo de Bath (c. 1080-c. 1152), em *De eodem et diverso* (“Sobre o semelhante e o diverso”), por exemplo, postulava o seguinte: “no sono a alma, uma vez que esteja de certo modo mais livre da perturbação dos sentidos, toca no âmage e por vezes descobre a verdade ou a probabilidade acerca das coisas futuras. E ela é menos enganada durante a alvorada, porquanto então ela se encontra mais desimpedida com os alimentos digeridos. Com efeito, a comida que ali predomina sufoca a verdade” (*in somnis anima, quia quodammodo tunc liberior est a uexatione sensuum, aciem stringit et de futuris etiam aut uerum aut uerisimile quandoque deprehendit et sub aurora minus fallitur, utpote iam digestis cibis expeditior. Adeo hi ibi dominantur, uerum suffocant* – ed. H. Willner, 1903, p. 13). Conforme apontado por Steven Kruger (1992, p. 72), essa ideia relacionando sonhos e digestão teria uma base “científica”, estando presente no *Liber de anima* (“Livro da alma”, II, 4, 2) de Avicena (980-1037), e se tornaria extremamente recorrente nas teorias sobre o sonho posteriores, fazendo seu caminho até a *Commedia* de Dante – cf. e.g. *Inf.* XXVI, 7: “mas, se é verdade o que n'alva se sonha (...)”. Sobre a tópica do “sonho matinal profético” em Dante, cf. Speroni (1948, pp. 50-9). Vale ressaltar que a oposição entre sonhos verdadeiros e falsos também aparece no livro VI da *Eneida*, particularmente no verso 896: *sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes* (“mandam falsas visões à luz os manes”). Sobre o sonho-visão em Boccaccio, ver Cassell (1967, pp. XVI-II): “Boccaccio himself had used dreams often throughout his literary career: the *Filocolo* contains the dream of Florio; the *Teseida*, the vision of Arcita's soul, reminiscent in many aspects of Cicero's *Somnium Scipionis* and Boethius' *Consolatio Philosophiae*; the *Commedia delle ninfe fiorentine*, the dream of Caleone; the *Ninfale fiesolano*, the dream of Africo; and the *Fiammetta*, the vision of Venus. (...) Typically, the dream-vision depicted the progress of ethical education and spiritual enlightenment of a person lost and morally bewildered, who, having strayed from the norms of his society and religion, sorrowed over his confusion and past misfortunes. Abandoning his companions for solitude, he made his way to his own chamber, or to an open place by a stream, where he fell asleep and experienced rapture in a dream or trance. The experience generally took place in early spring in an allegorical setting having a conventionalized topography. Following his appetites instead of reason and immersed in a state of self-indulgent lethargy, the visionary found himself in a beautiful meadow dotted with herbs and flowers, and he continued down his symbolic path of dalliance until he became lost in a trackless waste, or, perhaps, a *dark forest*. (...) *The despairing dreamer then met a guide* whose appearance (...) struck the narrator dumb with fright. There followed a dialogue or debate” (grifos nossos). Cf. também Branca, 1942, pp. 20-47. Embora este seja sem dúvida um assunto muito rico e fascinante, infelizmente temos de reconhecer que ele foge do âmbito de nossas atuais investigações.

³²⁸ Sobre o *locus horridus*, cf. e.g. Mugellesi, 1973, p. 43; Schiesaro, 1985, pp. 211-23; De Biasi, 1990; Petrone, 1988, pp. 3-18; Malaspina, 1994, pp. 7-22. Estamos considerando a tipologia do *locus horridus* como oposta à do *locus amoenus* (aquele seria, portanto, um *locus inamoenus*); alguns autores, porém, fazem uma distinção mais sutil entre *locus horridus* e *locus terribilis*, dizendo que o primeiro se constituiria dos mesmos elementos do *locus amoenus*, mas com diferentes conotações (seria uma espécie de lugar ameno perigoso, hostil) – cf. Malaspina, 1994, p. 12.

todo o “tratado” – para usarmos a classificação dada pelo próprio autor à obra –,³²⁹ o narrador tem uma espécie de epifania, um pensamento vivo que se assemelha a um espírito falando diretamente com ele, e que parece ter sido enviado por uma “luz celestial”.³³⁰ Assim, não nos seria surpreendente constatar que essa mesma associação poética – entre luz, Deus e visão – é estabelecida em *Olympia*.³³¹

Voltando agora à nossa análise comparativa entre o Elísio de Virgílio e o de Boccaccio, no que concerne aos demais atributos do local, podemos observar também que os dois poetas dão destaque à qualidade das flores e da vegetação: cf. *Olymp.* 35-8 (*Non sentis odores / insolitos silvis? Nemus hoc si forte sabeum / fecisset natura parens... Quos inde recentes / nox peperit flores?*, “Você não sente perfumes insólitos nas selvas? É como se a mãe natureza tivesse feito deste um bosque dos sabeus... Que flores novas a noite gerou neste lugar?”) e *En.* VI, 679 (*conualle uirenti*, “virente convale”).³³²

No caso de Boccaccio, é curioso notar, ainda, que a ênfase não recai tanto sobre as flores propriamente ditas, mas, antes, sobre os aromas insólitos exalados por elas (*odores... insolitos*, *Olymp.* 35-6), e que Sívio associa a perfumes árabes – ou, para utilizar as palavras do personagem, aos perfumes de um bosque sabeu (*Nemus... sabeum*, v. 36). Aliás, notamos que essa mesma associação, bastante peculiar, é feita também na *Eneida* de Virgílio (I, 416),³³³ mas sobretudo nas *Geórgicas*, em versos que claramente espelham, inclusive sintaticamente, o fragmento boccacciano acima citado: *nonne uides, croceos ut Tmolus odores, / India mittit ebur, molles sua tura Sabaei...?* (“o Tmolo odores / cróceos mandar não vês, marfim as índias, / moles Sabeus o incenso?” – *Georg.* I, 56-7).³³⁴ De modo análogo, na *Commedia*, Beatriz faz sua primeira aparição a Dante “em meio a uma nuvem de flores” (*dentro una nuvola di fiori* – *Purg.* XXX, 28).

³²⁹ Cf. *Corb.* 3: “intendo di dimostrare nello umile trattato seguente una speciale grazia, non per mio merito ma per sola benignità di Colei”.

³³⁰ Cf. *Corb.* 8: “in così fatta battaglia dimorante, credo da celeste lume mandato, sopravvenne un pensiero”.

³³¹ A analogia entre Jesus Cristo e a luz, e mais especificamente o sol, é frequente nas Escrituras – cf. Mt 4:16 e 17:2; Jo 1:4-9, 3:19-20, 8:12, 9:5, 12:35-6 e 12:46. Há também ocorrências no Velho Testamento, associando Deus e luz: Dt 4:24; Sl 84:11; Ml 4:2 etc.

³³² Segundo o *OLD*, o verbo *uireo* pode se referir a plantas que “crescem verde” (“to show green growth”, 1a), ou a lugares que apresentam “vegetação ou folhagem verde” (“to be green with vegetation or foliage, be verdant”, 1b).

³³³ *Ipsa Paphum sublimis abit sedesque revisit / laeta suas, ubi templum illi centumque Sabaeo / ture calent arae sertisque recentibus halant* (*En.* I, 415-7. “A deusa a Pafos / remonta, a espaiar no sítio ameno / onde o sabeu perfume arde em cem aras, / e recentes festões seu templo aromam”).

³³⁴ Em comentário à passagem, Richard Thomas (1988, p. 77) observa que *nonne uides* é um procedimento didático, ocorrendo quinze vezes em Lucrécio e usado para introduzir um *exemplum*. Thomas (*ibid.*) explica também que os sabeus (árabes), assim como a maioria dos orientais, eram tradicionalmente representados como efeminados, delicados.

Acreditamos que, no contexto particular do Elísio, a alusão a essas fragrâncias balsâmicas adquire uma função similar à da luz; ora, o odor também é um elemento impalpável, sutil, que pode ser percebido mas não tocado, assim como os próprios espíritos (*animae*)³³⁵ e deuses. Na verdade, esses dois componentes – luz e perfume – estariam relacionados ao éter divino, que consiste, como já dissemos, da mais pura luz, mas também do mais puro ar; e, na écloga de Boccaccio, ambos são tidos como indícios ou presságios de uma presença celestial. Ao final do poema, depois de ter se esvaído pelos ares, Olímpia deixa, como rastro de sua breve visita à floresta, apenas o seu agradável perfume: “Ai! Ela se dissipou nos ares etéreos, levando consigo os perfumes que trouxe” (*Heu, cessit in auras / ethereas traxitque simul quos duxit odores – Olymp. 281-2*). E, mais uma vez, esse importante aspecto da composição boccacciana encontrará respaldo na *Eneida*,³³⁶ nomeadamente numa cena do livro I, em que a deusa Vênus, após conversar com seu filho numa floresta, abandona seu disfarce humano e logo desaparece, deixando apenas a impressão de seu perfume no ar:

*Dixit et auertens rosea ceruice refulsit,
ambrosiaequae comae diuinum uertice odorem
spirauere; pedes uestis defluxit ad imos,
et uera incessu patuit dea.
(En. I, 402-5)*

Dá costas, e a cerviz rosada fulge,
De ambrosia odor celeste a coma expira;
A veste escoá aos pés; no andar se ostenta
Vera deusa.

³³⁵ Vale notar que *anima* (“alma”) teria como sentido primeiro “o ar respirado por um animal”, “respiração” (*OLD* 1a), “o ato de respirar como manifestação característica da vida (em oposição à morte)” (2); por extensão, passou a designar “a parte não material (em oposição ao corpo)”, “a alma”, “a vida” (5a) e, ainda, “um espírito desencarnado”, “fantasma” (6a). Somente no livro VI da *Eneida*, o termo é empregado catorze vezes, nos versos: 264, 319, 411, 427, 436, 486, 669, 680, 713, 720, 758, 817, 827 e 884.

³³⁶ Novamente, podemos encontrar intertextos com a *Commedia*, se lembrarmos que Dante infunde seu Paraíso de cores e luzes, mas também de aromas – a visão do rio de luz, no Empíreo, transforma-se na experiência altamente olfativa da Rosa Mística, por exemplo: “e vidi lume in forma di riviera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. // Di tal fiumana uscian faville vive, / e d’ogne parte si mettien ne’ fiori, / quasi rubin che oro circunscrive; // poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge; / e s’una intrava, un’altra n’uscía fori” (*Par. XXX, 61-9*. “E vi uma luz que como rio corria, / de fulgores fulgindo, entre as ornadas / beiras de primavera luzidia. // Fagulhas vivas, do curso saltadas, / lado a lado entranhavam-se nas flores, / quais raras gemas em ouro engastadas. // E, como que inebriadas dos olores, / reafundavam depois na corrente, / da qual saíam então iguais fulgores”). Possivelmente, aqui teríamos uma alusão também ao *Anticlaudianus* (c. 1181-4) de Alain de Lille – poema épico-filosófico cuja cópia Boccaccio possuía: *Pullulat in flores mens isto tacta calore, / Et terram mentis uirtutum flore beato / Purpurat iste calor, dum uer celeste reducit* (VI, 270-3. “Nesse calor a mente tocada pulula em flores, e esse calor torna púrpura a terra da mente virtuosa com a beata flor, enquanto a primavera celeste o acompanha”). A relação de Boccaccio com Alain de Lille é outro ponto que, a nosso ver, carece da atenção dos estudiosos.

Seguindo adiante em nossa análise, encontramos outros paralelos significativos entre o livro VI da *Eneida* e *Olympia*. Consideremos, pois, a passagem em que Anquises, na épica virgiliana, interroga seu filho acerca das dificuldades e perigos pelos quais ele tem passado e aquela em que Sílvia, na écloga boccacciana, pergunta à sua filha onde ela esteve escondida durante todo o tempo em que os dois estiveram separados:

*'uenisti tandem, tuaque exspectata parenti
uicit iter durum pietas? datur ora tueri,
nate, tua et notas audire et reddere uoces?
sic equidem ducebam animo rebarque futurum
tempora dinumerans, nec me mea cura fefellit.
quas ego te terras et quanta per aequora uectum
accipio! quantis iactatum, nate, periclis!
quam metui ne quid Libyae tibi regna nocerent!'*
(*En.* VI, 687-94) 690

“Venceste, enfim, piedoso a dura estrada,
Como esperava! És tu, meu caro Eneias?
Ouvir-te os notos sons, render-tos posso! 710
Para agora isto os cálculos me davam:
Certo não me enganou meu pensamento.
Por que terras jogado, por que mares,
Por que perigos, filho, eu te recebo!
Quanto receei que a Líbia te estorvasse!” 715

*Silv. Agnosco: nec fallit amor, nec somnia fallunt.
O nimium dilecta michi, spes unica patris,
quis te, nata, deus tenuit? Te Fusca ferebat,
calcidicos colles et pascua lata Vesevi
dum petii, raptam nobis Cibelisque sacrato
absconsam gremio nec post hec posse videri;
quod credens merensque miser, mea virgo, per altos
te montes umbrasque graves saltusque remotos
ingemui flevique diu multumque vocavi.
Sed tu, si mereor, resera: quibus, obsecro, lustris
te tenuit tam longa dies? Dic, munere cuius
intertexta auro vestis tibi candida flavo? 50
que tibi lux oculis olim non visa refulget?
qui comites? Mirum quam grandis facta diebus
in paucis: matura viro michi, nata, videris!
(*Olymp.* 49-63) 55 60*

Silv. Reconheço, nem o amor me engana, nem me enganam os sonhos. Ó minha tão preferida, única esperança do pai! [50] Que deus a reteve, filha? A seu respeito Fusca me contava que, quando me dirigi às colinas calcídicas e aos extensos prados do Vesúvio, você nos foi raptada e escondida no sagrado ventre de Cibele, e que depois não pôde mais ser vista. Acreditando nisso e lamentando como um miserável, ó minha mocinha, em meio aos altos [55] montes, sombras densas e selvas remotas por você eu suspirei, e o tempo todo chorei, e muitas vezes invoquei seu nome. Mas, caso eu seja digno, me revele, eu lhe suplico: em quais pântanos você ficou por tanto tempo? Diga,

quem lhe deu de presente essa cândida veste, tecida com flavo ouro? [60] Que luz é essa que brilha em seus olhos, antes não vista? Quem são esses companheiros seus? É admirável o quanto você cresceu em tão pouco tempo: a mim, filha, você parece pronta para casar!

Conforme podemos notar, aqui a analogia não transparece nas falas dos dois fantasmas, e sim nas dos dois pais: enquanto Sívio, que permanece vivo, mostra-se preocupado com o destino de sua filha no pós-morte, Anquises, tendo já passado pela morte corporal, aflige-se com os perigos que seu filho ainda pudesse estar enfrentando na terra. Nesse caso teríamos, portanto, uma espécie de alusão “quíasmica”, em que o discurso adotado pelo morto Anquises em relação ao vivo Eneias refletirá no discurso do vivo Sívio em relação à morta Olímpia – o que está em jogo são os sentimentos parentais que afloram nos textos.

Repare que, inicialmente, os dois pais desconfiam da visita de seus filhos: cf. *En.* VI, 688-9 (*datur ora tueri, / nate, tua et notas audire et reddere uoces?*, “és tu, meu caro Eneias? / Ouvir-te os notos sons, render-tos posso[?]”)³³⁷ e *Olymp.* 42-4 (*nescio num vigilem, fateor, seu somnia cernam, / nam coram genite voces et dulcis ymago / stant equidem*, “confesso não saber se agora estou acordado ou sonhando, pois a voz de minha filha e a sua doce figura realmente se colocam diante de mim” – passagem citada mais acima). Chamamos a atenção, aqui, sobretudo para a construção interpolada, que se repete nessas passagens: no verso 689 do texto virgiliano, temos o vocativo *nate* rompendo a fluência da oração; no verso 42 boccacciano, temos o verbo *fateor* (que, inclusive, mantém o efeito sonoro em /ate/).

Logo depois, porém, não resta aos pais nenhuma dúvida de que estão diante dos filhos: cf. *En.* VI, 691 (*nec me mea cura fefellit*, “certo não me enganou meu pensamento”) e *Olymp.* 49 (*agnosco: nec fallit amor, nec somnia fallunt*, “reconheço, nem o amor me engana, nem me enganam os sonhos”, grifos nossos) – destaque para o emprego do verbo *fallo* (“enganar”), bem como da partícula negativa *nec*, em ambos os textos, além das aliterações em /m/ e /n/.

Vê-se também que tanto Anquises como Sívio perguntam a seus amados filhos onde eles estiveram: cf. *En.* VI, 692-3 (*quas ego te terras et quanta per aequora vectum / accipio! quantis iactatum, nate, periclis!*, “por que terras jogado, por que mares, / por que perigos, filho, eu te recebo!”) e *Olymp.* 58-9 (*sed tu, si mereor, resera quibus, obsecro lustris / te tenuit tam longa dies?*, “mas, caso eu seja digno, me revele, eu lhe suplico: em quais pântanos você ficou por tanto tempo?”) – observe-se a manutenção da aliteração em /t/.

³³⁷ Note que no texto latino estabelecido por Conte (2009), bem como nas edições de Austin (1977) e Fairclough (1999), temos um ponto de interrogação, que na tradução odoricana foi convertido em exclamação.

Ademais, observamos que os dois relatos poéticos fazem referência à imagem ou figura (*imago/ymago*) dos espectros de Anquises e de Olímpia, além de ambas estabelecerem associações oníricas – cf. *Olymp.* 43 e 49 acima (respectivamente *ymago* e *somnia*, “figura” e “sonhos”), e *En.* VI, 695, 701 e 702 a seguir (*imago, imago, somno*):

ille autem: ‘tua me, genitor, tua tristis imago 695
saepius occurrens haec limina tendere adegit;
stant sale Tyrrheno classes. da iungere dextram,
da, genitor, teque amplexu ne subtrahe nostro.’
sic memorans largo fletu simul ora rigabat.
ter conatus ibi collo dare bracchia circum, 700
ter frustra comprehensa manus effugit imago,
par leuibus uentis uolucrique simillima somno.
 (*En.* VI, 695-702)

E ele: “A tua, meu pai, a tua imagem
 Cá me atraí, ocorrendo austera e assídua.
 Hei no Tirreno a frota. Ao nosso amplexo
 Ah! não te esquives, destra a destra unamos.”
 E ao discursar, em lágrimas desfeito, 720
 Foi três vezes nos braços apertá-lo,
 Três abarcada a sombra se lhe escapa,
 Como aragem fugaz, ligeiro sono.

Um pouco mais acima, abordamos a relação entre sonho/visão e noite/sono. Mas aqui vale destacar, ainda, os vínculos entre sono e morte, bem como entre sonho e alma, que nos remetem também à poesia mitológica antiga. Pela *Teogonia* (c. 700 a.C.) de Hesíodo, sabemos que a Morte e o Sono seriam ambos filhos da Noite, tendo assim, mais do que um laço simbólico, um laço sanguíneo: “Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos” (211-13, tradução de Jaa Torrano). Na *Ilíada* de Homero, eles aparecem como irmãos gêmeos: “Os dois gêmeos cursores Morte e Sono” (XVI, 682, tradução de Odorico Mendes). Virgílio, por sua vez, apresenta-os no livro VI da *Eneida* como meio-irmãos: “e a Morte e a Lida, e o Sono irmão da Morte” (*Letumque Labosque; tum consanguineus Leti Sopor* – vv. 277-8) e “aqui somente as sombras / e a soporosa Noite e o Sono habitam” (*umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae* – v. 397).³³⁸ Vale lembrar, ainda, que na *Eneida* essa proximidade entre morte e sono irá resultar no desfecho ambíguo do livro VI, quando Eneias e a Sibila finalmente deixam os infernos através do portão dos falsos sonhos.³³⁹

³³⁸ Sobre a relação entre morte e sono na *Eneida* de Virgílio – particularmente no que diz respeito ao episódio da morte de Palinuro, no livro V, 835-71 –, cf. Hardie (1998, pp. 104-14).

³³⁹ “The Gates of Sleep come now as a total surprise. Just as Aeneas and the Sibyl entered the Underworld mysteriously and imperceptibly, so they leave it by a strange and insubstantial path. They have been

*Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto, 895
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna;
ille uiam secat ad nauis sociosque reuisit.
Tum se ad Caietae recto fert litore portum. 900
[ancora de prora iacitur; stant litore puppes.]
(En. VI, 893-901)*

Do Sono há dois portões: saída, contam,
O córneo facilita às veras sombras;
Do que é de alvo marfim, terso e nitente,
Mandam falsas visões à luz os manes.
Pelo ebúrneo, entretendo a vate e o filho, 935
Os encaminha Anquises e os despede.
Para as naus corta, aos seus reverte Eneias.
Corre a costa e a Caieta vai direito.
Da proa botam ferro, a popa atracam.

Vimos que, no verso 42 de *Olympia* (*nescio num vigilem, fateor, seu somnia cernam*, “confesso não saber se agora estou acordado ou sonhando”), Boccaccio também brinca com essa incerteza (que depois, no verso 49, será dissipada), aludindo simultaneamente ao já mencionado verso 691 do livro VI da *Eneida* (*nec me mea cura fefellit*, “certo não me enganou meu pensamento”) e à ambiguidade característica dos relatos de sonho e visão, que frequentemente caminham no limiar entre o real e o ilusório.³⁴⁰

De certa forma, esse mesmo contraste entre sonho e realidade seria insinuado na *Eneida* também quando Eneias tenta abraçar, em vão, o fantasma de seu pai, “como aragem fugaz, ligeiro sono” (*uolucrique simillima somno* – *En. VI, 702*).³⁴¹ Semelhantemente, em *Olympia*, Sílvio irá expressar seu desejo de abraçar os filhos mortos (*Olymp. 75-6*), porém não há indicação no texto se ele consegue fazê-lo ou não:

in the dwelling of Death, Sleep’s brother (278), the abode *somni noctisque soporae* (390): its gates are a Virgilian localization of the Homeric Gates of Dreams. (...) Aeneas and the Sibyl leave by the Ivory Gate. No one knows the full implication of this. Servius certainly did not: ‘uult ... intellegi falsa esse omnia quae dixit’ (with some curious allegory as alternative)” (Austin, 1977, pp. 275-6). Sobre a enorme influência do livro VI da *Eneida* nas teorias medievais do sonho, cf. Davidson (1994, pp. 56-66).

³⁴⁰ Tal ambiguidade seria consequência da dificuldade de se distinguir entre aquilo que Agostinho chamou de visão corporal (*visio corporalis*), visão espiritual (*visio spiritualis*) e visão intelectual (*visio intellectualis*): *Tria igitur ista genera visionum, corporale, spirituale, et intellectuale* (“Portanto, existem estes três tipos de visões: corporal, espiritual e intelectual” – *De Genesi ad litteram*, XII, 11, 22; edição de Joseph Zycha). Cf. Lynch, 1988, pp. 50-2; Keskiäho, 2015, 137-216.

³⁴¹ Austin (1977, p. 216) recorda também as passagens *En. V, 740*, em que o fantasma de Anquises se desfaz diante de Eneias – *dixerat et tenuis fugit ceu fumus in auras* (na tradução concisa de Mendes, “disse, e em ar se esvaece”) –; *Geórg. IV, 499-500*, em que Eurídice é arrebatada de Orfeu – *ceu fumus in auras / commixtus tenuis, fugit diuersa* (“aqui, sumiu-se em fumo, esvaecida / num ar sutil”) –; e, por fim, *Il. XXIII, 100*, em que o fantasma de Pátroclo abandona Aquiles *ēýte kapnòs*, “como fumaça”.

Olymp. *Exuvias quas ipse michi, venerande, dedisti,
ingenti gremio servat berecinthia mater;* 65
*has vestes formamque dedit faciemque coruscam
Parthenos, secumque fui. Sed respice nunquid
videris hos usquam comites: vidisse iuvabit.*
 Silv. *Non memini vidisse quidem: nec pulchrior, inquam,
his Narcissus erat, non talis denique Daphnis* 70
qui dryadum spes leta fuit, non pulcher Alexis.
 Olymp. *Non Marium Iulumque tuos dulcesque sorores
noscis et egregios vultus? Tua pulchra propago est.*
 Silv. *Abstulit effigies notas lanugine malas
umbratas vidisse meis. Iam iungite dextras* 75
*amplexusque meos ac oscula leta venite
ut prestem satiemque animam!*
 (Olymp. 64-77)

Olímp. As roupas que, como lembrança, você mesmo, venerando pai, me deu, a berecintia mãe resguarda em seu amplo ventre. [65] Estas vestes, este aspecto, este rosto reluzente foi a Partênopo quem me deu, com quem eu estava. Mas observe se alguma vez você viu os meus companheiros! Você vai gostar de vê-los.

Sílv. Na verdade, eu não me lembro de tê-los visto: eu diria que nem Narciso era mais belo do que eles; e nem mesmo Dáfnis, [70] que foi a alegre esperança das dríades; nem o belo Aléxis.

Olímp. Acaso você não reconhece os seus filhos Mário e Iulo, com as doces irmãzinhas, e todos esses rostos ilustres? Aqui está a sua bela prole!

Sílv. A visão das bochechas cobertas de penugem me impede de discernir os semblantes familiares dos meus meninos. Agora deem as mãos [75] e venham aqui, receber meus abraços e alegres beijos, para que eu possa preencher e saciar a minha alma!

A passagem acima é bastante expressiva, pois nela descobrimos não só que Olímpia veio acompanhada, mas que ainda os companheiros dela são seus irmãos, isto é, os outros filhos de Sílvio que também teriam morrido em tenra idade. Essa constatação traz implicações significativas para nossa leitura intertextual. Com efeito, por um lado, na égloga boccacciana temos Olímpia apresentando seus irmãos a Sílvio, com o intuito de consolar o pai por sua perda temporária – já que em breve Sílvio poderá usufruir a eterna felicidade do Elísio, conforme sugerido nas palavras de Olímpia: “eu me separo por um tempo. Depois, certamente você me verá de novo, e passará comigo infinitos anos em felicidade” (*separor ad tempus; post hec me quippe videbis / perpetuosque trahes mecum feliciter anos* – Olymp. 153-4). Na *Eneida* (VI, 756-887), por outro lado, teremos Anquises mostrando os futuros descendentes de Roma a Eneias, com o intuito de inspirar a força e a sede de glória no filho – “e de renome / no ardor o abrasa” (*incenditque animum famae uenientis amore* – v. 889).

Sem desconsiderarmos o contexto geral e as diferentes propostas poéticas de cada descrição, talvez possamos depreender desse contraste uma divergência marcante entre as abordagens “pagã” e cristã no que concerne ao futuro, tendo em vista que Virgílio enfatiza questões relacionadas ao poder e ao mundo material – à história de Roma –, enquanto Boccaccio privilegia as coisas relacionadas à ideia de salvação e ao mundo espiritual – à história da alma. Em última instância, para utilizarmos um vocabulário agostiniano (anacrônico em relação a Virgílio, porém bastante pertinente no que diz respeito à formação religiosa de Boccaccio), o poeta mantuano estaria visando mais à “cidade terrena”, ao passo que o certaldense, à “cidade celeste”.³⁴²

Por fim, um último ponto a ser considerado, e que também diz respeito a uma divergência fundamental entre concepções “pagã” e cristã, é precisamente o da transmigração das almas. Ora, no livro VI da *Eneida*, o pai de Eneias faz uma longa exposição acerca do destino da alma após a morte – exposição essa que, ao que tudo indica, consistiria de uma síntese da doutrina estoica da *anima mundi* (“alma do mundo”) com teorias platônicas e órfico-pitagóricas, populares no tempo de Virgílio.³⁴³ Em sua fala, Anquises esclarece que o espírito passaria por um processo gradual de expiação das máculas adquiridas em vida, e sugere que, após beber da água do rio Lete e eliminar as memórias passadas, aquele poderia finalmente retornar a outro corpo:

*‘Principio caelum ac terras camposque liquentis
lucentemque globum lunae Titaniaque astra* 725
*spiritus intus alit, totamque infusa per artus
mens agitat molem et magno se corpore miscet.
inde hominum pecudumque genus uitaeque uolantum
et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.
igneus est ollis uigor et caelestis origo* 730
*seminibus, quantum non noxia corpora tardant
terrenique hebetant artus moribundaque membra.
hinc metuunt cupiuntque, dolent gaudentque, neque auras
dispiciunt clausae tenebris et carcere caeco.
quin et supremo cum lumine uita reliquit,* 735
*non tamen omne malum miseris nec funditus omnes
corporeae excedunt pestes, penitusque necesse est
multa diu concreta modis inolescere miris.
ergo exercentur poenis ueterumque malorum
supplicia expendunt: aliae panduntur inanes* 740
suspensae ad uentos, aliis sub gurgite uasto

³⁴² *Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet, amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Dei usque ad contemptum sui* (Agost., *De civit. Dei* XIV, 28; ed. Loeb, 1966. “Dois amores deram origem então a duas cidades: o amor de si em detrimento de Deus, a cidade terrena; mas o amor a Deus em detrimento de si, a cidade celeste”). Cf. Conte, 1994, pp. 691-4; Gilson, 2007, pp. 156-7; Kennedy, 1999, pp. 170-82.

³⁴³ Cf. Norden, 1893, pp. 360-406; Austin, 1977, pp. 202-3; e Bremmer, 2009, pp. 183-208.

*infectum eluitur scelus aut exuritur igni:
quisque suos patimur manis. exinde per amplum
mittimur Elysium et pauci laeta arua tenemus,
donec longa dies perfecto temporis orbe 745
concretam exemit labem purumque relinquit
aetherium sensum atque aurai simplicis ignem.
has omnis, ubi mille rotam uoluere per annos,
Lethaeum ad fluuium deus euocat agmine magno,
scilicet immemores supera ut conuexa reuisant 750
rursus et incipiant in corpora uelle reuerti.’
(En. VI, 724-51)*

“Desde o princípio intrínseco almo espírito
Céus e terra aviventa e o plaino undoso, 745
O alvo globo lunar, titâneos astros,
E nas veias infuso a mole agita,
E ao todo se mistura: homens e brutos,
Voláteis gera e anima, e o que de monstros
O cristal fluido esconde. Há nas sementes 750
Ígneo vigor divino, enquanto a nóxia
Matéria o não retarda, nem o embotam
Órgãos terrenos, moribundos membros.
Daqui vêm dor, prazer, cobiça e medo;
E à clara alteza os míseros não olham, 755
Em cega negregura encarcerados.
Nem perdem, quando a luz vital se extingue,
De todo as fezes e mundanos vícios:
Muitos, concretos longamente, é força
Que nelas durem por teor pasmoso. 760
Em tratos pois seus erros pagam todas:
Qual pende aos ventos; qual da culpa as nódoas
Lava em golfo espaçoso, ou dile ao fogo.
Cada um sofre em seus manes: poucos temos
Ao depois do amplo Elísio as doces veigas; 765
Té que, perfeito o giro, a mão do tempo
Gasta o impresso labéu, depura a flama,
O senso etéreo e simples aura afina.
Voltos mil anos, as convoca em turmas
Ao rio um deus; por que elas, do passado 770
Esquecidas, rever a esfera queiram,
E entrar de novo nas prisões corpóreas.”

Considerando o propósito estrutural da passagem acima, que antecipa a grande procissão dos futuros e ilustres descendentes romanos, bem como as profecias de Anquises (*En. VI, 756 ss.*), percebe-se que Virgílio acaba transformando seu Elísio, de um paraíso final, em um lugar de repouso temporário para a alma.³⁴⁴ Embora não faça qualquer menção a essa ideia em *Olympia*, nas *Genealogie* Boccaccio não apenas cita Virgílio, como ainda qualifica aquela opinião de “ridícula” (*ridicula*):³⁴⁵

³⁴⁴ Cf. Austin, 1977, p. 220.

³⁴⁵ Cf. Kallendorf, 1989, p. 70.

Fuere quidam qui arbitrati sunt omnes hominum animas a principio simul fuisse creatas et demum conceptis hominibus immixtas, eas morientibus nobis ad Inferos descendere, ibique cruciari donec in vita commissa purgarentur, et inde transitum facere ad Elisios campos, ac inde post mille annos a Mercurio deduci ad Lethem fluvium, ut eo potato obliviscerentur presentis vite labores; et sic desiderarent iterum redire ad corpora, ad que Mercurius revocabat. Quam ridiculam opinionem optime tangit Virgilius dum dicit: Quisque suos patimur manes (...). (Gen. deo. II, 7, 7)

Houve aqueles que pensaram que todas as almas dos homens haviam sido criadas no princípio ao mesmo tempo e depois introduzidas nos homens concebidos, e que, ao morrermos, elas desciam aos infernos, onde eram torturadas até que expurgassem as faltas cometidas em vida, e que de lá faziam sua travessia para os Campos Elísios, e depois de mil anos eram conduzidas por Mercúrio até o rio Lete, para que, quando bebessem dele, pudessem esquecer as penas de suas vidas atuais e então desejassem retornar aos corpos, para os quais Mercúrio as chamava de volta. Virgílio toca perfeitamente nessa opinião ridícula quando diz: “Cada um de nós sofre em seus manes (...)”.

Não obstante, é interessante notar que, mesmo aqui, Boccaccio diz que “Virgílio toca perfeitamente nessa opinião ridícula” (*quam ridiculam opinionem optime tangit Virgilius dum dicit*), o que nos faz pensar que o certaldense distingue entre a opinião empírica do autor Virgílio e aquela fictícia de Anquises, que apesar de “ridícula” teria sido exposta de maneira brilhante (*optime*). Mas, para além dessa especulação, o fato é que, conforme pudemos notar em nossas análises, ao menos na écloga *Olympia* Boccaccio procura enfocar mais as similaridades do que as divergências entre a escatologia virgiliana – ou, melhor dizendo, “eneidiana” – e a cristã. Até porque ambas as descrições poéticas destacam que haveria um lugar de repouso esperando as almas puras, imaculadas. Uma vez que o poema boccacciano segue tão de perto a *Eneida*, o leitor poderia esperar ao menos uma breve alusão a essa diferença fundamental acerca do futuro da alma após a morte – talvez a personagem Olímpia, ou mesmo Sílvia, fizesse algum comentário dizendo que o Mincíade estava errado ao supor que a alma pudesse retornar a outro corpo. Pelo contrário, essa ideia é simplesmente omitida na écloga; não há nenhum ataque explícito, ou mesmo velado, a ela.

Diante disso tudo, podemos concluir que os intertextos que se estabelecem entre *Olympia* e a *Eneida* têm como efeito sublinhar uma intencionalidade: a de expandir, rever e amplificar, mais do que de “corrigir” a descrição do Elísio. Nesse âmbito, acreditamos que, além de atualizar os sentidos atribuídos a esse lugar mítico, as “adições” efetuadas no texto boccacciano – incluindo as alusões ao gênero do sonho-visão, à *Commedia* de Dante e às Escrituras bíblicas, que abordamos apenas superficialmente – vêm cumprir essa função de

preencher as possíveis “lacunas” ou omissões encontradas no texto virgiliano – as coisas que o Mincíade não teria apreendido, ou sobre as quais ele teria voluntariamente silenciado (*Olymp.* 163-5).

IV. Conclusão

Surgida como afluente de nossa pesquisa de Iniciação Científica, esta dissertação foi desembocar nas paragens bucólicas da *Olympia* de Giovanni Boccaccio. Conduziu-nos até esse porto Virgílio, nosso guia que permitiu ver além da superfície das palavras da écloga boccacciana, trazendo luz ao intrincado jogo intertextual que nela se estabelece com a *Eneida*. No curso de nossas investigações, pudemos fazer algumas breves paradas, visitando também os pastores das *Bucólicas*, os amantes desditosos e os fantasmas da elegia, que foram nos indicando o caminho até o Elísio.

No primeiro capítulo de nosso estudo, narramos as nossas dificuldades em acessar as edições mais confiáveis e recentes do *Buccolicum carmen*, e os obstáculos que enfrentaríamos ao atravessar um terreno até então pouco desbravado na crítica boccacciana – no decorrer de nossa viagem, porém, vimos que não estávamos completamente sós, e que, apesar de poucos, tínhamos à nossa disposição alguns firmes pontos de apoio. Passamos os olhos pela produção latina de Boccaccio, concentrando-nos depois naquela coletânea de éclogas, fazendo um resumo de cada uma enquanto procurávamos divisar blocos temáticos e um fio condutor na obra.

Então, suspendemos temporariamente o fluxo natural da nossa argumentação para tecermos comentários a respeito da metodologia que iríamos seguir – ou, melhor, da metodologia que dialogava mais com os nossos propósitos. Apresentamos um panorama do debate sobre intertextualidade e arte alusiva que nas últimas décadas tem dominado o campo dos Estudos Clássicos, ousando questionar e flexibilizar certos posicionamentos teóricos mais rígidos, os quais, a nosso ver, podem mais complicar do que facilitar a comunicação sobre os textos poéticos, que, ao menos em princípio, deveriam protagonizar as análises. Assim, optamos por manejar os conceitos de intertexto e alusão de modo intercambiável, sem nos restringirmos a minúcias epistemológicas. Também nos colocamos a favor do uso moderado de termos frequentemente tidos como problemáticos por um grupo de classicistas, tais como “recepção”, “tradição”, “influência” e “intencionalidade”. Vimos que todos estes podem ser manejados num sentido ativo e sem perder de foco os artefatos textuais. Defendemos que a “intencionalidade” pode ser encarada como um efeito, decorrente de um padrão verificado e assinalado nos textos, e que pode estar associada a uma certa “tradição” e “memória poética”. Ressaltamos que “recepção” não equivale a “tradição”, sendo possível falarmos da recepção de uma tradição, por exemplo; e que a própria alusão não deixa de ser um ato de recepção.

Por fim, dissemos que toda leitura é “influenciada” por outras leituras, e que os gêneros poéticos são formas cristalizadas de tradições.

Com base nessas reflexões, pudemos adentrar a selva de *Olympia*. Após explicarmos quais teriam sido os critérios para a sua datação, abordamos a questão do autobiografismo que permeia a égloga, uma vez que o próprio Boccaccio, na epístola a Martino da Signa, estabelece uma conexão unívoca entre si e o personagem Sívio, entre sua falecida filha Violante e Olímpia. Em nossa exposição, porém, tentamos relativizar esse tipo de interpretação, destacando os efeitos de subjetividade e as inúmeras camadas alusivas verificadas na égloga boccacciana. Para além do autobiográfico, encontramos paralelos significativos entre as falas lamentosas de Sívio e outros discursos reportados em textos que trabalham com a tópica da morte prematura.

No segundo capítulo, demos início às nossas investigações sobre os gêneros poéticos e virgilianismos em *Olympia*. Na primeira seção, vimos como se deu a renovação da tradição do gênero bucólico no Renascimento italiano, possivelmente a partir da correspondência poética entre Dante e Giovanni del Virgilio, que consistiu na troca de éclogas-epístolas em latim. Influenciado por Dante, Boccaccio então iniciaria, entre os anos 1347 e 1348, uma correspondência com Checco di Meletto Rossi, seguindo aquele mesmo modelo, em que se fazia amplo uso da alegoria. Posteriormente, no *Buccolicum*, Boccaccio continuaria essa prática, mas de modo comedido – conforme ele mesmo alegaria na epístola a Martino da Signa –, imitando as *Bucólicas* de Virgílio. Relaciona-se a esse tipo de produção alegórica as concepções de *fabula* e *cortex*, “fábula” e “córtese”, que seriam dispositivos poéticos de mascaramento da verdade. Na *Olympia*, notamos que, além de “Sívio” referir-se a Boccaccio e “Olímpia” a Violante, outras figuras conhecidas seriam mencionadas no poema disfarçadas com outros nomes – a Virgem Maria seria a “Partênope” (vv. 67, 93, 238, 249, 267); Jesus Cristo, “Codro” (91 ss.); Deus, “Arcésilas” (201); Virgílio, “Minciade” (160, 167). Então, vimos alguns dos principais intertextos entre a décima quarta égloga boccacciana e as *Bucólicas*, como o emprego de certas tópicas e a recorrência de elementos tipicamente pastoris.

Na seção seguinte, enfocamos os aspectos elegíacos presentes em *Olympia*. Antes de analisarmos a relação desta égloga com outras composições elegíacas, porém, referimo-nos a discussões recentes sobre as supostas origens da elegia, particularmente sobre sua associação com as tradições dos cantos de lamento fúnebre, na Grécia. Segundo essa primeira acepção, na esteira de Lambert, percebemos que os discursos pungentes do velho Sívio sem dúvida expresariam um estado elegíaco. A elegia amorosa romana de certo modo também

estaria relacionada àquela ideia original de lamento, se pensarmos a poesia de amor como essencialmente uma poesia da ausência, da privação do ser amado ou da satisfação total do desejo – vimos alguns reflexos disso na *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, bem como na famosa décima bucólica de Virgílio. Observamos, então, paralelismos entre algumas formas de dramatização do discurso do amante que sofre com o distanciamento da amada e do sujeito que sofre com a morte de um ente querido. Tais associações ficaram especialmente evidentes na leitura da *Elegia de Constância* de Boccaccio e de outras duas elegias do poeta romano Propércio (IV.7; IV.11), que apresentam importantes semelhanças temáticas e estruturais com *Olympia*. Ao abordarmos essas composições, pudemos já introduzir também alguns pontos referentes ao mundo dos mortos, tal como relatado no livro VI da *Eneida*.

Na terceira seção do mesmo capítulo, antecedendo nossa análise principal, exploramos um pouco o estatuto do gênero épico e suas possíveis definições na Antiguidade romana e no Renascimento. Num primeiro momento, dedicamo-nos sobretudo a uma investigação do épico à luz de teorias clássicas sobre o estilo, que consideravam aquele tipo de composição “elevado”, “grandiloquente”, diferentemente da poesia bucólica, que era tida como “humilde”, “simples”. Não obstante, procuramos distinguir a concepção de gênero elevado (no que se refere às suas convenções intrínsecas e à adequação dos conteúdos ao nível de linguagem, por exemplo) da noção de “gênero superior” (no sentido de uma escala hierárquica, em que o épico estaria no topo de cadeia alimentar dos gêneros). Dissertamos brevemente sobre a metáfora da *rota Virgilii* (“roda virgiliana”), cunhada por João de Garlândia para indicar o domínio simultâneo de Virgílio sobre os três estilos – humilde, medíocre e grave –, e não uma ascensão gradual de carreira – que teria início com as *Bucólicas*, passaria pelas *Geórgicas* e, no auge de sua maturidade poética, culminaria com a *Eneida*.

Um pouco mais adiante, tratamos da questão da hibridização de gêneros e estilos. Tendo em vista que esta é uma característica também das *Bucólicas* de Virgílio, a incorporação de material épico na écloga *Olympia* poderia atestar justamente a conformidade de Boccaccio em relação ao seu principal modelo de gênero bucólico. A nosso ver, essa incorporação ocorre de modo pacífico e orgânico no poema, pois o que estaria de fato em jogo seria a supremacia do paraíso cristão sobre o “pagão” (e não do épico sobre o bucólico, ou vice-versa).

Na subseção seguinte, procuramos apresentar um quadro da recepção que a *Eneida* obteve no período renascentista. Vimos que, de um modo geral, a segunda metade da épica virgiliana (livro VII-XII) era pouco lida; e que, da primeira metade, os livros II, IV e VI

eram os que despertavam maior interesse do público. Predominavam três tipos de interpretação: a pedagógica, a moral e a alegórica, sendo esta a mais refinada de todas. O método alegórico, na verdade, teria sido aplicado por eruditos já na Antiguidade tardia, e seria convenientemente usado por uma parcela de autoridades cristãs, que tentava conciliar sua doutrina religiosa com a leitura das grandes obras dos “pagãos”. Nesse contexto, Virgílio podia ser apresentado como um protótipo de poeta cristão, pois aparentemente seus poemas dialogavam com a nova filosofia e teologia. Certamente Boccaccio estava a par dessa tradição de cunho alegórico e moralizante.

No que se refere ao livro VI da *Eneida* especificamente, lançamos hipóteses sobre por que a passagem de Eneias aos *infern*i seria alvo de tamanho interesse entre os renascentistas. Naturalmente, havia uma inclinação dos leitores cristãos para esse tipo de assunto, que aborda questões sobre o futuro da alma no pós-morte, porém este não seria o único motivo. Vimos então que Coluccio Salutati – amigo de Boccaccio – sugeria que a narrativa da catábase frequentemente poderia ter mais de um significado para os poetas antigos, e que estes possivelmente teriam sido inspirados por Deus a anteciparem algumas verdades acerca do inferno. Pensando nisso e com base numa breve fala de Sívio (*Olymp.* 167-8), cogitamos transpor a crença popular de que Virgílio teria sido um “profeta antes do advento de Cristo”, e de que ele teria voluntariamente omitido algumas “verdades”, para nossa interpretação da *Olympia* de Boccaccio.

Finalmente, no terceiro capítulo, apresentamos nossa análise principal, que teve como foco a intertextualidade entre os relatos do Elísio na *Olympia* e no livro VI da *Eneida* (637 ss.), embora tenhamos apontado também outros paralelos que julgamos relevantes. Iniciamos uma discussão sobre os prováveis débitos do Elísio virgiliano para com as descrições dos Campos Elísios de Homero (*Od.*, IV, 561-8) e das Ilhas dos Bem-Aventurados de Hesíodo (*OTD* 166-73), com a diferença de que estes são localizados em pontos distantes da terra, ao passo que aquele é colocado no submundo, junto das moradas inferiores. Apesar disso, vimos que o Elísio virgiliano é descrito em grande parte como um lugar ameno, o que nos fez entrever também uma possível influência da poesia bucólica – retroativamente, verificamos que, da mesma forma que a montanha, elemento bucólico, ganha destaque no Elísio de Olímpia (*Olymp.* 170), ela também adquire uma função importante no Elísio de Anquises (*En.* VI, 658, 676, 678). Em seguida, vimos outras correspondências pontuais entre as descrições virgiliana e boccacciana, por exemplo a presença marcante da luz (*Olymp.* 21, 33-5 e 171; *En.* VI, 640-1), em oposição à sombra ou escuridão; os prados (*Olymp.* 200-1 e *En.* VI, 642), as estrelas e astros de um tipo incomum (*Olymp.* 188-9 e *En.* 6.641), as menções

ao deus Febo Apolo (*Olymp.* 171-2 e *En.* VI, 662), entre outras. Particularmente no poema boccacciano, notamos a importância do elemento olfativo, i.e. do perfume (*Olymp.* 35-6, 282) que, assim como a luz, corresponde a um elemento sutil e impalpável, que se relaciona à noção de éter (e.g. *En.* VI, 640). E vimos paralelos relevantes entre a descrição desses aromas em *Olympia* com outras passagens virgilianas que não do livro VI da *Eneida* – *Geórg.* I, 56-7 e *En.* I, 402-5, sobretudo. Além disso, observamos rapidamente algumas alusões de *Olympia* à *Commedia* de Dante e a tópicas características do gênero medieval do sonho-visão.

Na última parte de nossa análise, voltamos nossa atenção para os encontros de Anquises e Eneias e de Sívio e Olímpia, que integram de modo significativo as narrativas do Elísio em apreço. Destacamos intertextos entre os discursos dos dois pais, e verificamos uma espécie de alusão “quiásmica”, em que a fala do morto Anquises, na *Eneida*, ecoa no discurso do vivo Sívio, em *Olympia* (*En.* VI, 688-9 e *Olymp.* 42-4; *En.* VI, 691 e *Olymp.* 49; *En.* VI, 692-3 e *Olymp.* 58-9). Reparamos nas respectivas ocorrências das palavras *imagolymago*, “imagem” (*En.* VI, 695 e 701; *Olymp.* 43), e *somnum*, “sonho” (*En.* VI, 702; *Olymp.* 42 e 49), associadas a uma ambiguidade, característica dos relatos de sonho e visão, entre real e ilusório. Comparamos, ainda, as funções e os efeitos poéticos da passagem em que Anquises mostra os futuros descendentes de Roma (*En.* VI, 756-887), de modo a inspirar coragem e sede de fama em Eneias, com aquela em que Olímpia apresenta seus irmãos celestiais a Sívio (*Olymp.* 64-77), com o fim de consolar o pai por sua perda temporária e de lhe assegurar a bem-aventurança futura na companhia dos filhos; e concluímos que a descrição virgiliana visaria à “cidade terrena”, enquanto a boccacciana visaria à “cidade celeste”. E, para fechar o capítulo, levantamos a questão da transmigração da alma, que é citada na *Eneida* (*En.* VI, 724-51), rebatida com força por Boccaccio no segundo livro das *Genealogie* (7, 7), porém omitida em *Olympia*.

Considerando o amplo quadro de correspondências e contrastes entre o livro VI da *Eneida* e *Olympia*, parece claro que a alusão à épica virgiliana cumpre uma função narrativa importante no desenrolar da écloga boccacciana – pois é sobretudo a invocação do Mincíade, feita por Sívio no verso 160, que irá desencadear todo ou quase todo o relato de Olímpia acerca do Elísio. Ademais, partindo-se do pressuposto de que o Mincíade não teria visto ou teria deliberadamente ocultado alguns detalhes acerca do Elísio (*Olymp.* 163-5), a exposição boccacciana anuncia a sua meta de expandir o relato poético de Virgílio, agregando, *sub figmentis* (“sob fingimentos”), elementos cristãos, ao mesmo tempo em que apresenta um canto mais belo e harmonioso do que aquele dos antigos latinos – os quais, comparados ao hino de Olímpia e seus irmãos, parecem, segundo Sívio, destoantes (*perdentes tempora*

vocum – v. 113). Em suma, sugere-se na écloga boccacciana não que o relato “pagão” de Virgílio fosse “errado” ou “falho”, mas, antes, incompleto, insuficiente – afinal, Olímpia reconhece que “ele discerniu com a força de sua mente algumas coisas grandiosas, e em certa medida a aparência do local; mas ele cantava poucas delas, se você visse quantas e quais belezas abarca o Elísio, morada dos pios, agradabilíssima dos nossos deuses” (*senserat ille quidem vi mentis grandia quedam, / ac in parte loci faciem: sed pauca canebat, / si videas quam multa tenet, quam pulchra piorum / Elysium sedesque deum gratissima nostrum* – vv. 162-5). Não obstante, ainda que não se proponha a “corrigir” a descrição do Mincíade, Olímpia acaba fornecendo uma revisão sutil da estrutura moral do Elísio, apresentando-o não como um estágio intermediário, mas sim como o destino final e a última morada dos bem-aventurados, o lugar onde o rebanho de Arcésilas passará “infinitos anos em felicidade” (*perpetuos... feliciter annos* – v. 154).

V. Bibliografia

5.1. Obras de referência e dicionários

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.

BRIOSCHI, F.; GIROLAMO, C. (cura). *Manuale di letteratura italiana: Storia per generi e problemi*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1995.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Editions Klincksieck, 2009.

CONTE, G. B. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4ª ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

GEIGER, P. (org.). *Novíssimo Aulete: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2011.

GLARE, P. G. W. (ed.) *Oxford Latin dictionary*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. 4th edition. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

LEWIS, C. T.; SHORT, C. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940.

MARRONE, G. (ed.). *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. New York: Routledge, 2007.

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. 3ª ed. Porto: Gráficos Reunidos Ltda., 1942.

WACHT, M. *Concordantia Vergiliana*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1996.

5.2. Edições e traduções de obras de Giovanni Boccaccio

BOCCACCIO, G. *A vida de Dante*. Lisboa: Planeta Editora, 2007.

_____. *Boccaccio on poetry*: being the preface and the fourteenth and fifteenth books of Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium* in an English version, with introductory essay and commentary by Charles G. Osgood. Princeton: Princeton University Press, 1930.

_____. *Boccaccio's expositions on Dante's Comedy*: translated, with introduction and notes, by Michael Papio. Buffalo, NY: University of Toronto Press, 2009.

_____. *Buccolicum carmen*. A cura di Giorgio Bernardi Perini. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, t. 2. Milano: Mondadori, 1994, pp. 689-1085.

_____. *Caccia di Diana*. A cura di Vittore Branca. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1. Verona: Mondadori, 1967, pp. 1-43.

_____. *Carmina*. A cura di Giuseppe Velli. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, t. 1. Milano: Mondadori, 1992, 375-492.

_____. *Corbaccio*. A cura di Giorgio Padoan. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, t. 1. Milano: Mondadori, 1994.

_____. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. 8^a ed. Milano: Arnoldo Mondadori, 2001.

_____. *Decameron*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: L&PM Editores, 2013.

_____. *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*. A cura di Manlio Pastore Stocchi. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vols. 7-8, t. 2. Milano: Mondadori, 1998, pp. 1815-2149.

_____. *Eclogues*. Translated by Janet Levarie Smarr. New York: Garland Pub, 1987.

_____. *Elegia di madonna Fiammetta*. A cura di Carlo Delcorno. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, pt. 2. Milano: Mondadori, 1994, pp. 1-412.

_____. *Epistole e lettere*. A cura di Ginetta Auzzas, con un contributo di Augusto Campana. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni*, vol. 5, t. 1. Milano: Mondadori, 1992, pp. 493-856.

_____. *Filocolo*. A cura di Antonio Enzo Quaglio. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 1. Verona: Mondadori, 1967, pp. 45-675.

_____. *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittorio Zaccaria. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vols. 7-8. Milano: Mondadori, 1998.

_____. *Genealogy of the pagan gods: Books I-V*. Edited and translated by Jon Solomon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.

_____. *Il "Buccolicum Carmen"*. Trascritto di su l'autografo Riccardiano e illustrato per cura di Giacomo Lidonnici. Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi, 1914.

_____. *Olympia*. In: *Pearl*. Edited with modern rendering together with Boccaccio's *Olympia* by Sir Israel Gollancz. London: Chatto & Windus, 1936.

_____. *Opere in versi: Corbaccio; Trattatello in laude di Dante; Prose latine; Epistole*. A cura di Pier Giorgio Ricci. Milano: R. Ricciardi, 1965.

_____. *Opere latine minori: Buccolicum carmen; Carminum et epistolarum quae supersunt; Scripta breviora*. A cura di Aldo Francesco Massera. Bari: G. Laterza & Figli, 1928.

_____. *Opere volgari: Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*. Cura di Domenico Guerri. Bari: Laterza Editore, 1918.

_____. *Teseida delle nozze d'Emilia*. A cura di Alberto Limentani. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 2. Milan: Mondadori, 1964, pp. 229-664.

_____. *The "Corbaccio", or "The labyrinth of Love"*. Translated by Anthony K. Casell. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1993.

_____. *The Latin eclogues*. Translated by David R. Slavitt. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

_____. *Trattatello in laude di Dante*. A cura di Pier Giorgio Ricci. In: BRANCA, V. (cura). *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. 3. Milano: Mondadori, 1974, pp. 423-538.

CORAZZINI, F. *Le lettere edite e inedite di messer Giovanni Boccaccio*, tradotte e commentate. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1877.

5.3. Edições e traduções de obras de Virgílio

VERGILIUS MARO, P. *Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Berlin: De Gruyter, 2009.

_____. *Aeneis Buch VI*. Erklärt von Eduard Norden. Leipzig: B. G. Teubner, 1903.

_____. *Le Bucoliche*. Traduzione di Alfonso Traina; a cura di Andrea Cucchiarelli. Rome: Carocci Editore, 2012.

VIRGIL. *Aeneidos Liber Sextus*. With a commentary by R. G. Austin. Oxford: Clarendon Press, 1977.

_____. *Eclogues*. With an introduction and commentary by W. Clausen. Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. *Eclogues; Georgics; Aeneid 1-6*. Translated by H. R. Fairclough; revised by G. P. Goold. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1999.

_____. *Georgics*. Edited with a commentary by R. A. B. Mynors; with a preface by R. G. M. Nisbet. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. *Georgics: Books I-II; III-IV* (2 volumes). Edited by Richard F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____. *The sixth book of the Aeneid*. With introduction and notes by H. E. Butler. Oxford: B. Blackwell, 1920.

_____. *The sixth book of Virgil's Aeneid*. Translated and commented on by Sir John Harington; edited with an introduction and notes by Simon Cauchi. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1991.

VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi par E. de Saint-Denis; traduction d'Anne Videau; introduction, commentaire et annotations d'Hélène Casanova-Robin. Paris: Les Belles Lettres, 2014.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização e introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Eneida*. Tradução de J. V. Barreto Feio; J. M. da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Eneida brasileira*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Geórgicas*. In: *Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes*. Paris: W. Remquet e ca., 1858, pp. 75-200.

5.4. Edições e traduções de obras antigas, medievais e renascentistas

ADELARD OF BATH. *De eodem et diverso*. Edited by H. Willner. Münster: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters IV. 1, 1903.

ALANO DI LILLA. *Viaggio della sagesza: Anticlaudianus; Discorso sulla sfera intelligibile*. Introduzione, traduzione, note e apparati di Carlo Chiurco. Milano: Bompiani, 2004.

ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Inferno; Purgatório; Paraíso*. 2ª edição. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *De vulgari eloquentia*. A cura di Sergio Cecchin. In: ALIGHIERI, D. *Opere minori*. A cura di G. Bàrberi Squarotti. Torino: UTET, 1983, pp. 353-533.

- _____. *De vulgari eloquentia*. Edited and translated by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Le egloghe*. A cura di Enzo Cecchini. In: ALIGHIERI, D. *Opere minori*, II. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo *et al.* Milano: Ricciardi, 1979, pp. 645-89.
- ANÔNIMO. *A epopeia de Gilgamesh*. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUGUSTINE. *City of God*. Vol. IV: Books 12-15. Translated by Philip Levine. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.
- _____. *De Genesi ad litteram libri XII*. Edited by Joseph Zycha. CSEL 28. Vienna: Tempsky, 1894.
- BARACAT Jr., J. C. *Plotino, Enéadas I, II e III* (tese de doutorado). Campinas: IEL/Unicamp, 2006.
- BARTHOLOMAEUS MARANTA. *Lucullianarum quaestionum libri quinque*. Basileae: Oporinus, 1564 (fac-símile).
- BERGIN, T. G.; WILSON, A. S. *Petrarch's Africa*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- Bíblia Sacra Vulgata*. Editio quinta. Stuttgart: German Bible Society, 2007.
- BUECHELER, F. (ed.). *Carmina Latina epigraphica* II. Leipzig: Teubner, 1897.
- CICERO. *On the orator*: Books 1-2. Translated by E. W. Sutton and H. Rackham. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1942.
- [CICERO]. *Rhetorica ad Herennium*. Edited and translated by Harry Caplan. Cambridge, Mass.: 1954.
- CLAUDIAN. *De raptu Proserpinae*. Edited with an introduction and commentary by J. B. Hall. Cambridge University Press, 1969.
- _____. *Panegyric on the consulship of Probinus and Olybrius*. In: *Claudian*, vol. 1. Translated by Maurice Platnauer. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- CREPALDI, C. L. *Helena de Eurípides: estudo e tradução* (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2015.
- [DONATUS]. *Vitae Vergiliana*. Ed. K. Bayer. In: *Vergil Landleben und Viten*. Ed. K. Bayer. München: 1970.
- FULGENTIUS. *Commento all'Eneide*. A cura di Fabio Rosa. Milano: Luni, 1997.
- GARLAND, J. *The Parisiana Poetria of John of Garland*. Edited and translated by Traugott Lawler. New Haven: Yale University Press, 1974.

- GARROD, H. W. (ed.). *The Oxford book of Latin verse: From the earliest fragments to the end of the Vth century A.D.* Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HESIOD. *Theogony; Works and days; Testimonia.* Edited and translated by Glenn W. Most. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2006.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias.* Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
- _____. *Teogonia: A origem dos deuses.* Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- HOMER. *Odyssey: books I-XII.* Edited with introduction and commentary by W. B. Stanford. London: Bristol Classical Press, 1996.
- HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.
- _____. *Ilíada.* Tradução de Manuel Odorico Mendes; prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.
- _____. *Odisseia.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2009.
- _____. *Odisseia.* Tradução de Manuel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. 3ª ed. São Paulo: Ars Poetica/Edusp, 2000.
- HORACE. *On poetry: The Ars poetica.* Vol. II. By C. O. Brink. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- _____. *Satires; Epistles; The Art of Poetry.* Translated by H. Rushton Fairclough. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1926.
- HORÁCIO. *Arte Poética.* Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- ISIDORO DE SEVILLA. *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum siue Originum libri XX.* Edited by Wallace M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- JUVENCUS. *Evangeliorum libri quattuor.* Edited by J. Huemer. Vienna: Tempsky, 1891.
- LACTANTIUS. *Divinae institutiones.* Edited by Samuel Brandt. Vienna: Tempsky, 1890.
- LOURENÇO, F. (org., trad., e notas). *Poesia grega de Álcman a Teócrito.* Lisboa: Cotovia, 2006.
- LUCRETIUS. *On the nature of things.* Translated by W. H. D. Rouse; revised by Martin F. Smith. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1924.
- MACROBIUS, A. A. T. *Saturnalia.* Edited and translated by Robert A. Kaster. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2011.
- OVIDE. *Heroïdes.* Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

- PEACHAM, H. *The garden of eloquence* (1593). Edited by B.-M. Koll. Frankfurt: Lang, 1996.
- PETRARCA, F. *Bucolicum carmen*. Translated and annotated by Thomas G. Bergin. New Haven: Yale University Press, 1974.
- _____. *Le familiari*, libri I-XI. A cura di Ugo Dotti. Argalia: Urbino, 1974.
- _____. *Opera omnia*. A cura di Pasquale Stoppelli. Rome: Lexis progetti editoriali, 1997.
- PLATÃO. *Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- QUINTILIAN. *The orator's education*. Volume IV: Books 9-10. Edited and translated by Donald A. Russell. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- SALUTATI, C. *De laboribus Herculis*. Edited by B. L. Ullman, 2 vols. Zurich: Thesaurus Mundi, 1951.
- SERVIUS. *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Leipzig: B. G. Teubner, 1881.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- WADDELL, H. (ed.) *Medieval Latin Lyrics*. New York: Henry Holt and Company, 1933.

5.5. Bibliografia secundária

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALLEN, D. C. *Mysteriously meant: the rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*. London: Johns Hopkins Press, 1970.
- ALVES, D. M. *Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise (dissertação de mestrado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2013.
- ANDERSON, D. *Before the Knight's tale: imitation of classical epic in Boccaccio's Teseida*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- ANDREW, M.; WALDRON, R. *The Poems of the "Pearl" Manuscript*. London: Edward Arnold, 1978.
- ANTUNES, I. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

- APOSTOL, R. A. *Rome's bucolic landscapes: Place, prophecy, and power in Aeneid VIII* (PhD Dissertation). Michigan: University of Michigan, 2009.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARMSTRONG, G.; DANIELS, R.; MILNER, S. J. (ed.) *The Cambridge companion to Boccaccio*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- AUERBACH, E. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BACCI, O. (ed.). *Studii su Giovanni Boccaccio*. Castel fiorentino: Società storica della Valdelsa, 1913.
- BAKHTIN/VOLOSHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BALDASSARRI, G.; ZAMBON, P. (cura). *Le forme della tradizione lirica*. Padova: Il Poligrafo, 2012.
- BARANSKI, Z. "Tres enim sunt manerie dicendi... Some Observations on Medieval Literature, 'Genre', and Dante". In: BARANSKI, Z. (ed.). *Libri poetarum in quattuor species dividuntur: Essays on Dante and Genre*. Reading: University of Reading Press, 1995.
- BARCHIESI, A. "Otto punti su una mappa dei naufragi". In: *MD*, 39, 1997, pp. 209-26.
- BARTHES, R. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998, pp. 65-70.
- _____. "A retórica antiga". In: *Pesquisas de Retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975, pp. 147-221.
- BASWELL, C. *Virgil in medieval England: figuring the Aeneid from the twelfth century to Chaucer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BAUCKHAM, R. *The Theology of the Book of Revelation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BEECHER, D. "Petrarch's 'conversion' on Mont Ventoux and the patterns of religious experience. In: *Renaissance and Reformation*, vol. 40, n. 3, 2004.
- BEEKES, R. S. P. "Hades and Elysion". In: JASANOFF, J.; MELCHERT, H. C.; OLIVER, L. (ed.). *Mír Curad: Studies in honor of Calvert Watkins*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 1998, pp. 17-28.
- BEM, A. L. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio* (tese de doutorado). Campinas: IEL/Unicamp, 2011.
- BERGIN, T. G. *Boccaccio*. New York: Viking Press, 1981.
- BILLANOVICH, G. *Petrarca letterato*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- BING, P.; BRUSS, J. S. (ed.). *Brill's companion to Hellenistic epigram*. Leiden and Boston: Brill, 2007.

- BLOOM, H. *The anxiety of influence*. 2nd. edition. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BRADSHAW, G. *Shakespeare's scepticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- BRANCA, V. *Boccaccio: the man and his works*. Translated by Richard Monges; cotranslator and editor: Dennis J. McAuliffe; foreword by Robert J. Clements. London: Harvester Press, 1976.
- _____. *Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni, 1956.
- _____. *Giovanni Boccaccio: Profilo biografico*. Firenze: Sansoni, 1977.
- _____. "L'Amorosa visione: tradizione, significati, fortuna". In: *Annali della scuola normale superiore di Pisa*, s. 2, XI, 1942, pp. 20-47.
- _____. *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- BREMMER, J. N. "The golden bough: Orphic, Eleusinian, and Hellenistic-Jewish sources of Virgil's Underworld in *Aeneid VI*". In: *Kernos*, 22, 2009, pp. 183-208.
- _____. *The rise and fall of the afterlife*. London and New York: Routledge, 2002.
- BURKERT, W. "Elysion". In: *Glotta* 39, 1960-61, pp. 208-13.
- CAIANIELLO, S. *Scienza e tempo alle origini dello storicismo tedesco*. Napoli: Liguori editore, 2005.
- CAMARGO, M. *Ars dictaminis, Ars dictandi*. Turnhout: Brepols, 1991.
- CARDOSO, I. T. "Luz e sombras no livro VI da *Eneida Brasileira*". In: ALBANO, E. *et alii* (org.). *Saudades da Língua: A Linguística e os 25 anos do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP*. Campinas: Mercado de Letras, 2004, pp. 413-22.
- _____. "Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung". In: SCHWINDT, J. H. (ed.). (org.). *Was ist eine philologische Frage?*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 2009, pp. 82-111.
- CARRARA, E. *La poesia pastorale*. Milano: Dottor F. Vallardi, 1909.
- _____. *Un oltretomba bucolico*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli, 1899.
- CASALI, S. "Aeneas and the Doors of the Temple of Apollo". In: *CJ*, 91.1, 1995, pp. 1-9.
- CERQUIGLINI, B. *Éloge de la variante: Histoire Critique de la philologie*. Paris: Des travaux/Seuil, 1989.
- CESILA, R. T. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Babilis* (tese de doutorado). Campinas: UNICAMP, 2008.
- CHANDLER, T. *Locus amoenus: Pastoral atmosphere of Virgil's Eclogues*. In: *Colloquy text theory critique* 23, 2012, pp. 185-207.
- CHIECCHI, G. "Per l'interpretazione dell'egloga *Olimpia* di Giovanni Boccaccio". In: *Studi sul Boccaccio*, v. XXIII, 1995, pp. 219-24.

- CITRONI, M. "The concept of the classical and the canons of model authors in Roman literature". In: PORTER, J. I. (ed.). *Classical pasts: The classical traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 204-234.
- CLARK, R. J. *Catabasis: Vergil and the wisdom-tradition*. Amsterdam: Grüner, 1979.
- COMBS-SCHILLING, J. *Pastoral at the boundaries: the hybridization of genre in the fourteenth-century Italian eclogue revival* (PhD dissertation). Berkeley: University of California, 2012.
- COMMAGER, S. (ed.). *Virgil: a collection of critical essays*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1966.
- COMPARETTI, D. *Vergil in the Middle Ages*. Translated by E. F. M. Benecke; with a new introduction by Jan M. Ziolkowski. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CONTE, G. B. "A propositi dei modelli in letteratura". In: *Materiali e Discussioni*, 6, 1981, pp. 147-60.
- _____. *Dell'imitazione: Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale, 2014.
- _____. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Translated by Glenn W. Most, with a Foreword by Charles Segal. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____. *Il genere e i suoi confini: Cinque studi sulla poesia di Virgilio*. Torino: Garzanti, 1984.
- _____. *Ope ingenii: Experiences of textual criticism*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.
- _____. *The Rhetoric of imitation: Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Ithaca: Cornell University, 1986.
- COSTA, L. N. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente* (tese de doutorado). Campinas: IEL/Unicamp, 2014.
- COURCELLE, P. "Les exégèses chrétiennes de la quatrième Eclogue". In: *Revue des études anciennes* 59, 1957, pp. 294-319.
- CROFT, J. E. *Pastoral Elements in the Iliad and Odyssey*. Diss. Princeton, 1973.
- CURTIUS, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press, 1990.
- DAVIDSON, L. S. "Aeneid VI and Medieval Views of Dreaming". In: DAVIDSON, L. S.; MUKHERJEE, S. N.; ZLATAR, Z. (ed.). *The Epic in History*. Sydney: SASSC, 1994, pp. 56-66.
- DAVIS, J. T. *Fictus adulter: poet as actor in the Amores*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1989.

- DE BIASI, L. “Le descrizioni del paesaggio naturale nelle opere di Apuleio: Aspetti letterari”. In: *MAT* 5, 14, 1990.
- DEPEW, M.; OBBINK, D. (ed.). *Matrices of genre: Authors, canons, and society*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- DESTRÉE, P.; MURRAY, P. (ed.). *A companion to ancient aesthetics*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015.
- DIETRICH, A. *Nekyia: Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse*. Leipzig: B.G. Teubner, 1893.
- DOMINIK, W. J. “Natureza, escuridão e sombras no supertexto de Virgílio”. In: *Phaos*, n. 9, 2009a, pp. 53-64.
- _____. “Vergil’s Geopolitics”. In: DOMINIK, W. J.; GARTHWAITE, P. A. R. (ed.). *Writing Politics in Imperial Rome*. Leiden: E. J. Brill, 2009b, pp. 111-32.
- ECO, U. *Interpretation and overinterpretation*. Edited by Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EISNER, M. *Boccaccio and the invention of Italian literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the authority of the vernacular*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent”. In: *Selected Essays (1917-1932)*. New York: Harcourt, 1932.
- FARAL, E. *Les Arts poétiques du XII’ et du XIII’ siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Edouard Champion, 1924.
- FEENEY, D. C. “History and Revelation in Vergil’s Underworld”. In: *PCPS*, n.s. 32, 1986, pp. 1-24.
- FITZGERALD, W. *Variety: The life of a Roman concept*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.
- FONSECA Jr., A. O. “A Feácia de Homero e a constituição da tópica do *locus amoenus*”. Relatório de Pesquisa (FAPESP – processo nº. 2010/10196-1). São Paulo: EFLCH/Unifesp, 2012.
- _____. “O cenário do desejo amoroso: o *locus amoenus* em Propércio I.20”. In: *Nuntius Antiquus*, v. 11, n. 1, 2015, pp. 1-18.
- FOWLER, D. “On the shoulders of giants: Intertextuality and classical studies”. In: *Roman constructions: Readings in postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FOWLEY, J. M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Malden, MA; Oxford: Blackwell, 2005.

- GALE, M. R. *Latin epic and didactic poetry: Genre, tradition and individuality*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2004.
- _____. *Lucretius and the didactic epic*. London: Bristol Classical Press/Duckworth, 2002.
- GALLIGAN, F. *Epic poetry of the Trecento: Dante's Comedy, Boccaccio's Teseida, and Petrarch's Africa* (PhD thesis). Oxford: Oxford University, 2003.
- GAMBIN, E. *Trivium nelle tre corone: i volti di Diana nelle opere di Dante, Petrarca, Boccaccio*. Padova: Il Poligrafo, 2009.
- GARIN, E. *Medioevo e Rinascimento: studi e ricerche*. Roma/Bari: Laterza, 2005.
- GILLESPIE, S.; HARDIE, P. R. (ed.). *The Cambridge companion to Lucretius*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GILSON, S. A. *Medieval optics and theories of light in the works of Dante*. Lewiston: E. Mellen Press, 2000.
- GITTES, T. F. *Boccaccio's naked muse: Eros, culture, and the mythopoeic imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- GOINS, S. "Two aspects of Virgil's use of labor in the *Aeneid*". In: *The Classical Journal*, Vol. 88, No. 4 (Apr. - May, 1993), pp. 375-84.
- GOLDHILL, S. *Who needs Greek?: Contests in the Cultural History of Hellenism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GRAF, F. (ed.). *Introduzione alla filologia latina*. Roma: Salerno, 2003.
- GRANT, W. L. *Neo-Latin literature and the pastoral*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
- HALPERIN, D. M. *Before pastoral: Theocritus and the Ancient tradition of bucolic poetry*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- HARDIE, P. "In the steps of the Sibyl: Tradition and desire in the epic underworld". In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 52, 2004, pp. 143-56.
- _____. "Redeeming the text, reception studies, and the Renaissance". In: *Classical Receptions Journal*, vol 5, iss. 2, 2013, pp. 190-8.
- _____. *The epic successors of Virgil: A study in the dynamics of a tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. *Virgil*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____; MOORE, H. (ed.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HARDWICK, L. *Reception studies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____; STRAY, C. (ed.). *A companion to classical receptions*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

_____; HARRISON, S. (ed.). *Classics in the modern world: A 'democratic turn'?*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

HARRINGTON, K. P. (ed.). *Medieval Latin*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

HARRISON, S. (ed.). *A companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

_____. *Generic enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. (ed.). *Homage to Horace: A bimillenary celebration*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

_____. (ed.). *The Cambridge companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

HARRISSON, J. *Dreams and dreaming in the Roman empire: Cultural memory and imagination*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2013.

HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio* (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2005.

HAUVETTE, H. *Boccace: Étude biographique et littéraire*. Paris: Armand Colin, 1914.

HECKER, O. *Boccaccio-Funde: Stücke aus der bislang verschollenen Bibliothek des Dichters darunter von seiner Hand geschriebenes Fremdes und Eigenes*. Braunschweig: G. Westermann, 1902.

HEISE, P. F. "Boccaccio e a poesia". In: *Revista MORUS – Utopia e Renascimento*, 8, 2013, pp. 61-70.

_____. "Boccaccio em defesa da poesia: as *Genealogie deorum gentilium*". In: *Serafino*, v. 5. São Paulo: FFLCH, pp. 154-7, 2013.

_____. "O proêmio da *Genealogia Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio". In: *Anuário de Literatura* (UFSC), v. 19, 2014, pp. 202-14.

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

HORTIS, A.; PILATO, L. *Studij sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medio evo e alle letterature straniere*. Trieste: J. Dase, 1879.

- HOWARD, L. H. *Virgil the blind guide: Marking the way through the Divine Comedy*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010.
- HULUBEI, A. "Virgile en France au XVI^e Siècle: Éditions, Traductions, Imitations". In: *Revue du Seizième Siècle*, XVIII, 1931, pp. 1-77.
- IANNUCCI, A. "Dante's theory of genres in the *Divina Commedia*". In: *Dante Studies* 91, 1973, 1-25.
- JAUSS, H. R. *Toward an aesthetic of reception*. Brighton: Harvester Press, 1982.
- JONES, F. *Virgil's garden: the nature of bucolic space*. London: Bristol Classical Press, 2011.
- JONES Jr., J. W. "Allegorical interpretation in Servius". In: *Classical Journal* 56, 1961, pp. 217-26.
- JULIANI, T. J. *Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Boccaccio: Tradução parcial, Estudo Introdutório e Notas (dissertação de mestrado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2011.
- _____. *Vestígios de Ovídio em Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio (tese de doutorado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2016.
- KALLENBORG, C. *In praise of Aeneas: Virgil and epideictic rhetoric in the Early Renaissance*. Hanover: University Press of New England, 1989.
- _____. *Petrarch, Selected Letters*. Bryn Mawr: Thomas Library/Bryn Mawr College, 2002.
- _____. "Philology, the reader, and the *nachleben* of classical texts". In: *Modern Philology* 92, 1994, pp. 137-56.
- _____. *The Protean Virgil: Material form and the reception of the Classics*. Oxford: OUP, 2015.
- _____. *The Virgilian tradition: book history and the history of reading in early modern Europe*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- KEITH, A. (ed.). *Latin elegy and Hellenistic epigram: a tale of two genres at Rome*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KENNEDY, D. F. "Arcades ambo: Virgil, Gallus and Arcadia". In: *Hermathena* 143, 1987, pp. 47-59.
- KENNEDY, G. A. *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern Times*. 2nd edition. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1999.
- KESKIAHO, J. *Dreams and visions in the Early Middle Ages: The reception and use of Patristic ideas, 400–900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- KIRKHAM, V.; SHERBERG, M.; SMARR, J. L. (ed.). *Boccaccio: A critical guide to the complete works*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2013.

- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- KNAUER, G. N. *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. In: *Hypomnemata 7*, Göttingen, 1964, pp. 107-47.
- KNOX, P. E. "Cynthia's ghosts in Propertius 4.7". In: *Ordia Prima 3*, s/r, 2004, pp. 153-69.
- KNUTSON, S. *Narrative in the feminine: Daphne Marlatt and Nicole Brossard*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2000.
- KÖSTENBERGER, A. J.; KELLUM, L. S.; QUARLES, C. L. *The cradle, the cross, and the crown: An introduction to the New Testament*. Nashville: B&H Academic, 2009.
- KRAYE, J. (ed.) *The Cambridge companion to Renaissance humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- KRISTEVA, J. *Introdução a semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KRISTOL, S. S. *Labor and fortuna in Virgil's Aeneid*. New York: Garland Pub, 1990.
- KRUGER, S. F. *Dreaming in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAMBERT, E. Z. *Placing sorrow: A study of the pastoral elegy convention from Theocritus to Milton*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976.
- LAMBERTON, R. *Homer the theologian: Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- LEACH, E. W. *Virgil's Eclogues: Landscapes of Experience*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEWALSKI, B. K. (ed.). *Renaissance genres: Essays on theory, history and interpretation*. Cambridge, Mass, and London: Harvard University Press, 1986.
- LINDHEIM, N. *The Virgilian pastoral tradition: from the Renaissance to the modern era*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2005.
- LORENZINI, S. *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi: L'egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*. Firenze: Olschki, 2011.
- LYNCH, K. L. *The high medieval dream vision: Poetry, philosophy, and literary form*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

- MALLASPINA, E. “Tipologie dell’inameno nella letteratura latina. *Locus horridus*, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione”. In: *Aufidus* XXIII, 1994, pp. 7-22.
- MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARENBOON, J. (ed.). *Poetry and philosophy in the Middle Ages: A Festschrift for Peter Dronke*. Leiden, Boston, and Cologne: Brill, 2001.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. (ed.). *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- _____; THOMAS, R. F. (ed.). *Classics and the uses of reception*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2006.
- MAYOR, J. B.; CONWAY, R. S.; FOWLER, W. W. *Virgil’s messianic eclogue: its meaning, occasion, and sources*. London: J. Murray, 1907.
- MAZZA, A. “L’inventario della parva libraria di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio”. In: *Italia medioevale e umanistica*; vol. 9, 1966, pp. 1-74.
- MCLARDY, K. R. L. “Illuminating Virgil’s Underworld?: The Sixth Book of the *Aeneid*”. In: *Journal of the Classical Association of Victoria*, vol. 27, 2014, pp. 27-37.
- MORGANTI, B. F. *Invective contra medicum*, de Francesco Petrarca: tradução, ensaio introdutório e notas (tese de doutorado). Campinas: IEL/Unicamp, 2008.
- MORRIS, I.; POWELL, B. (ed.). *New companion to Homer*. Leiden, New York and Cologne: Brill, 1997.
- MUGELLESINI, R. “Il senso della natura in Seneca tragico”. In: *Argentea aetas. In memoriam E. V. Marmorale*, Genova, 1973, pp. 29-66.
- NEGRI, A. M. *Gli psicomini in Virgilio*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1984.
- NORDEN, E. *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*. Berlin: De Gruyter, 1966, pp. 218-33.
- _____. “Vergilstudien. I. Die Nekyia, ihre Composition und Quellen”. In: *Hermes* 28, 1893, pp. 360-406.
- OSGOOD, C. G. “Boccaccio’s Knowledge of the Life of Vergil”. In: *Classical Philology*, vol. 25, n. 1, 1930, pp. 27-36.
- OTIS, B. *Virgil: A study in civilized poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- PADOAN, G. *Il Boccaccio, le muse, il Parnaso e l’Arno*. Firenze: Olschki, 1978.

- PAOLETTI, L. "Virgilio e Boccaccio". In: CHEVALIER, R. (ed). *Présence de Virgile: Actes du Colloque des 9, 11, et 12 Décembre 1976*. Paris: Les Belles lettres, 1978, pp. 249-63.
- PASQUALI, G. "Arte Allusiva". In: *Stravaganze: Quarte e Supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951, pp. 11-20.
- PEDRONI, M. M.; STÄUBLE, A. *Il genere "Tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna: Longo Editore, 1999.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermentina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PETRINI, M. *Nel giardino di Boccaccio*. Udine: Del Bianco, 1986.
- PETRONE, G. "Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco". In: *Aufidus 5*, 1988, pp. 3-18.
- PICHON, R. *Index verborum amatoriorum*. Paris: M. Pohlenz, 1902.
- PICONE, M.; CAZALÉ-BÉRARD, C. (ed.). *Gli zibaldoni di Boccaccio : memoria, scrittura, riscrittura: atti del seminario internazionale di Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996*. Firenze: F. Cesati, c1998.
- PLETT, H. F. *Literary rhetoric: Concepts, structures, analyses*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- POGIOLI, R. *The oaten flute: essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975.
- POLASTRI, B. E. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex (dissertação de mestrado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2013.
- PRATA, P. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I (dissertação de mestrado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2002.
- _____. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos (tese de doutorado)*. Campinas: IEL/Unicamp, 2007.
- PUTNAM, M. C. J. *Virgil's Aeneid: interpretation and influence*. Chapel Hill; London: University of North Carolina Press, 1995.
- _____. *Virgil's epic designs: Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- _____. *Virgil's pastoral art: Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- RAJA, M. E. *Il dolce immaginar: Miti e figure della poesia trecentesca*. Piacenza: Casa Editrice Vicolo del Pavone, 2007.
- _____. *Le muse in giardino: Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

- RICCI, L. B. *Boccaccio*. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- RICCI, P. G. *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*. Milano: R. Ricciardi, 1985.
- ROBERTS, D. H.; DUNN, F. M.; FOWLER, D. (ed.). *Classical Closure: Reading the end in Greek and Latin literature*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- RONCONI, G. *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*. Roma: Bulzoni, 1976.
- ROSEN, R. M. "Homer and Hesiod". In POWELL, B.; MORRIS, I. (ed.). *A New Companion to Homer*, Mnemosyne: Bibliotheca Classica Batava, Supplementum 163, New York-Brill, 1997, pp. 463-488.
- ROSS Jr., D. O. *Virgil's Elements: Physics and poetry in the Georgics*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- ROSSI, A. "Boccaccio autore della corrispondenza Dante-Giovanni del Virgilio". In: *Miscellanea Storica della Valdelsa* LXIX, 1963, pp. 130-72.
- _____. "Dossier di un'attribuzione". In: *Paragone*, n.s., XIX, 1968, pp. 61-125.
- _____. "Il carme di Giovanni del Virgilio a Dante. Due postille sulle Egloghe". In: *Studi Danteschi* XL, 1963, pp. 133-278.
- RUTHERFORD, R. B. "The philosophy of the *Odyssey*". In: *The Journal of Hellenic Studies*, 106, 1986, pp. 145-62.
- RUVOLDT, M. *The Italian Renaissance imagery of inspiration: Metaphors of sex, sleep, and dreams*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- SABBADINI, R. "Le biografie di Vergilio antiche, medievali, umanistiche". In: *Studi italiani di filologia classica*, vol. 15. Firenze: 1907, pp. 197-261.
- SAUNDERS, C. J. *The forest of medieval romance: Avernus, Broceliande, Arden*. Cambridge: Brewer, 1993.
- SAUNDERS, T. *Bucolic ecology: Virgil's Eclogues and the environmental literary tradition*. London: Duckworth, 2008.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHIESARO, A. "Il *locus horridus* nelle *Metamorfosi* di Apuleio". In: *Maia* 37, 1985, pp. 211-23.
- SCHMITZER, U. "Recusatio". In: CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (ed.). *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes (consulta online feita em 15/06/2016).

- SCHOFIELD, W. H. "The nature and fabric of the *Pearl*". In: *Publications of the Modern Language Associations of America*, XIX, 1. Baltimore: 1904.
- SCHÖNBECK, G. *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. (Heidelberg diss.) Cologne: privately printed, 1962.
- SETAIOLI, D. A. "Inferi". In: *EV* 2, 1985, pp. 953–63.
- SHELLEY, P. B. *A defence of poetry* (1821). Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1904.
- SILK, M.; GILDENHARD, I.; BARROW, R. *The classical tradition: Art, literature, thought*. Malden; Oxford; Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.
- SOLMSEN, F. "The world of the dead in Book 6 of the *Aeneid*". In: *Classical Philology*, vol. 67, n.º. 1, 1972, pp. 31-41.
- SPERONI, C. "Dante's prophetic morning-dreams". In: *Studies in Philology* 45, 1948, pp. 50-9.
- STICCA, S. *The 'planctus Mariae' in the dramatic tradition of the Middle Ages*. Translated by Joseph R. Berrigan. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- STRAY, C. *Remaking the classics: literature, genre and media in Britain 1800-2000*. London: Duckworth, 2007.
- TOLMIE, J.; TOSWELL, M. J. (ed.). *Laments for the lost in medieval literature*. Turnhout: Brepols, 2010.
- TREVIZAM, M.; RAIMUNDO, R. F. M. "Papéis de Baco em *Geórgicas* II: figuração poética, religiosidade e história do teatro". In: *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, vol. VII, n. 1, 2011, pp. 79-103.
- ULLMAN, B. L. *Studies in the Italian Renaissance*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.
- USHER, J. "A quotation from the *Culex* in Boccaccio's *De Casibus*". In: *The Modern Language Review* 97.2, 2002, pp. 312–23.
- VASCONCELLOS, P. S. "A intertextualidade nos estudos clássicos". In: *Revista ANPOLL*, n. 6/7, p. 81, jan/dez. 1999.
- _____. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. *Épica 1: Ênio e Virgílio*. Campinas: Edunicamp, 2014.
- _____. "Esquecer Veyne?". In: *Revista Nuntius Antiquus*, Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 2011, pp. 105-18.
- _____. "Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina". In: *Clássica* (São Paulo), v. 20, 2011, pp. 239-60.

- VELLI, G. *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*. Padova: Antenore, 1979.
- WALDE, C. "Allegory". In: CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (ed.). *Brill's New Pauly*, Antiquity volumes (consulta *online* feita em 15/06/2016).
- WEISMAN, K. (ed.). *The Oxford handbook of the elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- WEST, D. A. (1990). "The Bough and the gate". In: HARRISON, S. (ed.). *Oxford readings of Vergil's Aeneid*. Oxford: Oxford University Press, pp. 224-38.
- WILKINS, E. H. "Petrarch's Coronation Oration". In: *PMLA*, vol. 68, n. 5, 1953, pp. 1241-1250.
- _____. *Studies on Petrarch and Boccaccio*. Padova: Antenore, 1978.
- WILSON-OKAMURA, D. S. *Virgil in the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- ZABUGHIN, V. *Vergilio nel rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*. Bologna: N. Zanichelli, 1921-23.
- ZAK, G. *Petrarch's humanism and the care of the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- ZAMBON, P. (cura). *Le forme della tradizione lirica*. Padova: Il Poligrafo casa editrice, 2012, pp. 11-25.
- ZIOLKOWSKI, J. M.; PUTNAM, M. C. J. *The Virgilian tradition: The first fifteen hundred years*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- ZIOLKOWSKI, T. *Virgil and the moderns*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- ZUMBINI, B. "Le egloghe del Boccaccio". In: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 7, 1886, pp. 94-152.

Silvius.

Pastorum venerande deus Pan, deprecor, assis;
 et vos, o pueri, flammis occurrere lymphis.
 Siste parum, Terapon, paulum consiste. Quid istud? 25
 quid video? Sanusne satis sum? dormio forsant?
 Non facio! Lux ista quidem, non flamma vel ignis.
 Nonne vides letas frondes corilosque virentes
 luminis in medio, validas ac undique fagos
 intactas? Imo nec nos malus ardor adurit. 30

Terapon.

Si spectes celo, testantur sydera noctem:
 in silvis lux alma diem. Quid grande paratur?

Silvius.

Sic natura vices variat, noctemque diemque
 explicuit mixtos terris; nec lumina Phebe,
 nec solis radios cerno! Non sentis odores 35
 insolitos silvis? Nemus hoc si forte sabeum
 fecisset natura parens... Quos inde recentes
 nox peperit flores? quos insuper audio cantus?
 Hec superos ambire locos et pascua signant.

Olympia.

Salve, dulce decus nostrum, pater optime, salve! 40
 Ne timeas, sum nata tibi. Quid lumina flectis?

Silvius.

Nescio num vigilem, fateor, seu somnia cernam,
 nam coram genite voces et dulcis ymago
 stant equidem: timeo falli, quia sepe per umbras
 illudere dii stolidos. Nos claustra petamus. 45

Olympia.

Silvi, quid dubitas? an credis Olympia patrem
ludat et in lucem sese sine numine divum
prebeat? Huc veni lacrimas demptura dolentes.

Silvius.

Agnosco: nec fallit amor, nec somnia fallunt.
O nimium dilecta michi, spes unica patris, 50
quis te, nata, deus tenuit? Te Fusca ferebat,
calcidicos colles et pascua lata Vesevi
dum petii, raptam nobis Cibelisque sacrato
absconsam gremio nec post hec posse videri;
quod credens merensque miser, mea virgo, per altos 55
te montes umbrasque graves saltusque remotos
ingemui flevisque diu multumque vocavi.
Sed tu, si mereor, resera: quibus, obsecro, lustris
te tenuit tam longa dies? Dic, munere cuius
intertexta auro vestis tibi candida flavo? 60
que tibi lux oculis olim non visa refulget?
qui comites? Mirum quam grandis facta diebus
in paucis: matura viro michi, nata, videris!

Olympia.

Exuvias quas ipse michi, venerande, dedisti,
ingenti gremio servat berecinthia mater; 65
has vestes formamque dedit faciemque coruscam
Parthenos, secumque fui. Sed respice nunquid
videris hos usquam comites: vidisse iuvabit.

Silvius.

Non memini vidisse quidem: nec pulchrior, inquam,
his Narcissus erat, non talis denique Daphnis 70
qui dryadum spes leta fuit, non pulcher Alexis.

Olympia.

Non Marium Iulumque tuos dulcesque sorores
noscis et egregios vultus? Tua pulchra propago est.

Silvius.

Abstulit effigies notas lanugine malas
umbratas vidisse meis. Iam iungite dextras 75
amplexusque meos ac oscula leta venite
ut prestem satiemque animam! Quas, Pan, tibi laudes,
quas, Silvane, canam? Pueri, nudate palestras
et ludos agitote patrum. Stent munera fagis
victorum suspensa sacris, paterasque parate 80
spumantes vino, letum cantate Lyeum
et sertis ornate lares; altaria surgant
cespite gramineo; Trivie mactate bidentem
candidulam, Noctique pie sic cedite fulvam.
Fer calamos pueris, Terapon, ferserta puellis. 85

Olympia.

Sunt, Silvi, calami, suntserta decentia nobis,
et, si tanta tibi cura est deducere festum,
ignotos silvismodulos cantabimus istis.

Silvius.

Imo, silva silet, tacitus nunc defluit Arnus
et silet omnis ager: pueri, vos atque silete. 90

Olympia.

“Vivimus eternummeritis et numine Codri,
aurea qui nuper, celso dimissus Olympo
Parthenu in gremium, revocavit secula terris;
turpia pastorum passus convitia, cedro
affixus, leto concessit sponte triumphum. 95
Vivimus eternummeritis et numine Codri.

Sic priscas sordes, morbos scabiemque vetustam
 infecti pecoris preclaro sanguine lavit:
 hincque petens valles Plutarci septa refrinxit,
 in solem retrahens pecudes armentaque patrum. 100
 Vivimus eternum meritis et numine Codri.
 Morte hinc prostrata, campos reseravit odoros
 Elysii, sacrumque gregem deduxit in ortos
 mellifluos victor lauro quercuque refulgens,
 optandasque dedit nobis per secula sedes. 105
 Vivimus eternum meritis et numine Codri.
 Exuvias in fine sibi pecus omne resummet;
 ipse, iterum veniens, capros distinguet ab agnis,
 hosque feris linquet, componet sedibus illos
 perpetuis celoque novo; post tempora claudet. 110
 Vivimus eternum meritis et numine Codri".

Silvius.

Sentis quam stulti latios cantare putamus
 pastores calamis, perdentes tempora vocum?
 Menalios vidi iuvenes per dorsa Lycei,
 treitium et vatem solitum deducere cautes 115
 carmine, nec quenquam possum concedere tanti
 ut similem natis faciam. Que guctura! que vox!
 quis concentus erat! stipulis quis denique flatus!
 Non equidem nemoris custos regina canori
 Caliopes, non ipse deus qui presidet antro 120
 gorgoneo equiparet. Flexere cacumina quercus,
 et tenues nymphe tacitos petiere regressus
 in lucum, mansere lupi catulique tacentes.
 Preterea, o iuvenes, sensistis carminis huius
 celestes sensus? Nunquam michi Tytirus olim 125
 cantavit similes, senior nec Mopsus apricis
 parrasius silvis: sanctum et memorabile totum est.
 Virginibus nivee dentur mea cura columbe,

Separor ad tempus; post hec me quippe videbis
perpetuosque trahes mecum feliciter annos.

Silvius.

In lacrimis oculos fundam tristemque senectam. 155
Heu, quibus in silvis post anxia fata requiram
te profugam, ex nostris bis raptam viribus oris?

Olympia.

Elysium repeto, quod tu scansurus es olim.

Silvius.

Elysium, memini, quondam cantare solebat
Minciades stipula, qua nemo doctior usquam; 160
estne, quod ille canit, vestrum? Didicisse iuvabit.

Olympia.

Senserat ille quidem vi mentis grandia quedam,
ac in parte loci faciem: sed pauca canebat,
si videas quam multa tenet, quam pulchra piorum
Elysium sedesque deum gratissima nostrum. 165

Silvius.

Quos tenet iste locus montes? quibus insitus oris?
Que non Minciades vidit seu sponte reliquit
da nobis. Audire fuit persepe laborum
utile solamen: veniet mens forte videndi.

Olympia.

Est in secessu pecori mons invius egro, 170
lumine perpetuo clarus, quo primus ab imis
insurgit terris Phebus, cui vertice summo
silva sedet palmas tollens ad sydera celsas
et letas pariter lauros cedrosque perennes,

Palladis ac oleas optate pacis amicas. 175

Quis queat hinc varios flores, quis posset odores
 quos lenis fert aura loco, quis dicere rivos
 argento similes mira scaturigine circum
 omnia rorantes, lepido cum murmure flexus
 arbustis mixtos nunc hinc nunc inde trahentes? 180

Hesperidum potiora locus fert aurea poma;
 sunt auro volucres picte, sunt cornubus aureis
 capreoli et mites damme, sunt insuper agne
 velleribus niveis claro rutilantibus auro
 suntque boves taurique simul pinguesque iuvence, 185

insignes omnes auro, mitesque leones
 crinibus et mites gryphes radiantibus auro.
 Aureus est nobis sol ac argentea luna,
 et maiora quidem quam vobis sydera fulgent;
 ver ibi perpetuum nullis offenditur austris 190

letaque temperies loca possidet. Exulat inde
 terrestris nebula et nox et discordia rerum;
 mors ibi nulla manet gregibus, non egra senectus,
 atque graves absunt cure maciesque dolorque;
 sponte sua veniunt cunctis optata. Quid ultra? 195

Dulcisono resonat cantu mitissimus aer.

Silvius.

Mira refers; sanctamque puto sedemque deorum
 quam memoras silvam. Sed quisnam presidet illi?
 Et comites, mea nata, refer ritusque locorum.

Olympia.

Hac in gramineo summo sedet aggere grandis 200
 Archesilas, servatque greges et temperat orbis;
 cuius enim si forte velis describere vultus,
 in cassum facies: nequeunt comprehendere mentes.
 Est alacer pulcherque nimis totusque serenus,

huius et in gremio iacet agnus candidus, ex quo 205
 silvicolis gratus cibus est, et vescimur illo;
 inde salus venit nobis et vita renatis.
 Ex his ambobus pariter sic evolat ignis
 ut mirum credas; hoc lumen ad omnia confert:
 solatur mestos et mentis lumina purgat, 210
 consilium miseris prestat viresque cadentum
 instaurat, dulcesque animis infundit amores.
 Stat satyrum longeva cohors hinc undique supplex,
 omnis cana quidem roseis ornata coronis,
 et cytharis agni laudes et carmine cantat. 215
 Purpureus post ordo virum venerabilis, inquam,
 et viridi cunctis cinguntur tempora lauro:
 hi cecinere Deum stipulis per compita verum,
 et forti sevos animo vicere labores.
 Agmen adest niveum post hos, cui lilia frontes 220
 circumdant; huic iuncta cohors tua pulchra manemus
 natorum. Crocei sequitur post ordo coloris
 inclitus, et magno fulgens splendore sonora
 voce deum laudes cantat regique ministrat;
 quos inter placido vultu cantabat Asylas, 225
 dum silvis assumpta prius sum monte levatis.

Silvius.

Ergo, precor, noster montem conscendit Asylas?
 Emeruit, nam mitis erat fideique vetuste
 preclarum specimen: faciat Deus ipse revisam!
 Sed dic, tene, precor, novit dum culmen adires? 230

Olympia.

Imo equidem applaudens iniecit brachia collo,
 et postquam amplexus letos ac oscula centum
 impressit fronti, multis comitantibus inquit:
 “Venisti, o nostri soboles carissima Silvi!

‘De Libano’ nunc ‘sponsa veni’ sacrosque hymeneos 235
 cantemus, matremque viri, mea neptis, honora”,
 meque trahens, genibus flexis, quo pulchra sedebat
 Parthenos, posuit. Leta hec suscepit in ulnis
 ancillam dixitque pie: “Mea filia, nostris
 ecce choris iungere piis sponsique frueris 240
 eternis thalamis et semper Olympia celo,
 que fueras terris Violantes, inclita fies”,
 inque dedit vestes quas cernis. Si tibi narrem
 quos cantus tunc silva dedit, quos fistula versus
 pastoris lyrici, credes vix; omne per antrum 245
 insonuit carmen montis, tantusque refulsit
 ignis ut exuri dixisses omnia flammis,
 et totum rosei cecidere per aera flores.

Silvius.

Que sit Parthenos nobis superadde, precamur.

Olympia.

Alma Iovis genitrix hec est et filia nati, 250
 splendens aula deum, celi decus, inscia noctis,
 ethereum sydus, pastorum certa salutis
 spes custosque gregum requiesque optata laborum.
 Hanc fauni nympheque colunt, hanc grandis Apollo
 laudibus extollit cythara dominamque fatetur; 255
 que residens solio patris veneranda vetusti
 a dextris geniti tanto splendore refulget
 ut facie silvam montem collesque polosque
 letificet formosa nimis, cui candida circum
 agmina cignorum volitant matremque salutant, 260
 luminis eterni sponsam genitamque cientes.

Silvius.

Et vos quid, pueri, plaudunt dum gucture cigni?

Olympia.

Nos pueri legimus flores factisque corollis
cingimus intonsos crines letisque choreis
ambimus silvam fontes rivosque sonoros, 265

et mediis herbis ludentes vocibus altis
Parthenu placide meritos cantamus honores
et geniti laudes pariter. Quis gaudia silve
enumerare queat, quis verbis pandere? Nemo.
Induat ut volucres pennas quibus alta volatu 270
expetat et videat, opus est: sunt cetera frustra.

Silvius.

Sunt optanda quidem: sed quis michi Dedalus usquam
qui tribuat pennas agiles nectatque lacertis,
ostendatque viam facilem doceatque volatum?

Olympia.

Pasce famem fratris, lactis da pocula fessis, 275
assis detentis et nudos contege, lapsos
erige, dum possis, pateatque forensibus antrum:
hec aquile volucres prestabunt munera pennas,
atque Deo monstrante viam volitabis in altum.

Silvius.

Quo tendis? quo, nata, fugis, miserumque parentem 280
implicitum linquis lacrimis? Heu, cessit in auras
ethereas traxitque simul quos duxit odores.
In mortem lacrimis ibo ducamque senectam.
Vos, pueri, vitulos in pascua pellite: surgit
Lucifer et mediis iam sol emittitur umbris. 285

Anexo II: *Olímpia* de Boccaccio (tradução e notas)

*Termina a écloga XIII, Láurea; começa a écloga XIV, intitulada Olímpia. Os interlocutores são: Sívio, Câmalo, Terápon e Olímpia.*³⁴⁶

Sívio.

Sinto, se não me engano, ó meninos,³⁴⁷ os pios deuses do campo regozijarem-se, e com o canto das aves o bosque todo preencher-se. Lico³⁴⁸ vai e vem com um brando murmúrio; o que quer que ele tenha visto, eu ignoro; a sua cauda invoca um amigo. Vão, então! O claro dia, há muito anunciado, já se difunde por entre as sombras; [5] investiguem que coisa é essa, o que o nosso Lico possa ter visto ali, e me tragam as novidades.³⁴⁹

*Câmalo.*³⁵⁰

Durante o sono, ele não consegue apaziguar o peito infeliz. Ai! Deitado na macia relva, o triste Sívio dá ordens, e as pavorosas trevas da noite ele quer que percorram [10] os meninos, já fatigados pelo longo trabalho do dia.³⁵¹

³⁴⁶ Sobre os nomes dos interlocutores de *Olympia* e outras informações introdutórias, cf. nosso capítulo 1.4 – “Sobre *Olympia*”.

³⁴⁷ *Pueri*: lembramos que o substantivo latino *puer*, além de ter o sentido primário de “menino”/“criança”, pode indicar também, como nessa fala de Sívio, o escravo ou serviçal jovem (cf. verbete *puer* no *Oxford Latin Dictionary* – OLD 5). Note-se que esse mesmo substantivo é comum nas *Bucólicas* de Virgílio – por exemplo em II, 17, 45 (Aléxis); III, 14, 70; V, 19, 49, 54; IX, 52, 66 (sem contar que Cupido na écloga VIII e o menino misterioso da écloga IV também são denominados, respectivamente, *puer*).

³⁴⁸ “Lico”, conforme se pode depreender, é o nome do cão de estimação de Sívio. Na margem esquerda do códice autógrafo *laurea*, lê-se, supostamente escrito pela mesma mão, *Lycos grece albus* – “*Lycos*, em grego, branco” (Hecker, 1902, p. 72; Lidonnici, 1914, p. 125). Porém, de acordo com Hecker (1902, p. 72), a glosa marginal no autógrafo certamente confunde *lúkos* (“lobo”) com *leukós* (“branco”, “claro”): note-se que, na epístola a Martino da Signa, acerca de um interlocutor da écloga X, *Vallis opaca*, diz Boccaccio: *Pro Lycida ego quendam olim tyrannum intelligo, quem Lycidam a “lyco” denomino, qui latine “lupus” est* (“Por Lícida me refiro a um certo tirano do passado, que denomino ‘Lícida’ a partir de *lycos*, que em latim se diz *lupus* [= lobo]” – *Epist.* XXIII, 20). Tal lapso na glosa à *Olympia*, bem como aqueles verificados na epístola a Martino da Signa, são relacionados pelo estudioso à interrupção das aulas de grego dadas a Boccaccio por Leôncio Pilatos – “All’epoca della trascrizione del manoscritto originale Leonzio Pilato, il suo maestro di greco, aveva già lasciato Firenze; e il Boccaccio non poteva più ricevere dalla sua boca la necessaria informazione” (*ibid.*).

³⁴⁹ *Compertaque ferte*: literalmente, “e tragam as coisas descobertas”, “e tragam informações confiáveis” (cf. verbete *compertus* em Torrinha 1; OLD 1a e 1b).

³⁵⁰ Ao acentuarmos o nome “Câmalo” estamos seguindo Perini (1994, p. 1055, nota *ad loc.*), que, embasando-se em seu entendimento sobre a etimologia grega do termo (segundo ele, *χάμαλος*), entende a vogal da primeira sílaba como longa e da segunda como breve, discordando de Hecker (1902), neste sentido. No que se refere a “Terápon” (nome idiossincrático, não dicionarizado ou padronizado no português), citado mais adiante (v. 16), hesitamos quanto à tônica (poderíamos ter “Têrapon”, “Terápon” ou “Terapon” – na falta de um consenso, optamos pela segunda forma, considerando uma possível etimologia grega – cf. seção 1.4 de nosso estudo).

³⁵¹ *Labore*: o termo labor, que em latim designa “trabalho” e seu resultado (OLD 1, 8), tarefa (OLD 3), mas também dificuldades, dor, estresse (OLD 6, 7), tem sua polissemia explorada no poema. Sobre uso de *labor* em Virgílio, em especial na *Eneida*, cf. Goins (1993, pp. 375-84) e Kristol (1990).

Sílvio.

Câmalo, quando o Ebro³⁵² lançar os primeiros raios noturnos sobre a Terra, quando Délia³⁵³ conduzir os carros do irmão em direção ao ocaso, quando a corça derrubar os leões, o escravo atenderá a um pedido de seu amo sem pestanejar.³⁵⁴ [15] Quanto a você, Terápon, destrave as portas de nosso estábulo. Deixe o medo de lado e vá conferir o que o cachorrinho viu; estou mandando.³⁵⁵

Terápon.

Apreste-se! Levante-se! Apareça, senhor! O fogo já está corroendo rapidamente os velhos carvalhos, e vence a noite com sua luz. Todo o bosque está sendo queimado; a chama escaldante já lambe os deuses penates; [20] e eu, apavorado pelo encontro da luz, retornei apressado para dentro. A chama já lambe os deuses penates!³⁵⁶

³⁵² *Hyberus*: forma helenizante do adjetivo *Hiberus* (ou *Iberus*), “ibérico”, “hispanico” (*OLD*). Como substantivo, designa também o rio Ebro, na Espanha (*ibid.*), que, por sua posição geográfica em relação à Itália, poderia ser entendido como metonímia para se referir ao ocidente – e não ao oriente, conforme sugere o seu emprego no *adynaton* de Boccaccio (Ricci, 1965, p. 43; Perini, 1994, p. 1055).

³⁵³ *Delia*: o adjetivo *delius* designa pessoa ou objeto originário da ilha grega de Delos. No masculino, é usado também como epíteto de Febo Apolo, “deus de Delos” (*OLD*); no feminino, refere-se à irmã dele, nomeadamente a deusa Ártemis (na mitologia grega) ou Diana (na mitologia romana). Segundo o mito, seria Apolo, e não Diana – esta identificada à Lua –, o responsável por guiar os carros do Sol.

³⁵⁴ O sol se pondo no oriente, Diana conduzindo os carros de Apolo, a corça derrubando leões – o acúmulo dessas imagens inverossímeis, “absurdas”, compõe o quadro dos *adynata* ou *impossibilita*, conforme observamos ao mencionar o mesmo trecho na seção “*Olympia* e o gênero bucólico” de nosso estudo. Exemplos desse recurso podem ser encontrados nas bucólicas de Virgílio: I (59-63), IX (27-8 e 52-6) IV (23-5), bem como mais adiante em *Olympia* 182-7.

³⁵⁵ Os versos 8-22 da écloga boccacciana introduzem o tema do empregado proativo em contraste aos empregados preguiçosos, conforme observa Smarr (1987, p. 253). Pautando-nos na caracterização do personagem ao longo do texto e na sua relação com os *pueri*, entendemos que Sílvio seria o patrão de Câmalo e Terápon (cf. “Sobre *Olympia*”). Porém, apresentando outra possibilidade interpretativa – a nosso ver, menos verossímil no contexto geral do poema –, Smarr sugere que Sílvio seria não patrão, mas também um serviçal, mais velho e responsável. Se assim for, a passagem poderia ser lida, alegoricamente, como uma representação de Sílvio como servo fiel de Deus (em contraposição a um tipo relutante de servo): “The blind desire for present comforts makes man reluctant to attend to divine commands and even to divine messages of hope” (*ibid.*). Numa análise mais literal, Smarr percebe também nessa cena de abertura, com os serviçais discutindo durante a madrugada e a referência ao cãozinho (vv. 6-7 e 17), elementos cômicos – o que nos colocaria diante de mais um gênero em *Olympia*! –, mas que iriam contrastar depois com a visão sublime e sobrenatural de Sílvio, causando um estranhamento.

³⁵⁶ Optamos por traduzir *lambit* (do verbo *lambere*, “lamber”) de modo mais literal (como o fazem Ricci [“il fuoco *lambisce*”], Perini [“le fiamme *lambiscono*”] e Smarr [“flame *licks*”] em suas respectivas traduções), mantendo assim a integridade da expressão *flamma lambit* (“a chama lambe”), que parece ser formulaica, estando presente na *Eneida* de Virgílio (*lambere flamma* – *En.* II, 684; ver nota abaixo), nos *Sermones* de Horácio (*flamma... lambere* – *Ser.* I, 5, 73-74), bem como no *De raptu Proserpinae* (I, 170) de Claudiano.

Sílvio.

Ó Pã, venerando deus dos pastores,³⁵⁷ eu imploro, nos ajude! E vocês, ó meninos, com água enfrentem as chamas.³⁵⁸ Pare um pouco, Terápon! Fique aqui um pouco. O que é isso? [25] O que vejo? Acaso estou suficientemente são? Talvez eu esteja dormindo. Mas creio que não! Essa luz, de fato, não é chama nem fogo. Você não vê as afáveis frondes e as aveléiras verdejantes em meio à luz, e também as vigorosas faias por toda parte intactas? E a nós também, é verdade, o calor danoso não queima.³⁵⁹ [30]

Terápon.

Se você olha para o céu, as estrelas atestam a noite; nas selvas a luz profícua,³⁶⁰ o dia. Que prodígio se prepara?³⁶¹

Sílvio.

Assim a natureza varia sua rotina:³⁶² a noite e o dia³⁶³ misturados ela estendeu sobre a Terra. Nem as luzes de Feba,³⁶⁴ nem os raios de sol eu consigo discernir. Você não sente perfumes

³⁵⁷ Sobre a presença do deus Pã nas *Bucólicas* de Virgílio e na *Olympia* de Boccaccio, cf. nosso capítulo “*Olympia* e o gênero bucólico”.

³⁵⁸ *Lympha*: “ninfa aquática” (*OLD* 1) ou, neste caso, forma poética de “água”, frequentemente usada no plural (2). Aparece, por exemplo, em Virg., *En.* IV, 635.

³⁵⁹ A imagem da labareda que não queima está presente em diversas tradições com as quais Boccaccio teria tido contato: na poesia da Antiguidade, na literatura bíblica e na Renascença italiana. Um exemplo da primeira se encontra no livro II da *Eneida*, na passagem, mencionada rapidamente por nós na seção “*Olympia* e o gênero épico”, em que se descreve um fogo que toma, mas não queima os cabelos do menino Ascânio: *namque manus inter maestorumque ora parentum / ecce leuis summo de uertice uisus Iuli / fundere lumen apex, tactuque innoxia mollis / lambere flamma comas et circum tempora pasci. / nos pauidi trepidare metu crinemque flagrantem / excutere et sanctos restinguere fontibus ignis* (“estando lulo / de aflitos pais entre ósculos e abraços, / um resplendor sutil, ígneo turbante, / lhe coroa a cabeça, e em mole tato / às fontes se apascenta e lambe as comas / a inócua flama. Trépidos de medo, / o flagrante cabelo sacudimos, / jorros d’água a deitar no sacro lume” – *En.* II, 281-6). Também no livro bíblico do *Êxodo*, há uma famosa passagem em que Moisés vê uma sarça que, embora em chamas, não se consumia pelo fogo: *Moyses autem pascebat oves Jethro soceri sui sacerdotis Madian: cumque minasset gregem ad interiora deserti, venit ad montem Dei Horeb. / Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi: et videbat quod rubus arderet, et non combureretur. / Dixit ergo Moyses: Vadam, et videbo visionem hanc magnam, quare non comburatur rubus* (“Moisés pastoreava o rebanho de seu sogro Jetro, que era sacerdote de Midiã. Um dia levou o rebanho para o outro lado do deserto e chegou a Horebe, o monte de Deus. / Ali o Anjo do Senhor lhe apareceu numa chama de fogo que saía do meio de uma sarça. Moisés viu que, embora a sarça estivesse em chamas, não era consumida pelo fogo. / ‘Que impressionante!’”, pensou. ‘Por que a sarça não se queima? Vou ver isso de perto’” – *Biblia Sacra Vulgata, Exodus*, 3:1-3; tradução publicada na *Bíblia de Jerusalém*). Por fim, a imagem de Olímpia (v. 40) surgindo, junto com seus irmãos (vv. 72-73), no meio desse “falso fogo” em muito se assemelha à descrição que Dante faz, no Canto XXIX do *Purgatório*, da aparição de um coro de anjos no paraíso terrestre: “Enquanto andava entre tantas primícias, / e do eterno prazer todo surpreso, / e desejoso de inda mais letícias, // à nossa frente, como um fogo, aceso / tornou-se o ar sob a folhagem densa, / e veio um canto ao meu ouvido teso. // (...) Em sete árvores de ouro, à minha frente, / era falseada a minha percepção, / pela distância inda entre nós presente, // mas, ao chegar-lhes à aproximação / em que o objeto comum, que o senso engana, / nenhuma ocultaria sua condição, // a virtude, da qual o juízo emana, / candelabros me fez reconhecer / e, nas vozes do canto, ouvir ‘Hosana’” (*Purgatório* XXIX, 31-51; grifos nossos). Cf. também *Olymp.* 213-24 e nota *ad loc.*

³⁶⁰ *Alma lux*: “luz profícua”, cf. Virg. *En.* I, 306; e Sérv., *in Aen.*, I, 306, 1.

³⁶¹ *Quid grande paratur?*: literalmente, “O que de grande se prepara?”.

[35] insólitos nas selvas?³⁶⁵ É como se a mãe natureza³⁶⁶ tivesse feito deste um bosque dos sabeus...³⁶⁷ Que flores novas a noite gerou neste lugar? Que cantos eu ouço vindos de cima? Estas coisas mostram que os deuses supernos rodeiam os lugares e prados.

Olímpia.

Salve! Ó doce glória nossa,³⁶⁸ excelente pai, salve! [40] Não tema, sou sua filha. Por que desvia os olhos?³⁶⁹

Sílvio.

Confesso não saber se agora estou acordado ou sonhando,³⁷⁰ pois a voz de minha filha e a sua doce figura realmente se colocam diante de mim: eu temo estar sendo enganado, visto que os

³⁶² *Vices*: o termo *vicis* tem, entre outros sentidos, o de “turno” (*OLD* 1), “curso”, ou ainda de “um processo ordenado de mudança” (*OLD* 7).

³⁶³ *Noctemque diemque*: a junção métrica acaba por imitar, na forma das palavras, a fusão do dia e da noite que os versos descrevem. De acordo com Perini (1994, p. 1055), trata-se de uma junção menos frequente do que *noctemque dieque*, mas também encontrada na *Eneida* (V, 766; VIII, 94), bem como em Valério Flaco (V, 601).

³⁶⁴ *Phebe*: “Feba” é epíteto poético de Diana, irmã de Febo Apolo e deusa da lua (cf. verbete *Phoebe* em *OLD*; Ricci, 1965, p. 674). Locuções em que o termo *lumina* é acompanhado de *Phoebi* ou *Phoebo* são atestadas por Perini (1994, p. 1056) em: *Culex* 373; *Ov.*, *Met.* II, 110; *Lucan.*, IV, 282; *Claudiano*, *Carm.* XXXV, 28.

³⁶⁵ Nessa passagem, seguimos também a leitura de Perini (1994, p. 1056), que, contra Massèra, restaura a interrogação após *silvis* presente no autógrafo e interpreta o ponto final depois de *parens* como um sinal de aposiopese, isto é, de interrupção súbita, reticência.

³⁶⁶ *Natura parens*: literalmente, de modo mais amplo, “natureza procriadora”, “natureza geradora” (cf. segunda definição de *parens* em *OLD*, 1a, 2a, 5a). Conforme bem nos lembrou o prof. Vasconcellos, a expressão já consta em João de Salisbury: *natura optima parens omnium* (“a ótima natureza, mãe de todas as coisas” – *Metalogicon* IV, 17). Cf. também Cícero, *Tusc.* I, 118 e V, 57.

³⁶⁷ *Nemus... sabeum*: cf. próêmio de *Gen.* X: *quid et sabea nemora sudent* (“também isto os bosques sabeus exalariam”). A referência certamente alude ao fato de que a região que os sabeus – antigo povo semita – habitavam, no norte da Arábia, era conhecida como produtora de perfumes (Smarr, 1987, p. 253). Conforme apontamos no capítulo III de nosso estudo, esses versos boccaccianos ecoam fortemente uma passagem das *Geórgicas* (I, 56-7) de Virgílio. Cf. ainda *Geórg.* II, 117; *En.* I, 416 e VIII, 706. Na tradição bíblica, constatamos também que os sabeus são citados em várias passagens do Antigo Testamento (*Is.* 45:14; *Jl.* 3:8; *Ez.* 27:22-23; 38:13; *Jer.* 6:20; *Sl.* 73:15 etc.).

³⁶⁸ *Decus*: “ornamento”, “glória”, (cf. *OLD* 1, 2a, 5). A expressão *dulce decus* aparece na literatura latina, como por exemplo na célebre *Ode* 1.1 de Horácio, dedicada a Mecenas: *o et praesidium et dulce decus meum* (“ó, meu tutor e doce glória!” – v. 2). Além disso, aparece também no vocabulário cristão, sobretudo medieval, de que citamos dois exemplos. Um deles é o *Carmen* 11.5 de Fortunato (c. 530-c. 600/609), dedicado a Agnes e que abre com o verso *Dulce decus nostrum, Christi sanctissima virgo* (“Doce glória nossa, santíssima virgem de Cristo!” – cf. Harrington [ed.], 1977, p. 162). O outro é um *conflictus* entre a Primavera e o Inverno (cf. nossa seção “*Olympia* e o gênero bucólico”), escrito por Alcuíno (735 - 804): *salve, dulce decus, cuculus per saecula salve!* (“salve, ó doce glória; pelos séculos salve, ó Cuco!” – cf. Waddell [ed.], 1933, p. 86).

³⁶⁹ *Quid lumina flectis?*: cf. *Virg.*, *En.* IV, 369 – *num lumina flexit?* (“acaso ele não me desviou o olhar?”, tradução literal nossa; ou “dignou-se olhar-me?”, na tradução de Mendes Tais palavras, na *Eneida*, a rainha Dido profere, num momento de fúria, diante de Eneias, quando este lhe anuncia a necessidade de ir embora de Cartago.

³⁷⁰ *Somnia cernam*: “sonhando” ou, mais literalmente, “discernindo sonhos”, “vendo sonhos” (cf. verbete *cerno* em *OLD* 5 e 6a).

deuses muitas vezes escarnecem dos tolos por meio de fantasmas.³⁷¹ É melhor buscarmos um abrigo!³⁷² [45]

Olímpia.

Sílvio, por que você duvida? Acredita mesmo que Olímpia zombaria de seu pai? E que ela se apresentaria envolta em luz sem o consentimento dos deuses?³⁷³ Eu vim aqui para aplacar suas lágrimas dolentes.

Sílvio.

Reconheço, nem o amor me engana, nem me enganam os sonhos.³⁷⁴ Ó minha tão preferida, única esperança do pai! [50] Que deus a reteve, filha? A seu respeito Fusca³⁷⁵ me contava que, quando me dirigi às colinas calcídicas e aos extensos prados do Vesúvio,³⁷⁶ você nos foi

³⁷¹ Sobre o uso significativo do termo *umbra* e suas associações com o mundo dos mortos no livro sexto da *Eneida*, ver discussão em “*Olympia* e o gênero elegíaco”, bem como no terceiro capítulo de nosso estudo.

³⁷² *Nos claustra petamus*: lit. “quanto a nós, busquemos abrigo”. O substantivo *claustrum* refere-se, literalmente, a uma “barra de segurança de um portão ou porta” (cf. *OLD* 1a), “lugar de confinamento” (2), que podemos entender aqui como um abrigo ou esconderijo em lugar fechado. A ideia é que Sílvio estaria com medo do fantasma e queria fugir. Perini (1994 p. 861) interpreta ao traduzir: “Meglio chiudersi in casa”.

³⁷³ *Sine numine divum*: como nota Perini (1994, p. 1056), a expressão se registra na *Eneida* V, 56 (cf. também II, 777; e VI, 368). Por “deuses” poderíamos entender – além do próprio Deus cristão – também referência aos santos, conforme sugere Boccaccio, ao comentar acerca da écloga *Pantheon* na epístola a Martino da Signa: *ex quo deus, idest sanctus, inter amicos Dei in celis factus est* (“assim ele acabou se tornando um deus, isto é, um santo entre os amigos de Deus no céu” – *Epist.* XXIII, 22).

³⁷⁴ *Nec fallit amor, nec somnia fallunt*: note-se o quiasmo na frase em latim, cuja expressão é mais sentencial (“nem o amor me engana, nem me enganam os sonhos”), sem o pronome pessoal *me*, que acrescentamos na tradução para deixar mais claro o contexto.

³⁷⁵ *Fusca*: várias são as associações já aventadas para esse nome próprio de mulher, já indicada como sendo ora uma serviçal, ora a esposa de Boccaccio, ou mesmo a esposa do deus Plutão. Ao traduzi-lo por “Bruna”, Ricci recorda, em nota, que o adjetivo latino *fusca* significa “morena” (*bruna*, em italiano). Ele vê na referência uma provável (embora, como reconhece, inverificável) alusão a Bruna de Ciango, serviçal de Boccaccio (Ricci, 1965, p. 674). Em sua tradução para o inglês, Slavitt (2010, p. 118), por sua vez, aponta que *fusca* significa, além de “morena”, “escura”, e que a última acepção sugere uma relação com o sofrimento (como se a sua turbidez tivesse alguma ligação com a dor do luto) ou ainda, seguindo uma interpretação semelhante à de Ricci, com Bruna de Ciango – sendo esta apresentada por Slavitt, porém, como a esposa de Boccaccio: “‘Fusca’ means dark, and is either the dark of mourning or else an equivalent for Boccaccio’s wife’s real name, which was Bruna di Ciango da Montemagno” (*ibid.*, grifo nosso). Segundo Papio (*in* Kirkham *et al.*, 2013, p. 345), entretanto, Slavitt estaria errado ao dizer que Bruna, filha de Ciango da Montemagno, teria sido esposa de Boccaccio, uma vez que no testamento do poeta fala-se do pagamento do restante do salário dela – aparentemente, trata-se da mesma criada (*ancillulla*) citada na epístola de Boccaccio a Mainardo Cavalcanti (*Epist.* XXI, 19). Por fim, Hecker (1902, p. 81, n. 1) nos remete também à Fusca mencionada no verso 109 da écloga *Vallis opaca*: *Plutarcus scopulo residet, Fusca atque marita* (“Plutão mora num penedo, e Fusca é sua esposa”). Apesar dessas cogitações, Perini (1994, p. 1056) opta por uma solução mais simples e menos interpretativa, vertendo *Fusca* como “Fosca” (1994, p. 861).

³⁷⁶ Conforme vimos na seção 1.4 de nosso estudo, Ricci (1965, p. 675) sugere que esta passagem alude a uma viagem que Boccaccio teria feito a Nápoles em 1355.

raptada e escondida no sagrado ventre de Cibele,³⁷⁷ e que depois não pôde mais ser vista. Acreditando nisso e lamentando como um miserável, ó minha mocinha,³⁷⁸ em meio aos altos [55] montes, sombras densas e selvas remotas por você eu suspirei, e o tempo todo chorei, e muitas vezes invoquei seu nome.³⁷⁹ Mas, caso eu seja digno, me revele, eu lhe suplico: em quais pântanos³⁸⁰ você ficou por tanto tempo?³⁸¹ Diga, quem lhe deu de presente essa cândida veste, tecida com flavo ouro?³⁸² [60] Que luz é essa que brilha em seus olhos, antes não vista? Quem são esses companheiros seus? É admirável o quanto você cresceu em tão pouco tempo: a mim, filha, você parece pronta para casar!³⁸³

³⁷⁷ Na mitologia, Cibele é frequentemente chamada Mãe dos Deuses ou Grande Mãe. Originária da Frígia, seu culto está associado à agricultura e à natureza, “cuja potência vegetativa personifica” (Grimal, 2005, p. 85). O “ventre de Cibele”, pois, seria a própria terra.

³⁷⁸ *Mea virgo*: literalmente, “minha virgem”, que preferimos traduzir como “minha mocinha” para manter o tom afetivo e paternal do vocativo. Perini (1994, p. 863) opta por “bimba mia”, Ricci (1985, p. 677) por “fiore mio”, e Smarr (1987, p. 160) por “my maid”.

³⁷⁹ *Quis te, nata... raptam nobis Cibelisque... multumque vocavi* (vv. 51-7): a ideia de alguém querido que, morto, é representado como retido por um deus (*quis te... deus tenuit*, “que deus a reteve?”, v. 51), está também na *Eneida*, no episódio em que Creúsa aparece a Eneias e diz a ele que deverá ir embora sem ela: *sed me magna deum genitrix his detinet oris* (na tradução de Odorico, “cá me impede a grande mãe Cibele”, *En.* II, 788) – como vimos, Boccaccio cita a grande mãe dos deuses, Cibele, no v. 53: *raptam nobis Cibelisque sacratio absconsam gremio* (“você nos foi raptada e escondida no sagrado ventre de Cibele”). Note-se ainda que, quando Eneias se dá conta do desaparecimento de Creúsa, indaga se ela lhe foi “arrebataada” (*erepta*, v. 738) pelos fados. Nos dois casos, temos verbos de mesma raiz, mas não exatamente os mesmos: *tenuit/detinet; raptam/erepta*. Por fim, observa-se que, ao voltar a Troia em chamas em busca de Creúsa, Eneias a chama reiteradamente: *nequiquam ingeminans iterumque uocauit* (“por demais gemendo, chamei, chamei e rechamei Creúsa”, *En.* II, 770, grifo nosso) – passagem que ecoa o v. 57 da *Olympia* boccacciana: *ingemui flevisque diu multumque uocauit* (“eu suspirei, e o tempo todo chorei, e muitas vezes invoquei seu nome”, grifo nosso). Sílvio buscou Olímpia “em meio aos altos montes, sombras densas e selvas remotas” (*per altos / te montes umbrasque graves*, vv. 55-6); Eneias a Creúsa *per umbram* (mantendo a tradução odoricana, “na treva”, *En.* II, 768). Agradecemos ao prof. Paulo Vasconcellos pelas indicações e sugestões poéticas.

³⁸⁰ *Lustris*: o termo latino *lustrum*, além de significar pântano, “lagoas enlameadas” (*lacunas lutuosas* – Varrão, *R.* II, 4, 8; *OLD lustrum* 1), pode significar mais amplamente lugares selvagens (“the haunt of wild beasts”, (vaguely) rough or wooded country, wilds” – *OLD* 2), como em *saltus ac lustra ferarum* (*Georg.* II, 471), que Odorico Mendes traduz concisamente como “brenhas” (“brenhas tem que monteie...”). Ricci (1965, p. 677) verte o termo na passagem boccacciana por “remote selve”; Perini (1994, p. 863), por “recessi”.

³⁸¹ *Quibus... lustris te tenuit tam longa dies*: literalmente, “em quais pântanos um tão longo dia a abrigou”, sendo a construção metafórica *tam longa dies* usada aqui com referência à passagem do tempo (note-se o emprego do substantivo *dies* no feminino; cf. *OLD* 10, “the lapse or passing of time”, sentido que, entre outros passos, remete-nos à *En.* V, 783). Cf. também nos versos seguintes: *diebus in paucis* (“em tão pouco tempo”, v. 63-4). Agradecemos ao prof. Pedro Heise pela sugestão de tradução. Sobre um efeito figurado no verso boccacciano, Perini (1994, p. 1056) comenta: “Sono passati forse dodici anni ma al padre sembra ieri. Gran tratto di tenerezza psicologica, e poetica”.

³⁸² *Intertexta auro vestis*: a expressão parece ecoar o verso 167 do canto VIII da *Eneida*: *chlamydemque auro dedit intertextam* (na tradução de Odorico Mendes, “clâmide auribordada... deu-me”).

³⁸³ *Matura viro*: literalmente, “madura para um marido”. Cf. nossa discussão sobre a datação de *Olympia* e suas associações com uma suposta Violante, personagem histórica, na seção 1.4 do estudo introdutório. Cf. *En.* VII, 53 *iam matura uiro*, passo indicado por Perini (1994, p. 1056).

Olímpia.

As roupas que, como lembrança,³⁸⁴ você mesmo, venerando pai, me deu, a berecintia mãe³⁸⁵ resguarda em seu amplo ventre. [65] Estas vestes, este aspecto, este rosto reluzente foi a Partênopo quem me deu,³⁸⁶ com quem eu estava. Mas observe, se alguma vez você os viu, os meus companheiros! Você vai gostar de vê-los.

Sílvio.

Na verdade, eu não me lembro de tê-los visto: eu diria que nem Narciso era mais belo do que eles; e nem mesmo Dáfnis, [70] que foi a alegre esperança das dríades; nem o belo Aléxis.³⁸⁷

Olímpia.

Acaso você não reconhece os seus filhos Mário e Iulo, com as doces irmãzinhas, e todos esses rostos ilustres? Aqui está a sua bela prole!³⁸⁸

³⁸⁴ *Exuvias*: o termo *exuviae* (de *exuere*, “despir”) significa “despojos”, “espólio” (*OLD* 1a; Torrinha 2) e aqui, mais precisamente, “something belonging to a person, serving as a *memento*” (*OLD* 1b). Ricci (1965, p. 677) traduz *exuvias* como “espólios” (“le spolie che io ebbi da te...”); Perini (1994, p. 863), como “panni” (“i panni che m’hai dato tu...”); Smarr (1987, p. 159) como “garment” (“the garment which you gave me...”).

³⁸⁵ *Berecinthia mater*: “brecintia mãe”, epíteto virgiliano (*En.* VI, 784; IX, 82 e 619), referente à deusa Cibele (ver nota ao verso 53), e que faz alusão ao monte Berecinto, localizado na Frígia (cf. Perini, 1994, p. 1056; Ricci, 1965, p. 677). No poema *Pantheon*, décima primeira écloga boccacciana, também encontramos uma menção à *Berecinthia*, também nesta forma substantivada (*Ecl.* XI, 9). A passagem indica, portanto, que também as vestes que Olímpia trajava quando mortal, pelas quais pergunta o pai, estavam enterradas.

³⁸⁶ *Parthenos*: a palavra grega *parthénos*, que designa a mulher virgem, e por vezes o homem casto, aparece empregada com frequência no Novo Testamento – cf. verbete *parthénos* em *Thayer’s Greek Lexicon*. O *OLD* não registra o termo (ali, *Parthenia* designa a ilha de Samos; *Pharteni* ou *Parthini*, habitantes da cidade de *Parthus*, na Ilíria; *Parthenius* é montanha na Arcádia; *parthenium* e *parthenis* são nomes de plantas). Ver nossas análises sobre este trecho em “*Olympia* e o gênero bucólico”, bem como observações sobre a écloga *Parthenias* de Petrarca em “*Olympia* e o gênero épico”. Trata-se de uma alusão à Virgem Maria e aqui, conforme nota Perini (1994, p. 1057), “comincia il programmatico travestimento onomastico dell’Olimpo cristiano, tuttavia limitato al trasparente velo della grecizzazione linguistica e dell’assunzione a idionimo dell’epíteto antonomastico”.

³⁸⁷ *Narcissus... Daphnis... Alexis*: três figuras mitológicas ou poéticas reconhecidas por sua inigualável beleza. Na versão mais conhecida do mito de Narciso (Ovídio, *Met.* III, vv. 339-510), este era apresentado como um jovem extremamente bonito, que desprezava o amor; até que, atendendo ao pedido de vingança de certo moço rejeitado por ele (*aliquis despectus* – v. 402), Nêmesis fez com que Narciso se debruçasse sobre uma fonte; ao ver seu rosto refletido pela primeira vez, então, o jovem apaixonou-se por si próprio, deixando-se cair na água e consumindo-se de amor. Já Dáfnis e Alexis são conhecidos da poesia bucólica: o primeiro era tido como um semideus siciliano, filho de Hermes e de uma ninfa, e inventor mítico da poesia bucólica; assim como Narciso, era amado por ninfas, mortais e até por deuses. Na versão mais difundida do mito, Dáfnis teria sido privado da visão por Nômnia, sua própria amante, quando esta soube que ele a tinha traído com a filha de um rei da Sicília; na maior parte das vezes, conta-se então que o pastor, cego, se teria atirado do alto de um penhasco (cf. Virg. *Buc.* V; Teocr. *Id.* I, 64-142; VII, 72-7; VIII, 92-4). Aléxis, por sua vez, é retratado na écloga II de Virgílio como um belo pastor, que teria desdenhado do intenso amor de Coridon. Cf. verbetes “Narciso” e “Dáfnis” em Grimal (2005, pp. 322-323 e 109).

³⁸⁸ A partir desta passagem, depreende-se que Sílvio teria tido pelo menos mais quatro filhos. Levando-se em consideração a associação do personagem Sílvio com Boccaccio e de Olímpia com Violante, já se supôs que os personagens Mário e Iulo (e talvez seus nomes) também seriam correspondentes a pessoas reais; e que as outras irmãs citadas teriam morrido, talvez, antes mesmo de receberem nome (cf. Ricci, 1965, p. 677).

Sílvio.

A visão das bochechas cobertas de penugem me impede de discernir os semblantes familiares dos meus meninos.³⁸⁹ Agora deem as mãos [75] e venham aqui, receber meus abraços e alegres beijos,³⁹⁰ para que eu possa preencher e saciar a minha alma! Quais louvores, ó Pã; quais, ó Silvano, eu devo cantar para vocês? Meninos, deixem de lado os esportes e comecem os jogos de nossos ancestrais!³⁹¹ Que os troféus dos vencedores fiquem suspensos em faias sagradas.³⁹² Preparem as crateras espumantes de vinho!³⁹³ [80] Entoem os cânticos do alegre Lieu,³⁹⁴ e decorem os Lares³⁹⁵ com guirlandas! Que altares surjam no solo gramíneo,³⁹⁶ ofereçam à Trívia uma cândida ovelhinha,³⁹⁷ e à sacra Noite degolem outra, escura.³⁹⁸ Traga os cálamos para os meninos, Terápon! E traga as guirlandas para as meninas. [85]

³⁸⁹ *Abstulit effigies notas lanugine malas / umbratas vidisse meis*: uma tradução literal, mais próxima do texto original, porém um tanto obscura, seria: “Afastou os semblantes conhecidos ter visto a bochechas dos meus filhos cobertas de penugem”. Uma tradução um pouco mais livre é proposta por Ricci (1965, p. 677): “M’impendi di riconoscere i lineamenti ben noti, vedendo ai miei figli ombrate di lanugine le guance”; Perini (1994, p. 863) verte: “La vista di quelle guance adombrate di lanugine mi ha celato le familiari sembianze”, e lembra que *lanugine malas* é expressão que aparece em Virgílio (*En. X*, 324), em várias passagens de Ovídio (*Met. IX*, 398; *XII*, 291 etc.) e nas bucólicas de Nemesiano (*Buc. II*, 77).

³⁹⁰ *Iam iungite dextras / amplexusque meos ac oscula leta venite*: literalmente, “agora juntem as mãos (destras) e venham aos meus abraços e beijos alegres”. Como lembra Perini (1994, p. 1057), a expressão *iungere dextram* consta em Virgílio (*En. I*, 408; *VI*, 697).

³⁹¹ *Nudate palaestras*: o verbo *nudare*, aplicado a solo (*OLD* 2a) ou a lugar (*OLD* 5a) tem o sentido de despojar, deixar vazio. Dessa forma, tem-se uma expressão figurada, elevando o tom da ordem de Sílvio: “desnudem as palestras”, i.e. “esvaziem os jogos esportivos”. Seguimos aqui a lição do editor Perini (1994, p. 1057), contra as interpretações de Ricci (1965: “spogliatevi per la palestra”) e também de Smarr (1987: “now strip for wrestling”), entendendo *nudare* com o sentido de “deixar de frequentar” (“sguarnire, smettere di frequentare”). Sílvio exorta os meninos (seus filhos, segundo Perini) a interromper a prática de esporte, para que eles possam, naquele momento, se dedicar aos jogos festivos dos antepassados (*ludos patrum*). Cf. *Bucc. car. XV*, 52: *insudare iocis iuvenumque intrare palaestras* (“suar nos esportes e entrar nas palestras dos jovens”). Perini (*ibid.*) também descarta a interpretação de Carrara (1899, p. 46), que se equivocaria também ao associar *pueri*, aqui, aos serviçais (“ordinando ai servi palestre e giuochi”).

³⁹² *Stent munera fagis / victorum suspensa sacris*: note-se a elaborada disposição de adjetivos e substantivos, em hipérbato que forma um quiasmo.

³⁹³ *Paterasque... spumantes vino*: mantivemos na tradução a hipálage do texto latino, que qualifica os vasilhames ou taças (*crateras*), e não o vinho (*vino*), como espumantes. A mesma expressão aparece, no singular, em Virgílio (*En. II*, 739: *spumantem pateram*).

³⁹⁴ *Lyeum*: Lieu (*Lyaeus*), um dos epítetos de Baco/Dioniso, do grego *Lyaios*, “aquele que liberta” (*OLD*). Cf. outra explicação etimológica, proposta por Boccaccio: *Gen. deo. V*, 25, 27: *Vel dicitur Lyeus a ‘ligo ligas’; modeste autem sumptum dispersas vires colligit augetque, immoderate sensus ligat et rationem* (“De fato, diz-se ‘Lieu’ a partir de *ligo, ligas* [‘eu ligo/ato’, ‘tu ligas/atas’]; porém, ele se encarrega modestamente de reatar e revigorar as forças dispersas, e de imoderadamente atar os sentidos e a razão”). Sobre os papéis de Baco (particularmente nas *Geórgicas* de Virgílio), cf. Trevizam & Raimundo, 2011, pp. 79-103.

³⁹⁵ *Lares*: deuses romanos encarregados de velar pelas encruzilhadas e pelos recintos domésticos (Grimal, 2005, p. 269).

³⁹⁶ *Cespite gramineo*: “solo gramíneo”, “campo gramíneo”, corresponde, como nota Perini (1994, p. 1058), ao início exato do hexâmetro de Claudiano, *Carm. I*, 114: *caespite gramineo consederat arbore fultus* (“sentara-se em solo gramíneo, recostado numa árvore”).

³⁹⁷ *Trivia*: outro epíteto de Diana (cf. Gambin, 2009); *bidens*: termo ritualístico para indicar o animal já provido de duas fileiras completas de dentes e destinado ao sacrifício (Ricci, 1965, p. 678). Sobre tais rituais, cf. os seguintes passos da épica virgiliana, na tradução de Odorico Mendes: *En. IV*, 56-59: *principio delubra adeunt pacemque per aras / exquirunt; mactant lectas de more bidentis / legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo, / Iunoni ante omnis, cui uincla iugalia curae* (“Primeiro correm / aos delubros, e a paz nas aras catam: /

Olímpia.

Temos já os cálamos, Sílvio, e também as graciosas guirlandas. E se você deseja tanto realizar uma festa, entoaremos cantos jamais ouvidos por estas florestas.³⁹⁹

Sílvio.

Certo! A selva silencia, o Arno agora flui tácito,⁴⁰⁰ e todo o prado silencia. Meninos, façam silêncio vocês também. [90]

Olímpia.

“Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!”⁴⁰¹ Ele, recém-enviado do alto Olimpo para o colo da Partênope, revocou à terra a Idade de Ouro; tendo suportado as injúrias

bimas ovelhas rituais degolam / à legifera Ceres, / mais a Febo / e ao pai Lieu, mormente a Juno, guarda / dos vínculos jugais”); *En.* VI, 33-39: *quin protinus omnia / perlegerent oculis, ni iam praemissus Achates / adforet atque una Phoebi Triviaeque sacerdos, / Deiphobe Glauci, fatur quae talia regi: / ‘non hoc ista sibi tempus spectacula poscit; / nunc grege de intacto septem mactare iuuenos / praestiterit, totidem lectas ex more bidentis’* (“Mais perlustraram tudo, se expedido / não regressasse Acates com Deífobe / de Glauco, a Febe e Apolo consagrada; / que se endereça ao rei: ‘não mais, Eneias, / de espetáculos basta; ora te cumpre / de intacta grei matar novilhos sete, / sete ovelhas do rito”). Cf. também *En.* V, 96; VII, 93; VIII, 544; XII, 170. Percebe-se que Sílvio ainda não se deu conta da natureza de sua visão, tratando seus filhos, agora crescidos, como membros da sociedade arcádica em que ele próprio vive; assim ele sugere, como forma de celebrar o reencontro, uma festa organizada segundo os ritos e jogos tradicionais pagãos (Perini, 1994, p. 1057).

³⁹⁸ *Fulvam*: o adjetivo *fulvus* em latim designa algo como “castanho”, “marrom” (“Brown, app., ranging between a dull yellow and reddish-brown”, *OLD*). Pelo que se conhece do contexto dos rituais antigos, em que animais escuros eram sacrificados para a Noite, o editor deduz que, no texto boccacciano, o termo latino seria *furva* (“escura”, “negra”, cf. *furvus*, *OLD* “dark-coloured, dusky...”, empregado para designar sacrifício aos deuses em Varrão, *gram.* 70; Valério Máximo 2.4.5) – “questo aggetivo era soggetto quase fatalmente a trasformarsi in *fulvus* nella trasmissione manoscritta” (Perini, 1994, 1058).

³⁹⁹ *Ignotos silvis modulos cantabimus istis*: mais literalmente, poderíamos ter “cantaremos nestas selvas melodias desconhecidas” (entendendo *silvis... istis* como ablativo de lugar). Uma interpretação mais poética, contudo, seria esta pela qual optamos: “entoaremos cantos jamais ouvidos *por* estas selvas” (entendendo *silvis... istis* como dativo). Conforme nos lembrou o prof. Paulo Vasconcellos, um caso semelhante ocorre na décima bucólica virgiliana (31-2): *tamen cantabitis, Arcades, inquit / montibus haec uestris* (“no entanto, cantareis isso, Arcades, para vossos montes”, tradução de Vasconcellos). Seria mais fácil entender: “cantareis nos vossos montes”, com elipse da preposição, o que é comum na poesia com ablativo de lugar. Mas vários estudiosos interpretam como dativo: “cantareis *para* vossos montes”, mais poético e com a conotação da ligação de simpatia entre os pastores cantores e a natureza. Cucchiarelli (*in* Vergilius Maro, 2012, p. 498) diz: “i monti di Arcadia sono veri e propri ‘ascoltatori’ di canti e poesia”. É verdade, porém, que outros estudiosos interpretam como ablativo, mais prosaicamente. Clausen (1994, p. 302) diz “probably dative”. Observemos que, na sequência de *Olympia* (vv. 89-90), se diz “A selva silencia, o Arno agora flui tácito, e todo o prado silencia”; ou seja, a natureza silencia para ouvir o canto, o que parece apoiar a interpretação como dativo – a natureza, personificada, ouve o canto de Olímpia.

⁴⁰⁰ *Defluit Arnus*: a mesma cláusula aparece em outras écloas de Boccaccio (*Bucc. car.* II, 156 e IV, 23). Lidonnici (1914, p. 340) vê essa referência ao Arno – rio que atravessa a região da Toscana na Itália – como um indicativo de que *Olympia* teria sido composta em Florença. Cf. seção 1.4 de nosso estudo.

⁴⁰¹ *Codrus*: alusão a Jesus Cristo, chamado aqui de Codro em referência ao último rei de Atenas, que se teria sacrificado pela pátria (cf. nosso capítulo “*Olympia* e o gênero bucólico”). No *Buccolicum carmen*, o nome aparece também na écloga XI, *Pantheon*, vv. 169 e 225. Ricci (1965, p. 678) observa a concisão da descrição boccacciana, adequada à ficção bucólica, de toda a narrativa da paixão de Cristo até o Juízo Final. O editor Ricci repara, também, que os versos 91-111 seguem a estrutura de uma balada, com a retomada constante de um único verso (característica também presente nos hinos sacros) – *Vivimus eternum meritis et numine Codri* (assim como Gollancz [1936], optamos por grifá-lo em nossa tradução, de modo a destacar esse efeito que se

torpes dos pastores, pregado no cedro, concedeu voluntariamente o triunfo à morte. [95] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!* Deste modo ele lavou com seu sangue puro as antigas máculas, as doenças e a velha praga do rebanho infectado. Depois, dirigindo-se aos vales de Plutão,⁴⁰² rompeu suas cercas, trazendo à luz os rebanhos e as manadas dos pais. [100] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!* A morte assim prostrada, ele restaurou os odoríferos campos Elísios;⁴⁰³ conduziu o sacro rebanho aos melífluos jardins, vitorioso e reluzente com o louro e com o carvalho,⁴⁰⁴ e nos deu as moradas por séculos ansiadas. [105] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!* No fim, toda a manada recobrará para si os antigos trajés;⁴⁰⁵ ele próprio, ao retornar, separará os bodes dos cordeiros, deixando aqueles para as feras, e conduzindo estes às moradas perpétuas e ao novo céu. Então, ele selará os tempos.⁴⁰⁶ [110] *Vivemos eternamente pela graça e pela vontade de Codro!”*

Sílvio.

Percebe como somos estúpidos ao crer que os pastores latinos, desprovidos do ritmo das vozes, pudessem cantar e tocar a cana? Já pude ver jovens menálios pelos dorsos do Liceu,⁴⁰⁷

sobressai no texto latino). Perini (1994, p. 1058) nota ainda, no hino de Olímpia, expressões da narrativa evangélica já utilizadas por Boccaccio na écloga XI, *Pantheon*, não sem reminiscências dantescas – ver, por exemplo: *Hinc Codrus veniet, postquam resoluta iacebit / igne novo tellus, agnis seponere capros, / atque dabit rebus finem requiemque bubulcis* (“Deste lugar virá Codro, depois que a terra pousar livre com novo fogo, para separar os cordeiros dos bodes, e ele dará fim às coisas e descanso aos boiadeiros” – *Buc. car.* XI, 225-7). Não obstante, deve-se ressaltar, junto com Smarr (1987, p. 253), que o refrão é, antes, um recurso bucólico, virgiliano (cf. Virg., *Buc.* VI e VIII), não empregado por Dante e nem por Petrarca.

⁴⁰² *Plutarci*: aqui a referência é a Plutão, deus dos infernos (alusão ao Lúcifer cristão). Nota-se, contudo, que o termo *Plutarcus* (grafado no genitivo singular) não corresponde ao esperado *Pluto* (genitivo singular *Plutonis*), do latim clássico, e a mesma forma se repete na écloga XII (*Saphos*, v. 110). Já na écloga X (*Vallis opaca*), observamos, ainda com referência ao deus dos mortos, as formas *Plutarci* (v. 25) e *Plutarcus* (v. 109); a última também verificada na écloga XI (v. 167). Como bem lembra Lidonnici (1914, p. 329), a afinidade entre a raiz de *Plutus* e de *Plutarcus* explica a *ratio nominis* seguida por Boccaccio.

⁴⁰³ *Elysii*: no poema, os Campos Elísios (ou Elísio, *Elysium*) são mencionados também nos versos 158, 159 e 165. Na écloga *Pantheon* XI, encontramos a menção a esse mesmo local mítico: *Et quos pulchra coles campos replet omnes / Elysios* (“E você cuidará de preencher todos aqueles Campos Elísios de coisas belas” – vv. 223-4).

⁴⁰⁴ A construção *victor lauro quercuque refulgens* (“vitorioso e reluzente com o louro e com o carvalho”), conforme apontado por Perini (1994, p. 1058), ecoa o verso dantesco “con segno di vittoria incoronato” (*Inf.* IV, 54).

⁴⁰⁵ *Exuvias*: cf. nota ao verso 64. A expressão *exuvias... resummet* também aludiria a Dante: “ciascun (...) / Ripigliera sua carne e sua figura” (*Inf.* VI, 97-8). Cf. Perini (1994, p. 1058).

⁴⁰⁶ *Tempora claudet*: cf. *Bucc. car.* XI, 227 (*dabit rebus finem*, acima citado) e Dante, *Inf.* X, 107-8: “quel punto / Che del futuro fia chiusa la porta”. Cf. Perini (1994, p. 1058).

⁴⁰⁷ *Menalios... Lycei*: o adjetivo *Maenalius* deriva do substantivo *Maenalus*, referente a uma cadeia de montanhas na Arcádia, consagradas ao deus Pã – cf. Dante, *Ecl.* I, 11: *Pascua sunt ignota tibi que Menalus alto / vertice declivi celator solis inumbrat* (“Há pastos desconhecidos por você, nos quais o Mênalo cobre de sombra com o alto cimo escondendo o sol cadente”); e I, 23: *et refluant unde, frondes et Menala nutent* (“e que espriaiem as ondas, e os Mênalos façam pender as frondes”). Mas também Virgílio, *Buc.* VIII, 22-23: *Maenalus argutumque nemus pinosque loquentes / semper habet* (“Sempre o Mênalo tem canoro bosque, / pinhal falante”). Já *Lyceus* (latim clássico: *Lycaeus*) refere-se ao Monte Liceu, também na Arcádia, consagrado a Pã e a Zeus – cf.

e o renomado vate dos Trácios movendo pedras com seu canto;⁴⁰⁸ [115] mas eu não posso conceber alguém que se iguale em grandeza aos meus filhos. Que potência,⁴⁰⁹ que voz, que harmonia havia! E, ainda, que sopro de suas gaitas! Nem mesmo Calíope,⁴¹⁰ guardiã suprema do bosque canoro, nem o próprio deus que reina sobre a caverna [120] gorgônea pode se equiparar!⁴¹¹ As copas dos carvalhos se dobraram,⁴¹² as delicadas ninfas buscaram o silencioso retorno à clareira,⁴¹³ os lobos e os cãesinhos permaneceram calados. Além disso, meus filhos, vocês perceberam o sentido celeste destes cantos? Para mim, Títiro jamais cantou assim no passado, [125] nem o velho parrásio Mopso nas selvas acolhedoras.⁴¹⁴ Tudo isso é

Geórg. IV, 538-40: *quattuor eximios praestanti corpore tauros, / qui tibi nunc uiridis depascunt summa Lycae, / delige, et intacta totidem ceruice iuuenas* (“louções elejas quatro exímios touros, / dos que o verde Liceu te estão pastando, / quatro novilhas de cerviz intacta”). A tradução dos poemas virgilianos é, como sempre, de Odorico Mendes. Cf. ainda Ricci, 1965, p. 678; verbetes *Lycaeus* e *Maenalus* no *OLD*.

⁴⁰⁸ *Treitium... vatem*: “vate dos Trácios”, Orfeu, personagem emblemático da mitologia conhecido por sua incrível habilidade musical, capaz de encantar homens e mulheres, animais, plantas e até pedras; com sua lira, teria contornado os monstros e deuses do Hades, a fim de trazer sua amada Eurídice de volta à vida na terra (cf. *Georg.* IV, 453). De acordo com Perini (1994, p. 1059), a descrição boccacciana de Orfeu remete a Ovídio, *Met.* XI, 1-2: *carmine... Threicius vates... saxa... ducit* (“com sua música, o vate Trácio conduz as pedras”).

⁴⁰⁹ *Guctura*: literalmente, “gargantas” (cf. *guttur* no *OLD*).

⁴¹⁰ *Caliope*: Calíope, considerada a mais importante das Musas, e deusa de todo gênero de poesia – mas a princípio da lírica, função que lhe fora atribuída na época alexandrina (Grimal, 2005, p. 71). Cf. a epístola a Martino de Signa (parágrafos 23 e 10) e nossos comentários na seção 1.2 sobre a égloga XII boccacciana, em que umas das interlocutoras é nomeada Calíope.

⁴¹¹ *Antro gorgoneo*: “caverna gorgônea”, segundo Ricci (1965, p. 680), provavelmente alude à gruta rochosa do Hélicon, da qual uma patada do cavalo Pégaso, nascido da Górgona, fez jorrar a fonte Hipocrene, consagrada a Apolo e às Musas. Nesse caso, o deus aludido seria Apolo. Observamos que as referências presentes no elogio de Sílvio ao canto de Olímpia (vv. 112-121) ecoam uma passagem da quarta bucólica de Virgílio: *Non me carminibus uincat nec Thracius Orpheus / nec Linus 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* (“Não terei que invejar ao Trácio ou Lino, / bem que de Orfeu Calíope a mãe seja, / que a Lino inspire o pai formoso Apolo; / juiz a Arcádia, Pã comigo à prova, / Pã se me curvará, juiz a Arcádia” – vv. 55-9, trad. O. M.).

⁴¹² *Flexere cacumina quercus*: “as copas dos carvalhos se dobraram”, cf. Virg., *Buc.* VI, 28: *motare cacumina quercus* (na tradução de Odorico, “rijos carvalhos balançar-se viras”). Perini (1994, p. 1059) observa que, enquanto em Virgílio se assinala o deleite do bosque diante do canto de Sileno, em Boccaccio a natureza fica “atônita, em reverente estupor” (“attonita, in reverente stupore”), ao ouvir o hino de Olímpia.

⁴¹³ *In lucem*: segundo Perini (1994, p. 1061), a forma latina correta no manuscrito boccacciano seria *in lucum* (lit. “na direção do bosque sagrado/ da caverna sagrada”) e não *in lucem* (lit. “na direção da luz”), conforme consta nas outras edições (cf. Lidonnici, 1914; Ricci, 1965; Smarr, 1987). Neste caso, divergimos da opção de Perini. Curioso é que, embora o verbo *lucus* seja apresentado pelo *OLD* como cognato de *lux* (“cogn. w. *lux*, *luceo*, orig. sense ‘clearing’; cf. Skt. *Lokah* ‘open space’...”, *OLD*, verbo *lucus*), os termos obtiveram significados praticamente opostos em latim.

⁴¹⁴ *Tytirus... Mopsus*: Títiro é um invólucro poético para se referir a Virgílio; Mopso, a Homero (Lidonnici, 1914, p. 341; Gollancz, 1936, p. 247; Ricci, 1965, p. 681; Smarr, 1987, p. 253; Perini, 1994, p. 1059). Os dois nomes são mencionados também nos versos 65-7 da égloga X boccacciana: *Pastores frigios orbatus lumine Mopsus / et danaos cecinit. Sic Tytirus arva latina / non vidit, rutulus dum tinxit sanguine Turnus* (“Mopso, privado da visão, cantou os pastores frígios e dânaos. Títiro, igualmente, não viu as terras latinas quando o rútilo Turno as tingiu de sangue”). Homero-Mopso é dito *senior* (“velho”) porque é “mais antigo” que Títiro-Virgílio; *parrasius* (“parrásio”) é adjetivo toponímico referente à Parrásia, isto é, à Arcádia – o que confirma a identificação, acenada no verso 114, da Arcádia com a poesia grega em geral. Aqui já se pode notar o início do embate entre poesia “pagã” e cristã: “è il confronto supremo con le due ‘bibbie laiche’, ora che all’apprezzamento della forma si aggiunge quello dei contenuti (*celestes sensus*)” (Perini, *ibid.*). *Apricis... silvis*: “selvas acolhedoras”, “selvas ensolaradas”; expressão também verificada no verso 132 da égloga XV (*Phylotropos*) do *Buccolicum*: *pastor Epy, silvis quondam famosus apricis* (“o pastor Epi, outrora famoso nas

santo e memorável. Às moças sejam dadas as níveas pombas, a mim tão caras;⁴¹⁵ e aos meninos, os fortes arcos que Ísquiro⁴¹⁶ me deu.

Olímpia.

Pode ficar com eles! Não se leva nada do que é mortal às excelsas regiões⁴¹⁷ [130] onde habitamos. O que é eterno dispensa o efêmero.

Sílvio.

A quais regiões, minha filha, você se refere? Quais regiões, eu imploro? Essa morada acolherá a nós todos; a relva verde nos dará sonos tranquilos; e sob a azinheira o solo será nossa mesa. O rio cristalino nos servirá taças em abundância; [135] a selva rústica nos trará castanhas maduras e frutas frescas; o rebanho fecundo nos trará tenros cabritos e, ao mesmo tempo, o queijo.⁴¹⁸ Quais regiões, portanto, vocês procuram?

selvas acolhedoras”). E no verso 16 dessa mesma écloga, o adjetivo é usado para qualificar *umbras: et apricas penei litoris umbras* (“e as acolhedoras sombras do litoral do Peneu”). Cf. também *Bucc. car.* XVI, 117 (*lucos... apricos*); e Petrarca, *Buc. car.* XI, 9 (*silvis... apricis*); *Afr.* I, 8 (*apricis... silvis*).

⁴¹⁵ *Virginibus nivee dentur mea cura columbe*: “às moças [lit. ‘virgens’, cf. v. 55 e nota *ad loc.*] sejam dadas níveas pombas, meu cuidado/meu afeto”. Traduzimos a expressão *mea cura* em conformidade com seu emprego mais frequente na poesia elegíaca (cf. nosso capítulo “*Olympia* e o gênero elegíaco”), com o sentido de “devoção de cuidado ou atenção (a alguma coisa)”, “pessoa ou coisa constituindo um objeto de cuidado” ou de carinho (cf. *cura* em *OLD* 3a e 8). Perini (1994) traduz o trecho latino da seguinte maneira: “Alle fanciulle si donino le nivee colombe a me care”. Ricci (1965) e Smarr (1987), porém, entendem *mea cura* como algo semelhante a “aos meus cuidados”, “sob minha responsabilidade” (cf. *OLD* 9), “por minha conta”: respectivamente, “si diano per mia cura alle giovinette delle bianche colombe” e “let snowy doves be given to the virgins at my expense”. Embora possível aqui (especialmente se considerarmos a interpretação de Sílvio como um serviçal, conforme acenamos em nota ao v. 17), preferimos seguir Perini, mantendo assim o intertexto com Virgílio, *Buc.* I, 57-8: *nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / nec gemere aerea cessabit turtur ab ulmo* (“No entanto, rouco / torcaz, prazeres teus, nem mesta rola / cessará de gemer do aéreo ulmeiro” – grifos nossos). Note-se que Boccaccio imita, inclusive, a separação *raucae... palombes* em *nivee... columbe*. Essa construção, em que entre epíteto e substantivo caracterizado se insere um aposto, a chamada “aposição parentética”, é comum na poesia latina. Segundo Cucchiarelli (2012, p. 160), aparece cinco vezes nas *Bucólicas* e só uma na *Eneida*, o que é significativo. Agradecemos ao prof. Paulo Sérgio Vasconcellos pela indicação.

⁴¹⁶ *Yschiros*: “Ísquiro” (do grego *ischyrós*, “forte”, “como conveniente ao viril doador dos arcos”, cf. Perini 1994, p. 1060) é nome fictício, provavelmente sem referência a uma personalidade real, histórica (Ricci, 1965, p. 681; Perini, *ibid.*). Perini (*ibid.*) sugere uma alusão ao *topos* da transmissão de um objeto de valor, presente por exemplo em Virg., *Buc.* III, 36-7 (referente aos copos entalhados por Alcimedon); VI, 69-71 (flauta dada pelas Musas a Ascreu, identificado com Hesíodo, e depois passada a Galo); e já no *Buccolicum* de Boccaccio, em VI, 147-9 (vasos feitos pelo famoso espartano Ílas, oferecidos a Melibeu) e 155-7 (cajado ofertado por Lícidas a Amintas).

⁴¹⁷ *Per oras... dites*: literalmente, “para as regiões ricas”. Como notou o prof. Pedro Heise, poderia haver aqui um caso de polissemia envolvendo formas do adjetivo *dives* (“rico”, “opulento”) e do substantivo *Dis* (referente ao deus do submundo; genitivo *Ditis*) – cf. verbetes *Dis* e *diues* no *OLD*. Em Virgílio, *Dite* é mencionado em *Georg.* IV, 467 e *En.* VI, 397. Na *Commedia* de Dante, *Dite* é o nome dado à cidade dos mortos, localizada no sexto círculo infernal, onde são punidos os hereges: “s’appressa la città c’ha nome Dite, / coi gravi cittadin, col grande stuolo” (*Inf.* VIII, 68-9).

⁴¹⁸ *Castaneas... pressum*: cf. Virg., *Buc.* I, 80-1: *Sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis* (na tradução de Odorico Mendes, “macios pomos temos, / em cópia requeijões, castanhas moles”). Particularmente a expressão *lac pressum*, que Odorico traduz como “requeijão”, divide tradutores e comentaristas: referente ao trecho virgiliano, Casanova-Robin (*in Virgile*, 2014, p. 7) opta, no francês, por “lait

Olímpia.

Acaso eu não lhe disse, querido papai, que a berecintia mãe retém em seu colo as vestes que você mesmo nos deu?⁴¹⁹ [140] Não sou mais aquela que fui um dia,⁴²⁰ quando vivi ao seu lado como uma criança. Pois agora uni-me ao grupo dos deuses. O belo Olimpo⁴²¹ espera a mim e aos meus companheiros: abre-se o caminho para voltar à pátria. Quanto a você, viva feliz, meu caríssimo pai!

Sílvio.

Ai! Eu, miserável, vou morrer de chorar, filha, se você me abandonar. [145]

Olímpia.

Deixe de lado esse luto, eu lhe peço. Ou você acha que agora pode infringir o destino com lágrimas? Todos nós nas selvas, qualquer que seja a criatura, nascemos para morrer.⁴²² O que aconteceu comigo, Sílvio, acontecerá com você depois.⁴²³ Por isso, eu lhe suplico: não se atormente, invejando os deuses pelos seus eternos anos. Acredite no repouso [150] que terá depois da morte, e renda ao céu pios louvores por mim; pois ao morrer, escapei da morte e das

caillé pressé”, mas não justifica a escolha; Clausen (1994, p. 59) comenta brevemente: “Apples, chestnuts, and cheese – simple rustic fare set out in an elegant tricolon” (grifo nosso). No caso de Boccaccio, temos, por exemplo, as seguintes traduções: “ed anche latte munto” (Ricci, 1965, p. 681), “cheese” (Gollancz, 1936, p. 273; Smarr, 1987, p. 163), “latte rappreso” (Perini, 1994, p. 867) – nenhum deles comenta a escolha. Diante dessas opções, acabamos preferindo “queijo”, apenas porque é a mais sintética.

⁴¹⁹ *Berecinthia mater*: cf. nota ao v. 65; *exuvias*: cf. nota ao v. 53.

⁴²⁰ *Non sum que fueram*: segundo Perini (1994, p. 1060), essa construção faz parte de uma tópica, que remonta a Horácio, *Carm.* IV, 1, 3 (*non sum qualis eram*), e atravessa a obra de Propércio, Ovídio, Massimiano, etc.

⁴²¹ *Olympus*: em grego *Olympos*, aqui usado para se referir ao céu cristão – cf. *Gen. deo.* XI, 1: *Olympus, quo nomine celum etiam appellamus* (“o Olimpo, que agora chamamos de céu”); Boccaccio o explica também em sua epístola a Martino de Signa (*Epist.* XXIII, 27): *Quartadecima egloga Olympia dicitur ab “olympos” grece, quod “splendidum” seu “lucidum” latine sonat, et inde “celum” dicitur “Olympus”* (“A décima quarta égloga chama-se *Olympia* a partir da palavra grega *olympos*, que em latim significa *splendidum* [= esplêndido] ou *lucidum* [= lícido], motivo pelo qual chamamos o ‘céu’ de ‘Olimpo’”). Desde pelo menos os *Hinos homéricos*, o Olimpo era considerado a morada dos deuses e, em particular, de Zeus (ou Júpiter, na mitologia romana – cf. *Gen. deo.*, *ibid.*). A princípio era identificado com o célebre monte que se erguia nos confins da Macedônia e da Tessália (havia também, na Grécia, um grande número de montes com esse nome: um na Mísia, outro na Cilícia, outro na Arcádia). Mas, conforme nos diz Grimal (2005, p. 337), “pouco a pouco (...) a morada dos deuses vai-se distinguindo da montanha tessálica e o termo ‘Olimpo’ passa a designar, de modo geral, as ‘moradas celestes’ onde reside a divindade”. Percebe-se que Olímpia não faz distinção entre o Olimpo e o Elísio (cf. v. 158). Sobre a relação do paraíso boccacciano com a luz, bem como suas associações com a *Commedia* dantesca e com os Campos Elísios de Virgílio, cf. nosso capítulo “Um Elísio cristão: *Olympia* e a *Eneida* (VI, 637 ss.)”.

⁴²² Cf. Bocc., *Carm.* 1 (“Elegia de Constância”), 41-42: *Sic ergo respicias qualia te fata sequuntur: / nam vitare mortem nullus in orbe potest* (“Por isso volte os olhos para tais destinos que o seguem: / pois não há ninguém na terra capaz de evitar a morte”). A respeito dessa elegia, cf. nosso capítulo “*Olympia* e o gênero elegíaco”.

⁴²³ *Feci quod tu quoque, Silvi, post facies*: mais literalmente, “aquilo que eu fiz, Sílvio, você também fará depois” (cf. traduções de Ricci, 1965; e Smarr, 1987). Perini (1994, p. 867) verte esse trecho da seguinte maneira: “a me è toccato, Silvio, quel che poi anche a te toccherà”.

penas dos bosques.⁴²⁴ Eu me separo por um tempo. Depois, certamente você me verá de novo, e passará comigo infinitos anos em felicidade.⁴²⁵

Sílvio.

Em lágrimas eu afundarei os olhos e a triste velhice.⁴²⁶ [155] Ai! Após o turbulento fado, em quais selvas eu deverei procurá-la, fugidia, pela segunda vez arrebatada dos confins humanos?⁴²⁷

Olímpia.

Ao Elísio eu retorno, o mesmo ao qual você irá ascender um dia.⁴²⁸

Sílvio.

Elísio! Sobre esse local, o Mincíade⁴²⁹ – eu me recorro – outrora costumava cantar com a sua gaita; nisso não havia ninguém mais habilidoso. [160] Acaso é esse local, que ele cantou, o seu? Adoraria conhecê-lo.

⁴²⁴ *Moriens fugi mortem nemorumque laborum*: “perché morendo ho fuggito la morte e i travagli della vita” (Ricci, 1965, p. 683); “morendo ho evitato la morte e le pene dei boschi” (Perini, 1994, pp. 867-9). Seguindo o passo de Perini, aqui traduzimos *labor* como “pena”. Cf. v. 11 e nota *ad loc.*

⁴²⁵ Cf. João 16:16-20: *Modicum, et jam non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me: quia vado ad Patrem. / Dixerunt ergo ex discipulis ejus ad invicem: Quid est hoc quod dicit nobis: Modicum, et non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me, et quia vado ad Patrem? / Dicebant ergo: Quid est hoc quod dicit: Modicum? nescimus quid loquitur. / Cognovit autem Jesus, quia volebant eum interrogare, et dixit eis: De hoc quæritis inter vos quia dixi: Modicum, et non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me. / Amen, amen dico vobis: quia plorabitis, et flebitis vos, mundus autem gaudebit; vos autem contristabimini, sed tristitia vestra vertetur in gaudium* (“Mais um pouco e já não me verão; um pouco mais, e me verão de novo”. / Alguns dos seus discípulos disseram uns aos outros: ‘O que ele quer dizer com isso: ‘Mais um pouco e não me verão’; e ‘um pouco mais e me verão de novo’, e ‘porque vou para o Pai?’ / E perguntavam: ‘Que quer dizer ‘um pouco mais’? Não entendemos o que ele está dizendo’. / Jesus percebeu que desejavam interrogá-lo a respeito disso, pelo que lhes disse: ‘Vocês estão perguntando uns aos outros o que eu quis dizer quando falei: Mais um pouco e não me verão; um pouco mais e me verão de novo? / Digo-lhes que certamente vocês chorarão e se lamentarão, mas o mundo se alegrará. Vocês se entristecerão, mas a tristeza de vocês se transformará em alegria’” – tradução BJ).

⁴²⁶ *Senectam*: Sílvio é representado, desde o início da écloga (cf. v. 18) como um *senex* ou “velho”.

⁴²⁷ *Oris*, que traduzimos aqui como “confins” e, em outras passagens (v. 130 ss., v. 166; cf. *OLD ora* sentido 1), como “regiões” (cf. *OLD ora*, sentidos 3 e 4 respectivamente), é, de acordo com Perini (1994, p. 1060), uma variante que consta na margem do manuscrito (cf. também Lidonnici, 1914, p. 132, n. 157). No texto propriamente dito, aparece, no lugar dela, *ulnis* (“dos braços”, “dos abraços”; cf. *OLD uulna* e, no poema, *in ulnis* v. 239). Nesse caso, teríamos “pela segunda vez arrebatada dos abraços humanos?”. Essa versão, Massera rejeita (1928, p. 272, n. 2), argumentando que “era innegabilmente più affettuoso di *oris*, ma consacrava un’inesattezza: infatti la piccola Violante morì quando il padre era lontano da lei (cfr. I vv. 51-53), e perciò il poeta non la poteva dire *raptam ulnis*”. Contra essa interpretação tão literal, diz Perini (*ibid.*): “Forse Massera è troppo restio a un’accezione metaforica dell’abbraccio; e *oris* si può spiegare come accentuazione, nel pathos di Sílvio, di una constatata alterità della condizione di Olímpia”.

⁴²⁸ *Elysium*: cf. v. 103 e nota *ad loc.*, bem como o capítulo III de nosso estudo.

⁴²⁹ *Mincíades*: “Mincíade”, alusão a Virgílio (cf. nosso capítulo III). O mesmo nome é mencionado em *Saphos* (*Bucc. car.* XII, v. 67), numa fala em que o personagem Aristeu simula um colóquio poético entre Virgílio (*Mincíades*) e Petrarca (*Silvanus*). O fato de Virgílio ter sido aludido antes como Títiro (cf. v. 125 e nota

Olímpia.

De fato, ele discerniu com a força de sua mente⁴³⁰ algumas coisas grandiosas, e em certa medida a aparência do local; mas ele cantava poucas delas, se você visse quantas e quais belezas abarca o Elísio, morada dos pios, agradabilíssima dos nossos deuses.⁴³¹ [165]

Sílvio.

Quais montes esse local abriga? Em quais regiões está assentado? Aquilo que o Mincíade não viu, ou aquilo que ele voluntariamente deixou encoberto, conte-nos!⁴³² Ouvir foi sempre⁴³³ uma útil consolação para as penas:⁴³⁴ talvez a mente venha a vislumbrar o local.

ad loc.) não contradiz a lógica poética boccacciana, visto que esse procedimento é repetido ao longo do *Buccolicum carmen* (cf. nossa seção 1.2).

⁴³⁰ Cf. Lucrécio, *De rerum natura* I, 72-4: *ergo vivida vis animi pervicit et extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque* (“portanto, o vívido vigor da alma prevaleceu e prosseguiu para longe das muralhas flamejantes do mundo, percorrendo, com a mente e a alma, toda a imensidão”). Agradeço ao prof. Stephen Harrison por ter apontado o intertexto. Vale notar que o manuscrito integral do *De rerum natura* teria sido redescoberto somente no ano 1417, portanto após a morte de Boccaccio. Curiosamente, porém, Michael Reeve (*in* Gillespie & Hardie [ed.], 2007, p. 206) observa que a influência lucreciana pode ser detectada em autores do norte da Itália do século IX ao XI, nos chamados “pré-humanistas” de Pádua, por volta do século XIV, assim como em Dante, Petrarca e Boccaccio. Logo, seria bastante verossímil supormos que alguns desses autores (muitos dos quais eram, como o próprio Boccaccio, colecionadores de manuscritos e copistas profissionais) teriam tido acesso a pelo menos uma versão, ainda que indireta, do texto de Lucrécio. Evidentemente, a demonstração de tal hipótese, ainda que possível, requereria uma investigação filológica mais aprofundada, que escapa ao âmbito do presente estudo.

⁴³¹ *Sedesque gratissima deum nostrum: deum nostrum* pode ser acusativo de relação, complementando *gratissima* (“agradabilíssima por nosso Deus”, i.e. “pela presença de nosso Deus”), ou ainda genitivo plural (poético) de *deus*. Como Ricci (1965), Smarr (1987) e Perini (1994), sigo a segunda interpretação.

⁴³² Percebe-se, a partir deste ponto, a dupla tentativa de Boccaccio de seguir o esquema virgiliano e de, ao mesmo tempo, como poeta cristão, afastar-se de uma visão “pagã” sobre o paraíso. Para solucionar esse embate, Boccaccio recorrerá à *amplificatio* e ainda, como lembra Ricci (1965, nota *ad loc.*), agregará elementos presentes na descrição dantesca do paraíso terrestre (*Purg.* XXVII ss.). Cf. Chiecchi, 1995 e, ainda, a discussão no terceiro capítulo de nosso estudo.

⁴³³ *Persepe*: traduzido por nós como “sempre”, mas, literalmente, significa “com muita frequência”, muito frequentemente” (*OLD*). A opção pelo conciso “sempre” já se encontra em Perini (1994, p. 869): “L’ascoltare è sempre stato un utile conforto alle pene”.

⁴³⁴ A ideia contida nesses versos, de que é possível amenizar as penas por meio da conversação, constitui um famoso *topos* de Boccaccio e, inclusive, serve como premissa para o *Decameron*, conforme gentilmente nos apontou o prof. Pedro Heise. No próêmio desta obra, o autor diz às leitoras que, quando ele sofre de amor, os colóquios com os amigos frequentemente lhe trazem algum conforto: “E a tais penas deram tanto refrigério os agradáveis colóquios com alguns amigos e suas louváveis consolações que acredito firmemente dever a isso o fato de não estar morto”. Na verdade, depois ficará claro, de modo mais amplo, que Boccaccio (“sujeito literário”) acredita no potencial curativo das fábulas (aqui entendidas no sentido de histórias; cf. discussão em “*Olympia* e o gênero bucólico”), que não só deleitam, mas também instruem os ouvintes ou leitores: “Portanto, para que por meu intermédio seja corrigido o pecado da fortuna, que, onde menos devia, mais avara de amparo foi, tal como vemos nas mulheres delicadas, pretendo prestar socorro e refúgio àquelas que amam – pois às outras bastam a agulha, o fuso e a dobadoura –, contando cem novelas ou fábulas ou parábolas ou histórias, como se queira chamar (...). Em tais novelas haverá casos de amor agradáveis e pungentes, bem como outras aventuras ocorridas nos tempos atuais e nos antigos; e das coisas divertidas que nelas são mostradas as senhoras que as lerem *poderão extrair não só prazer como também orientações úteis*, pois reconhecerão aquilo de que se deve fugir e aquilo que deve ser seguido: coisas que não podem ocorrer sem que se livrem de seu pesar” (*Dec.*, Proêm; traduções de Ivone Benedetti, grifo nosso). Para o *topos* no próêmio da obra latina

Olímpia.

Há, ao longe,⁴³⁵ um monte⁴³⁶ inacessível ao rebanho [170] enfermo, iluminado com a luz perpétua, de onde Febo,⁴³⁷ das profundezas da terra, é o primeiro a emergir. No cume assenta-se uma selva que ergue aos astros palmeiras elevadas,⁴³⁸ e também louros jubilosos, cedros perenes, pacatas oliveiras afáveis, estimadas por Palas.⁴³⁹ Quem poderia descrever a variedade de flores, os suaves aromas [175] conduzidos pela brisa ao local? Quem poderia falar dos rios argênteos, com sua admirável nascente orvalhando tudo ao redor, arrastando de um lado a outro, com doce murmúrio, ramos de arbustos mesclados em seu curso? [180] O lugar produz áureos pomos superiores aos das Hespérides.⁴⁴⁰ Há pássaros tingidos de ouro, cabritinhos com cornos de ouro, cervos mansos; também há ovelhas cujo alvo velo cintila com o claro ouro; e também bois e touros e fartas novilhas, [185] todos resplendentes com ouro; há ainda leões mansos, e grifos mansos, com radiantes crinas de ouro. De ouro é o nosso sol e de prata é a nossa lua, e maiores que as suas brilham as nossas estrelas. Lá a primavera perpétua⁴⁴¹ não é agredida por nenhum dos austros, e [190] um clima sereno permeia o local. A névoa terrestre, a noite e todas as coisas discordantes estão banidas dali. Lá, morte alguma abate os rebanhos,

boccacciana *De Mulieribus Claris*, cf. Juliani (2011, pp. 62-3), e especialmente, em seu doutorado (2016, pp. 92-8).

⁴³⁵ Expressões como *est in secessu...* (“há ao longe...”), com o verbo “ser” e a menção de um lugar, já aparecem em Homero. Virgílio imita tal recurso, como se fosse elemento da linguagem épica – particularmente a expressão *est in secessu* aparece na *Eneida*, I, 159, na mesma posição no verso boccacciano, introduzindo a descrição de uma paisagem selvática na Líbia. Tal formulação corresponderá, ainda, ao procedimento retórico-poético da *topotesia*, descrição efrástica de lugares imaginários. Sobre esse recurso, dirá o inglês Henry Peacham, no tratado *Garden of Eloquence* (1593): “*Topothesia*, a fained description of a place, that is, when the Orator describeth a place, and yet no such place: As in the house of enuy, in the 6. booke of *Metamorphosis*, the house of sléepe in the eleventh booke, or else whe[n] the place is not such as one as is fained to be, as in heauen and hell: In the fourth booke of *Aeneidos*” (ed. B.-M. Koll, 1996, p. 139) – na verdade, trata-se do sexto, e não do quarto livro da *Eneida*. Cf. Plett, 2004, pp. 218-9. No *Buccolicum* de Boccaccio, o mesmo procedimento poderá ser visto em, por exemplo, I, 54-5: *Antrum grande manet silvis sub colle virentis / montis Ugi...* (“Há, nas selvas, uma espaçosa caverna, sob o declive do verdejante Monte Hugo...”). Ver nosso capítulo III.

⁴³⁶ Sobre a tópica do paraíso localizado em um monte, ver também nosso capítulo III.

⁴³⁷ *Phebus*: Apolo (cf. v. 34 e nota *ad loc.*).

⁴³⁸ *Palmas tolles ad sydera*: “que ergue aos astros palmeiras elevadas”. De acordo com Perini (1994, p. 1061), a expressão provém de Ovídio, com ligeira alteração na ordem das palavras: *tollens ad sidera palmas* (*Met.* IX, 175; *Tr.* I, 11, 21; e com *tollensque* em *Met.* VI, 368). Remete, ainda, a Virgílio: *tendens ad sidera palmas* (“estendendo as mãos aos astros” – *En.* I, 93), *palmas... ad sidera tendunt* (V, 256), *ad sidera palmas / sustulit* (“elevou as mãos aos astros” – *En.* IX, 16-7).

⁴³⁹ *Palladis ac oleas optate pacis amicas*: “e pacatas oliveiras, estimadas por Palas”. A oliveira é comumente associada à deusa Palas – Atena dos gregos, Minerva dos romanos (cf. Grimal, 2005, pp. 53-4; Ricci, 1965, p. 683).

⁴⁴⁰ *Hesperidum potiora... aurea poma*: “áureos pomos dignos das Hespérides”. Segundo o mito, as Hespérides eram as “Ninfas do Poente” e habitavam uma ilha no extremo ocidente, não longe da Ilha dos Bem-Aventurados; elas tinham a função de vigiar, com o auxílio de um dragão, o jardim dos deuses, onde cresciam maçãs de ouro – dons outrora oferecidos pela Terra a Hera (Grimal, 2005, p. 226).

⁴⁴¹ O motivo da primavera eterna, como lembra Perini (1994, p. 1061), está presente em Dante: “qui primavera è sempre” (*Purg.* XXVIII, 150). Mas, antes dele, nós podemos acrescentar, por exemplo, Virgílio (*hic uer adsidium*, “aqui a primavera é constante” – *Georg.* II, 149) e Ovídio (*uer erat aeternum*, “a primavera era eterna”, *Met.* I, 107, traduções nossas). Cf. Howard, 2010, pp. 91-2.

tampouco a débil velhice; as preocupações graves estão ausentes, assim como a penúria e o sofrimento. As coisas almeçadas chegam espontaneamente a todos. [195] Que mais? O ar, tão suave, ressoa com um canto em doce tom.⁴⁴²

Sílvio.

Você relata coisas maravilhosas! Penso que o local que você menciona seja a selva sagrada e a morada dos deuses. Mas quem a governa? Conte-me, minha filha, quem são os habitantes, e quais são os costumes do lugar.

Olímpia.

Lá, sobre um alto monte gramíneo, [200] está assentado o grande Arcésilas,⁴⁴³ cuidando dos rebanhos e moderando as esferas. Seu rosto, porém, se você quisesse descrevê-lo, seria em vão; as mentes não o podem compreender. Ele é enérgico, por demais belo, inteiramente sereno; e em seu colo repousa o cândido cordeiro,⁴⁴⁴ [205] agradável alimento para os silvícolas, graças ao qual subsistimos. Deste vem a nossa salvação,⁴⁴⁵ e a vida àqueles que renasceram. De ambos emerge, em igual intensidade, um fogo, que você julgaria maravilhoso.⁴⁴⁶ Esse lume em tudo se reflete: consola os tristes e purifica os olhos da mente; [210] aconselha os infortunados, restaura as forças dos que caem, e nas nossas almas infunde doces amores. Uma longa corte de sátiros se posta, súplice, de ambos os lados – todos

⁴⁴² A descrição (vv. 170-196) é típica de um *locus amoenus*, conforme observamos em nosso estudo (cap. III).

⁴⁴³ *Archesilas*: Arcésilas, nome aqui empregado – bem como em *Vallis opaca* (*Bucc. car.* X, 154) – como alusão poética ao Deus cristão (Lidonnici, 1914; Ricci, 1965, p. 685; Perini, 1994, 1061). Provavelmente está sendo usado no sentido etimológico de “chefe”, “líder” (Gollancz, 1935, p. 247; Smarr, 1987, p. 254).

⁴⁴⁴ *Agnus candidus*: “cândido cordeiro”, isto é, Jesus Cristo. A tradicional metáfora do cordeiro para se referir ao filho de Deus remete ao Novo Testamento: *Altera die vidit Joannes Jesum venientem ad se, et ait: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* (*Evangelium secundum Ioannem* I, 29) – “No dia seguinte, ele vê Jesus aproximar-se dele e diz: ‘Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo’” (trad. *BJ*). Em seguida, a metáfora da comunhão é aludida no verbo *vescimur*, aqui traduzido por “subsistimos” (cf. *OLD* 4), que tem também o significado mais concreto de “alimentar-se” (cf. *uescor*, *OLD* 3).

⁴⁴⁵ *Salus*: “salvação”, mas também “segurança”, “bem-estar”, “sobrevivência”, “saúde”, etc. (*OLD* 1a, 2a, 3b, 5a, 6a).

⁴⁴⁶ *Mirum* (“admirável”, “maravilhoso”) é variante nas margens do manuscrito, opção adotada por Perini (1994, p. 1062), em lugar do texto *monstrum* (“monstro”, “prodígio”). *Ignis*: “fogo”, isto é, o Espírito Santo segundo a concepção cristã. No Novo Testamento, a associação do Espírito Santo com o fogo é feita em diversas passagens, como em *Lucas 3:16: respondit Johannes dicens omnibus ego quidem aqua baptizo vos venit autem fortior me cujus non sum dignus solvere corrigiam calciamentorum ejus ipse vos baptizabit in Spiritu Sancto et igni* (“João tomou a palavra e disse a todos: ‘Eu vos batizo com água, mas vem aquele que é mais forte do que eu, do qual não sou digno de desatar a correia das sandálias; ele vos batizará com o Espírito Santo e com o fogo’”, trad. *BJ*); e em *Atos 2:3-4: et apparuerunt illis dispertitae linguae tamquam ignis seditque supra singulos eorum / et repleti sunt omnes Spiritu Sancto et coeperunt loqui aliis linguis prout Spiritus Sanctus dabat eloqui illis* (“Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. / E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimissem”, *id.*).

cândidos, ornados com róseas guirlandas,⁴⁴⁷ com cítaras e cântico entoam os louvores do cordeiro. [215] Então, eu diria que se segue a purpúrea ordem de homens veneráveis, e as têmporas de todos são cingidas com o verde louro. Pelas encruzilhadas eles cantaram, com suas gaitas, o Deus verdadeiro; e com forte ânimo venceram os terríveis trabalhos. Depois destes chega a nívea tropa, cujos membros têm as fronte circundadas com o lírio, [220] e da qual nós – sua bela corte, ó Sílvio⁴⁴⁸ – fazemos parte. Em seguida, vem a ilustre ordem de cor amarela que, fulgurante de grande esplendor, entoa louvores dos deuses com ressonante voz, e serve ao rei.⁴⁴⁹ No meio deles cantava Asilas⁴⁵⁰ de plácido semblante, [225] quando eu, das selvas elevada,⁴⁵¹ fui acolhida pela primeira vez no monte.

⁴⁴⁷ *Omnis cana quidem roseis ornata coronis*: interpretamos a passagem como Perini (1994, p. 1062), que a verte como “tutti candidi, ornati di corone di rose” e que, contra a interpretação de Ricci (1965, p. 687) – que lê *cana* como “cãs” (“canizie”, em italiano) –, explica em nota que a corte de sátiros é “cândida” por causa da cor das vestes. Cf. verbete *canus* no *OLD* (sentidos 1 e 2).

⁴⁴⁸ *Cohors tua pulchra*: para evitarmos a ambiguidade – considerando a nossa opção de verter a segunda pessoa (*tu, vos, “tu”, “vós”*) pela terceira pessoa gramatical (“você”, “vocês”) –, julgamos por bem acrescentar o vocativo “ó Sílvio” (ausente no original) em nossa tradução da passagem.

⁴⁴⁹ Nos versos 213-224 são descritas as quatro ordens de beatos, que cantam os cânticos da Santíssima Trindade. Ricci (1965, p. 686-687) nota que tal passagem ecoa fortemente a descrição dantesca da mística procissão no paraíso terrestre. *Agmen... niveum... cui lilia frontes circundant* (“a nívea tropa, cujos membros têm as fronte circundadas com o lírio” – vv. 220-1) corresponderia aos vinte e quatro velhos da procissão dantesca (*Purg.* XXIX, 64-65 e 83-84): “Genti vid’io allor, come a lor duci, / venire appresso, vestite de bianco” (“Gente, qual por seu chefe comandada, / em brancas vestes passava em seguida”), “ventiquattro seniori, due a due, / coronati venien di fiordaliso” (“vinte e quatro Senhores, co’a prescrita / coroa de lírios como galardão”). Já a *satyrum longeva cohors... roseis ornata coronis* (“longeva corte de sátiros... ornada com róseas guirlandas” – vv. 213-4) possivelmente se espelha nos outros sete velhos que seguem aqueles vinte e quatro: “E questi sette col primaio stuolo / erano abituati, ma di gigli / dintorno al capo non facean brolo, // anzi di rose e d’altri fior vermigli” (“Desses sete o vestir era parelho / ao dos primeiros, mas, à testa teso, / sem lírios, seu diadema era vermelho // de rubras rosas” – *Purg.* XXIX, 145-8). Por fim, as três cores simbólicas mencionadas (púrpura, branco, amarelo) equivalem às cores do grifo dantesco – “le membra d’oro avea quant’era uccello, / e bianche l’altre, di vermiglio miste” (“de ouro qual toda, de ave, a sua figura, / branca a restante, de vermelho mista” – *Purg.* XXIX, 113-4) –; e também não falta, em Dante bem como em Boccaccio, a menção a um terceiro tipo de guirlanda ou coroa, formada não de lírios ou de rosas, mas sim de folhas verdes – diz Dante: “quattro animali, / coronati ciascun di verde fronda” (“quatro animais / coroados, cada um, de verde fronde” – *Purg.* XXIX, 92-3); e Boccaccio: *et viridi cunctis cinguntur tempora lauro* (“e as têmporas de todos são cingidas com o verde louro” – v. 217). Lembramos que as traduções da *Divina Comédia* por nós usadas são sempre de Italo Eugenio Mauro. Cf. também Carrara, 1899, p. 63 ss.

⁴⁵⁰ *Asylas*: Asilas, que, segundo Ricci (1965, p. 687), corresponde, “sem dúvida alguma” (“senz’alcun dubbio”), a Boccaccino, pai de Boccaccio (cf. também Lidonnici, 1914, p. 341; Gollancz, 1936, p. 247; Smarr, 1987, p. 254; Perini, 1994, p. 1063). É certo que, no poema, Asilas é avô de Olímpia, conforme se depreende do verso 236, no qual a garota é chamada por ele de neta. Segundo Hecker (1902, p. 80, n. 1), o valor do nome poderia ser decifrado a partir do grego *ásylos* (“inviolável”). No entanto, deve-se notar, junto com Perini (*ibid.*), que, na *Eneida* de Virgílio, Asilas é o nome do famoso adivinho etrusco, homem pio e fortíssimo: *hominum diuomque interpres Asilas* (“Asilas, intérprete dos homens e dos deuses” – *En.* X, 175); *princeps... Asilas* (“o eminente Asilas” – XI, 620); *fortis Asilas* (“forte Asilas” – XII, 127 e 550; traduções nossas). Por fim, como notou o prof. Pedro Heise, possivelmente haveria um intertexto entre o encontro de Olímpia com Asilas, no Elísio boccacciano, e o de Dante com seu trisavô Cacciaguida, no *Paraíso* (Cantos XV-XVI) – lembrando que este, também, ecoa a visita de Eneias a Anquises no submundo da *Eneida* (cf. nosso capítulo III): “Sì pia l’ombra d’Anchise si porse, se fede merta nostra maggior musa, / quando in Eliso del figlio s’accorse. // ‘O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?’ // Così quel lume: ond’io m’attesi a lui; / poscia rivolsi a la mia donna il viso, / e quinci e quindi stupefatto fui; // ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch’io pensai co’ miei toccar lo fondo / de la mia gloria e del mio paradiso” (“Assim a pia sombra de Anquise acorreu, / se dermos fé à nossa maior musa, / quando no Elísio o filho percebeu.” // ‘O sanguis meus, o

Sílvio.

Então, eu pergunto, nosso Asilas subiu o monte? Ele o mereceu, pois era um ilustre representante da antiga e benigna fé: que Deus me permita revê-lo!⁴⁵² Mas me diga, eu lhe peço, ele a reconheceu quando você chegou ao cume? [230]

Olímpia.

Sem dúvida! Ele, aplaudindo, lançou seus braços sobre o meu pescoço; depois me deu abraços alegres e centenas de beijos na face, e diante de muitos companheiros disse: “Você veio! A mais querida descendente do nosso Sílvio! Cantemos agora ‘Vem do Líbano, noiva minha’⁴⁵³ e outros himeneus sagrados, [235] e honre, minha neta, a mãe do homem!”⁴⁵⁴ Então, ele me conduziu ao local onde a bela Partênope estava sentada,⁴⁵⁵ e ali me pôs de joelhos fletidos. Alegre, ela me acolheu nos braços como sua serva⁴⁵⁶ e, piamente, me disse: “Aqui, minha filha, junte-se ao nosso pio coro, e poderá fruir [240] do esposo em eternos

superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?, // “assim o lume; e eu, a ele inda mui / preso, e a Beatriz volvendo de improviso, / maravilhado de um e outra fui; // porque nos olhos seus ardia um sorriso / tal que, co’ os meus, me vi tocar o fundo / da minha Graça e do meu Paraíso” – *Par.* XV, 25-36).

⁴⁵¹ *Silvis... levatis*: mais literalmente, “tendo(-me) sido tiradas as selvas”. Perini (1994, p. 1063) aponta o uso já popularizado no tempo de Boccaccio – mas que constaria desde a Antiguidade tardia – de *leuare* como sinônimo de *aufferre* (“retirar”), a partir do sentido de “remover”, do latim clássico (cf. *OLD* 2).

⁴⁵² Aqui se percebe o tom afetuosos de Sílvio para com seu falecido pai. Considerando a possibilidade de “Asilas” se referir ao real genitor de Boccaccio, tanto Lidonnici (1914, p. 272-273) como Ricci (1965, p. 687) lembram que em *Ameto* (ou *Commedia delle ninfe fiorentine*, 1341-2) o poeta apresenta uma visão bastante diferente do pai: “cruda e orribile vista / d’un vecchio freddo, ruvido e avaro” (“visão cruel e horrível / de um velho frio, rude e avaro” – *Ameto*, XLIX, 79-80/ trad. nossa). Também Smarr (1987, p. 254) observa que, na *Amorosa visione* (XIV, 34-45), Boccaccio descreve o pai cavando, inutilmente, em uma montanha de moedas e joias, no triunfo das Riquezas: “that image may have resulted from an ironic combination of the recent bank failures in Florence and the father’s persistent attempts to channel Boccaccio away from an impoverished life of scholarship and poetry into a career, like his own banking business, that would make some money”. Mais do que uma mudança de perspectiva, deve-se ter em mente, contudo, as particularidades poéticas e a coerência interna de cada texto; no caso de *Olympia*, Sílvio é retratado como um velho piedoso e saudoso; em função disso, o retrato de seu pai não poderia ser outro. Sobre a questão dos elementos biográficos em *Olympia*, cf. seção 1.4 de nosso estudo.

⁴⁵³ *De Libano... sponsa veni*: “Vem do Líbano, noiva minha”, invocação ao *Cântico dos Cânticos* (IV, 8): – *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. / Veni de Libano, sponsa mea: veni de Libano, veni, coronaberis* (“És toda bela, minha amada, e não tens um só defeito! – / Vem do Líbano, noiva minha, Vem do Líbano e faz tua entrada comigo” – trad. *BJ*). Mais uma vez, encontramos também o intertexto com Dante: “‘Veni, sponsa, de Libano’ cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso” (“‘Veni, sponsa, de Libano’ cantando, / clamou três vezes com seu grupo inteiro” – *Purg.* XXX, 11-12), cf. Perini (1994, p. 1063).

⁴⁵⁴ *Matremque viri*: para marcar a clara referência à Virgem Maria, optamos pela tradução literal, “mãe do homem”, fazendo como Perini (1994, p. 873), porém sem grafá-la em maiúsculas (“Madre dell’Uomo”). Ricci (1965, p. 687), contudo, opta por “la madre del Signore”; Gollancz (1936, p. 281), por “Manhood’s Mother”; e Smarr (1987, p. 169), por “mother of the groom”.

⁴⁵⁵ *Parthenos*: cf. v. 67 e nota *ad loc*.

⁴⁵⁶ *Leta hec suscepit in ulnis ancillam*: literalmente, “alegre, ela acolheu a serva nos braços”. A serva aludida, naturalmente, é Olímpia, por isso optamos pela tradução: “Alegre, ela me acolheu nos braços como sua serva”.

tálamos.⁴⁵⁷ Neste céu, será sempre conhecida como Olímpia, você que em terra fora Violante”.⁴⁵⁸ E foi ela quem me deu as roupas que você está vendo. Agora, se eu fosse lhe narrar quais cantos a selva, quais versos a flauta do pastor lírico⁴⁵⁹ produziu, dificilmente você acreditaria. Por toda caverna [245] ressoou o canto do monte; o fogo refulgiu de tal modo que você diria que tudo fora consumido pela chama, e em toda parte flores rosadas caíram pelos ares.

Sílvio.

Conte-me também quem é a Partênopo, eu imploro.

Olímpia.

Ela é a mãe nutriz de Jove, filha do próprio rebento,⁴⁶⁰ [250] esplendente palácio dos deuses, glória do céu, desconhecida da noite, estrela celestial, esperança certa da salvação dos pastores, protetora dos rebanhos, esperado alento das penas! Faunos⁴⁶¹ e ninfas⁴⁶² a veneram; o grande Apolo, em louvores, a exalta com sua cítara e a reconhece rainha. [255] Ela está, veneranda, sobre o trono do pai ancião, à direita do filho, e reluz com tanto esplendor que a face dela, por demais bela, alegre a selva e a montanha, as colinas e os polos. Cândidas fileiras de cisnes⁴⁶³ sobrevoam ao redor e saúdam a mãe,⁴⁶⁴ [260] cientes de que ela é noiva e filha do lume eterno.⁴⁶⁵

⁴⁵⁷ A metáfora nupcial é constante no Antigo e no Novo Testamentos. Orígenes de Alexandria (185-254), filósofo neoplatônico e prolífico escritor cristão, recorre a essa tópica com frequência, e apresenta o tema do “casamento místico” como a união da alma com Cristo (cf. *Gen. Hom.* X, 4).

⁴⁵⁸ Sobre a identificação de Olímpia com Violante, filha real de Boccaccio, cf. também seção 1.4 de nosso estudo.

⁴⁵⁹ De acordo com a interpretação proposta por (Perini 1994, p. 1064), o “pastor lírico” mencionado será o “grande Apolo” (*grandis Apolo*), a ser nomeado no verso 254, mas já evocado em relação ao canto da *silva* celeste: “nel coro dei beati una presenza anomala, nella trama allegorica l’imbarazzo di una metafora che si fa persona tra persone, umane e divine, soggette alla metafora. Da leggere, però, in armonia con le due egloghe precedenti, come momento di glorificazione della poesia” (*ibid.*).

⁴⁶⁰ A expressão *alma... genitrix* lembra a expressão formular *alma Venus*, que caracteriza a deusa genitora de Eneias na épica virgiliana (*En.* I, 617; X, 332). Pode-se também pensar, como bem notou o prof. Paulo Vasconcellos, no início do *De rerum natura* de Lucrecio: *Aeneadum genitrix... alma Venus* (“genitora de Eneias... Vênus nutriz” – *De. rer. nat.* I, 1-2). Já a construção *Parthenos... genitrix et filia nata* ecoa, como lembra Perini (1994, p. 1064), o verso dantesco: “Vergine madre, figlia del tuo figlio” (*Par.*, XXXIII, 1). Sobre a questão do texto lucreciano à época de Boccaccio, cf. supra nota ao v. 162.

⁴⁶¹ Os apelativos da Virgem aqui listados (vv. 251-3) por Boccaccio seriam decalques das famosas *Litaniae lauretanae* e do hino *Salve, Regina*, correspondendo às fórmulas *Domus aurea*, *Stella matutina*, *Salus infirmorum*, *Refugium peccatorum*, *Consolatrix afflictorum* (“Casa dourada, Estrela da manhã, Saúde dos enfermos, Refúgio dos pecadores, Consoladora dos aflitos”), etc. (Ricci, 1965, p. 689; ver ainda Perini, 1994, p. 1064). Em *requies optata laborum*, note-se mais uma ocorrência de *labor* (“trabalho”, “labuta”, “sofrimento”, “pena”), cf. acima notas aos versos 11 e 152.

⁴⁶² Faunos e ninfas são metáfora (“invólucro poético”) para “beatos e beatas” (Perini, 1994, p. 1064).

⁴⁶³ No capítulo da *Genealogia* dedicado a Vênus (*De Venere magna VIª Celi filia* – “Sobre a grande Vênus, sexta filha do céu”), Boccaccio relaciona os cisnes ao esplendor feminino: *Currus autem ideo Veneri*

Sílvio.

E vocês, crianças, o que fazem enquanto os cisnes estão cantando?

Olímpia.

Nós, crianças, colhemos flores; enfeitamos os cabelos compridos com as coroinhas que fazemos; passeamos com alegres danças pela selva, fontes e rios sonoros; [265] e, brincando nos gramados, cantamos em voz alta as merecidas honras à plácida Partênopo e os louvores ao seu filho. Quem poderia enumerar as alegrias dessa selva? Quem o expressaria em palavras? Ninguém! Àquele que quisesse alcançar e ver essas alturas, seria necessário vestir aladas plumas para voar. [270] Todo o resto é inútil.

Sílvio.

São coisas a serem almeçadas. Mas que Dédalo poderia me dar essas ágeis plumas e atá-las nos meus braços, mostrar-me o caminho fácil e ensinar-me a voar?⁴⁶⁶

designatur, quia sicuti ceteri planete, per suos circulos circumagitur motu continuo. Quod a cignis eius trahatur currus, duplex potest esse ratio, aut quia per albedinem significant lautitiam muliebrem, aut quia dulcissime canant (“Mas uma carruagem é designada a Vênus, porque, assim como os outros planetas, ela se revolve em seus círculos num movimento contínuo. Para o fato de que a carruagem dela é conduzida por cisnes, pode haver duas razões: ou porque, por sua brancura, eles representam o esplendor feminino; ou porque eles cantam de modo tão doce” (*Gen. deo.* III, 22, 17).

⁴⁶⁴ Segundo Ricci (1965, p. 689), há aqui uma clara alusão à apoteose dantesca de Maria no Paraíso: “per entro il cielo scese una facella, / formata in cerchio a guisa di corona, / e cinsela e girossi intorno ad ella” (“baixou do céu uma fúlgida vela, / formando um arco à guisa de coroa, / que a circundou girando à volta dela” – *Par.* XXIII, 94-96). Cf. ainda Perini (1994, p. 1064), que se refere a *Par.* XXXI, 131; *Par.* XXXII, 95.

⁴⁶⁵ Partindo de uma tradição bíblica e dos Padres da Igreja, aliada a uma concepção de ascendência platônica e neoplatônica – segundo a qual o Bem era comumente identificado como sol das ideias, e Deus era referido como lume, fogo ou fonte luminosa –, teólogos do período medieval fazem da luz um princípio metafísico, e que é igualmente abraçado pelos poetas, dentre os quais Dante, ao compor seu *Paraíso*, irá se sobressair: “Oh abbondante grazia ond’io presunsi / ficcar lo viso per la luce eterna, / tanto che la veduta vi consunsi!” (“Ó Farta Graça, por quem incidir / usei os olhos meus na Luz Eterna, / tão fundo até nela me consumir!” – *Par.* XXXIII, 82-4). Cf. nossas análises sobre o elemento “luz” em “Um Elísio cristão: *Olympia* e a *Eneida* (VI, 637 ss.)”.

⁴⁶⁶ *Dedalus*: Dédalo, “protótipo do artista universal, simultaneamente arquiteto, escultor e inventor de recursos mecânicos” (Grimal, 2005, p. 113). É notório o episódio mitológico a que Olímpia alude: ao ser preso no Labirinto do rei Minos, juntamente com seu filho Ícaro, por ter agido como cúmplice na fuga de Teseu, Dédalo foi capaz de fabricar asas, de modo que ele e Ícaro pudessem escapar, voando, do labirinto. No livro VI (vv. 14-33) da *Eneida*, a história de Dédalo e Ícaro é narrada em forma de ecfraze, sendo descrita como ornamento dos portais do templo de Apolo: *Daedalus, ut fama est, fugiens Minoia regna, / praepetibus pennis ausus se credere caelo, / insuetum per iter gelidas enavit ad Arctos, / Chalcidicaque levis tandem super adstitit arce. / Redditus his primum terris, tibi, Phoebe, sacravit / remigium alarum, posuitque immania templa* (“Dédalo, é fama, dos minoios reinos / Fugindo, ao céu fiou-se em lestes penas, / Por via insólita ao gelado Arcturo / Audaz navega; e alfim na cidadela / Calcídica assentando, os remos de asas / Te sagra, ó Febo, e erige um bravo templo” – *En.* VI, 13-9, trad. O. M. – cf. Casali, 1995, pp. 1-9; Putnam, 1998. A analogia de um grande feito com o voo de Dédalo é tópica em Boccaccio e aparece, por exemplo, no primeiro Proêmio da *Genealogia*, em que o poeta compara a si próprio àquele inventor mítico: *litora et montuosa etiam nemora, scrobes et antra, si opus sit, peragravero pedibus, ad inferos usque descendero, et, Dedalus alter factus, ad ethera transvolavero* (“percorrerei a pé os litorais e as florestas montanhosas, as covas e os antros, se necessário,

Olímpia.

Sacie a fome do irmão, dê copos de leite aos cansados, [275] visite os detentos⁴⁶⁷ e cubra os desnudados. Quando puder, levante os caídos e abra a sua gruta aos forasteiros.⁴⁶⁸ Essas obras vão lhe proporcionar as plumas aladas de uma águia e, tendo Deus como guia, farão você voar até as alturas.

Sílvio.

Aonde você está indo? Para onde, filha, você está fugindo, deixando seu pobre pai imerso em lágrimas? [280] Ai! Ela se dissipou nos ares etéreos, levando consigo os perfumes que trouxe.⁴⁶⁹ Em lágrimas avançarei rumo à morte e passarei minha velhice... Vocês, meninos, conduzam os bezerros aos pastos! Surge Lúcifer, e das sombras o sol agora emerge.⁴⁷⁰ [285]

descerei até o inferno, e, convertido em outro Dédalus, voarei pelos ares” – tradução de Pedro Falleiros Heise, 2014, p. 208).

⁴⁶⁷ *Assis detentis*: “visite os detentos”. Aqui entendemos o verbo *adsum* no sentido de “visitar”, “encontrar”, “estar presente” (cf. *OLD* 6), “estar presente com ajuda”, “assistir” (*OLD* 11); deste modo evocamos um dos atos de caridade aludidos na passagem (cf. nota abaixo). Nisso seguimos mais de perto Smarr (1987, p. 173), que verte o trecho: “visit the prisoner” – enquanto Perini (1994, p. 875) opta por “assisti i detenuti”.

⁴⁶⁸ Boccaccio menciona aqui seis dentre as catorze obras (ou atos) de misericórdia: cinco corporais (dar de comer aos famintos, dar de beber aos sedentos, visitar os encarcerados, vestir os desnudados, alojar os peregrinos) e uma espiritual (consolar os aflitos). Cf. Perini, 1994, p. 1064.

⁴⁶⁹ *Traxitque simul quos duxit odores*: com a referência a perfumes, retoma-se aqui um indício inicial da visão – *Non sentis odores / insolitos silvis?* (vv. 35-6). Assim, é possível entrever um padrão quiástico ou uma estrutura em anel, bastante recorrente desde a Antiguidade. Cf. Roberts *et al.* (ed.), 1997. Ver também nosso capítulo III.

⁴⁷⁰ *Lucifer*: Lúcifer, o “porta-luz”, aqui entendido como o planeta Vênus, popularmente referido como Estrela d’Alva ou Estrela da Manhã (Perini, 1994, p. 1065). Para finalizar o poema, Boccaccio recorre à chamada tópica do remate, bastante frequente em Virgílio, porém subvertendo a ordem mais tradicional: em *Olympia*, é a alvorada – e não o ocaso – que “fecha” a écloga (cf. “*Olympia* e o gênero bucólico”).

Anexo III: Epistola XXIII de Boccaccio (texto latino)

A FRA MARTINO DA SIGNA

(1372-1374)

Ad reverendum in Christo patrem fratrem Martinum de Signa ordinis fratrum Heremitarum sancti Augustini, sacre Pagine professorem.

[1] Theocritus syragusanus poeta, ut ab antiquis accepimus, primus fuit qui greco carmine bucolicum excogitavit stilum, verum nil sensit preter quod cortex ipse verborum demonstrat. Post hunc latine scripsit Virgilius, sed sub cortice nonnullos abscondit sensus, esto non semper voluerit sub nominibus colloquentium aliquid sentiremus. Post hunc autem scripserunt et alii, sed ignobiles, de quibus nil curandum est, excepto inclito preceptore meo Francisco Petrarca, qui stilum preter solitum paululum sublimavit et secundum eglogarum suarum materias continue collocutorum nomina aliquid significantia posuit. [2] Ex his ego Virgilium secutus sum, quapropter non curavi in omnibus colloquentium nominibus sensum abscondere; et ob id, cum desideres tam titulorum quam etiam nominum colloquentium in eglogis meis sensum, nolo mireris, magister optime, si absque significato nonnulla colloquentium nomina comperies: de titulis non sic, omnes enim accurate apposui. [3] Nunc autem ad optatum tuum deveniens dico,

[4] De primis duabus eglogis seu earum titulis vel collocutoribus nolo cures: nullius enim momenti sunt, et fere iuveniles lascivias meas in cortice pandunt.

[5] Tertie vero egloge titulus est Faunus, nam, cum eiusdem causa fuerit Franciscus de Ordelauffis olim Forlivii capitaneus, quem, cum summe silvas coleret et nemora ob insitam illi venationis delectationem, ego sepissime “Faunum” vocare consueverim eo quod fauni silvarum a poetis nuncupentur dei, illam Faunum nominavi. [6] Nominibus autem collocutorum nullum significatum volui, eo quod minime videretur oportunum.

[7] Quarte egloge titulus est Dorus hanc ob causam: tractatur enim in ea de fuga Lodovici regis Sicilie; et quoniam liquisse proprium regnum eidem regi amarissimum credendum est, ut satis in processu egloge percipitur, ab amaritudine eam denominavi, nam grece “doris”, “amaritudo” latine sonat. [8] Collocutores autem sunt Dorus, idest rex ipse in amaritudine positus, et Montanus, pro quo assummi potest quicumque vulterranus, eo quod Vulterre in monte posite sunt et ipse rex ad eas deveniens ab eisdem Vulterranis susceptus est; tertius est Phytias, pro quo intelligo Magnum Senescallum qui nunquam eum deseruit, et

Phytiam nuncupo ab integerrima eius amicitia erga eundem regem: et summo nominis huius significatum a nomine Phytie amici Damonis, de quo Valerius ubi de amicitia.

[9] Quinte egloge titulus est Silva cadens, eo quod in ea tractetur de diminutione et quodammodo casu civitatis neapolitane post fugam Lodovici predicti regis; quam civitatem more pastorali loquens “silvam” voco, nam uti in silvis animalia habitant bruta, sic in civitatibus homines, quos more predicto “oves” “edos” et “boves” aliquando nuncupamus.

[10] Collocutores duo sunt, Caliopus et Pamphylus. Pro Caliope ego intelligo aliquem optime recitantem damna desolate civitatis, nam “caliopes” grece, “bona sonoritas” est latine, que bona sonoritas in aliquo esse non potest nisi debito ordine dicenda dicantur. Pro Pamphylus autem accipi potest quem maluerimus ex Neapolitanis civitatem suam integre diligentem, cum “pamphylus” grece, latine “totus” dicatur “amor”.

[11] Sexta egloga Alceus dicitur, eo quod de reditu regis prefati in regnum proprium loquatur, quem regem ego hic “Alceum” voco, ut per hoc nomen sentiat quoniam circa extremum tempus vite sue optimi regis virtuosos mores assumpserat: et Alceus dicitur ab “alce”, quod est “virtus”, et “estus”, quod est “fervor”. [12] Collocutores duo sunt, Amintas et Melibeus, pro quibus nil penitus sentio.

[13] Septima egloga titulatur Iurgium, eo quod iurgia civitatis nostre et imperatoris contineat. [14] Collocutores autem duo, Daphnis et Florida, sunt. Pro Daphni ego intelligo imperatorem, nam Daphnis, ut in maiori volumine Ovidii legitur, filius fuit Mercurii et primus pastor: sic et imperator inter pastores orbis, idest reges, consuevit esse primus. Florida Florentia est, etc.

[15] Octave egloge titulus est Midas: fuit enim Midas rex Frigie avarissimus, et quoniam in egloga ista de quodam domino avarissimo habeatur sermo, eundem “Midam” dicere et eglogam titolare placuit. [16] Collocutores duo sunt, Damon et Phytias, idest duo amicissimi homines uti illi fuerunt, de quibus Valerius ubi supra.

[17] Nove egloge titulus est Lipis, in qua fere per totum de anxietate civitatis nostre ob coronatum imperatorem mentio fit, et ideo Lipis dicta est, quia “lipis” grece, latine dicitur “anxietas”. [18] Collocutores duo sunt, Batracos et Archas. Pro Batracos ego intelligo Florentinorum morem: loquacissimi enim sumus, verum in bellicis nil valemus, et ideo Batracos, quia grece “batracos”, latine “rana” sonat; sunt enim loquaces plurimum rane et timidissime. Archas autem pro quocumque homine extero potest accipi, et ideo nullam nomini significationem propriam volui.

[19] Decima egloga titulatur Vallis opaca, eo quod in ea de infernalibus sermo sit, quos penes nulla unquam lux est. [20] Collocutores autem duo sunt, Lycidas et Dorilus. Pro

Lycida ego quendam olim tyrannum intelligo, quem Lycidam a “lyco” denomino, qui latine “lupus” est: et uti lupus rapacissimum animal est, sic et tyranni rapacissimi sunt homines. Dorilus vero est quidam captivus cum assiduo merore consistens, dictus a “doris” quod “amaritudo” sonat, sed ideo Dorilum diminutive dixi, ne plebeius homo eodem nomine diceretur cum rege.

[21] Undecima egloga dicitur Pantheon a “pan”, quod est “totum”, et “theos”, quod est “deus”, eo quod per totam de divinis sermo sit. [22] In hac tantum auctor loquitur recitans quedam dicta quorundam interloquentium, qui duo sunt, Mirtilis et Glaucus. Pro Mirtile ego intelligo Ecclesiam Dei, quam a “mirto” denomino, eo quod mirtus habeat frondes bicolores, nam ex parte inferiori sanguineae sunt, ex superiori virides, ut per hos colores sentiamus persecutiones et tribulationes a sanctis hominibus olim habitas et firmissimam eorum spem circa superiorem mercedem eis a Christo promissam. Pro Glaucio autem ego intelligo Petrum apostolum; fuit enim Glaucus piscator, et gustata quadam herba repente se proiecit in mare et inter deos maris unus factus est: sic et Petrus piscator fuit, et gustata Christi doctrina se inter fluctus, idest hostium christiani nominis minas et terrores, ultro proiecit, Christi nomen predicans, ex quo deus, idest sanctus, inter amicos Dei in celis factus est.

[23] Duodecima egloga titulatur Saphos, eo quod de hac Sapho omnis sermo sit egloge; quam ego Saphon pro poesi intelligo, eo quod Saphos, puella quedam lesbica, plurimum evo suo in poesi valuerit. [24] Collocutores autem duo sunt, Caliope et Aristeus. Pro Caliope, ut alias est dictum, pro “bona sonoritate” accipio, eo quod in bona prolacione modulata poeticis omnis videatur poetice fere vis consistere. Aristeum pro me pono avidum ad poeticam devenire, et ideo “Aristeum” me nomino ab Aristeo quodam, qui usque ad adolescentiam suam linguam adeo impeditam habuit, ut vix posset aliquid satis exprimere plene; demum, solutis lingue nexibus, eloquens factus est.

[25] Tertiadecima egloga Laurea nuncupatur a serto laureo, quod est insigne poetarum, et hec ideo sic dicta est, quia in ea plurimum de honorificentia poetice sermo fiat. [26] Collocutores tres sunt, Daphnis, Stilbon et Critis. Pro Daphni ego unumquemque poetam insignem accipio, eo quod poete eadem corona honorentur, scilicet laurea, qua honorari consueverunt victores atque triumphantes caesares, qui primi sunt pastores, ut Daphnis de quo supra. Stilbon pro quodam ianuense mercatore pono, cum quo disceptationem quandam iam dudum Ianue habui, de qua in hac egloga mentionem plurimam facio; quem “Stilbonem” vocito a Mercurio mercatorum deo, qui et Stilbon dicitur. “Critis” grece, latine “iudex” est, et ponitur pro quodam assumpto hic in iudicem litigii iam dicti.

[27] Quartadecima egloga Olympia dicitur ab “olympos” grece, quod “splendidum” seu “lucidum” latine sonat, et inde “celum” dicitur “Olympus”; et ideo huic egloge hoc nomen Olympia attributum est, quoniam in ea plurimum de qualitate celestis regionis habeatur sermo. [28] Collocutores quatuor sunt, Silvius, Camalus, Terapon et Olympia. Pro Silvio me ipsum intelligo, quem sic nuncupo, eo quod in silva quadam huius egloge primam cogitationem habuerim. “Camalos” grece, latine sonat “hebes” vel “torpens”, eo quod in eo demonstrantur mores torpentis servi. “Terapon” huius significatum non pono, quia non memini, nisi iterum revisam librum ex quo de ceteris sumpsi, et ideo ignoscas: scis hominum memoriam labilem esse, et potissime senum. Pro Olympia intelligo parvulam filiam meam olim mortuam ea in etate in qua morientes celestes effici cives credimus: et ideo, ex Violante dum viveret, mortuam “celestem” idest “Olympiam” voco.

[29] Quintadecima egloga dicitur Phylostropos, eo quod in ea tractetur de revocatione ad amorem celestium ab amore illecebri terrenorum; nam Phylostropos dicitur a “phylos”, quod est “amor”, et “tropos”, quod est “conversio”. [30] Collocutores duo sunt, Phylostropus et Typhlus. Pro Phylostropo ego intelligo gloriosum preceptorem meum Franciscum Petrarcam, cuius monitis sepissime michi persuasum est ut omissa rerum temporalium oblectatione mentem ad eterna dirigerem, et sic amores meos, etsi non plene, satis tamen vertit in melius. Typhlus pro me ipso intelligi volo et pro quocunque alio caligine rerum mortalium offuscato, cum “typhlus” grece, latine dicatur “orbis”.

[31] Sextadecima et ultima egloga titulatur Aggelos, quasi nuntia et precedentium ductrix atque oblatrix ad amicum ad quem illas mitto; nam “aggelos” grece dicitur quod nos “angelus” latine nuncupamus, et “angelus” etiam latine sonat “nuntius”. [32] Collocutores duo sunt, Appenninus et Angelus. Pro Appennino amicum meum ad quem mitto intelligo, quem ideo “Appenninum” voco, quia in radicibus Appennini montis natus et altus sit. Pro Angelo, ut dictum est, ipsam eglogam more nuntii deducentem atque loquentem intelligo.

[33] Et hec pro nunc dicta sufficiant, que quam brevissime scripsi de ingenio tuo confidens. [34] Queso, mi pater, litteras huic tue alligatas communi domino nostro episcopo per aliquem fratrum tuorum mittas quam citius; et sis memor, postquam vicarium provincialem habetis, ne conventus Sancti Geminiani quod tui conventus ius est occupet. Frater ille Iohannes mendax multum panis ex castro isto in quadragesima preterita suis misit! Opto ut diu valeas, et mei memor.

Certaldi VI ydus octobris.

Tuus in omnibus Iohannes Boccaccius.

Anexo IV: *Epístola XXIII de Boccaccio* (tradução)

AO FREI MARTINO DA SIGNA

(1372-1374)⁴⁷¹

Ao Reverendo Padre em Cristo Frei Martino da Signa, da Ordem dos Frades Eremitas de Santo Agostinho, professor das Sagradas Escrituras.⁴⁷²

[1] O poeta siracusano Teócrito, conforme nos transmitem os antigos, foi o primeiro que na poesia grega concebeu o estilo bucólico, porém nada discerniu senão aquilo que o córtice de suas palavras demonstra.⁴⁷³ Depois dele escreveu em latim Virgílio, mas sob o córtice escondeu alguns sentidos, se bem que nem sempre ele quis que discerníssemos algo sob o nome dos interlocutores.⁴⁷⁴ Depois dele escreveram outros, mas ignóbeis, com os quais não nos devemos ocupar, à exceção de meu insigne preceptor Francesco Petrarca, que elevou o estilo um pouquinho além do habitual e, conforme a matéria de suas écloas, continuamente acrescentou algum significado aos nomes de seus interlocutores.⁴⁷⁵ [2] Desses, eu segui Virgílio, porquanto ele não se preocupou em esconder um sentido nos nomes de todos os interlocutores. Por isso, já que você deseja saber o sentido tanto dos títulos quanto dos nomes dos interlocutores das minhas écloas, não quero que se espante, ótimo mestre, caso note alguns nomes de interlocutores isentos de significado – o mesmo não se dará com os títulos, pois estes eu escolhi de modo mais apurado. [3] Mas, atendendo agora ao seu pedido, digo:

[4] Das duas primeiras écloas, com seus respectivos títulos ou interlocutores, não quero que você se ocupe; com efeito, estas não se referem a nenhum momento específico, e revelam em seu córtice muito das minhas lascívias juvenis.

⁴⁷¹ Reproduzimos a datação constante na edição seguida, mas a data da epístola é, em verdade, muito difícil de se estimar, como discute Auzzas (1992, p. 841, n. 22). A estudiosa, no entanto, assegura que a composição do texto se deu à mesma época em que as écloas circulavam (1370), i.e. nos últimos anos de vida de Boccaccio. Cf. ainda Branca, 1977, p. 180, n. 1.

⁴⁷² Martino da Signa, que foi não apenas frade do convento de Santo Espírito, em Florença, como também teólogo. Sua amizade com Boccaccio irá durar até o final da vida deste, uma vez que o frade constará mais tarde entre os executores testamentários de Boccaccio (cf. Auzzas, 1992, p. 338, n. 1).

⁴⁷³ *Cortex* designa em latim concretamente “casca de árvore”, ou mesmo a camada externa de frutos, ou casco de animais (*OLD* 1 e 3). Por isso, mantivemos em português o sentido metafórico da expressão *cortex ipse verborum* (“córtice de suas palavras”), a qual é recorrente nesta epístola (tal qual faz a tradutora italiana: “la corteccia delle parole”, Auzzas, 1992).

⁴⁷⁴ Boccaccio aqui alude, muito sucintamente, à história do gênero bucólico na Antiguidade, apontando o poeta grego Teócrito (c. 310-250 a.C.) como seu inaugurador, e passando, depois disso, diretamente ao poeta romano Virgílio (70-19 a.C.). Para estudos sobre a história do gênero bucólico na Antiguidade e no Renascimento, cf. e.g. Halperin (1983), Hasegawa (2005), Grant (1965), Lindheim (2005), Poglioli (1975).

⁴⁷⁵ Como intermediário de Virgílio e Petrarca, não podemos nos esquecer também de Dante, que teria contribuído sobremaneira para a renovação do gênero bucólico no Renascimento, e que, apesar de não citado aqui, teria influenciado largamente a produção de Boccaccio. Cf. Auzzas, 1992, p. 838, n. 2; e nossa discussão em “*Olympia* e o gênero bucólico”.

[5] O título da terceira écloge é *Fauno*, pois tendo por tema Francesco degli Ordelaiffi⁴⁷⁶ quando já capitão de Forlì, visto que este cultivasse um enorme apreço pelas selvas e bosques devido ao seu inato prazer com a caça, eu tinha o constante hábito de chamá-lo “Fauno”, porquanto as divindades das selvas são chamadas de faunos pelos poetas, e assim decidi nomear a écloge *Fauno*. [6] Quanto aos nomes dos interlocutores, não determinei nenhum significado, pois isso não me parecia em nada oportuno.

[7] O título da quarta écloge é *Doro* pelo seguinte motivo: tratando-se nela da fuga de Luís, rei da Sicília,⁴⁷⁷ e acreditando-se que o afastamento do próprio reino tenha sido para esse rei algo bastante amargo, conforme se depreende claramente ao longo da écloge, denominei-a a partir de “amargura”, pois *doris*, em grego, significa *amaritudo* [= amargura] em latim.⁴⁷⁸ [8] Os interlocutores são Doro, que é o próprio rei em situação de amargura, e Montano, que pode ser tomado por um volterrano qualquer, porquanto Volterra⁴⁷⁹ está situada em uma montanha e o próprio rei, ao chegar nela, foi recebido pelos volterranos. Há ainda um terceiro, Fítias, por quem me refiro ao grão-senescal que nunca o abandonou, e o nomeio “Fítias” por causa de sua inabalável amizade para com o rei. O significado deste nome, tomo do nome de Fítias,⁴⁸⁰ amigo de Dámon, a respeito de quem escreveu Valério Máximo quando tratou da amizade.⁴⁸¹

[9] O título da quinta écloge é *A selva cadente*, pois nela se trata da decadência e, de certo modo, da queda da cidade napolitana após a fuga do mencionado rei Ludovico. A partir de um costume da poesia pastoril, chamo essa cidade de “selva”,⁴⁸² pois assim como nas selvas habitam os animais irracionais, nas cidades habitam os homens, os quais, seguindo aquele mesmo costume, às vezes chamamos de “ovelhas”, “cabritos” e “bois”. [10] Os interlocutores são dois: Calíopo e Pânfilo. Por Calíopo eu me refiro a alguém capaz de narrar, da melhor maneira, os danos da cidade desolada, pois *caliopes*, em grego, quer dizer *bona sonoritas* [= boa sonoridade] em latim, e essa boa sonoridade não pode ser encontrada em

⁴⁷⁶ Francesco degli Ordelaiffi (1310?-73), líder gibelino de Forlì. Em 1347, Francesco partiu de Forlì para se aliar ao rei Luís I da Hungria, que estava prestes a invadir Nápoles. Cf. discussão em 1.2.

⁴⁷⁷ Cf. também discussão na seção 1.2 de nosso estudo.

⁴⁷⁸ Sobre *Doris*, cf. ainda Virgílio, *Buc.* X, 5 (e Sérvio, *In Buc.* X, 5), e *Gen. deo.*, VII, 8 (Auzzas, 1992, p. 839, n. 6).

⁴⁷⁹ Volterra é uma comuna italiana da região da Toscana.

⁴⁸⁰ *Et summo nominis huius significatum a nomine Phytie amici Damonis*: Auzzas traduz desta forma a passagem: “e il significato di questo nome lo tolgo da Fizia amico di Damone”. Reconhece-se, assim, que o termo *summo* seja equivalente à forma clássica do verbo *sumo* (em latim, “tomo”, “assumo”).

⁴⁸¹ Valério Máximo (fl. 14-37 d.C.), historiador e moralista romano, de quem pouco se sabe, escreveu uma famosa coleção de *Exempla*, contendo modelos de vícios e virtudes para serem usados nas escolas de retórica (Conte, 1994, p. 382). A amizade entre os personagens lendários Dámon e Fítias foi tratada por Valério no *De amicitiae vinculo* (“Do vínculo de amizade”, início do séc. I. d.C.).

⁴⁸² *Quam ciuitatem more pastoralis loquens voco “silvam”* (9): “la qual cità, in linguaggio bucolico, chiamo ‘selva’” (Auzzas, 1992, p. 715).

alguém que não diz as coisas na devida ordem.⁴⁸³ Por Pânfilo pode-se compreender alguém dentre os napolitanos de que mais gostemos e que seja completamente devoto à cidade; ora “Pânfilo”, em grego, quer dizer *totus amor* [= todo amor] em latim.

[11] A sexta écloga se chama *Alcesto*, pois narra o retorno do referido rei ao seu próprio reino. Aqui eu nomeio o rei “Alcesto”, para que, com este nome, entenda-se que até o fim de sua vida ele adotara os costumes de um ótimo e virtuoso rei; e “Alcesto” vem de *alce*, isto é, “virtude”, e de *estus*, “fervor”.⁴⁸⁴ [12] Os interlocutores são dois, Amintas e Melibeu, nomes aos quais não atribuo nenhum significado profundo.

[13] A sétima écloga é intitulada *A querela*, pois aborda a querela de nossa cidade com o imperador.⁴⁸⁵ [14] Os interlocutores são dois: Dáfnis e Flórida. Por Dáfnis eu me refiro ao imperador, já que Dáfnis, conforme se lê na obra-prima de Ovídio, foi filho de Mercúrio e também o primeiro pastor;⁴⁸⁶ desse modo, também dentre os pastores do mundo – isto é, dentre os reis –, o imperador geralmente é o primeiro. Flórida é Florença, etc.

[15] O título da oitava écloga é *Midas*; com efeito, Midas foi o avaríssimo rei da Frígia e, porquanto nesta écloga fala-se também de um senhor avaríssimo, agradou-me chamá-lo de “Midas” e assim intitular a écloga.⁴⁸⁷ [16] Os interlocutores são dois: Dámon e Fítias, ou seja, dois homens amicíssimos como foram aqueles sobre os quais, conforme eu disse acima, Valério escreveu.

[17] O título da nona écloga é *Lípis*, na qual, quase do começo ao fim, faz-se menção à ansiedade da nossa cidade diante da coroação do imperador;⁴⁸⁸ e eu a chamo *Lípis* porque *lipis*, em grego, se diz *anxietas* [= ansiedade] em latim. [18] Os interlocutores são dois: Bátraco e Arcas. Por Bátraco eu me refiro a uma característica dos florentinos: em verdade, nós somos bastante tagarelas, mas não valemos nada na guerra; por isso uso “Bátraco”, porque a palavra grega *batrachos* equivale a *rana* [= rã] em latim, e as rãs são eloquentes em demasia, mas extremamente medrosas. Quanto a Arcas, pode-se entender qualquer homem estrangeiro, por isso não atribuí ao nome nenhum significado particular.

[19] A décima écloga intitula-se *O vale escuro*, pois nela se discorre sobre as regiões infernais, onde não há quase nenhuma luz. [20] Os interlocutores são dois: Lícidas e

⁴⁸³ Cf. §24 da epístola e nota *ad loc.*

⁴⁸⁴ *Alceustus*: junção de *alké* (em grego, “força”, “coragem”, *LSJ*) e *estus* (em latim clássico, *aestus*, “calor”, *OLD* 1).

⁴⁸⁵ Trata-se do imperador Carlos IV, que é de fato coroado em Roma no ano 1355.

⁴⁸⁶ O personagem Dáfnis é referido no livro IV das *Metamorfoses* de Ovídio (*Met.* IV, 277) – cf. Auzzas, 1992, p. 839, n. 9.

⁴⁸⁷ Sobre uma “acérrima invectiva” contra os Acciauioli nesta écloga, cf. Auzzas 1992, p. 839, n. 10. Sobre o rei Midas, cf. e.g. *Gen. deo.* I, 24, 23; e V, 25, 17.

⁴⁸⁸ Cf. *supra*, nota a §13.

Dorilo. Por Lícida me refiro a um certo tirano do passado, que denomino “Lícida” a partir de *lycos*, que em latim se diz *lupus* [= lobo]; e assim como o lobo é animal rapacíssimo, também os tiranos são homens rapacíssimos. Dorilo é um prisioneiro afundado em constante sofrimento, assim chamado a partir de *doris*, que significa “amargura”; mas usei o diminutivo “Dorilo” para que um homem plebeu não tivesse o mesmo nome de um rei.

[21] A décima primeira écloga chama-se *Pantheon* a partir de *pan*, isto é, “todo”, e de *theos*, “deus”, porque ali se discorre, do começo ao fim, sobre as coisas divinas. [22] Nela apenas o autor fala, reportando certas conversas dos interlocutores, que são dois: Mírtile e Glauco. Por Mírtile me refiro à Igreja de Deus, que denomino a partir de “mirto”, visto que o mirto tem folhas de duas cores: na parte inferior, são da cor de sangue; na superior, são verdes; de modo que, com tais cores, compreendamos as perseguições e tribulações já suportadas pelos homens santos, e a firmíssima esperança deles na recompensa superior que Cristo lhes prometeu. Por Glauco me refiro ao apóstolo Pedro. Com efeito, Glauco foi um pescador que, tendo provado certa erva, repentinamente se atirou ao mar e se tornou um dos deuses marinhos;⁴⁸⁹ da mesma forma, Pedro foi um pescador e, tendo provado a doutrina cristã, atirou-se às ondas, ou seja, às ameaças e terrores dos inimigos do nome cristão, pregando o nome de Cristo; e assim ele acabou se tornando um deus, isto é, um santo, entre os amigos de Deus no céu.

[23] A décima segunda écloga intitula-se *Saphos*, porque em tudo discorre acerca de Safo. Por Safo eu me refiro à poesia, isto é, à Safo, a garota de Lesbos, visto que ela era, na poesia, muitíssimo habilidosa em sua época. [24] Os interlocutores são dois: Calíope e Aristeu. Por Calíope, conforme já foi dito anteriormente, compreendo “boa sonoridade”, porque na exposição boa e regulada das cadências poéticas parece consistir quase todo o vigor da poesia.⁴⁹⁰ Aristeu coloco no lugar de mim mesmo, ávido por me tornar poeta, e ainda me nomeio “Aristeu” por causa de um certo Aristeu que até a adolescência teve a sua língua enrolada a tal ponto que com dificuldade podia se exprimir de modo satisfatoriamente claro; mas finalmente, tendo a língua solta dos nós, tornou-se eloquente.

[25] A décima terceira écloga chama-se *Láurea* por causa da coroa de louros, que é o símbolo dos poetas, e assim eu a intitulei porque nela se discorre bastante acerca da glória poética. [26] Os interlocutores são três: Dáfnis, Stilbon e Crítis. Por Dáfnis compreendo todo poeta ilustre, pelo fato de que os poetas são honrados com aquela mesma coroa de louros,

⁴⁸⁹ Sobre a transformação do personagem mitológico Glauco, cf. Ovídio, *Metamorfoses* XIII, 904-68.

⁴⁹⁰ Sobre o termo, cf. §10 da epístola; sobre a musa Calíope, cf. Boccaccio, *Esposizioni* II (1) 11; e *Gen. deo*. XI, 2; Auzzas (1992, p. 840, n 14).

com a qual se costumava honrar os césores vitoriosos e triunfantes, que também foram os primeiros pastores, como o Dáfnis já mencionado acima. Por Stilbon eu imagino um certo mercador genovês, com quem já travei uma discussão em Gênova, da qual faço menção frequente nesta écloa; e o chamo “Stilbon” por causa de Mercúrio, deus dos mercadores, que também é conhecido como Stilbon.⁴⁹¹ “Crítis”, em grego, quer dizer *iudex* [= juiz] em latim, aqui inserido como alguém que foi apontado como juiz do litígio citado.

[27] A décima quarta écloa chama-se *Olympia* a partir da palavra grega *olympos*, que em latim significa *splendidum* [= esplêndido] ou *lucidum* [= lúcido], motivo pelo qual chamamos o “céu” de “Olimpo”. Atribuiu-se a esta écloa o nome *Olympia*, uma vez que nela se discorre bastante acerca da qualidade das regiões celestes. [28] Os interlocutores são quatro: Sílvio, Câmalo, Terápon e Olímpia. Por Sílvio eu me refiro a mim mesmo, e assim o nomeio porque tive a primeira ideia para esta écloa numa selva. “Câmalo” vem do grego, e em latim quer dizer *hebes* [= lânguido] ou *torpens* [= preguiçoso], visto que nele se mostram os costumes de um servo preguiçoso. De Terápon não exponho o significado, porquanto dele não me recordo, a não ser que eu revisasse o livro de onde tomei todo o resto. Peço que releve isso. Você sabe o quanto a memória dos homens é escorregadia, especialmente a dos velhos. Por Olímpia eu me refiro à minha pequena filhinha, morta há algum tempo naquela idade em que, conforme acreditamos, aqueles que morrem se tornam habitantes do céu. Assim, aquela que era Violante quando viva, agora, que está morta, eu chamo de “Olímpia”, “a celestial”.

[29] A décima quinta écloa chama-se *Filóstropo*, porque nela se tratou da renúncia do amor ilusório às coisas terrenas pelo amor às do céu; pois “Filóstropo” vem de *filo*, isto é, “amor”, e de *tropos*, “conversão”. [30] Os interlocutores são dois: Filóstropo e Tiflo. Por Filóstropo eu me refiro ao meu glorioso preceptor Francesco Petrarca, cujos conselhos tão sábios me persuadiram a abandonar o prazer pelas coisas temporárias e dirigir a mente às eternas, e assim ele transformou meus amores, se não totalmente, ao menos o suficiente, em algo melhor. Por Tiflo quero me referir a mim mesmo e a qualquer outro homem ofuscado pela névoa das coisas mortais; pois *tiflos*, em grego, equivale a *orbis* [= privado (de visão)],⁴⁹² no latim.

[31] A décima sexta écloa se intitula *Aggelos*, sendo como que o arauto e condutor das écloas anteriores, e uma dedicatória ao amigo para quem as envio; pois *aggelos* em grego significa o mesmo que *angelus* [= anjo] em latim, e *angelus* também quer dizer *nuntius* [= mensageiro, arauto]. [32] Os interlocutores são dois: Apenino e Ângelo. Por

⁴⁹¹ Cf. *Gen. deo.*, II, 12, 3; e IV, 46, 3.

⁴⁹² Cf. verbete *orbis* no *OLD* (6).

Apenino eu me refiro ao meu amigo a quem envio a obra, e o chamo “Apenino” porquanto ele nasceu e cresceu aos pés dos montes Apeninos.⁴⁹³ Por Ângelo, conforme já adiantei, eu me refiro à própria écloga, que anuncia e fala à maneira de um arauto.

[33] E por ora bastam essas considerações, que escrevi muito brevemente confiando no seu engenho. [34] Peço, ó pai, que, por intermédio de algum dos seus frades, você envie o quanto antes ao nosso senhor em comum, o Bispo, a carta aqui anexada à tua; e lembre-se, depois que vocês obtiverem o vicário provincial, não se ocupe com o convento de São Geminiano, o qual pertence por direito ao seu convento. Aquele mentiroso do frade Giovanni, na quaresma passada mandou aos seus muitos pães deste burgo! Espero que você passe sempre bem, e que se lembre de mim.

Certaldo, 10 de outubro

Do seu, em tudo, Giovanni Boccaccio.

⁴⁹³

Os montes Apeninos – cordilheira dos Apeninos – ocupam uma ampla área da região central e da costa leste da Península Itálica.