



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

LIEBERT DE ABREU MUNIZ

A CENOGRAFIA DISCURSIVA DAS *GEÓRGICAS*

**CAMPINAS
2017**

LIEBERT DE ABREU MUNIZ
A CENOGRAFIA DISCURSIVA DAS *GEÓRGICAS*

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutor em
Linguística.**

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

**Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo
aluno Liebert de Abreu Muniz
e orientada pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos**

**CAMPINAS
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 140874/2013-5

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

M925c Muniz, Liebert de Abreu, 1982-
A cenografia discursiva das *Geórgicas* / Liebert de Abreu Muniz. –
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Virgílio. *Georgicas* - Crítica e interpretação. 2. Análise do discurso. 3.
Gêneros discursivos. 4. Teatro e linguagem. 5. Metáfora. I. Vasconcellos,
Paulo Sérgio de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The discursive scenography of the *Georgics*

Palavras-chave em inglês:

Virgilius. *Georgics* - Criticism and interpretation

Discourse analysis

Discursive genres

Theater and language

Metaphor

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Paulo Sérgio de Vasconcellos [Orientador]

Matheus Trevizam

Isabella Tardin Cardoso

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Patrícia Prata

Data de defesa: 31-08-2017

Programa de Pós-Graduação: Linguística



BANCA EXAMINADORA

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Matheus Trevizam

Isabella Tardin Cardoso

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Patrícia Prata

***VXORI MEAE, SEMPER PRAESENTI,
FAMILIAE MEAE, DONO DIVINO,
AMICIS CARIS, CAUSAE LAETITIAE.***

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, o que permitiu o desenvolvimento da pesquisa;
à UNICAMP, pela estrutura oferecida de suas salas e bibliotecas, e ao programa de Pós-graduação em Linguística do IEL, pela disposição constante de todos os seus membros, docentes e servidores;
ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, pelo acompanhamento, dedicação, incentivo, gentileza e respeito diante de nossas limitações e escolhas;
à Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso, pelo incentivo em pesquisa e docência;
aos Professores Dr. Matheus Trevizam, Dr.^a Isabella Tardin Cardoso, Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Dr.^a Patrícia Prata pela leitura cuidadosa do texto, acompanhada por sugestões valiosas;
aos Professores Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa, Dr.^a Elaine Cristine Sartorelli e Dr. Lauro José Siqueira Baldini, pela composição da banca examinadora; um agradecimento especial ao Prof. Lauro Baldini pelos diálogos e sugestões em nossa qualificação de área;
aos Professores Dr.^a Ana Maria César Pompeu, Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa, Dr. Orlando Luiz de Araújo, Dr. Josenir Alcântara de Oliveira, Dr. Roberto Arruda de Oliveira e Dr. Robert Brose Pires, mestres e amigos de Universidade Federal do Ceará, pelos primeiros passos nos Estudos Clássicos.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre as *Geórgicas* (ca. 37-30/29 a.C.) de Virgílio pela perspectiva da cenografia discursiva. O ponto de partida é um contraponto com a pesquisa filológica tradicional, predominante em Estudos Clássicos e que, em linhas gerais, considera o texto literário como uma instância majoritariamente entendida à luz de um sistema literário. De modo contrário, um texto, ainda que um poema antigo, pode ser entendido como uma instância aberta a outros sistemas, por exemplo, o cultural, o social, o político etc. A presente pesquisa considera o discurso não sob seu aspecto retórico ou ideológico, mas enquanto uma “dipsersão” de textos (de múltiplos sistemas) que deixa transparecer seus modos de “inscrição”. O poema virgiliano, assim, é submetido à noção de cenografia discursiva de Dominique Maingueneau. A metáfora teatral, numa linha de abordagem pragmática, oferece um espaço instituído. Três são as “cenas” envolvidas, a saber, a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. À guisa de exemplo, passagens do livro 4 das *Geórgicas* são exploradas; nesse livro, reconhecem-se uma proposição temática, a apicultura (cena englobante), um gênero discursivo, a linguagem de preceitos (cena genérica) e um modo de representação particular, a poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesódica (cenografia). As três “cenas” formam o cenário de enunciação do quarto livro das *Geórgicas*. É, no entanto, como uma cenografia – a “cena” mais proeminente – que o livro encena seu aparecimento, é nela que a recepção é surpreendida pelo modo particular de expressão do livro.

Palavras-chave: Textualidade, cenografia, discurso, gênero, *Geórgicas*.

ABSTRACT

The present work aims to reflect on Virgil's *Georgics* (ca. 37-30/29 BC) from the perspective of the discursive scenography. The starting-point is a counterpoint to the traditional philological research, influential in the Classical Studies that, in general, considers the literary text as an instance understood mostly in the light of a literary system. In alternative way, a text, even though an old poem, can be understood as an instance open to other systems, as for example, the cultural, social, political one. The present research doesn't focus on the rhetorical or ideological aspect of discourse, but considers discourse as a "dispersion" of texts (of manifold systems) that makes visible the ways of "inscription". The Virgilian poem is discussed according to Dominique Maingueneau's notion of discursive scenography. The theatrical metaphor, in agreement with pragmatic prospect, presents an institutionalized space. Three are the "scenes" involved, namely, the enclosing scene, the generic scene and the scenography. To illustrate such an approach, *Georgics'* passages of book 4 are explored; in this book, a thematic proposition is recognized, the beekeeping (enclosing scene); a genre of discourse, the language of precepts (generic scene); and a particular mode representation, the hexametric poetry of the Homeric and Hesiodic tradition (scenography). The three "scenes" shape the scene of enunciation of the *Georgics* 4. It is as scenography – the most prominent "scene" –, however, that the book stages its appearance, it is in the scenography that the reception is surprised by the particular way of expression of the book.

Keywords: Textuality, scenography, discourse, genre, *Georgics*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ao longo do texto, as três obras canônicas de Virgílio são abreviadas como segue: *E.* (para as *Éclogas* ou *Bucólicas*), *G.* (para as *Geórgicas*) e *A.* (para a *Eneida*). As demais obras greco-latinas, sempre que possível, seguem as abreviações do *Oxford Classical Dictionary* (2012); para algumas obras da literatura grega, por vezes, acompanhamos o *A Greek-English Lexicon* (1996). As abreviações dos títulos dos periódicos seguem o estabelecido em *L'Année Philologique*.

<i>CAH</i>	<i>The Cambridge Ancient History</i> . Vols. I – XIV. Cambridge: University Press, 1970-2000.
<i>CHCL</i> ¹	EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (Eds.) <i>The Cambridge History of Classical Literature</i> . Vol. I: Greek Literature. Cambridge: University Press, 2003.
<i>CHCL</i> ²	KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. (Eds.) <i>The Cambridge History of Classical Literature</i> . Vol. II: Latin Literature. Cambridge: University Press, 1982.
<i>CHLC</i>	<i>The Cambridge History of Literary Criticism</i> . Vols. I – IX. Cambridge: University Press, 1989 – 2001.
La Cerda	De La CERDA, Juan Luis. <i>P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica Argumentis, Explicationibus, et Notis Illustrata</i> . 1608.
DK	DIELS, H. und KRANZ, W. <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> . Griechisch und Deutsch. 3. Vols. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1960.
Ernout-Meillet	ERNOUT, A. & MEILLET, A. <i>Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine</i> . Paris: Klincksieck, 2001.
<i>EV</i>	della CORTE, F. (Ed.) <i>Enciclopedia Virgiliana</i> . 6 Vols. Rome: Instituto della Enciclopedia Italiana, 1991.
Horsfall	HORSFALL, N. <i>A Companion to the Study of Virgil</i> . Leiden: Brill, 1995.
Lausberg	LAUSBERG, H. <i>Manual de Retórica Literária</i> . 3 Vols. Madrid: Gredos, 1966.
Loeb	Loeb Classical Library. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
<i>LSJ</i>	LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. <i>A Greek-English Lexicon, with a revised supplement</i> . 9 th ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
<i>OCD</i>	HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A.; EIDINOW, E. (Eds.). <i>The Oxford Classical Dictionary</i> . 4 th ed. Oxford: University Press, 2012.
<i>OCT</i>	Oxford Classical Texts. Oxford Clarendon Press.
<i>OLD</i>	GLARE, P. G. W. (Ed.) <i>Oxford Latin Dictionary</i> . 2 th ed. Oxford: Clarendon Press, 2012.

- Ps.Probus* *In Vergilii Bucolica et Georgica Commentarius. Accedunt Scholiorum Veronensium et Aspri Quaestionum Vergilianarum Fragmenta.* Ed. Henricus KEIL. Halis: Eduardus Anton, 1848.
- RE* PAULY, A. F., G. WISSOWA *et al.* *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Stuttgart: A. Druckenmüller.
- Schol.Bern.* HAGEN, H. *Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica atque Georgica.* Lipsiae: Teubner, 1867.
- Serv.* *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii.* 3 vols. THILO, G. and HAGEN, H. (eds.) Hildesheim: Olms, 1986. [Obs.: Os acréscimos de *Servius Danielis* abreviamos por *DServ.*]
- SH* LLOYD-JONES, H. & PARSON, P. *Supplementum Hellenisticum.* Belin: De Gruyter, 1983.
- Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum Romanorum Teubneriana.
- TLL* *Thesaurus Linguae Latinae.* Online: Acess brought by Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- VE* THOMAS, R. F. and ZIOLKOWSKI, J. M. *The Virgil Encyclopedia.* 3 vols. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2014.
- VT* ZIOLKOWSKI, J. M. and PUTNAM, M. (Eds.) *The Virgilian Tradition: the first fifteen hundred years.* New Haven: Yale University Press, 2008.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Capítulo 1: Caminhos textuais.....	22
1.1. “Textualidades” entre os classicistas	26
1.1.1. A <i>Arte Allusiva</i> de Giorgio Pasquali	27
1.1.2. O estruturalismo de Gian Biagio Conte	28
1.2. “Textualidades” menos convencionais	35
1.2.1. Sobre os ombros de um gigante, Don Fowler.....	35
1.2.2. As negociações textuais de Stephen Hinds.....	38
1.3. Resumo do capítulo	49
Capítulo 2: Caminhos da memória	52
2.1. O problema da memória	52
2.1.1. Três ângulos de atuação da memória entre os antigos	54
2.2. Memória poética e sistema literário.....	61
2.3. Uma memória discursiva?	66
2.4. Um caso em <i>Geórgicas</i> 2.....	68
2.5. Resumo do capítulo	85
Capítulo 3: Grandes hermenêuticas	87
3.1. Construções antigas	91
3.1.1. Sêneca e Sérvio: literatura e retórica	91
3.1.2. Plínio e Columela: literatura e técnica agrária.....	109
3.2. Construções modernas	117
3.2.1. A literatura técnica agrária.....	117
3.2.2. Forças simbólicas nas <i>Geórgicas</i>	123
3.3. Hermenêutica, recepção e discurso.....	133
3.4. Resumo do capítulo	136
Capítulo 4: Cenografia discursiva e as <i>Geórgicas</i>	137
4.1. Os Estudos Clássicos e a questão discursiva	139
4.2. Teatro e a <i>Ars bene dicendi</i>	152
4.3. A cena da enunciação	158
4.3.1. O caminho para a emergência do discurso literário.....	160
4.3.2. As três cenas	165
4.3.3. A cenografia.....	170

4.4. As três cenas e as <i>Geórgicas</i>	172
4.4.1. A cenografia e o papel do hexâmetro	173
4.5. Resumo do capítulo	179
Capítulo 5: A cenografia discursiva e <i>Geórgicas</i> 4	181
5.1. A apicultura e as <i>Geórgicas</i> 4	183
5.2. Os <i>praecepta</i> e as <i>Geórgicas</i> 4	188
5.3. A arte das <i>Geórgicas</i> 4 em cena	196
5.3.1. Uma reflexão quanto ao lugar das <i>Geórgicas</i> 4	198
5.3.2. A sede das abelhas	201
5.3.3. As abelhas e o rito grotesco da <i>bugonia</i> (<i>G.</i> 4.281-314)	214
5.3.3.1. O fenômeno da <i>bugonia</i>	217
5.3.3.2. A segunda <i>bugonia</i> , uma cena de restauração	224
5.4. Resumo do capítulo	229
Considerações finais	231
Referências Bibliográficas	233
Apêndice: <i>Ep.</i> 86 de Sêneca	255

INTRODUÇÃO

Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει.

Detesto o poema cíclico, e não me agrado
do caminho que leva a muitos.

Calímaco, *Epigr.* 28.1-2, Pf.

O contato com a crítica literária greco-latina nos habilita a reconhecer quase que de imediato o célebre excerto do epigrama 28 de Calímaco (ca. 310-240 a.C.). Estamos bastante familiarizados com um tema regular nos fragmentos do poeta e crítico alexandrino, a saber, a recusa de composições da épica pós-homérica, mais precisamente, a recusa dos poemas cíclicos (“detesto o poema cíclico”). Nossa epígrafe revela ainda outra prática da poética calimaquiana: a disposição de trilhar novos caminhos (“e não me agrado com um caminho que leva a muitos”); noutro célebre fragmento (livro 1 dos *Aet.*, fr. 1.25-8 Pf.), Calímaco narra o aparecimento de Apolo: quando o poeta ajustava uma tábua em seus joelhos, preparando-se para compor, o deus ordenou que ele trilhasse veredas ainda não pisadas e que não conduzisse sua carruagem por caminhos comuns a outros. Esse aspecto bem conhecido da estética calimaquiana transformou-se em um tópico da história da crítica literária (cf. KENNEDY, G. *CHLC*, vol. 1, p. 201-3) e, de igual modo, a recepção dessa estética por parte dos poetas latinos (cf. INNES, D.C., *op. cit.* p. 246-54): o famoso *temptanda uia est* de G. 3.8 certamente ecoa a poética calimaquiana.

Há um pouco do espírito de Calímaco nas páginas que se seguirão. Pretendemos estudar um dos mais celebrados poemas na literatura latina, as *G.* (ca. 37-30/29 a.C.), por um caminho menos convencional: o discursivo. Decerto, alguns o julgarão ousado, possível, outros, bastante improvável. Desde já é preciso que se diga que toda a feição de novidade atribuída a esse caminho é resultado, em primeira instância, de um contraponto natural à prática da pesquisa em literatura clássica, prática essa marcada, predominantemente, pela metodologia da filologia clássica tradicional, mais preocupada com os domínios do texto (*grosso modo*, tradicionalmente entendido como um objeto de análise delimitado). Foi estritamente por esse ângulo filológico que a intertextualidade se transformou em um profícuo método de pesquisa em Estudos Clássicos. Em razão da preocupação com os seguros domínios do texto clássico, as pesquisas em nossa área, caracteristicamente, não se interessam

em distender a textualidade.¹ Há certa razão nesse fenômeno: na pesquisa literária greco-latina, o texto clássico (sinônimo de manuscrito, de documento) foi um dos aspectos da antiguidade que sobreviveu mais substancialmente – na companhia das artes plásticas e ceramografia, da arquitetura, da música, da arqueologia etc. Em linhas gerais (permitam-nos uma generalização para fins didáticos), nossas pesquisas quase que parafraseiam um padrão romântico, a saber, o de transformar o texto clássico em um guardião do espírito greco-romano. Pelas coordenadas de tal padrão, as pesquisas literárias desempenham a função de decifrar, restaurar e interpretar o texto; ele porta todo o espectro de uma instância segura de análise.

Há obviamente os trabalhos que propõem uma perspectiva diferente. Assim, no fluxo de abordagens ou disciplinas teóricas como as da recepção, as da textualidade – sobretudo a da intertextualidade, menos presa ao método filológico tradicional – e, mormente, as do discurso,² o presente trabalho enseja se inserir entre as pesquisas que problematizam a

¹ Um dos grandes temas de nossa discussão. Do ponto de vista da retórica antiga, a noção de texto confunde-se com a de composição, com a harmoniosa relação entre as partes do discurso. Do ponto de vista tradicional da linguística, texto limita-se à noção de frase, numa valorização do conjunto ou do sintagma; tal concepção de texto, estritamente formal, cria uma impressão de unidade; texto, porém, deve se distinguir de parágrafo. É possível dizer que texto coincide com frase, mas uma delimitação e definição mesma de texto ocorrem em razão de sua autonomia e seu fechamento, noutros termos, em razão de sua coerência e de sua coesão. Distendendo a ideia de fechamento, reflexões modernas teorizam a noção de texto por sua abertura, como se percebe nas abordagens da teoria da recepção, da intertextualidade de Julia Kristeva (1980, p. 64-91), e da transtextualidade de Gerard Genette (2010). Nosso ponto de partida é que texto ou textualidade devem ser entendidos como instâncias abertas. Vale antecipar a reflexão de François Wahl (cf. DUCROT & TODOROV, 1972, p. 441-8); o estudioso nos aponta que – em oposição ao simples uso comunicativo e representativo da linguagem – texto se define por seu poder gerativo, por sua produtividade; ou seja, texto opera dentro de um campo transgressor de sistemas organizados, a partir do qual sua significância – o “sem-fim das operações possíveis num dado campo da língua” – é abstraída de uma infinidade dinâmica, de um jogo sem limites de “possibilidades de articulações geradoras de sentido”. Texto, assim, tradicionalmente entendido enquanto estrutura e sistema fechado, deve dar lugar a texto enquanto funcionamento *translinguístico*; ele é “a absorção e a transformação de uma multiplicidade de outros textos”, ele se mantém em ininterrupto diálogo, se mantém em ininterrupta produção.

² Importa desde já tentarmos delimitar um dos conceitos mais complexos em ciências humanas, a saber, a de discurso. Novamente, segundo a retórica antiga, discurso pode ser entendido como uma sequência lógica de um desenvolvimento oratório destinado a persuadir ou comover, estruturado de acordo com regras precisas, gêneros, circunstâncias performativas etc. *Grosso modo*, em linguística, pode ser entendido enquanto linguagem em ação, assumida por um sujeito que fala, ou enquanto unidade igual ou superior à frase, constituído por uma sequência que forma uma mensagem. Em *Análise do Discurso*, porém, um ponto de partida interessante seria entender o que discurso não é, como didaticamente faz Dominique Maingueneau (cf. ‘discurso’ in CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 168-72) ao opor discurso a alguns conceitos tradicionais em linguística. Assim, discurso opõe-se à noção de frase; opõe-se à noção de língua – criando um paralelo com uma dicotomia de Ferdinand de Saussure (2006, p. 21, 25-6, 92, 192) entre língua e fala –; opõe à noção de texto – discurso seria a inclusão de um texto nas suas condições de produção e recepção, em seu contexto –; e opõe-se a enunciado – uma oposição sutil: se a enunciação oferece um aparelho formal, o discurso oferece as condições de produção desse aparelho. Alhures, Dominique Maingueneau (2005, p. 15) propõe uma definição de discurso mais positiva e teoricamente mais assentada: “entenderemos por ‘discurso’ uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”. A noção de texto de Maingueneau parece ampla, ou seja, o texto se configura como tudo que envolve sua consituição. O linguista tem a preocupação de situar sua abordagem num diálogo com a *Arqueologia do Saber* (1987) de Michel Foucault. Assim, segundo Foucault (*op. cit.*, p. 135-6), “discurso é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social,

segurança textual. Não que tenhamos a pretensão de invalidar o longo saber e erudição construídos à custa de muitos esforços. Longe disso. Ver-se-á que, a despeito de qualquer novidade, muitas de nossas leituras se empenham por manter o rigor que a pesquisa em Estudos Clássicos exige. Assim, nossa pesquisa não almeja invalidar a tradição clássica e filológica, em especial a que se produziu em torno das *G.*, mas, em sentido amplo, almeja convidá-la para o diálogo com saberes e disciplinas menos convencionais em Estudos Clássicos.

Inicialmente, faz-se necessário situar nossa proposta no âmbito de estudos já consagrados entre os classicistas. Nosso primeiro capítulo tem esse propósito em vista. Nele, dedicamos tempo à questão da textualidade nos Estudos Clássicos. De modo mais estrito, percorreremos diferentes posturas quanto à textualidade, estabelecendo um recorte de dois grupos de notáveis estudiosos. No primeiro, discutiremos como Giorgio Pasquali (1968), com sua consagrada *arte allusiva*, e Gian Biagio Conte (1986, 2012, 2014), fortemente montado sobre o estruturalismo linguístico, constroem uma caracterização do texto literário clássico por seu fechamento, ou seja, por sua posição cerrada, intransitiva, dentro de um sistema literário. No segundo grupo, discutiremos como Don Fowler (1997) problematiza, pelo ponto de recepção, o sistema – à medida que reconhecemos formas, categorias, gêneros etc. não estamos desvelando o sistema, mas construindo-o – e como Stephen Hinds (1997a, 1997b, 1998) desestabiliza a segurança das negociações textuais, identificando suas lacunas: a textualidade nos Estudos Clássicos não passa pelo crivo da cultura e da “comunidade interpretativa”; ela não opera com elementos discursivos. Em síntese, se as abordagens de Pasquali e Conte valorizam o sistema literário e suas noções subjacentes – em sentido amplo, a de leitor, a de autor, a de memória, a de modelo (sobretudo a de modelo-código), a de *imitatio*, a de gênero poético e, em sentido estrito, a de alusão, que é mobilizada pelo autor e deve ser reconhecida pelo leitor – as abordagens de Fowler e Hinds são mais sensíveis ao que está fora do sistema literário, ou seja, àquilo que compõe outros sistemas não canônicos do ponto de vista literário, por exemplo, o sistema cultural. Nessa perspectiva, é preciso levar em

econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa.” A abordagem de Maingueneau, no entanto, é teoricamente fundamentada sobre o primado do interdiscurso, ou seja, sobre a pressuposição de que um discurso estabelece outro diante de si. Nosso entendimento de discurso, não estando no mesmo plano de texto tradicionalmente entendido, implica tudo o que envolve e constitui um texto, o dito e o não dito, o cultural e o memorial, o que é do texto e o se diz do texto; o texto literário clássico não pode se reduzir a um sistema de referências estáveis, a um sistema particular da literatura, fechado em si mesmo, que prevê uma negociação entre o que os autores ou os textos oferecem e o que os leitores devem comprar. Discurso deve levar em conta as condições de surgimento das obras literárias, ou seja, não deve levar em conta apenas as relações entre textos literários, mas também a situação sócio-histórica das obras, ao mesmo tempo sua condição e produto.

conta que no texto estão presentes outras forças, ou seja, os elementos do ambiente cultural, do cotidiano e da vida social, elementos que deixam sua influência; as discussões propostas por Hinds são exemplares quanto a isso.

É notória a oposição entre os dois grupos. No entanto, mais que identificar correntes ou teorias, o referido capítulo enseja aguçar nosso olhar crítico quanto ao processo construtivo do método intertextual nos Estudos Clássicos e da noção mesma de sistema literário. Em termos mais foucaultianos, o percurso da crítica literária clássica não seria uma linha contínua; esse percurso seria marcado por rupturas, por discontinuidades, por cortes. Por qualquer ângulo que a analisemos, não contemplamos bases imutáveis e sólidas dos objetos, mas tão somente suas transformações. Nosso caminho, no âmbito dos Estudos Clássicos, encontra os germes de suas coordenadas em Fowler e Hinds, que atentaram para o não literário e, especialmente, para a avaliação de elementos discursivos no texto clássico.

No capítulo segundo, dedicamo-nos ao fenômeno da memória, entendido em termos de inscrição dinâmica.³ As metáforas dos antigos (no campo literário, no filosófico e no retórico), sugerem que a memória operava como um suporte ora mais marcante, como na literatura oral da Grécia Arcaica, ora menos como na didática retórica de Quintiliano, em que a escrita atuaria em auxílio à memória. Nesse sentido, os recursos de mnemônica e o didatismo da escrita tentavam dar conta do problema do esquecimento. É preciso admitir a fenomenologia do esquecimento, sempre coexistente com a memória.

A “inscrição” da memória permite a identificação de aspectos estruturais da produção (a memória se faz presente no texto) e, por extensão, da recepção literária (a memória é compartilhada pelos leitores). Assim, no pensamento de eruditos como Conte, a memória opera como um filtro do sistema literário entre modelos, leitores e autores, melhor dizendo, um dispositivo de controle alusivo, intertextual, pelo qual o autor propõe os parâmetros interpretativos diante do mundo externo e cultural. Nesses termos, a memória é, de certo modo, verificável, concreta, estável.

³ Uma noção que nos pressupõe dois planos complementares, o linguístico e histórico. Há certa instrumentalidade na noção de inscrição. A rigor, trata-se de uma metáfora já presente entre os antigos. Porém, a sua utilidade vai além. A noção de inscrição nos fornece certa praticidade, nos permite perceber a memória enquanto um registro, enquanto um acontecimento, situado historicamente. Na condição de acontecimento, a memória deixa escapar seus implícitos. Há, nesse sentido, uma tensão contraditória: todo acontecimento foge ao completo domínio da inscrição, ou seja, não chega de fato a se inscrever; por outro lado, a memória de tal forma absorve o acontecimento que nos dá a impressão que ele não ocorre (PÊCHEUX, 1999, p. 49-57). Enquanto registro, vale desde já notar que a noção de inscrição deixa sugerido que memória seja uma instância linguística, ou seja, que se forme através de processos de linguagem, e como tal esteja sujeita às tensões, às imperfeições da linguagem e às interferências histórico-sociais.

Numa perspectiva diferente da de Conte, a memória pode ser entendida como um fenômeno mais dinâmico que estável. A suposta segurança pode ser relativizada. A memória carrega implícitos (ACHARD, 1999, p. 16), ela não pode ser provada na base de um *corpus* sedimentado, mas por meio de instâncias que sustentam uma regularidade social, ou seja, se constrói socialmente pela prática de seus usuários. Ela pressupõe duas forças, a saber, repetição e regularização, que oscilam entre o histórico e o linguístico. Segundo Michel Pêcheux (1999, p. 49-54), a memória não é propriedade individual, mas coletiva, mítica ou social, ela sempre acontece num espaço de “sentidos entrecruzados”. Dessa maneira, seu entrecruzamento configura-se como uma inscrição – metáfora presente entre os antigos – de registros múltiplos. A memória, assim, longe de ser uma esfera plena, é uma esfera instável, seus limites não são claros, move-se num espaço disjuntivo e conflitante, espaço de desdobramentos, esquecimentos e contradiscursos; memória representa o lugar de encontro entre um discurso e o seu outro.

Nesse espaço polêmico, uma dupla memória parece constituir o discurso, a saber, uma memória externa – que situa o discurso numa linhagem de discursos passados, já ditos, implícitos, aludidos etc. (a tradição em literatura) – e uma memória interna, que é própria de cada discurso e estabelece sua própria autoridade, que olha para a tradição para constituir a sua própria. Como veremos, essa configuração de pensamento, de linha desconstrutivista, dialoga com a noção de *self-annotation* desenvolvida por Stephen Hinds (1997b). Tomaremos os versos iniciais das *G.* 2 como um caso em que a memória dá mostras de heterogeneidade e da dupla memória.

No capítulo terceiro, percorremos pareceres dos antigos e dos modernos sobre as *G.* Sêneca valoriza os instrumentos retóricos de análise; Sérvio, por sua vez, adiciona a esses instrumentos traços da crítica literária antiga (*imitatio*, *aemulatio* e caracterização do tipo poético das *G.*); Columela e Plínio, por outro enfoque, valorizam o material técnico do poema e a precisão de suas informações. Os modernos oscilam entre ângulos divergentes: ora se enfatiza a precisão do material técnico (SPURR, M. S. 1986, e DOODY, A. 2007), ou a transformação da prosa técnica em poesia sem que material técnico seja prejudicado (THOMAS, R. F. 1987, e TREVIZAM, M. 2006), ora se enfatizam as forças simbólicas das *G.* por perspectivas diversas: uma propedêutica à narrativa (OTIS, B. 1964), um tropo da existência humana (PUTNAM, M. 1979), uma metáfora do caráter romano (GRIFFIN, J. 1985), um veículo de transmissão de uma mensagem político-filosófica (MILES, G. 1980), uma representação de conflitos não resolvidos (PERKELL, C. 1989), uma obra engenhosa do saber agrário e físico, porém, um lugar de contrafluxos, conflitos e de uma visão da vida

profundamente pessimista (ROSS, D. 1980). Obviamente, esses pareceres estão no bojo de uma discussão interpretativa, respondendo a quadros hermenêuticos desenvolvidos ao longo da crítica do poema.

Conforme observaremos, a questão crucial – o ponto nevralgico – que chamou a atenção da crítica diz respeito ao modo como se deve tratar o material técnico nas *G*. Tal questão cinde a história da interpretação do poema, *grosso modo*, em duas grandes hermenêuticas: de um lado, os que valorizam a aplicabilidade ou a “precisão” das informações, fazendo das *G*. um texto agrário autoritativo, um componente de uma antiga literatura técnica, de outro, os que sustentam a linguagem poética como um fator problematizador do material técnico.

A relação entre o poema e seu percurso interpretativo deve ser bem mais do que informativa, ele deve ser formativa ou, digamos, constitutiva. Nesse momento do trabalho, parece haver uma valorização da história hermenêutica do poema em detrimento dos aspectos da textualidade. Ver-se-á, no entanto, que a linha entre textualidade e hermenêutica é tênue; uma pressupõe a outra; ambas também compõem o universo discursivo do poema. Assim, as *G*. são, em grande medida, a história de suas leituras e releituras. Nesse sentido, ousamos dizer que a feição enigmática não só pertence ao poema, nem a uma imagem qualquer de Virgílio enquanto um poeta criativo, mas pertence também à história crítica do poema, igualmente enigmática, igualmente criativa. As hermenêuticas do poema são uma contingência do tempo.

A preocupação de grande parte da crítica literária clássica, muito influenciada pela crítica estruturalista intertextual, em relação às *G*., foi a de captar uma negociação segura entre textos. Diante dos quadros hermenêuticos, no entanto, essa negociação parece encontrar seu apoio fora do próprio texto poético, em certa medida, na abertura preconizada pela transtextualidade de Gerard Genette (2010, p. 11ss). Nossa preocupação é ponderar sobre os acontecimentos ao redor do texto como partes constitutivas das *G*., ou seja, partes constitutivas do discurso das *G*. Paradoxalmente, olhar para fora do texto e perceber a heretonegeidade produzida na recepção do poema instigam a uma investigação quanto ao modo interno de apresentação do poema; esse modo, sugerimos, pode ser entendido nos termos de um quadro enunciativo, ou para ser mais exato, de uma cenografia discursiva. Sobre esse conceito nos demoraremos no quarto capítulo. Refletir sobre a possibilidade de uma pesquisa discursiva em literatura clássica constitui-se, a nosso ver, a mais importante contribuição do capítulo.

Apresentamos algumas leituras, em Estudos Clássicos, que tocam em aspectos discursivos. O estudo de Enrica Sciarrino (2014) trata de discurso aplicado à noção de hiper-realidade – noção definida como um “fora da realidade” – do objeto artístico. Na poesia, como nas artes visuais, compressão e magnificação reproduzem uma hiper-realidade; dito doutro modo, a arte pode comprimir coisas, expressar muito com pouco, e, ao mesmo tempo, amplificar a sensibilidade dos espectadores, provocando um efeito de captura, de arrebatamento. Nesse sentido, Sciarrino relembra-nos que as experiências que estão fora do material artístico – experiências sensoriais, emocionais, afetivas, físicas e cinéticas – não podem ser ignoradas; elas dizem muito quanto ao modo como o objeto artístico se representa.

Também no âmbito dos Estudos Clássicos, Angelos Chaniotis (1997) desenvolve uma noção interessante para nossa discussão, a saber, a de *theatricality* ou teatralidade.⁴ O estudo de Chaniotis é caracteristicamente pragmático, concentrando-se na linguagem e na instituição do teatro. O teatro é entendido como uma metáfora, ou seja, ele é trasladado para outros espaços, para a vida cotidiana, pública, política etc. O aspecto fundamental para nossos propósitos diz respeito à aplicação do teatro como um parâmetro de entendimento da comunicação.

Outro aspecto notável nos Estudos Clássicos é o modo como a retórica antiga – a disciplina que entre os antigos serviu para explicar os usos da linguagem – também fez uso do teatro como parâmetro. Sua função, a rigor, foi majoritariamente instrumental. Enquanto princípio educativo, o ator de teatro, especificamente o *comoedus*, foi um verdadeiro mestre da execução do discurso. Essa relação instrumental, no entanto, pode ser entendida como uma abordagem metodológica de conhecimento prático, digamos, de característica pragmática. O teatro, em retórica, poderia fornecer um verdadeiro parâmetro para o entendimento da atividade comunicativa e persuasiva. O orador que discursasse servindo-se, de maneira regrada, da prática teatral teria melhores chances de vitória numa causa.

A linguagem do teatro também está presente nos estudos discursivos, não só para analisar o discurso filosófico ou político, mas também para analisar o discurso literário. É

⁴ A noção foi transformada em entrada na 4ª edição do *OCD*. Teatralidade é definida por Chaniotis (*op. cit.*, p. 223) como *the effort of individuals or groups to construct an image of themselves* (“o empenho de indivíduos ou grupos para construir uma imagem de si mesmos”); essa imagem responde à necessidade de *to gain control over the emotions and the thoughts of others, to provoke specific reactions, such as, sorrow, pity, fear, admiration, or respect* (“obter o controle das emoções e dos pensamentos de outros, para provocar reações específicas, como pesar, compaixão, medo, admiração ou respeito”). O estudioso explorará o modo como reis (políticos) helenísticos serviram-se dessa noção para construir uma imagem de si mesmo e controlar as emoções e pensamentos do público. Recursos de comunicação verbal e não verbal, nota Chaniotis, poderiam ser utilizadas. Nesse sentido, a comunicação aproxima-se de uma *‘performance’*, que leva em conta o controle da voz – seu volume, tom, estabilidade e flexibilidade – linguagem corporal – postura, gesto, movimento dos pés –, expressões faciais e escolha do ritmo.

nessa linha que nossa tese marca sua particularidade. A noção de cenografia, que aparece no título de nosso trabalho, foi empregada por Maingueneau como uma forma de captar o discurso, ou melhor, conceder-lhe um espaço instituído. Na esteira da pragmática, trata-se de tomar de empréstimo uma metáfora teatral para captar a enunciação, também podemos chamá-la de cenário enunciativo – sempre vinculado a uma configuração histórica que lhe dá sustentação – e o modo de apresentação do discurso. Tal cenário é composto por três cenas, segundo Maingueneau (2001, 2006): a cena englobante (o tema geral), a cena genérica (o gênero de discurso) e cenografia (o modo de representação). Quanto às *G.*, as cenas corresponderiam à proposição do trabalho com a terra, a cena englobante; o assunto é tratado pela linguagem de preceitos, ou seja, como uma coletânea de instruções, essa é sua cena genérica; o poema representa-se na forma de poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesiódica, típicas de relatos míticos, bélicos e heroicos, essa é sua cenografia. As três cenas, assim, formam o cenário de enunciação das *G.* É como uma cenografia, no entanto, que o poema se apresenta e onde são validadas as instâncias de enunciador, coenunciador, espaço e tempo. A cenografia do discurso literário opera como o “articulador privilegiado da obra e do mundo”, nas palavras de Maingueneau (2001, p. 121), e torna sua enunciação possível.

A apresentação das três cenas de Maingueneau em nossa pesquisa tipifica uma tentativa de provocar suspeita quanto à metáfora teatral servir como parâmetro de análise para um texto poético antigo. Trata-se de conferir ao estudo do texto poético um espaço instituído no qual os elementos de uma obra atuam, se apresentam. Uma importante questão se encontra nas entrelinhas dessa provocação: é significativo que a literatura antiga seja lida à luz do tópico dos gêneros do discurso.

No quinto e último capítulo, tentamos aplicar a noção das três cenas. Concentramo-nos nas *G.* 4, o livro que se propõe a tratar das abelhas. Em linhas gerais, a apicultura é o fio condutor do livro; a linguagem de preceitos permanece marcante; mas o aspecto artístico, sobretudo o métrico, pelo qual a enunciação se apresenta, é fortemente ampliado, valorizado. A linguagem é surpreendentemente militar, bélica, do início ao fim. O cotejo com diferentes textos antigos sobre abelhas, decerto, ratificaria a sensação de que as *G.* 4 são uma peça singular, não apenas em razão do estilo, mas também em razão das cenas de enunciação.

Nosso poeta mobiliza à sua maneira o arcabouço cultural, técnico e literário sobre o tema da apicultura, serve-se da linguagem de preceitos, encenando uma coletânea de saberes técnicos sobre o mesmo tema, e teatraliza essas duas instâncias por meio da poesia hexamétrica. Ao longo do último capítulo, estabelecemos um paralelo entre o *De re rustica*

(3.16) de Varrão e as *G.* 4, poemas praticamente contemporâneos; na esteira dos estudos tradicionais, diz-se que nosso poeta alude ao prosador e que Varrão é fonte para Virgílio. Parece-nos, no entanto, muito pertinente o modo particular como cada autor faz uso do direito de se expressar, ou melhor, como cada autor encena seu discurso. Se de um ponto de vista temático e do gênero discursivo – diríamos do ponto de vista da cena englobante e da cena genérica – o *Rust.* e as *G.* se aproximam, é do ponto de vista da cenografia que cada obra demarca sua particularidade no tempo e no espaço.

Assim, toda a riqueza dos hexâmetros das *G.* – percebida nos versos, quiasmos, assonâncias, metonímias, anáforas etc. –, toda a linguagem eivada de paradoxos e imagens míticas conduz os receptores do poema por uma linguagem de preceitos que parece exceder os limites técnicos e alcançar uma instância militar e política. Veremos que não se configura novidade que a sociedade das abelhas seja entendida como uma metáfora para a sociedade romana. No entanto, o real valor da cenografia discursiva é o de captar de que modo o processo comunicativo se institui, de que modo a palavra é tomada ou de que modo o discurso se apresenta.

Em anexo ao nosso texto, propomos uma tradução, acompanhada de notas, da *Ep.* 86 de Sêneca, por ser uma referência constante em nossas discussões. Registramos, ademais, que, ao longo do texto, todas as traduções de citações gregas ou latinas são de nossa lavra, exceto as que forem indicadas.

CAPÍTULO 1

Caminhos textuais

O discurso é considerado no âmbito do interdiscurso. Ele só assume um sentido no interior de um universo de outros discursos através do qual deve abrir seu caminho. Para interpretar mesmo o menor enunciado, é preciso relacioná-lo com todos os tipos de enunciados. As problemáticas da “intertextualidade” e da “arquitextualidade” (Genette), que nutrem os estudos literários, seguem o mesmo caminho, mas tendem às vezes a ver nisso uma espécie de privilégio da literatura, quando de fato se está diante de uma dimensão de toda atividade discursiva, que na literatura assume tão somente uma coloração específica.

D. Maingueneau, *Discurso Literário*, 2006, p. 42-3.

Em linhas gerais, duas perspectivas são frequentes nas análises literárias da antiguidade clássica: ou observamos microestruturas, partindo de partes para construir um todo, ainda que bem particular, ou observamos macroestruturas, partindo de um todo para justificar as partes. Ao se adotar uma delas, emergem dois inevitáveis efeitos colaterais: em primeiro lugar, ambas as perspectivas sempre deixam lacunas; em segundo, a escolha por uma delas significa uma seleção a partir da qual aspectos outros podem ser negligenciados.

A perspectiva da microestrutura parece ter sido predominante nos Estudos Clássicos, uma vez que se tornou tradição analisar a produção literária dentro de um sistema literário fechado, intransitivo e, por isso, suficiente em si mesmo. Por essa via, a produção e, paralelamente, a análise literárias pareciam matérias providas de certa objetividade, sobretudo, em virtude de sua materialidade, a saber, o texto – amplificada pela perspectiva clássica de análise filológica. Vale lembrar que, a despeito de haver observações esparsas ou assistemáticas que tocam o domínio da pragmática, também no âmbito da gramática só recentemente se presta mais atenção não só à pragmática, mas também ao contexto de enunciação.

Se, à primeira vista, texto for entendido restritamente pela ótica da composição – da construção de frases e parágrafos – estaremos diante da perspectiva microestrutural, ou de um processo metodológico de redução ou fechamento. Para que esse fechamento seja coerente, a emergência de um sistema textual se faz necessária, pois é apenas dentro de um sistema que um texto particular constrói o seu sentido. A ideia de sistema nos autoriza a

trabalhar com noções outras como as de inserção e filiação, ou seja, elas se justificam sempre em relação aos textos anteriores, formadores do sistema. Tal perspectiva de fechamento, longe de ser uma manifestação simples, permite o desenvolvimento de espaços de validação que estabelecem os ditames para que a crítica – sendo ela mesma, em última instância, uma decorrência do mesmo fenômeno de fechamento – interprete as obras literárias; esses espaços concedem às tradições literárias (essas, decerto, têm múltiplas manifestações) a autoridade para o estabelecimento de categorias peculiares a cada tradição, como as de modelo literário, de gênero poético, de imitação etc. Nessa configuração, qualquer pesquisa literária moderna que propusesse uma abertura nesse fechamento deveria ser regrada, orientada, de forma que a alegada objetividade do texto e do sistema literário permanecesse intacta. *Lato sensu*, essa parece ter sido a postura de grande parte da crítica literária da literatura greco-latina. Isso parece ter acontecido mesmo com as abordagens psicologizantes e historicizantes – aparentemente mais amplas –, que iam e vinham do indivíduo ao texto e vice-versa, ou do ambiente sócio-histórico ao texto, e vice-versa, porém, sempre zelando pelo fechamento metodológico, sempre com vistas a uma suposta objetividade textual.

Notadamente, o fechamento metodológico supracitado pode também ser entendido nos termos de sistema literário, uma nomenclatura que aponta para uma herança do estruturalismo linguístico. Dentro de um sistema binário é que a língua encontra seus valores por meio de um jogo de oposições e diferenças; a crítica literária filiada ao estruturalismo alimentou a noção de sistema literário, de certo modo, um sistema que é coexistente e, ao mesmo tempo, independente de outros sistemas. Há, porém, muita dificuldade ou muita resistência em reconhecer os possíveis diálogos entre os sistemas literário e não-literário.

Não obstante, é preciso reconhecer que foi justamente na esteira do estruturalismo – um verdadeiro Proteu teórico – que as últimas décadas foram prodigiosas quanto à produção crítico-literária dos classicistas, mormente em virtude dos estudos da textualidade. Entre os linguistas que citaremos aqui, o tema da textualidade parte da noção de que texto deve ser compreendido para além do nível da frase, da composição. Benveniste (*cf.* 1989, p. 66-7) propunha que texto, articulado pelo modo semântico,⁵ deve ser inserido na análise *translinguística*,⁶ que se constrói sobre uma semântica da enunciação. François Wahl (*cf.*

⁵ Em oposição ao modo semiótico. Esses formam os dois modos distintos de significância da língua – esta enquanto organização semiológica –, que mantêm uma relação de interpretância com outros sistemas, como o da escrita, o da sociedade, e o dela mesma (*op. cit.*, p. 62-3). O modo semiótico constitui unidades, o modo semântico é engendrado pelo discurso (modo mais próximo da noção de enunciação, *cf. op. cit.*, p. 81-90); aquele é compreendido (o signo), este é reconhecido (o discurso).

⁶ Bakhtin, considerando a epistemologia das ciências humanas, já havia formulado o conceito de *translinguística* (por vezes substituído por *metalinguística*), paralelo ao de *linguística*. O objeto desta é a língua com suas

DUCROT & TODOROV, 1972, p. 441-8), levando em conta o trabalho de Julia Kristeva, faz uma apresentação de texto por seu poder gerativo ou de texto como produtividade. Nessa perspectiva, o texto opera dentro de um campo transgressor de sistemas organizados, a partir do qual sua significância – o “sem-fim das operações possíveis num dado campo da língua” – é abstraída de uma infinidade dinâmica, um jogo sem limites de “possibilidades de articulações geradoras de sentido”. O texto, assim, desempenha um funcionamento *translinguístico*, ele é “a absorção e a transformação de uma multiplicidade de outros textos”, numa relação intertextual.⁷

Julia Kristeva – notável figura teórica – pavimentou a transição do dialogismo de Bakhtin ao desenvolvimento da intertextualidade.⁸ Numa notável influência marxista, a análise de uma obra poética é submetida à interseção entre *linguagem* (entendida como prática real do pensamento) e *espaço* (denso volume em que se articula a significação por uma junção de diferenças). Numa sentença qualquer, uma palavra se articula dentro de um complexo sêmico com outras tantas palavras e desvela sua função ou relação a partir de um nível de sequências mais amplas. Kristeva percebeu a necessidade de definir o tripé ou, para nos aproximarmos dos termos da estudiosa, as três dimensões ou coordenadas do espaço textual, a saber, o sujeito da escrita, o destinatário e os textos exteriores. A operação desse tripé pode ser entendida da seguinte forma: há um eixo horizontal, no qual a palavra no texto pertence a um sujeito e a um destinatário, e há um eixo vertical, no qual a palavra no texto é orientada para um *corpus* anterior ou sincrônico. Os eixos horizontal e vertical (em Bakhtin respectivamente *diálogo* e *ambivalência*) entram em contrato, trazendo a lume um importante aspecto: cada palavra (texto) é uma interseção de palavras (textos) em que é possível ler pelo menos outra palavra. Eis construídos os pressupostos para a mais aclamada citação de Julia Kristeva, citação esta que nos situa no âmago das discussões sobre teorizações intertextuais

subdivisões (fonemas, morfemas, proposição; unidades que não dão conta do complexo funcionamento da linguagem), o objeto daquela é o discurso, em Bakhtin entendido como a linguagem em sua totalidade concreta e viva (cf. BAKHTIN, 1984, p. 181-2), representado pelos enunciados ou pelas unidades de comunicação, na perspectiva do dialogismo (cf. TODOROV, 1981, p. 42-4).

⁷ Há um deslocamento da oposição primeira entre língua da comunicação e significância para uma oposição segunda, no próprio texto, entre fenotexto (*phéno-texte*) e genotexto (*géno-texte*), entre a fenomenalização da significância (ou significação estruturada, mas que, em razão do jogo de transgressão da própria língua, manifesta uma produtividade signifiante) e seu engendramento como operação de geração do fenotexto no tecido e categorias da língua. Cabe a citação de François Wahl: *La spécificité textuelle reside dans le fait qu'elle est une traduction du géno-texte dans le phéno-texte, décelable à la lecture par l'ouverture du phéno-texte au géno-texte* (op. cit., p. 447) [“A especificidade textual reside no fato de que ela é uma tradução do genotexto no fenotexto, revelável à leitura pela abertura do fenotexto ao genotexto.” Tradução de AK Miyashiro, J. Guinsburg, MAL Barros e GG Souza: DUCROT, O. & T. TODOROV, 1998].

⁸ Como nos relembra Francisco Achcar (1994, p.13-14), “O fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos. A intertextualidade literária tornou-se referência constante da crítica, mas numa perspectiva que também desqualifica o tipo de comparatismo tradicional.”

praticadas pela crítica literária dos textos clássicos: “todo texto é construído como um mosaico de citações; todo texto é a absorção e transformação de outro. A noção de textualidade substitui a de intersubjetividade e a linguagem poética é lida, pelo menos, como um duplo” (cf. KRISTEVA, 1980, p. 65-6).⁹

A citação de Kristeva valoriza a densidade e a complexidade latentes à espacialidade do texto. Há um jogo de forças operando sobre as categorias de sujeito da escritura e destinatário, sobre as do texto em si mesmo e do contexto. A unidade textual é no mínimo dupla (plural), nunca singular, é aberta, nunca fechada; uma produção literária engendra outras produções e mesmo outras estruturas, ao mesmo tempo em que é engendrada por outras tantas instâncias.

Se a noção de intertextualidade é central para Kristeva, para Gérard Genette essa noção é uma parte da transtextualidade, o verdadeiro objeto da poética. Trata-se de um modelo macroestrutural do qual participam a arquitextualidade, a hipertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a intertextualidade. Esta última deixa transparecer níveis de literalidade e evidência e pode ser entendida como uma *relação de copresença entre dois ou vários textos, presença efetiva de um texto em outro*. A citação tem presença mais explícita e literal (com marcas expressas, por exemplo, o pelo emprego de aspas), o plágio tem presença menos canônica e explícita e a alusão¹⁰ – o intertexto mais notável nas abordagens dos classicistas – tem presença menos explícita e literal (GENETTE, 2010, p. 12).¹¹

Uma distinção um tanto óbvia, mas extremamente importante, é que as rápidas (porém necessárias) sínteses supracitadas de Benveniste, Kristeva, Genette encontraram uma

⁹ “Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.”

¹⁰ Digno de nota é o verbete ‘allusion’, de Earl Miner, para a *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993, p. 38-40), que oferece uma detalhada caracterização da alusão literária: alusão, em literatura, é definida como a incorporação de elementos identificáveis de outras fontes, precedentes ou contemporâneas, textuais ou extratextuais. Distingue-se de repetição, por evocar porções somente de um original; de paródia e imitação, por não ser necessariamente sistemática; de citação, por exigir do leitor um conhecimento do original emprestado; do emprego de topos, lugares-comuns, provérbios etc, por ter uma fonte singular identificável; distingue-se do plágio, que é o uso deliberado de um texto ou obra específica e apresenta o que está ausente no original; distingue-se também de intertextualidade, que é involuntária: nem sempre poetas e leitores têm consciência das conexões realizadas. A alusão, por sua vez, exige um significado especial de conexão, e não apenas uma linguagem poética verificável em numerosas fontes.

¹¹ Não nos é permitido olvidar a explicação do próprio Genette (*ibidem*) quanto a uma alusão ser “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.” Há, na alusão, um aspecto por vezes hipotético, é de natureza perceptiva (*ibidem*). A Michael Riffaterre (1978, 1989) coube o estudo do intertexto a partir da percepção pelo leitor das relações entre uma obra e outras; a intertextualidade é a própria literalidade. Genette (2010, p. 13) observa, no entanto, que a análise de Riffaterre concentra-se em “microestruturas semântico-estilísticas, no nível da frase, do fragmento ou do texto breve”.

receptividade mais favorável nas pesquisas literárias que se debruçam sobre obras modernas: é possível compreender melhor o processo de produção das obras pelos rastros deixados nos rascunhos, cartas, anotações e registros bibliográficos, além do ambiente histórico, cultural e sociopolítico. Da mesma sorte não gozam as pesquisas literárias dos Estudos Clássicos: informações similares são escassas, e a compreensão, por sua vez, mais árdua. Assim, a textualidade nos Estudos Clássicos – mormente pela ótica da intertextualidade¹² – se limitou a dois modelos de pesquisa (EDMUNDS, 2001, p. 1-2): o modelo filológico, que edita e estabelece textos, sendo eles os portadores do intertexto; nele, os comentadores identificam e dissertam sobre a relação texto e intertexto; e o modelo interpretativo, que percebe e interpreta o sentido do texto, sendo ele a própria obra literária; o intertexto, por sua vez, realça o sentido e o valor estético da obra. A posição dos Estudos Clássicos nessa distinção é insatisfatória e os dois modelos praticados negligenciam aspectos diversos e menos estáveis que podem envolver uma pesquisa literária. A alegação de objetividade e de estabilidade cria a impressão de que um texto poético é um objeto estático, autoexplicativo e completo em si mesmo, que, se observado corretamente, deixa transparecer sua unidade e, por essa razão, evidencia um conhecimento seguro e verificável.

1.1. “Textualidades” entre os classicistas

Nem sempre é simples enquadrar um estudioso nos moldes de uma abordagem teórica, na maioria das vezes tipologicamente normativa. Além disso, há um risco de praticarmos alguma injustiça. Apelando, não obstante, para uma função mais didática, parece-

¹² O importante volume 39, editado por Stephen Hinds e Don Fowler, de *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, em 1997, foi um marco na teorização intertextual nos Estudos Clássicos. O artigo de Alessandro Barchiesi (1997, p. 209-26) no volume é didático para compreensão da intertextualidade entre os clássicos. Ele sintetiza oito teses dignas de menção: 1) intertextualidade é um evento não um objeto; 2) leitores se movem dos textos para os modelos; a alusão implica um olhar sobre a produção do texto e a figura do autor (Barchiesi toca na delicada questão da intenção do autor como uma recepção ‘prevista’ pelo autor); 3) nem mesmo o acesso direto aos autores garantiria uma entrada privilegiada na intertextualidade; 4) as alusões são combinações de dois textos (ou mais) a serem interpretadas, cada texto interpretando o outro, e não a combinação de um texto já “concluso” e outro ainda “aberto”; 5) a ideia de que modelos precisos restringem e constroem um sentido de um texto é uma ilusão; as relações intertextuais enriquecem e complicam a leitura, criam tensões dialéticas, ao invés de interpretações pacíficas; 6) a intertextualidade não implica tomar um lado em um debate entre leituras formalistas e historicistas de textos antigos; não há contradição real entre ler um texto na história e ler um texto dentro de suas dinâmicas intertextuais; ademais, nota Barchiesi, a distinção entre “forma” e “conteúdo”, entre objetivos ideológicos e artísticos, é uma convenção de história literária; 7) o estudo intertextual pressupõe certo nível de confiança na habilidade dos autores, pressupondo um julgamento de valor; todo julgamento está sujeito a contínua (re)avaliação; a lente do crítico move-se da influência do modelo para a atividade transformada do imitador; 8) o *complexo* é também *belo*; o estudo intertextual sustenta-se na ideia de que reutilizar constitui criatividade e complexidade. Em paralelo, no Brasil, Paulo S. de Vasconcellos, em 1996, defende sua tese de doutoramento e a torna pública em 2001, oferecendo à pesquisa brasileira uma abordagem teórica da intertextualidade, concentrada na *A.* de Virgílio.

nos imprecindível para nossa reflexão ponderar algumas ideias de importantes e divergentes pesquisadores da textualidade entre os classicistas.

1.1.1. A arte *allusiva* de Giorgio Pasquali

Proposto isso, a textualidade recebeu tratamento diverso entre os classicistas. É lícito dizer que se desenvolveu, em certa medida, em paralelo às abordagens linguísticas, principalmente com Giorgio Pasquali (1885-1952). Em oposição à pesquisa das fontes (a *Quellenforschung*), Pasquali desempenhou a importante tarefa de se dedicar a uma perspectiva textual diferente entre os classicistas, a chamada *arte allusiva* (1968, p. 275-282).¹³ O cotejo poético de vocábulos e locuções interessa a Pasquali não só por um sentido lógico, mas pelo valor afetivo e pela coloração estilística (*op. cit.*, p. 275). Esse interesse do estudioso italiano justifica sua metáfora, segundo a qual “a palavra (*parola*) é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual surja e dos terrenos pelos quais passou” (na interessante tradução de F. Achcar, 1994, p. 14). Parafraseando, a palavra sempre traz consigo resquícios de muitas outras. Não se trata de ir à cata de fontes, de reduzir as similaridades à mera ideia de cópia; o cotejo aponta também para aspectos diversos, e Pasquali estrutura seu raciocínio nesse ensaio numa tríplice distinção: há diferenças entre reminiscências, imitações e alusões. As reminiscências podem ser inconscientes; as imitações podem ser esquivas, fugidias ao público; as alusões alcançam o efeito desejado quando o receptor reconhece claramente o texto evocado. A alusão é o meio, a evocação o seu fim (*op. cit.*, p. 275-6). Como nas artes figurativas, a alusão é, na literatura, a presença do novo em contraste com ou no interior do antigo, seguida de uma tensão que põe a obra em movimento, sem romper sua unidade. Para Pasquali, tal procedimento foi praticado exhaustivamente pelos poetas augustanos, a ponto de dizer – numa afirmação um tanto generalizante – que a poesia augustana pode ser considerada mais literária que a moderna (*op. cit.*, p. 277).

¹³ Ensaio originalmente publicado em *L'Italia che scrive: Rassegna per Il mondo che legge*, volume 25, 1942, p. 185-7, reimpresso em *Stravaganze quarte e supreme*. Venice: Nerri Pozza, 1951, p. 111-20. Outros estudos filiam-se expressamente ao artigo de Pasquali. Um bom exemplo é o de Giangrande (1967), que, analisando a poesia alexandrina, vê a épica helenística como uma *arte allusiva* por excelência. A poesia de Calímaco e Apolônio, diz Giangrande (*op. cit.*, p. 85), só pode ser interpretada corretamente segundo os padrões da *arte allusiva* praticada pelos poetas. As alusões dos poetas alexandrinos a Homero são feitas ou por interpretação gramatical (quando um alexandrino cria um paralelo sintático ou semântico com o Homero, por exemplo, Apolônio de Rodes em *Argonáuticas* 1.82 responde a *Od.* 5.299 quanto ao emprego de μήκιστον) ou por *oppositio in imitando* (quando um poeta alexandrino imita Homero ou ainda outro alexandrino por oposição; por exemplo, se Homero emprega ἐπιδινηθέντε em *Od.* 2.151, Calímaco emprega ὑποδινηθεῖσα em *Hymn.* 4.76; se no v. 42 do mesmo hino Calímaco emprega Ἐφύρηνδε e Αἰμονίηνθεν, nos *Aet.* 1.7, Apolônio emprega Ἐφύρηθεν em *Argon.* 4.1212 e Αἰμονίηνδε em *Argon.* 4.1034).

A conjuntura que Pasquali desenvolveu em torno de uma troca segura entre o recurso da alusão e a recepção conduziu, inevitavelmente, o crítico italiano à figura de um leitor ideal. O resultado é um quadro segundo o qual esse tipo de leitor deve estar capacitado para perceber as alusões do autor, ao mesmo tempo em que o autor – no ato da composição – antecipa ou pressupõe que esses leitores ideais devam reconhecer suas evocações. Ora, Pasquali está refletindo em termos de uma relação tríplice, autor–obra–leitor, e a alusão configura-se nessa relação como um mecanismo muito expressivo.

O jogo de trocas criado por Pasquali é virtualmente seguro. O estudioso (*op. cit.*, p. 277) chega mesmo a admitir que um leitor ideal é necessariamente raro. Num exemplo que muito nos interessa, ele menciona as *G.*, que, em sua opinião, não teriam sido lidas por nenhum camponês, tendo em vista que o projeto didático virgiliano era apenas um pretexto.¹⁴

A alusão foi para Pasquali uma parte textual, decerto a mais significativa, de um todo complexo. Ela se configuraria como um ato particular de vontade e inteligência pelo qual o autor faz uso de um código para expressar seu pensamento, suas relações e suas leituras mesmas. Muito nos encantam os estudos que refletem sobre os poetas que, por exemplo, Virgílio imitou, aqueles que certamente ele leu, aqueles que certamente fizeram parte da provável biblioteca de Virgílio (Damien Nelis, 2010, p. 24, chega a propor um lista de mais de setenta autores e obras). Nessa configuração, o autor é soberano, ele compõe e assina suas obras, mais do que isso, ele prevê e estabelece suas relações alusivas. Ao leitor cabe o papel de identificá-las.

1.1.2. O estruturalismo de Gian Biagio Conte

Gian Biagio Conte tem ligações metodológicas com o estruturalismo e é herdeiro indireto da crítica de Giorgio Pasquali – o autor do *Arte allusiva* ensinou Antonio La Penna, professor de Conte em Pisa (ver informações biográficas na introdução escrita por S. J. Harrison *in* CONTE, 2007, p. 1-22). Coube, no entanto, a Conte – numa produção intelectual de vasto alcance na literatura latina, sobre prosa e poesia – a amplificação e sistematização teórica das bases de Pasquali, numa relação entre retórica, linguística estruturalista e filologia.¹⁵ Como a de Pasquali, a proposta textual de Conte faz oposição à *Quellenforschung*,

¹⁴ Como se verá na discussão de nosso capítulo terceiro, Pasquali, por essa afirmação, problematiza as *G.* quanto ao modo como elas podem ser interpretadas ou, mais exatamente, problematiza o aspecto da utilidade ou aplicabilidade da matéria campesina.

¹⁵ Em sentido amplo, diferentemente da de Pasquali, a análise de Conte confere menor ênfase às instâncias culturais ou históricas (*cf.* CONTE, 1986, p. 24-28). Segundo Conte (*ibidem*), a *arte allusiva* de Pasquali é

mas não só; ela também faz oposição ao historicismo estritamente formalista da crítica literária¹⁶ e lança novos horizontes à intersubjetividade:¹⁷ a obra literária não pode ser lida apenas como um diálogo entre sujeitos, mas precisa ser compreendida na existência de um *sistema* formado pela relação entre textos (CONTE & BARCHIESI, 2004, p. 87).

Conte, em sua obra mais significativa, *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* (2012) – publicada primeiramente em 1974 – dedica boa parte de sua atenção à alusão literária.¹⁸ Como sói ocorrer nas produções dos Estudos Clássicos, entre elas as de Conte, a alusão desempenha uma função intermediária entre intertextualidade e tradição filológica.¹⁹ O fenômeno intertextual, longe de ser um simples

estudada, em grande medida, como “alusões emulativas” enquanto um fenômeno que privilegia um grau de intencionalidade; Pasquali, segundo Conte, não torna clara a distinção entre alusão e emulação. É nesse quadro que Conte distingue-se de Pasquali: a preocupação daquele será explorar com a função retórica da alusão dentro do sistema literário. Nesse sentido, sua atenção é dirigida ao modo como os autores, em suas obras, trabalham seus modelos quando do processo imitativo (CONTE, 1981, p. 151ss).

¹⁶ O próprio Conte (2014, p. 63-109) faz uma retrospectiva de seu método de pesquisa e seus embates, sobretudo, com Benedetto Croce.

¹⁷ Em voga no início do século 20. Na crítica virgiliana, a obra *Virgils epische Technik*, de 1903, do crítico e filólogo alemão Richard Heinze (simultâneo ao célebre comentário ao canto 6 da *A.* de Eduard Norden, *P. Vergilius Maro: Aeneis Buch VI*, 1903) foi um marco. A intersubjetividade tenta se opor, por sua vez, à noção de “gênio” do romantismo alemão, ao processo imitativo reduzido à ideia de cópia, à literatura latina como ancila da literatura grega, a Virgílio como mero copiador de Homero. Heinze preferiu estudar Virgílio pela perspectiva de seu ‘estilo dramático’ presente na narrativa, mostrando que o poeta concentra-se sobre as emoções e modos de caracteres, ao invés dos eventos épicos de *per se*. Um dos herdeiros de Heinze, Brooks Otis (*Virgil: a study in civilized poetry*, 1964), no capítulo terceiro de sua obra sobre Virgílio (‘The Subjective Style’, p. 41-96), mostra como a narrativa virgiliana é essencialmente psicológica e empática; nas *E.*, o uso de figuras retóricas, como as exclamações, sugerem estados de envolvimento emocional; nas *G.*, o uso do antropomorfismo tem efeito similar, e o caráter trágico carrega uma densa linguagem emocional; na *A.*, os discursos das personagens (e.g. Eneias e Dido, nos cantos 2, 3 e 4), como num drama, incorporam sentimentos e emoções (cf. S. J. Harrison, ‘Subjective Style’, in *VE*). Demorando-nos um pouco na relação entre o estilo subjetivo notado por Otis e o grande poema épico de Virgílio, o estudioso inicia seu capítulo analisando aspectos formais entre *A.* 5.315-42 e *Il.* 23.757-83. Ele observa que, nos excertos, a terceira pessoa, ora do singular, ora do plural, cria desdobramentos na narrativa épica; não obstante, nota Otis (*op. cit.*, p. 48), a diferença mais substancial entre Virgílio e Homero é a complexidade subjetiva daquele. O estilo subjetivo permitiria ao mantuano ocupar diferentes perspectivas, ora de um personagem específico, ora do próprio espectador; é nesse sentido que o estilo de Virgílio é também dotado de, na terminologia de Otis, *empathy* e *sympathy*. A subjetividade de Dido, por exemplo, é percebida não só no papel da personagem, mas também nas sentenças e cláusulas, carregadas de emoções (*op. cit.* p78ss). Pela perspectiva da *empathy* e *sympathy*, segundo Otis, Virgílio não só permite uma leitura dos pensamentos das personagens, mas também deixa indícios de suas próprias reações diante delas. Em relação à crítica mais recente, o texto de Conte & Barchiesi (2004; primeira edição de 1989) parece, na verdade, criar uma oposição entre intertextualidade e intersubjetividade. Conte reconhece que a obra de Heinze é passível de correções e modificações (cf. ‘Defensor Vergilii: Richard Heinze on Virgil’s Epic Technik’, 2007, p. 182); nesse instrutivo artigo, no entanto, Conte faz um tributo ao legado de Heinze, que ainda permanece, e de que ele próprio faz uso, como veremos adiante (cf. Cap. 1, *Il Genere e i suoi confini: interpretazione della decima egloga*, 1984, p. 13-42). R. O. A. M. Lyne (1987, p. 100-44) fala em ‘caracteres alusivos’, numa fusão de intertextualidade e intersubjetividade, a intertextualidade na vida e na literatura.

¹⁸ Cf. nota 10 acima.

¹⁹ Perspectiva que conquistou uma grande aceitação em importantes latinistas (cf. BARCHIESI, A., 1997; FARRELL, J., 1991; THOMAS, R. F., 1986 e 1999; WILLS, J., 1996 e 1998), porém, com importantes diferenças das teorias intertextuais de Kristeva e de Genette.

eco, é entendido sob a noção de *copresença*²⁰ e se define como a condição mesma da legibilidade literária. Não se abstrai sentido e estrutura de uma obra se não em relação aos modelos, sendo eles mesmos tirados de uma longa série de outros textos. Dito doutro modo, essa copresença literária é validada e construída dentro de um sistema literário, que alhures Conte (2014, p. 75) explicará, com outras palavras, como o pressuposto da legibilidade literária supracitada. Assim, fora desse sistema, a obra, na opinião de Conte, não é legível, não é natural (CONTE & BARCHIESI, 2004, p. 88). Nesse ponto, a alusão também parece operar como uma função intermediária entre intertextualidade e interpretabilidade. A relação entre textos, assim, encontra seu verdadeiro funcionamento dentro de uma tradição nos moldes de um sistema literário de convenções, dentre as quais, as convenções de gênero literário, matéria à qual Conte dedicou notável atenção.

Uma distinção chave na abordagem de Conte, dentro da noção de modelo literário (1981, p. 147-60; 1986, p. 31) e que toca na referida questão de gênero, é a diferença entre *modello-esemplare* e *modello-codice*. Ao imitar, um poeta serve-se de modelos que atuam como indicadores que apontam o caminho pelo qual o texto foi composto e deve ser interpretado. O paradigma mais emblemático é o da imitação de Homero por Virgílio. O poeta grego é o modelo-exemplar por excelência do autor da *A*. (noção de modelo reconhecida entre os antigos leitores, por exemplo, Sêrvio Honorato), não obstante tenha sofrido a concorrência de outros poetas (Apolônio de Rodes, Nêvio, Ênio, tragediógrafos gregos etc.), mas ele é também, e de modo mais constante, o modelo-código de Virgílio, Homero funcionando como uma representação da instituição da poesia épica enquanto gênero.

Numa delimitação da noção de *modello-codice* – no momento em que Conte (1981, p. 148) aponta, em sua opinião, justamente para a ausência da noção de modelo-código sentida na ideia de *imitatio* nos estudos da obra editada por West, D. & Woodman, T. (1979), estudos que teriam tocado apenas na noção de modelo-exemplar – Conte (1981, p. 148) deixa transparecer uma ideia cara, em sentido estrito, à sua oposição entre modelo-código e modelo-exemplar e, em sentido amplo, à sua abordagem metodológica:

...é o conceito de modelo-código, instituição literária que permite produzir resultados mais ou menos acabados, o sistema de elementos conscientes e deliberados através do qual o autor reconhece a identidade da obra e as intenções segundo as quais deve ser decifrado o texto que ele constrói.²¹

²⁰ Numa apropriação dos termos de Gerard Genette (2010, p. 12), ‘da relação de copresença entre dois textos ou vários textos (...) presença efetiva de um texto em outro’.

²¹ “...ed è il concetto di modello-codice, istituto letterario che consente di produrre realizzazioni più o meno compiute, sistema di elementi consapevoli e deliberati attraverso cui l'autore riconosce l'identità dell'opera e le intenzioni secondo cui va decifrato il testo ch'egli costruisce.”

Essa perspectiva em essência estruturalista, para Conte, oferece segurança analítica, uma vez que parece revelar os elementos formadores do texto poético e se configurar como um simulacro capaz de representar um conjunto de fenômenos particulares. Inevitavelmente, a perspectiva de Conte nos leva novamente à questão da intersubjetividade – e não uma mera subjetividade que conduz a algum tipo de “intencionalismo” subjetivo, autoral –, que compartilha todos os aspectos da intertextualidade. Desse modo, diz-nos Conte (*op. cit.* p. 149-50), a intertextualidade define a “condição mesma da legibilidade literária”; sentido e estrutura de uma obra, com suas tipologias e categorias, só podem ser compreendidos em sua relação com os modelos, sendo eles mesmos, por sua vez, já uma relação com outros modelos; “fora desse sistema, a obra poética é impensável.”

Noutra oportunidade, Conte & Barchiesi (2004, p. 93-6) usaram a distinção nos termos de *modello-esemplare* e *modello-genere*. O modelo-gênero aponta para o trabalho dos poetas antigos como o de refazer ou substituir seu modelo mais do que recordá-lo. Daí ocorrer que os modelos literários sejam tratados não como meros exemplares, mas como um tipo de matriz generativa, como modelos de competência. Essa mudança deu ênfase à ideia de que a *imitatio*, na instância da formação do texto, pressupõe a constituição de um modelo de gênero. Por essa via, o modelo homérico perde a força de texto e adquire a nuance de um conjunto de traços distintivos, uma estrutura generativa, estrutura esta formadora do gênero poético da *A. virgiliana*.

Voltemos à alusão, que tem, numa célebre abordagem de Conte, um funcionamento similar ao de uma figura retórica, ao de uma *figura elocutionis* (2012, p. 34): do mesmo modo que há um hiato entre a ‘letra’ e o sentido na linguagem figurativa, há também um hiato, na alusão, entre o que é dito (como aparece, a ‘letra’) e o pensamento evocado (o sentido). Na arte alusiva, a dimensão poética é compreendida por essas duas realidades simultâneas (*op. cit.*, p. 35-6). No pensamento de Conte, é forçoso dizer que a alusão só funciona à medida que o leitor-modelo tem competência para reconhecê-la, à medida que ele tem consciência de sua existência.²² Nesse sentido, há também relação necessária entre memória e alusão. Para chegar a criar um texto novo, o poeta perpassa a

²² Partindo do princípio intertextual, *lato sensu*, de que um texto implica outros textos e que nessa implicação subjaz, *stricto sensu*, a ideia de modelo, há mais uma dicotomia em Conte (1986, p. 29-30) para entender a noção de leitor-modelo. Ela opera sob dois eixos, para ser mais exato, dois modos que exigem de determinado texto a cooperação do leitor, a saber, o modo de leitura e o modo de escrita. O primeiro modo sofre as implicações do segundo. Essa cooperação é entendida nos termos de um “mecanismo gerativo” (*generative mechanism*): um texto é considerado como um produto de cujo destino interpretativo reside em seu próprio mecanismo gerativo, ou seja, prevê os movimentos dos outros, subentenda-se “leitores”. O resultado é que a pesquisa de Conte sugere que o autor estabelece e prevê a competência do leitor ideal, o dito leitor-modelo, que é competente e capaz de reconhecer as alusões previstas pelo autor.

dimensão da memória, que deve ser entendida como uma soma de linguagens (CONTE & BARCHIESI, 2004, p. 84). Produzir um texto é proceder de uma dimensão “velha” (anterior) e familiar para uma formação “nova”. A memória tem uma função privilegiada, pois assimila e seleciona elementos vitais do fluido cultural (CONTE, 2012, p. 52-3). É no interior dela que um texto poético se engaja com textos anteriores; é ela que permite ao leitor competente fazer o reconhecimento da alusão e da significação literária.²³

Pensemos um pouco mais na questão do gênero literário a partir da célebre análise de Conte da *E. 10* (cap. 1 de *Il Genere e i suoi confini: interpretazione della decima egloga*, 1984, p. 13-42).²⁴ Para o crítico italiano, a última bucólica parece se formar numa estrutura de tensões cuidadosamente elaborada, uma representação exterior e dramática de um sentido interior e imaginado; uma dialética entre a ideia dentro da qual o sentido do poema como um todo pode ser condensado num nível abstrato e o progressivo desenvolvimento linear que esse sentido assume em sua expressão linguístico-literária. Essa dialética destaca o sentido total do poema, sua unidade poética (*op. cit.*, p. 17). O poeta Galo, nessa bucólica, não é apenas um poeta elegíaco, mas também um personagem (um caráter, numa estrita relação com a intersubjetividade, *cf.* nota 17) elegíaco, se se admite que o gênero elegíaco carrega uma identificação estritamente interessante entre vida e poesia.²⁵ *O seruitium amoris*, mais que

²³ Conte parece ver uma relação pacífica entre as categorias de alusão e intenção. Stephen Hinds (1998, p. 41) – como veremos mais adiante – problematiza essa relação. Hinds viu similaridade em Conte e Umberto Eco. Para Conte (1994, p. 133), o sujeito empírico não é o portador da intenção, mas o texto que propõe um sentido para seu leitor. Para Eco (1998, p. 77), o leitor ideal (ou leitor modelo) é produzido intencionalmente pelo texto. Em resposta, o leitor-modelo deve pressupor um autor-modelo que, a rigor, não encontra correspondência em um autor empírico e que aponta para uma intenção do texto.

²⁴ Um poema que, na opinião de Conte e Most, manifesta o grande interesse dos poetas augustanos com os limites dos gêneros poéticos (*cf.* ‘genre’, *OCD*).

²⁵ *Cf.* GRIFFIN, J., 1981, p. 39-49, também impresso em *Latin Poets and Roman Life* (1985, p. 48-64). Nesse artigo, as leituras de Conte e Griffin se aproximam, e ambos parecem concordar quanto à tensão latente entre vida e poesia, vida e gênero. Griffin adverte quanto à imprecisão da abordagem meramente biográfica, pois que poesia não é a mesma coisa que vida (descrição de fatos biográficos das personagens), mas não está totalmente longe dela. Se a perspectiva biográfica falha, a dos antigos tratados retóricos não é suficiente. A célebre obra de Francis Cairns (1972) teve o mérito de analisar os gêneros retóricos na antiguidade, mormente pelas descrições do orador Menandro (*ca.* séc. 3º d.C.), não a partir das classificações literárias, em termos de forma poética – poesia épica, elegíaca, lírica ou dramática –, mas em termos de conteúdo, ou seja, circunstâncias, situações, lugares-comuns que caracterizam os diferentes tipos composicionais, por exemplo, o gênero *propemptikón*, o discurso de despedida de um viajante, o gênero *prosphonetikón*, o discurso de boas-vindas ao viajante, o gênero *syntaktikón*, o discurso do próprio viajante que parte ou que chega, entre outros; esses gêneros podem apresentar diferentes subgêneros, tipos menores ou variações específicas (p. 6). Essa descrição, no entanto, nem sempre encontra exata correspondência quando da análise tradicional dos poemas; a rigor, trata-se de um convite a uma reflexão em termos de gêneros do discurso. As situações supracitadas de boas-vindas, despedidas etc., e mesmo as situações triviais e solenes, observa Griffin (1981, p. 45), são tiradas do mundo real, e o poeta se apropria delas. Na elegia, por exemplo, a descrição do amante, lamurioso, do lado de fora da porta da amada, encontra correspondência nas experiências reais de vida; evitar os termos ‘gêneros’ e ‘topos’, no nível básico de análise, dissolve possíveis obscuridades e confusões; é preferível começar pela simples situação humana. A poesia continua sendo influenciada pela história, pelo comportamento humano. A matéria de que se servem os poetas augustanos advém do mundo real, da situação romana num complexo de experiências individuais, expectativas convencionais, modelos literários, propaganda, fantasia etc. (p. 48-9).

uma lamentável escravidão, é o sentido de sua própria vida (*op. cit.*, p. 19-20). A *E. 10* faz um convite a Galo a abandonar a poesia (vida) elegíaca em favor da poesia (vida) bucólica; o teor do poema reside justamente em seu aspecto metapoético – numa exploração dos limites dos gêneros poéticos – criado pela oposição entre os gêneros elegíaco e bucólico, que pode ser entendida nos termos de uma oposição entre o código elegíaco e código bucólico. Conte nos explica que Galo não abandonará sua poesia em definitivo, ele fará, na verdade, uma mudança no código, lugar privilegiado da produção poética. Nas palavras de Conte:

De forma mais clara, Galo está nos dizendo: “agora mudarei de vida para não mais sofrer, mudarei a minha maneira de fazer poesia: aqueles mesmos versos, versos de paixão amorosa, que eu já compus em modo elegíaco, os adaptarei à flauta do pastor siciliano: o hexâmetro bucólico tomará o lugar do dístico elegíaco”. A mudança de código poético será suficiente para conferir liberdade a uma temática diferentemente marcada pela aquiescência ao duro jugo de Cupido. A magia do registro se manifesta por completo na ‘reescritura’ do já cantado – do já vivido – que por isso mesmo pode se tornar um novo modo de vida.²⁶ (*op. cit.*, p. 27).

Abandonar a poesia elegíaca em favor da bucólica significa, para Conte, uma ruptura com a orientação elegíaca, com o modo como essa poesia se organiza em forma de literatura e de vida. O que tem falhado na elegia, na discussão metapoética da *E.10*, é seu contexto, que para Conte pode ser entendido como a forma de experiência, o molde que a realidade externa sempre impõe aos sentimentos (*op. cit.*, p. 26). O gênero não só trata de delimitar as relações entre forma e conteúdo da produção poética, mas também da relação entre poesia e vida. Diz-nos Conte (*op. cit.*, p. 39-41):

O discurso sobre gênero, sobre formas de expressão poética, não pretende apenas reconhecer os contornos precisos da operação artística (o horizonte que a define nas expectativas do público, na consciência literária coletiva), mas pretende também sondar e delimitar um comportamento de vida. O poeta nos chama a levar a sério seu ato de escritura poética: como um real viver. Aqui, em suma, a poesia pretende mediar um projeto de vida; e o gênero literário (delimitação funcional de uma estrutura dentro de um sistema de delimitações recíprocas) é o *analogon* retórico de uma organização (isto é, de uma forma e de um sentido) projetada no mundo. A escritura poética, tornando-se justamente prática real de linguagem, propõe homogeneidade e indissociabilidade entre pensamento e palavra, entre significante e significado. Ela opera como reflexão não *sobre*, mas *dentro* do

²⁶ “Più chiaramente. “Adesso muterò vita per non soffrire più”, dice Gallo, “muterò la mia maniera di poetare: quegli stessi versi, versi di passione amorosa, che ho già composto sul modo elegiaco, li adatterò al flauto del pastore siciliano: l’esametro bucolico prenderà il posto del distico elegiaco”. Il mutamento di codice poetico basterà a dare funzione liberatoria ad una tematica altrimenti segnata dall’acquiescenza al duro giogo di Cupido. La magia del registro si manifesta tutta nella ‘ri-scrittura’ del già cantato – del già vissuto – che per ciò stesso può farsi nuovo modo di vita.”

texto: é completamente interna à relação vivida por homens com o mundo que é a ideologia.²⁷ [Itálicos do autor]

As duas citações do texto de Conte são importantes para nossos propósitos, mormente por sugerirem que instâncias extratextuais atuam sobre a produção poética. A noção de contexto – a nosso ver – precisa ser ampliada, podendo ela ser entendida para além do entorno (de natureza linguística, o ambiente verbal, e de natureza não linguística, ambiente situacional, social e cultural) de uma unidade linguístico-literária. A noção de contexto, então, não será reduzida à constituição de elementos externos a um centro contextual, que constroem uma estrutura implícita e potencial (CONTE & BARCHIESI, 2004, p. 85-6), mas será a constituição mesma de uma obra enquanto significação.²⁸ Igualmente, à relação dos gêneros literários, ao molde identificado por Conte, que ganha forma na poesia e na vida, pode ser acrescida a noção de cenografia, como também veremos em detalhes mais à frente.

O trabalho de Gian Biagio Conte teve o grande mérito de congregar crítica literária e pesquisa filológica.²⁹ Conforme notamos acima, essa é uma postura muito aceita entre os classicistas mais preocupados com o estabelecimento do texto (*cf.* nota 19). Paralela a essa, há outra postura, em nosso ver, de natureza mais hermenêutica, de que se ocupam os classistas mais preocupados com a interpretabilidade do intertexto. Tal postura parece levar em conta a inserção de elementos menos estáveis e, de algum modo, lança a pesquisa

²⁷ “Il discorso sul genere, sulle forme dell’espressione poetica, non vuole solo conoscere i contorni precisi dell’operazione artistica (l’orizzonte che la definisce nelle attese del pubblico, nella coscienza letteraria collettiva), ma vuole anche sondare e delimitare un comportamento di vita. Il poeta ci chiama a prendere sul serio il suo atto di scrittura poetica: come un vero vivere. Qui, insomma, la poesia vuole meditare un progetto di vita; e il genere letterario (delimitazione funzionale di una struttura) entro un sistema di delimitazioni reciproche) è l’*analogon* retorico di un ordinamento (cioè di una forma e di un senso) proiettato sulla vita e sul mondo. La scrittura poetica, facendosi appunto pratica reale del linguaggio, propone l’omogeneità e l’indissociabilità di pensiero e parola, del significante e del significato. Esse opera come riflessione non *sopra* ma *dentro* il testo: è tutta interna a quel rapporto vissuto degli uomini col mondo che è l’ideologia.”

²⁸ Alessandro Duranti e Charles Goodwin (1997, p. 1-42), representantes de abordagens recentes sobre contexto, ampliam essa noção por vezes ignorada pela crítica literária ou reduzida a uma análise meramente social ou histórica. Segundo os estudiosos (*op. cit.*, p. 6-9), as dimensões de um contexto não são objetivamente claras. O grande desafio é superar o entendimento de contexto como uma separação entre sociedade e fala, entre um exterior e um interior. Invés disso, fala e sociedade se confundem, a primeira é o elemento social por excelência. Contexto, assim, é um exterior que se realiza num interior. A relação entre linguagem e contexto é um fenômeno interativo (*op. cit.*, p. 31), dialético. Em seu estudo sobre a construção do vocabulário de polidez dos falantes das ilhas Samoa, Duranti (1997, p. 77-99) chega à conclusão de que contexto define linguagem, e linguagem define contexto (*op. cit.*, p. 83ss). Nessa esteira, contexto não pode ser tomado isoladamente. Um pretenso isolamento não consegue definir, em sua unilateralidade, a linguagem. Antes é a linguagem que ajuda a definir o que o contexto é (*op. cit.*, p. 87). Dito doutro modo, linguagem é o contexto. Eis uma noção central para as disciplinas do discurso.

²⁹ Virgílio foi, decerto, o poeta latino mais beneficiado pelo rigor filológico do crítico italiano. São da lavra de Conte as edições mais recentes da *A.* (Teubner, 2005) e das *G.* (Teubner, 2011), ambas de aparato crítico valiosíssimo. Digno de menção é seu opúsculo *Ope Ingenii: Experiences in textual criticism* (2013), em que, de modo professoral, Conte nos apresenta, o que seriam, em sua opinião, as grandes contribuições da crítica filológica para os textos clássicos. Muitos dos exemplos virgilianos citados por Conte deixam transparecer sua prática e seu método filológicos.

intertextual para fora da pesquisa tradicional da filologia clássica e dos estudos literários estruturalistas como um todo (HINDS, *MD*, 1997, p. 113).

1.2. “Textualidades” menos convencionais

Em 1997, o volume 39 de *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* (à época, revista dirigida por Conte), com o subtítulo de *Memoria, Arte Allusiva, Intertestualità* (*Memory, Allusion, Intertextuality*) e organizado por Stephen Hinds e Don Fowler, reunindo os textos apresentados em dois colóquios, respectivamente em Oxford e Seattle, em 1995, trazia em seu bojo diferentes perspectivas sobre alusão e intertextualidade nos Estudos Clássicos. Não poderíamos deixar de nos referirmos a esse volume da *MD*, notavelmente um marco na questão para os classistas. Os artigos dos organizadores do volume, a nosso ver, discutem detalhes que julgamos pertinentes sobre a relação entre intertextualidade e interpretabilidade. Além do artigo de Hinds para o referido volume da *MD*, refletiremos sobre ideias centrais de seu livro (1998), em que a relação é retomada e discutida com novos detalhes.

1.2.1. Sobre os ombros de um gigante, Don Fowler

O primeiro artigo do volume é de Don Fowler (1997, p. 13-34) e já problematiza a relação entre alusividade e intertextualidade. O estudioso começa sua reflexão estabelecendo alguns pontos de contato. Para ler um texto, dois processos estão envolvidos: a reconstituição da matriz que confere sentido (alusão) e a produção desse sentido pelo ato de relacionar fontes e textos-alvos (intertexto); numa perspectiva estruturalista, os paralelos formam o sistema a partir do qual o texto é lido (*op. cit.*, p. 14-15). Esses paralelos podem ser entendidos noutros termos: a alusão é particular (pensada pelo autor), privada, singular, especial, diferente do modelo, ato extratextual (presta homenagem a); a intertextualidade é sistemática (insere o texto no sistema), pública, múltipla, geral quanto à linguagem e a outros sistemas semióticos, diferente e semelhante em traços significantes, ato intratextual (cria sentidos). Fowler (*op. cit.*, p. 15) propõe um modo esquemático para visualizar os paralelos ora citados:

Alusão	Intertextualidade
Na mente do autor	No (sistema do) de texto(s)

	Privada	Pública
	Singular	Múltipla
	Elemento adicional	Elemento inescapável
Aspecto especial da ‘literatura’		Aspecto geral da linguagem e outros sistemas semióticos
Diferença do modelo significante		Diferença e similaridade (traços) significantes
Ato extratextual (prestar homenagem etc.)		Ato intratextual (criar sentido)

Observando-se com cuidado, esses processos produzem desdobramentos que excedem a tarefa filológica do estabelecimento de textos, segundo Fowler. Se um dos processos constitui-se na identificação da relação alusiva, identificação do que é particular, sua interpretação implica, em essência, a leitura dos múltiplos textos que formam o sistema. Ora, a natureza múltipla da interpretação problematiza a percepção mais imediata de que determinado autor tem em mente um texto A ou B. Fowler, então, põe em evidência (como, de algum modo, fizera Kristeva) que a intertextualidade não é uma propriedade da literatura, mas da linguagem (*op. cit.*, p. 16). É, em sentido ainda mais amplo, um aspecto central da vida humana. Tal aspecto problematiza a alusão, amplifica o alcance do intertexto e o põe em constante reuso e negociação. Mais ainda, amplifica o alcance do sistema. Dito doutro modo, o sistema literário abre-se para a interferência de outras instâncias, por exemplo, a histórica e a política. Nesse quadro, as relações textuais são sempre múltiplas, relações que escapam ao domínio autoral; elas não parecem mais cerradas ao sistema literário, ou seja, não são literariamente exatas; é preciso submetê-las às matrizes mais amplas, social, histórica e cultural. Citando as palavras do próprio Fowler (*op. cit.*, p. 18):

Textos não podem se relacionar a eventos históricos ou instituições, mas somente a relatos sobre esses eventos ou instituições, quer entre os antigos, quer entre os modernos. De igual modo, contudo, a ‘alusão’ histórica e política, exatamente como a alusão a outros textos literários, não é algo que possa ser adicionado a um texto ou não, conforme o autor escolhe, mas como parte da matriz na qual um texto literário nasce e contra a qual ele deve ser lido. Novamente, o que significaria escrever um texto que não fora politicamente e ideologicamente intertextual, exceto escrever um texto que não pudesse ser lido?³⁰

³⁰ “Texts cannot relate to historical events or institutions but only to stories about those events and institutions, whether told by ancients or by moderns. Equally, however, historical and political ‘allusion’, just as much as allusion to other literary texts, is not something that can be added to a text or not as the author chooses, but part of the matrix into which any literary text is born and against which it must be read. Again, what would it mean to write a text which was not politically and ideologically intertextual, except to write a text which could not be read?”

Em afirmações como essa, a noção mesma de ‘texto’ como objeto estável é posta em xeque. É necessário estar atento à cadeia de relações múltiplas e incontáveis da obra literária. Costuma-se pensar que o leitor precisa ser capaz de reconhecer a alusão, identificar o texto-origem; o sucesso alusivo depende da capacidade do leitor (a noção de leitor ideal presente em Pasquali e Conte). As relações intertextuais, no entanto, podem ser vistas mais pela dependência das práticas de leitura que pela do sistema textual, o que também desestabiliza a relação unilateral autor-texto-leitor. O sistema não parece estável o bastante para oferecer uma negociação de fronteiras precisas. Em termos desconstrutivistas, uma cadeia intertextual infundável, de relações múltiplas, deixa transparecer que qualquer ponto de chegada é arbitrário. Trata-se, em essência, de uma leitura orientada. Citando novamente as palavras de Fowler (*op. cit.*, p. 25):

Nós temos que chegar em algum lugar, mas temos também que encarar o fato de que todo ponto de chegada é, por conseguinte, nossa escolha, e traz consigo implicações ideológicas. Na prática, isso significa que, de novo, a leitura intertextual, longe de ser um método formalista que isola textos dentro da literatura, é essencialmente ideológica. Dizer que esse texto é relevante e não aquele não é descobrir o sistema literário, mas construí-lo, e essas construções são parte de construções mais amplas da antiguidade.³¹

Fowler nos faz perceber a urgência de estarmos mais atentos às possibilidades de recontextualização, bem como à necessidade de rompermos a oposição entre os Estudos Clássicos (a partir da noção de texto, da tradição filológica) e os estudos culturais (crítica cultural), de estarmos mais sensíveis à troca entre o literário e o não-literário, e à influência de outros tipos de produção cultural (*op. cit.*, p. 26). Se as relações são múltiplas e a perspectiva do leitor é fundamental na teoria intertextual, Fowler considera até a possibilidade de uma inversão na ordem mais unilateral de texto-fonte e texto-alvo, por exemplo, a presença de Lucano em Virgílio (*op. cit.*, p. 27). Decerto, toda a reflexão de Fowler deixa sugerido que o ‘texto’, as alusões, bem como as ideias, as manifestações culturais etc., não são propriedade particular de um autor e de seu texto, mas são naturais à linguagem e à vida humana de todos e de todas as épocas.

A leitura de Fowler conduz à reflexão inevitável de que a crítica intertextual precisa ampliar a noção de ‘texto’, estender a aplicação da intertextualidade à literatura grega arcaica e tentar integrar a obra literária em sua relação intertextual com as múltiplas formas

³¹ “We have to stop somewhere, but we also have to face the fact that any particular stopping-place is therefore our choice, and carries with it ideological implications. What this means in practice is, again, that intertextual reading, far from being a formalist method isolating texts within literature, is essentially ideological. To say that this text is relevant but not this text is not to discover the literary system but to construct it, and those constructions are part of wider constructions of antiquity.”

culturais (*op. cit.*, p. 28).³² Mais do que isso, Don Fowler, a partir dessa discussão, identificou uma lacuna deixada pela abordagem intertextual filiada à filologia tradicional, a saber, de que o diálogo entre textos não deve ser efeito apenas entre obras literárias (dentro de um sistema literário fechado), antes deve estar sensível ao diálogo com o não-literário.³³ Dominique Maingueneau, conforme depreendemos da citação em nossa epígrafe, serve-se de outra linguagem, ou, melhor, de outra perspectiva linguística de pesquisa para tocar no mesmo detalhe, ou seja, de que as problemáticas da intertextualidade e da arquiteitualidade não devem ser consideradas como um privilégio da literatura, mas de toda e qualquer atividade discursiva.

1.2.2. As negociações textuais de Stephen Hinds

Em um de seus artigos, Stephen Hinds (1997, p. 113-122), considerando muitas questões tocadas por Fowler, entre elas, como vimos, a questão dos limites da noção mesma de texto, problematiza o que ele costuma nomear de negociação entre ‘intertextualidade’ e ‘alusão’, entre o termo escolhido e a particular extensão dos textos clássicos, metodologia praticada pela ótica da relação entre tradição filológica e intertextualidade. Nesse sentido, há uma interpretação comum entre os intertextualistas que veem a poesia romana autoconscientemente literária e notoriamente estabelecida em seu contato com o passado poético. Hinds desestabiliza tal interpretação, distendendo os limites da recepção mesmo para além das distinções entre oral e escrito, mito e texto.

Em seu segundo artigo (‘Do-it-Yourself Literary Tradition: Statius, Martial and others’, 1997, p. 187-207), Hinds problematiza a prática metodológica alusiva que costuma

³² Considerando a vasta produtividade dos estudos intertextuais em literatura latina, Don Fowler previu a importância de a crítica da literatura grega arcaica e clássica avolumar sua produção pelo método de pesquisa intertextual; não que essa crítica carecesse de obras de referência: o estudioso enumerou algumas na nota de rodapé, número 23, de seu texto. A preocupação de Fowler foi mais específica: ele questiona a centralidade dos estudos da *performance* oral na literatura grega; em sua opinião, esse tipo de estudo estaria menos preso à detalhada crítica que caracteriza a literatura latina. Isso não significaria que os estudos sobre oralidade não seriam enriquecidos com a pesquisa textual; na verdade, considerar uma *performance* como texto já estaria alinhado com a primeira previsão de Fowler, a saber, de ampliar a noção mesma de texto. Em síntese, o estudioso previu que a pesquisa intertextual grega poderia aprender muito com a latina, na mesma medida que a literatura latina aprendeu com a grega. No âmbito geral de sua proposta, que considera intertextualidade pelo ponto de recepção, a robustez de uma crítica intertextual da literatura grega arcaica permitira diálogos entre poemas latinos e gregos pela ordem inversa da perspectiva comum, de A para B, ou seja, permitira reflexões do tipo: o que há de Virgílio em Homero. Já no próprio volume da *MD* os artigos de Patricia Rosenmeyer (1997, p. 123-150) e Michael Halleran (1997, p. 151-164), apresentados em Seattle, são notáveis exemplos da ampliação metodológica prevista por Fowler, sobretudo pelo confronto do intertexto com a literatura oral e/ou mitológica.

³³ Em Conte (2012, p. 40-1), o diálogo com o não-literário se faz perceber no confronto com arcabouço cultural; a apropriação da palavra por parte do poeta implica na tomada de um espaço externo, cultural; em outras palavras, a cultura está necessariamente manifestada na apropriação da palavra poética.

analisar uma obra poética por meio do diálogo com uma tradição anterior, que faz do autor não só seu herdeiro, mas também determina os limites interpretativos do leitor. Em sentido oposto, propõe uma análise da alusão que privilegiará o poeta que alude como um historiador literário de sua própria poesia (*literary historical self-annotation*), como um comentador do lugar de sua poesia na tradição; em resumo, uma alusão mobiliza sua própria história literária, o que ele chamará de “abordagem subjetivista” (*op. cit.*, p. 187). Desse modo, Hinds desestabiliza a noção mais comum de tradição: ‘...a versão da tradição do poeta que alude pode ser contestada e mesmo suplantada por outras versões de sua tradição’³⁴ (*ibidem*).

O poema épico (incompleto) *Aquileida*, de Estácio (c. 45 ou 50-96 d.C.), servirá de modelo para exemplificar que Estácio não somente é autor, criador, da *Aquileida*, mas também criador de tradições próprias que fazem com que seu poema seja o que é. Dito doutro modo, a épica de Estácio pode ser lida na tradição épica do próprio Estácio (*op. cit.*, p. 188). Os versos de abertura do poema (v. 1-7) são reconhecidos como uma referência à *Iliada* e um exemplo da reverência de Estácio à tradição épica, ou mesmo um aspecto debilitante da poesia estaciana.³⁵ A crítica costuma analisar Catulo 64 como modelo para a narrativa do casamento de Peleu e Tétis na *Aquileida* (*cf.* Cat. 64.343-9; 359-60 e *Ach.* 1.84-9; Cat. 64.340-1 e *Ach.* 2.110-16; Cat. 64.59, *irrita uentosae linquens promissa procellae* (“e deixa a vã promessa à chuva, aos ventos”),³⁶ e *Ach.* 1. 960, *inrita uentosae rapiebant uerba procellae* (“as procelas de vento varriam as vãs palavras”), esse último exemplo ecoa o famoso abandono de Ariadne e é certamente o exemplo mais alusivo). No entanto, uma alusão a Catulo 64 não é observada pela crítica do poema, e Hinds a analisa pela perspectiva da *self-*

³⁴ “...the alluding poet’s version of his tradition is capable of being contested and even superseded by other versions of his tradition.”

³⁵ Se os versos são analisados pela simples ótica da tradição como herança e modelo no sentido de que a tradição exerce pressão sobre eles e não o contrário: *Magnanimum Aeaciden formidatamque Tonanti| progeniem et patrio uetitam succedere caelo,| diua, refer. quamquam acta uiri multum inclita cantu| Maeonio, sed plura uacant: nos ire per omnem| (sic amor est) heroa uelis Scyroque latentem| Dulichia proferre tuba nec in Hectore tracto| sistere, sed tota iuuenem deducere Troia.* [O magnânimo Eácida e a terrível progênie de Júpiter| Tonante, proibida de ascender ao céu pátrio,| deusa, canta. Apesar dos muitos ilustres feitos do varão em verso| Meônio, muitas coisas, porém, faltam: conceda-nos passar por toda| (este é nosso anseio) a vida do herói, (narrar) escondido em Ciro| por causa da trombeta Dulíquia, e não nos deter| no arrastar de Heitor, mas compor sobre o jovem por toda Troia]. ‘Em verso Meônio...’, em referência à Meônia, antigo nome da região oriental da Lídia; o adjetivo pode se referir aos etruscos, originários da Lídia, segundo uma antiga tradição, mas é aqui sinônimo de ‘homérico’ (*cf.* Lee Fratantuono ‘Maeonia’ in *VE*; *OLD* 2); ‘trombeta Dulíquia’, o adjetivo *Dulichia* refere-se à ilha do mar jônico, próximo a Ítaca, que nos tempos homéricos estava associada aos domínios de Ulisses (*cf.* Glenn Lacki ‘Duliquium’ in *VE*). Noutro lugar, Hinds (1998, p. 95-8) explica em detalhes esse proêmio da *Aquileida*, em que Estácio parece marcar seu secundarismo em relação a Homero. A postura de Estácio revela, na verdade, sua apropriação da tradição épica. Ele rivalizará Homero de outro modo, ao seu modo. Esse é o exemplo mais evidente de *self-annotation*. É como se Homero estivesse incompleto – a imagem do Aquiles escondido em Ciro parece um aspecto silenciado na tradição homérica – não tendo narrado todos os pontos interessantes da vida de Aquiles.

³⁶ Tradução de João Ângelo Oliva Neto, 1996.

annotation. Tétis veio da Tessália para ver seu filho, que, enquanto está sob a tutela do centauro Quirão, canta para sua mãe (*Ach.* 1.188-94):

*...canit ille libens inmania laudum
semina: quot tumidae superarit iussa nouercae
Amphitryoniades, crudum quo Bebryca caestu
obruerit Pollux, quanto circumdata nexu
ruperit Aegides Minoia bracchia tauri,
maternos in fine toros superisque grauatum
Pelion...*³⁷

Na opinião de Hinds, o clímax do canto de Aquiles é o casamento de Peleu e Tétis, que Estácio designou como um dos cantos heroicos, *inmania laudum*| *semina* (passo que evoca a Homero, *Il.* 9.189, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν, em que Aquiles canta em sua tenda). O trecho enigmático está nos dois versos finais, na sutil metonímia *maternos... toros*; o ‘leito’, na linguagem específica de Catulo 64, um epitalâmio, domina toda a ação. Ao desestabilizar sutilmente a lógica metaliterária da alusão, Hinds observa que o *inmania laudum*| *semina*, celebrados por Aquiles, referem-se a seus próprios feitos heroicos. E aqui se percebe, segundo Hinds, o elemento da *self-annotation*: não se trata simplesmente de uma alusão à tradição literária anterior, mas uma alusão à tradição da própria *Aquileida*. Na explicação do próprio Hinds (1997, p. 192):

Assim sendo, esse tipo de *jeu* metaliterário tem seu próprio encanto pós-moderno. O que eu quero enfatizar aqui, contudo, é o modo como isso, mais tortuosamente, mas não menos significativamente que a citação aberta da *Iliada* no próêmio, marca uma intervenção ativa pela qual o poeta mobiliza a tradição épica para propósitos particulares de seu poema. Catulo 64 será parte da matriz épica da qual a *Aquileida* de Estácio de algum modo procederá – como não seria? –, mas a figuração historiográfico-literária de Catulo 64 muda a dinâmica, situa Catulo 64 em um modo particular dentro da tradição, assegura que *sua* leitura da tradição épica, a tradição épica como vista de *e como escrita na Aquileida* de Estácio, não se parecerá bastante com a épica tradicional considerada de qualquer outro ponto de vista.³⁸

³⁷ Destaques de Hinds. Diferente da edição usada pelo estudioso, o texto latino citado do poema de Estácio é da edição de Aldo Marastoni. Uma tradução nossa: **...ele canta, alegre, as espantosas origens| dos louvores:** quantas ordens de altiva madrastra suportara| o Anfitrióniade, com qual luva Pólux golpeará| o sangrento Bébrice, com quanto rigor o Egíade| quebrara os braços, sendo envolvidos, Minoicos do touro,| **por fim, os leitos maternos e Pélio,| pesado com os imortais...** Outra tradução possível para *laudum*| *semina* “os feitos de louvor”, por sugestão do OLD, cf. *semen* 7.

³⁸ “Now this kind of metaliterary *jeu* has its own postmodern charm. What I want to emphasize here, however, is the way in which this, more deviously but no less significantly than the overt citation of the *Iliad* in the proem, marks an active intervention whereby the poet mobilizes the epic tradition for the particular purposes of his poem. Catullus 64 will be part of the epic matrix from which Statius’ *Achilleid* will come anyway – how can it not be? – but Statius’ literary historiographical troping of Catullus 64 changes the dynamic, positions Catullus 64 in a particular way within the tradition, ensures that *this* reading of the epic tradition, the epic tradition as seen from *and as written into* Statius’ *Achilleid*, will not look quite like the epic tradition seen from any other vantage point.”

Hinds está consciente de que sua abordagem se situa numa mudança drástica e inversa, porém mais ampla, que procura enfatizar como um texto individual, uma obra, tem efeito sobre sua tradição, em oposição ao que a tradição tem sobre ela; essa mudança exigiria da crítica uma reconsideração de termos como ‘influência’ e mesmo ‘tradição’. As dinâmicas das alusões apresentadas por Hinds nos permitem refletir sobre o modo como um poeta inscreve a tradição em seu poema particular, e a *self-annotation*, como no caso da *Aquileida* de Estácio, não parece algo isolado, mas um evento sempre imanente na alusão (*op. cit.*, p. 193).

Noutro exemplo, Hinds comenta o epigrama 11.104 de Marcial e sua alusão à *Ars Amatoria* de Ovídio.³⁹ No epigrama 104, o poeta apresenta-se corrigindo uma mulher, em termos bem específicos, por sua falta de inventividade na cama. Observa Hinds que o epigrama é notavelmente lascivo, uma vez que a destinatária não é uma *domina* característica da elegia amorosa augustana, mas figura como a esposa do poeta (?), v. 1, *uxor, uade foras, aut moribus utere nostris* (“mulher, saia de casa, ou obedeça os meus modos”). Nos versos 11-16, Hinds destaca algumas das muitas reclamações do marido-poeta nesse epigrama e um particular *exemplum* mitológico dentro das reclamações:

*Nec motu dignaris opus nec uoce iuuare
Nec digitis, tamquam tura merumque pares:
Masturbabantur Phrygii post ostia serui,
Hectoreo quotiens sederat uxor equo,
Et quamuis Ithaco stertente pudica solebat
Illic Penelope semper habere manum.*⁴⁰

15

Os versos 13-14 aludem à *Ars Amatoria* 3.777-8, em que o poeta-mestre Ovídio está argumentando que diferentes posições sexuais são apropriadas a mulheres de diferentes compleições: *parua uehatur equo, quod erat longissima, numquam| Thebais Hectoreo nupta resedit equo*.⁴¹ Seria possível ver uma *oppositio in imitando* (cf. nota 13) em Marcial, uma vez que ele oferece uma versão de uma tradição. É possível, no entanto, ir mais além do simples nível em que Marcial se contrapõe a Ovídio para um nível em que ele expressa uma

³⁹ Hinds (*op. cit.*, p. 193) comenta que, no livro 11, Marcial elogia o novo governo imperial, de 96-8 d.C., de Marcos Nerva (c. 35-98 d.C.), e associa a liberalização de Nerva com o programa que ele anuncia para seu livro, programa este que percorrerá todo o livro: uma nova adesão de obscenidades e indecências desinibidas. O epigrama em que Marcial cumpre sua palavra é justamente o 104.

⁴⁰ Destaques de Hinds. “E tu não consentes em ajudar o ato com o movimento, nem com a voz,| nem com os dedos, embora prepares os incensos e o vinho:| **os servos Frígios masturbavam-se atrás das portas,| todas as vezes que a esposa montava no cavalo de Heitor,**| e ainda que estivesse roncando profundamente o Itacense,| a pudica Penélope costumava sempre ter ali sua mão.” *Opus*, que traduzimos por “ato”, na linguagem erótica latina, traduz a ideia de “obra, trabalho sexual” (TLL 9.2.851.7ss; cf. ADAMS, 1982, p. 156-7); entre os poetas elegíacos, traduz também a ideia do “labor sexual e os seus cuidados” (cf. PICHON, 1991, p. 221).

⁴¹ Destaques de Hinds. “A de baixa estatura deve montar como a cavalo; por ser muito alta, nunca| a tebana casada com Heitor adotou a posição do cavaleiro”, tradução de Carlos Ascenso André (2011).

profunda comunhão com Ovídio. Desse modo, Marcial poderia ser lido não apenas como criador do epigrama 11.104, mas também como criador de uma tradição que sustenta e dá origem ao seu próprio poema.

Uma questão é posta por Hinds, de modo didático: em que medida a *Ars Amatoria* de Marcial – na condição de texto aludido – difere da *Ars Amatoria* ovidiana que conhecemos? Hinds pretende robustecer sua hipótese segundo a qual um autor é autor de sua tradição. Nessa perspectiva, Marcial desvela suas dinâmicas de apropriação no epigrama 11.104, aludindo à *Ars Amatoria* naquilo que lhe interessa, a saber, a expressão sexualmente sincera desse poema ovidiano. Na explicação de Hinds (*op. cit.*, p.196):

A *Ars Amatoria* de Marcial, a *Ars* que Marcial cita aqui no epigrama 104, não é uma descrição em histórias literárias ‘objetivistas’, mas uma tendenciosa versão dela. Marcial inscreve em seu epigrama aquelas seções específicas da *Ars* que já percorrem metade do caminho em direção ao encontro da sua própria poética sexualmente licenciosa, e especialmente a intensificação da licenciosidade anunciada para seu livro onze. *Essa* leitura da *Ars*, a *Ars* evocada como tradição no meio do epigrama de Marcial, é uma *Ars* com tendências protomarciais, e não parecerá exatamente com a *Ars* lida por uma outra perspectiva.⁴²

A análise ‘subjettivista’ de Hinds (como o poeta mobiliza a sua própria tradição) se opõe à análise histórico-literária objetivista (como o poeta é mobilizado pela tradição), frequentemente cercada por densos limites e segura de suas negociações. A leitura de Hinds faz com que cada alusão construa sua própria etiologia, mobilizando, dinamicamente, sua apropriação particular e única da história literária. Um dos resultados eminentes é que o suposto controle atribuído ao poeta que alude pode ser desestabilizado pelas circunstâncias da recepção, levando em conta que um poeta que alude a outros constrói simultaneamente a sua própria recepção. Ademais, a alusão desvela uma competição latente não só entre o poeta e seus predecessores, sucessores e leitores, mas entre o poeta e a história literária; indo mais além, o poeta estaria também em competição consigo mesmo, segundo Hinds (*op. cit.*, p. 206). O artigo do estudioso (*op. cit.*, p. 187-207) analisa o fenômeno alusivo de fora *para dentro*, numa perspectiva substancialmente diferente da dos demais latinistas do volume 39 da *MD*.

As bases do texto de Hinds apresentadas *supra* são retomadas e ampliadas um ano depois da publicação da revista, em sua obra, a nosso ver, uma das mais expressivas para a

⁴² “Martial’s *Ars Amatoria*, the *Ars* which Martial cites here in epigram 104, is not the one described in ‘objectivist’ literary histories, but a tendentious version of it. Martial writes into his epigram those specific sections of the *Ars* which already go half way towards meeting Martial’s own sexually licentious poetic, and especially the intensification of licentiousness announced for his eleventh book. *This* reading of the *Ars*, the *Ars* called into being as tradition in the middle of this epigram of Martial, is an *Ars* with proto-Martalian tendencies, and will not look quite like the *Ars* read from any other vantage point.”

crítica literária latina (HINDS, 1998).⁴³ Notavelmente, o capítulo 2 (*Interpretability: beyond philological fundamentalism*) merece destaque em razão do modo como se problematiza a abordagem anglófona (mormente a partir de 1980), que organiza a categoria da alusão com muita precisão, na base de um “fundamentalismo filológico”, e pelo modo como a alusão é confrontada com áreas menos organizadas e mais amplas que gravitam em torno do texto/intertexto. Segundo a abordagem do estudioso, torna-se problemática a reivindicação, oferecida pela crítica, de que o poeta exerce “controle” sobre sua própria tradição, “controle” esse aprimorado pelo instinto da pesquisa filológica de policiar e proteger a alusão.

A ideia de que o filólogo analisa o controle exercido pelo poeta é tal que, em razão da diversidade de ocorrências, categorias variadas são criadas. O exemplo mais sintomático pode ser encontrado no célebre e polêmico artigo de Richard Thomas (1986), em que as *G.* são classificadas como o poema mais alusivo (melhor dizendo, mais referencial) da literatura latina. A noção de controle é tão marcante que Thomas sugere a troca do termo “alusão” por “referência” (*op. cit.*, p. 172), noutras palavras, uma troca em favor de uma precisão maior. As categorias ou instâncias discutidas são diversas (*op. cit.*, p. 175 ss.), e uma distinção chamou a atenção de Hinds, a de determinar quando uma referência é de fato (*really*) uma referência ou quando é meramente (*merely*) uma confluência acidental (*accidental confluence*): esta é casual, aquela proposital; a questão, de difícil explicação, pode ser entendida pela oposição entre os termos de “consciência” vs. “coincidência”. A saída

⁴³ Obra importante, substancial e polêmica. M. Lowrie (1999, p. 385) viu que Hinds deslocou a categoria da ‘alusão’ de um estado estático para um processo mais amplo e dinâmico, mas criticou a oposição criada pelo autor entre ‘fundamentalismo filológico’ e intertextualidade, oposição que traz problemas para a própria análise de Hinds, por vezes um filólogo fundamentalista. J. O’Hara (1999, p. 98) percebeu a sensibilidade e o espírito provocativo do livro, e o modo interessante e novo por que o autor aborda problemas clássicos. Criticou, porém, a análise tendenciosa ou subjetiva dos teóricos do fundamentalismo filológico; e criticou (ou elogiou?) a linguagem de Hinds, desconcertante para eruditos mais antigos, mas uma “Pedra de Roseta” em relação à terminologia crítica mais recente. J. Zetzel (1999, p. 171-2) inseriu o livro, inteligentemente articulado, no campo da teoria e crítica literária moderna; valorizou os três primeiros capítulos que tratam da necessidade de que alusões sejam estudadas não como empréstimos (na base no método do “fundamentalismo filológico”) nem como tradição poética (na base de uma história literária orientada), mas se relacionem a contextos culturais e sociais mais amplos. Criticou os dois últimos em que a densidade da tradição literária é artificialmente realçada por simplificações artificiais das antigas ideias de gênero. Semelhantemente, P. Miller (1999, p. 353-4) viu no capítulo 2 o mais importante do livro, mas identificou, em sua opinião, problemas teóricos, mormente na definição teórica de intertextualidade (ou na falta dela). G. B. Conte (1999b, p. 217), diretamente analisado no livro de Hinds, deixou sua impressão sobre o livro: um exemplar de crítica militante, um livro claro, preciso, lúcido em argumentação, teoricamente competente e provocativo; promove uma discussão ao invés de um ponto de chegada tranquilizador. Para Conte, Hinds analisou casos específicos, viu fenômenos variados na ‘memória poética’, e reivindicou que intertextualidade não é propriedade adicional da literatura, mas da linguagem e da cultura em geral; no capítulo 2, o autor fez uma crítica à noção de “confluência acidental” (*cf.* THOMAS, R. F. 1986), estudou a dinâmica intertextual não em seu resultado, mas em seu processo, problematizou a dicotomia *topos* e alusão, é passível de crítica por não levar em conta, ao analisar as chamadas ‘autorial intentions’, a situação teórica confrontada por Conte contra abordagens biografistas ou intencionalistas; o capítulo 3 tratou da “parcialidade” da narrativa oferecida a leitores e escritores sobre relações alusivas e intertextuais na história literária. A crítica mais ferrenha de Conte a esse livro de Hinds pode ser vista em obra mais recente (CONTE, 2014, p. 89-106; *cf.* nota 51, sobre alguns apontamentos de VASCONCELLOS, 2015, p. 190-4).

encontrada por Thomas para identificar uma referência repousa em dois critérios, ditos absolutos (*two absolute criteria*): primeiro, o modelo deve ser familiar ao poeta que alude e, segundo, deve haver uma razão para a referência, ou seja, deve ser suscetível à interpretação (*op. cit.*, p. 174). A confluência acidental, de algum modo, carece desses critérios, ou seja, o poeta deixa poucos rastros ou pouca certeza de uma suposta referência.

De modo similar, West & Woodman (1979, p. 195) tinham já proposto três critérios para a identificação de uma imitação direta: uma fonte comum entre as obras, situações similares ou convencionais e os gêneros compartilhados. Em abordagens como as de Thomas e de West & Woodman, Hinds (1998, p. 19) identifica um problema evidente: existe uma notável “oclusão das dinâmicas da linguagem e do discurso literário” (*the occlusion of dynamics of language and literary discourse*), dito doutro modo, o fundamentalismo filológico, no afã de estabelecer critérios textuais precisos, torna os aspectos mais amplos da linguagem e da cultura incomunicáveis. Em direção similar e em oposição ao biografismo, o estruturalismo filológico de Conte, fincado em debates bem estabelecidos, concentra seu esforço em capturar um evento intertextual em um momento de segurança e tranquilidade, um momento de negociação completa (termo recorrente em Hinds, entendido como uma troca, em que o leitor deve receber o que o autor exatamente lhe vende).⁴⁴ Expressamente, o propósito de Hinds nesse capítulo é dramatizar os limites da alusividade, problematizar a hipótese do controle autoral, desorganizar (desconstruir) os processos de negociação intertextual e propor uma noção menos específica e de maior alcance. Nas palavras de Hinds (*op. cit.*, p. 26):

Eu gostaria de propor um axioma: não há elemento discursivo em um poema romano, não importa quão comum em si e quão frequente na tradição, que não possa em alguma circunstância imaginável mobilizar uma alusão específica. Essa é uma realidade frequentemente suprimida por professores de latim por motivos de pedagogia e (talvez) paz de espírito.⁴⁵

Mais do que uma referência específica, dito doutro modo, mais do que propriedades exclusivas da linguagem literária, as alusões precisam passar pelo crivo da cultura ou, tomando de empréstimo uma expressão empregada por Hinds (*op. cit.*, p. 29), da

⁴⁴ Entre os antigos, a discussão sobre “empréstimos” entre poetas e leitores ocorre não nos termos de “confluência acidental” ou referência, mas nos termos de “furtos”, como se percebe em Sêneca, o velho, *Suas.* 3.7, Macróbio, *Sat.* 5.16.12-14, e Horácio *Art. P.* 131-5. Para detalhes, ver o primeiro capítulo do opúsculo de Conte (2014).

⁴⁵ “I should like to propose an axiom. There is no discursive element in a Roman poem, no matter how unremarkable in itself, and no matter how frequently in the tradition, that cannot in some imaginable circumstance mobilize a specific allusion. This is a truth often suppressed by professors of Latin for reasons of pedagogy and (perhaps) peace of mind.”

“comunidade interpretativa” (*interpretative community*).⁴⁶ Um primeiro exemplo é o *tópos* – Hinds nota que as categorias de *tópos* e lugar-comum são fatores complicadores para a segurança alusiva – do “amor e ódio”, que em *Amores* de Ovídio 3.11b.33-4 (1-2):

*Luctantur pectusque leue in contraria tendunt
hac amor hac odium, sed, puto, uincit amor*⁴⁷

é considerado uma segura alusão a Catulo 85:

*Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior*⁴⁸

A despeito da proximidade (*amor... odium, sed, puto* | *Odi et amo* | *sed... sentio*), para Hinds nenhuma garantia há de que a tópica do amor e ódio evocada por Ovídio aluda a Catulo, não parece haver uma exata correspondência lexicográfica entre os poetas. O que Hinds parece propor é que semelhanças podem ocorrer também em razão do acontecimento cultural, e as negociações textuais ditas seguras encontram lugar na comunidade interpretativa. Ademais, essa tópica percorre muitas épocas e gêneros entre os clássicos (Hinds enumera alguns exemplos: na poesia lírica de Anacreonte 428; na elegia de Teógnis 1091-4; na comédia nova de Terêncio *Eun.* 70-3; na comédia antiga de Aristófanes, *Rãs* 1425). A questão, então, torna-se complexa, uma vez que as ocorrências citadas dramatizam o pressuposto do fundamentalismo filológico. Poder-se-ia argumentar que, por Ovídio escrever elegia, existe uma influência de Catulo. Para Ovídio, escrever sobre amor e ódio sem aludir a Catulo 85 poderia soar como um solecismo de gênero. Talvez seja importante estender a discussão para o campo do não literário, sem perder de vista questões de forma literária. Noutras palavras, a temática de amor e ódio, no mundo real, pertenceria a qualquer falante do mundo antigo, mas, em um “discurso formal” de elegia romana, a figura marcante de Catulo pode ser implicada. Tal perspectiva, em seu apelo à ideia de “comunidade interpretativa”,

⁴⁶ A expressão *interpretative community* não foi cunhada por Hinds. Ela, no entanto, parece revelar a estreita relação de Hinds com teorias literárias mais preocupadas com os efeitos das obras sobre os leitores, aqui, em particular, com a teoria disseminada em solo estado-unidense do *reader-response*, de Stanley Fish. Segundo a teoria, uma obra literária apenas se realiza como tal quando é lida; é na leitura que os sentidos são construídos. As habilidades dos leitores são aprendidas e compartilhadas. Cada participante da *interpretative community* é um leitor informado, competente (FISH, 1980, p. 48). A crítica literária, de igual maneira, compõe e ajusta-se à *interpretative community*: críticos participam de uma mesma comunidade não em razão do compartilhamento de um mesmo código linguístico, mas pelo compartilhamento de modos de pensamento, objetos, propósitos ou procedimentos (*op. cit.*, p. 303-4). Ademais, é a comunidade que produz os valores críticos do “aceitável” e do “inaceitável”. Conferir mais detalhes e outros nomes em RABINOWITZ, P. J. ‘Other reader-oriented theories’ in *CHLC*, vol. 8, p. 375-403; numa relação entre leitor, poeta e poema nas *Met.* de Ovídio, ver SILVA, M. M. P. (2011, p. 49-80).

⁴⁷ “Lutam entre si e o meu coração amolecido cada um para seu lado o puxam| daqui o amor, dali o ódio, mas, estou certo, é o amor que vence.” Tradução de Carlos Ascenso André, 2011.

⁴⁸ “Odeio e amo. Talvez queiras saber ‘como’?| Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.” Tradução de João Ângelo Oliva Neto, 1996.

amplia (a comunidade falante e seus diferentes usuários) e delimita (o uso literário): a questão que interessa não é que toda a leitura concebível de Ovídio será suscetível a esse impulso, mas que toda leitura – incluindo a do próprio Ovídio – que consente com as regras de gênero (parece-nos que gênero aqui pode ser entendido não só em termos de gênero poético, mas também gênero situacional) será suscetível a isso (*op. cit.*, p. 29).

Um segundo exemplo é igualmente pertinente, a exclamação *me miserum* em Ovídio 1.1.25-6. Essa exclamação, observa Hinds, opera como um lugar-comum de um amplo arcabouço linguístico de diversas situações discursivas (*discursive situations*) em latim:

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in uacuo pectore regnat Amor*⁴⁹

O comentário de J. McKeown (1987, p. 27) a esses versos sugere que há uma alusão específica a Propércio 1.1.1-2:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus*⁵⁰

Enquanto *me miserum-miserum me* é visto por McKeown como índice intertextual, Hinds lança as expressões para o campo do discurso social. Para ele, mais que uma alusão literária, a expressão *me miserum* carrega um forte aspecto de uma peça verbal de situações discursivas.

As questões levantadas por Hinds sobre a expressão poderiam reforçar um número de alusões interpretáveis de acordo com as hipóteses normais de controle autoral; mas, segundo ele, a questão mais importante e problemática é a possibilidade semântica de difícil recusa, questão tão complexa quanto obrigar o *me miserum* de Ovídio a tão somente um contexto de poesia amorosa ou elegíaca. A questão, em síntese, é que, quanto ao *me miserum*, interpretado nos termos do controle autoral, nós poderíamos na mesma medida falar de tipos de reverberação ou repercussão que complicariam as alusões consideradas mais organizadas (*op. cit.*, p. 32).

Hinds faz uso de uma citação de Quintiliano, *Inst.* 6.1.24.5, em que se explica a exclamação *me miserum* no *Pro Milone*, 37.102, de Cícero, e em que se sugere uma expressão composta por incontáveis negociações dentro e entre os discursos culturais romanos. É a partir de negociações culturais que o fenômeno da alusão serve como um subconjunto que permite as intervenções de uma voz autorreveladora, a do poeta que alude, para ser privilegiada sobre outras vozes, uma que se sobrepõe às outras vozes. A questão, para Hinds,

⁴⁹ “Desgraçado de mim! Certeiras foram as setas daquele menino!| Todo eu me inflamo, e no coração vazio passa a reinar o Amor.” Tradução de Carlos Ascenso André, 2011.

⁵⁰ “Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,| um coitado intocado por Cupidos.” Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2014.

é que Ovídio, certamente, não estaria também aludindo a Cícero nem indiretamente, nem inconscientemente. No entanto, a explicação de Quintiliano propõe que uma matriz puramente cultural se faz presente na voz poética de Ovídio (*op. cit.*, p. 34). O cultural e o literário compõem dois lados fundamentais da análise de Hinds, eles estão em diálogo, um cedendo ao outro; e é preciso estar atento a isso. Evocando novamente a citação de Maingueneau em nossa epígrafe, parece haver uma dimensão mais ampla nas negociações textuais, dimensão essa que leva em conta as atividades discursivas, e o que parece ocorrer com a literatura é que a negociação assume tão somente uma coloração específica.

Os exemplos analisados por Hinds – alguns mencionados aqui – apontam para certa inexatidão do suposto controle alusivo. Convincentemente, a importante discussão desenvolvida no capítulo segundo da obra do estudioso desestabiliza os rígidos limites metodológicos das diferentes formas de fundamentalismo, o filológico e o intertextualista. É possível perceber no argumento de Hinds que a ênfase sobre a alusão limita consideravelmente as dimensões do discurso literário à figura do poeta que alude, como um sujeito portador de uma intenção, e, em consequência, à figura do leitor ideal, que deve ser capaz de reconhecer as alusões. Esse movimento do poeta ao leitor – longe de ser um ponto pacífico – cria um impasse quanto à complexa questão da intenção do poeta, uma vez que a interpretação da obra é inseparável do ponto de recepção (MARTINDALE, 1993a, p. xiii, 3-4). Não obstante, um diferente tipo de fundamentalismo se forma a partir da recepção, isso é o que Hinds (*op. cit.*, p. 48) chama de “fundamentalismo intertextualista”, que privilegia o momento da recepção imediatamente acessível ao leitor (*readerly reception*).

A questão do ponto de recepção é um tanto sutil nos esquemas intertextuais como os de Umberto Eco e de Conte (*cf.* nota 23) – assim julgamos Hinds ter entendido –, e o que parece ocorrer é, decerto, uma construção teórico-crítica que favorece a pesquisa alusiva; *grosso modo*, grande parte dos leitores antigos e modernos constrói o sentido do texto poético na tentativa de revelar uma voz autoral portadora de intenção – certamente pela presença de resíduos do romantismo. Parece haver uma construção hermenêutica da qual leitores e críticos esperam ou acreditam participar. A figura do autor, então, é (re)construída como a de alguém que escreve para um leitor subentendido, que, por sua vez, tentará reconhecer essa (re)construção (*op. cit.*, p. 49).

Importa aqui, antes de concluirmos esta seção, darmos a palavra a Conte (2014, p. 89), que, numa de suas produções mais recentes e polêmicas⁵¹ – uma clara autodefesa diante

⁵¹ Sobretudo o segundo ensaio (“Una retrospettiva critica: metodo e limiti”) desse opúsculo, nota Paulo Vasconcellos (2015, p. 192). Conte impõe limites ao seu próprio método interpretativo, condenando as leituras

da interpretação feita por Hinds –, explica o que ele entende sobre questão da intenção do poeta:

Em suma, é arriscado buscar no texto a demonstração da consciência do autor, a sua intenção reflexiva ou premeditada, que é ambígua, evasiva, e mesmo enganosa. Mas, ao contrário, descobrir os modelos, aqueles voluntariamente consultados e aqueles involuntariamente sentidos, pode dizer algo de mais verificável sobre a criatividade do poeta: se não sobre sua consciência, pelo menos sobre seus gostos, sobre suas leituras assimiladas, sobre a oficina memorial de seus textos.⁵²

Nessa obra, Conte (2014) retoma muitas das questões tratadas em *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario*, de 1974; ademais, a ênfase sobre a noção de modelos (1981) permanece marcante em seus argumentos. Declaradamente, todavia, ele mantém sua preocupação com o controle sobre o procedimento textual ou sobre os critérios basilares da análise textual (2014, p. 90) – problema já apontado por Hinds – e suas interpretações. Nessa obra, também é possível perceber a crítica obstinada e bastante particular de Conte aos desconstrutivistas e pós-estruturalistas, que, segundo ele, põem em risco a segurança da ortodoxia estruturalista; eles são acusados de celebrar a irracionalidade, a assistematicidade do pensamento e a incerteza da significação textual; uma ameaça à verdade – ou pelo menos à ideia de verdade enquanto autoevidência –, uma ameaça à Filologia, enquanto uma ciência de aferição, de verificação e, também, enquanto arte da interpretação de dados concretos e positivos (*op. cit.*, p. 93) – uma crítica comumente feita ao desconstrucionismo.⁵³ Sobre a

que não partem de elementos textuais concretos. Em termos práticos, Vasconcellos atenta para um fenômeno curioso, a saber, de um crítico como Conte estabelecer os limites da recepção de seu texto. A crítica condenatória de Conte é dirigida, em sentido amplo, ao desconstrutivismo; em sentido muito estrito, a crítica é dirigida a Stephen Hinds (1998). Como, questiona Vasconcellos (*op. cit.*, p. 193), descartar opiniões divergentes em nome de uma objetividade erudita (na forma de um estruturalismo positivista) que subestima o papel do leitor na interpretação? Frases de Conte (*op. cit.*, p. 99) como “La filologia è un’arte, ma aspira al rigore di una scienza” e noções aplicadas ao método alusivo como as de “critérios objetivos de racionalidade” e de “resultados verificáveis” não levam em conta a subjetividade dos leitores. Conforme Vasconcellos (*ibidem*), elementos textuais “concretos” podem fortemente nos convencer da presença de um texto em outro, mas a interpretação é feita pelo leitor, ela é subjetiva e sempre controversa.

⁵² “Insomma, è rischioso cercare nel testo l’atto di coscienza dell’autore, la sua intenzione riflessiva o premeditata, che è ambigua, sfuggente, spesso ingannevole. Mentre invece scoprire i modelli, quelli volontariamente ricercati e quelli involontariamente subiti, può dirci qualcosa di più verificabile sulla creatività dei poeti: se non sulla loro coscienza, almeno sui loro gusti, sulle loro letture assimilate, sull’officina memoriale dei loro testi.”

⁵³ Thomas Schmitz (2007, p. 123-4) aponta para algumas das críticas mais comuns ao desconstrucionismo: Paul de Man foi criticado por falar em “significante puro” (in *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979, p. 283), conceito que separa o significante do significado; tal perspectiva é incompatível encontra grande resistência por parte dos estruturalistas, para eles esses dois componentes são inseparáveis; os desconstrucionistas também são criticados por sua falta de unidade epistemológica; cada texto, segundo De Man, é visto como uma alegoria de sua falta de interpretabilidade; Derrida era, por sua vez, dedicou grande cuidado à *différance* e à dúvida que os signos podem portar; nesse sentido, toda interpretação tem algo de “mal interpretado”; criticam-se as ideias do desconstrucionismo da *différance* e do signo linguístico em razão de elas “descontextualizarem” as obras.

característica de seu método filológico, Conte destaca a importância de assegurar resultados verificáveis: a Filologia é uma arte, mas aspira ao rigor de uma ciência (*op. cit.*, p. 99).

A metodologia de Conte reflete a antiga herança crítica da postura do pesquisador diante do texto, o texto como um *documento* portador do passado e da tradição à espera que alguém purgue, organize e desvele progressivamente a verdade ali contida. As diferentes histórias das ideias (a história em si, a história do pensamento, da literatura, da filosofia, da religião), lembra-nos Michel Foucault (1987, p. 6-7), foram por muito tempo estudadas pela perspectiva da crítica do *documento*, que subentendia a identificação de unidades estáveis e contínuas; o *documento* (em diferentes materialidades) sempre foi tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio, de rastro frágil, mas, por sorte, decifrável. Essa voz encontra certa correspondência, dentro da abordagem estruturalista, com a voz alusiva do poeta que o leitor ideal precisa identificar e que se sobrepõe às demais vozes, melhor dizendo, às possíveis vozes (culturais, políticas, sociais, ideológicas, igualmente silenciosas) que o poeta pode representar.

1.3. Resumo do capítulo

Pelo modo como apresentamos e discutimos as textualidades neste capítulo, é possível compreender texto, primeiro, como uma unidade caracterizada por seu fechamento, ou seja, sua posição intransitiva dentro de um sistema, em nosso caso, literário, como parece ocorrer em Giorgio Pasquali, com a noção mais estrita de *arte allusiva*. É possível compreender texto também por sua abertura, perspectiva que encontra apoio em Julia Kristeva, na base do dialogismo bakhtiniano, e, especialmente, em Gérard Genette e os conceitos múltiplos e essenciais de transtextualidade, arquitekstualidade, intertextualidade (termo cunhado por Kristeva), hipertextualidade, paratextualidade, metatextualidade. Entre os classistas, a intertextualidade transformou-se num profícuo método de pesquisa e análise. O intertextualismo de Conte, fortemente montado sobre o estruturalismo linguístico, valoriza o sistema e suas noções, em sentido amplo, subjacentes como a de modelo (em especial a de modelo-código), *imitatio* e gênero poético (essas duas atreladas à noção de modelo), e, em sentido estrito, valoriza a alusão, uma parte que compõe a composição autoral, mobilizada pelo autor e reconhecida pelo leitor; a alusão pode ser entendida como um tropo ou figura retórica que perpassa a dimensão da memória e que, sistematicamente, constitui o discurso poético.

Don Fowler, por sua vez, problematiza a ideia mesma de sistema pelo ponto de recepção; o sistema parece figurar como um simulacro criado pela crítica, e, à medida que passamos pelos textos, e reconhecemos formas, categorias, gêneros etc. não estamos desvelando o sistema, mas construindo-o, alimentando-o. Faz-se emergente a necessidade de a crítica atentar para o que está fora do sistema literário; o não literário precisa ser levado em conta. A abordagem de Fowler permite uma abertura da concepção mesma de texto. Stephen Hinds, de modo similar, desestabiliza a segurança das negociações textuais. Para ele, é difícil negar que muitas das alusões tradicionalmente reconhecidas não carreguem traços culturais. Elas, as alusões, precisam passar pelo crivo da cultura, para usar uma feliz expressão de Hinds, da “comunidade interpretativa” (*cf.* nota 46). Faz-se necessário abrir a noção de texto para os elementos discursivos.

Antes de concluirmos este capítulo, vale mencionar as palavras de Charles Martindale (1993a, p. 4-6) que, analisando a postura de Richard Jenkyns (1989, p. 26) em um artigo sobre as *E.* de Virgílio – postura essa que convida seus consulentes a lerem as *E.* sem conceitos pré-estabelecidos e que, para sustentar essa hipótese, cria uma oposição entre o que “há em Virgílio” e o que as interpretações “colocam sobre Virgílio”, mas que cria também complicações ao convidar para a leitura das *E.* enquanto modeladas pela poesia de Teócrito –, lembra-nos o problema que há na ideia do leitor como um tipo de *tabula rasa*, como se ele chegasse aos textos sem uma bagagem de valores e experiências particulares. Ademais, Martindale (*op. cit.*, p. 6) lembra-nos que não só o leitor está sujeito às suas pré-concepções, mas também a ideia mesma de texto clássico, que já chega a nós eivada de conceitos construídos ao longo de sua crítica, chega sob a tutela de um sistema. Daí a justificativa do historicismo literário de Friedrich August Wolf, autor dos *Prolegomena ad Homerum*, de 1795, que, numa carta a Christian Gottlob Heyne (célebre classicista alemão, editor e comentador de diversas obras clássicas, incluindo as de Virgílio), comenta que o mais pernicioso obstáculo a uma pesquisa genuinamente histórica é a tentativa de adaptar a antiguidade ao nosso gosto, às nossas ambições eruditas ou ideias artísticas. Ora, para tal concepção de texto – digamos, situado num lugar secreto, mas acessível aos iluminados que percebem e trilham o suposto caminho deixado por ele, e a partir do qual a crítica está autorizada a separar a leitura verdadeira da falsa –, nota Martindale (*op. cit.*, p. 5), precisaríamos formular uma espécie de metafísica do texto.

Em termos foucaultianos, o percurso da crítica literária antiga é marcado por rupturas, por descontinuidades, por cortes. Por qualquer ângulo que escolhamos, não contemplamos as bases imutáveis e sólidas dos objetos, mas tão somente as possíveis

transformações que os reafirmam e renovam. Nossa reflexão, ao longo das próximas páginas, toma de empréstimos as ideias que nos interessam das propostas de Fowler e Hinds, especialmente a da abertura para o não-literário e a da avaliação de elementos discursivos do texto clássico virgiliano, que, mais do que abrir uma brecha no estudo da textualidade, aciona um olhar crítico quanto ao processo construtivo do método intertextual nos Estudos Clássicos e da noção mesma de sistema literário.

CAPÍTULO 2

Caminhos da Memória

A regularização se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido. Esse reconhecimento é da ordem do formal, e constitui um outro jogo de força, este fundador. (...) É preciso admitir esse jogo de força simbólico que se exerce no reconhecimento do mesmo e sua repetição. Por outro lado, uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existem procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais. É nessa colocação em série de contextos, não na produção das superfícies ou da frase tal como ela se dá, que vemos o exercício da regra. De outro modo, é engendrando, a partir do atestado discursivo, paráfrases, a considerar como derivações de possíveis em relação ao dado, que a regularização estrutura a ocorrência e seus segmentos, situando-os dentro de séries.

P. Achard, *Papel da Memória*, 1999, p. 16.

2.1. O problema da memória

Nenhuma questão é mais pungente, nos dias atuais, em todas as áreas, que a dos meios de comunicação. A questão diz respeito, sobretudo, ao suporte, à plataforma, ao ambiente de comunicação. Entre os antigos a memória foi o principal suporte para a transmissão dos saberes. Gerações e mais gerações de aedos, entre os quais Homero – se de fato ele existiu – viveram sob a égide de uma cultura predominantemente oral, e os saberes compartilhados eram mediados pelo suporte da memória. Esse suporte, como qualquer outro, era caracterizado por recursos e métodos, logicamente os de mnemônica eram os mais importantes, que auxiliavam os aedos durante a *performance*. Há, assim, em relação ao método e à *performance*, um duplo domínio: os aedos antigos não só precisavam dominar o material poético, mas também o suporte. Nesse sentido, a memória funcionava como uma verdadeira plataforma, um suporte; com efeito, não parece se reduzir a uma espécie de veículo de transmissão, antes deve ser entendido como uma parte constitutiva da mensagem, da produção.

Mais do que um mero fenômeno psicologizante, a memória opera como uma inscrição. Antigas metáforas, como veremos, já presentes em Platão e Aristóteles, tentam dar conta do tema da memória, de difícil manuseio, de fenomenologia complexa, e de variado

espaço de trocas, uma vez que a memória pertence a muitos domínios e perpassa por múltiplos *loca*. Nesse sentido, um pressuposto pode ser, desde já, levado em conta, a saber, de que a memória configura-se mais como uma força dinâmica, como um fenômeno ou acontecimento, que propriamente um objeto.

Gostaríamos de, ao longo deste capítulo, percorrer algumas metáforas da memória presentes entre os antigos, metáforas que figuram a memória com uma inscrição. Com o termo *inscrição*, tocamos em dois aspectos, desde já, dignos de menção. Primeiro, o termo sugere que memória é uma instância linguística, ou seja, que se forma através de processos de linguagem, e como tal está sujeita às tensões, às imperfeições da linguagem e às interferências histórico-sociais. Segundo, sugere que o fenômeno da memória relativiza a simples distinção entre o oral e o gráfico. Assim, a literatura oral arcaica era formada de inscrições que foram submetidas a mecanismos diferentes do código gráfico.

Por ora, vale dizer que nossa discussão tem o fito de valorizar o dinamismo da memória; dito de outro modo, ao invés de um espaço de trocas claras e bem delimitadas, ela se configura como um espaço de trocas conflitantes e tensas, uma inscrição cheia de lacunas, de ausências ou implícitos. Nas metáforas dos antigos, parece já ficar sugerido que o fenômeno da memória, a partir do recorte de três ângulos por que a discutiremos aqui, era uma força ao mesmo tempo dinâmica e erosiva; nesse sentido, os mecanismos mnemônicos da literatura oral serviam como um recurso contra a falha ou o esquecimento; a tábua de cera de Platão, alargando um pouco mais os limites dessa metáfora, pressupunha que as marcas da memória estavam sujeitas ao apagamento.

Tentaremos discutir como a memória opera por forças de repetição e regularização, que perpassam o histórico e o linguístico. A memória não é propriedade individual, exclusiva e incomunicável com outras instâncias. Ela é, em contrapartida, coletiva, mítica, social; ela sempre acontece num espaço de “sentidos entrecruzados”. Assim, seu entrecruzamento configura-se como uma inscrição de registros múltiplos. Ora, tal entrecruzamento traz consigo complicações. A mais relevante para os nossos propósitos é que as tensões da memória problematizam uma interpretação estruturalista do fenômeno memorial, sobretudo, a de Gian Biagio Conte, para quem a memória parece se configurar como uma instância segura e atuar como um dispositivo de controle alusivo.

Pensaremos na passagem das *G.* 2.1-176 como uma demonstração de como a memória atua no texto poético objeto de nossa atenção. Outra questão a que tentaremos chegar é como memória nas *G.* é autoconstitutiva de seu discurso poético. Dito doutro modo, no discurso das *G.* 2, a memória opera em dois níveis, ela não é apenas uma instância exterior,

ou seja, que responde a uma concorrência externa, de memórias passadas (uma memória externa, por exemplo, que pode ser entendida como a tradição), mas opera também no interior do próprio poema, criando sua própria memória, uma espécie de automemória (ou memória interna),⁵⁴ à luz do que propôs Dominique Maingueneau (2005, p. 120-3).

2.1.1. Três ângulos de atuação da memória entre os antigos

Entre os antigos, a memória – um aspecto sempre atravessado por outros conteúdos –, ao que tudo indica, encontra-se num ponto de interseção entre o concreto e o abstrato. O antigo método metafórico que tentou associar lugares e imagens à memória parece ter criado uma concepção aparentemente objetivista da memória (FARRELL, 1997, p. 373). É importante propormos, de uma maneira menos teórica, recortes de alguns caminhos ou ângulos de atuação da memória, corroborando o seu caráter complexo, ao que tudo indica, reconhecido desde os antigos. Esses caminhos ou ângulos são o literário, o filosófico e o retórico. Nosso recorte, longe de ser uma tentativa de ver a memória de modo linear, não é senão uma pequena amostra do caráter instável da memória.

Começamos pelo ângulo literário. Os poemas homéricos e hesiódicos representam o ápice de um longo desenvolvimento da tradição oral e memorial. Nesses poemas, a memória desempenhava uma importante função numa sociedade predominantemente dominada pela oralidade; ela era ao mesmo tempo o suporte e parte constitutiva da *performance* poética. Nesse campo da pesquisa entre os clássicos, os estudos de Milman Parry (1930, 1932) e Albert Lord (1971, 1991) chamaram a atenção dos críticos de poesia antiga para as técnicas de composição oral,⁵⁵ que estavam a serviço da transmissão oral. Eles puseram em relevo que, mais do que uma simples e exaustiva atividade de decorar longas narrativas, a memória, como que numa cultura psicodinâmica (ONG, 1986, p. 59ss),⁵⁶ era potencializada por técnicas de

⁵⁴ Em ponto de contato com a noção de *self-annotation*, ou seja, a memória constrói-se aos arredores de outros saberes, apropria-se de pressupostos estabelecidos, transforma-os, para propor seu lugar próprio, o que equivale dizer sua memória particular.

⁵⁵ Os três aspectos de uma poesia oral: a composição oral (improvisação extemporânea), comunicação oral (*performance*) e transmissão oral (tradição poética memorizada) (GENTILI, 1995, p. 8). Para Milman Parry (1933, p. 94-7), outro fator importante da técnica da poesia oral era o caráter formular, que seria fazer uso do metro para fins de memorização. O estudioso concentrou seus esforços para explicar a técnica homérica de composição oral em versos hexamétricos. Segundo Parry, o estilo formular – percebido nos versos repetidos, nos epítetos, nos símiles etc. – da *Il.* e *Od.* se ajustava às necessidades de uma poesia oral que exigia. Nesse sentido, o hexâmetro parece ter servido como recurso facilitador, imprescindível para execução desse tipo de poesia; seria suficiente lembrar uma expressão, uma fórmula, e em seguida memorar muitos versos.

⁵⁶ Do conceito de cultura psicodinâmica, trabalhado por Walter Ong, se depreende, a princípio, que a palavra não era fixada ou visivelmente cristalizada, como as culturas de escrita fazem, por exemplo, nos dicionários. Ao que parece, haveria uma clara oposição entre palavra pronunciada e palavra grafada. A palavra seria sempre viva;

mnemônica e de composição poética, ou seja, essas técnicas permitiam didaticamente a marcação – o próprio hexâmetro, por exemplo, servia como um marcador – e a visualização de espaços e imagens que favoreciam a memorização (GENTILI, 1995, p. 8-9).

Grosso modo, tais técnicas desempenhavam uma função importante contra a possibilidade do esquecimento. Os poetas, como legítimos vates, eram portadores de uma palavra, de um saber encenado em narrativas, mitos (μῦθοι), que foram transmitidos oralmente; na *performance*, os poetas transmitiam esse saber como uma ἀλήθεια (THOMAS, R. 1999, p. 113-7), literalmente ἀ-λήθη, “o não-esquecimento”. Nesse sentido, as musas, invocadas nas *performances*, eram as filhas da memória, que atuavam contra o esquecimento, contra a λήθη.⁵⁷ Algo um tanto evidente. É preciso, no entanto, desconfiar dessa aparente evidência entre os processos de lembrança e esquecimento. Decerto, a despeito de reconhecer que possa haver algo de inconsciente, lembrança e esquecimento poderiam talvez servir como marcas constitutivas de um gênero, possíveis componentes constitutivos de uma “família de tradição oral” (THOMAS, R. 1992, p. 154).

Seja como for, na literatura oral da Grécia arcaica, a memória se configurava como um verdadeiro acervo dos saberes e dos costumes, uma espécie, digamos, de inscrição cultural e social. Nesse sentido, há certa materialidade na gestão da memória antiga; dito de outro modo, as repetições ou regularizações, pelas quais os mitos iam e vinham, serviam de material linguístico através do qual a inscrição se constituía. Assim, é preciso levar em conta as formas de inscrição que ocorriam entre os antigos ou que ainda possam ocorrer numa manifestação oral da linguagem e da cultura; é preciso problematizar a oposição entre oral e escrito para além da mais superficial oposição entre palavra pronunciada e palavra grafada.

Desse modo, pode ser mais interessante reler a ideia muito cara a Eric Havelock (1996, p. 79-104), que discutiu – a partir de sua célebre análise dos primeiros 103 versos da *Teogonia* de Hesíodo⁵⁸ – a poesia homérica em termos de uma “enciclopédia cultural”,

buscar uma palavra seria o mesmo que “recordar, rememorar”; submetê-la a categorias seria possível apenas a partir de espaços de memória.

⁵⁷ Cf. Hesíodo, *Theog.* v. 55, também λησμοσύνη; cf. Homero, *Il.* 2.484ss, o catálogo das naus; *Od.* 8.487-91, o canto de Demódoco; *Theog.* 26-8, as musas trazem a lume a “verdade”, ἀληθία.

⁵⁸ Esses versos estão dispostos ao modo de um Hino às Musas, em forma e substância como nos *Hinos Homéricos*. As musas, v. 53ss., são louvadas por seu aspecto geral, corporificando o poder universal da poesia. Nos versos seguintes, começa a se definir o conteúdo do canto: *leis de todos e os hábitos nobres dos imortais*. Νόμος significaria tanto força do hábito e dos costumes antes que fossem escritos quanto lei estatutária. Em Hesíodo, sugere Havelock, o termo não significaria estatuto, mas abrangeria o costume promulgado oralmente. Ἡθεα originalmente significa “esconderijo”, “toca” de um animal, passando depois para “comportamento padrão”, “caráter pessoal”. Para Havelock, os dois termos sofreram uma evolução do concreto para o abstrato; o poeta estaria empregando os dois termos para descrever o padrão do comportamento social e moral aprovado, apropriado e virtuoso. Nas palavras do estudioso (*op. cit.*, p. 82): “Aqui está, portanto, uma definição bastante abrangente do que a poesia oral (dizemos oral em vista da óbvia maior proximidade de Hesíodo com o estado

digamos, uma inscrição enciclopédica; e uma das vias dessa inscrição foi a submissão da narrativa de Homero a uma trama e tessitura didáticas, ou seja, conferir aos poemas homéricos o papel de ensinar, de transmitir um saber compartilhado.

Quanto ao ângulo filosófico,⁵⁹ em Platão, a memória está presente em sua teoria do conhecimento, sobretudo, no conceito de ἀνάμνησις, “chamar de volta à mente” ou “reminiscência” (cf. *Phd.* 72e5),⁶⁰ um conhecimento impresso, inscrito na alma e que se mantém em cada transmigração, ainda que imperfeitamente. O conceito platônico de memória traz consigo uma conotação moral, ou seja, ela permite o reconhecimento do que é verdadeiro e virtuoso (*Men.* 81c-e). No *Phr.* (259e ss), ela entra numa discussão sobre retórica. Nesse diálogo, o personagem Sócrates depara-se com Fedro, que acabara de se encontrar com Lísias, famoso orador ateniense, de quem portava um discurso escrito, com o propósito de lê-lo e memorizá-lo. Sócrates critica o discurso de Lísias (234e-237a ss), caracterizado por argumentos contraditórios e amorais. A partir de 275c, Sócrates discute com o jovem Fedro sobre a relação entre a escrita e a memória. A escrita simula a memória, como uma pintura simula seu modelo. O personagem Sócrates discute a falta de controle sobre a recepção do discurso escrito: este chega tanto aos que têm boa compreensão como aos que não têm compreensão alguma, e, segundo o personagem, fica difícil saber para quem o discurso escrito serve ou não. Assim, o discurso escrito seria um simulacro, e não um discurso vivo, uma palavra viva, como se dá com a memória, de acordo com as palavras da personagem socrática (276b).

Enquanto que no *Phr.* escrita e memória parecem conflitantes, numa oposição, *grosso modo*, contemporânea aos reais receptores de Platão (ca. 428-ca. 347 a.C.), que encaravam a concorrência da nova técnica, a escrita, noutros diálogos a memória é metaforizada como uma “inscrição na alma”, “no coração”; além dessa, há a metáfora da memória como um lugar de armazenamento. Dessarte, no *Tht.* 194c-195b, o pensar

não alfabetizado da cultura grega) significa. Ela estava, no entanto, destinada ao poema épico? Defenderemos, mais abaixo, que sim; que, de fato, quando Hesíodo, um pouco mais adiante no Hino diz do bardo que: como servo das Musas, ele canta as grandes façanhas dos primeiros homens e os deuses gloriosos, ele não pretende fazer nenhuma distinção entre este tipo de serviço às Musas e o desempenho por um cantor que celebra ‘as leis e os hábitos’.” A proposta de Havelok é ler Homero não como obra de ficção criadora, mas como compilação de conhecimentos herdados. O canto I da *Il.* deve ser visto à luz do prefácio hesiódico, enquanto “celebra os grandes feitos dos primeiros homens”, está recordando “os costumes públicos e hábitos privados de todos”, homens e deuses. Novamente Havelok (*op. cit.*, p. 84): “a própria narrativa está destinada a ser uma espécie de grande utensílio, usado como uma espécie de valise literária que deve conter uma coleção variada de costumes, convenções, prescrições e procedimentos.”

⁵⁹ Um ângulo que por si só geraria muitos desdobramentos. Paul Ricoeur (2007, p. 27-40) trata da questão da memória como herança grega, sobretudo de Platão, e sua coexistência fenomenológica com o esquecimento.

⁶⁰ ...ὅτι ἡμῖν ἡ μάθησις οὐκ ἄλλο τι ἢ ἀνάμνησις τυγχάνει οὕσα (“pois nosso conhecimento outra coisa não é que uma reminiscência”). A mesma questão é retomada no *Phd.* cf. 73b5, 92c7-d5; além de *Phr.* 249c2, *Leg.* V 732b8. Para mais ocorrências, ver Édouard des Places (PLATON. *Oeuvres Complètes*, 1964, p. 42).

acertadamente e o pensar erroneamente, respectivamente um ato belo (καλόν) e um feio (αἰσχρόν), é submetido à memória, metaforizada por “uma tábua de cera”: se a memória for abundante, nossas percepções e pensamentos o serão e deixarão na tábua as suas marcas. Essa metáfora serve ao propósito de falar sobre impressões ou inscrições memoriais. Não obstante, alargando os limites metafóricos, é preciso considerar que fica sugerida a possibilidade do apagamento ou do esquecimento (RICOEUR, 2007, p. 27). Mais à frente, em 197a-199e, a memória habita a mente humana, como pássaros que habitam um aviário. Essa metáfora de armazenamento serve ao propósito de falar do aspecto, digamos, fugidio da memória: por vezes, precisamos caçá-la como o dono de um viveiro que sai à cata de um pássaro fugitivo.

Se Platão, no *Phr.*, tocou na questão memorial inserida numa discussão sobre retórica e moral, Aristóteles, em sua *Ars Rhetorica*, não trata especificamente a memória como uma parte da retórica. No *De Anima* (427b-429a), no entanto, a questão é colocada de forma inicial e ganha desenvolvimento no *De Memoria*. Segundo William N. West (cf. ‘memory’ in T. O. SLOANE, 2001), esse último tratado foi muito influente para a evolução das técnicas de mnemônica retórica, por duas razões: primeiro, a ênfase aristotélica sobre as imagens visuais na memória foi mais expressiva que a platônica; em *Mem.* 450a-451a, o estagirita trata dos eventos passados armazenados na memória como imagens inscritas numa placa de cera (metáfora presente nas passagens supracitadas de Platão, mormente *Tht.* 194c-195b); para Aristóteles, são as imagens que põem a memória em funcionamento; segundo, em *Mem.* 451b-452b, Aristóteles explica como um tipo de memória chama outro por específicas leis de associação. Assim, a memória parece, em Aristóteles, mais funcional que propriamente moral ou ética. Em termos mais filosóficos, Paul Ricoeur (2007, p. 34-40) viu a leitura aristotélica da memória como fenomenologicamente pertencendo ao passado (*Mem.* 449b15), necessariamente sujeita à marca de tempo. Essa sujeição implica um movimento da memória que percorre caminhos através do passado, criando aberturas ao longo desse movimento.

Por fim, o ângulo retórico, digamos, o mais prático, e no qual os romanos deixaram sua contribuição mais significativa. Por esse ângulo mais prático, a memória é uma das fases da elaboração do discurso retórico (LAUSBERG, 2004, p. 91-3), ou seja, a prática da memorização de um discurso, antecedente da *pronuntiatio*; mais que isso, ela também atravessa todas as fases da elaboração, incluindo a *inuentio*, que, a rigor, não é propriamente “criar”, mas “encontrar”, por meio da recordação, os pensamentos já existentes, digamos inscritos, na “semiconsciência” do orador, ou na *copia rerum* (cf. também Lausberg, § 1083-9). A importância da memória para a retórica foi expressa na seguinte frase de Quintiliano

(*Inst.* 11.2.1): *nam et omnis disciplina memoria constat* (“na verdade, toda [nossa] disciplina [a retórica] constitui-se de memória”).

Uma das lições sobre memória enfatizadas pelos manuais de retórica latina foi o aperfeiçoamento das técnicas de mnemônica. No tratado de autor desconhecido *Rhetorica ad Herennium* (datação *ca.* 86-2 a.C.) 3.16.28-3.24.40, encontra-se a mais ampla exposição da técnica de memorização da retórica antiga; nas palavras de W. N. West (*op. cit.*), uma verdadeira “memória arquitetural romana”. O autor desconhecido desse tratado convida seu endereçado a passar *ad thesaurum inuentorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem, memoriam...* (“ao tesouro das invenções e à guardiã de todas as partes da retórica, à memória...”), e, de modo muito didático fala em dois tipos de memória: *una naturalis, altera artificiosa*; a natural é comum a todos, *grosso modo*, situada na mente, nascida junto com o pensamento; a artificial é treinada, resultado de exercício e disciplina. Segundo o manual antigo, os dois tipos de memória se imbricam. Em razão, então, da obviedade da memória natural, o autor convida seu leitor para que *nunc de artificiosa memoria loquemur*: é com a artificial que ele vai se preocupar ao longo de sua exposição.

Assim, em 3.16.29, o texto se prepara para a sua mais importante lição: *constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus* (“a memória artificial é formada de lugar e imagens”). Uma casa (*aedes*) serviria como um lugar, as imagens seriam formas, simulacros a partir do quais desejamos lembrar, por exemplo, cavalos, leões e águias. Para que a técnica seja oportuna, dispõem-se, em ordem, as imagens em determinados lugares. Ao longo do pronunciamento, as imagens são encontradas nos lugares deixados, e o discurso flui de modo mais natural. Novamente a metáfora da inscrição, 3.16.30: *loci cerae aut chartae simillimi sunt, imagines litteris* (“os lugares são muito similares à tábua de cera ou ao papiro; as imagens, às letras”).

Cícero, *De Oratore* 2.86.351ss, e Quintiliano, *Inst.* 11.2.1-51, também tratam da memória. Eles, em acréscimo à memória como parte retórica, tocam numa espécie de etiologia das técnicas de memorização. Em sua passagem, Cícero registra a fama segundo a qual Simônides de Ceo (*ca.* 556 ou 532-468 a.C.) teria sido o descobridor das técnicas de mnemônica.⁶¹ Quintiliano faz menção dessa fama no livro 11 (11.2.14-5), reconhecidamente o livro da *Inst.* dedicado à memória como parte da retórica.

⁶¹ *De Or.* 2.86.352ss, *gratiamque habeo Simonidi illi Cio, quem primum ferunt artem memoriae protulisse* (“e tenho reconhecimento pelo ilustre Simônides de Quios [*sic*], o qual, dizem, foi o primeiro a apresentar uma arte da memória”). Todas as traduções do *De Or.* são de Adriano Scatolin (2009). Segundo o relato de Cícero, ou, mais precisamente, de Antônio, um dos personagens da obra, Simônides teria sido convidado para homenagear, durante um banquete, um certo Escopas, um homem rico e nobre (*apud Scopam, fortunatum hominem et*

Demoremos-nos um pouco em Quintiliano. A despeito da fama do livro 11, Quintiliano trata também da memória no livro 2 da *Inst.*, porém, numa outra situação. O tema em questão é a melhor idade em que os alunos mais noviços aprendem a arte retórica (2.1.1ss). Quintiliano faz uma série de recomendações, como a postura e as obrigações do mestre (2.2.1ss), a seriedade do ensino e da disciplina (2.2.9ss), a necessidade de separar os alunos mais noviços dos de mais idade (2.2.14ss), a de escolher, desde o início, os mestres de retórica mais excelentes (2.3.1ss), de que maneira começar o ensino (2.4.1ss), listas de oradores e historiadores que deveriam ser lidos nas escolas (2.5.1ss), e mesmo os assuntos que os mestres deveriam oferecer aos seus alunos para se exercitarem e quais autores, dentre os melhores, eles deveriam ler primeiro (2.6.1ss). Todas essas orientações formam, na primeira metade do livro (2.1-13), uma espécie de manual de orientação pedagógica da boa educação retórica, com orientações aos mestres e aos alunos. Na segunda metade do livro (2.14-21), há o que parece ser uma construção da teoria retórica de Quintiliano (cf. T. REINHARDT & M. WINTERBOTTOM, 2006, p. xxxiv-l).

Há um detalhe interessante ainda na primeira parte do livro 2: em 2.7.1ss, Quintiliano sugere (*existimo*) que se mude um antigo costume (*illud ex consuetudine mutandum...*) segundo o qual os alunos memorizavam, ou seja, tinham de saber de cor, tudo o que eles mesmos haviam composto; essa exigência era normalmente feita pelos próprios pais (*quod quidem maxime patres exigunt*), que pareciam acreditar que, quanto mais os seus filhos declamassem, mais eles assimilariam uma excelente formação retórica. A orientação de Quintiliano vai noutro sentido: seria mais interessante, digamos, “otimizar” a memória. Noutras palavras, ao lado da composição de discursos, dos exercícios e das memorizações, os alunos deveriam aprender a escolher trechos dos oradores e historiadores, os mais dignos dentre eles (2.7.2). A ideia é bem prática: nossa memória é intensamente exercitada mais pela compreensão das composições de outro – em especial se for de um excelente autor, de um modelo – do que das nossas mesmas. Vejamos o que Quintiliano, 2.7.3-5, diz:

[3] *Nam et exercebitur acrius **memoria** aliena complectendo quam sua, et qui erunt in difficiliore huius laboris genere uersati sine molestia quae ipsi*

nobilem); durante sua apresentação, Simônides canta também Cástor e Pólux. Escopas decide, então, pagar apenas a metade do que foi combinado. Logo depois, Simônides é avisado de que dois jovens (*iuuenes duo*) o aguardam do lado de fora. Ao sair, Simônides não vê ninguém. Quando se dirige de volta para o interior da casa, a sala em que ocorria o banquete desaba, provocando a morte de todos. Os corpos ficaram irreconhecíveis. Simônides, num exercício de memória, reconhece a todos, em ordem, pelo lugar que ocupavam, 2.86.353: *Simonides dicitur ex eo, quod meminisset quo eorum loco quisque cubisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse. hac tum re admonitus inuenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret* (“diz-se que Simônides, pelo fato de se lembrar do lugar em que cada um deles estava reclinado, indicou, para o sepultamento, a posição de cada um. Conta-se que, advertido por tal evento, ele descobriu que é sobretudo a ordem que traz luz à memória”).

composuerint iam familiaria animo suo adfigent, et adsuescent optimis, semperque habebunt intra se quod imitentur, et iam non sentientes formam orationis illam quam mente penitus acceperint expriment. [4] *Abundabunt autem copia uerborum optimorum et compositione ac figuris iam non quaesitis sed sponte et ex reposito uelut thesauro se offerentibus. Accedit his et iucunda in sermone bene a quoque dictorum relatio et in causis utilis.* Nam et plus auctoritatis adferunt ea quae non praesentis gratia litis sunt comparata, et laudem saepe maiorem quam si nostra sint conciliant. [5] *Aliquando tamen permittendum quae ipsi scripserint dicere, ut laboris sui fructum etiam ex illa quae maxime petitur laude plurimum capiant. Verum id quoque tum fieri oportebit cum aliquid commodius elimauerint, ut eo uelut praemio studii sui donentur ac se meruisse ut dicerent gaudeant.*

[3] Com efeito, exercitar-se-á a **memória** mais intensamente aprendendo-se [as palavras] de outros mais que as suas próprias, e os que estiverem habituados ao gênero mais difícil dessa tarefa, sem problema, aquilo que eles próprios tiverem composto, já familiar, **gravarão em sua mente**, e **se acostumarão aos melhores [autores]**, e sempre terão consigo o que possam imitar; eles, já não se dando conta, o modelo de discurso, que do fundo da mente aprenderam, exprimirão. [4] Abundarão, então, com a copiosidade das melhores palavras, com o arranjo e as figuras, não mais premeditadas, mas espontaneamente, como que de tesouro guardado, a eles se oferecendo. A isso acresce a citação dos felizes ditos de cada autor, agradável da conversação e útil nas causas. Com efeito, maior autoridade produz aquilo que é disposto não em razão de um debate presente, e amiúde atrai louvor ainda maior do que se fosse nosso. [5] Por vezes, porém, deve-se permitir que eles próprios [os alunos] digam o que escreveram para que colham também o benefício de seu trabalho, provindo do louvor de muitos, que é o mais desejado. Mas então convirá também que, quando polirem mais apropriadamente alguma coisa, para que sejam recompensados como que com um prêmio por sua dedicação e se regozijem por terem merecido discursar. [Destaques nossos]

Nesse passo, é possível perceber algo de deliberado, ou seja, os excertos selecionados dos melhores autores devem ser de tal modo vistos e revistos que se tornem familiares, estejam fixados na mente,⁶² correspondendo mais aproximadamente à *memoria artificiosa*. Além disso, é possível também perceber algo de inconsciente (cf. T. REINHARDT & M. WINTERBOTTOM, 2006, p. 150): os alunos involuntariamente exprimirão do fundo de suas mentes as ideias inscritas dos melhores autores e serão capazes de executar belas declamações. Os exertos, em termos práticos, oferecerão uma forma, um modelo ou um “parâmetro de boa prática em prosa”, como T. Reinhardt & M. Winterbottom (*ibidem*) comentam sobre o termo *forma*. Palavras, arranjos e figuras fluirão espontaneamente (*sponte*), quer numa simples conversação (*sermo*), que se tornará agradável (*iucunda*) com os

⁶² A ideia de fixar, gravar, na mente é traduzida do verbo latino *affigo*, cf. OLD 6. Primeiramente com a ideia de fixar numa superfície, numa madeira, numa cruz, crucificar, OLD 1a; cf. também TLL 1.0.1213.24, com sentido de “inscrição” de um templo.

ditados ou máximas dos melhores autores, quer numa disputa judicial (*causa*), quando o servir-se de excertos se mostra muito útil (*utilis*).

A memória, assim internalizada, assemelha-se a um tesouro – metáfora recorrente (conforme mencionamos na *Ad Her.* 3.16.28) – escondido, que deixa transparecer seu brilho e valor à medida que as coisas são rememoradas. No entanto, a memória carrega algo de imponderável, de incontrolável. Daí ser oportuno que o professor permita que, por vezes, seus alunos escrevam suas declamações, para que possam polir alguma imperfeição em seus discursos (*aliquid... elimauerint*). Aqui é possível pensarmos na palavra grafada, ou seja, no escrito propriamente dito que ajudaria a identificar e limar os erros e lacunas da palavra pronunciada – de certo modo involuntária –, aquela que é submetida a outro nível de inscrição.

Por meio desse rápido percurso pelos três ângulos ou modos de ver a memória entre os antigos, pretendemos construir um ponto de partida que leva em conta não só a complexa fenomenologia da memória, mas também seus processos de inscrição. Esse ponto de partida pode ser enriquecido com um diálogo com a abordagem estruturalista, um contraponto sempre pertinente.

2.2. Memória poética e sistema literário

Voltemos novamente a Gian Biagio Conte. A memória é, para o erudito italiano, uma noção muito cara. Antes, é necessário retomar duas ideias essenciais de sua abordagem: primeiro, a ideia de que fora do sistema literário a obra é ilegível, ela é, digamos, muda; e, atrelada à ideia de sistema literário, a noção de modelo que é formada a partir de uma multiplicidade de textos. Nessa conjuntura, Conte se depara com um problema de natureza hermenêutica: se a obra dialoga, fechada em um sistema, com uma multiplicidade de textos anteriores, como o leitor-modelo pode captar as conexões pretendidas pelo autor, uma vez que este estabelece e prevê a competência do leitor-modelo, sob o princípio do “mecanismo generativo” (*cf.* nota 22) dos modos de escrita e de leitura?

Uma tentativa de responder a esse problema foi proposta por Conte pela perspectiva da memória. Em seu texto mais importante (2012, p. 40-1), originalmente de 1974, Conte observa, no capítulo intitulado “Storia e sistema nella memoria dei poeti”, que um poeta, quando se propõe a compor, tem diante de si a palavra (*uerbum*) cheia de sentido, que traz consigo pensamentos, palavra que é simultaneamente instrumento de reflexão e de comunicação. Com isso Conte sugere que a apropriação da palavra por parte do poeta implica

na tomada de um espaço externo, cultural; em outras palavras, a cultura está necessariamente manifestada na apropriação da palavra poética. Esse espaço externo, cultural, é por demais vasto, generalizante e, por isso, problemático, segundo Conte. Faz-se necessário, então, que a palavra encontre seu espaço desejado e específico dentro do sistema literário; ou seja, é necessário que a palavra se justifique, ela precisa identificar o modo como as instâncias mais amplas mobilizam seu discurso poético. Para tentar explicar esse processo, Conte apela à distinção proposta por Heinrich Lausberg (2004, p. 80-2) entre “discurso de uso único” (*Verbrauchsrede*) e “discurso de uso repetido” (*Wiedergebrauchsrede*).⁶³

Para Lausberg, o primeiro pode ser entendido como um discurso proferido uma única vez numa determinada situação histórica; ele é de domínio público ou particular, com a intenção de modificar determinada situação, extinguindo-se por completo depois de seu pronunciamento; na explicação de Conte, esse primeiro discurso exaure-se em sua função empírica do emprego cotidiano e momentâneo. O discurso de uso repetido é, segundo Lausberg, o discurso periodicamente (ou não) reutilizado; ele funciona inalteradamente e *ad infinitum* como instrumento de domínio de situações sociais típicas, é constantemente pressuposto; reside na consciência coletiva, está inscrito na coletividade, daí se conservarem quer na memória quer na escrita; e é justamente dessa conservação que surge uma “tradição de discursos de uso repetido”. Na literatura e na poesia nomeamos tal discurso de “tradição literária”; na explicação de Conte, esse discurso conserva a capacidade de controle de certas situações típicas no interior de uma ordem social; é um instrumento para a manutenção da consciência social, na qual reside a condição para a existência mesma de seu *valor*. Para a análise literária estruturalista de Conte (*ibidem*), há um privilégio deste segundo tipo de discurso sobre o primeiro:

Para ser privado da indiferença perecível da simples comunicação, o *Wiedergebrauchsrede* deve figurar como privilegiado: e seu privilégio será estar desobrigado da função imediata de comunicar, e não ter isso como primeiro e único escopo. Essa intencionalidade – opor-se ao discurso de consumo – já determina o seu valor. Tal é a condição básica que o discurso poético, pelo menos como *Wiedergebrauchsrede*, compartilha de alguma maneira, por familiaridade genérica de estruturas formais, com os discursos de função litúrgica, mágica, mágico-religiosa ou jurídica.⁶⁴

⁶³ Traduções dos termos de Rosado Farnades para o português. Conte (*ibidem*) traduz para o italiano, respectivamente, “discurso di consumo” e “discurso di riuso”.

⁶⁴ “Per essere sottratta all’indifferenza deperibile della semplice comunicazione, la *Wiedergebrauchsrede* deve apparire come privilegiata: e il suo privilegio sarà l’essere esentata dalla funzione immediata del comunicare, il non avere questo come suo primo ed unico scopo. Già questa sola intenzionalità – opporsi al discorso di consumo – determina il suo valore. Tale è la condizione di fondo che il discorso poetico, almeno in quanto *Wiedergebrauchsrede*, condivide in qualche modo, per generica comunanza di strutture formali, con i discorsi a funzione liturgica o magica o magico-religiosa o giuridica.”

Para Conte, há, digamos, uma cisão entre o discurso poético e o discurso cotidiano. Este cumpre a tarefa mais imediata de comunicar, aquele está desobrigado disso, donde aufere, dessa oposição, o seu valor mais nobre. Ademais, Conte parece estabelecer a mesma oposição entre o discurso de uso único e de uso repetido em outras instâncias, por exemplo, no discurso religioso, no discurso jurídico etc. Essa oposição entre tipos de discurso de uso repetido (o poético ou literário, o litúrgico, o religioso, o jurídico, poderíamos acrescentar o filosófico) e o discurso de uso único é tratada por Conte nos termos de uma estrutura, ou de uma presença, de oposição. Noutras palavras, nos termos de uma ideia segundo a qual um texto compartilha com outros textos aspectos comuns que possivelmente justificariam uma relação textual através, por exemplo, de aspectos intertextuais, alusivos, genéricos, retóricos.

O privilégio dado por Conte ao discurso de uso repetido cria um tipo de cisão na qual a linguagem ou o discurso poético é de certo modo intransitivo, ou seja, o discurso poético mantém sempre certa distância do que não é poético. Seja-nos permitido explicar melhor. Dizemos de certo modo intransitivo por considerar que, se a memória atua como uma força que filtra o que é de uso único (em certa medida estabelecendo um diálogo, no entanto, prevendo uma transformação que parece tão somente instrumental), o discurso de uso repetido, no caso do discurso poético, é sempre subordinante, suas categorias são sempre determinantes, é sempre do seu ponto de vista que se observa, com reservas, o não literário. A memória, nesse sentido, está implicada no processo da formação mesma de uma tradição poética, por oposição a uma “tradição” não poética (CONTE, 2012, p. 41-2):

O próprio caráter do uso repetido necessariamente implica, para as formas do discurso assim definidas, a *conservação na memória*. E tal processo, para a poesia, tem como resultado direto (por ora falarei assim, genericamente) a formação daquilo que se chama “tradição” literária. Ela, no entanto, não poderá ser especificamente ativa, a não ser no espaço do discurso poético e segundo sua própria modalidade: apenas nessa dimensão, e assumido organicamente no sistema literário, o *Verbum* preservado pela tradição se regenera e opera. A palavra poética nunca tem uma vida solitária, mas está sempre no cruzamento de significados convergentes, constitui, mesmo, de certo modo, o seu “lugar” privilegiado.⁶⁵

⁶⁵ “Il carattere stesso di riuso comporta necessariamente per le forme di discorso così definite la *conservazione nella memoria*. E tale processo, per la poesia, ha come risultato diretto (per ora dirò genericamente così) il formarsi di quella che si chiama ‘tradizione’ letteraria. Essa però non potrà farsi specificamente attiva se non nello spazio del discorso poetico e secondo la sua stessa modalità: solo in questa dimensione, assunto organicamente nel sistema letterario, il *Verbum* conservato dalla tradizione si rigenera ed opera. La parola poetica non ha mai vita solitaria ma è sempre all’incrocio di significati convergenti, ne costituisce anzi, in certo modo, il ‘luogo’ privilegiato.”

A palavra poética só poderá ser ativada, sugere Conte, no espaço do discurso poético. Ela não é solitária, o que parece correto, mas busca seu lugar privilegiado sempre dentro do sistema literário, ou seja, se distancia de outras palavras ou de outros sistemas, encontrando companhia apenas com outra palavra poética. Para Conte (2012, p. 43), na verdade, o discurso poético caracteriza-se por um distanciamento solene do que é consuetudinário;⁶⁶ ele se ancora num sistema autônomo e organizado (*op. cit.* p. 45). Dessarte, para Conte em 1974, a memória poética ocupa uma posição central, uma vez que ela assimila e seleciona os elementos vitais presentes na matriz cultural (*op. cit.* p. 52-3). Ela aciona as alusões, melhor dizendo, as torna efetivas.⁶⁷ No entanto, a despeito da segurança realizada por meio da memória, o controle do autor-modelo, no argumento de Conte, está sim suscetível ao problema de as alusões não serem reconhecidas pelo leitor. Ao que parece, dentro do quadro hemenêutico sugerido pelo estudioso italiano, podemos depreender que a não identificação da alusão não apontaria para uma instabilidade do sistema, mas antes para as carências da competência do leitor.

Noutro momento, Conte (1981, p. 150ss) leva em conta que a memória tem certa flexibilidade, não é inerte. Nesse artigo, ele volta ao tema discutindo-o à luz da noção de modelo literário. Em certo sentido, diz-nos Conte, o equilíbrio do sistema literário repousa sobre uma diversidade de linguagens, variáveis conforme a sensibilidade dos leitores e dos imitadores ao “já dito” (*già detto*). Tal sensibilidade decorre não só de uma função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais de seus escritores. Como

⁶⁶ Conte (2012, p. 44-5), citando a *Poet.* de Aristóteles 1458a22ss, considera como marcas desse distanciamento os recursos do ritmo, estrutura métrica, paralelismos e convenções proporcionais, disposição das palavras, elementos expressivos e sonoridade verbal (aliteração, assonância, onomatopeia), e ainda todo o conjunto dos efeitos relacionados às figuras de linguagem. Tais elementos podem ser contados como dispositivos que colaboram com a conservação da memória na medida em que eles ativam funções da memória. Jeffrey Wills (1996, p. 15-41) explora a alusão pela perspectiva de certos marcadores alusivos, especificamente das figuras de repetição. De modo bem particular, Wills (*op. cit.*, p. 16-7) propõe uma série de questões que tentam reconhecer a alusão enquanto um processo de leitura, dependente de um panorama da obra analisada ou da tradição literária mesma – ora, para que alusão seja bem sucedida, a recepção deve estar familiarizada com os marcadores alusivos, ou seja, deve ser instruída e treinada na tradição (*op. cit.* p. 24). Wills, então, amplia a leitura de Conte: a questão não seria reconhecer uma alusão presente em um *uerbum* singular (de uso repetido), antes seria a relação da palavra com seu conjunto, pois a ênfase sobre uma palavra singular conduz, inevitavelmente, às relações plurais com outras palavras. Se Conte explora a palavra como marcador alusivo, Wills explora as suas relações, digamos, a sua sintaxe. Por essa via, o estudioso fundamenta seu argumento geral, alinhado com o de Conte, de que a linguagem poética distingue-se por suas específicas figuras de expressão.

⁶⁷ Discorrendo sobre a relação entre memória e alusão, Farrell (1991, p. 17-25) reconhece a contribuição de Conte à teoria alusiva nos Estudos Clássicos. Ele, no entanto, problematiza o deslocamento da intencionalidade do autor para a do texto sugerido por Conte (*cf.* 1986, p. 26-7; 1994, p. 133; 2014, p. 89). Para Farrell (*op. cit.* p. 21-3), o problema da intencionalidade autoral parece indeclinável. Sem uma intenção autoral, conforme depreendemos do argumento de Farrell, nenhuma resposta segura se constrói na relação entre memória poética e alusões efetivas; as alusões poderiam se transformar em meros paralelos ou reminiscências. Segundo o estudioso, para haver uma troca segura entre alusão e memória poética, fazem-se necessárias as figuras do poeta que alude e do leitor que identifica a alusão, se sua leitura estiver correta (*cf.* BARCHIESI, 1984, p. 16, em que uma intenção autoral parece evocada, em desacordo com a sugestão de Conte).

exemplo, Conte observa que o processo de imitação entre os antigos provoca uma dupla leitura, a dos textos e a da sua relação com os modelos.⁶⁸ Nesse sentido, Conte retoma a dicotomia dos modos de leitura e modos de escrita, que deixa transparecer que a relação entre obras e memória não é de uma simples reminiscência do passado, mas elas, as obras, reescrevem seus registros, “influenciam” os predecessores sob a tutela da memória, ou seja, ela opera como um guia para os imitadores, orienta as possíveis variações. Para chegar a criar um texto novo, então, o poeta perpassa a dimensão da memória, entendida nos termos de uma soma de linguagens (CONTE & BARCHIESI, 2004, p. 84).

Dentro do estruturalismo ortodoxo de Conte, a memória, como um dos aspectos do sistema literário – ele mesmo sendo algo concreto – parece carregar algo de verificável e visível, e, assim, passível ao escrutínio do crítico, mormente quando submetida ao método filológico. Diz-nos Conte (2014, p. 100):

A intertextualidade preconizada pelo estruturalismo ortodoxo, repito, se fundava sobre a ideia de que o inteiro *corpus* constituído pela tradição literária greco-latina constituía um sistema, um acúmulo sincronicamente disponível de memórias literárias, prontas para favorecer e dar condições para a criação de novas composições poéticas; eram, porém, memórias prontas a encontrar uma função criativa no novo contexto, e estavam nele integradas, quase sempre visíveis, completamente intencionais (...). Em resumo, eram “presenças”, elementos explícitos, linguisticamente expressos e filologicamente verificáveis.⁶⁹

A memória, em Conte, opera como um legítimo filtro, um ponto de interseção (um “lugar-comum”) entre modelos, leitores e autores, um verdadeiro dispositivo de controle alusivo, em especial para o autor, que propõe os parâmetros interpretativos diante de um vasto e generalizante mundo externo e cultural. Sob a tutela de uma memória exclusivamente poética, o discurso de uso repetido se diferencia do discurso de uso único. Por fim, submetida à abordagem linguística de Conte, ao intertextualismo estruturalista, a memória literária (sinônimo de tradição literária) responde ao sistema, zela por seu equilíbrio, mesmo a menor das variações é controlada pela memória. O *modus operandi* dessa perspectiva da memória parece levar em conta as correspondências entre modelos e autores, entre produção e recepção. Trata-se, dito doutro modo, de um jogo de presenças.

⁶⁸ Cf. CONTE, 2014, p. 76ss.

⁶⁹ “L’intertestualità predicata dallo strutturalismo ortodosso, lo ripeto, si fondava sull’idea che l’intero *corpus* costituito dalla tradizione letteraria greco-latina costituisse un sistema, un accumulo sincronicamente disponibile di memorie letterarie, pronte a favorire e condizionare la creazione di nuove composizioni poetiche; ma erano memorie pronte a trovare una funzione creativa nel nuovo contesto, ed erano in esso integrate, quasi sempre visibili, addirittura intenzionali (...). Erano insomma ‘presenze’, erano elementi esplicitati, linguisticamente espressi e filologicamente accertabili.”

2.3. Uma memória discursiva?

A abordagem de Conte tem o grande mérito de fazer da memória um aspecto constitutivo da produção (a memória se faz presente no texto) e, por extensão, da recepção literária (a memória é compartilhada pelos leitores). No entanto, é preciso problematizar uma suposta linearidade, no sentido de que as trocas entre autor-obra-leitor, no nível das negociações, digamos, memoriais, são particularmente seguras, estáveis, completamente verificáveis e, de certo modo, fechadas, insulares e intransitivas.

Pierre Achard (1999, p. 11-21)⁷⁰ pontua duas questões sobre a relação entre memória, no seu caso uma memória social, e discurso: 1) a estruturação discursiva constitui a materialidade⁷¹ da memória social; 2) essa materialidade articula possibilidades relacionadas ao funcionamento formal, por exemplo, a circulação dos discursos.⁷² Nesse sentido, a memória é uma instância que funciona por implícitos – ou seja, aspectos cuja presença não é necessária – que atuam sobre a base de algo já memorizado. Em acréscimo, Pierre Achard problematiza o implícito e sustenta a tese de que a memória não pode ser provada apenas na base de um *corpus* sedimentado, mas por meio de instâncias que sustentam uma regularidade. Assim, a memória – por qualquer ângulo que a observemos – pressupõe duas forças, a saber, repetição e regularização, forças que oscilam entre o histórico e o linguístico. Essas duas forças, em determinadas situações históricas, estão a todo instante mutuamente se firmando. Retomando nossa epígrafe a este capítulo, “regularização se apoia sobre o reconhecimento do que é repetido” (p. 16).

Michel Pêcheux (1999, p. 49-57), no mesmo volume, parte do princípio de que o acontecimento histórico, na condição de elemento descontínuo e exterior, é suscetível de se inscrever numa continuidade interior, no espaço potencialmente coerente próprio da memória. No entanto, se, segundo Pêcheux, a memória é entendida como não individual, ou seja, coletiva, mítica ou social, é forçoso admitirmos que ela venha a ser um espaço de “sentidos

⁷⁰ O texto de Pierre Achard (1999) compõe um livreto que reúne quatro conferências de uma sessão temática de nome “Papel da memória” no colóquio “Linguagem e Sociedade”, realizado em 1983 na Escola Normal Superior de Paris.

⁷¹ Termo recorrente em Pêcheux (1969, p. 172) ao tratar dos processos discursivos e a língua ou dos limites entre discurso e linguística. Estando os processos na fonte da produção, a língua permite a formação de um “lugar material” em que se realizam os efeitos de sentido.

⁷² Michel Foucault (1987, p. 145-7) fala em continuidades temáticas. Há uma positividade nos discursos, ou seja, espaços de comunicação em que são desenvolvidas identidades formais, continuidades temáticas, conceitos e trocas. O papel exercido por essa positividade pode ser entendido em termos de um *a priori* histórico; noutras palavras, os discursos têm uma história. Deve ser entendida, no entanto, como uma força empírica que não aponta para uma contingência absoluta, mas para regularidades específicas, um conjunto de regras, de repetições. Foucault aqui cria as bases do conceito de arquivo.

entrecruzados”. Nesse entrecruzamento, a memória configura-se como uma inscrição de registros múltiplos. Há, nesse sentido, uma complexidade que desestabiliza os claros limites entre o histórico, o social e o mítico. Sempre que acionada, a memória desafia seus usuários, ela parece mais um ponto perturbador que propriamente tranquilizador; a despeito disso, ela abre-se para a interpretação. A memória, desse modo, ao mesmo tempo em que é um espaço linguístico, é também um espaço interpretativo. Para o estudioso, no entanto, há certa fragilidade ou tensão na memória: primeiro, qualquer acontecimento histórico inscrito na memória, de certo modo, escapa à inscrição; segundo, o mesmo acontecimento é de algum modo absorvido na memória, permanece latente como se não tivesse ocorrido. Essa tensão, ao que parece, traduz o choque que há entre o acontecimento histórico e o dispositivo da memória. Diz-nos Pêcheux (p. 51-2):

Essa negociação entre o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo da memória poderia bem, com efeito, colocar em jogo a nível crucial uma passagem do *visível* ao *nomeado*, na qual a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito. (...) Tocamos aqui um dos pontos de encontro com a questão da memória como estruturação de materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização: a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer os “*implícitos*” (...) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Posta doutra maneira, a questão parece encontrar o lugar onde residem ou os modo como os implícitos atuam, ou seja, em que ponto é possível tocar numa ausência que, de algum modo, se faz presente. Nesse momento de sua apresentação, Pêcheux retoma e dialoga com a tese central de Pierre Achard, de que é na repetição e regularização que residem os implícitos. A resposta parece apaziguadora. Nota Pêcheux, no entanto, que o próprio Achard considera que a regularização discursiva é sempre suscetível às interferências de um acontecimento novo que pode romper a memória; na memória há sempre um jogo de força que ora mantém uma regularização pré-existente até absorvê-la, que ora promove uma “desregulação” que perturba a sequência dos implícitos.⁷³

⁷³ “A memória tende a absorver o acontecimento (...), mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa regularização e pode produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira, desmascarar o aparecimento de uma nova série que não estava construída enquanto tal e que é assim o produto do acontecimento; o acontecimento, no caso, desloca e desregula os implícitos associados ao sistema de regularização” (PÊCHEUX, 1999, p. 52). Pêcheux considera também que a recorrência de um item está suscetível à divisão da identidade material do próprio item; ele está suscetível ao jogo da metáfora, “uma espécie de repetição vertical” que provoca erosões na própria memória. Entre um jogo de regularização e um jogo de desregulação, o jogo da metáfora provoca um efeito de opacidade, e os implícitos não são facilmente reconstituíveis (p. 53).

Para Pêcheux (*cf.* p. 56), em conclusão, a memória não se configura como uma esfera plena, cujos limites e conteúdos seriam homogêneos. Pelo contrário, é um espaço móvel, disjuntivo e conflitante: “um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos (*sic*)”. Uma memória discursiva tenta superar a restrição do sentido pela palavra, pelo texto ou mesmo pelo discurso. Ela parece concentrar sua atenção no interdiscurso.

2.4. Um caso em *Geórgicas* 2.

Vejamos algo mais prático, sobretudo quanto às *G.*, o poema que nutre nossa reflexão, para anteciparmos questões que serão tratadas nos capítulos seguintes.

O título do poema, *Geórgicas*, por si só já implica algo. Ora, um romano do século 1º a.C., instruído nas artes e letras gregas, poderia pressupor que o elemento *ge-* referir-se-ia ao termo grego para “terra” (γῆ) e o elemento *-erg-*, presente em *-orgica*, ao termo grego para “trabalho” (ἔργον, *érgon*). Esses elementos certamente teriam trazido à memória dos receptores, no mínimo, outros dois poemas: o célebre poema grego de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* (Ἔργα καὶ ἡμέραι), e o poema alexandrino *Geórgicas* (Γεωργικά), de Nicandro, do qual sobreviveram apenas fragmentos.⁷⁴ Nesse sentido, se levarmos em conta apenas o título, é possível dizer que as *G.* implicariam pelo menos outros dois poemas por uma espécie de, digamos, repetição temática, o que permitiria o reconhecimento de outros textos.⁷⁵

⁷⁴ Os fragmentos das *Geórgicas* de Nicandro podem ser encontrados na ed. de A. S. F. Gow and A. F. Scholfield (2002, p. 144ss). Segundo Quintiliano 10.1.56, *Nicandrum frustra secuti Macer atque Vergilius?* (“Em vão Mácer e Virgílio imitaram Nicandro?”) Cícero, *De or.* 1.16.69, testifica a fama de Nicandro na matéria agrícola. Ao compor uma Γεωργικά, Nicandro imita Menecrates de Éfeso (*ca.* 340 a.C., *cf.* J. S. Rusten ‘Menecrates’, *OCD*), autor de um poema de título Ἔργα (*cf.* *SH*, fr. 543-50), imitando Hesíodo, e provavelmente um poema sobre apicultura, Μελισσοργικά. Se Virgílio teria usado este último nas *G.* 4, é uma mera conjectura, bem como mera probabilidade que o poema de Nicandro dera o título ao poema de Virgílio (Horsfall, p. 80; *cf.* *EV*, p. 664).

⁷⁵ Essa repetição temática é reconhecida pela antiga recepção do poema. Sérvio, em sua introdução às *G.*, sugere que Hesíodo seria um dos modelos das *G.*, e o título do poema hesiódico foi parafraseado no primeiro verso das *G.* (para uma discussão envolvendo a questão dos modelos e programa alusivo, ver Farrell, 1991, p. 134-5). Mais adiante – conforme veremos no capítulo seguinte –, o comentador registrará a opinião de alguns antigos leitores segundo a qual apenas os dois primeiros livros seriam “geórgicos”, ou seja, fariam jus a uma correspondência etimológica do título Γεωργικά, pois γῆς ἔργον diria respeito apenas ao trabalho com a terra. Tais leitores, no entanto, ignoram que os dois últimos livros também seriam “geórgicos”, por que o cuidado com os animais diria respeito à atividade campesina. Uma menção a Varrão (*cf.* *Rust.* 1.1.10-11) evoca uma divisão em quatro partes do antigo saber sobre o campo: ou ele é lavradio (semeável), ou plantado (propício às árvores), ou pastável (propício aos rebanhos), ou flóreo (propício às abelhas). Assim, essas quatro partes teriam sido agrupadas em duas, uma concernente à terra e outra aos animais. Na introdução às *G.*, os *Schol. Bern.* (p. 841) reforçam as duas partes do saber campesino, sendo uma concernente *ad agriculturam* e a outra *ad rusticationem*, ou seja, a primeira relativa ao trabalho com a terra, a segunda com os animais. Seja como for, Sérvio sugere que o primeiro verso das *G.* provoca um efeito alusivo entre o título grego Γεωργικά e o poema hesiódico (*cf.* HEYNE, 1800, p. 271-2; FORBIGER, 1844, p. 183; CONINGTON & NETTLESHIP, 1881, p. 158; WILLIAMS, 2001, p. 134).

A questão pode ser posta da seguinte forma: há uma instância formal (além de título, os poemas compartilham o metro, alusões, mito etc., implicando também questões de gênero poético) que cria certa materialidade e que, por isso, apoia repetição e reconhecimento, que, por sua vez, criam uma frequência, ou seja, uma continuidade temática entre os poemas. Essa instância, digamos essa força, provoca, em nosso caso, ligações e tensões na memória discursiva no que tange aos textos poéticos sobre o campo. Dito doutro modo, as tensões acionam uma gama de conhecimentos, conflitantes ou não, instalados na memória coletiva (MAINGUENEAU, D., 2002, p. 92) e, simultaneamente, relativizam novas situações, ou seja, a memória cria ambientes de entrecruzamento entre mítico, social e histórico. E, sugerimos, esse entrecruzamento parece vir refletido nas interpretações às quais o poema foi submetido.

Pensemos mais detidamente no caso das *G.* e em duas interpretações deixadas por dois leitores antigos, Sêneca, o jovem, (ca. 4. a.C.-65 d.C.) e Sêrvio Honorato (ca. 360-430 d.C.) – no capítulo seguinte voltaremos a eles e os discutiremos com mais vagar dentro de quadros hermenêuticos. Por ora pensemos nas questões do dinamismo da memória.

Desse modo, Sêneca, numa de suas *Epistulae Morales* (86.15, ver uma tradução nossa de toda a epístola no apêndice), nos deixou uma particularidade digna de nota quanto a uma possível leitura do poema entre os romanos do século primeiro d.C.:

*Te quoque proteget illa quae ‘tarda uenit seris factura nepotibus umbram’,
ut ait Vergilius noster, qui non quid uerissime sed quid decentissime
diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit sed legentes delectare.*

A ti também protegerá aquela [árvore] que ‘lenta aumenta a sombra aos descendentes distantes’ (*G.* 2.58), como disse nosso Virgílio, que não considerou o que fossem ditas coisas mais precisamente, mas mais elegantemente, e não desejou instruir os camponeses, mas agradar os leitores.

Em linhas gerais, fica sugerido, a partir da interpretação de Sêneca, que o poema virgiliano não pretendia preceituar regras sobre agricultura; a linguagem do campo, nesse sentido, se configuraria como parte de um elegante jogo poético. É necessário levar em conta que a citação de Sêneca é parte de uma carta que precisa ser considerada pelo gênero – (se) caracterizado formalmente pelas figuras de “escritor” e “endereçado” (EDWARDS, C. 2005, p. 270-83) – que compõe, a saber, a epistolografia, e entendida em sua situação particular, ou seja, de acordo com a qual Sêneca dirige uma orientação moral, filosófica, ao seu endereçado Lucílio. Sêneca apela a um saber passado, ativando uma memória externa que toca em aspectos de um discurso de uso repetido sobre as *G.* e cria sua memória interna do poema. A afirmativa de que as *G.*, nesse sentido, não pretendiam preceituar sobre técnicas do campo

parece criar um quadro hermenêutico do poema virgiliano estabelecido pela leitura de Sêneca – a repetida expressão *noster Vergilius* opera como um índice dos diferentes atos de leitura de Sêneca.⁷⁶ Ademais, essa leitura das *G.* na *Epist.* 86 gera desdobramentos com os demais textos sobre o campo, muito deles de caráter preceitual e associados à noção de um gênero dito didático.

Há, em contrapartida, quem tenha lido o poema como uma coletânea de instruções e de preceitos agrícolas, como é o caso de um dos mais antigos comentadores das obras virgilianas, Sêrvio Honorato, que, em sua introdução ao poema, nos diz:

Et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmum. Sane agriculturae huius praecepta non ad omnes pertinent terras, sed ad solum situm Italiae, et praecipue Venetiae, teste ipso Vergilio, qui ait “tibi res antiquae laudis et artis ingredior”, cum de Italia diceret.

Estes livros [das *G.*] também são didáticos, daí é necessário serem escritos para alguém; pois um preceito requer a figura do mestre e a do discípulo: daí [Virgílio] escreve a Mecenas como Hesíodo a Perses, Lucrécio a Mêmio. Certamente os preceitos desta agricultura não são pertinentes a todas as terras, mas ao solo situado na Itália, principalmente na Venécia, tendo o próprio Virgílio por testemunha, que disse “a ti introduzo os assuntos do antigo louvor e arte”, quando falava da Itália.

Se, ao que tudo indica, Sêneca fez uma leitura mais simbólica, a de Sêrvio tenta ser mais literal, mais colada à ideia de uma preceituação agrícola; se o texto de Sêneca compõe um gênero epistolar, o de Sêrvio compõe um gênero comentário. Nesse sentido, a leitura de Sêrvio pretende ser mais informativa. Estamos, assim, diante de uma divergência interpretativa que aponta para possíveis quadros hermenêuticos, ambos apelando ao que foi dito antes e, ao mesmo tempo, afirmando suas próprias tradições. Nenhum dos quadros diz exatamente o que as *G.* significam, mas ambos mobilizam uma gama de saberes e de outros textos para sustentarem os seus respectivos quadros. Por ora, nos preocupemos com a memória enquanto uma inscrição que permite o surgimento de entrecruzamentos entre instâncias da memória, por exemplo, a memória mítica, a social ou a histórica. Nesse sentido, corroborando os apontamentos de Pierre Achard e Michel Pêcheux, a memória não seria uma esfera plena, um quadro homogêneo, mas um espaço móvel de disjunções e deslocamentos.

A presente discussão pode se tornar mais produtiva se fizermos um percurso mais detalhado nos primeiros versos do livro 2 das *G.*, coincidentemente o livro citado por Sêneca e Sêrvio. Tentemos perceber como uma memória discursiva deixa transparecer suas

⁷⁶ Além da *Ep.* 86.15, a expressão também ocorre em 21.5; 28.1 e 3; 56.12; 59.3; 70.2; 84.3; 92.9; 95.69; 104.25; 115.4.

disjunções; não só isso, deixa transparecer também seu modo de inscrição muito particular. A partir dessa reflexão, parece oportuno lançarmos algumas ideias de nossa proposta central que alimenta essa tese, ou seja, tentaremos ver como a memória potencializa as condições do discurso literário das *G.*, na verdade, ela revela uma inscrição que pode ser percebida dentro de um quadro cênico ou dentro de uma cenografia.

Na abertura do livro 2, é possível perceber uma mudança de ânimo em relação ao final do livro 1. Neste, a morte de César é apontada como o motivo para o caos instalado em razão das guerras civis em Roma (1.465-514): o mundo romano é encenado em decadência.⁷⁷ O assassinato de César vem ecoado através de uma memória mítica de uma idade de ferro, como registrado na poesia hesiódica (*Op.* v. 106-201); essa memória mítica fica implícita nos versos finais mencionados do livro 1, mas ela já fora reconhecida nos versos 118-59 do mesmo livro. Vale ressaltar que, historicamente, a morte de César foi um fato bastante recente na memória do público do poema.⁷⁸

No começo do livro 2 – no resumo metapoético da obra, *G.* 1.1-7, esse livro trata do modo mais apropriado para jungir as vinhas aos olmos⁷⁹ – os versos são dirigidos a Baco, o deus do vinho, do teatro e da fertilidade.⁸⁰ Ora, essa mudança de espírito vem construída

⁷⁷ Nas expressivas palavras de Michael Putnam (1979, p. 82) ao introduzir seu comentário ao livro 2: “The first *georgic* ends in chaos. There exists reason neither in nature nor in man’s works. The sun’s black inconsistency is a mirror of our dealings with each other. The symbol of constancy in the heavens behaves extraordinarily when we kill a Caesar. In nature we find an image of ourselves.” O mesmo estudioso, em contraste, considera o livro 2 o mais positivo, otimista, dos quatro.

⁷⁸ Júlio César foi morto nos Idos (15) de março de 44 a.C. em plena Cúria romana. A despeito da popularidade de César, o ambiente em Roma era de incertezas políticas e sociais; as guerras civis, em grande parte, resultaram dos conflitos entre o próprio César e Pompeu. As ambições políticas daquele eram desconhecidas e, em consequência, era crescente receio de seus adversários políticos. A morte de César, no entanto, não parece ter trazido o alívio a essas incertezas (*cf.* Elisabeth Rawson, in *CAH*, Vol. 9, p. 468-90). Vale lembrar uma imagem histórico-política presente na *A.* 6.817-23. Na descrição dos heróis da linhagem de Eneias, Anquises lista Lúcio Bruto imediatamente após os lendários reis Tarquínios (v. 817-8: *uis et Tarquinius reges animamque superbam | ultoris Bruti fascesque uidere receptos?*). Um passo notavelmente paradoxal (introduzido por uma pergunta retórica que impõe variação e energia, sugerindo um contraste com César, conforme nota Horsfall, 2013, p. 556-7) e ambíguo (*cf.* THOMAS, R. F. 2004, p. 211-13, que atribui *animamque superbam* a Bruto e não aos reis Tarquínios, como sugere Sérvio). A esse Lúcio Bruto foi atribuída a reputação de ter enfrentado Tarquínio Soberbo; ele também foi um dos primeiros cônsules romanos (509 a.C.), figurando, assim, como um símbolo republicano. Um espelho desse contraste e dessa ambiguidade pode ser estabelecido entre Júlio César e o descendente de Lúcio Bruto, Marcos Bruto (*c.* 85-42 a.C.), que também manteve sua imagem de seu antepassado associada à luta contra a tirania – por volta de 55 a.C, ele cunhou moedas com a imagem da deusa *Libertas* e de seu antepassado. Curiosamente, em 43-2 a.C., depois de ter recebido do senado o *imperium maius* no Ocidente junto com Gaio Cássio Longino, cunhou sua própria imagem em moedas de ouro (*cf.* Ernst Badian ‘Iunius Brutus, Marcus’, *OCD*). A memória assim deixa rastros de sua diversidade.

⁷⁹ Principalmente os v. 2-3: *...Maecenas, ulmisque adiungere uites, | conueniat...* Esse resumo parece ecoar em algumas fontes: *Schol.Bern.*: *hic liber ‘consitus’ dicitur, ubi de uitibus tractatur* (“este livro é chamado ‘plantado’, onde se trata das vinhas”); “o tema do livro 2 é a cultura das árvores, especialmente da vinha” (CONINGTON & NETTLESHIP, 1881, p. 216; WILLIAMS, 2001, p. 157).

⁸⁰ Em Roma, literariamente, a figura de Baco é associada à poesia, ao lado de Apolo e das Musas. Politicamente, a figura do deus pode adquirir outra dimensão. Alden Smith (2007, p. 52-86) faz uma interessante leitura da reabilitação de Baco nas *G.* A figura desse deus ficou associada a algumas figuras políticas, mormente Marco

num entrecruzamento de sentidos das instâncias da memória, que criam um paralelo entre um mundo caótico e um mundo fértil. Dito doutro modo, o cultivo do campo e sua natural fertilidade aqui, para muito além da superfície de detalhes técnicos, parecem simbolizar o campo mais profundo de mudança de espírito: a alegria advinda do vinho,⁸¹ a abundância das colheitas, o entretenimento promovido pelas representações dramáticas. A evocação a Baco (v. 1-8)⁸² – também por paráfrase na repetição do epíteto “Leneu” (v. 4 e v. 7, termo de origem grega ληνός numa referência à ‘prensa da uva’)⁸³ – aciona na memória discursiva esse novo estado:

*Hactenus aruorum cultus et sidera caeli;
nunc te, Bacche, canam, nec non siluestria tecum
uirgulta et prolem tarde crescentis oliuae.
huc, pater o Lenae (tuis hic omnia plena
muneribus, tibi pampineo grauidus autumnus
floret ager, spumat plenis uindemia labris),
huc, pater o Lenae, ueni nudataque musto
tinge nouo mecum dereptis crura coturnis.* 5

Até aqui cantamos o cultivo de árvores e os astros do céu;
agora a ti, Baco, cantarei, não só contigo os silvestres
ramos mas a prole demorada de crescente oliveira.
Aqui, ó pai Leneu (aqui tudo está cheio de tuas
dádivas, a ti floresce com o palustre outono o prenhe 5
campo, e espuma a vindima em tonéis cheios),
aqui, ó pai Leneu, vem e a meus pés, com mosto
novo, nus tinge, depostos os coturnos.

Nos versos seguintes (v. 9-34), o poema descreve a natureza variada das árvores: algumas nascem espontaneamente (*sponte sua*), outras na raiz de outras árvores e outras brotam por métodos desenvolvidos pelo agricultor. A crítica (e.g. MYNORS, 1994, p. 101-2)

Antônio. Smith sugere que a imagem do deus ficou manchada com o estilo de vida demasiadamente alcoólatra de Antônio, como testemunhado por Plutarco, *Vit. Ant.* 60. Na *A.* 6.791-805, o deus é descrito como um símbolo da natureza e do poder, que anui ao novo regime de Augusto e, em razão disso, sugere Smith, Baco serve como um exemplo otimista do novo regime. Ora, entre a imagem divina desgastada com sua associação a Antônio e a *A.* 6, Virgílio parece promover uma restauração da imagem do deus ao longo das *G.* 2, 3 e 4. Sobre tudo, nas *G.* 4, em que referências ao vinho e à sociedade das abelhas, metaforizando cachos de uva (*G.* 4.555-8), sugerem o poder do deus (do vinho) para estabelecer uma transformação social.

⁸¹ A alegria do livro 2 é contrastada com o pessimismo do livro 1, que até então vinha sendo cantado (*Hactenus*); Baco domina a cena: a vindima, a pisa das uvas, o mosto até os limites da sobriedade (*EV*, p. 680).

⁸² Enfatizada no argumento de La Cerda (p. 286), *Proponit quid dicturus, Bacchum inuocat* (“ele propõe o que haverá de dizer, invoca Baco”), HEYNE (1800, p. 408), FORBIGNER (1844, p. 286), *Propositio cum inuocatione Bacchi* (“Proposição com uma invocação a Baco”), KEIGHTLEY (1846, p. 207) e BENOIST (1884, p. 149).

⁸³ Uma nota etimológica já assinalada por *Serv.*, comentando o v. 4: *Lenaeus autem àπò τῆς ληνοῦ dicitur, id est a lacu: nam quod Donatus dicit ab eo, quod mentem deleniat, non procedit; nec enim potest Graecum nomen Latinam etymologiam recipere* (“Diz-se, porém, que Leneu vem de ληνός, ou seja, da tina de vinho: quanto ao que diz Donato a respeito, pois que abrandar a mente, não procede, pois não se pode tomar um nome grego como etimologia latina.”); La Cerda (p. 286-7) oferece a tradução latina *torculari*, “prensa, lagar”. James O’Hara (1996, p. 266) sugere que Virgílio parece ter feito uma glosa etimológica em *plenis uindemia labris*, “a vindima transborda de tonéis cheios”; *Serv.* parece ter percebido a glosa etimológica, sugere O’Hara, uma vez que nega a sugestão de Donato (*quod mentem deleniat*).

aceita que *A História das Plantas* e *Sobre as Causas das Plantas*, ambas de Teofrasto de Ereso (ca. 372-287 a.C.), discípulo de Aristóteles, são lembradas nesses versos, formando a memória externa. No trecho seguinte (v. 35-46) – que para Mynors (1994, p. 105-6) deve ser tratado como um segundo proêmio –, há uma mudança na interlocução, da figura do camponês à de Mecenas,⁸⁴ o braço direito do imperador César Augusto:

Quare agite o proprios generatim discite cultus, 35
agricolae, fructusque feros mollite colendo,
neu segnes iaceant terrae. iuuat Ismara Baccho
conserere atque olea magnum uestire Taburnum.
tuque ades inceptumque una decurre laborem,
o decus, o famae merito pars maxima nostrae, 40
Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti.
non ego cuncta meis amplecti uersibus opto,
non, mihi si linguae centum sint oraue centum,
ferrea uox. ades et primi lege litoris oram;
in manibus terrae: non hic te carmine ficto 45
atque per ambages et longa exorsa tenebo.

Assim agi, ó agricultas, aprendei os cultivos próprios 35
a cada gênero, e os frutos feros abrandai no cultivo,
e que não fique ociosa a terra. É útil semear o Ísmaro⁸⁵
com Baco e vestir o grande Taburno⁸⁶ com a oliveira.
Sê tu presente, e conclui de uma vez o labor iniciado,
ó encanto,⁸⁷ ó máxima porção merecida de nossa fama, 40
Mecenas, voando pelo vasto mar, faze-te à vela.
Eu não ensejo abraçar tudo com meus versos, não,
ainda que eu tivesse cem línguas e cem bocas, ou férrea
voz. Sê presente e navega junto à costa de prima praia;
à mão-tenente, aqui sendo composto a ti o canto, 45
não me demorarei entre rodeios e longos preâmbulos.

O excerto começa dialogando com o camponês que precisa entender os diferentes cultivos, cada um segundo seu gênero (*generatim*). Subitamente, Mecenas é evocado; ele é o encanto da fama do poeta e ao mesmo tempo um general ocupado com os afazeres da guerra.

⁸⁴ Mecenas, por contraste com o camponês, mas à semelhança de Baco, é endereçado por seu louvor e comando (PUTNAM, 1979, p. 88); Segundo Thomas (1990, p. 162), Virgílio passa do seu endereçado didático para o seu patrono.

⁸⁵ Referência a uma montanha ao sul da Trácia; em Homero (*Od.* 9.39-40), foi saqueada por Ulisses. Para Williams (2001, p. 159), a passagem deve ser lida como uma reminiscência de Homero (*Od.* 9.196ss). Em Lucrécio 5.31 e *A.* (10.350-2), refere-se às montanhas vizinhas também pertencentes à Trácia; aqui nas *G.* há uma conexão com seus famosos vinhos; nas *E.* (6.30), há uma conexão com os cultos órficos e dionisiacos (cf. Glenn Lacki, 'Ismara', *VE*).

⁸⁶ Monte Taburno situado entre os limites de Campânia e Sâmnio, 40 km ao nordeste de Nápoles (MYNORS, 1994, p. 105).

⁸⁷ Em latim, *decus*, “decoro, glória, ornato ou beleza”, termo mais apropriado ao universo retórico, aplicado à justeza do discurso; aqui, como em Horácio *Odes.* 1.1.2, 2.17.4 e Propércio 2.1.74, aplicado a uma pessoa (cf. *OLD* 3; *TLL* 5.1.243.6ss). Uma interessante leitura dos v. 37-46, que toca na questão do estilo suscitado pelo termo *decus*, é feita por Barchiesi (1983, p. 154), segundo a qual a dedicação a Mecenas contém uma antítese simbólica entre a poesia dita didática (de estilo médio, como trataremos na próxima seção) e uma poesia de pretensões mais elevadas.

Então, nos v. 42-3, Virgílio serve-se da tópica das “muitas-bocas”, criando erosões na memória mítica de seus leitores. Essa tópica está presente na *Il.* 2.488-90,⁸⁸ a passagem, por assim dizer, fundadora desse lugar-comum. Na *Il.*, o poeta grego, não sendo capaz de enumerar o grande exército helênico, ainda que tivesse dez línguas e dez bocas, pede ajuda à Musa. Richard Thomas (1990, p. 163-4) observa que a mesma tópica ocorre em outra passagem de Virgílio, *A.* 6.625-7,⁸⁹ e sugere que os versos das *G.*, que também evocam a Ênio, *Ann.* 469-70,⁹⁰ estabelecem uma diferença entre uma potencialidade e um desejo, ou uma preferência, ou seja, em Homero a potencialidade é possível com o auxílio das Musas, em Virgílio há apenas o desejo de não enumerar muitas coisas a Mecenas. Para Thomas, Virgílio parece fundir dois modelos, o homérico e o eniano; nas palavras desse estudioso (*op. cit.*, p. 164), o poeta “converteu o lugar-comum homérico em uma peça de poética calimaquiana”. A anáfora presente em Homero (δέκα... δέκα) ocorre em Virgílio, mas o mantuano eleva o número para cem (*centum... centum*), tanto nas *G.* 2 como na *A.* 6. Parece-nos que, para Thomas, está caracterizada uma alusão múltipla, ou melhor, uma múltipla referência, como ele preferiu chamar (THOMAS, R. F. 1986, p. 193) em oposição a uma confluência acidental.

Stephen Hinds (1998, p. 34-9) problematiza a segurança pretendida por Thomas nessa passagem e parece corroborar, sugerimos, a ideia das disjunções que decorrem da memória. Nota Hinds que a “voz férrea” virgiliana substitui o “de bronze... o peito” homérico, uma mudança do bronze para o ferro, e outra do peito para a voz. Assim, Ênio entra no diálogo, uma vez que sua passagem fragmentada trazia a mudança de metal. A questão dos dois modelos fica mais complexa, observa Hinds, se levarmos em conta os comentários de Sérvio aos versos das *G.* e da *A.*: às *G.* 2.42: *NON EGO CUNCTA MEIS: Lucretii uersus; sed ille aerea uox ait, non ‘ferrea’* (“verso de Lucrécio; mas ele diz uma ‘voz brônzea’, não ‘férrea’”); à *A.* 6.625: *NON MIHI SI LINGUAE CENTUM SINT: Lucretii uersus sublatus de Homero, sed aerea uox dixit* (“verso de Lucrécio tomado de Homero, mas ele diz ‘voz

⁸⁸ πλῆθὺν δ’ οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ’ ὀνομήνω| οὐδ’ εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι δέκα δὲ στόματ’ εἴεν| φωνὴ δ’ ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη (“Da multidão não direi coisa alguma nem mesmo os seus nomes| nem que tivesse dez bocas e dez também línguas tivesse| voz incansável e forte e de bronze infrangível o peito”). Tradução de Carlos Alberto Nunes (2001).

⁸⁹ *Non mihi si linguae centum sint oraue centum,| ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas,| omnia poenarum percurrere nomina possint* (“Ainda que eu tivesse cem línguas e cem bocas| e uma voz férrea, eu não poderia abarcar todos os tipos| de crimes e percorrer todas os nomes de castigos”).

⁹⁰ Vale lembrar que o estado fragmentário de Ênio é fator um complicador para a análise de múltiplas referências. Assim, Thomas cita os versos fragmentados – falta a apódose – restaurados por Otto Skutsch (1985 = fr. 547-8 Warmington, 1934): *non si, lingua loqui saperet quibus, ora decem sint,| innumerum, ferro cor sit petusque reuinctum* (“ainda que houvesse dez bocas, pelas quais a língua pudesse falar| o incontável, o coração e o peito fossem atados com ferro”). Os *Schol.Bern*, na glosa ao v. 43, já reconheciam o diálogo com Ênio, dizendo que o verso é de *Homerici sensus; sic etiam Ennius: ‘ora decem’*.

brônzea”). Sêrvio parece sugerir que Lucrécio (fr. 1.1)⁹¹ foi outro modelo, um terceiro, para Virgílio. Outra complicação pode surgir se considerarmos que Macrôbio, *Sat.* 6.3.6, cita o poeta épico Hóstio (fr. 3)⁹² já modificando o número homérico de dez para cem. Teríamos, então, um quarto modelo?

Ora, a tentativa de encontrar modelos um tanto seguros – diríamos uma memória exterior segura, nos termos de Hinds, negociações seguras – pode se transformar numa tarefa problemática. Nos versos em questão, os processos alusivos sugerem mais complexidade que precisamente segurança. Tal complexidade, no entanto, pode ser vista como parte da dinâmica discursiva. Recorrer a uma gama de saberes anteriores – vimos no capítulo anterior que os críticos da literatura clássica têm uma preocupação tal com a segurança que chegam a discutir critérios de intencionalidade – é constitutivo de toda atividade discursiva. Parece-nos, assim, mais interessante abstrair uma memória interna que vem construída nesses versos das *G.* Para tanto, vale retomar o que o próprio Richard Thomas observou quanto à potencialidade e ao desejo na passagem citada. Dito doutro modo, no poema homérico, há uma incapacidade de enumerar a multidão dos soldados e das embarcações gregas, no entanto, com o auxílio das Musas, as deusas da poesia e da memória, a tarefa colossal se torna possível. Nas *G.* 2.42-3, por sua vez, o desejo expresso e enfático (*non ego... opto*) é o de não lembrar uma miríade de coisas. De certo modo, o poeta faz uma recusa, ou seja, ele dispensa o auxílio das musas: não é de seu interesse gastar o tempo de Mecenas com rodeios. Noutras palavras, a tópica das “muitas bocas”, aqui, ajusta-se à ideia de não ocupar Mecenas com assuntos diferentes da guerra.⁹³ Há, nesses versos, uma memória interna que não só deixa rastros do jogo intertextual (um complexo emaranhado intertextual de múltiplas relações textuais – o que parece dar azo à categoria da “múltipla referência” desenvolvida por Thomas (1986, p. 193)), mas também, e sobretudo, deixa sobressair o modo muito particular da enunciação das *G.* Esses versos também, sugerimos, constroem uma memória interna sobre a imagem de Mecenas, noutras palavras, eles não dizem necessariamente que Mecenas estaria sobremodo ocupado com as

⁹¹ Presente na edição de J. Martin (1969, p. 281): *non ego cuncta meis amplecti uersibus opto. non, | mihi si linguae centum sint ora que centum, aerea uox* (“eu mesmo não quero abarcar tudo com meus versos. | Ainda que eu tivesse cem línguas e cem bocas, uma voz brônzea”). Ver também Philip Hardie (2009, p. 74), o fragmento é inserido numa discussão religiosa.

⁹² Segundo Macrôbio: *Homeri est: οὐδ’ εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι δέκα δὲ στόματ’ εἶεν. hunc secutus Hostius poeta... hinc Vergilius ait: non mihi si linguae centum sint ora que centum.* [Destaques nossos]. Hóstio (ca. séc. 2^a a.C.) seguiu Homero, e Virgílio, Hóstio. O fr. 3 (cf. edição de W. Morel & K. Büchner, 2011, p. 91, e comentário de E. Courtney, 2001, p. 53) é do segundo livro do poema épico *Bellum Histricum* (ca. 129 a.C.): *non si mihi linguae | centum atque ora sient totidem uocesque liquatae* (“ainda que eu cem | línguas e bocas tivesse e tantas vozes puras”). Para *liquatae*, Courtney sugere “melodiosa, purificada”; cf. *OLD liquo* 3, “tornar (a voz) clara e melodiosa”.

⁹³ Não perturbar o soberano com questões menores configura-se como um topos, presente noutros poetas augustanos (cf. o início da “carta a Augusto” de Horácio, *Epist.* 2.1.1-4).

atividades da guerra – o que seria historicamente plausível –, mas eles parecem construir a imagem ou o *ethos* particular do líder romano. Estaríamos, nesse sentido, diante do Mecenas das *G.* de Virgílio, diante da imagem do líder construída sob a gestão da memória.

A linguagem campesina permite diferentes leituras, e essa linguagem se mostra parte constitutiva do poema: o campo parece metaforizar o mítico, o literário,⁹⁴ o social, o político e o histórico. Nos versos seguintes, vemos o poema descrever os métodos de enxerto (v.47-82), os diferentes tipos de cultivos e de plantas (v.83-88), sobretudo, as vinhas e os diversos tipos de vinhos produzidos por cada uma (v.89-108), e ainda as características típicas do cultivo de cada país ou região (v.109-135). Nos versos 136-176, há um entusiasmado louvor às terras italianas (*EV*, p. 680), passagem conhecida como os *Laudes Italiae*, decerto em alusão ao v. 138 (*laudibus Italiae certent...*) e em conformidade com a crítica serviana.⁹⁵ Trata-se de uma digressão (La Cerda, p. 310: *digreditur in laudes Italiae*; cf. HEYNE, 1800, p. 440; FORBIGER, 1844, p. 308) que divide a opinião dos comentadores modernos. Há quem leia o louvor por um tom mais positivo, otimista, como R. A. B. Mynors (1994, p. 119-125),⁹⁶ e há que leia por um tom mais pessimista, como Richard Thomas (1990, p. 179-190).⁹⁷

⁹⁴ Particularmente interessante é o recente artigo de John Henkel (2014, p. 33-66). Nesse estudo, a linguagem técnica do cultivo de plantas dos versos 9-82 das *G.* 2 é estudada pela perspectiva de uma alegoria metapoética. Não pontuaremos mais detalhes aqui para não deslocarmos a discussão de uma posição mais estratégica; faremos isso quando tratarmos das forças simbólicas das *G.* no capítulo terceiro, ponto 3.2.2.

⁹⁵ *Serv. ad geor.* 2.136: *Iam incipit laus Italiae, quam exsequitur secundum praecepta rhetorica: nam dicit eam et habere bona omnia et carere malis uniuersis* (“Agora começa o louvor à Itália, que se faz segundo preceitos retóricos, pois ele diz que ela [a Itália] tem todos os bens e carece dos males universais”). Lembra-nos Mynors (1994, p. 119) que discursos laudatórios a cidades foram parte de uma temática retórica e poética relativamente frequente na antiguidade: entre os retóricos, por exemplo, Quintiliano (*Inst.* 3.7.26-7) reconhece esses discursos como uma espécie do gênero epidíctico; entre os poetas foram empregados por Homero em *Od.* 13.242-9, louvor a Ítaca, *Od.* 15.403-14, louvor à Síria; por Sófocles, *Édipo em Colono* 668-719, louvor a Atenas; na prosa latina, por Varrão, *Rust.* 1.2.3-6, que também escreve um louvor à Itália; por Vitruvius, *De Arch.* 6.1.10-11, um louvor ao povo romano; por Plínio, *NH* 3.39-42, 37.201-2, um louvor à cidade de Roma; na poesia, além de Virgílio, por Propércio, 3.22.17-42, que também compõe um famoso elogio à Itália. Ademais, a passagem poderia ser discutida pela questão da etnografia antiga. Noutro momento, valeria submeter a passagem a uma investigação sobre a etnografia presente no *corpus* hipocrático – sobretudo no tratado *Ares, Águas e Lugares* (cf. uma apresentação e uma tradução para o português de Henrique Cairus em CAIRUS, H. F. & RIBEIRO Jr., W. *Textos Hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005) –, sua atualização na poesia helenística e sua reatualização em textos clássicos ulteriores.

⁹⁶ Mynors (1994, p. 119) parece crer num profundo envolvimento do poeta com o louvor à natureza italiana, num tom, um tanto, patriótico, ascendendo a um elogio em que passado, presente e futuro se fundem.

⁹⁷ Thomas argumenta que, em poesia, os exemplos de louvor a cidades sugerem tradicionalmente lugares utópicos. Trata-se, corroborando Sérvio, de um exercício retórico. Toda a passagem nos remete para uma ficção muito dificilmente laudatória. Para ele, os leitores estariam diante de um mundo romano de conflitos, de distorções e de ambiguidades. Nessa digressão, segundo Thomas, é preciso ter em mente a ideia do *labor*, que percorre o poema como um todo. Nesse sentido, A Idade de Ouro, uma *Saturnia tellus*, é extremamente irônica. O *labor* pertence à Idade de Prata, a idade do trabalho agrícola, das lutas pelo poder, das cidades portentosamente construídas.

Há também quem considere que os dois tons subsistam, como Christopher Nappa (2005, p. 78-85)⁹⁸ e Matheus Trevizam (2010, p. 135-43).⁹⁹ Vejamos o elogio:

*Sed neque Medorum siluae, ditissima terra,
nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus
laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi
totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.
haec loca non tauri spirantes naribus ignem 140
inuertere satis immanis dentibus hydri,
nec galeis densisque uirum seges horruit hastis;
sed grauidae fruges et Bacchi Massicus umor
impleuere, tenent oleae armentaque laeta.
hinc bellator equus campo sese arduus infert, 145
hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus
uictima, saepe tuo perfusi flumine sacro,
Romanos ad templa deum duxere triumphos.*

Mas nem as selvas dos Medos, riquíssima terra,
nem o belo Ganges e o Hermo¹⁰⁰ turvo pelo ouro
com a Itália disputariam em louvor, nem a Bátria, a Índia,
e toda a Pancaia,¹⁰¹ pingue de areias turíferas.
A tais locais os touros que exalam fogo pelo nariz, 140
dos dentes de imensa hidra nascidos, não revolvem,
nem a sega ouriça com hastas e elmos densos,
mas os prenhes grãos e o vinho Mássico¹⁰² de Baco
sobejam; há oliveiras e armentos fecundos,
aqui belaz corcel ao campo, soberbo, se atreve, 145
aqui, Clituno,¹⁰³ alvos rebanhos e touro, a máxima
vítima, amiúde afluem ao teu rio sacro,
aos templos sagrados conduzem triunfos romanos.

⁹⁸ Para Nappa, os *Laudes Italiae* encontram lugar na história real de Roma. No entanto, a leitura positiva ou otimista é apenas uma primeira camada, que poderia levar os receptores romanos a um sentimento de patriotismo após a batalha de Ácio, em 31 a.C., batalha em que Otávio venceu Cleópatra e Marco Antônio. Uma segunda camada pode ser percebida: a passagem, enquanto peça retórica, pode revelar um exagero, uma ironia. Vale a pena o confronto com a leitura da ironia na análise de David Quint (1993, p. 21-46) da descrição da batalha de Ácio no escudo de Eneias (*A.* 8.675-728). Parece haver uma ideologia imperial por trás da descrição do escudo. Como nas *G.* 2.136-76, a propaganda augustana é feita pelo contraste com o oriente. No cotejo entre as passagens da *A.* e das *G.*, é interessante notar que os epítetos positivos aplicados à geografia oriental (*ditissima*, *pulcher*, *pinguis*) não aparecem na descrição do escudo. Nesse sentido, seguindo a interpretação de Nappa, parece que se acentua a sensação de exagero ou ironia da construção retórica da passagem das *G.*

⁹⁹ Trevizam, que também coteja os *Laudes Italiae* de Virgílio com os de Varrão (*Rust.* 1.2.3-8), lança um problema que se coaduna com a leitura de Nappa, a saber, a *laudatio* nas *G.* parece disfarçar uma *uituperatio* (Trevizam pondera os efeitos retóricos a partir do postulado do *Rhet. Her.* 3.6.10). A linguagem hiperbólica apoia a hipótese de uma sutil ironia no louvor, fazendo do tom otimista “uma camada superficial” (*op. cit.* p. 142).

¹⁰⁰ Ganges e Hermo, respectivamente rio da Índia e da Lídia.

¹⁰¹ Bátria... Pancaia. Em latim, *Bactra* (*Schol. Bern.:* *urbs Persarum*), parece referir-se à principal cidade da região da Bátria, na Ásia central, entre o rio Oxus e Hindu-Kush, nos dias atuais, ao norte do Afeganistão, a cidade seria a moderna província de Bactro ou Balkh (*cf.* Llewelyn Morgan, ‘Bactria’, in *VE*). Pancaia, ficcional ilha da costa sul da região da Arábia (*Ps. Probus:* *Persidis regio*), caracterizada como uma terra de bem-aventurança, consagrada aos deuses, e lugar do santuário de Zeus Trifílio (Zeus das Três Tribos, *cf.* *DServ.*); aqui tomada pela Arábia, produtora de incensos (*cf.* Davide A. Secci, ‘Panchaia’, in *VE*).

¹⁰² Monte Mássico ao norte da Campânia.

¹⁰³ Rio da Úmbria.

Não é absurdo dizer que a linguagem do campo e do cultivo de árvores foi atravessada por muitas instâncias da memória. Thomas (1990, p. 181-2) vê nos versos 140-4 uma descrição etnográfica, típica de discursos laudatórios, marcada pelas partículas *non... nec... sed*;¹⁰⁴ com isso, o poeta pretende dizer que na Itália *não* há touros que exalam fogo das narinas, *nem* a sega ouriça com hastes e elmos, *mas* há prenhes grãos e vinho, oliveiras e rebanhos muito produtivos.¹⁰⁵ A descrição, diz-nos Thomas, é utópica, à semelhança de Homero, *Od.* 9.119-24. Naturalmente, essa linguagem utópica corrobora o aspecto político da passagem, ou seja, a sua função propagandista augustana – de certo modo ambígua – por oposição ao Oriente.¹⁰⁶ Mitologicamente, a Itália foi abençoada com a ausência de bestas e feras aterrorizantes.¹⁰⁷ Pelo contrário, os cavalos bélicos alimentam a máquina de guerra de Roma, e os touros os seus rituais.

¹⁰⁴ Na linha de uma abordagem narratológica, Irene De Jong (2004, p. 326 e 379) chama esse emprego de negativas aplicadas a discursos encomiásticos a cidades de “técnica de descrição pela negação”. De Jong usa essa expressão para explicar passagens da *Od.* 13.236-49, o louvor a Ítaca, e *Od.* 15.403-14, louvor à ilha de Síria ou Círos. Em ambos os encômios, é notável o emprego correlativo das negativas (na primeira, οὐδέ... οὐχ... οὐδέ... οὐδ’; na segunda, οὐ... ἀλλ’...οὐ...οὐδέ...ἀλλ’). Mynors (1990, p. 119) e Thomas (1994, p. 179-180) fazem referência aos excertos homéricos como modelos para os *Laudes Italiae*. De modo similar, as descrições da Idade do Ouro são significativamente marcadas por estruturas negativas: *nec, non...*, estabelecendo uma interessante variação da “técnica de descrição pela negação” (cf. Hesíodo, *Op.* mormente a descrição da raça argêntea, v.134-9, οὐκ... οὐδ’... οὐδ’... οὐκ, e da raça férrea, v. 182-91, οὐδέ... οὐδέ... οὐδέ... οὐδέ... οὐδέ... οὐδέ... οὐδέ... οὐδ’ οὐτ’, M. West (1978, p. 185 e p. 200-1) e W. J. Verdenius (1997, p. 90-2 e 109-13) exploraram os aspectos do estabelecimento textual dessas partículas, pouquíssima atenção foi dedicada aos aspectos estilísticos; Arato, *Phaen.* v. 108-11, οὐπω... οὐδέ... οὐδέ... οὐπω; Lucr. 5.929-35, *nec... nec... nec... nec... nec... nec... neque*, e 5.953-9, *necdum... neque... nec... neque... nec*; G. 1.125-8, *nulli... ne fas erat... nullo*; Ovídio, *Ars am.* 2.479-80, *nullo magistro... arte nulla*; Manílio, *Astronômica* 1.71-7, *nec... necdum... nec... nec*.)

¹⁰⁵ Grãos, vinho e oliveiras, e rebanhos, em latim, *fruges et umor, oleae armentaque*. Segundo Thomas (1990, p. 182), Virgílio sintetiza três categorias da agronomia, objetos dos livros 1, 2 e 3 das *G.*, todas representadas pela abundância (*gravidae... implevere... laeta*). As três categorias ocorrem noutros passos do poema (1.443-4; 2.221-3, 516-17; 4.329-31, 559-60), reforçando os grupos dos três primeiros livros e, em consequência, Thomas sugere, tornando as *G.*4 um livro separado, que deve ser tratado em outro plano.

¹⁰⁶ Para construir sua utopia, o poeta evoca uma parte do mito de Jasão – mormente a versão do mito por Apolônio de Rodes, *Arg.* 3.1278- 1407, sobretudo o v. 1292: [τάυροι] πυρὸς σέλας ἀμπνεῖοντες, “[touros] que exalam chamas de fogo”. O’Hara (1996, p. 268-9), seguindo David Ross (1987, p. 115-6), sugere que o mito de Jasão já vinha sutilmente sugerido nos v. 126-135: *Media* (v. 126), *felicis mali* (v. 127) e *nouercae*, “madrastas”, (v. 128) antecipam a figura de Medeia, no mito esposa apaixonada capaz de, para atingir o pai de seus filhos, tirar a vida desses com suas fórmulas (cf. também *uenena*, v. 130); *Ps.Probus* nota a associação da *Media* com Medo, filho de Medeia. O’Hara vê uma engenhosa etiologia etimológica; nos v. 134-6, há um jogo que evoca a figura de Medeia em *Medi* (v. 134), *medicantur* (v. 135) e *Medorum* (v. 136); o mito, então, encontra sua completude nos v. 140-1 com a alusão ao mito de Jasão.

¹⁰⁷ Nos versos 149-54, mais elogios à terra italiana. Lá o tempo é mais favorável, os frutos são duplamente abundantes, e não há tigres, leões e serpentes: *hic uer adsidium atque alienis mensibus aestas:| bis gravidae pecudes, bis pomis utilis arbor. at rabidae tigres absunt et saeua leonum| semina, nec miseros fallunt aconita legentis,| nec rapit immensos orbis per humum neque tanto| squameus in spiram tractu se colligit anguis*. (“cá as flores demoram e o calor noutros meses| duplos fatos prenhes, duplo pomar de frutos| raivosos tigres faltam e dos leões as sevas| sementes, aos pobres campestres não enganam| as ervas; nem ao chão roja os orbes imensos| nem com tal rasto escamosa serpe se enoda”). Cf. os deuses bestiais do lado do Egito na batalha de Ácio cravada no escudo de Eneias (*A.* 8.675-728). No centro da batalha (v. 698-703), um paralelo entre as frotas romanas e egípcias e os respectivos deuses é criado: *omnigenumque deum monstra et latrator Anubis| contra Neptunum et Venerem contraque Mineruam| tela tenent; saeuit medio in certamine Mauors| caelatus ferro tristisque ex*

Nos versos seguintes do louvor (v.155-160), a engenharia romana também foi lembrada. Os produtos italianos agora são de outra natureza, estando diretamente relacionados à habilidade de construir represas, diques, canais etc. Em seguida, o poema metaforiza os frutos, digamos, mais dignos produzidos em território itálico: a rusticidade romana (v. 167, *genus acre uirum*) que, mediada por tal caráter rígido e bélico, fundou os alicerces do império então emergente. O uso de *genus* aqui é muito significativo. Nos primeiros versos (v. 9-82), o livro 2 se propõe a tratar de cada espécie ou gênero (v. 20 *omne genus*) de plantas. Parece possível estabelecer uma relação entre *genus* do início do livro e *genus* do v. 167 dos *laudes Italiae*. Os versos iniciais do livro 2 foram estudados metapoeticamente por John Henkel (2014, p. 33-66), analisando os termos típicos da linguagem técnica do campo (*genus, liber, caudex* etc.) como metáfora da terminologia poética. Pontuaremos, no capítulo seguinte, outros detalhes da interpretação de Henkel; neste momento, queremos apenas enfatizar a instância metafórica de *genus* no livro 2. A raça das plantas dá lugar à espécie, à raça, das antigas *gentes romanas* (Thomas, 1990, p. 188, nota que *genus acer* ocorre mais uma vez nas *G.* 3.264, numa especificação dos lobos). Continuando com a metáfora, os frutos agora são os antigos clãs romanos (Marsos, Sabinos, Liguos, Volscos, Décios, Mários, Camilos, Cipíões; homens excepcionais “produzidos” pela terra benéfica) e, sobretudo, o atual herói, na verdade, um deus (*cf.* *G.* 1.24-42), César Augusto, no presente da narrativa em guerra, em Ácio, contra o Egito de Cleópatra e Marco Antônio. Os versos fazem um percurso histórico, temporal, dos grandes nomes do passado ao grande líder do presente. Dito doutro modo, o poema faz um particular percurso do campo à política, dos produtos da terra às famílias romanas mais tradicionais, dos fundadores a César:

*an memorem portus Lucrinoque addita claustra
atque indignatum magnis stridoribus aequor,
Iulia qua ponto longe sonat unda refluxo
Tyrrhenusque fretis immittitur aestus Auernis?
haec eadem argenti riuos aerisque metalla* 165
*ostendit uenis atque auro plurima fluxit;
haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam
adsuetumque malo Ligurem Volscosque uerutos
extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,* 170
*Scipiadas duos bello et te, maxime Caesar,
qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris
imbellem auertis Romanis arcibus Indum.*

aethere Dirae,| et scissa gaudens uadit Discordia palla,| quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello (“todos os gêneros de deuses bestiais e Anubis, o Ladrador,| contra Netuno e Vênus e contra Minerva| lançam armas; enfurece-se no meio do prélio Marvote| no ferro ornado e do éter as Diras cruéis,| e regozijando-se marcha a Discórdia de manto rasgado, a quem Belona segue com saguinário azorrague”). No recorrente contraste entre oriente e ocidente na poesia virgiliana, os deuses egípcios são classificados como *omnigenumque deum monstra* ou “todos os gêneros de deuses bestiais”.

*salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem
ingredior sanctos ausus recludere fontis* 175
Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.

Não lembrarei os portos e em Lucrino os diques
construídos, o mar por grandes murmúrios agitado,
a onda Júlia que soa ao longe para o oceano revolto,
o Tirreno que se faz agitado ao estreito Averno?
Ela própria rios de prata e metais de bronze, 165
por suas veias difunde e aflui ouro numeroso.
Ela, raça acre de homem, os Marsos e os púberes
Sabinos, os Lígures terríveis, os Volscos
dardejantes gerou, ela, os Décios e os Mários,
os grandes Camilos, os rijos Cipiões, também tu, grande 170
César, que nos litorais extremos da Ásia agora,
vencedor, à imbele Índia deixas as colinas de Roma.
Salve, magna prole de grãos, terra Satúrnica
magna prole de varões: a ti os assuntos de antigo louvor
e arte dedico e ousa revelar as fontes sagradas, 175
canto um poema de Ascria pelas urbes romanas.

Como se percebe na passagem acima, a descrição etnográfica chega aos heróis romanos, homens acostumados à guerra; ironicamente, a “magna prole de grãos” é, simultaneamente, uma “magna prole de varões” (cf. *A.* 6.784), e ela é chamada de “terra Satúrnica”. Essa expressão é extremamente ambígua e parece refletir a própria constituição dinâmica do poema. Richard Thomas (1990, p. 189-90) pontua duas questões que sugerem certa ironia na expressão: primeiro, a palavra *Saturnia* revela uma impossibilidade diante de uma visão mais ampla do mundo agrícola das *G.*, em que o peso do *labor* indica o fim de uma idade de ouro (cf. *G.* 1.118-46); segundo, a ironia da expressão *Saturnia tellus* se estabelece com os versos anteriores, ou seja, a paz de uma idade de ouro vem contrastada com os grandes guerreiros italianos que construíram a fama de Roma pela guerra. R. A. B. Mynors (1994, p. 124-5), por sua vez, lembra a expressão *Saturnia terra*, que ocorre em Ênio (fr. 21 Skutsch = fr. 26 Warmington);¹⁰⁸ para ele, essa lembrança eniana na expressão de Virgílio é positiva por três razões: primeiro, a identidade com o Cronos grego, primeiro rei do Lácio, numa menção aos antepassados;¹⁰⁹ segundo, a civilização é levada para o campo, o termo

¹⁰⁸ Trata-se de um fragmento de Ênio que sobreviveu em Varrão, *Ling.* 5.42, em que o gramático faz um registro de como o poeta arcaico se referia, em sentido estrito, à colina do Capitólio ou ao Lácio. Skutsch (2003, p. 180) ratifica tal sentido nesse fragmento eniano, mas registra que a expressão *Saturnia* pode ter um sentido mais amplo, referindo-se à Itália, conforme vemos em *G.* 2.173 e *A.* 8.329.

¹⁰⁹ Em Hesíodo, *Theog.* v. 137-8, 154ss e 453ss, Cronos (Saturno), após ser destronado por seus filhos, foi encarcerado no Tártaro; variantes do mito colocam o Titã em diferentes lugares; e, em *Op.* v. 111, Cronos é associado a uma idade de ouro. Na *A.* 8.319-27, Saturno, após seu destronamento, estabelece a idade de ouro no Lácio. No v. 323 da *A.* 8, o poeta faz um jogo etimológico com *Latium* como o lugar em que Saturno “teria se escondido” *latuisset* (*Serv.* e *DServ. ad hoc: et Vergilius Latium uult dici, quod illic Saturnus latuit fugiens Iouem*). Sérvio cita uma etimologia similar para *Latium* feita por Varrão (cf. FUNAIOLI, fr. 394, p. 350) em

Saturnia tem relações com *satus*, “semeadura” (cf. Varrão, *Ling.* 5.64; Ernout-Meillet, p. 596); terceiro, há uma associação mitológica com a idade de ouro (cf. nota 104, o emprego das partículas negativas). É forçoso dizer que os dois comentadores têm razão. Não há problemas, nos parece, em identificar um modelo eniano na expressão. A questão seria perceber como Virgílio constrói sua própria tradição geórgica de uma *Saturnia tellus*; a expressão, sugerimos, é parte de um discurso dinâmico, um jogo de dito e não dito, uma polifonia constitutiva.¹¹⁰

A passagem termina de um modo literariamente rico e belo. O poeta dedica a essa terra itálica os “assuntos de antigo louvor e arte”;¹¹¹ ele tem a ousadia¹¹² de “revelar as fontes

razão da localização geográfica, “escondido” entre os Alpes e os Apeninos. Uma etimologia mais precisa, no entanto, é desconhecida (cf. Ernout-Meillet, p. 343). Ver mais detalhes em O’Hara (1996, p. 207-8).

¹¹⁰ À semelhança dos estudos da teoria das “duas vozes” na *A.*, mormente os de Adam Parry (1963) e de R.O.A.M. Lyne (1984). Para mais detalhes da teoria das “duas vozes” da Harvard School, das polifonias distintas e ambíguas na *A.* cf. R. F. Thomas, ‘two voices’ in *VE*. Quanto à questão da polifonia nas *G.*, Monica Gale (2000, p. 11; cf. p. 42-3 e 245) explora a justaposição de Hesíodo e Lucrécio em *G.* 2.490-4, uma passagem programática – central para as *G.*, segundo a estudiosa, ou para toda a poesia virgiliana (NELIS, 2004, p. 73-107.) –, que parece problemática, uma vez que põe em diálogo duas percepções antigas (a moral hesiódica e a ciência lucrecina) e díspares; segundo Gale, essa disparidade revela um modo emblemático de leitura das *G.*, a saber, de que se trata de um poema polifônico, que orquestra diferentes vozes da tradição didática (GALE, *op. cit.*, 58).

¹¹¹ “Antigo louvor e arte” (*et artem*, cf. a citação de Sêrvio na passagem acima, em que ocorre a variação *artis*), Conington & Nettleship sugerem que “arte” indica a arte agrícola (cf. *G.* 1.122). “Assuntos”, em latim, *res*, que Paige (1898, p. 259-60) traduz por “task”, que pode significar, segundo o comentador, a tarefa de dedicar à Itália (1) o tema agrícola e (2) a tarefa de cantar o tema diante da figura de Hesíodo, o poeta grego que conquistou no passado a fama de cantar o tema em poesia.

¹¹² Essa ousadia é geralmente interpretada pelos críticos sugerindo que Virgílio foi o primeiro poeta latino a cantar o tema do campo em versos, cf. HEYNE, 1800, p. 449; FORBIGER, 1844, p. 314; PAGE, 1898, p. 260; BENOIST, 1884, p. 166. No entanto, a alusão a Ênio aqui nos conduz ao tema da primazia na literatura latina. Nos primeiros versos do livro 3 das *G.*, o poeta anuncia um projeto ambicioso, um novo caminho deve ser tentado para que ele possa se erguer do chão e, vencedor, voar pelos lábios dos homens (*temptanda uia est, qua me quoque possim | tollere humo uictorque uirum uolitare per ora*, v. 8-9); estes versos aludem ao epitáfio de Ênio (*uolito uiuos per ora uirum*, fr. 46 Courtney, 2011, p. 43; cf. também nota 122). Nesse novo projeto, o poeta toma para si a primazia: “eu primeiro à pátria, se me restar vida, retornando| do monte Aônio, trarei comigo as Musas” (*primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, | Aonio rediens deducam uertice Musas*, v. 10-11). A questão é que anteriormente Lucrécio atribuiu a Ênio a primazia de ter trazido do Hélicon uma coroa de perene folhagem (1.117-9: *Ennius ut noster cecinit, qui primus amoenus | detulit ex Helicone perenni fronde coronam, | per gentes Italas hominum quae clara clueret*: “Como cantou nosso Ênio, que primeiro, do ameno Hélicon, | trouxe uma coroa de perene folhagem, | que, gloriosa, se afamaria pelas gentes itálicas dos homens”). Uma discussão sobre os versos de Lucrécio e de Virgílio e os fragmentos de Ênio é proposta por Hinds (1998, p. 52-6). O estudioso apresenta duas interpretações para a alegada primazia de Virgílio diante de Ênio. Em sentido mais literal, a primazia de Virgílio seria algo equivalente a “o primeiro entre os mantuanos” – sentido proposto por Serv. (*ad G.* 3.10, *quod ante ipsum nullus Mantuanus poeta fuit*), acompanhado por Heyne (1800, p. 542) e Forbiger (1844, p. 370) e sugerido, ao que parece, pelo vocativo *Mantua* em *G.* 3.12. Em um sentido mais conciliador, as imagens de Ênio trazendo uma coroa de perene folhagem e a de Virgílio trazendo consigo as próprias musas sugerem que ambos os poetas foram pioneiros num determinado tipo poético (cf. PAGE, 1898, p. 291; WILLIAMS, 2001, p. 179). Para Hinds, no entanto, os dois sentidos não oferecem uma resposta satisfatória à primazia. Virgílio, cronologicamente, foi um poeta “novo” em relação a Ênio, o poeta “antigo”. A questão é que Ênio fora também um poeta “novo” em relação a outros, Andronico e Nêvio, por exemplo. Ora, as ideias de “novo” ou “antigo”, lembra-nos Hinds, são construída na recepção. Assim, a alegação de primazia carrega algo de ficcional; literariamente, o poeta se diz pioneiro quando de fato não é.

sagradas”. Parece haver um complexo entrecruzamento aqui com a ideia de “fonte”.¹¹³ La Cerda (p. 316) viu *sanctos ausus recludere fontis* como uma alusão a Ênio (fr. 210 Skutsch = fr. 235 Warmington, *Nos ausi reserare*, “ousei desvendar a nós”);¹¹⁴ Conington & Nettleship (1881, p. 234) sugeriram se tratar de um empréstimo de Lucrécio (1.927-8, *iuuat integros accedere fontis| atque haurire*,¹¹⁵ “é proveitoso ir às integras fontes| e beber”), Virgílio, segundo eles, teria introduzido uma noção religiosa: o poeta considerou importante revelar sua fonte sagrada (cf. KEIGHTLEY, 1846, p. 221).

Ênio, a despeito de fragmentado, parece ser lembrado em razão da ousadia, e Lucrécio em razão das “íntegras” ou “puras fontes” (*integros... fontis*). Thomas (1990, p. 190), a despeito de considerar o estilo lucreciano, vê nas *G.* uma imagem diferente de Lucrécio: este reproduz o movimento de ascender às fontes e beber delas, ao passo que nas *G.*, o poeta pretende revelar suas fontes. Assim, seria possível falar em um modelo eniano e outro lucreciano. No entanto, outro modelo parece presente aqui, se não alusivamente, pelo menos seu eco pode ser percebido. A imagem da “fonte” também encontra lugar na poesia de Calímaco, e um sentido também religioso pode ser percebido: no Hino a Apolo, v. 108-12,¹¹⁶ esse deus, em seu embate com a Inveja (*Φθόνος*) que não admira o aedo que não canta um oceano de coisas – ou seja, que não faz longas composições –, diz que a grande corrente (*μέγα ρόος*) do rio assírio arrasta muita sujeira e lixo, ou seja, nos grandes volumes há inevitáveis

¹¹³ Uma “fonte” poética, literária, cf. *TLL* 6.1.1024.12ss.

¹¹⁴ Ponderando sobre a reconstrução desse fragmento, Skutsch (2003, p. 375) avalia o excerto *ausus recludere fontes* virgiliano – imitado por Columela *Rust.* 10.435 – como uma possível solução textual. A questão, no entanto, permanece aberta; segundo Skutsch, o *recludere fontes* de Virgílio soa natural, mas um *reserare fontes* soaria forçado. Em substituição à metáfora da fonte, ele julga bastante plausível a metáfora da “porta” presente em Platão *Phdr.* 245a (Μουσῶν... θύρας), Lucílio v. 1028 (*claustra Camenae*) e até Lucr. 1.70 (*effringere... arta... portarum claustra*).

¹¹⁵ Parece haver, por sua vez, um eco de Lucílio em Lucrécio: *quantum haurire animus Musarum e fontibus gestit*: “quanto minha mente deseja beber das fontes das musas” (30.1061, ed. WARMINGTON, 1938).

¹¹⁶ ‘Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγα ρόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ| λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει. | Διοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλλισσαι, | ἀλλ’ ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει | πίδακος ἔξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον’: “Do rio Assírio desce grande corrente, mas muitas coisas,| sujeiras da terra e muito lixo arrasta sobre a água. | A Deméter as abelhas não levam água de toda fonte,| mas da límpida e pura que pequena brota| de nascente sagrada junto a monte seletor.” No epigrama 28, a “fonte” serve novamente como metáfora metapoética: Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ| χαίρω, τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει· | μισέω καὶ περιφοίτων ἐρώμενον, οὐδ’ ἀπὸ κρήνης| πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια. “Detesto o poema cíclico, nem me agrado| com um caminho que leva a muitos. | Odeio também o amante inconstante, dessa fonte| não bebo; detesto todas as questões públicas.” Esse epigrama sugere a *recusatio* calimaquiiana, ou seja, não é característica de sua poesia cantar os poemas dos ciclos épicos (cf. Aristóteles, *Poet.* 1459a-59b), nem cantar o amante inconstante de certo estilo elegíaco (cf. MURRAY, J. 2014, p. 106-16), nem a composição que visa à praça pública. Calímaco não bebe dessas fontes. Além da ideia da “fonte”, ambas as citações trazem a ideia de “beber de uma fonte”; a primeira traz traços religiosos, a segunda é predominantemente poética. Ambas as citações podem ser lidas em conexão com a abertura dos *Aetia* (fr. 1 Pf.). Essas imagens da “fonte” parecem caracterizar sua estética literária calimaquiiana.

impurezas; as abelhas¹¹⁷ não levam a Deméter águas de qualquer fonte, mas apenas da fonte que é límpida (καθαρή), pura (ἄχρᾶντος) e pequena (ὀλίγη), que brota de uma nascente sagrada num monte seletto. Ora, na estética calimaquiiana, Hesíodo é o poeta arcaico preferido: logo nos primeiros fragmentos dos *Aetia* (fr. 2 Pf.), Calímaco é transportado em sonho para o monte Hélicon, lugar da poesia hesiódica (cf. *Theog.* 22ss, *Op.* 265), onde as Musas apareceram ao poeta de Ascra, quando ele pastoreava seu rebanho.¹¹⁸ A mesma fonte volta no epílogo dos *Aetia*, (fr. 112 Pf.), reforçando o caráter hesiódico do poema de Calímaco, e nesse passo é descrito o encontro de Hesíodo com as Musas no mesmo monte e junto à fonte Hipocrene (παρ' ἵχνη[ι]ον ὀξέος ἵππου).¹¹⁹ Ora, se a figura de Hesíodo é sutil no v. 175, ela se torna expressa no v. 176.

Esse verso final dos *Laudes Italiae*, esteticamente, é bem construído, em disposição quase como um verso áureo (a – v – b – B – A) – uma estrutura poética neotérica e bastante refinada, o chamado verso áureo: adjetivos na primeira parte do verso, verbo ao centro, e substantivos na segunda parte –, formando um quiasmo. Segundo Barchiesi (1983, p. 158), Virgílio estaria prestando uma dupla homenagem, primeiro à tradição literária romana (na alusão aos *Annales* de Ênio no v. 175); segundo, de modo mais amplo, à literatura grega, pela referência à cidade natal de Hesíodo.

A questão, no entanto, pode ficar ainda mais complexa, se levarmos em conta um terceiro modelo. Richard Thomas (1990, p. 190), comentando o adjetivo *Ascraeum* no v. 176, sugere que a referência a Hesíodo nos versos finais dos *Laudes Italiae* é secundária; na verdade, Calímaco tem a primazia da referência. Dessarte, é possível dizer que aos modelos eniano e lucreciano subjaz um terceiro modelo, o calimaquiiano. A memória construída nesses versos provoca desdobramentos, e suas forças são dinâmicas. Por exemplo, a ideia do religioso, como comentamos, pode ser percebida em Calímaco e Virgílio. Essa ideia, no entanto, pode ser distendida, ampliada, relativizada, ou mesmo negada. Assim, Columela,

¹¹⁷ Frederick Williams (1978, p. 92-4) identifica três possibilidades para essas abelhas: (1) um sentido naturalista, ou seja, as abelhas enquanto abelhas, como Rudolph Pfeiffer (1968, p. 248ss) analisou a passagem; (2) um sentido religioso, ou seja, as abelhas como sacerdotisas de Deméter; (3) um sentido literário, que parece mais pungente diante da poética calimaquiiana como um todo (Cf. Aristófanes. *Av.* 748-51; *Ec.* 974; cf. μέλισσα *LSJ* II.1). O estudioso reconhece, no entanto, que as três possibilidades se imbricam.

¹¹⁸ Um fragmento de caráter programático. Primeiro, sugere que Calímaco pretendeu apresentar os *Aetia* ao modo ou estilo da poesia hesiódica, linguagem etiológica – similar aos catálogos hesiódicos –, mítica – similar à *Theog.* – e também moral – com nos *Op.* (HARDER, 2012, p. 96).

¹¹⁹ Uma “pegada do veloz cavalo”, Hipocrene, a fonte do Hélicon que surgiu a partir do casco do Pégaso. É uma estrutura muito encontrada em descrições geográficas na poesia de Calímaco. Hipocrene está entre as fontes em que as Musas se banhavam no Hélicon (*Theog.* 5-6); Annette Harder (*op. cit.*, p. 100-1) nota que a ideia de encontrar inspiração divina numa “fonte” ocorre em Platão, *Phdr.* 262d2ss. A imagem da fonte diz respeito também à crítica literária, como se vê nos excertos de Calímaco, ou seja, uma fonte límpida, pura e pequena sugere uma poesia bem acabada, bem elaborada, de extensão não excessiva. Tais configurações impõem questões de tipo de poesia, de gênero.

como veremos em capítulo à frente, um dos leitores mais próximos à época de composição das *G.*, apropria-se dos versos 175-6 das *G. 2* para dar indicação de sua filiação ao poema de Virgílio. A ideia do religioso, em Columela, está sujeita a distensões; é possível dizer que ela perde força para dar lugar a uma ideia mais tratadista, ou seja, de que as *G.* foram lidas por Columela como “fonte” de saber agrícola, ou é possível dizer que a filiação de Columela a Virgílio é quase que religiosa.

Seja como for, não sugerimos chegar a uma “fonte” comum. Pensamos sim em chegar a “fontes” distintas, a de Calímaco, a de Lucrécio, a de Virgílio, a de Columela, etc.; todas elas compartilham da mesma tópica, do mesmo “lugar comum”, apelam para uma memória externa – ou seja, ocorre na interseção de outros saberes e de outros sistemas – que provoca diálogos, relações intertextuais, discursivas com a tradição, mas constroem, de modo muito particular sua própria memória interna, sua própria tradição (MAINGUENEAU, 2005, p. 120-3).¹²⁰ Assim, Richard Thomas (*op. cit.* p. 190) pode nos ajudar aqui; segundo ele, conforme já citamos, há nas “fontes” das *G.* uma imagem sutilmente diferente das de Lucrécio: este cria a imagem do ascender às “fontes” e beber delas, como se Lucrécio pretendesse dar pistas de seu empreendimento poético, levar os leitores às suas fontes; nas *G.*, o poeta não julga precisar de tanto, ele pretende tão somente revelar suas “fontes”, podendo, quiçá, serem entendidas não como a tradição em si, mas como o manuseio próprio da tradição feito por Virgílio; não estaria descartada, sugerimos, a ideia de que o poeta não pretenderia indicar suas “fontes”, sua tradição, mas pretenderia fazer de sua composição, as *G.*, uma “fonte” de inspiração não só poética, mas também mítica, social e política para os seus leitores.

À medida que passamos por esse louvor à Itália (2.136-76), vamos sendo convencidos de que todos os versos anteriores do livro 2 sobre os cultivos e as plantas parecem se justificar e completar seu sentido aqui. A memória, assim, demonstra sua heterogeneidade, ou de sua opacidade. A variação interlocutória – que ocorre ao longo de todo o poema¹²¹ –, a linguagem campesina e a memória mítica, social, política e histórica são

¹²⁰ A discussão proposta pelo linguista francês encontra paralelo à noção de *self-annotation* aplicada aos textos clássicos. Na explicação do próprio Maingueneau (*op. cit.*, p. 121) quanto a essa dupla memória: “O discurso se encontra assim entre duas memórias convergentes: uma memória ‘interna’ que vai se enriquecendo e aumentando sua autoridade gradativamente, à medida que o tempo passa, que os textos se acumulam (...); uma memória de filiação ‘externa’ que o legitima, inscrevendo-o no linhagem dos ancestrais (...). O discurso demanda Tradição e cria a sua própria tradição, sendo o essencial poder dizê-lo como ele já foi dito, inscrever sua enunciação nos traços de uma enunciação anterior.”

¹²¹ Cf. Horsfall (p. 65-70), que faz um interessante levantamento de passagens em que a variação entre locutor e interlocutor torna-se ainda mais acentuada, desestabilizando o tripé mestre-matéria-discípulo. As passagens em que um “nós” identifica-se com o camponês (cf. *G. 1.204, nobis, 253 possumus, 351 possemus, G. 2.186 solemus, 249 discimus, G. 3.325 carpamus*) serviriam, inquirir-se Horsfall, como uma extensão do “eu” poético

componentes constitutivos do poema, que se imbricam a todo instante. Essa configuração complexa pode ser captada, sugerimos, por seu quadro enunciativo; conforme nossa proposta, as *G.* podem ser submetidas à análise do quadro cenográfico a partir do qual se desenvolvem.

2.5. Resumo do capítulo

O fenômeno da memória pode ser entendido nos termos de uma inscrição dinâmica. As metáforas dos antigos, presentes nos recortes propostos dos três ângulos (do literário, do filosófico e do retórico), sugerem que a memória operava como um suporte ora mais marcante, como na literatura oral da Grécia Arcaica, ou menos como na didática retórica de Quintiliano, em que a escrita poderia atuar em auxílio à memória; seu fenômeno, no entanto, era complexo: os recursos de mnemônica e o didatismo da escrita tentavam dar conta do problema, coexistente com a memória, do esquecimento.

A memória enquanto inscrição permite a identificação dos aspectos estruturais da produção (a memória se faz presente no texto) e, por extensão, da recepção literária (a memória é compartilhada pelos leitores); ela permite a reconstrução de determinados posicionamentos. Assim, em Conte, ela opera como um legítimo filtro, um ponto de interseção entre modelos, leitores e autores, um verdadeiro dispositivo de controle alusivo, intertextual, mormente para o autor, que propõe os parâmetros interpretativos diante de um

(Virgílio?) como um mestre do campo? (cf. *G.* 3.295 *edico*, 300 *iubeo*, 329 *iubebo*). O poema amplia ainda mais a variação interlocutória: há passagens em que uma terceira pessoa parece criar um distanciamento do “eu” poético enquanto preceptor (cf. *G.* 2.74-7, *G.* 3.123-37, 158, 446-8, por exemplo); há passagens em que o uso de verbos impessoais, gerúndios, gerundivos (cf. *G.* 1.80, 160, 177, 313, *G.* 2.365, *G.* 3.305, *G.* 4.8) e os usos de locuções substantivas com *tempus*, *cura*, *labor*, *studium*, *mos* (cf. *G.* 2.195, 397, *G.* 3.179, 224, 286, 288) lançam o interlocutor para as esferas mais diversas; e há passagens em que uma segunda pessoa ocorre, em algumas é possível especificar um interlocutor (cf. *G.* 1.100 *orate agricolae*, 210 *exercete uiri*), noutros a segunda pessoa é variadíssima (cf. *G.* 1.317 *agricola*, 390 *puella*, 507 *colonus*, *G.* 2.28 *putator*, 207 *arator*, 528 *socii*, *G.* 3.455 *pastor*). Acrescentaríamos aos dados de Horsfall os usos variados do vocativo, caso por excelência da interlocução, ora referindo-se a Mecenas (*G.* 1.2, *G.* 2.41, *G.* 3.41, *G.* 4.2), ora a César (*G.* 1.25, *G.* 2.170), ora a um camponês (*G.* 2.459) etc. Ademais, é possível identificar um uso ambíguo da segunda pessoa pelo ângulo da indeterminação semântica do sujeito, ou seja, a segunda pessoa está completamente em suspenso, indeterminada, podendo ser ocupada mesmo pelo leitor (como ocorre, por exemplo, com o imperativo arcaico *contemplator* em *G.* 1.187 e 4.61, de conotação puramente didática (MYNORS, 1994, p. 43), diríamos, dialógica) – uma marca quase que da linguagem falada. Tais indeterminações corroboram a sugestão de Horsfall, segundo a qual a relevância do poema não reside no caráter preceitual campesino, mas em sua aplicação ética e moral; mais do que isso, fundamentam uma multiplicidade do objeto e as muitas vozes do preceptor virgiliano. Acompanhamos, assim, a leitura de William Batstone (1994, p. 133): “O leitor ora é singular, ora é plural, algumas vezes endereçado como agricultor, outras vezes adotado como *litteratus*, outras vezes como um romano contemporâneo e patriótico. Poderiam ainda ser adicionados como destinatários os objetos de louvor, as apóstrofes improvisadoras e o tu empático. Eles são todos parte da multiplicidade do objeto de Virgílio e ajudam a criar as muitas vozes e perspectivas do preceptor virgiliano.” (“The reader is now singular, now plural, sometimes addressed as a farmer, sometimes assumed to be a *litteratus*, sometimes a contemporary and patriotic Roman. One may add as addressees objects of praise, improvisatory apostrophes, and the sympathetic you. They are all part of the multiplicity of Virgil’s subject and help create the many voices and perspectives of Virgil’s preceptor.”)

vasto e generalizante mundo externo e cultural. Para o erudito italiano, a memória tem algo verificável, concreto e seguro.

No entanto, a memória parece ser uma força mais dinâmica que estável. Seria preciso relativizar a ideia de uma suposta segurança. A memória, consoante Pierre Achard, carrega implícitos, ela não pode ser provada apenas na base de um *corpus* sedimentado, mas por meio de instâncias que sustentam uma regularidade social. Assim, a memória pressupõe duas forças, a saber, repetição e regularização, que oscilam entre o histórico e o linguístico. Segundo Michel Pêcheux, a memória não é propriedade individual, mas coletiva, mítica ou social, ela sempre acontece num espaço de “sentidos entrecruzados”. Nesse sentido, seu entrecruzamento configura-se como uma inscrição de registros múltiplos. A memória, longe de ser uma esfera plena, é erosiva, seus limites não são claros, move-se num espaço disjuntivo e conflitante, espaço de desdobramentos, esquecimentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos.

Convergindo nesse espaço polêmico, uma dupla memória parece constituir o discurso, a saber, uma memória externa – que situa o discurso numa linhagem de discursos passados, já ditos, implícitos, aludidos etc., assimilando-se ao que a literatura tem chamado de “tradição” – e uma memória interna, que é própria de cada discurso, que estabelece sua própria autoridade, que olha para a tradição para constituir a sua própria. Essa configuração de pensamento, desconstrutivista, dialoga com a noção de *self-annotation* desenvolvida por Stephen Hinds, como vimos na seção anterior. Por essa perspectiva tentamos ver os versos iniciais das *G. 2* como um caso em que a memória dá mostras de heterogeneidade, permitindo ela a criação de quadros hermenêuticos que, em diferentes situações de enunciação, exigem para si sua autoridade interpretativa. Nos versos discutidos é possível perceber a dupla memória, e o poema faz um apelo à tradição para constituir a sua própria.

Se a preocupação de grande parte da crítica literária clássica, muito influenciada pela crítica estruturalista intertextual, é captar uma negociação segura entre textos, nossa preocupação é captar o acontecimento discursivo. Esse acontecimento deixa transparecer os traços de seu modo de apresentação, e esse modo pode ser entendido nos termos de um quadro enunciativo, ou para ser mais exato, de uma cenografia.

CAPÍTULO 3

Grandes Hermenêuticas

*Te quoque, magna Pales, et te memorande canemus
pastor ab Amphryso, uos, siluae amnesque Lycaeï.
cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes,
omnia iam uulgata: quis aut Eurysthea durum
aut inlaudati nescit Busiridis aras?*

A ti, magna Pales, e a ti, memorando, cantaremos,
pastor, pelo Anfriso, a vós, florestas e rios Liceus.
Outros temas, que ocupariam com poesia mentes vazias,
são agora todos comuns: quem o severo Euristeu
ou os altares do nefasto Busires desconheceu?

G. 3.1-5

Estes versos compõem a abertura do livro 3 das *G.*, o proêmio mais extenso do poema, do verso 1 a 48. Para além da extensão, essa passagem, que ocupa o centro das *G.* – houve quem, na companhia dos versos finais das *G.* 2., v. 458-542, sugerisse uma posição central para toda a poesia virgiliana (NELIS, 2004, p. 73-107)¹²² –, é profundamente

¹²² Evidentemente não se trata de uma questão meramente posicional. O ponto médio ou um “proêmio do meio” (cf. CONTE, 2007, p. 219-31, um importante estudo, ‘Proems in the middle’ – originalmente de 1976) oferece uma visão da obra virgiliana dentro da tradicional poesia épica greco-latina. No proêmio das *G.* 3, Virgílio anuncia seu mais ambicioso projeto: um poema épico que rivalize os poemas homéricos. Nesse proêmio, ele olha para o futuro, no entanto, sem perder de vista o passado, ou seja, as *E.* Segundo Nelis, conexões e similaridades entre as *G.* 2.458–3.48 e as *E.* 6 são numerosas. Os poemas dialogam sobre o campo e a guerra, sobre o pastoril ou campestre e o épico. O diálogo com a *E.* 6 sugere uma relação com a *E.* 4. Essa conexão provoca um deslocamento para o ponto médio da *A.* 7.44-5 (*maior rerum mihi nascitur ordo, | maius opus moueo*; “Surge me uma ordem maior de assuntos, | uma obra maior empreendo”), que, por sua vez, remete-nos diretamente à famosa passagem da *E.* 4 (v. 1 e 5: *paulo maiora canamus... magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*; “Coisas maiores cantemos... novamente uma elevada ordem das eras nasce”). O verso final das *G.* (4.566: *Tytire, te patulae cecini sub tegmine fagi*; “Títiro, a ti cantei sob a cobertura de copada faia”) alude ao verso de abertura das *E.* (1.1: *Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi*; “Títiro, tu que se reclinando sob a cobertura de copada faia”). Similarmente, a última palavra da *A.* (12.951: *umbras*) evoca a última palavra da *E.* 1 (*umbrae*). Assim, o *maius opus* da *A.* 7, ao olhar para a *E.* 4, apresenta-nos a posição central das *G.* 2.458–3.48 em relação à obra tríplice de Virgílio. As *E.* e *G.* são poesia da natureza, e *G.* 3.8-9, porém, anuncia um novo caminho: *temptanda uia est, qua me quoque possim | tollere humo uictorque uirum uolitare per ora* (“Um caminho deve ser tentado, no qual eu também possa | me alçar do chão e, vencedor, voar pela boca dos homens”). Esse caminho gera uma oposição com os dois primeiros versos das *G.* 3 (*siluae amnesque*), pois a matéria parece se elevar. As palavras *uirum uolitare per ora* sugerem uma discussão de gênero, ao evocar o epitáfio de Ênio (*uolito uiuos per ora uirum*; “Eu, vivo, voo pela boca dos homens”, fr. 46 COURTNEY, 2011, p. 43). Decerto Virgílio olha para uma “origem” épica. Ele segue descrevendo o templo que erguerá (3.15) com César ao centro (3.16 *in medio mihi Caesar erit templumque tenebit*; “Ao centro, disporei César, ele ocupará o templo”), acompanhado de jogos, sacrifícios, performances teatrais. Assim, o *temptanda uia* parece apontar para uma épica histórica, para a contemporânea política romana, para *reges et proelia* (*E.* 6.3). Vale notar que Page (1898, p. 290-1) registra uma possível interpretação, porém menos natural, para *per ora* que sugere a ideia de “diante das faces”, metaforizando o poeta como um pássaro (cf. Horácio, *Carm.* 2.20). Putnam (1979, p. 166) apropria-se dessa interpretação e sugere uma interpretação mais literal para *tollere humo*: “immortality is to be gained by

programática e metapoética. Trata-se de um proêmio de teor alexandrino e neotérico por excelência (THOMAS, R. F. 1998, p. 36). O aspecto, digamos, enigmático dessa abertura, que se aplica perfeitamente a todo o poema, vem autodeclarado nos versos 3-4: *cetera, quae uacuas tenuissent carmine mentes, | omnia iam uulgata*. Os mitos triviais que serviriam para deleitar as mentes livres de cuidados (*fabulae, quae delectationi esse poterant, et occupare mentes curis solutas, iam descriptae a multis...*, assim Sêrvio comenta o v. 3) estão por demais banalizados, são narrativas comuns, vulgares. Noutras palavras, quem já não compôs poesia sobre Euristeu, Busíris, Hilas, Hipodâmia e Pélops? Para Christine Perkell (1989, p. 12), parece haver certo desdém por parte de Virgílio na expressão *uacuas... mentes* e, num tom notavelmente helenístico, na rejeição de tudo que é óbvio e comum (*omnia... uulgata*);¹²³ segundo Perkell, mais do que recusar o que é trivial, esses versos revelam instâncias de ambiguidade ou discrepância, conforme é característico de sua leitura das *G.*, que persistem ao longo do poema e que qualificam o procedimento do nosso poeta, o que impõe, naturalmente, problemas interpretativos.

Estaria Virgílio reconhecendo um aspecto enigmático de seu poema? Essa seria uma pergunta natural. Esse aspecto enigmático, no entanto, não parece residir apenas nas palavras do poeta, mas em grande medida também na crítica. Dito de outro modo, a crítica literária constrói os parâmetros desenvolvidos para responder às dificuldades do poema. Adentramos, assim, numa das questões mais importantes, a saber, a questão hermenêutica. Interpretar, todavia, não é uma tarefa singular, mas plural. Não parece haver um “sentido” ao modo de uma objetividade perene à espera de ser alcançada, nem a busca por um “sentido” parece ser um caminho solitário; antes o intérprete dialoga constantemente com outros intérpretes e com sua contingência histórica, que lhe garante a sensação de se avizinhar do

transcendence from earth into the heavens, by flight past the features of humans.” Nesse sentido, mune-se de razão o entendimento de *humo* como uma metáfora para a poesia da terra.

¹²³ Richard Thomas (*ibidem*) discute o proêmio pelo ângulo da *recusatio*. Essa leitura foi sugerida por W. Wimmel, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in Augusteerzeit*. Hermes Einzelschriften, Vol. 16. Wiesbaden: Franz Verlag, p. 177-87, 1960. A linguagem do proêmio é notavelmente calimaquiana (*cf.* abertura do livro 3 dos *Aet.*, *SH*, fr.254-69, o epinício conhecido como *Victoria Berenices*; ver ainda THOMAS, R. F. 2008, p. 189-224); vale notar que o recurso da *recusatio*, no período augustano, fazia um apelo à estética do poeta alexandrino (*cf.* CAMERON, 1995, p. 457ss; para uma leitura da *recusatio* como componente do programa poético de Virgílio, conforme estuda Thomas alhures, 1999, p. 101-13). A despeito disso, considerando a questão da data do proêmio e a das referências a Calímaco, v. 3-8 e 19-20, constituírem uma “rejeição” à erudição calimaquiana, Thomas (1998, p. 36-7) pondera que a passagem, ao invés de uma *recusatio*, pode ser considerada como uma ‘anti-*recusatio*’. Virgílio anuncia certo distanciamento de Calímaco sem, no entanto, se despir da linguagem desse poeta: *omnia iam uulgata* alude ao epigrama 28.4 (σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια “detesto as coisas que são vulgares”); segundo Thomas (*ibidem*, p. 38), o mantuano faz de Calímaco um lugar-comum (v. 3-8). O estudioso mostra em detalhes as recusas calimaquianas. Virgílio, conforme se depreende do argumento de Thomas, não recusa a poesia épica – como normalmente ocorre com as *recusationes* –, pelo contrário, ele recusa a *recusatio* clássica e anuncia um poema épico que, à data da composição do proêmio das *G.* 3, já compunha seu projeto literário.

que seria o “sentido” ou o “propósito do texto”. Assim, a contingência mantém uma estrita relação com a recepção de um texto. Hans Robert Jauss (1997) – originalmente em 1967 – reflete sobre uma teoria da recepção na busca por superar uma cisão antiga entre literatura e história e por criar uma relação dialógica entre autor, obra e leitor. Ao propor isso, ele fez da história da literatura e de sua teoria um processo de recepção (*op. cit.* p. 25ss). Esse processo, faz necessário admitir, é, por excelência, igualmente hermenêutico.

Neste capítulo, propomos um percurso pela recepção do poema, concentrando-nos na questão do modo como o material técnico das *G.* deve ser interpretado: seria um tratado campesino ou sua linguagem tratadista, muito em virtude da forma poética, apontaria para outra coisa? Já os antigos, ao que parece, se dividiram quanto à questão; e os modernos reproduzem, *grosso modo*, a mesma dicotomia interpretativa; no entanto, a ampla afluência das correntes críticas parece provocar nuances diferentes ou deslocamentos nessa dicotomia, conforme veremos.

Entre os leitores antigos do poema, concentrar-nos-emos em Sêneca, o jovem (*ca.* 4. a.C. – 65 d.C.), Columela (*ca.* 4-70 d.C.), Plínio, o velho (23-79 d.C.), e Sêrvio Honorato (*ca.* 360-430 d.C.), comentador da obra virgiliana. Em nosso percurso pela recepção antiga, queremos refletir sobre os seus métodos, nem sempre nitidamente distintos, que ajudaram a construir quadros hermenêuticos do poema, mormente quanto à questão da *imitatio*, método literário, sob a ênfase da noção de modelo e, por extensão, da noção dos gêneros poéticos, e quanto à questão dos *genera dicendi*, método retórico. Convidamos para esse diálogo outros leitores como Ovídio (43 a.C – 17 d.C), dentre os citados aqui, o mais próximo ao nosso poeta, e o professor de retórica Quintiliano (35 d.C. – *ca.* 90 d.C.), os quais, se não deixaram um parecer específico sobre as *G.*, fornecem elementos para a identificação e reflexão dos métodos citados.

Entre os críticos modernos do poema, demorar-nos-emos em M. S. Spurr (1986) e Aude Doody (2007), para quem a recepção de Columela e Plínio e a preocupação com a “precisão” são ideias centrais para a interpretação tratadista das *G.*, e ainda Richard Thomas (1987), que, numa hermenêutica mais moderada, discorre sobre a relação entre prosa técnica e a poesia das *G.* nos termos de transformação; em última instância, o poema seria um manual tratadista. Em oposição a esses, Brooks Otis (1964) e Michael Putnam (1979) interpretam as *G.* por seu simbolismo;¹²⁴ este propõe “erradicar a noção do utilitário” e ler o poema como um

¹²⁴ As imagens do campo e sua relação das digressões instigaram a leitura simbólica de críticos anteriores, como Erich Burck (‘Die Komposition Vergils Georgika’. *Hermes*, nº 64, p. 279-321, 1929), Friedrich Klingner (*Virgils*

grande tropo para vida humana; aquele vê dois planos no poema, o primeiro diz respeito à linguagem do campo em si, o segundo plano, às questões morais e políticas de Roma. Faremos menção de Jasper Griffin (1985), que, em célebre estudo, parece seguir a esteira dos últimos estudiosos; Gary Miles (1980), que propõe uma leitura político-filosófica; Christine Perkell (1989), que identifica as *G.* como um poema de conflitos não resolvidos; e, por fim, David Ross (1980), que, numa interpretação mais moderada, sugere que o conteúdo técnico é plausível e não um simples tropo, no entanto, o poema é uma obra engenhosa, um lugar de contrafluxos, conflitos, e sua mensagem espiritual profundamente pessimista.

A questão interpretativa, de certo modo, ocupa o centro das discussões sobre o poema, e o problema fundamental pode ser assim apresentado: de que natureza é a relação entre o que as *G.* “dizem” e as muitas hermenêuticas do poema? Que nos seja permitido refazer o problema: em que medida as *G.* são aquilo que as interpretações dizem o que elas são? A pergunta ainda pode ser posta de um modo mais lacônico: quem seria o “autor” das *G.*?¹²⁵ Enquanto obra literária, as *G.* foram enquadradas, desde sua publicação e a cada nova interpretação, em um quadro hermenêutico. Dessa forma, em uma instância mais intertextual, a crítica literária analisa as *G.* dentro de sua relação com outros textos (através da *imitatio*, das alusões, das discussões sobre gênero poético etc.) e, em uma instância mais hermenêutica, elas são lidas, relidas, citadas, aludidas, reempregadas, parafraseadas e comentadas. Os quadros hermenêuticos identificam mais do que uma interpretação verdadeira ou uma falsa (decerto, se compor um poema é fazer uma interpretação distorcida, conforme nos diz Harold Bloom (2002, p. 142), fazer crítica igualmente o é), eles fazem muito mais do que revelar sentidos ocultos; antes, eles assinalam os contornos que sustentam a sua construção própria. Cada leitura das *G.* busca legitimar-se dentro de quadros hermenêuticos mais amplos ou mais particulares. Ao final, tentaremos argumentar que os quadros hermenêuticos apontam para a necessidade de se considerar o nível discursivo da própria crítica, seu aspecto construtivo e seu aparelhamento.

Georgica. Zurich: Artemis, 1963) e Karl Büchner (*P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer*. Stuttgart: Druckemüller, 1966; reimpresso na *RE*, cf. ‘Vergilius’, 8 A).

¹²⁵ Perguntas semelhantes a essas se alinham à abordagem de Harold Bloom (2002) no que tange à desconstrução de categorias consideradas estáveis como as de “autor” e “crítico”. Este faz um trabalho de segunda mão, aquele de primeira mão; ao crítico cabe o trabalho exegético, ao autor cabe o trabalho artístico e criativo. Nas palavras de Bloom (*op. cit.*, p. 142): “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai. Um poema não é uma superação de angústia, mas é essa angústia. As interpretações distorcidas ou poemas dos poetas são mais drásticas que as interpretações distorcidas ou críticas dos críticos, mas trata-se apenas de uma diferença de grau, e de modo algum de espécie. Não há interpretações, mas apenas interpretações distorcidas, e portanto toda crítica é poesia em prosa. A instabilidade da figura do autor também foi problematizada por Michel Foucault (1977, p. 113-38); o “autor” seria uma instituição histórica ou uma “função do discurso” (*op. cit.*, p. 124). Assim, a “função-autor” está vinculada aos sistemas institucionais que delimitam e articulam o domínio do discurso (*op. cit.*, p. 130-1). A “função-autor”, em síntese, é uma construção culturalmente contingente.

3.1. Antigas Construções

3.1.1. Sêneca e Sérvio: literatura e retórica

Começemos por Lúcio Aneu Sêneca. Em uma de suas *Epistolae Morales*, a 86¹²⁶ – traduzida com notas no apêndice –, Sêneca nos deixou uma opinião, um parecer, pertinente sobre a sua recepção das *G.* em meados do século primeiro d.C., um momento um tanto vizinho à época da publicação do poema (ca. 30/29 a.C.).

A referida epístola compõe uma descrição da vila que pertenceu a Cipião Africano (ca. 236-183 a.C.), lendário general romano que derrotou, na segunda guerra púnica, em Zama (202 a.C.), o também famoso líder cartaginês Aníbal. O locutor da epístola convida seu amigo e endereçado, Gaio Lucílio Júnior, a refletir sobre o valor da rusticidade dos costumes praticados por Cipião. A carta começa brilhantemente com Sêneca, na vila, reclinado, *iacens*, diante dos manes e do altar onde, suspeita Sêneca, tão valoroso varão está sepultado.¹²⁷ A *Ep.* 86 divide-se em duas grandes partes ou argumentos: em 1-13, Sêneca manifesta o grande desejo de contrapor a austeridade dos antigos romanos, tipificada pela figura de Cipião, ao requinte dos modernos (*Magna ergo me uoluptas subiit contemplantem mores Scipionis ac nostros*). Na segunda, de 14 a 21 – bem marcada pela expressão *Haec si tibi nimium tristitia uidebuntur* –, percebe-se uma mudança abrupta, e a narrativa move-se dos banhos públicos, modernos e refinados, para o campo, quando uma lição de Egíalo, o atual proprietário da vila, é descrita: a de como transplantar um olival – certamente um método agrícola para a produção mais rápida de novos frutos. O verso 58 das *G.* 2, então, é citado como uma referência problemática à árvore que cresce até as gerações futuras:

*Te quoque proteget illa quae ‘tarda uenit seris factura nepotibus umbram’,
ut ait Vergilius noster, qui non quid uerissime sed quid decentissime
diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit sed legentes delectare.*

A ti também protegerá aquela [árvore] que lenta aumenta a sombra aos descendentes distantes’ (*G.* 2.58), como disse nosso Virgílio, que não considerou o que fossem ditas coisas **mais precisamente**, mas **mais elegantemente**, e não desejou **instruir** os camponeses, mas **agradar** os leitores. [Destaques nossos]

¹²⁶ Costuma-se (como estabelecem as edições de Reynolds, 1965, e de Gummere, 1970) incluir a *Ep.* 86 no conjunto dos livros 11 e 13 do epistolário senequiano; a *Ep.* 84 abre o livro 11, e a *Ep.* 88 fecha o livro 13. As 124 cartas estão divididas em 20 livros. A transmissão dos manuscritos, no entanto, aponta para a divisão delas em dois grandes grupos, de 1 a 88, e de 89 a 124. A citação de Aulo Gélcio, 12.2.2ss, de excertos dos 22 livros sugere ter havido um terceiro grupo, que, porém, não sobreviveu (REYNOLDS, 2005, p. 369-75).

¹²⁷ Essa informação se encontra em Tito Lívio 38.53 (cf. apêndice).

Em 16, ocorre uma nova referência às *G.*, 1.215-16, quando o locutor da epístola julga necessário inferir (*deprehendere*) outro “problema” (*cf.* apêndice). Detenhamo-nos, no entanto, no passo supracitado que repercutiu ao longo da crítica das *G.*, como veremos nesta discussão. A questão pode ser posta do seguinte modo: Sêneca, reconhecendo problemas concernentes às técnicas agrícolas nas *G.*, parece sugerir que a interpretação do poema não seja de natureza tratadista, cujo propósito seria o de falar de modo mais preciso – leitura reconhecida por outros antigos receptores, principalmente Plínio e Columela, que, por esse ângulo hermenêutico, teriam reconhecido nas *G.* uma fonte de técnica agrária –, mas de natureza artística, como uma espécie de elegante composição poética; o mantuano, na leitura de Sêneca, não pretendia instruir (*docere*), mas deleitar seus leitores (*legentes delectare*). Vista por esse ângulo, a questão nos leva a pensar que a oposição *docere* e *delectare* seria entendida pela oposição entre um texto tratadista e um texto poético.¹²⁸ Essa oposição, obviamente, diz respeito ao modo como o poema pode ser interpretado: a hermenêutica, desde o início, se configura como um aspecto chave para a história e estudo do poema.

A questão pode também ser entendida por outro ângulo, e importa partirmos deste. Os termos destacados em nossa citação são importantes para a discussão (*cf.* apêndice, nota 373), mormente porque, a depender de como os traduzimos, enfatizamos ou um aspecto artístico ou um tratadista: um contraste já percebido em Sêneca. A passagem senequiana cria uma relação textual explícita¹²⁹ com as *G.* e convida o leitor da *Ep.* 86 a acompanhar sua interpretação própria do poema virgiliano,¹³⁰ interpretação esta que serve a um propósito bem particular.¹³¹

¹²⁸ A oposição *docere-delectare*, diante dos quadros hermenêuticos das *G.*, opera como um parâmetro de análise do poema. A bem da verdade, os antigos tratadistas guiaram suas composições em prosa por uma via de notável elaboração; dessarte, não se pode perder de vista – como nos alertam C. M. C. Green (1997, p. 427-448.) e Matheus Trevizam (2014b, p. 15-30) –, a dimensão de *delectare* que a prosa técnica, mormente a latina, possui. A expressão dos textos técnicos, caracterizada pela seriedade do caráter tratista, não representou um estorvo à literariedade de uma prosa bem elaborada.

¹²⁹ Numa relação de copresença efetiva e explícita (GENETTE, 2010, p. 12).

¹³⁰ As interpretações por parte de Sêneca de passagens virgilianas parecem portar uma notável natureza moralizante. Por vezes, porém, se percebem interpretações indefinidas em seu epistolário. O Eneias do canto 2 da *A.*, v. 726-9, em meio aos perigos do assalto grego, é um modelo negativo na *Ep.* 56.12-3, em oposição ao herói responsável com suas obrigações morais. Não obstante, Sêneca faz interessantes usos dos supostos recursos técnicos da poesia virgiliana para também falar de questões morais. Giancarlo Mazzoli (*cf.* ‘Seneca’, *EV*, p. 767) nota que Virgílio, ao lado de Ovídio e Horácio, é um dos poetas mais emulados por Sêneca e que a reiterada expressão *Virgilius noster* sugere que Sêneca estaria em plena sintonia com aspectos da produção poética do mantuano. Na citação em tela, no entanto, Mazzoli (*ib.* p. 768) observa que a discordância de Sêneca é de natureza técnica, não filosófica, ou seja, de natureza não moralizante.

¹³¹ E não exatamente a chave hermenêutica do poema (*cf.* J. GRIFFIN, J. 1981b, p. 23-37). É possível dizer que, no que tange aos dois grandes temas ou argumentos da *Ep.* 86, a saber, o cotejo dos costumes dos antigos romanos com os dos romanos modernos e a questão da transplantação agrícola, Sêneca cria um diálogo com Horácio, *Sat.* 1.2, no primeiro argumento, e com Virgílio, *G.* 1 e 2, no segundo. Em ambos, Sêneca deixa

Não nos é permitido olvidar que os termos latinos destacados notavelmente pertencem à terminologia retórica e parecem funcionar como ferramentas que auxiliam o autor da epístola a formar sua opinião sobre as *G.*¹³² Sêneca sugeriu que o poema era de teor intrigante e estilo refinado; a linguagem campesina – que do ponto de vista técnico-agrícola apresentava erros –, parecia velar um sentido ou propósito mais primoroso, a saber, o de promover deleite a seus receptores. Numa perspectiva retórica, Sêneca parece refletir sobre a função (ou *officium*) das *G.* Nesse sentido, *docere* e *delectare* estabelecem paralelos com as ideias presentes na epístola, ou seja, de que Virgílio teria falado de modo *uerissime* ou de modo *decentissime*. As palavras da *Ep.* 86.15 nos permitem inferir que o propósito de “instruir” pressupõe um modo “mais preciso” de se expressar, e o propósito de “deleitar”, um modo “mais elegante”. As traduções dos termos destacados feitas por tradutores de Sêneca em língua inglesa deixam escapar nuances que valorizam ou a precisão (ou veracidade) de fatos ou a beleza do discurso e do pensamento (*cf.* apêndice, nota 373).

Ora, a questão retórica da função das *G.* na passagem de Sêneca nos dá acesso ao núcleo da retórica literária antiga, a saber, à *elocutio*. Os preceitos retóricos da *elocutio* ou do estilo, como uma das partes da elaboração de um discurso, muniram os antigos de categorias usadas como ferramenta de análise literária. Nesse sentido, a poesia de Virgílio¹³³ passou por

transparecer seu interesse particular nos dois poetas: quanto a Horácio, ele mantém e “melhora” o tom satírico ao substituir *Rufillus* por *Buccillus* (*cf.* apêndice, nota 368); quanto a Virgílio, cujo diálogo articula a transição do primeiro tema para o segundo, Sêneca destaca o estilo e a linguagem das *G.*, estabelecendo uma possível interpretação para o poema, não como um tratado técnico e preciso, mas uma poesia bem articulada.

¹³² Sêneca emprega dois dos três graus da persuasão (*persuasio*), que dizem respeito à finalidade ou à função de um discurso na retórica latina. Os três graus são *docere*, *delectare*, *mouere* (Quintiliano, *Ins.* 12.10.59). *Docere*, na poesia (como partícipe do gênero epidíctico), é o caminho didático praticado pelos poetas em sua atividade intelectual. *Delectare* é da própria natureza da poesia, suscita o prazer, conquista a atenção do leitor para a composição e para o poeta mesmo; é uma ferramenta afetiva, de modo mais suave, tratando o caráter (*ἦθος*, *mores*), ou de modo mais impactante (*πάθος*, *pathos*). *Mouere* serve para levar o público ouvinte à ação em favor de uma causa (*cf.* Lausberg, § 256-7). Esses graus não são estanques, seus limites se confundem, por vezes, aspectos de um perpassam aspectos de outro. Não obstante, a eficácia dos graus da *persuasio* é medida pelo princípio da conveniência ou do *decorum* (τὸ πρέπον), um correto ajuste do assunto ao estilo, do estilo e ao lugar ou ao público.

¹³³ Retórica é, no estudo da poesia virgiliana, um título geral para aspectos do estilo do poeta e dos temas em sua poesia. Diálogos, discursos e personagens, nas *E.* e na *A.*, concentram aspectos retóricos; nas *G.*, do ponto de vista de uma poesia didática tradicionalmente entendida, a figura do mestre que tenta oferecer preceitos ao discípulo reproduz a finalidade retórica, a persuasão. Deve-se notar que Virgílio compôs antes do advento da declamação em Roma (T. REINHARDT, ‘rhetoric (1)’, *VE*), momento importante da educação oratória (*cf.* BONNER, 1977, p. 250-327; KASTER, 2001). Nas *uitae* antigas, a relação do poeta com a oratória parece ambígua (*cf.* Horsfall, p. 9); ele teria estudado com o retórico Epídio (*cf.* *Vita Bernensis I* = *VT*, p. 249-50), no entanto, teria defendido uma única causa, mas sem sucesso (*cf.* *VSD*, 15-16 = *VT*, p. 183). Parece razoável a afirmação de que não encontramos em Virgílio uma declaração explícita de admiração pela persuasão como encontramos em Homero – *e. g.* *Il.* 3.203-24, o louvor de Antenor pela eloquência de Odisseu – (J. RAMSEY, ‘oratory’, *VE*). Não se pode desconsiderar, contudo, que para a antiguidade tardia a poesia de Virgílio, mormente a *A.*, abundava em exemplos de declamações históricas e míticas, as chamadas *suasoriae*. “Foi Virgílio um poeta ou um orador?” Essa é uma questão tratada no diálogo fragmentado de Públio Ânio Floro (*ca.* 80-*ca.* 122 d.C.), em que ele reconhece que o mantuano foi bem sucedido como poeta e orador (*cf.* *VT*, p. 60-1), ou seja, o mais elevado poeta poderia também ser reconhecido como o mais elevado orador (*cf.* Carlo Di Giovane ‘Floro’, *EV*);

esse crivo retórico, em especial, pela questão dos gêneros do estilo, dos *genera elocutionis* ou *genera dicendi*;¹³⁴ assim, a opinião de Sêneca e a oposição *docere-delectare* podem também refletir sobre a questão de como situar o poema entre os *genera dicendi*; ou seja, o problema é que as *G.* parecem se adequar melhor ao estilo médio e não ao estilo humilde (simples ou tênue).

A relação entre *genera dicendi* e as funções do discurso estava preconizada nos manuais de retórica latina antiga. O influente manual retórico *Rhet. Her.* 4.6-11 oferece um tratamento detalhado dos três *genera dicendi* que são chamados de *genus graue* ou *grande*, *genus mediocre* e *genus humile* ou *extenuatum*. É em Cícero, *Orat.* 21.69, no entanto, que se percebe uma coordenação entre os gêneros e as funções (*officia*) que exercem sobre os ouvintes, numa ênfase sobre o aspecto persuasivo do discurso:¹³⁵ “mas quantas são as funções do orador tantos são os gêneros do dizer, o tênue em demonstrar, o moderado em deleitar, o veemente em mover” (*sed quot officia oratoris tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo*). O *docere* (também *probare*), que se ajusta melhor ao estilo humilde, é o caminho intelectual da persuasão, o *delectare* é o caminho afetivo que suscita o prazer (*cf.* Lausberg, § 257).

Em Quintiliano, *Inst.* 12.10.58., os *genera* constituem-se de “um tênue, que [os gregos] chamam ἰσχνόν, outro grande ou elevado, que [os gregos] chamam ἄδρόν;

esse diálogo revela que a questão, nos primeiros séculos da era cristã, de algum modo chamava a atenção da crítica virgiliana. Macróbio (*ca.* 400 d.C.), no início do quinto livro de seus diálogos, as *Saturnalia*, propõe uma discussão sobre o valor retórico de Virgílio em relação a Cícero. Em sua fala (*Sat.* 5.1.2), Avieno, dirigindo-se a Eusébio – ambos personagens do diálogo –, assim diz: ‘*dicas mihi uolo, doctorum optime, si concedimus, sicuti necesse est oratore fuisse Vergilium, siquis nunc uelit orandi artem consequi, utrum magis ex Vergilio aut ex Cicerone proficiat?*’ (“Quero que me digas, ó mais excelente dentre os doutores, se reconhecemos, como é mister, que Virgílio foi um orador, então, se alguém deseja alcançar a arte de falar, ou se aperfeiçoa com Virgílio ou com Cícero?”); mais à frente, em 5.1.4, Eusébio, reconhecendo a dificuldade da comparação proposta, ousa apenas dizer, em relação a Virgílio, que *facundia Mantuani multiplex et multiformis est et dicendi genus omne complectitur* (“a facúndia do mantuano é complexa e multiforme e compreende cada um dos gêneros do dizer”).

¹³⁴ As teorias dos gêneros do estilo (χαρακτήρ) são controversas: uma discussão sobre dois estilos, um grande e um plano, fica sugerida em Aristófanes (*Ran.* 1058-9); Demétrio de Falero (*ca.* 350 a.C.) descreve quatro estilos; em Roma, predominou a teoria dos três estilos (*cf.* Introdução de D. Innes à edição de Demétrio, 1995, p. 324-32). Aulo Gélcio (*ca.* 125-80 d.C.) descreve três gêneros, não só para a poesia (*in carmine*), mas também para a prosa (*in soluta oratione*): o primeiro é o *uber* (‘abundante’), o segundo é o *gracilis* (‘sutil’) e o terceiro é o *mediocris* (mediano) (*cf.* *NA* 6.14). Dionísio de Halicarnasso (de datação incerta), professor de retórica em Roma, preconiza três estilos αὐστηρός, γλαφυρός ou ἀνθηρός e εὐκρατος (*cf.* *Comp.* 21). Por volta do século quinto d.C., Macróbio (*Sat.* 5.1.7) põe suas personagens em diálogo sobre uma teoria dos quatro gêneros: Cícero domina o estilo *copiosum*, Salústio o *breue*; o *siccum* é atribuído a Fronto e o *pingue et floridum* a Plínio, o jovem, e a Símaco, um dos personagens do diálogo. Em Virgílio, no entanto, se encontram os quatro gêneros (*Sed apud unum Maronem haec quattuor genera reperies*). Seja como for, *genera elocutionis* ou *dicendi* é a expressão para o ensino dos níveis estilísticos que tratam da conveniência ou decoro (τὸ πρέπον, *aptum*) entre estilo e matéria. Ver detalhes em Lausberg, § 1079-82.

¹³⁵ Em Cícero, a relação pode ser ainda percebida no *Orat.* 5.20-6.22; *Brut.* 23.89; 49.185; 55.201-3; *De Or.* 2.29.128-9; 52.211-53.215. William Purcell (*cf.* ‘Style’ in: T. ENOS, 2010, p. 698-703) nota que, nessa relação entre os gêneros do estilo e as funções do orador, enfatiza-se o uso da linguagem – para ser mais específico, o uso dos gêneros – como recurso primário da persuasão e abrande-se a influência dos argumentos.

acrescentou-se um terceiro, por alguns chamado de intermediário entre os dois, por outros, ‘florido’ (por isso [os gregos] chamam ἀνθηρόν);¹³⁶ e, em 12.10.59, os três estilos também são relacionados às funções ou aos *officia*:

primum docendi, secundum mouendi, tertium illud, utrocumque est nomine, delectandi siue, ut alii dicunt, conciliandi praestare uideatur officium, in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in mouendo uis exigi uidebatur.

O primeiro (o tênue) parece desempenhar a função de **instruir**, o segundo (o veemente) a função de **mover**, aquele terceiro, por qualquer das formas nomeadas (intermediário ou florido), a função de **deleitar** ou, como dizem alguns, a de **conciliar**;¹³⁷ ora, a agudeza parecia ser exigida ao **instruir**, a moderação ao **conciliar**, o vigor ao **mover**.

Ao final da seção, Quintiliano reforçará que a função do estilo tênue diz respeito principalmente ao processo de descrever e de demonstrar (*praecipue ratio narrandi <probandi>que consistet*); e na seção seguinte, em 12.10.60, ele descreverá as *uirtutes* do estilo intermediário ou médio, descrição esta que se mostrará importante para as discussões a seguir:

Medius hic modus et tralationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamquam amnis et lucidus quidem sed uirentibus utrimque ripis inumbratus.

Esse estilo médio será mais abundante em metáforas e mais deleitável em figuras, agradável nas digressões, apto à composição artística, suave nas sentenças, tão brando quanto a corrente de um rio, lúcida, mas sombreada por ambas as margens verdejantes.

Assim, em linhas gerais, a configuração do estilo médio na retórica latina parece suscitar a possibilidade de entender a opinião de Sêneca sobre as *G.* para além da questão interpretativa entre a leitura das *G.* como tratado ou poesia; parece-nos possível perceber um critério retórico que leva em conta os *genera dicendi*. Esse critério será recorrente entre os demais leitores antigos do poema, leitores instruídos e formados no sistema de ensino de gramática (que se confundia com literatura) e retórica.¹³⁸ Élio Donato (ca. séc. 4º d.C.), em

¹³⁶ *Namque unum subtile, quod ἰσχυρόν uocant, alterum grande atque robustum, quod ἀδρόν dicunt, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθηρόν appellant) addiderunt.*

¹³⁷ Uma tradução plausível para o verbo latino *concilio*, cf. OLD 2, “conquistar, atrair o favor de”; a acepção OLD 3, “tornar algo ou alguém aceitável, elogiar, estimar” também oferece uma leitura possível. Na retórica, tendo por complemento *beniuolentiam*, assume mais ou menos o valor do nosso “conquistar a simpatia” (dos ouvintes). “The aim is to win over the hearers (*conciliare*), to win their *beniuolentia* – a word often (literally) translated by ‘goodwill’, but obviously virtually equivalent to ‘sympathy’” (WISSE, 1989, p. 234).

¹³⁸ S. Bonner (1977) nos dá a indicação dos estágios da formação de um romano *bene educatus*, que passa pela formação moral e cultural em família, que adquire, porém, contornos institucionais nas escolas de gramática e literatura (p. 47-64) e nas escolas de retórica (p. 65-75); Quintiliano, *Inst.* 10.1.45ss, parece refletir, sinteticamente, traços desse sistema educacional entre os romanos; nesse passo – importante para nossa discussão – ele propõe uma lista de poetas que um bom orador deve ter em mente. Antes, porém, em 1.4.1-2,

Vita Suetonii uulgo Donatiana, VSD 58-9 (cf. VT p. 187-8) – uma revisão de uma das primeiras *uitae* de Virgílio feita por Suetônio (ca. 70 – 130 d.C.), no *De uiris illustribus* –, viu as três obras de Virgílio incorporando cada um dos *genera dicendi*:

[58] *Restat ut, quae causa uoluntatem attulerit poetae Bucolica potissimum conscribendi, considerare debeamus. Aut enim dulcedine carminis Theocriti ad imatationem eius illectus est, aut ordinem temporum secutus est circa uitam humanam, quod supra diximus, aut cum tres modi sint elocutionum, quos χαρακτήρας Graeci uocant, ἰσχνός qui tenuis, μέσος qui moderatus, ἄδρὸς qui ualidus intelligitur, [59] credibile erit Vergilium, qui in omni genere praevaleret, Bucolica ad primum modum, Georgica ad secundum, Aeneidem ad tertium uoluisse conferre.*

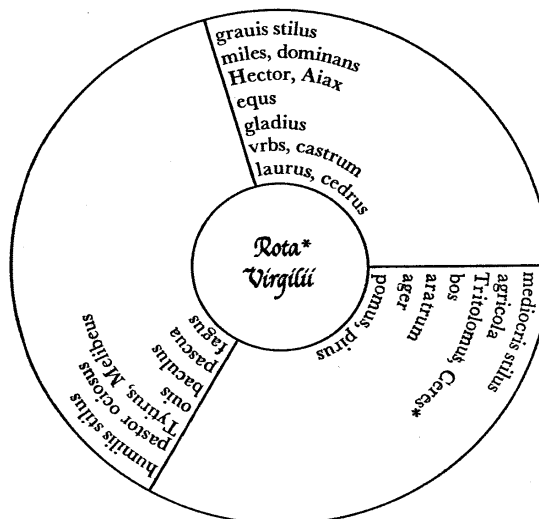
[58] Devemos, de resto, considerar que causa teria motivado o desejo do poeta de compor as *Bucólicas* em primeiro lugar. Ou, pois, pelo encanto da poesia de Teócrito ele foi seduzido à imitação, ou ele seguiu a ordem das idades em torno da vida humana, como dissemos acima, ou, uma vez que **três** são os **estilos de expressão**, que os gregos chamam [χαρακτήρας] “caracteres”, o [ἰσχνός] “simples” que significa **tênue**, o [μέσος] “médio”, **moderado**, e o [ἄδρὸς] “poderoso”, **forte**, seria verossímil que Virgílio, para que prevalecesse em cada gênero, quis dedicar as *Bucólicas* ao primeiro modo, as *Geórgicas* ao segundo e a *Eneida* ao terceiro. [Destaques nossos.]

A passagem citada segue o momento em que Donato enumera uma série de explicações sobre a origem da poesia bucólica (VSD 51-6). Qualquer que seja a explicação correta, o mais provável, segundo Donato (57), é que essa poesia encontra correspondência nos tempos antigos (*priscis temporibus*), em que os homens viviam como pastores: pela simplicidade dos caracteres (*simplicitate personarum*), a existência deles poderia ser identificada com a idade de ouro. Segundo Donato, o mantuano, em sua poesia, seguiu uma ordem das idades (*ordinem temporum*), uma progressão pelos *genera* e pelos estilos de vida: ele canta primeiro os pastores (*pastores*), depois os agricultores (*agricolas*) e, por fim, os guerreiros (*bellatores*).

Outras *uitae* antigas e comentários biográficos medievais também incorporaram os *genera dicendi* às três obras de Virgílio: *Vita Philargyrii I* (cf. VT p. 212-20), *Vita*

Quintiliano nos informa sobre os primeiros passos da educação do jovem orador e como a literatura serviria de parâmetro para o falar corretamente: *Primus in eo qui scribendi legendique adeptus erit facultatem grammaticis est locus. Nec refert de Graeco an de Latino loquor, quamquam Graecum esse priorem placet: utrique eadem uia est. Haec igitur professio, cum breuissime in duas partis diuidatur, recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem, plus habet in recessu quam fronte promittit.* [“Logo que ele primeiro tiver adquirido a faculdade de escrever e de ler, dá-se o momento dos gramáticos (professores de literatura). Não importa se me refiro ao de grego ou latim, embora seja conveniente primeiro o de grego: o método é o mesmo para ambos. Então, essa ocupação, uma vez que muito brevemente se divida em duas partes, o saber falar corretamente e a explicação dos poetas, tem, no fundo, mais do que se põe diante dos olhos.”]. Em seguida, em 1.8.5, ele nos informa que Virgílio e Homero eram estabelecidos como os primeiros poetas a serem lidos (*Ideoque optime institutum est ab Homero atque Vergilio lectio inciperet...* [“por essa razão muito bem se estabeleceu que a leitura começasse com Homero e Virgílio...”]) E nessa conjuntura educacional, que se consolida e se estende por grande parte da Idade Média (RAMELLI, 2015, p. 267-78), que os poemas latinos são lidos e analisados.

Vossiana (cf. VT, p. 289-92) e *Vita Noricensis I* (cf. VT, p. 278-80), e os comentários medievais como os de Conrad de Hirsau (1070-1150), Domenico di Bandino (1335-1418) e, sobretudo, João de Garland (1220-58), autor da *Parisiana Poetria*, que, em 2.87-123, propõe uma ilustração mnemônica dos gêneros do estilo aplicados às obras do nosso poeta, a chamada *Rota Virgilii*.¹³⁹



Na ilustração, ele codifica uma espécie de hierarquia dos *genera dicendi*, exemplificados em paralelo pelos tipos de personagens ou caracteres (as classes sociais, ao modo da VSD 57), pelos objetos, ambientação, plantas e animais predominantes em cada um dos três poemas.

Dois detalhes importantes devem ser percebidos nas *uitae*, sobretudo, na citação do VSD 58: 1) parece haver uma sutil distinção entre a *imitatio* e os *genera dicendi*; dito doutro modo, o processo imitativo – a VSD nos dá a indicação (tradicionalmente construída) de que Teócrito serviu de modelo literário para as *E.* – pode correr em paralelo ao critério de composição dos *genera*; nesse sentido, o motivo de Virgílio ter composto as *E.* teria sido ou por desejar imitar Teócrito ou por desejar percorrer, de forma gradual e ascendente, os *genera dicendi*; 2) a despeito do primeiro detalhe, pode haver comunicação entre os *genera* e a ideia de modelo – uma instância da *imitatio* –, comunicação esta que sutilmente dialoga com a questão de percorrer progressivamente os *genera dicendi* dentro de um determinado gênero poético.¹⁴⁰

¹³⁹ Ilustração tirada de VT, p. 748. Para uma discussão mais detalhada dos gêneros do estilo na Idade Média, ver E. Faral (1962, p. 86-98).

¹⁴⁰ Santos, M. M. (2000), em seu artigo que estuda a *Art. P.* de Horácio, discute a relação entre os gêneros poéticos e os *genera dicendi* nos termos de uma subordinação daqueles (mais específicos, como as partes) a estes (mais gerais, como o todo), numa discussão que valoriza a preocupação de Horácio em ensinar que os diferentes *genera* devem se ajustar à regra retórica do decoro (*Art. P.* v. 92). O estudioso, ademais, nos lembra de que

Antes de percorremos a opinião de Sêrvio, é forçoso ponderarmos sobre a importante questão do gênero poético (uma panorâma teórico e moderno pode ser visitado em COSTA, 2014, p. 4-17). Vale notar que gênero é um termo amplo, presente em diferentes instâncias de análise, gênero literário, gênero retórico, gênero textual, gênero do discurso. Trata-se de um campo muito controverso, delicado. Segundo Philip Hardie (1998, p. 28), as *G.* são, dentre os poemas canônicos de Virgílio, a obra que gera mais dificuldades para a recepção moderna, e a essas dificuldades subjaz a questão de gênero. Ainda segundo Hardie, estamos em certa zona de conforto com as poesias bucólica e épica, mas a poesia didática de Virgílio provoca estranheza: instruções sobre cultivo, árvores, vinhas, animais de grande porte e abelhas são envoltas com misteriosas narrativas míticas, um verdadeiro teste para nossa recepção. Um percurso pelos antigos deixa transparecer uma discussão desde o início polêmica. Em Platão (*Resp.* 392c6-7), o personagem Sócrates parece discutir tipos de poesia quanto aos modos da elocução ou do estilo (λέξις), numa mudança de foco do conteúdo da literatura para sua forma, ou dos discursos para o estilo (MURRAY, 2003, p. 168-9). Platão concentra sua atenção na narrativa. Nesse caso, uma noção de gênero parece subjazer às formas da λέξις: poesia épica se faz pela mistura de imitação e narração; a poesia dramática se faz por pura imitação; e o ditirambo se faz por narração simples. Para Aristóteles (*Poet.* 1447a13-18), poesia é imitação, e seus tipos se determinam pela harmonia dos critérios de meio (incluindo o metro, antes testemunhado pelo pré-socrático Górgias como a marca do discurso poético),¹⁴¹ objeto e modo. O que, para Platão, são formas da λέξις, para Aristóteles são o critério de modo. Para o estagirita, os gêneros parecem se formar a partir da combinação desses três critérios, (*Poet.* 1448a9-18 e 1448b33-38). A ideia de modelo, por sua vez, é, ao que tudo indica, um desenvolvimento alexandrino. Costuma-se pensar que Calímaco fez uso da noção de filiação literária, apontando para seus modelos poéticos, nos *Aet.* (fr. 2 e 112 Pf.), Hesíodo, em seus jambos (fr. 119 Pf.), Hipónax de Cólofon (*ca.* 540 ou 537-? a.C.); em

Horácio, na *Art. P.*, toca na questão aqui discutida, a saber, da coordenação entre os gêneros de estilo e as funções do orador, por exemplo, v. 99-100, v. 333 e v. 344 (*op. cit.* p. 225-37).

¹⁴¹ Cf. DK fr. 11.9: τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον: “julgo e declaro que toda poesia é um discurso que possui metro.” Vale reforçar que para Aristóteles, ao que tudo indica, uma noção de gênero poético repousa numa harmoniosa combinação dos três critérios de classificação poética: meio, objeto e modo. E Aristóteles deixa alguns indícios: em 1447b10-20, o estagirita descreve uma opinião muito difusa, (κοινῇ), a de ligar o fazer poético ao metro, daí alguns são chamados poetas épicos, outros elegíacos. Isso, porém, não é absolutamente verdadeiro, pois um tratado médico em verso não se configura uma poesia; ou seja, o objeto deve ser considerado; mais à frente, em 1451b, ele dirá que historiador e poeta não se diferem por um escrever em prosa e o outro em verso, mas, digamos, por aspectos da linguagem: o primeiro escreve o que aconteceu, o segundo o que poderia ter acontecido.

adição, Calímaco também contribuiu para a ideia de cânone entre os alexandrinos; seria de sua autoria um catálogo em 120 livros ou rolos, os Πίνακες ou ‘listas’.¹⁴²

A produção e a crítica literária latinas parecem ter reclamado a herança alexandrina para construção de seus modelos e sua tradição (CONTE, 1986, p. 26-7). Horácio (*Ars P.* v. 73-85,¹⁴³ uma espécie de cânone sucinto de tipos poéticos) empregou um termo chave para a discussão sobre o modelo, *auctor*, v. 77, para falar de uma espécie de “poeta inventor” de um gênero poético. C. O. Brink (1971, p. 167), apoiado em *Ps. Acro* e na definição do *TLL* 2.0.1205.31, sugere para o termo a ideia de “originador”, ideia justificável em razão da ausência de um *auctor* para a elegia e a lírica. Contudo, noutra definição do *TLL*, 2.0.1207.52-3, que cita o v. 77 de Horácio, *auctor*, aplicado a escritores, sugere uma nuance de *primus*, “o primeiro”, que se torna, por conseguinte, um *exemplum*. Ademais, lembram-nos Ernout-Meillet (p. 56-7) que *augeo* significa primeiro “fazer crescer, aumentar”, o *auctor*, ancorado nesse sentido, pode também ser entendido como “o que faz crescer ou o que aumenta” um gênero poético em razão de sua proeminente produção. Quintiliano (*Inst.* 10.1.46-100) também reúne, em seu cânone, os modelos (ou *auctores*) da poesia grega e latina para os gêneros poéticos. Uma observação pertinente, sobretudo, no excerto de Horácio, diz respeito ao metro, um aspecto marcante para o tipo de poesia a ser praticada. Nesse sentido, o cânone de Quintiliano apropria-se ao de Horácio, a novidade ficaria por conta da sátira na poesia latina.

¹⁴² Ver discussão em PFEIFFER, 1968, p. 126-8 e TOO, 2010, p. 55-7. Nesse catálogo, todo o corpo da literatura grega estaria dividido em três classes: “retórica” (fr. 430-2 e 443-8 Pf.), “leis” (fr. 433 Pf.) e “escritos de todos os tipos” (fr. 434-5 Pf.). Em alguns fragmentos se verifica partes dedicadas a diferentes tipos de textos, entre eles tipos poéticos: épicos (fr. 452-3 Pf.), líricos (fr. 441 e 450 Pf.), trágicos (fr. 449?, 451 Pf.), cômicos (fr. 439-40 Pf.), filosóficos (438?, 442 Pf.), historiográficos (fr. 437 Pf.) e médicos (fr. 429? Pf.).

¹⁴³ *Res gestae regumque ducumque et tristia bella| quo scribi possent numero, monstravit Homerus;| uersibus impariter iunctis querimonia primum,| post etiam inclusa est uoti sententia compos;| quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,| grammatici certant et adhuc sub iudice lis est;| Archilochum proprio rabies armauit iambo;| hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,| alternis aptum sermonibus et popularis| uincentem strepitus et natum rebus agendis;| Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum| et pugilem uictorem et equum certamine primum| et iuuenum curas et libera uina referre.* (“Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero. O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. Foi a raiva quem armou Arquíloco do jambo que a este é próprio: depois, a tal pé, adaptaram-no os socos e os grandes coturnos por mais apropriado para o diálogo, capaz de anular o ruído das assistências, visto ser criado para a ação. A Musa concedeu à lira o cantar deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados.” Trad. de Rosado Fernandes, 1984) [Destaques nossos]. Os gêneros poéticos apontados por Horácio são: épico, elegíaco, jâmbico, dramático e lírico. De acordo com os critérios de Horácio, verifica-se que o gênero épico apresenta os seguintes padrões de classificação: o meio, *quo numero* (v. 74, o hexâmetro, metro épico); o objeto, *res gestae regumque ducumque et tristia bella* (v. 73); a maneira, *monstravit Homerus* (v. 74), ou “modo de quem”, *auctor*, o modelo, traduzido por R. Fernandes com ideia de “quem pela primeira vez criou” (v. 77).

Em síntese, a noção de modelo, reforçada pela ideia de cânone, e os critérios aristotélicos de meio (que incluía o metro, decerto o aspecto formal mais marcante), objeto e modo, foram importantes ferramentas para classificação dos gêneros poéticos em Roma (HARRISON, 2007a, p. 6). A questão do gênero poético, na presente discussão, mostra seu valor quando do confronto com o tema dos *genera dicendi*.

Sérvio – influente fonte para as informações das *uitae* antigas, bem como para os estudos medievais, fundadora de uma tradição serviana – também parece ter percebido a distinção e a relação entre os *genera* e a *imitatio*. Num primeiro momento, em seu prefácio às *E.*, Sérvio empregou os *genera dicendi* como um parâmetro para construir sua visão geral das três obras canônicas de Virgílio:

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.

Essa, porém, é sua natureza, a saber, o **estilo humilde** [falando das *E.*]. Com efeito, **três** são os **estilos: humilde, médio, grandilongo**, os quais encontramos, todos eles, em nosso poeta; pois, na *Eneida*, temos o **grandilongo**, nas *Geórgicas*, o **médio**, nas *Bucólicas*, o **humilde**, devido à natureza das ações e dos caracteres, pois os caracteres são **rústicos**, contentes por sua **simplicidade**, dos quais não se deve exigir nada de **elevado**. [Destaques nossos]

Dessarte, é possível perceber, na opinião de Sérvio, o caminho progressivo do nosso poeta pelos três estilos (*humilis, medius, grandiloquus*), um critério retórico de qualificação para a poesia virgíliana. Noutro momento, no prefácio às próprias *G.*, o comentador antigo empregou a ideia de modelo, considerando também o critério literário. Ora, se tomarmos a ideia de modelo em comunicação com a progressão pelos estilos, há, neste segundo momento, também uma ideia de progressão através dos próprios modelos. Além disso, um importante detalhe do prefácio às *G.* de Sérvio, conforme veremos, nasce de sua tentativa de caracterizar o gênero poético ou, para ser quiçá mais preciso, o subgênero¹⁴⁴ praticado por Virgílio nas *G.* Tratemos esse prefácio de Sérvio em duas partes. Nesta primeira, observemos os modelos do nosso poeta apontados pelo comentador:

Vergilius in operibus suis diuersos secutus est poetas: Homerum in Aeneide, quem, licet longo interuallo, secutus est tamen; Theocritum in bucolicis, a quo non longe abest; Hesiodum in his libris, quem penitus reliquit. Hic autem Hesiodus fuit de Ascra insula, qui scripsit ad fratrem

¹⁴⁴ Uma abordagem detalhada sobre a noção de subgênero encontra-se em Alastair Fowler (2002, p. 111-18). Em linhas gerais (*op. cit.*, p. 112), gênero e subgênero compõem como que uma família cujos membros, de algum modo diferentes entre si, compartilham aspectos comuns, mormente aspectos formais.

*suum Persen librum, quem appellavit ἔργα καὶ ἡμέρας, id est “opera et dies”. Hic autem liber continet quemadmodum agri et quibus temporibus sint colendi. Cuius titulum transferre noluit, sicut bucolicorum transtulit, sicuti Aeneidem appellavit **ad imitationem** Odysseiae: tamen eum per periphrasin primo exprimit uersu, dicens: “indicabo quo opere et quibus temporibus ager colendus sit”. Ingenti autem egit arte, ut potentiam nobis sui indicaret ingenii coartando lata et angustiora dilatando; nam cum **Homeri et Theocriti** in breuitatem scripta collegerit, unum **Hesiodi** librum diuisit in quattuor.*

Virgílio, em suas obras, **seguiu diversos poetas: Homero** na *Eneida*, a quem seguiu embora com uma longa distância; **Teócrito** nas *Bucólicas*, de quem não dista muito; **Hesíodo** nestes livros, a quem superou profundamente. Este Hesíodo, por sua vez, foi da Ilha de Ascra. Foi ele que escreveu ao seu irmão Perses um livro, que chamou ἔργα καὶ ἡμέρας, ou seja, *Os Trabalhos e os Dias*. Esse livro contém de que maneira e em quais tempos os campos devem ser cultivados, título que ele não quis traduzir, como traduziu o das *Bucólicas*, e como chamou *Eneida* **em imitação** à *Odisseia*: contudo, exprimiu-o por perífrase no primeiro verso, dizendo: “indicarei por qual trabalho e em quais tempos o campo deva ser cultivado”. Agiu, porém, com grande arte, para que nos indicasse a força de seu engenho, abreviando as coisas mais extensas e expandindo as mais breves. Pois, uma vez que resumiu os escritos de **Homero** e **Teócrito**, um só livro de **Hesíodo** ele dividiu em quatro. [Destaques nossos].

Os modelos indicados por Sérvio são Teócrito, Hesíodo e Homero. Vale notar que, no cânone poético de Quintiliano (*Inst.* 10.1.46-100), esses três poetas gregos estão listados entre os que praticaram poesia épica. Curiosamente, Horácio (*Ars P.* v. 74; cf. nota 143 acima) lista em seu cânone apenas Homero como o grande modelo para poesia épica. O conceito de *aemulatio*, nos parece, também se faz percebido, ainda que sutilmente: de acordo com o juízo de Sérvio, parece que Virgílio não só desejou revelar seu modelo nas *G.*, mas também expressou seu projeto de superá-lo (*quem penitus reliquit*). Uma metáfora do caminho, expressa pela ideia de “seguir o modelo” – ao modo da imagem de um discípulo em relação ao seu mestre – é notável. A ideia de progressão agora adquire uma complexa configuração.

Permitam-nos uma digressão antes de passarmos à segunda citação de Sérvio. Nesse excursão, vejamos o quanto o cânone de Quintiliano mostra seu valor para nossa discussão. Se voltarmos nossa atenção para esse cânone e observarmos como Quintiliano explica os estilos de cada um dos poetas imitados por Virgílio, encontraremos outros detalhes para a ideia que pontuamos acima, a de que, na comunicação entre os *genera dicendi* e a *imitatio* (tipificada pelos modelos), pode haver um percurso progressivo dentro de um mesmo gênero poético.

No parecer de Quintiliano, *Inst.* 10.1.46, Homero por ninguém foi superado quer pela sublimidade no trato das matérias grandiosas, quer pela justeza das menores (*Hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superauerit*);¹⁴⁵ ele conseguiu ser exuberante e conciso (*laetus ac pressus*), jocoso e grave (*iucundus et grauis*), admirável pela copiosidade e brevidade (*tum copia tum breuitate mirabilis*), o mais eminente não só pela virtude poética, mas também pela virtude oratória (*nec poetica modo sed oratoria uirtute eminentissimus*). Quintiliano, nos parece, está pontuando não só as *uirtutes* do estilo elevado, mas também o tipo de poesia épica praticado por Homero; em 10.1.51, ele diz que Homero, em muito, superou a todos em cada gênero de eloquência (“em cada tipo de estilo”, FRIEZE, *op. cit.*, p. 170), principalmente os épicos, evidentemente, porque na mesma matéria é difícil qualquer comparação (*Verum hic omnis sine dubio et in omni genere eloquentiae procul a se reliquit, epicos tamen praecipue, uidelicet quia durissima in materia simili comparatio est*). Nesse passo também é significativa a ideia de que Homero domina modos de composição opostos, conseguindo ser excelente na brevidade e na copiosidade. Aqui, no entanto, nos interessa a notável aproximação entre o gênero de estilo predominante em Homero e os demais poetas épicos; fica sugerido que o estilo e o tipo da poesia homérica encontram pontos de convergência e, simultaneamente, pontos de divergência com outros poetas épicos.¹⁴⁶

Sobre o estilo de Hesíodo,¹⁴⁷ *Inst.* 10.1.52, Quintiliano nos diz que esse poeta raramente se elevou, e sua poesia se ocupou de nomes, porém, possui úteis sentenças sobre preceitos, leveza nas palavras e composição louvável (*Raro adsurgit Hesiodus magnaue pars eius in nominibus est accupata, tamen utiles circa praecepta sententiae, leuitasque uerborum et compositionis probabilis*); e Hesíodo é merecedor da palma no *genus dicendi* médio (*daturque ei palma in illo medio genere dicendi*). Alguns detalhes devem ser

¹⁴⁵ No julgamento de Quintiliano, a *sublimitas* caracteriza o *genus dicendi* predominante em Homero (BASSI, 1910, p. 21), corroborado pelo adjetivo *grauis*; *proprietas*, na opinião de Frieze (1890, p. 168), sugere a qualidade de ser *proprius*, literal, direto, simples (não complexo); para Peterson (1954, p. 29), há uma antítese – de fato, enfática em toda a passagem (*laetus ac pressus, iucundus et grauis, tum copia tum breuitate*) – entre *sublimitas* e *proprietas*, e a última tem o sentido de “justeza, naturalidade”; os três comentadores da passagem de Quintiliano concordam que *laetus*, como a metáfora para o estilo, é familiar às *G. 1.1*: *quid faciat laetas segetes*. Quintiliano parece, por essa via, sugerir que Homero foi insuperável em mais de um estilo.

¹⁴⁶ Frieze (*op. cit.*, p. 170) produz uma delimitação que pode ser problemática ao comentar a palavra *epicos*, segundo ele, “escritores de poemas narrativos e didáticos em verso hexamétrico”. Por “poemas narrativos” podemos tomar como exemplo a *Iliada* e a *Odisseia*; por poemas didáticos podemos tomar *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo. O problema surge se considerarmos o cânone de Quintiliano em seu todo, pois poemas de linguagem bucólica, em versos hexamétricos, também parecem se enquadrar como poemas épicos. Notavelmente, o aspecto métrico foi muito caro a Quintiliano.

¹⁴⁷ Segundo Dionísio de Halicarnasso, *Comp.* 23, no estilo médio, Hesíodo é o poeta épico mais eminente: *ἐποποιῶν μὲν οὖν ἔμοιγε κάλλιστα τούτωνι δοκεῖ τὸν χαρακτήρα (scil. ἀνθηρόν) ἐξεργάσασθαι Ἡσίοδος*, “entre os poetas épicos, com efeito, Hesíodo a mim parece o que melhor executou este estilo médio.”

destacados: não é da natureza do estilo de Hesíodo elevar-se ou tratar de assuntos grandiosos (“ele desceu à esfera da vida comum”, PETERSON, *op.cit.*, p. 33); seu estilo se preocupa com a utilidade das sentenças, tem valor ou função didática, trata de preceitos (*praecepta*),¹⁴⁸ caracteriza-se pela leveza e agradabilidade do arranjo; Hesíodo é, desse modo, o modelo mais vitorioso entre os praticantes da poesia épica no estilo médio dos *genera dicendi*.

Por fim, Teócrito, *Inst.* 10.1.55, diz-nos Quintiliano, é admirável no “gênero do dizer que lhe é próprio”, ou seja, o estilo praticado em sua poesia épica, em que a musa é rústica e pastoril, que receia tanto o fórum quanto a cidade (*Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo uerum ipsam etiam urbem reformidat*), e que caracteristicamente não se eleva.

Nessa sinopse das considerações de Quintiliano sobre os poetas imitados por Virgílio, é possível perceber uma relação entre modelos poéticos, *genera dicendi* e poesia épica. Novamente, para Quintiliano, esses poetas teriam praticado poesia épica, porém, em estilos diferentes. Se existe algum critério mais estável para o enquadramento nos gêneros poéticos em Quintiliano – semelhantemente em Horácio –, esse critério é o métrico.

Nesse sentido, a ideia de que Virgílio traçou uma progressão entre os *genera dicendi* é simultaneamente uma progressão por modelos e pelos tipos de poesia épica. Isso nos conduz à metapoesia que a crítica moderna tem, com proficuidade, discutido nas obras de Virgílio: o mantuano nos deixou indicações metapoéticas de sua carreira literária (THEODORAKOPOULOS, E. 1997, p. 155-165; cf. CAIRNS, F. 1999; SICKLE, 2004), colocando suas obras em constante diálogo. Essas indicações metapoéticas são metaforizadas pela postura por que é apresentado um personagem ou mesmo o locutor em primeira pessoa; a ideia começa logo nos dois primeiros versos da *E.* 1,¹⁴⁹ onde encontramos uma imagem que metaforiza o tipo de épica praticada nas *E.*:

¹⁴⁸ Termo muito importante que será retomado por Sérvio. Para Frieze (*ibidem*), os *praecepta* dizem respeito “aos princípios morais, doutrinas e ensinamentos”; junto ao sintagma *utiles... sententiae*, reforçam a natureza didática do estilo e da poesia de Hesíodo. Uma discussão mais ampla pode nos levar de volta a Sêneca. Parece haver no filósofo estoico um paralelo entre *praecepta* e *decreta*. Quanto a isso, vale registrar a pesquisa de Fabiana da Silveira (2014, p. 113-6), que dedicou atenção à *Ep.* 94 para identificar uma sistematicidade na construção de sua argumentação (da *Ep.* 94), mormente pelo emprego de imagens (*imagines*) e sentenças (*sententiae*) que veiculam os *praecepta*, enquanto preceitos filosófico-morais – de natureza prática –, por contraposição aos *decreta*, os princípios dogmáticos – de natureza teórica. Ao comentar Quintiliano, Frieze parece enquadrar *praecepta* e *decreta* em uma ideia similar. Seja como for, em sentido amplo, os *praecepta* de Sêneca comungam da natureza prática dos *praecepta* de Hesíodo, sobretudo, em razão da forma didática (SILVEIRA, *op. cit.*, p. 75ss). Em sentido particular, se as *G.* forem lidas como um tratado do antigo saber agrícola, é natural o destaque sobre a praticidade de sua matéria. A natureza prática dos *praecepta* parece ser digna de ênfase, mas sem generalizações, uma vez que caminhamos por um tópico de convergência de diferentes saberes (filosofia, retórica, literatura etc.).

¹⁴⁹ Conte (cf. 2007, p. 219-31), explora as posições de destaque dos proêmios na poesia clássica. Os versos de abertura não só apresentam um poema ao leitor, mas são um espaço para praticar metapoesia, anunciar modelos,

*Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris auena.*

Títiro, tu **reclinado** sob a sombra de copada faia,
a **silvestre Musa** modulas em **tênue flauta**.

A postura reclinada, recostada, de Títiro sugere o estilo humilde.¹⁵⁰ Sua Musa é silvestre, rústica, não é preceitual nem bélica ou citadina. Seu instrumento, a flauta, ao invés do arado ou da espada, é tênue. Os últimos versos da *E.* 10.75-6 metaforizam uma mudança de postura, e o poeta convida seu interlocutor a se erguer, a elevar o estilo e, por esse raciocínio, as *G.* são anunciadas:

*surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra,
iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae.*

Ergamo-nos: a **sombra** costuma ser pesada aos que cantam,
pesada é a **sombra** do zimbro; e as **sombras** são nocivas às searas.

O ‘proêmio do meio’ das *G.* 3, v. 8-9, referido em nossa epígrafe, por sua vez, prenuncia uma composição mais elevada, do estilo grandiloquente, ou seja, a *A.* parece ser renunciada:

*...temptanda uia est, qua me quoque possim
tollere humo uictorque uirum uolitare per ora.*

...uma via deve ser tentada, na qual **eu** também possa
erguer-me do chão e, vencedor, voar pela boca dos homens.

Essas indicações metapoéticas sugerem uma carreira poética programada por uma ascensão através da poesia hexamétrica que percorre igualmente os *genera dicendi*. Carreiras poéticas são perceptíveis noutros poetas augustanos. Stephen Harrison (2007a), como Elena Theodorakopoulos fez com Virgílio, demonstrou que Horácio parece ter seguido um percurso similar: ele começa sua carreira com um *sermo* satírico, passa por um estágio transicional do

estilos, gênero poético etc., os versos iniciais são programáticos; os poetas alexandrinos fizeram usos diversos dos proêmios. Ademais, as aberturas são parte da teoria retórica clássica, e, segundo Conte, poetas e leitores tinham ciência disso. As *G.* teriam, na análise de Conte, uma arquitetura exemplar, não por seu proêmio apresentar o poema como aludindo a cada um dos quatro livros, mas por fazer o proêmio programático – de metapoesia, de anúncio de modelos e estilo – na abertura do livro 3, no centro de toda a obra; a *E.* 6 e *A.* 7 são outros exemplos, em Virgílio, de ‘proêmio no meio’.

¹⁵⁰ Hasegawa (2011, p. 39-48) faz um percurso pelos manuais de retórica antiga para caracterizar o estilo humilde das *E.* na teorização dos *genera dicendi*: um percurso que muito enriquece o nosso, mais preocupado com o estilo médio das *G.* Ele nos lembra que a posição em que o poeta-pastor se encontra para performar seu canto é importante aspecto (*op. cit.* p. 64). Ao analisar a *E.* 5 (*op. cit.* p. 151-3), Hasegawa encontra um correspondência semântica entre *recubans*, da *E.* 1.1, e *consedimus* (*considerare*, “sentar-se juntamente”), da *E.* 3.55 e da *E.* 5.3. Em suas palavras (*op. cit.* p. 152): “Julgamos, pelas repetições acima, que a utilização do verbo não seja casual, mas incide uma característica do canto bucólico. Os poetas-pastores, normalmente, encontram-se *humi* [no chão], já que o canto ou a fala deles encontra-se bem próximo ao chão por praticarem um *genus humile*.” Também na *E.* 7.10, Dáfnis convida Melibeu para “descansar à sombra” (*requiesce sub umbra*). Além da postura, Hasegawa enfatiza o lugar em que a poesia bucólica é encenada, o *locus amoenus* (*passim*).

jambo em seus *Epodos* e se alça a tons mais elevados da lírica nos três primeiros livros das *Odes*. Segundo Harrison (*op. cit.*, p. 9), a progressão alcança seu estágio de maturação no estabelecimento das *Epístolas*, que olham para a carreira poética de Horácio completa. O mesmo estudioso (2002, p. 79-94) aplicou esse aspecto ascendente à poesia de Ovídio: *Amores* 1.1 abre o programa poético ovidiano como um prelúdio à longa aventura em experiências genéricas.

Dentre os poetas contemporâneos de Virgílio,¹⁵¹ Ovídio, enquanto leitor da poesia virgiliana (Horsfall, p. 257-67), parece acompanhar atentamente a carreira literária do mantuano. Em linhas gerais, Ovídio rivaliza com as *G.*,¹⁵² em termos de estilo e tipo poético, na *Ars Amatoria* e nos *Remedia Amores*, poemas elegíacos que compartilham uma similaridade da forma ou função didática do poema virgiliano.¹⁵³ Ovídio, enquanto leitor de Virgílio, parece ter reconhecido a trama didática presente nas *G.* Mais que isso, ele nos deixou um indício da progressão de Virgílio pelos estilos em outro poema elegíaco, *Amores* 1.15.25-6, em que o mantuano é inserido numa lista dos grandes poetas clássicos:

*Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur,
Roma triumphati dum caput orbis erit;*

**Títiro, as segas e as armas de Eneias serão lidos
enquanto Roma for cabeça do triunfado orbe;**¹⁵⁴

¹⁵¹ Cf. também com Horácio, o livro I das *Sátiras* (publicado ca. 36/5 a.C.), mormente *Sat.* 1.10, um poema metapoético, v. 43-5, (...*forte epos acer*| *ut nemo Varius ducit, molle atque facetum*| *Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae*). Além dos gêneros poéticos, a questão do estilo pode ser destacada na passagem: Vário parece representar a poesia épica (GOWERS, 2012, p. 326); *epos forte* sugere, assim, um estilo elevado da épica de Vário (*acer* sugere o caráter militar, segundo E. Gowers, *ibidem*), que é imediatamente contrastada com *molle atque facetum* da Camena rústica (*rure*) de Virgílio. Uma caracterização das *E.*, certamente, pois, também sugere E. Gowers (*ibidem*), as *G.* não estariam finalizadas, e *molle* sugeriria um estilo mais apropriado à poesia bucólica e ao gênero elegíaco. Quintiliano, *Inst.* 6.3.20, cita a sátira para dizer que o termo *facetum* tem a ideia de ‘elegante’ – uma leitura mais estilística, portanto – e criticar Horácio. *Prop.* 2.34, a última elegia do livro 2, de natureza metapoética, em que Propércio alude a muitos poetas, entre eles, Homero, v. 45, poetas alexandrinos, v. 31-2 (*Philitan... Callimachi*), e Virgílio, v. 61 (*Actia Vergiliu<m> custodis litora Phoebi*); para nossos propósitos, uma alusão às *G.* é feita no v. 77-8 (*tu canis Ascraei ueteris praecepta poetae*| *quo seges in campo, quo uiret uua iugo*); esses dois versos, na verdade, ecoam a alusão sistemática à carreira poética de Virgílio que vai do v. 59-80. Na opinião de Heyworth (2009, p. 276-7), *canis* evoca o primeiro verso da *A.* e, talvez, o último das *G.*, o *tu* evoca o primeiro verso das *E.* e, talvez, o primeiro verso da *A.* 7, *Ascraei* evoca Hesíodo, mas também *G.* 2.176; interessa destacar os termos *praecepta* e *seges*, que tocam no aspecto formal do tipo de poesia épica praticada nas *G.* Essa *Sat.* 1.10, Propércio 2.34 e Ovídio, *Am.* 1.15, têm em comum a discussão metapoética por meio de listas ou cânones de grandes poetas, um característica calimaquiiana.

¹⁵² Joseph Farrell (2004, p. 41-55.) sugeriu que a carreira de Ovídio dialoga com a carreira de Virgílio.

¹⁵³ Poemas partilham de uma função didática e, sugerem alguns (cf. M. GALE, 2005, p. 101-15; K. VOLK, 2002, p. 157-95), podem ser entendidos como participantes de um (sub)tipo de elegia filiada à poesia didática, ou seja, uma elegia didática.

¹⁵⁴ A edição de McKeown (Vol. 1, 1987) para o verso 25 traz *segetes*, mas, observa o editor, a palavra não está presente nos manuscritos mais antigos, transmitida apenas no manuscrito *Pc*, Parisinus Bibl. Nat. Lat. 7997 (ca. 1460-70); os mais antigos trazem *fruges*. A escolha do editor, ele nos explica (Vol. 2, 1989, p. 409), justifica-se pelo paralelo criado pelas palavras do primeiro verso de cada uma das obras canônicas de Virgílio.

Essa elegia cuidadosamente alude aos primeiros versos de cada uma das obras canônicas de Virgílio (*Tytirus, segetes, arma*), reforçando a ideia de progressão pelos estilos *humilis, medium* e *grauis* e, simultaneamente, pelos tipos de poesia épica: a relação entre poesia hexamétrica e elegíaca parece um tema fundamental para Ovídio.¹⁵⁵ Retomando a *VSD* 36 (cf. *VT*, p. 185), o famoso epitáfio do nosso poeta (*Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope; cecini pascua rura duces*) corrobora os versos de Ovídio.

Nossa digressão, até aqui, suscita discussões quanto às classificações dos gêneros poéticos, sobretudo quanto à poesia épica. Não raro nos deparamos com a opinião comum de que o bucólico, o didático e o épico possam ser entendidos como gêneros poéticos distintos.¹⁵⁶ Essa opinião, ao que tudo indica, parece ter origem, para ser exato, na confusão entre *genera dicendi* e formas de poesia épica como gêneros distintos. Entre os antigos, Horácio (*Art. P.* 73-85) e Quintiliano (*Inst.* 10.1.46-100) não teriam reconhecido de um modo independente um gênero bucólico e um didático, deixando fortemente sugerido que o metro teria sido um critério fundamental para ambos. Uma classificação mais justa seria aquela que reconhecesse as formas ou os estilos de poesia épica – sendo ela um tipo de arquigênero que permite variações em subgêneros, e os *genera dicendi*, na comunicação com os gêneros poéticos, sustentam as possíveis variações –, ou seja, uma épica bucólica, uma épica didática e uma

¹⁵⁵ Cf. HARRISON, 2002, p. 79-94 e sua abordagem de *Am.* 1.1, célebre poema metapoético de abertura do programa literário ovidiano, um prelúdio à longa aventura em experiências genéricas da épica à elegia. Cf. *Am.* 3.9.13ss e *Rem.* 359-96.

¹⁵⁶ Cf. BAYET, 1965, p. 220, 224 e 231; ALBRECHT, 1996, p. 267-282. A recente leitura de Volk (2002) propõe que o didático seja um gênero poético distinto do épico. A questão é polêmica desde as primeiras e embrionárias reflexões sobre gênero; Platão e Aristóteles formam como que as duas posturas quanto à questão; o primeiro valoriza a narrativa e os modos da elocução ou do estilo (λέξις), o segundo valoriza a imitação (μίμησις) e os três critérios de classificação (cf. nota 141). Essas posturas, segundo Volk (*op. cit.*, p. 29) permitiram o desenvolvimento de uma *communis opinio*, a saber, que os gêneros distinguem-se primeiramente pelo metro. Volk (*ibidem*) reconhece que, diante de tal quadro, não haveria um lugar para um gênero didático independente. Para fundamentar a ideia de um gênero didático, a estudiosa recorre a dois pareceres medievos que apontam para o reconhecimento de um gênero didático independente: o *Tractatus Coislinianus*, um manuscrito do século 10º, e a *Ars grammatica* de Diomedes, ca. século 4º/5º d.C. O primeiro é de tradição aristotélica: o autor desconhecido oferece uma nova leitura para o caso de a obra de Empédocles não ser considerada poesia mimética por Aristóteles (*Poet.* 1447b19-20); os textos poéticos dos fisiólogos formam um segundo tipo de poesia, a não-mimética (ἀμίμητος); esta poesia divide em ιστορική e παιδευτική, ou histórica e didática; assim, a poesia didática encontra um lugar na crítica com o nome de ποιήσις παιδευτική. A segunda é de orientação platônica: Diomedes apropria-se da divisão tríplice para falar de um *genus dramaticon* (as personagens agem sem interlocução de um narrador), um *genus exegeticon* (o narrador age sem interlocução de personagens) e um κοινόν, *genus commune*, o gênero que mescla drama e narração; o gênero narrativo, *exegeticon*, subdivide-se em *angelice*, *historice* e *didascalice*; na classificação de Diomedes, nota Volk (*op. cit.*, p. 30-1), o *didascalice* compreende a filosofia de Empédocles e Lucrécio, as astrologia de Arato e Cícero, as *G.* de Virgílio e obras similares. Em síntese, os pareceres antigos evocados por Volk sustentam que o gênero didático compartilha o metro do épico, mas, diferentemente, não é mimético, no sentido aristotélico, e apresenta “o próprio poeta” falando sem interferência de outros personagens. Não sendo esses argumentos suficientes para o estabelecimento do didático enquanto gênero, Volk (*op. cit.*, 34-68) concentra-se na análise dos poemas mesmos, sendo eles autoconscientes (ela se serve da expressão *self-consciously poetic speech*), pelo princípio da simultaneidade poética (*op. cit.*, p. 39-40), de sua condição de gênero didático.

épica heroica, como já têm sugerido Peter Toohey (1996) e Monica Gale (2000 e 2005). Outros trabalhos, principalmente em poesia latina (SELLAR, 1897, p. 181;¹⁵⁷ KENNEDY, 1997, p. 145-154; LAIRD, 2004, p. 27-48; HARRISON, 2007b), parecem sinalizar uma possível classificação – que podemos julgar mais precisa – para as diferentes formas ou funções de poesia hexamétrica na literatura greco-romana, essas podem ser entendidas como formas de *épos*.

É hora de voltarmos a Sêrvio para vermos a caracterização formal do tipo de poesia épica praticada por Virgílio nas *G.*, que agora podemos nomear, com mais exatidão, de *épos* didático. Antes disso, todavia, vale destacar a continuação do prefácio de Sêrvio às *G.*, pois nos depararemos agora com um problema hermenêutico. Diz-nos o comentador antigo:

Quod ratione non caret; nam omnis terra, ut etiam Varro docet, quadrifariam diuiditur: aut enim aruus est ager, id est sationalis; aut consitus, id est aptus arboribus; aut pascuus, qui herbis tantum et animalibus uacat; aut floreus, in quo sunt horti apibus congruentes et floribus. Male autem quidam georgicorum duos tantum esse adserunt libros, dicentes georgiam esse γῆς ἔργον, id est terrae operam, quam primi duo continent libri – nescientes tertium et quartum, licet georgiam non habeant, tamen ad utilitatem rusticam pertinere; nam et pecora et apes habere studii est rustici, licet possimus agriculturam etiam in his duobus sequentibus inuenire: nam et farrago sine cultura non nascitur, et in hortis colendis non minorem circa terras constat inpendi laborem.

De razão não carece, pois toda a terra, **como também ensina Varrão**, está dividida em quatro partes: com efeito, ou o campo é lavradio, isto é, semeável, ou é plantado, isto é, propício às árvores, ou pastável, que de ervas e animais fica vazio, ou flóreo, onde os jardins são convenientes a abelhas e flores. **Alguns, porém, equivocadamente afirmaram que somente dois**

¹⁵⁷ Sellar, considerando a data de seu texto, 1897, merece um rápido destaque entre os estudiosos mencionados. Ao tratar das *G.* enquanto forma, o estudioso sugere que o ‘*épos* didático’ – ele usa exatamente essa expressão (*op. cit.* p. 180-1) – foi a forma literária mais apropriada para exprimir um poema sobre a natureza, como as *G.*, e também a forma mais aproximada de um poema épico heroico. O *épos* didático, conforme o argumento de Sellar, foi considerado em Roma como a mais séria e elaborada forma de arte poética: foi a que mais se ajustou ao modo de pensar romano e a que produziu obras-primas não só superiores às dos gregos, mas também similares às modernas. O estudioso destaca a proeminência de Lucrécio na poesia sobre a natureza. Se Lucrécio não foi o inventor, pelo menos deu ao tema volume e maestria; ele legou ao mundo antigo uma espécie única de poema filosófico, o *De Rerum Natura*. Virgílio, ainda segundo Sellar, também nutriu sentimento semelhante quanto à natureza. O estudioso, no entanto, parece limitar sua leitura do *épos* didático a assuntos relativos à natureza. Até o fato de ser poesia estaria relacionado à natureza: o uso da linguagem poética para propósitos práticos e prosaicos, em tempos primitivos, justifica-se não só pela ausência de outro órgão de expressão literária, mas também pela questão de que todo o esforço literário resultava de sentimento animado, e que os mais comuns aspectos da natureza foram compreendidos pelos gregos como um novo sentido de milagre (*op. cit.*, p. 182). Muito complicada também nos parece a afirmativa de Sellar de que, enquanto o sentido de milagre conferiu um colorido poético à linguagem do *épos* didático antigo, enquanto uma harmonia suficiente estava assegurada pelo treino do ouvido durante séculos de canto épico, a forma e estrutura desse *épos*, em comparação com outros tipos de poesia, eram essencialmente rudimentares (*op. cit.*, p. 182). O estudioso chega a afirmar, em linguagem romântica, que o *épos* didático estava absolutamente rejeitado na maturidade do gênio grego. Nessa perspectiva, foi o período alexandrino que conferiu ao *épos* didático a erudição com que chegou a Roma. A despeito dessas complicações, Sellar pode ser elencado entre os estudiosos que parecem sugerir uma forma de épica, o *épos* didático.

livros são de “geórgicas”, dizendo que γῆς ἔργον é relativo ao campo, ou seja, o trabalho da terra que os dois primeiros livros contêm – ignorando que o terceiro e o quarto, ainda que não tenham trabalho relativo ao campo, contudo são relativos à utilidade rústica; pois ter rebanhos e abelhas é próprio da ocupação campesina, embora possamos encontrar agricultura também nestes dois [livros] seguintes: pois centeio sem cultivo não nasce; e nos jardins cultivados é certo que não se despende menor trabalho com a terra. [Destaques nossos]

Nessa passagem, Sêrvio nos relata uma opinião compartilhada por alguns intérpretes (*quidam... adserunt*) – ou outras vozes em Sêrvio, para usarmos uma expressão de Richard Thomas (*cf.* 2004, p. 93-121) –, segundo os quais apenas os dois primeiros livros do poema deveriam ser qualificados como “geórgicos”, ou seja, como ‘relativos ao campo’, pois as *G.* 3 e 4, dedicadas ao rebanho e às abelhas, gerariam uma dificuldade com o título do poema. É difícil precisar quem seriam esses intérpretes das *G.*, mas percebe-se que Sêrvio toca no problema hermenêutico. O comentador deixa sugerido, pela passagem acima, que o poema tem um aspecto prático, ou seja, quer transmitir princípios (*praecepta*, como ele usará mais à frente) sobre a vida (real?) no campo, como antes havia ensinado Varrão (116-27 a.C.), *ut etiam Varro docet*, com o seu *De Re Rustica* (em três livros, publicados *ca.* 37 a.C.). A expressão ‘*ut etiam Varro docet*’ – que, numa primeira leitura, sugere que essa obra de Varrão também teria uma preocupação real com a vida no campo – empregada por Sêrvio contrasta profundamente com a interpretação de Sêneca citada no início de nossa discussão: à parte da questão retórica do estilo, se imaginássemos Sêrvio tomando as palavras de Sêneca, ele diria que, sim, Virgílio considerou ter dito coisas de modo mais verdadeiro (*uerissime...diceretur aspexit*) e, como Varrão, ele quis sim ensinar (*docere uoluit*).

Para concluirmos a análise do prefácio de Sêrvio ao poema, vejamos sua última parte:

Et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit: unde ad Maecenatem scribit sicut Hesiodus ad Persen, Lucretius ad Memmum. Sane agriculturae huius praecepta non ad omnes pertinent terras, sed ad solum situm Italiae, et praecipue Venetiae, teste ipso Vergilio, qui ait “tibi res antiquae laudis et artis ingredior”, cum de Italia diceret.

Estes livros também são didáticos, daí é necessário serem escritos para alguém; pois um preceito requer a figura do mestre e a do discípulo: daí [Virgílio] escreve a Mecenas como Hesíodo a Perses, Lucrécio a Mêmio. Certamente os preceitos desta agricultura não são pertinentes a todas as terras, mas ao solo situado na Itália, principalmente na Venécia, tendo o próprio Virgílio por testemunha, que disse “a ti introduzo os assuntos do antigo louvor e arte”, quando falava da Itália. [Destaques nossos]

Sérvio nos fornece um importante componente de sua compreensão das *G.*: o comentador antigo caracteriza e formaliza o *épos* didático (*hi libri didascalici sunt*) praticado por Virgílio e por poetas como Hesíodo e Lucrécio; para Sérvio, há um tripé necessário (*necesse est*) para que as *G.* sejam entendidas como um *épos* didático, a saber, a figura do mestre (*doctor*), a questão do preceito (*praeceptum*) e a figura do discípulo (*discipulus*) ou destinatário (cf. SCHIESARO, 1993, p. 129-147).

Como se percebe, o terreno que ora pisamos é um tanto movediço. Vale ressaltar, em adição, que os limites comunicativos entre retórica e poética, entre os antigos, são estreitos e intercambiáveis, quer na esfera da composição, quer na da interpretação. O enquadramento das obras de Virgílio nos três *genera dicendi*, como Sérvio fizera em seu prefácio à *E.*, na perspectiva da retórica latina antiga, nos leva a uma leitura dos estilos da poesia de Virgílio, uma via de interpretação que vai ao encontro da opinião de natureza mais retórica oferecida por Sêneca, que, em certa medida, não deixa de ser literária. Quando submetida a uma perspectiva literária que leva em conta a *imitatio*, a *aemulatio* e o tipo de poesia praticada, a via de interpretação da opinião de Sêneca muda radicalmente de foco, e passamos a ver na *Ep.* 86.15 um antagonismo entre a poesia que ensina e poesia que deleita, ou entre uma função *docere* e uma função *delectare* das *G.*, antagonismo que não deixa de ser retórico. À medida que o poema se submete a diferentes leitores, a discussão sobre as *G.*, conforme já ocorrera entre os antigos, é submersa na complexa questão hermenêutica.

3.1.2. Plínio e Columela: literatura e técnica agrária

O parecer de Sêneca sobre as *G.* é mais particular em sua abordagem, valoriza a função *delectare*, acrescida de noções retóricas, legítimos instrumentos de interpretação. O parecer de Sérvio, por sua vez, tem dois momentos importantes: primeiro, o enquadramento do poema nos *genera dicendi*; segundo, a noção de modelo acompanhada por uma caracterização do tipo poético. A questão hermenêutica, assim, adquire contornos mais complexos. Sérvio, que se propôs a comentar o poema – seguindo os parâmetros do gênero do comentário –, é mais amplo, e sua caracterização oferece comentários diversos sobre gramática, recursos poéticos, mitologia, geografia, técnica agrária, história, literatura etc. O comentador parece equilibrar a função *docere* do *épos* didático e sua função *delectare*, sem perder de vista os parâmetros retóricos. Nessa postura equilibrada, os três elementos essenciais do *épos* didático são mais rígidos ou cerrados ao propósito de oferecer uma matéria precisa quanto à técnica agrícola.

A leitura que valoriza a função *docere* foi, de certo modo, mais predominante, muito em razão de uma produção intelectual reconhecida pelos antigos romanos, a saber, a literatura técnica, com notável destaque para a técnica agrária.¹⁵⁸ Nesse sentido, outros leitores também vizinhos à época da publicação do poema valorizaram o aspecto técnico e agrário como uma instância de *docere*.

Columela (ca. 4-70 d.C.), contemporâneo de Sêneca,¹⁵⁹ autor de um *De Re Rustica* (ca. 60-65 d.C.), um tratado agrícola em prosa – com exceção do livro décimo – em 12 livros, também leu as *G.* pela perspectiva do *docere* e reconheceu em Virgílio uma autoridade na matéria agrária. Numa lista de autoridades romanas sobre a *agricolatio*, Columela cita nosso poeta entre elas (cf. Columella, *Rust.* 1.1.12–14).¹⁶⁰ Ao longo de todo o tratado, as alusões às *G.* abundam.¹⁶¹ O livro 10, no entanto, composto em hexâmetro, dialoga mais profundamente com as *G.* O livro parece uma espécie de homenagem à tradição das *G.* (CONTE, G. 1999, p. 389), e, nele, Columela declara sua tentativa de preencher a lacuna deixada por Virgílio nas *G.* 4.147-8, a saber, a matéria sobre os jardins (cf. Columella, *Rust.* 10. praef. 3): “... para que

¹⁵⁸ Na Roma antiga, textos técnicos agrários gozaram, sócio-historicamente, de notável status, desde Marcos Pórcio Catão (234-146 a.C.), autor do *De Agri Cultura* (ca. 160 a.C.), até Rútílio Emilianio Paládio, autor do único tratado da antiguidade tardia (ca. séc. 5º d.C., de datação duvidosa; cf. M. S. Spurr, ‘Palladius (1)’ e ‘agricultural writers’ in *OCD*, este último verbete com pontuais indicações bibliográficas). Para uma visão mais abrangente da vida rústica e agrícola ao longo das diversas produções literárias no mundo greco-romano, um excelente ponto de partida é a obra de W. E. Heitland (1921). Para a produção técnica inserida numa discussão mais ampla de uma prosa literária latina, ver A. S. Gratwick (*CHCL*² p. 138-55). Para uma discussão sócio-histórica da questão da técnica agrária em Roma e as construções de sentido no *Agri.* de Catão, no *Rust.* de Varrão (116-27 a.C.) e a transformação da matéria nas *G.* de Virgílio, ver M. Trevizam (2006); o mesmo estudioso (2014b) oferece um estudo introdutório e atual sobre a prosa técnica – não só agrária – de Catão, Varrão, Vitrúvio (uma apresentação do *De Architectura* é oferecida ao consulente) e Columela.

¹⁵⁹ Sêneca é citado por Columela em 3.3.3: *his certe temporibus Nomentana regio celeberrima fama est inlustris, et praecipue quam possidet Seneca, uir excellentis ingenii atque doctrinae, cuius in praediis uinearum iugera singula cullelos octonos reddidisse plerumque, compertum est*: “nestes tempos, certamente, a região de Nomento, de fama muito célebre, é ilustre, principalmente a que possui Sêneca, homem de engenho e conhecimento excelentes, em cujos prados cada uma das jeiras de vinha sabe-se que quase sempre oito odres têm produzido.”

¹⁶⁰ *Et ut **agricolationem** Romana tandem ciuitate donemus (nam adhuc istis auctoribus Graecae gentis fuit) iam nunc M. Catonem Censorium illum memoremus, qui eam latine loqui primus instituit, post hunc duos Sasernas, patrem et filium, qui eam diligentius erudierunt, ac deinde Scrofam Tremellium, qui etiam eloquentem reddidit, et M. Terentium, qui expoliuit, **mox Vergilium, qui carminum quoque potentem fecit. Nec postremo quasi paedagogi eius meminisse dedignemur Iulii Hygini, uerum tamen ut Carthaginiensem Magonem rusticationis parentem maxime ueneremur; nam huius octo et uiginti memorabilia illa uolumina ex senatus consulto in Latinum sermonem conuersa sunt. Non minorem tamen laudem meruerunt nostrorum temporum uiri, Cornelius Celsus et Iulius Atticus, quippe Cornelius totum corpus disciplinae quinque libris complexus est...*** (“E para que, enfim, naturalizemos romana a **agricultura** (pois até agora ela pertenceu a esses autores gregos [anteriormente citados por Columela]) lembremos, então, do célebre Marcos Catão, o Censor, que primeiro se propôs a falar dela em latim; depois deste, os dois Sasernas, pai e filho, que mais diligentemente aperfeiçoaram-na; depois Tremélio Escrofa, que então a tornou, também, eloquente, e Marcos Terêncio, que a lustrou; **logo depois Virgílio, que a verteu também numa poderosa poesia**. Por fim, não nos recusemos lembrar de seu *paedagogus* Júlio Higino; entretanto, reverenciemos o grande pai da rusticidade, o cartaginês Magão: pois aqueles seus memoráveis vinte e oito volumes, por resolução do senado, foram traduzidos para a língua latina. Todavia, não merecem menor louvor homens de nosso tempo, Cornélio Celso e Júlio Ático, pois Cornélio compreendeu todo o corpo da disciplina em cinco livros...”).

¹⁶¹ Para mais detalhes, ver Gigliola Maggiulli, ‘Columella’, *EV*.

eu completasse, em versos poéticos, as partes omitidas do poema *Geórgicas*, as quais, no entanto, o próprio Virgílio havia indicado deixar para seus sucessores delas lembrar” (...*ut poeticis numeris explerem Georgici carminis omissas partis, quas tamen et ipse Vergilius significauerat posteris se memorandas relinquere*). Columela mantém uma postura de reverência a Virgílio; ele não ousaria tratar o assunto dos jardins sem o consentimento do mantuano, a quem chamou de (*ibidem*) “o vate mais venerando” (*neque enim aliter istud nobis fuerat audendum, quam ex uoluntate uatis maxime uenerandi*).

A imagem de um vate venerável acionada por Columela no livro 10 permite uma reflexão interessante. O termo *uates* rememora a figura do “bardo” ou “rapsodo” na poesia grega homérica e hesiódica: a poesia como um “canto” e o poeta como um “vidente” ou “profeta”, portador de saber e tradição respeitáveis – ideias que nos levam ao diálogo platônico *Íon*, em que o fazer poético é discutido quanto à inspiração divina. Na poesia latina anterior a Virgílio, Ênio (livro 7 dos *Anais*, 206-7 Skutsch: *scripsere alii rem| Vorsibus quos olim Faunei uatesque canebant*: “outros compuseram esse tema em versos que outrora Faunos e vates cantavam”) parece usar o termo *uates* em tom de desdém aos seus predecessores (*cf.* Skutsch, 2003, p. 371-2); “Faunos” apontam para uma prática poética passada (*Vorsibus quos olim*) talvez em referência a Névio e ao saturnino – Skutsch (*ibidem*) sugere que *scripsere alii*, expressão plural e vaga, vele a referência a Névio. Varrão (*Ling.* 7.36: *antiquos poetas uates appellabant*) já reconhecia *uates* como nome antigo, ou seja, como um arcaísmo bem marcado; e Ernout-Meillet (p. 715) anotam que, em usos generalizantes – como ocorre no fragmento eniano –, o termo tem valor pejorativo. Na poesia augustana (*cf.* Hardie 1989, p. 16-22), no entanto, na de Virgílio em nosso caso particular, *uates* (*cf.* OLD 2), como equivalente a *poeta*, tem valor de “poeta divinamente inspirado”. Assim, nas *E.*, especialmente na *E.* 9.33-4, o poeta assemelha-se a um *uates*, como uma figura que compartilha as funções de poeta mesmo e de profeta.¹⁶² Quais os efeitos dessa imagem do *uates uenerandus* no prefácio ao livro 10 de Columela? Eis uma questão pertinente. No livro vertido em versos hexamétricos, na parte poética, estamos inclinados a ver Columela não só admitindo a autoridade do antecessor no que diz respeito ao material técnico, mas também reconhecendo a riqueza poética de Virgílio. Nesse sentido, *uates* tem um emprego solene, funcionando como um arcaísmo enaltecendo a figura do poeta, na seção poética. A palavra,

¹⁶² Uma instância secundária do poeta-vate ocorre na *E.* 7.28. *E.* 9.33-4: *me quoque dicunt| uatem pastores* (“também os pastores me chamam de vate”). Comentando esse passo, Clausen (1994, p. 278) nota que a distinção parece conferir um sentido mais elevado à palavra *poeta*. O estudioso observa que nas *G.* há quatro ocorrências de *uates* e trinta e seis na *A.* Majoritariamente, o sentido é equívale a antigo “vidente”, “profeta”. Em *A.* 7.41, o mantuano parece aplicar o termo para si mesmo: *tu uatem, tu, diua, mone* (*cf.* HORSFALL, 2000, p. 73-4); aqui ele parece assumir o papel tradicional do intérprete divinamente inspirado.

no entanto, ocorre pelo menos outras quatro vezes, três delas nas partes em prosa do *De Re Rustica*: uma referindo-se a Hesíodo, em 1.1.7, (*celeberrimus uates... Hesiodus*) e as demais a Virgílio, uma em 1.4.4 (*si uerissimo uati... crediderimus*, seguida de citação das *G.* 1.51-3), outra em 9.8.13 (*ut ille uates ait*, seguida de citação das *G.* 4.63) e apenas mais uma ocorrência no livro 10, v. 434, traduzida abaixo. A ocorrência em 1.4.4 é notavelmente interessante pelo emprego do adjetivo *uerissimo*, ou seja, “se confiarmos no vate mais verdadeiro”, “mais preciso”. Seja como for, nenhuma razão especial parece existir para o emprego de *uates* no livro 10. O termo também ocorre nas partes prosaicas, fato que não diminui a reverência de Columela à poesia do mantuano.¹⁶³

Ditas essas coisas, logo nos seus primeiros hexâmetros, Columela declara a aceitação do convite para tratar dos jardins:

*Hortorum quoque te cultus, Siluine, docebo,
atque ea, quae quondam spatiis exclusus iniquis,
cum caneret laetas segetes et munera Bacchi,
et te, magna Pales, necnon caelestia mella,
Vergilius nobis post se memoranda reliquit.* 5

Também a ti o cultivo dos jardins, Silvino, **ensinarei**
e as coisas que, outrora **privado por espaços exíguos**,
quando cantava as **ledas segas**, os **dons de Baco**,
e a ti, **magna Pales**, e ainda os **méis celestes**,
Virgílio deixou a nós, **após ele, para serem lembradas.** 5
[Destaques nossos]

Expressivo é o emprego do verbo *docebo* ao final do primeiro verso,¹⁶⁴ uma instância declarada não só da hermenêutica do *docere*, mas também do caráter didático, pois, ainda nesse primeiro verso, Columela parece reconhecer os três elementos formais do *épos didático*: o eu-locutor, no papel do mestre, o *hortorum cultus*, o preceito, e *Siluine* – Públio Silvino, figura completamente desconhecida – o endereçado ou interlocutor, no papel do discípulo. Os versos 2 e 5 aludem às *G.* 4.147-8, os versos finais da passagem do *Corycius senex* (4.116-48), o velho jardineiro de Tarento, uma das mais famosas digressões das *G.* e da literatura latina:

*uerum haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis
praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.*

¹⁶³ Virgílio é citado por Columela de muitas maneiras: *Vergilius*, [*noster*] *Maro*, *uates*. Além dessas formas, o mantuano é citado por diversas vezes como *poeta* (*Rust.* 1.3.8; 2.8.1; 2.21; 3.1; 3.2.29; 3.10.18; 3.21.3; 6.27.4.; 7.1.3; 7.5.5; 9.2.101).

¹⁶⁴ Em apenas três versos ao longo de todas as *G.* esse verbo aparece: 2.77 *docent*, 3.116 *docuere*, 3.440 *docebo*. A última ocorrência é particularmente interessante: *Morborum quoque te causas et signa docebo*. O paralelo com o primeiro do hexâmetro de Columela é intrigante, não só pela forma de futuro na posição final do verso, mas também pelo emprego na primeira pessoa do singular, é a única ocorrência do verbo nessa forma (cf. THOMAS, R. F. 1998, p.124).

De fato, pois, eu mesmo, **privado por espaços pequenos**,
desconsidero isso [os jardins] e deixo a outros, depois de mim, lembrar.
[Destaques nossos]

A digressão das *G.* termina com a expressão *praetereo atque... relinquo*, termina, para ser mais preciso, com uma *praeteritio*, recurso que se caracteriza por mencionar uma matéria da qual, na verdade, não se pretende tratar. O poeta, assim, se nega a tratar o assunto, mas propõe um convite a outro para que possa fazê-lo. Columela percebeu a lacuna e aceitou o convite (MYNORS, R. A. B. 1994, p. 278, “o convite foi aceito por um admirador espanhol, cerca de um século mais tarde, quando Columela escreveu em verso seu décimo livro sobre jardinagem”).¹⁶⁵ A questão, em relação à hermenêutica do *docere*, não se configura simples; é preciso desconfiar. O que parece, com efeito, é que o livro 10 não confere às *G.*, em absoluto, um caráter de tratado agrário, antes, sustenta a recepção tratadista feita por Columela; noutras palavras, o caráter tratadista não reside no poema, antes, na recepção de Columela.

Voltando à abertura do livro 10 de Columela, os versos 3 e 4 fazem referência aos quatro livros das *G.*: *laetas segetes* (*G.* 1.1: *quid faciat laetas segetes...*), *munera Bacchi* (*G.* 2.2,5: *nunc te, Bacche... muneribus*), *magna Pales* (*G.* 3.1: *magna Pales*), *caelestia mella* (*G.* 4.1: *mellis caelestia dona...*). Nos versos finais do décimo livro de Columela, v. 433-6, ocorrem novas alusões às *G.*, e termos já conhecidos merecem destaque aqui:

Hactenus hortorum cultus, Siluine, docebam
siderei uatis referens praecepta Maronis,
qui primus ueteres ausus recludere fontis 435
Ascraeum cecinit Romana per oppida carmen.

Até aqui o **cultivo** dos jardins, Silvino, eu **ensinei**,
do divo poeta Marão retomando os **preceitos**,
ele que primeiro, **ousando revelar** as **antigas fontes**, 435
cantou **um poema Ascreu** pelas **fortificações romanas**.
[Destaques nossos]

O diálogo com o livro 2 das *G.* é intenso; o primeiro verso das *G.* 2 principia da seguinte forma: *hactenus aruorum cultus et sidera caeli*,¹⁶⁶ “até aqui cantei o cultivo das árvores e os astros do céu”, verso muito conhecido pela elipse do verbo *cano* (THOMAS, R. F. 1990, p. 155; MYNORS, 1994, p. 100), presente no verso posterior sob a forma *canam*.

¹⁶⁵ “The invitation was accepted by a Spanish admirer a century later, when Columella wrote his tenth book on gardening in verse.” *Serv.* ignora Columela e diz que *Gargilium Martialem significat*, ou seja, Quinto Gargílio Marcial (*ca.* da metade do terceiro século d.C.), famoso por sua obra sobre jardins, *De Hortis* (*cf.* M. S. Spurr ‘Gargilius Martialis, Quintus’, *OCD*).

¹⁶⁶ O diálogo com *G.* 2 não ocorre só nos versos finais do livro 10. Citando *G.* 2.1, Columela abre seu livro terceiro que trata das árvores e de seus frutos: *Hactenus aruorum cultus, ut ait praestantissimus poeta*. Sobre a ocorrência da palavra *poeta*, *cf.* nota 163.

Columela não imita uma elipse de *cano*, antes, sem elipse, faz uma substituição deste pelo verbo *docebam*, que, sugerimos, corresponde, novamente, ao propósito da interpretação tratadista das *G.* A expressão *praecepta Maronis*, de igual modo, endossa a interpretação de Columela. Importa notar que, em cotejo com o verbo *docere*, que não é frequente nas *G.* (cf. nota 164 acima), o termo *praeceptum* também é raro (*G.* 1.176, 4.398, 448, 548), mormente enquanto uma instância de *praecipio*, ou seja, enquanto um conjunto de princípio ou regras (cf. *TLL* 10.2.442.19ss; as três últimas, nas *G.* 4, carregam a nuance específica de obediência à ordenança de um deus, *TLL* 10.2.455.25ss). Como nos diz Thomas (1990, p. 98), comentando a primeira ocorrência de *praecepta* no poema, *G.* 1.176 (*Possum multa tibi ueterum praecepta referre*), há poucas referências à ideia de preceitos tradicionais, *ueterum praecepta* é uma delas; outras ocorrem em diferentes expressões (cf. 3.177 *more patrum*).¹⁶⁷ Em similar linha de pensamento, John M. Oksanish (cf. ‘precepts’ in *VE*) argumenta que a noção de *praecepta* parece traduzir a ideia de “princípios tradicionais” (*tradicional principles*) que envolvem práticas culturais. Assim, poetas, prosadores da literatura técnica e mesmo autores de textos filosóficos e retóricos referiam-se aos seus textos e aos anteriores aos seus como *praecepta* (cf. *Rhet. Her.* 2.47; Cícero, *Fin.* 2.84, *Inv. rhet.* 1.5; Vitruvius, *De arch.* 4, prefácio; Columela, *Rust.* 1.1.17). Oksanish, no entanto, detalha que nosso poeta fez poucas referências explícitas a uma tradição de *praecepta* à que ele se manteve ligado. A leitura tratadista de Columela torna-se ainda mais notável nos versos 435-6, *ausus recludere fontis| Ascraeum cecinit Romana per oppida carmen*, noutra alusão às *G.* 2, agora aos versos 174-6:

...tibi res antiquae **laudis et artem**
ingredior **sanctos** ausus recludere **fontis** 175
Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.

...a ti [Itália] os assuntos de antigo **louvor**
e **arte** dedico e ousou revelar as **fontes sagradas**, 175
canto **um poema de Ascra pelas fortificações romanas.**

Esse trecho é o final da célebre passagem conhecida como *Laudes Italiae*, *G.* 2.136-76, conforme já se relembrou. Confrontado com Columela, é possível perceber que este produz uma troca notável: as *sanctos... fontes* dão lugar às *ueteres... fontis*. A ideia de antigo louvor na passagem das *G.* 2 liga-se à homenagem ao povo bélico em suas origens: do v. 167 ao v. 170, as *G.* 2 voltam aos antigos Marsos e Sabinos, passa pelos Cipiões e chega a César;

¹⁶⁷ Alhures, Richard Thomas (1987, p. 238-9), por um ângulo um tanto diferente, vê a expressão *ueterum praecepta* das *G.* 1.176 como um indício de uma fonte técnica, uma espécie de “nota de rodapé alexandrina” pela qual Virgílio deixa transparecer seu *modus operandi* da tradição técnica; nesse caso particular, o excerto das *G.* 1.176-86 funciona como uma instância de “seletividade”. Para as instâncias sugeridas por Thomas, ver discussão a seguir.

a terra italiana produz guerreiros, é uma *Saturnia tellus*, uma prole de varões. Do verso 155 ao 166, a arte, ou seja, a técnica dessa raça é cantada em virtude de suas construções de engenharia. Assim, é possível perceber como a alusão de Columela mobiliza a passagem das *G.* para o propósito de servir à sua interpretação tratadista, numa valorização das noções de *docere e praeceptum*.

Se a crítica de Columela é mais serena, digamos, mais reverente (*cf.* Columella, *Rust.* 2.21.2 e *G.* 1.172; 3.12.5 e *G.* 2.298; por vezes, Columela, em seu parecer, aponta erros, *cf.* 4.11.1 e *G.* 2.362-70), a de Plínio, o velho (23-79 d.C.), é mais aguda. Em linhas gerais, a preocupação de ambos, Plínio e Columela, é com a precisão das informações técnicas das *G.* (DOODY, A. 2007, p. 181), e ambos referem-se não só a Virgílio, mas também a outras autoridades da matéria agrícola, um detalhe que, pela perspectiva desses prosadores latinos, coloca as *G.* como uma obra autoritativa na literatura técnica agrária.

Plínio faz muitas alusões a Virgílio, sobretudo às *G.*¹⁶⁸ – com certo tom de hostilidade (assim dito por P. Lejay, 1915, p. xxxvii) –, em seu material técnico, agrário, especialmente nos livros 14 e 19 de sua enciclopédia,¹⁶⁹ a *Naturalis Historia*. Plínio, no entanto, considerou Virgílio como um modelo da literatura técnica agrária digno de ser emulado, de ser rivalizado (*NH* praef. 22). Ele, por vezes, reconhece a autoridade do Virgílio (*HN* 14.7; 18.300 *cf.* *G.* 1.85), mas também faz correções e críticas ao poeta por imprecisões técnicas (*HN* 22.160, *Infelix dictum est Vergilio lolium...* *cf.* *G.* 1.153; *HN* 17.25 *cf.* *G.* 2.217)¹⁷⁰ e por não incluir um jardim nas *G.* (*cf.* abertura de *HN* 14.1). Quanto à *aemulatio* praticada por Plínio, foi sugerido que ele estivesse tentando ultrapassar seu predecessor, Virgílio – autor de um poema patriótico, augustano –, com sua enciclopédia de caráter nacionalista (BRUÈRE, R. 1956, p. 245), ou que ele estivesse se esforçando em questionar a poesia como veículo para um fim didático de uma informação aplicável e precisa (DOODY, A. 2007, p. 197).

A interpretação de Plínio é uma mistura de admiração e crítica, de reconhecimento da autoridade de Virgílio e de falta de precisão quanto à matéria agrária. Nas entrelinhas do material agrícola da enciclopédia de Plínio,¹⁷¹ no entanto, fica sugerida sua leitura das *G.* ligada à função *docere*. Nesse particular, grande foi a força exercida pela hermenêutica do

¹⁶⁸ *Cf.* Paola Venini, ‘Plinio il Vecchio’, *EV*; Eugenia Lao (‘Pliny the Elder’, *VE*) observa a relação estrutural entre a *HN* de Plínio e as *G.* A *HN* contém, próximo ao seu começo (3.39-42) e ao seu fim (37.201-2), respectivamente dois *Laudes Italiae*, com notável diálogo intertextual com *G.* 2.136-76 e *A.* 6.851-53.

¹⁶⁹ Para uma discussão sobre a noção de ‘enciclopédia’ como um gênero informativo entre os antigos, ver A. DOODY, 2010, p. 12-39.

¹⁷⁰ Para outros detalhes, *cf.* L. P. Wilkinson (1997, p. 272-3).

¹⁷¹ “If Pliny is to be believed, his *Natural History* is not primarily intended to be a work of literature; he wants it to be useful” (M. ALBRECHT, 1997, p. 1268).

docere dentre muitos dos primeiros receptores das *G.*, sobretudo dentre os prosadores latinos da técnica agrária.

Em síntese, entre os antigos, é possível perceber diferentes hermenêuticas do poema. Sêneca submeteu a análise das *G.* ao *genus dicendi*, valorizando a função *delectare* do poema. Plínio e Columela, ao reconhecer uma filiação de Virgílio à literatura técnica agrária, valorizaram a função *docere*. E Sérvio, no seu propósito de comentar o poema, tratou de aspectos diversos, entre os quais os retóricos e literários, numa tentativa, ao que tudo indica, de conciliar as duas funções mencionadas, pois Sérvio pareceu reconhecer que Virgílio emulou seus modelos literários, mas não esteve disposto a abrir mão do ensino de preceitos sobre agricultura.

A recepção do poema, desse modo, desde os antigos, oferece visões, construções igualmente possíveis e justificáveis. A filiação a qualquer uma delas revela, para além de uma inoperante bipolaridade de leitura verdadeira ou falsa (toda leitura seria uma distorção), o engajamento ou o posicionamento de autores e leitores dentro das relações textuais hermenêuticamente estabelecidas – em diferentes níveis, arquitextualidade, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade. Essas relações textuais autorizam os receptores a mobilizarem suas expectativas interpretativas, que são, simultaneamente, reconhecidas e construídas.

As recepções antigas das *G.* e as antigas *uitae* construíram as imagens do poema, criando seus pressupostos interpretativos. Quem seria, portanto, o “autor” das *G.*? Propomos essa mesma pergunta no início deste capítulo, e ela parece exigir bem mais que uma resposta rápida e simples. É oportuno voltar à “função-autor” de Michel Foucault (1977, p. 124-31) e inserir na discussão quatro aspectos ou características dessa função enquanto instância discursiva: 1) a “função-autor” é objeto de apropriação; 2) ela não é universal ou constante; 3) não é uma simples atribuição de um discurso a um indivíduo, mas resultado de uma complexa construção de uma entidade racional chamada “autor”; 4) não reside, por outro lado, numa reconstrução pura e simples, mas na complexa instância discursiva dos modificadores ou pronomes.¹⁷² Em síntese, a “função-autor” é uma construção culturalmente contingente.

Nesse sentido, a leitura das *G.* de Columela e Plínio construiu uma hermenêutica particular de Virgílio como “autor” de um tratado agrícola e científico, uma vez que,

¹⁷² Cf. o célebre texto de Benveniste “A natureza dos pronomes” (1991, p. 277-83), originalmente de 1956. Nele o linguísta pensa nos pronomes como “instâncias do discurso”. Um diálogo entre o texto de Foucault (*op. cit.*) e o de Benveniste pode ser reveladora no sentido de desestabilizar categorias tradicionalmente “seguras” na crítica do poema em estudo.

conforme sugerido por Foucault, apelar a Plínio não seria um simples argumento em favor de sua autoridade – amplamente reconhecida ao longo da Idade Média (cf. DOODY, 2010, p. 11-39) –, mas da composição de um discurso marcadamente científico.

3.2. Construções modernas

3.2.1. A literatura técnica agrária

Os leitores modernos do poema ecoaram a diversidade de interpretações dos antigos. Para partidários da hermenêutica do *docere* como Aude Doody (2007), a “precisão” é um termo chave para a interpretação das *G.*, na verdade, segundo ele, é a pedra angular para o tratamento que Plínio e Columela deram a Virgílio. Desse modo, a abordagem de Doody está ligada a uma corrente interpretativa da qual o conhecido artigo de M. S. Spurr (1986) é um notável representante e sugere uma leitura das *G.* como um texto agrário autoritativo. Trata-se de um poema participante de um antigo discurso sobre a agricultura (ou uma literatura técnica agrária, cf. nota 158) na mesma medida que é partícipe de um “antigo gênero de poesia didática”;¹⁷³ nas palavras da própria Doody (*ibidem*, p. 181): “Virgil’s *Georgics* belongs to an ancient discourse on agriculture as much as it does to an ancient genre of didactic poetry”. Para essa estudiosa (*ibidem*, p. 195), o livro 10 do *De Re Rustica* de Columela é o exemplo mor de que a matéria de técnica agrária poderia ser vertida em versos hexamétricos e o momento propício para a elisão entre “gênero de poesia didática” e literatura técnica. Richard Thomas (1987), por sua vez, trata a relação entre prosa técnica e a poesia das *G.* não em termos de elisão, mas em termos de transformação, conforme veremos.

Pensemos um pouco mais sobre M. S. Spurr (1986) e A. Doody (2007). O primeiro estudioso começa sua discussão evocando a passagem já referida da *Ep.* 86.15 de Sêneca. Para melhor servir ao seu propósito de contrastar as ideias de *uerissime* e de *decentissime*, M. S. Spurr traduziu o primeiro superlativo da passagem senequiana preparando a discussão para a ideia de “precisão” das informações, mais do que a do estilo (cf. outras traduções no apêndice, nota 373). Conforme nossa discussão precedente, Sêneca estaria indicando uma “imprecisão” de Virgílio. Para M. S. Spurr (*ibidem*, p. 165-6), com efeito, é o

¹⁷³ Uma base erudita, filológica e bem fundamentada para os recentes desenvolvimentos e discussões sobre poesia didática e sua relação com os tratados técnicos de teor agrícola encontra-se na célebre obra de Wilhelm Kroll (1924), especialmente a seção “Das Lehrgedicht”, p. 185-201. Para uma discussão sobre a definição mesma de poesia didática – que é problemática – enquanto gênero. Partindo da observação de textos antigos, uma questão de difícil solução é esta: existiu um gênero didático na mesma configuração que existiu um gênero elegíaco, lírico e dramático, por exemplo?

método de transposição de uma oliveira descrito por Egíalo, na passagem senequiana, que dá indícios de imprecisão e grosseria, uma vez que fica sugerido que mesmo uma oliveira frutífera (*Ep.* 86.14) poderia ser arrancada e replantada noutro lugar. Ora, segundo o estudioso, o cultivo da oliveira é delicado e inspira grandes cuidados; Columela (5.10.6-9) oferece semelhante método de propagação de frutos, mas não com oliveiras. Dessarte, M. S. Spurr argumenta explicitamente que é o conhecimento técnico anotado por Sêneca que é passível de imprecisão e, implicitamente, que o autor da epístola 86 foi um mau leitor das *G.*

Ditas essas palavras, uma das grandes dificuldades que M. S. Spurr precisa encarar é a questão da linguagem poética assistemática das *G.*, ou seja, na condição de tratado, o material técnico carece de organização ou linearidade, como se espararia de uma composição que pretende informar; tal aspecto contrasta profundamente com o caráter mais sistemático dos manuais em prosa. Em resposta a isso, o estudioso sugere que o poeta foi intensamente seletivo e compôs uma obra extremamente sofisticada:¹⁷⁴ a assistemática, longe de ser um estorvo, sugere seletividade. Na opinião de Spurr, os prosadores Varrão, Columela e Plínio também foram seletivos, eles não esgotaram todos os temas da matéria agrária. Nesse sentido, a seletividade das *G.* ajusta-se à tradição da literatura agrícola. Mais do que isso, a seletividade das *G.*, segundo o mesmo estudioso (*ibidem*, p. 168), justifica-se porque “Virgílio estava compondo seguindo a tradição da poesia didática hesiódica, e a seletividade é evidente em Hesíodo, o primeiro autor reconhecido desse gênero”.¹⁷⁵

Ainda segundo M. S. Spurr (*op. cit.* p. 182-3), as informações técnicas de Virgílio eram precisas, embora o estudioso reconheça algumas imprecisões nas *G.* numa pequena nota (*op. cit.* p. 184, nota 18), imprecisões estas que não são apenas de Virgílio, mas são compartilhadas por outros autores da literatura técnica. Ele reconhece, por exemplo, um erro em *G.* 1.70 (*cf.* Columela, 2.4.11, e Plínio, *NH* 18.242), na afirmação de que a lavra repetida de solos pobres provoca perda de umidade (conexões essas já apontadas por WHITE, K. D. 1967-8, p. 11-22); há outro equívoco em *G.* 2. 33-4,¹⁷⁶ pois pereiras não podem produzir

¹⁷⁴ Essa seletividade, inevitavelmente, conduz a leitura de Spurr à difícil questão de qual teria sido o “leitor-camponês” ideal das *G.* e, por extensão, dos demais textos técnicos (*cf.* SPURR, *ibidem*, p. 168: “one thing, however, is surely clear: these treatises were not written for novice farmers”); para as *G.*, Spurr sugere um camponês pertencente a uma classe rica e educada, a mesma à que Virgílio teria pertencido (HEITLAND, 1927, p. 224). Segundo Spurr (*ibidem*, p. 174), a ideia de um pequeno proprietário é consequência de uma confusão oriunda das antigas *uitae* de Virgílio, que fazem do nosso poeta filho de um pequeno e pobre camponês. Em oposição, Wilkinson (*cf.* *CHCL*², p. 320) propõe a figura do *colonus*, um pequeno arrendatário de terra; esse tipo de “leitor-camponês”, segundo Wilkinson (*cf.* também 1950, 21-2; e 1997, p. 49-55), fica sugerido, sobretudo, pela ausência do tratamento, nas *G.*, da força de trabalho dos escravos.

¹⁷⁵ “Of course it is important to remember that Virgil was also writing in the tradition of didactic poetry and selectivity is apparent in Hesiod, the first extant writer in that genre”.

¹⁷⁶ R. F. Thomas (1987, p. 245-6) vê a passagem como um instância de “falsificação”. Ver discussão a seguir.

maças, nem as ameixeiras, cornisos (*cf.* Varrão, *Rust.* 1.40.5); nas *G.* 4, outras duas imprecisões, segundo Spurr (*ibidem*): a abelha rainha ser chamada de *rex* e a *bugonia* (*cf.* Varrão, 2.5.5, e Columela, 9.14.6) ser apresentada como um método efetivo para a restauração de uma colmeia; na explicação do estudioso, ambas as imprecisões pertenciam ao antigo saber sobre apicultura. M. S. Spurr, em síntese, fundamenta sobre a recepção do poema, mormente a de Columela e Plínio, o argumento de que as *G.* devam ser interpretadas como um tratado agrícola autoritativo em forma de poesia:

Virgílio assegurou que sua instrução agrária estivesse correta. A precisão de detalhes contribui amplamente para um quadro realístico do campo italiano como um todo. Assim se pode compreender o fato opostamente desconcertante de que os escritores da prosa agrária posterior, Plínio e Columela, citam Virgílio, até com mais frequência que Catão e Varrão, como uma fonte de conhecimento agrícola. Sem dúvida, Columela esperava tornar sua longa obra mais agradável e literária com inclusões de excertos das *Geórgicas*, mas isso não pode explicar a seriedade com que a autoridade de Virgílio é alegada; e Plínio menciona Virgílio sem citar os relevantes versos e, assim, não parece tão interessado no adorno literário.¹⁷⁷

M. S. Spurr, em seu julgamento, reformula o parecer de Sêneca e sugere que Virgílio não pretendeu sacrificar a precisão em detrimento do deleite.¹⁷⁸ Na verdade, a precisão, que dá vida e força ao poema, de *per se*, teria provocado deleite nos leitores ideais. Assim, os paralelos propostos por Sêneca, o *docere-uerissime* e o *delectare-decentissime*, numa sinopse do julgamento de Spurr, podem ser cruzadas sem prejuízo algum para a matéria agrária: o *docere* pode ser feito também de modo *decentissime*, e o *delectare* de modo *uerissime*. Ao cruzar os paralelos, sairíamos de dois polos que poderiam levar a dois resultados distintos – ou seja, ensinar com precisão distinguir-se-ia do deleitar com elegância – para dois polos que poderiam levar um mesmo resultado, ou seja, *docere-decentissime* seria absolutamente similar a *delectare-uerissime*.

¹⁷⁷ “Virgil ensured that his agricultural information was correct. Accuracy of detail contributes largely to the realistic picture of the Italian countryside as a whole. Thus can be understood the otherwise perplexing fact that the later agricultural prose writes, Pliny and Columella, cite Virgil, even more often than Cato or Varro, as a source of agricultural knowledge. No doubt Columella hoped to make his long work more entertaining and literary by the inclusion of excerpts from *Georgics*, but that cannot explain the seriousness with which Virgil’s authority is adduced; and Pliny cites Virgil without quoting the relevant verses, and thus does not seem so interested in literary adornment.”

¹⁷⁸ Leach, E. W., 1981, p. 103, apelando, em nota, a E. Pasoli (‘A proposito del giudizio di Seneca sulle *Georgiche*.’ In *Atti del Convegno Virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche*. Napoli: 461-9, 1977, p. 468), sugere que há certo exagero na ênfase sobre o aspecto poético das *G.* em detrimento do aspecto técnico: “Realizzare una forma poetica ‘bella’ e artisticamente elaborata, e al contempo applicare un profondo impegno al contenuto, in armonia con le esigenze della società e del potere pubblico, è il carattere che maggiormente distingue la letteratura del classicismo augusteo da quella neoterica che l’ha preceduta.” (Executar uma forma poética ‘bela’ e artisticamente elaborada e, ao mesmo tempo, aplicar um profundo cuidado ao conteúdo, em harmonia com as exigências da sociedade e do poder público, é a característica que majoritariamente distingue a literatura do classicismo augustano daquela neotérica que a precedeu.)

Em esteira similar, Richard Thomas (1987), num importante e polêmico artigo, propõe uma leitura quanto ao tratamento do material técnico – principalmente no que toca ao *Rust.* de Varrão e o *Hist. pl.* de Teofrasto – por parte de Virgílio. O estudo de Thomas concentra-se em investigar como Virgílio, nas *G.*, transformou em poesia o que era mais familiar aos textos em prosa. Para ele, nenhum outro poema grego ou latino havia proposto tal desafio.¹⁷⁹ O estudioso oferece um exame das *G.* pelo ponto de vista técnico, ou seja, pela perspectiva do material agrícola em prosa, e tenta definir que não haveria nas *G.* uma reunião de uma parte técnica e outra poética, mas antes uma transcendência, na verdade, uma transformação do material e dos modelos técnicos, sobre os quais Virgílio teria fincado suas bases, transmutando-os, “traduzindo-os” para a linguagem poética (*op. cit.*, p. 231-2). O *modus operandi* da transformação do material técnico pode ser entendido em quatro instâncias,¹⁸⁰ a saber, supressão, falsificação, seletividade e expansão.

A instância de “supressão” é entendida como a determinada parte de uma matéria agrária que o poeta resolveu não tratar. A instância de “seletividade” diz respeito a uma matéria que recebeu um tratamento detalhado na tradição técnica, mas que o poeta transforma ou, noutras palavras, oferece uma perspectiva pontual e seletiva. A instância da “falsificação” é exemplificada por Thomas pelo método do enxerto e da inoculação como um recurso para propagação de árvores; em *G.* 2.32-4, 69-72, seis métodos de enxerto são sugeridos, dois são possíveis, segundo Thomas (1987, p. 245), os outros quatro não; essa instância, assim, funciona como um recurso de impossibilidade, uma espécie de licença poética para “falsear” fatos científicos. Outra instância é a da “expansão”, pela qual a matéria técnica é expandida, para sermos mais precisos, é adornada pelo material mitológico, literário e estilístico.

Compreendida sua proposta, Richard Thomas faz uma leitura que valoriza a função *docere* nos termos de uma preocupação com a linguagem e o material técnico e

¹⁷⁹ Thomas sugere (*ibidem*, p. 231) que a poesia técnica alexandrina – as obras de Arato e Nicandro particularmente dialogam com as *G.* na questão do *épos* didático – conservava a instrução técnica cujo sentido, embora caracterizado por sua destreza e elegância, estava na superfície e não parecia haver um caminho apreciavelmente, diríamos poeticamente, distinto em relação às suas fontes em prosa. Parece ficar sugerido por Thomas, digamos, que há pouca transformação na poesia técnica alexandrina. Uma opinião polêmica, sobretudo, se levarmos em conta a seguinte afirmação do estudioso: “This is one of the reasons why the *Phaenomena* of Aratus and the poetry of Nicander can never be considered great; the idiosyncrasies of subject matter are not accommodated to any particular literary aim, beyond the characteristically Alexandrian aim of putting into poetry that which had previously been outside the range of poetry” (*ibidem*). Mesmo o *De Rerum Natura*, pelo qual Lucrécio avivou o material filosófico com a linguagem poética, é, em última análise, uma soma de suas duas partes, a parte filosófica (técnica) e a poética. Nesse sentido, a relação entre poesia e conhecimento teórico seria superficial.

¹⁸⁰ Estudar as *G.* por “instâncias” aparentemente seguras parece característico nos textos de Richard Thomas, como vimos no capítulo anterior, quando discutimos outro artigo, publicado um ano antes, 1986, igualmente importante e polêmico, em que o estudioso analisa o material poético das *G.* por instâncias alusivas supostamente seguras.

assume o pressuposto de que o *docere* sofreu uma transformação, ou seja, foi traspassado pela e transcendido à função *delectare*.

Aude Doody (2007) segue o mesmo princípio de M. S. Spurr, o de ler as *G.* como um tratado agrícola autoritativo. Nestes termos essa estudiosa começa seu texto (*op. cit.*, p. 180): “Para Columela e Plínio, Virgílio foi uma importante autoridade agrícola”. E Doody (*op. cit.*, p. 181) acrescenta ainda um ângulo novo à abordagem de Thomas, segundo o qual as *G.* “pertencem a um antigo discurso sobre agricultura” (*Virgil’s Georgics belongs to an ancient discourse on agriculture*) ao mesmo tempo em que pertencem a um antigo gênero de poesia didática. Aquilo que para Thomas se configura uma transcendência do material técnico é, para A. Doody, um engajamento criativo e crítico com o referido discurso sobre agricultura.

Assim, Virgílio estaria envolvido na tarefa de compor um poema que trataria da matéria agrícola, segundo A. Doody. O rastro dessa tarefa se faria perceber no modo como nosso poeta se filia a outros autores do discurso sobre agricultura, por exemplo, Varrão e Teofrasto, revelando não só sua preocupação com a precisão da instrução, mas também seu engajamento com o discurso agrícola (*op. cit.*, p. 185). Dessa forma, segundo A. Doody, Columela e Plínio teriam percebido o modo como Virgílio marca seu posicionamento entre os autores desse tipo de discurso. Assim, diz-nos a estudiosa num trecho que sintetiza bem sua proposta (*op. cit.*, p. 188):

Virgílio está interessado em apresentar uma descrição erudita de agricultura romana nas *Geórgicas*, tendo por base um engajamento criativo e crítico com suas fontes, mas não era simplesmente porque sua instrução era precisa que Columela e Plínio citam Virgílio. Além de sua perícia, o poema de Virgílio tinha uma importante marca cultural: em seus usos de Virgílio, Columela e Plínio exploram sua importância simbólica para definirem a si mesmos diante das tradições de escrever o que eles herdaram, situando-se eles mesmos em lados opostos de um debate sobre a maneira adequada de escrever sobre agricultura.¹⁸¹

Ou seja, Columela parece mais reverente a Virgílio, Plínio, mais crítico. O que, no entanto, a recepção de ambos deixa transparecer, segundo A. Doody, é que as *G.*, em virtude de sua força simbólica e poética, enquanto partícipe do gênero da poesia didática, configurou-se uma fonte da matéria agrária.

É possível perceber que as abordagens de M. S. Spurr, R. F. Thomas e A. Doody são fundamentalmente sustentadas pela ideia de que os textos sobre a matéria agrícola

¹⁸¹ “Virgil is concerned to present an erudite account of Roman agriculture in the *Georgics*, based on a creative and critical engagement with his sources, but it is not simply because his information was accurate that Columella and Pliny quote Virgil. Aside from its expertise, Virgil’s poem had an important cultural cachet: in their use of Virgil, both Columella and Pliny exploit his symbolic importance to define themselves against the traditions of writing that they inherited, situating themselves on opposing sides of a debate about the right way to write about agriculture.”

constituíram um sistema no qual um poema como as *G.* marca a sua competição com textos anteriores. Esse sistema, estruturalista em essência e que interliga Virgílio, Columela, Plínio – quando ele trata da agricultura – e, antes desses, Catão e Varrão, fundamentalmente se constrói, sobretudo, sob a base de um critério temático.

Antes de concluirmos essa seção, é importante registrar uma ponderação sobre a tese bem fundamentada de Matheus Trevizam (2006). O estudioso propõe uma reflexão sobre as caracterizações textuais da literatura técnica agrária latina, especificamente, as obras *De agri cultura* de Catão, o *De re rustica* de Varrão e as *G.* do nosso poeta. Para Trevizam (*op. cit.* p. 147-9), num argumento que muito se avizinha às ideias supracitadas dos três estudiosos, mormente as de A. Doody, valiosas são as propostas de Alexander Dalzell (1996, p. 8-34)¹⁸² e Katarina Volk (2002)¹⁸³ no que tange à necessidade de caracterizar uma poesia didática, fundamentalmente distinta de outras formas poéticas, incluindo de uma poesia épica e bucólica. O reconhecimento de um gênero didático possibilita a percepção de uma tradição didática. A ideia de tradição estabelece, entre seus participantes, ligações de naturezas diversas, e Trevizam (*op. cit.*, p. 181-258) dedica atenção especial à ligação temática entre as *G.* de Virgílio e as obras de seus predecessores, Catão e Varrão, formando essas obras um conjunto de textos da literatura agrária latina. Diferentemente de seus predecessores, no entanto, o empreendimento literário virgiliano foi mais ousado ou mais expansivo, nas palavras do próprio Trevizam:

Em relação às obras de seus predecessores temáticos na literatura agrária latina, caso de Catão Censor e Varrão de Reate, pode-se dizer que o Virgílio das *Geórgicas* expandiu as reverberações de sentido associáveis a esse conteúdo através de substancial enriquecimento em vários

¹⁸² Nessas páginas, Dalzell constrói seu entendimento de poesia didática. Vale realçar algumas palavras de Dalzell (*op. cit.* p. 21-2) citadas por Trevizam (*op. cit.*, p. 149). Para Dalzell, seria possível reconhecer códigos que marcavam a distinção de gênero; Hesíodo foi reconhecido por outros poetas do gênero (Virgílio, Nicandro, Manílio) como o fundador da poesia didática; nesse sentido, Dalzell parece apelar para uma espécie de expectativa da recepção antiga, que reconhecia a poesia didática como um gênero distinto.

¹⁸³ Semelhante à proposta de Dalzell de uma consciência genérica dos predecessores hesiódicos, Katarina Volk desenvolve o princípio da “simultaneidade poética” (*op. cit.*, p. 10-11). Segundo a estudiosa, as indicações da primeira pessoa do discurso ou da *persona* sugerem uma autoconsciência poética. Ocorre que, propõe Volk, os poemas da tradição didática – diferentemente da tradição épica e de outras que ocultam a *persona* – identificam a primeira pessoa do discurso com os seus próprios autores (*G.* 4.563, *Ars am.* 2.744, 3.812, *Rem.* 71-2). Isso parece indicar um importante aspecto da estratégia poética. Disso depende o princípio da simultaneidade poética: princípio aplicado a textos que se apresentam como poesia e identificam sua *persona* com o próprio poeta. Assim, ela pretende demonstrar a ilusão de que os autores compunham suas obras como que diante dos olhos dos leitores. Dessarte, como textos poeticamente conscientes, os poemas didáticos exibem sua simultaneidade poética. Para Volk (*op. cit.*, p. 39-40), esses poemas frequentemente comentam o processo do canto dos poetas que ao mesmo tempo se aproxima do processo de ensino de um mestre. Os traços didáticos, que se avizinham a um ensino, criam a estrutura de um poema didático e constituem um plano para poemas dessa natureza. Ainda que não seja narrativo em sua essência, segundo Volk, um poema didático cria uma história de certa extensão: uma narrativa de seu próprio vir a ser como um poema, que é, ao mesmo tempo, a narrativa da instrução do mestre ao seu discípulo.

aspectos constitutivos do poema. De fato, apesar da já mencionada presença de elementos vinculados a influxos ideológicos e à busca de alguma elaboração do texto (no caso de Varrão) no *De agri cultura* e no *De re rustica*, as *Geórgicas* representam o alcance de um grau de complexidade e ampliação de possibilidades expressivas que ultrapassa largamente o mero intento de informar, submetendo ao plano técnico fatores indicativos de sua assimilação pela cultura ou pelas interpretações de autores. Em outras palavras, parece-nos que Virgílio, a despeito da manutenção superficial da face de instrução técnica que caracterizava por excelência as obras de Catão e Varrão, deslocou a linha de força de constituição de sentidos em seu poema para planos identificados com o de questões de maior alcance, social ou filosoficamente pertinentes.

Trevizam identifica uma “face de instrução técnica” nas *G.* a despeito de reconhecer uma maior amplificação de sentido que alcança planos sociais ou filosóficos. Seja como for, o critério temático desempenha um papel primaz entre os estudiosos que se esforçam por ler as *G.* como um poema componente da literatura agrária latina. Nesse cenário, um conjunto de textos dessa espécie literária se ajusta perfeitamente à função de ensinar; noutras palavras, ajusta-se a um gênero poético dito didático. A linguagem simbólica das *G.* não representaria necessariamente um embaraço, na verdade, ela ampliaria a carga semântica das instruções presentes.

Tudo, em última instância, depende dos parâmetros adotados. Ora, é perfeitamente plausível e coerente a afirmativa segundo a qual um critério temático estabelece um profundo diálogo entre as obras dos cinco autores latinos supracitados (Catão, Varrão, Virgílio, Plínio e Columela), sendo justo o raciocínio que considera tais obras dentro de um conjunto literário sobre a agricultura. Consoante as orientações dos estudiosos da literatura técnica, a problematização surgida a partir de um parâmetro diferente, em especial de um métrico-poético, que ocupou um lugar de importância entre aos antigos para a avaliação das obras poéticas, não comprometeria a constituição desse conjunto. Ver-se-á, no entanto, que um profundo e significativo certame surge quando da reflexão sobre o deslocamento provocado pela linguagem poética no material técnico das *G.* virgilianas. Faz-se necessário o cotejo com as ideias dos estudiosos que, de alguma maneira, problematizam esse “grau de complexidade e ampliação de possibilidades expressivas”, de acordo com o apontamento de Matheus Trevizam.

3.2.2. Forças simbólicas nas *Geórgicas*

Até aqui, vimos leituras que partem do pressuposto de que as *G.* são um tratado campesino em linguagem poética, e a recepção dos prosadores antigos confere certa

sustentação a leituras tais. Trataremos, nas páginas que se seguem, de leituras substancialmente distintas, apoiadas sobre a hipótese de que a linguagem poética das *G.* subverte o conteúdo tratadista; o poema, nesse sentido, anuncia outra coisa, sua mensagem é moral, ética, filosófica, literária e mesmo política.

Antes de percorremos os textos mais conhecidos da crítica das *G.*, vale encetar nossa discussão sobre as forças simbólicas com o registro de um estudo recente (já mencionado na nota 94) de John Henkel (2014, p. 33-66). Nele, o estudioso explora o simbolismo metapoético nas *G.* A rigor, não constitui novidade encontrar metapoesia no poema em estudo, já nos referimos a isso em páginas anteriores ao comentarmos a posição central de *G.* 3.8-9, um “proêmio do meio”, em relação ao poema em si e às três obras canônicas do mantuano (*cf.* notas 122 e 149).

Não obstante, Henkel analisou metapoeticamente os versos iniciais das *G.* 2 – de notáveis feições técnico-didáticas – que tratam dos métodos de enxerto: uma passagem nada convencional para tal. Em *G.* 2.9-82 o poeta, à primeira vista, mostra como diferentes tipos (*genera*) de árvores crescem. Os versos, porém, parecem alegorizar (nos moldes da orientação de Cícero sobre a figura da alegoria, *Orat.* 94), segundo Henkel (*op. cit.*, p. 33), o cultivo de refinados gêneros literários; mais do que isso, eles parecem alegorizar o modo como as técnicas de enxerto metaforizam a alusão literária aos predecessores do nosso poeta. Ler essa passagem metapoética, para Henkel (*ibidem*), seria o mesmo que descobrir a *ars poetica* de Virgílio.

A floresta, *silva*, é uma imagem um tanto recorrente nas obras virgilianas, como mostra Hinds (1998, p. 11-14), em imitação a Homero (*Il.* 23.114-20) e a Ênio (fr. 175-179, Skutsch). Segundo Henkel, ela também é metaforizada em *E.* 10.52-4, 73-7 e *A.* 6.179-82 – neste último caso, trata-se de uma associação menos evidente – para aludir às obras literárias anteriores. Assim, um vocabulário da crítica literária é metaforizado em *G.* 2.9-82: por exemplo, *liber* (v. 77, a parte interna da casca da árvore que, entre os antigos, serviu de suporte para a escrita antes do advento do papiro) é analisado como uma possível metáfora para o material de composição, o livro, e o *caudex* para códice; *planta* (v. 23, 80), literalmente a planta ou muda, também a sola do pé ou simplesmente “pé”, pode servir como uma possível metáfora para metro; *genus* (v. 20), literalmente o tipo ou espécie de planta para uma metáfora do tipo poético; e *uertere* e *mutare* (v. 33-4) como uma possível metáfora para tradução, de acordo com Henkel (*op. cit.*, p. 47), um importante aspecto de composição poética no que tange aos modelos gregos.

Os versos 73-82 das *G.* 2, conforme a leitura de Henkel, seriam notavelmente os mais metapoéticos: eles, a rigor, trazem mais detalhes sobre as técnicas de enxerto; a esse conteúdo, contudo, subjazeria a alusão intertextual, dito doutro modo, nos versos mais técnicos estariam a *ars poetica* do mantuano. Tal postura polemiza, reconhece Henkel (*op. cit.*, p. 58), com aquilo que a tradição crítica tem desenvolvido sobre a passagem, pois só recentemente se abriu uma leitura alternativa àquelas ditas otimista e pessimista; essa leitura é a metapoética e se preocupa em encontrar os rastros do método intertextual de composição (*cf.* CLÉMENT-TARANTINO, 2006, p. 1-26).

A leitura do simbolismo metapoético de John Henkel sobre passagens técnicas como das *G.* 2 distende consideravelmente, assim nos parece, a leitura tratadista do poema virgiliano.

Faz-se necessário reconhecer essas diferenças hermenêuticas, ou seja, a que valoriza o aspecto técnico e a que valoriza o aspecto simbólico. Antes, vale mencionar estudos que parecem percorrer um caminho intermediário. O de David Ross (1980) é, decerto, o principal representante de um tipo de hermenêutica das *G.* segundo o qual o poema em questão trata da vida no campo, mas não como uma metáfora; sua linguagem não se configura como um simples tropo para a vida.¹⁸⁴ Numa valorização do conteúdo, David Ross (*op. cit.* p. 13ss) entende que os detalhes técnicos parecem dizer outra coisa, algo diferente, mas seu conteúdo é real, transmite um sentido muito particular e importante, o conteúdo amplia os padrões de pensamento nas *G.* A agricultura não seria, a rigor, a matéria dissertativa sobre a vida, mas o estudo sobre a natureza. Além disso, a realidade construída no poema não diz respeito apenas à agricultura, mas também à astronomia, medicina, etnografia e física. O camponês não é um intruso no mundo natural, antes é sustentado pela natureza e responsável por ela. Segundo Ross (*op. cit.*, p. 23), Virgílio tenta, nas *G.*, submeter sua concepção do campo a revisões e inversões; nesse sentido, o poema revela diversos jogos paradoxais. O poema, num fluxo contínuo, muda frequentemente seus preceitos, opõe elementos diversos à semelhança dos elementos da ciência física.

¹⁸⁴ Ao negar que as instruções agrícolas sejam um conteúdo desprovido de sentido próprio, Ross (*op. cit.* p. 15-22) sugere alguns pressupostos: primeiramente, haveria uma “razão italiana” no poema, ou seja, o romano de meados do primeiro século a.C. estava de muitas maneiras envolvido com suas origens pastorais e campesinas; em seguida, subjaz, nas *G.*, uma oposição entre *urbanus* e *rusticus*, entre vida na cidade e vida no campo, sendo a última – na condição de *locus classicus*, também presente em autores como Catão – uma vida mais valorosa; depois, o tema do campo ocupa todas as esferas da cultura romana (religião, ética, política); por fim, a relação entre o campo e a vida para os romanos é essencialmente diferente de outras culturas; não se trata simplesmente de pressupor que os romanos cresceram no campo, mas que, diz-nos Ross (*op. cit.* p. 22): “their intellectual and emotional inheritance is rural, in a way that the Greek ‘mind’ was not, and in a way that perhaps no western society has been since.”

A leitura de David Ross, no entanto, é manifestamente pessimista (“I admit to reading Virgil as a poet of deep pessimism: I cannot see that it could be otherwise”, *op. cit.* p. 5-6). As oposições e os confrontos dos elementos físicos (terra, ar, fogo e água) e de suas qualidades (úmido, seco, calor e frio) ressoam no mundo particular de nosso poeta, sendo sua realidade histórica uma questão *sine qua non* para o entendimento de sua produção poética. Nessa configuração, as *G.* seriam o poema em que o mundo particular do mantuano se torna mais perceptivo.¹⁸⁵ As *G.*, assim, são um engenhoso poema de ciência (*op. cit.* p. 30), no entanto, não apenas da ciência física, antes de ciências outras; trata-se de uma miscelânea de conhecimentos. Todos os saberes, todavia, terminam vencidos pela violência inevitável da morte (*op. cit.* p. 233).

A postura intermediária, ou moderada, de David Ross, em muitos aspectos, lançou novas luzes à hermenêutica corrente em meados do século vinte. Nós nos demoraremos nesta que se caracteriza, sobretudo, por valorizar o simbolismo das *G.*

Brooks Otis (1964, p. 144-214) representa uma das sólidas referências na crítica do poema; ele, em particular, dedicou atenção ao simbolismo do poema e sua relação com os grandes assuntos romanos, mormente os de interesse moral e político. O estudioso identificou que a maturidade poética de Virgílio das *E.* à *A.* foi intermediada pelas *G.*, e o ponto de partida da célebre análise de Otis foi a “misteriosa” razão pela qual Virgílio teria adotado – nas palavras do crítico (*op. cit.*, p. 144) – uma forma didática e a matéria agrícola.¹⁸⁶ Preocupado com a questão narrativa, Otis começa a construção de seu entendimento sobre as *G.* na condição de um poema propedêutico à narrativa propriamente dita, alcançada plenamente por Virgílio na *A.* enquanto um poeta narrativo. Em um primeiro plano, as *G.* compartilham a linguagem tratadista do campo (uma composição a pedido de Mecenas para incentivar um possível movimento de retorno ao campo ou mesmo para instruir camponeses); em um segundo plano, o poema parece uma elaborada obra de arte, que se presta ao propósito de reabilitar o campo italiano contra a anarquia e decadência moral produzidas pelas guerras civis. Os dois planos criam uma notável tensão quanto à forma e ao conteúdo, que permanece latente ao longo do poema. À sua época, então, Brooks Otis (*op. cit.*, p. 145) nota que alguns

¹⁸⁵ Ainda segundo Ross (*op. cit.* p. 6), as *E.* são predominantemente poesia; as *G.* (a partir do instante em que o mundo real começa adquirir forma) apresentam-se como um poema de ciência e saber; na *A.*, obra de maturidade do sofrido Virgílio, criação literária e visão histórica encontram um lugar de convergência.

¹⁸⁶ Ver Ellingham, C. T., 1931, p. 36-37, para quem a linguagem didática de Virgílio nas *G.* – o ofício do ensino é natural a todo poeta, um professor não de fatos, mas de valores – serve ao propósito de tornar palatável, agradável, uma matéria técnica. No entanto, enquanto poema de valores, o aspecto tratadista nas *G.* se configura inadequado; Virgílio, mais do que ensinar como os camponeses devem agir, parece ensinar a que a vida de um camponês se assemelha.

críticos anteriores¹⁸⁷ adentraram as profundidades das *G.* por analisarem o caráter simbólico das imagens campesinas e a relação das digressões com o contexto do poema. As *G.*, declara o estudioso (*op. cit.*, p. 146), não são um tratado adaptado ao hexâmetro, mas, na verdade, são um poema, um obra de arte.¹⁸⁸ Vale citarmos um pouco mais as palavras do próprio Otis:

Nós dificilmente podemos supor que Virgílio de fato escreveu para agricultores reais. Não há razão para duvidar que ele estava sinceramente interessado pela situação do agricultor e planejou seu poema, pelo menos em parte, como uma exaltação do modo de vida rural. Mas esse seguramente não foi o seu *principal* propósito: as *Geórgicas* são um legítimo poema porque têm um sentido *poético* expresso através da, mas não exaurido pela matéria agrícola. É de fato (...) uma estrutura muito intrincada de símbolos e seus maiores interesses são aqueles mais centrais na vida humana e romana sob Augusto: trabalho, ação e a relação do homem com a natureza em ambos, e, além disso, vida, morte, renascimento. É a transformação da didática hesiódica e lucreciana em um singular poema homogêneo.¹⁸⁹

Brooks Otis, ao que parece, evita entrar em muitos detalhes quanto ao delicado problema da intenção do poeta. O estudioso, no entanto, propõe uma questão: em que medida Virgílio estava consciente quanto ao estilo simbólico das *G.*? Em resposta, Otis sugere que foi parte do projeto de Virgílio – em consonância com a convenção literária em que operou – escrever como se estivesse diretamente envolvido e interessado em sua matéria, no caso a agrária, a partir da qual todos os tópicos e digressões se explicam. Vale a ressalva, observada pelo próprio estudioso, de que pouca produtividade há na ideia do “conscientemente intencionado”.¹⁹⁰ Questão que, de certo modo, observa Otis (*op. cit.*, p. 152), encontra

¹⁸⁷ Entre esses, Brooks Otis cita o artigo de Erich Burck ('Die Komposition Vergils Georgika'. *Hermes*, nº 64, p. 279-321, 1929), o livro de Friedrich Klingner (*Virgils Georgica*. Zurich: Artemis, 1963) e o livro de Karl Büchner (*P. Vergilius Maro, der Dichter der Römer*. Stuttgart: Druckemüller, 1966), uma reimpressão de seu artigo 'Vergilius' na *RE*, 8 A, de 1955.

¹⁸⁸ Otis enuncia essa afirmativa no instante em que distingue as *G.* de obras que se aproximam dela quer pela questão da forma, poesia hexamétrica, quer por questão de conteúdo. Nesse sentido, as *G.* diferem da poesia didática alexandrina – segundo Otis, os alexandrinos pretendiam dar clareza poética ao verter, em forma métrica, uma matéria prosaica –, como a de Arato e Nicandro; as *G.* parecem voltar a Hesíodo, mas não carregam um conjunto de conselhos práticos; elas compartilham o conteúdo do *De Re Rustica* de Varrão, mas, segundo Otis, essa obra e outros textos gregos e latinos em prosa teriam apenas sido consultados quando o poeta viu necessidade; por fim, distinguem-se do propósito similar ao de Lucrécio, a saber, o de suavizar, através da doçura da poesia, uma matéria árdua e amarga.

¹⁸⁹ "We can hardly suppose that Virgil really wrote it for actual farmers. There is no reason to doubt that he was seriously concerned with the plight of the farmer and intended his poem, in part at least, as an exaltation of the rural way of life. But this was surely not his *main* purpose: the *Georgics* is a true poem because it has *poetical* meaning expressed through but not exhausted by agricultural subject matter. It is in fact (...) a most intricate structure of symbols and its major concerns are those most central in both human life and Augustan Rome: work, play and man's relation to nature in both, and, beyond these, life, death and rebirth. It is a transformation of Hesiodic and Lucretian didactic into a single homogeneous poem." [Itálicos do autor].

¹⁹⁰ L. P. Wilkinson (1950, p. 19-28), antes de seu importante estudo sobre as *G.*, de 1969, propôs a questão do que o próprio Virgílio intentou fazer e quais os tipos de leitores ele idealizou para seu poema. Para Wilkinson, a experiência de vida do poeta – crescido no campo, como atestam as antigas *uitae* – e a emergência do *De Rerum Natura* de Lucrécio fornecem os dois elementos, ou seja, um temático e um formal, que teriam motivado nosso poeta a compor as *G.* Esses dois elementos podem ser problematizados se considerarmos que Virgílio não teria

justificativa nas leituras estruturais do poema (que refletem sobre sua unidade; ver também os estudos de D. L. Drew, 1929, e G. Duckworth, 1959). Otis não se priva de fazer esse tipo de leitura. Ele, no entanto, a subordina a uma abordagem narrativa psicológica e empática da poesia virgiliana (*cf.* nota 17). Assim, o antropomorfismo conferiria às *G.* uma feição trágica e uma densa linguagem emocional; os elementos do campo, animados e inanimados, nesse sentido, incorporam emoções e sentimentos humanos e se deixam ser incorporados por elas.

Michael Putnam (1979), numa das obras mais influentes sobre as *G.*, situou sua abordagem do poema em relação a outras duas importantes obras críticas, a saber, a de Friedrich Klingner, *Virgils Georgica*, de 1963, e a de L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil: a critical survey*, primeira edição de 1969. A primeira, de Klingner, num estudo filiado à crítica filológica alemã, propõe uma abordagem independente, em forma de comentário, de cada um dos quatro livros das *G.*, valorizando, sobretudo, discussões filológicas, por exemplo, a questão da data de composição dos versos 498-514 do livro 1, o propósito dos versos 1-48 do livro 3 e a unidade das narrativas de Aristeu e Orfeu no livro 4;¹⁹¹ Michael Putnam (1979, p. x), no entanto, a despeito de se inspirar no projeto da obra crítica de Klingner, isto é, num estudo na forma de comentário sobre cada um dos quatro livros, critica-o por oferecer um panorama fragmentário do poema. Para propor uma perspectiva de unidade geral das *G.* Putnam firma-se numa abordagem, digamos, majoritariamente mais interpretativa do que filológica. O segundo – um dos trabalhos pioneiros, em língua inglesa, dedicado apenas ao poema – é um estudo mais informativo e estilístico; L. P. Wilkinson declaradamente (*cf.* 1997, p. 1-15) reconhece no caráter descritivo das *G.* o seu aspecto mais importante, mais até do que a participação em uma poesia didática, em que pese ao impulso de precedentes literários como Hesíodo, Arato e Lucrécio. Por essa razão, o valor das *G.* residiria em suas

sido exaustivo no tange à matéria agrícola, como Catão e Varrão – se Columela e Plínio, sugere Wilkinson, citam as *G.* é porque eles preferiam citar um grande poeta a citar manuais de agricultura; para o estudioso, devemos concordar com Sêneca, *Ep.* 86.15 –, e a forma didática de Lucrécio parece não encontrar correspondência com a do nosso poeta: as *G.* não seriam de fato didáticas, e, nesse sentido, Virgílio submeteria as *G.* a outra forma poética em voga, a poesia descritiva. Nesse sentido, L. P. Wilkinson deu ênfase às intenções morais e políticas do poema e sugeriu o tipo de leitor ideal para o poema (*cf.* discussão na nota 37 do estudioso). Virgílio, na condição de um homem de paz em meio a uma guerra civil (*op. cit.* p. 22), teria visto na agricultura um mote para dissertar sobre as implicações da vida.

¹⁹¹ William McCullon (1966, p. 187) identifica os dois procedimentos centrais da obra de Klingner: primeiro, a transformação virgiliana sempre constante de obras como as de Homero e Lucrécio; segundo, o volume contrastivo dos temas diversos do poema. Jacques Perret (1964, p. 621-2) pontua mais detalhes da crítica de Klingner: sobre a arte do poeta nas linhas de composição de cada livro, a obra valoriza o princípio de gradação dos temas, a unidade de tom e a busca por contrastes; uma discussão sobre a importância de Lucrécio, com quem Virgílio contrastou sua visão de mundo e de quem recebeu a tradição da poesia filosófica de Empédocles; e a progressão poética que perpassa da *E.* à *A.* teria representado uma integração de todos os aspectos das *G.* numa visão fundamentalmente otimista.

belas descrições. Essa postura, à semelhança de outras, é passível de crítica, uma vez que se furta à investigação dos sentidos mais profundos do poema.¹⁹²

A postura particular da abordagem de Michael Putnam (1979, p. 7) se faz perceptível quando da sugestão para erradicamos a noção do “utilitário” a fim de que possamos compreender as qualidades extraordinárias das *G.* Vale citar as palavras do próprio crítico:

As *Geórgicas* são de um florido ímpar, uma ficção imaginada com uma pretensão de ser prática, um tratado didático em uma tradição genérica reconhecida, manifestadamente nos ensinando como lidar com a natureza, mas, na verdade, formando um manual disposto a revelar a nós mesmos. O que pretende oferecer uma metodologia para lidar com o mundo externo é na verdade um grande tropo para a própria vida. (...) Nos quatro livros, para escolher somente exemplos significativos, nossas disposições mentais submetem-se à forma metafórica de solos, plantas, animais e abelhas. Seus antropomorfismos constantemente saltam a nós de suas páginas.¹⁹³

Um poema de “florido ímpar”, planejado, por sua trama didática, para nos ensinar a encarar a natureza e, simultaneamente, a revelar a nós mesmos.¹⁹⁴ Numa síntese acachapante: o poema serve como um grande tropo para vida humana ou, dito doutro modo, a linguagem campesina antropomorfiza toda existência humana. Nesse sentido, a antiga problemática “natureza vs. homem” não é apresentada nos termos de a natureza estar sob o domínio e controle humano, quiçá a natureza se revele uma poderosa força que escape a qualquer domínio. O que ocorre nas *G.*, pela perspectiva de Putnam, é que na natureza nós encontramos a nossa própria imagem (PUTNAM, *op. cit.* p. 82).

¹⁹² A superposição do aspecto descritivo sobre os demais, de poesia e gênero, por exemplo, é expressa e amplamente reconhecida na obra de Wilkinson (primeiro, 1950, p. 19-28, depois 1982, p. 322-3; cf. KNECHT, D., 1970, p. 254; WHITE, K. D., 1971, p. 98; SAINT-DENIS, E., 1971, p. 181), mas criticada, principalmente, por M. Putnam (1970, p. 258-9), para quem um leitor cuidadoso reconhece que a natureza age no poema como um símbolo constante e vivo (em oposição ao próprio Wilkinson (cf. 1997, p. 14), que vê na descrição, e não na simbologia, a fonte do prazer poético), uma metáfora para a existência, pulsando com os ritmos da vida e da morte, crescimento e queda, juventude e velhice.

¹⁹³ “The *Georgics* is a unique flowering, an imagined fiction with a pretence to be practical, a didactic treatise in a recognized generic tradition, manifestly teaching us how to deal with nature but in fact forming a handbook bent on showing us ourselves. What purports to offer a methodology to cope with the external world is actually one grand trope for life itself. (...) In the four books, to choose only salient examples, our mental attitudes suffer the metaphoric guise of soils, plants, animals, and bees. Their anthropomorphism leaps at us constantly from the page.”

¹⁹⁴ Uma noção que ecoa Adam Parry (1972, p. 36): “The *Georgics* is ultimately about the life of man in this world, about a kind of art in living which can confront the absurdity and cruelty of both nature and civilization, and yet render our existence satisfactory and beautiful” (As *Geórgicas*, em última instância, dizem respeito à vida do homem em seu mundo, a um tipo de arte de viver que pode confrontar o absurdo e a crueldade da natureza e da civilização, e ainda tornar nossa existência satisfatória e bela). Em relação às demais obras de Virgílio, Parry (*op. cit.* p. 36-7) entende que *G.* são o poema artisticamente mais refinado e menos acessível; nelas se revelam uma complexidade similar a de seu mais importante modelo literário, o *De Rerum Natura* de Lucrécio. Os três primeiros livros das *G.* pavimentam o caminho para o sentido artístico completo no livro 4; a lição depreendida do tema da apicultura é uma lição, por excelência, sobre poesia (p. 50-2).

Conforme percebemos no capítulo anterior, em parte do livro 2 das *G.*, mormente na famosa passagem dos *Laudes Italiae*, o tema da viticultura antropomorfiza o humano, metaforiza a condição romana. Nessa esteira, cabem algumas observações sobre outro texto de notável importância para a identificação de forças simbólicas nas *G.* 4, a saber, o artigo de Jasper Griffin “The Fourth *Georgic*, Virgil and Rome”.¹⁹⁵ As *G.* 4 – o livro mais comentado e mais polêmico –, de acordo com o resumo programático de abertura do poema (*G.* 1.4), dissertam sobre as parcas abelhas (*apibus... parcis*). Primeiramente, Jasper Griffin (1985, p. 165) valida a interpretação tradicional segundo a qual Virgílio parece tratar as abelhas como uma tipologia da sociedade humana;¹⁹⁶ em reforço à essa ideia, em *G.* 4.201, nosso poeta nomeia esses animais de *Quirites*, numa alusão às origens romanas. Nesse sentido, Griffin sugere que o comportamento ético das abelhas e sua noção de estado engenhosamente organizado autorizam a percepção de sua sociedade organizada como um possível modelo para o mundo político romano (para uma descrição detalhada da linguagem da sociedade das abelhas como metáfora da sociedade humana, ver DAHLMANN, 1954). Em segundo lugar, Griffin (*op. cit.*, p. 166) identifica certa ironia na simbologia social das abelhas: em *G.* 4.86-90, o fim de uma batalha épica entre elas oculta um grave tom de humor, fazendo subentender que as batalhas humanas também terminam com um punhado de poeira e com o líder derrotado cedendo lugar para o vencedor. Por fim, uma notável omissão foi observada por Griffin no livro 4, a saber, as abelhas e o mel não são associados à poesia e aos poetas como a literatura antiga soeu fazer.¹⁹⁷ Para Adam Parry (1972, *cf.* nota 194 acima), estando a noção de arte poética nas *G.* 4 velada, apenas uma leitura atenta revelaria que a linguagem do campo, ao longo de todo o poema, encontra seu acabamento artístico no livro 4; Jasper Griffin, por sua vez, trata o problema da arte poética nas *G.* 4 nos termos de uma omissão proposital, que sinalizaria, em contrapartida ao comportamento das abelhas, o caráter e as virtudes dos romanos antigos. Dessarte, para Griffin, parece haver um silêncio significativo que pode ser tomado em conexão com os versos 323-32 da *Ars P.*, em que Horácio lamenta que a tradicional educação romana fosse estranha às artes.¹⁹⁸ Em síntese, a figura das abelhas,

¹⁹⁵ GRIFFIN, J. ‘The Fourth *Georgic*, Virgil, and Rome’, *G&R*, Vol. 26, n. 1, 1979, p. 61-80; também presente em GRIFFIN, J., 1985, p. 163-82.

¹⁹⁶ Sobre o tema, Griffin, ao longo de seu texto, oferece e põe em discussão ampla bibliografia. Entre os autores antigos, *Cf.* Platão, *Rep.* 520b; Xenofonte, *Oec.* 7.32-34; Cícero, *De Off.* 1.157; Varrão, *Rust.* 3.16, *passim*; para mais informações *cf.* *RE* 3. 434 e 446.19ss.

¹⁹⁷ *E.g.* Aristófanes, *Av.* 748-51; *Ec.* 974; *cf.* μέλισσα, *LSJ* II,1.

¹⁹⁸ *Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo| Musa loqui, praeter laudem nullius avaris;| Romani pueri longis rationibus assem| discunt in partis centum diducere (...) an, haec animos aerugo et cura peculi| cum semel imbuerit, speremus carmina fingi| posse linenda cedro et leui seruanda cupresso?*: “Aos gregos a Musa concedeu o talento, aos gregos| concedeu o pronunciar discursos polidos, a eles ávidos de muito louvor;| os jovens romanos aprendem, em longos cálculos,| a dividir um asse em cem partes (...) acaso, uma vez que tal

caracterizadas por virtudes puramente coletivas e pela ausência de arte, parece estabelecer um profundo contraponto com o antigo caráter romano, permitindo a Griffin propor um pertinente diálogo entre a quarta *G.* e canto sexto da *A.* – mormente as célebres palavras de Anquises a Eneias, versos 847-53¹⁹⁹ – no que tange à presença de uma política imperial na poesia de Virgílio. As *G.* 4, de algum modo, pavimentam o caminho para o projeto poético da *A.* (DUCKWORTH, 1959, p. 237).²⁰⁰

Outrossim, leituras menos preocupadas com o aspecto do *docere* nas *G.* devem ser lembradas aqui, mormente os estudos de Gary Miles (1980) e de Christine Perkell (1989). Para Miles (*op. cit.* p, xi), à guisa de exemplo, devem ser superadas as hipóteses, primeiro, de que as *G.* teriam idealizado a vida rústica; segundo, de que a vida rústica teria concentrado, numa visão simples, toda a força do poema; ao invés disso, as partes e temas variados das *G.* sugerem uma complexidade que encontraria na rusticidade tão somente um veículo de transmissão consistente. Isso em virtude de o tema da *rusticitas*, à época de Virgílio, constituir um frequente mote literário, não só para descrever a austeridade da vida campesina em face da sofisticação da vida citadina, mas também para promover uma discussão sobre a natureza da civilização e da condição humana. Nessa esteira, Miles, no capítulo que fundamenta sua interpretação, “The Roman Context” (*op. cit.*, p. 1-63), propõe uma leitura político-filosófica das *G.*; a linguagem rústica de seus versos metaforiza os valores romanos em face de um contexto histórico de reconstrução. Virgílio, nas *G.*, encena os dois polos opostos da vida campesina, de um lado, austeridade, disciplina e responsabilidade cívica, de outro, luxúria, autoindulgência e rejeição de valores e costumes tradicionais. Nas palavras do próprio Miles (*op. cit.*, p. 62-3):

avareza e preocupação| por dinheiro imbuem suas mentes, esperaremos| que possam compor poemas que devam ser cobertos| com óleo de cedro e preservados em delicado cipreste?”

¹⁹⁹ A passagem compõe um suave priamel, por que Anquises instrui o herói a recusar artes outras e a exercer a arte que lhe cabe, a saber, a de dominar povos: *excudent alii spirantia mollius aera| (credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus,| orabunt causas melius caelique meatus| describent radio et surgentia sidera dicent:| tu regere imperio populos, Romane, memento| (hae tibi erunt artes) pacique imponere morem,| parcere subiectis et debellare superbos*: “outros forjarão estátuas de bronzes suavemente vivas| (creio decerto), tirarão vivas fâces de mármore,| defenderão melhor as demandas, e os cursos do céus| descreverão com o compasso e os astros surgentes anunciarão:| tu, romano, de reger os povos com poder lembra-te| (essas serão tuas artes) e de propor o costume de paz,| de preservar os subordinados e debelar os soberbos.” No v. 852, a expressão *pacique imponere morem* pode ser literalmente traduzida como “impor o bom costume (tradição) à paz”. A tradução “propor o costume de paz” se alinha às observações de Horsfall (2013, p. 585); segundo ele, na literatura latina, *imponere* é amiúde empregado com *leges, iura, regnum, imperium* (cf. TLL 7.1.657.37-66); a literalidade da expressão não parece natural. *Imponere mos* seria, sugere Horsfall, algo como “força do hábito”. Assim, *mos* unido a *pax* seria aqui equivalente à ideia de “ter o hábito de não recorrer à força militar”; tal ideia, na leitura do estudioso, pode ser depreendida do contexto de “pacificação” ou de uma “sujeição pacífica sem *superbia*”.

²⁰⁰ “The poem is thus an epic of man’s relation to the world about him and presents a comprehensive picture of nature country life, Italy, Octavian, and Roman destiny.” Não obstante a aceitação de forças simbólicas, Duckworth (*op. cit.*, p. 230ss) não se furta a uma análise estrutural do poema.

Consequentemente, não seria surpresa que no fim da República e no início da era de Augusto interpretações sobre a vida no campo se tornassem os veículos literários primordiais para expressar diferentes respostas à crise e aos colapsos finais da República e para considerar a natureza de reconstruções da sociedade possíveis ou ideais. Ao refletir sobre visões diversas da vida no campo, então, as *Geórgicas* oferecem um comentário sobre diferentes noções da condição humana. Trata-se de um poema profundamente ambicioso, um intento filosoficamente especulativo para encontrar consolo e orientação para o futuro, submetendo a exame crítico tanto as tradições quanto os fatos reais da experiência romana.²⁰¹

Ao comentar a interrelação entre temática agrária e linguagem mítica nos versos 60-3 das *G.* 1, Gary Miles (*op. cit.*, p. 72-3) adverte-nos quanto à disparidade entre a maneira de apresentação e as exigências de uma exposição técnica. Ora, entre ficção e instrução técnica, Virgílio omite uma série de questões práticas; nosso poeta, segundo Miles, numa perspectiva que compartilha semelhanças com a de Richard Thomas (1987), não está confinado à linguagem tratadista, mas a manipula com a poesia, as metáforas e suas fontes de tradição literária. Assim, o valor do mito de Deucalião ameniza a aridez da tecnicidade. Vale destacar o que há de mais notável na advertência e proposta interpretativa de Miles: na relação entre mito, campo e contexto, nos deparamos com a complexidade estilística de Virgílio; as frustrações advindas dessa complexidade devem ser tomadas como um estímulo para levar em conta que as *G.* buscam ponderar sobre as condições e o caráter da atividade civilizada.

Christine Perkell (1989, p. 8ss) problematiza a incompletude e as imprecisões das *G.* a partir de um pressuposto essencialmente hermenêutico, ou seja, há ambiguidades ou inconsistências que teriam sido constitutivas do poema. Esse pressuposto desestabiliza qualquer tentativa de interpretar as *G.* como um manual agrícola: a ideia do verdadeiro não parece repousar na ciência, antes a linguagem simbólica da poesia parece ir além da ciência ao intuir e expressar o invisível; nesse sentido, o poema serviria como uma meditação sobre questões políticas e morais.²⁰²

Se para David Ross o material técnico é real, para Christine Perkell (*op. cit.*, p. 17) as tensões da vida são reais; numa postura balanceada quanto às leituras ditas otimistas e

²⁰¹ “Consequently, it should not be surprising that in the Late Republic and early Augustan Age interpretations of country life became the primary literary vehicles for expressing different responses to the crisis and final collapses of the Republic and for considering the nature of possible or ideal reconstructions of society. In reflecting on diverse visions of country life, then, the *Georgics* offers a commentary on different notions of the human condition. It is a profoundly ambitious poem, a philosophically speculative attempt to find some comfort and guidance for the future by subjecting both Roman traditions and the actualities of Roman experience to critical examination.”

²⁰² As inconsistências ou ambiguidades desestabilizam questões de método e gênero poético. Segundo Perkell (*op. cit.*, p. 18ss), as *G.* não poderiam ser entendidas adequadamente como poesia didática. O poema parece se mostrar como um outro tipo de poesia didática, algo como mais próximo de uma poesia dramática, trágica; as *G.* reproduzem movimentos que vão do conhecimento ao não conhecimento, do didático ao trágico. A hipótese de Christine Perkell no que toca ao gênero reforça o quanto a questão é de difícil resolução.

pessimistas,²⁰³ a vida é um contraste entre alegria e dor. A estudiosa faz uso da terminologia “conceito de suspensão” para explicar, do ponto de vista da recepção, as oposições não resolvidas no poema. Tal conceito serviria como uma espécie de estratégia interpretativa de leitura das *G.*, uma vez que o poema não sustentaria uma interpretação singular (otimista ou pessimista); faria parte de seu jogo representar complexidade e ambiguidade; tratar-se-ia de uma encenação deliberada de ambiguidades, que não estariam no poema para serem resolvidas, mas para serem percebidas como componentes de um sentido mais profundo. Num sentido mais velado, propõe-nos Perkell (*op. cit.*, p. 19), o propósito das *G.* parece ser o de “amplificar a sensibilidade do leitor.”²⁰⁴

3.3. Hermenêutica, recepção e discurso

Ao chegarmos ao final deste capítulo, faz-se necessário justificarmos o motivo do percurso hermenêutico ora explorado. Já mencionamos no primeiro capítulo o que Charles Martindale (1993a, p. 3) observa quanto à relação entre recepção e sentido: o sentido é sempre realizado no ponto de recepção. Por uma paráfrase nossa, digamos que o sentido não é uma objetividade perene à espera de ser atingida ou desvelada, mas uma construção montada sobre a recepção e seu aparelhamento.²⁰⁵ Permitamos que Martindale nos empreste um pouco mais de sua perspicácia. Noutra parte de seu texto (*op. cit.*, p. 35-9), ele propõe duas perspectivas que tentam dar conta do que ocorre quando da interpretação de um texto literário antigo: primeiro, todas as leituras estão situadas num momento histórico contingente, resultando numa formulação segundo a qual qualquer entendimento é sempre construído e definido historicamente;²⁰⁶ segundo, uma abordagem útil aos grandes textos “imitativos” se dá quando esses textos são reconhecidos como releituras das grandes obras imitadas. As duas

²⁰³ Leituras aplicadas não apenas às *G.*, mas também à *A.*, originadas, sobretudo, a partir do texto de Adam Parry, de 1963 (cf. KRONENBERG, L. ‘optimism and pessimism’, *VE*).

²⁰⁴ A frase em destaque, na verdade, não é de Christine Perkell. Ela a toma de empréstimo de E. R. Dodds, ‘On Misunderstanding the *Oedipus Rex*’. *G&R*, Vol. 13, n. 1, 1966, p. 49.

²⁰⁵ Hans Robert Jauss (1997), como vimos, estabelece a teoria da recepção, na tentativa de superar a cisão entre literatura e história e criar uma relação dialógica entre autor, obra e leitor, fazendo da história da literatura um processo de recepção (*op. cit.* p. 25). A palavra “aparelhamento” soa um tanto marxista para a perspectiva de Jauss; o teórico explicita suas ressalvas às teorias literárias de linha marxista porque, segundo Jauss (*op. cit.*, p. 15-23), elas teriam relegado a figura do leitor a um segundo plano. Para nossa abordagem, a ideia de “aparelhamento” sustentará a necessidade dos quadros hermenêuticos.

²⁰⁶ Decerto, um bom exemplo da contingência histórica de leituras das *G.* é a recepção do poema feita pela crítica de inglesa do século 18. Segundo Wilkinson (1997, p. 299-305), esse foi um período de grande interesse na vida no campo, na agricultura e na poesia geórgica, naquela que ensina a vida campesina. Foi um momento de renovado interesse na natureza, e as muitas alusões às *G.* feitas pelos poetas da época (para bibliografia e exemplos, ver WILKINSON, *ibidem*, e H. POWER, ‘English literature (4) Eighteenth century’, *VE*) dão uma dimensão de quão historicamente um entendimento particular das *G.* foi estabelecido.

proposições sincronizam, de um lado, a relação dialógica entre obras literárias e, de outro, os entendimentos da recepção.

A despeito das implicações decorrentes das duas proposições, de tons notavelmente desconstrutivistas, principalmente se levarmos em conta os postulados da tradicional erudição filológica e clássica – por vezes resistente em reconhecer a existência de pontos de difícil resolução, e a questão do gênero poético nos parece paradigmática –, o desdobramento das duas proposições de Martindale revelam algo que julgamos importante para nosso propósito: elas indicam o “caráter discursivo” (*discursive character*, *op. cit.*, p. 36) da crítica literária. Dito doutra maneira, a obra e sua recepção demonstram a *construtividade* da crítica, que ora julgamos manter sob nosso controle, que ora não percebermos em que medida somos controlados por ela.

Parece-nos interessante distender as ideias de um caráter discursivo da crítica literária. Antes, um passo fundamental se faz necessário, o de entender a literatura como um discurso constituinte (*cf.* MAINGUENEAU & COSSUTTA, 2008, p. 37-54). A rigor, a literatura enquanto um discurso constituinte quer dizer que ela reconhece apenas a autoridade que lhe é própria, ou seja, a autoridade constituída a partir de seu aparelhamento, uma autoridade autoconstitutiva e estabelecida na instauração e construção de sua própria emergência e no agenciamento dos modos discursivos de sua organização, um agenciamento dos elementos linguísticos.²⁰⁷ Em sentido mais prático, a literatura enquanto um discurso constituinte exerce uma função delimitadora, estabelece lugares-comuns em que a constituição articula suas tipologias (tipologias linguísticas, funcionais e situacionais, *op. cit.*, p. 42-3). Na condição de autoconstitutiva, a autoridade da obra não repousa na tradicional figura do “autor”, nem a autoridade da crítica repousa na figura do leitor ou do crítico. A autoridade do discurso literário constituinte concentra-se na coletividade. Nessa configuração, nem o autor nem o crítico podem se estabelecer num exterior ou num interior da sociedade; obra, autor e leitor estão fadados ao problemático pertencimento à sociedade.

Na condição de discurso constituinte, o discurso literário evoca outra dupla relação, conforme nota Dominique Maingueneau (2006, p. 72-86): primeiro, as obras literárias estão em relação constante com outros textos (testificada nas citações, imitações,

²⁰⁷ Um discurso constituinte aciona uma relação constitutiva com o *archéion* (ἀρχεῖον) de uma sociedade, como uma ‘fonte’, um ‘princípio’ ou uma ‘origem’ que serve como sede de sua autoridade. O *archéion* evoca a noção de ‘arquivo’ de Michel Foucault (1987, p. 148-51), e, em seu sentido mais empírico, nos remete à ideia de uma instituição reguladora, por exemplo, uma congregação, um colégio, ou mesmo um arquivo público. No entanto, em seu sentido mais profundo, *archéion* nos remete a uma autoridade da enunciação; trata-se de uma fundação no e pelo discurso, autorizada por um corpo de enunciadores consagrados. (*cf.* MAINGUENEAU, ‘Arquivo’, in CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 126). Vale lembrar que a noção de discurso constituinte e a de arquivo subjazem uma dimensão social e outra enunciativa.

questões de gênero etc.); segundo, elas se expõem à interpretação. Sem parecer uma tautologia ilógica, essa dupla relação cria paralelos com as duas proposições de Charles Martindale. A dupla relação de Maingueneau propõe que um texto literário só comunica algo, só é um enunciado, dentro de um quadro hermenêutico que garante não só o seu sentido, mas também que o texto deve ser interpretado. A relação entre obra e interpretação não é uma questão *ex nihilo*, ou seja, um texto existe, logo deve ser interpretado. A interpretação é historicamente contingente. Uma obra só é digna de interpretação se for interpretada; numa metáfora empregada pelo analista francês, “a presa se alimenta do caçador que se autoriza a tê-la por presa” (*op. cit.*, p. 73).

A despeito da contingência, as interpretações literárias não se esgotam, estendem-se *ad infinitum*. Na explicação de Maingueneau (*ibidem*), elas têm raízes numa espécie de *reserva constitutiva*. Isso ocorre em razão de a posição do “autor” não se encontrar verdadeiramente ocupada: trata-se de uma instância “sem rosto”. É precisamente nesse sentido que se justifica a existência de interpretações divergentes do poema em estudo. É também nesse sentido que nosso poema, ao ser inscrito em quadros hermenêuticos, diz necessariamente algo diferente daquilo que diz e que toda clareza se revela problemática, ficcional.

Pressupondo que as *G.* sejam um discurso constituinte, a ideia de quadro hermenêutico não pretende revelar um sentido oculto, mas demonstrar a construtividade ou a constituência de suas interpretações. Ademais, faz necessário assinalar as forças de controle que atuam como aparelho que autoriza e regula a participação de determinada interpretação dentro do quadro hermenêutico. Esse aparelho – correspondente ao que Louis Althusser (1996, *passim*) chama de aparelho escolar dominante – assegura que qualquer suposta falta ou defeito da obra seja apenas aparente ou o resultado de uma leitura deficiente. Dessa forma, os quadros operam como forças redutoras, que Maingueneau (*op. cit.*, p. 84) entende nos termos de uma “redução hermenêutica”. Tal força redutora coexiste com os quadros hermenêuticos como uma espécie de guardião da interpretação dita “verdadeira”, “fiel” a um sentido dito primeiro ou original. Trata-se, de um lado, das reduções *ditas* que regulam, a partir da derivação vinculada ao quadro hermenêutico, qualquer transgressão do sentido e, de outro, das reduções *implicadas pragmaticamente*, ou seja, que autorizam transgressões que estão a serviço de um objetivo “mais elevado”, regrado em conformidade com o quadro hermenêutico.

Os percursos interpretativos das *G.*, de Sêneca a Aude Doody, funcionam como uma espécie de percurso dos sentidos ou mesmo de “um autor sem rosto”, o que parece

sinônimo de percurso dos diferentes “autores” do poema, autores esses autorizados e construídos sobre as bases do discurso literário clássico sobre as *G*.

3.4. Resumo do Capítulo

Todos os pareceres que percorremos, dos antigos aos modernos, revelam os díspares caminhos interpretativos das *G*. Por vezes se valorizam os instrumentos retóricos de análise (Sêneca), outras vezes esses instrumentos vêm acompanhados de crítica literária (Sérvio – *imitatio*, *aemulatio* e caracterização do tipo poético das *G*.), outras vezes se valoriza o material técnico do poema quanto à precisão das informações (Columela e Plínio). Os modernos oscilam entre ângulos divergentes: ora se enfatiza a precisão do material técnico (SPURR, M. S. 1986, e DOODY, A. 2007), ou a transformação da prosa técnica em poesia sem que o material técnico seja prejudicado (THOMAS, R. F. 1987, e TREVIZAM, M. 2006), ora se enfatizam as forças simbólicas das *G*. por perspectivas diversas: uma propedêutica à narrativa (OTIS, B. 1964), um tropo da existência humana (PUTNAM, M. 1979), uma metáfora do caráter romano (GRIFFIN, J. 1985), um veículo de transmissão de uma mensagem político-filosófica (MILES, G. 1980), uma representação de conflitos não resolvidos (PERKELL, C. 1989), uma obra engenhosa do saber agrário e físico, porém, um lugar de contrafluxos, conflitos e de uma visão da vida profundamente pessimista (ROSS, D. 1980).

Ao longo da exposição, uma questão crucial que chamou a atenção da crítica diz respeito ao modo como se deve tratar o material técnico nas *G*. Tal questão cinde a história do poema, *grosso modo*, em duas grandes partes: de um lado os que defendem a aplicabilidade ou a “precisão” das informações, fazendo das *G*. um texto agrário autoritativo ou um componente de uma antiga literatura técnica, de outro os que veem a linguagem poética com um fator perturbador do material técnico.

O percurso interpretativo do poema em estudo deve ser bem mais do que informativo, ele deve ser formativo, digamos, constitutivo. As *G*. são a história de suas leituras e releituras. Nesse sentido, não é apenas o poema que é enigmático, não é apenas o talento do poeta que é criativo, mas também a história crítica do poema é igualmente enigmática, igualmente criativa – o parece ocorrer com toda obra de arte e sua recepção.

CAPÍTULO 4

Cenografia discursiva e as *Geórgicas*

“Il faut dire que la langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir pour lui-même et imposer au destinataire.”

O. Ducrot, 1972, p. 4.

(...)

“...la langue constitue comme un genre théâtral particulier, offrant au sujet parlant un certain nombre d’emplois institutionnels stéréotypés.”

op. cit., p. 49

No capítulo anterior, percorremos discussões diversas, interpretações que valorizam, em grande medida, as análises dos aspectos textuais, para sermos mais precisos, as análises estilísticas em relação ao poema em estudo. O que parece ainda um desafio ao estudo dos textos literários da antiguidade clássica é uma perspectiva de pesquisa que ponha em contraposição os estudos do estilo e as recentes pesquisas sobre o discurso. Ao que parece, a noção corrente da objetividade do texto clássico, ou seja, o literário como uma instância autotélica, em grande medida, advém da dominante perspectiva do estudo estilístico. Desse modo, propor um contraponto por um ângulo discursivo representaria uma mudança no princípio metodológico de análise da antiguidade clássica.

Antes faz necessário admitirmos a força de conceitos teóricos como o da pragmática, de algum modo presente na reflexão sobre a linguagem nas retóricas antigas. Um enfoque pragmático – é mister que se diga – traz consigo algumas dificuldades, sobretudo, por sua natureza teórica: a pragmática é de difícil delimitação, desenvolveu-se mais propriamente como uma disciplina filosófica que linguística, e por vezes se configura mais como uma prática que uma teoria propriamente dita. A despeito da dificuldade, uma reflexão sob a tutela dessa disciplina relativiza mais efetivamente qualquer pressuposto de objetividade do texto literário; de um modo sutil, digamos, um enfoque pragmático desloca a perspectiva centrada no e cerrada ao texto para uma perspectiva mais ampla, a saber, a do discurso.

Essa disciplina adquiriu forma com a chamada teoria dos atos de fala, desenvolvida, sobretudo, pelo filósofo britânico John Langshaw Austin (1911-1960). Em *How to do things with words* (publicação póstuma de 1962) – um título geral da reunião de

anotações de preleções proferidas na Universidade de Harvard, no ano de 1955 –, Austin tenta dar conta de uma questão de *per se* pragmática: que relação há entre linguagem e acontecimento, representação e realidade, ato e ação? Em sua primeira preleção (*op. cit.*, p. 1-11), Austin faz a importante distinção entre enunciados performativos e enunciados constataivos; estes são de natureza descritiva, ou seja, prestam-se a descrever acontecimentos, podendo os enunciados serem avaliados como verdadeiros ou falsos; aqueles reproduzem uma certa ação de seu locutor, descrevem a *performance*. Assim, em um enunciado performativo como “eu te prometo...” o locutor, ao pronunciá-lo, não emite apenas uma sentença verdadeira ou falsa, mas realiza o ato de prometer. A ação, nesse sentido, se realiza na fala. Em sua oitava preleção (*op. cit.*, p. 94-107), o filósofo reconheceu algumas fragilidades na dicotomia supracitada: nem sempre é fácil distinguir os enunciados performativos dos constataivos.²⁰⁸ Ainda nessa preleção, o filósofo propõe uma classificação dos atos de fala, realizando-se eles em três atos simultâneos: ato *locutório* (da articulação dos sons e da sintaxe), ato *ilocutório* (ou *ilocucionário*, o ato de fala propriamente dito, que pode ser explicado de forma performativa, e que encontra seu valor particular na existência de uma espécie de cerimônia ou convenção social) e ato *perlocutório* (os efeitos do ato de fala sobre os interlocutores). Em termos práticos, a proposta da teoria dos atos de fala postula que a linguagem não ser observada sem incluir a sua pragmática.

Na base da questão pragmática residem a função comunicativa da linguagem e o princípio enunciativo. A enunciação – geralmente entendida como *este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização* (BENVENISTE, 1989, p. 82), estabelecendo “o outro” diante de si – é caracterizada por uma relação discursiva com o parceiro, dito de outro modo, por uma relação dialógica. “Eu”, “tu” e matéria formam o tripé enunciativo²⁰⁹, ao qual subjaz um amplo debate: qual seria a função da linguagem?

²⁰⁸ Nas palavras do próprio filósofo: “In embarking on a programme of finding a list of explicit performative verbs, it seemed that we were going to find it not always easy to distinguish performative utterances from constative, and it therefore seemed expedient to go farther back for while to fundamentals – to consider from the ground up how many senses there are in which to say something *is* to do something, or *in* saying something we do something, and even *by* saying something we do something.” (“Ao empreendermos um projeto de encontrar uma lista de verbos performativos explícitos [*cf.* sétima preleção, *op. cit.*, p. 83-93], pareceu-nos que nem sempre seria fácil distinguir os enunciados performativos dos constataivos, e, portanto, pareceu-nos conveniente voltar por um instante às questões fundamentais – de considerar desde a base quantos sentidos há em que dizer *é* fazer algo, ou *ao* dizer algo nós fazemos algo, e mesmo *por* dizer algo fazemos algo.”) [Itálicos do autor]

²⁰⁹ De um modo mais representativo, mestre, matéria e discípulo. O tripé enunciativo, ademais, possui diferentes nomenclaturas: destinador, conteúdo e destinatário. K. Bühler identifica o mundo, ou seja, o conteúdo objetivo, um locutor e um destinatário; o ato enunciativo é sempre orientado em três direções ou funções: a de *representação* (do conteúdo comunicado; relação do enunciado com o universo extralinguístico), a de *apelo* (ao destinatário; também chamada de *interrogativa*) e a de *expressão* (do locutor). Roman Jakobson (1963), com ênfase ao aspecto comunicativo, ampliou o esquema de Bühler, propondo suas célebres seis funções da linguagem: as três funções de Bühler foram renomeadas como funções *referencial* (ou *denotativa* ou *cognitiva*, a

Tipificando um estágio acima da linguística saussuriana, o postulado da enunciação configura-se uma superação da noção mesma de signo enquanto princípio único. Segundo Benveniste (*op. cit.*, p. 66-7), não se trata de uma mera representação (modo semiótico); ao invés disso, o signo quer dizer algo, significar (modo semântico) ou comunicar. Se uma das funções fundamentais da linguagem é comunicar, que jogo há no próprio ato de falar? Nas entrelinhas de tal relação, subjaz uma troca natural entre enunciação e comunicação; e essas duas funções se encontram em ininterruptas reciprocidades.

No presente capítulo, uma perspectiva pragmática e uma enunciativa lançam os fundamentos do pressuposto teórico que motivou nossa pesquisa, ou seja, como uma instância discursiva pode ser captada numa obra literária, em nosso caso, uma obra do período clássico da literatura latina. Na base da metáfora teatral, percorrida ao longo destas páginas, reside uma teoria pragmática – por vezes, uma demonstração empírica (conforme veremos no tratamento que os oradores antigos deram ao teatro e à retórica e em Angelos Chaniotis, 1997), quer dizer, sustentada em observações puramente práticas. A perspectiva enunciativa pressupõe o traço comunicativo da obra, a perspectiva pragmática cria os dispositivos do ato de fala através do qual a obra se constitui e se apresenta. Ao final deste capítulo, esperamos ao menos provocar certa suspeita quanto à metáfora teatral servir, à luz das ideias dos autores aqui citados, como parâmetro de análise do discurso poético das *G*. A essa provocação subjaz uma importante questão, a de levar em conta o tópico dos gêneros do discurso aplicados aos textos clássicos.

4.1. Os estudos clássicos e a questão discursiva

Ao discutirmos, no primeiro capítulo, como diferentes classistas entenderam a questão da textualidade, vimos como Stephen Hinds (1998, p. 19) identifica um problema nas recorrentes análises da literatura clássica, muito influenciadas pelo fundamentalismo filológico – sobretudo na crítica anglófona –: há uma notável “oclusão das dinâmicas da linguagem e do discurso literário” (*the occlusion of dynamics of language and literary discourse*). Os críticos mostram certa resistência em encontrar elementos discursivos na poesia latina (*cf.* nota 45). Essa oclusão ecoa não apenas o domínio do fundamentalismo filológico nas análises literárias, mas também o seu vínculo com o estruturalismo linguístico,

mensagem centrada num contexto), *expressiva* (ou *emotiva*, relacionada ao destinador ou locutor), *conativa* (relacionada ao destinatário); elas foram acompanhadas das funções *metalinguística* (os enunciados comportam uma referência ao seu próprio código), *fática* (relacionada ao imprescindível contato com o interlocutor) e *poética* (a função que valoriza a mensagem por ela mesma).

vínculo este que, em classistas como Gian Biagio Conte (2012, 2014), faz com que a filologia seja uma ciência de aferição, de verificação e de interpretação de dados concretos e positivos (CONTE, 2014, p. 93).

A despeito das diferenças metodológicas entre Conte e Hinds, observamos que argumento do último (1998) postula pressupostos interessantes para nossa discussão: em primeiro lugar, seu argumento relativiza os limites aparentemente seguros da alusividade; em segundo lugar, ele problematiza, alinhando-se ao desconstrucionismo, a hipótese do controle autoral; por conseguinte, em terceiro, desorganiza os processos de negociação intertextual; e por fim, propõe uma noção mesma de texto menos específica e de maior alcance, que leva em conta elementos exteriores ao texto.

Exceto se tratada nos parâmetros da retórica clássica, a noção de discurso ainda é motivo de estranheza nos Estudos Clássicos, mormente se a essa noção se confere certa roupagem moderna, pós-estruturalista ou desconstrutivista; os críticos ainda se mantêm reticentes quanto à relação teórica entre Foucault, discurso e a antiguidade clássica.²¹⁰ De quando em quando, no entanto, artigos ou como o de Angelos Chaniotis (1997) criam um diálogo possível entre a vida na antiguidade e a cultura do teatro – um diálogo, nos parece, que sugere uma relação de cooperação entre falantes e ouvintes, ou seja, uma relação de natureza prática ou, digamos, pragmática –, ou como os de Enrica Sciarrino (2015) que convidam a uma leitura entre os Estudos Clássicos e as modernas disciplinas do discurso.

Enrica Sciarrino (*op. cit.*, p. 369) propõe uma discussão a respeito do método intertextual à luz de reflexões recentes e menos recentes no que tange ao poder das imagens e a noção de hiper-realidade.²¹¹ A estudiosa inicia a construção do seu raciocínio tocando na noção de discurso em Michel Foucault. Ela (*op. cit.*, p. 370-1) pontua três noções encontradas em *A Arqueologia do Saber* (cf. 1987, p. 33; edição francesa de 1969, p. 41): 1) discurso pode se tratar de algo como um domínio geral de todos os enunciados; 2) de algo como um grupo

²¹⁰ Thomas Schmitz (2007, p. 140-158), por exemplo, reconhece que seus leitores podem julgar surpreendente que ele dedique um capítulo a Michel Foucault e à análise do discurso em sua obra *Modern Literary Theory and Ancient Text: an introduction*, de 2002, originalmente em alemão. A despeito de ser um tanto raras as referências que tratam desse tema, a análise do discurso de Foucault neste capítulo é tão somente apresentada em suas ideias centrais e as mais comuns objeções a elas, sobretudo as que dizem respeito aos seus argumentos, geralmente classificados como sendo de difícil conceituação; no âmbito dos estudos clássicos vale registrar as críticas de Page Dubois (1998, p. 85-103) e Paul Allen Miller (1998, p. 171-203). Os artigos destes, apesar de apontarem problemas nas conceituações teóricas de discurso e poder, se inserem no tema da sexualidade, usualmente o mais explorado pela crítica classista na relação entre Foucault e antiguidade (cf. DETEL, 2005).

²¹¹ Segundo Sciarrino (*ibidem*), modelos ou padrões de conhecimento são descritivos, eles podem ser constituídos de linguagem, mas também de elementos não linguísticos, ou seja, podem se caracterizar por suas qualidades visuais. Seja como for, todo modelo ou padrão deixa subtendida uma discussão sobre sua relação com o fenômeno que tenta compreender e o método por que o modelo é aplicado ao fenômeno. A questão proposta pela estudiosa é das mais fundamentais e simultaneamente problemáticas. Caberia ponderar em que medida o visual ou o não linguístico, de *per se*, já não seriam linguísticos.

individualizado de enunciados; 3) ou de algo como uma prática regulada por certo número de enunciados. Enquanto contraste do estruturalismo tradicional, a noção de “discurso” se torna atraente, de acordo com Sciarrino (*ibidem*), por, primeiramente, relativizar a unidade dos signos individuais e a relação entre significante (*parole*) e significado (*langue*); em segundo, por privilegiar a linguagem como base de análise e circunscrever uma experiência do mundo (o que inclui a prática) com os limites da própria linguagem. O grande desafio seria, no âmbito dos estudos clássicos – em cujo bojo o texto impera como princípio metodológico quase que autônomo –, reconhecer que a noção de discurso é menos metodológica, menos convencional, mas que parece fornecer um modelo:

O que sucede é que qualquer entendimento de “texto” que tem por base o discurso é linguisticamente construído, e assim é qualquer experiência incorporada relacionada a ele. No que tange a isso, é preciso manter em mente que discurso é menos uma metodologia que um modelo. Enquanto um modelo, é uma expressão de uma longa tradição que retorna ao conceito de *lógos* e uma manifestação de um momento muito específico na história do pensamento.²¹²

Sciarrino (*op. cit.*, p. 372-3), apoiada em um estudo de Norman Bryson,²¹³ alinha-se à discussão que propomos no primeiro capítulo ao notar que a pesquisa estruturalista (metodologia binária) certamente deixou como herança um valioso legado teórico e terminológico quanto a texto, discurso, código, sentido etc.; há, no entanto, um notável limite quando o arcabouço teórico estruturalista busca entender os excessos da esfera do sentido textual; tal arcabouço encontra dificuldades para incluir em suas pesquisas as extensões de sentido, as experiência, emoção etc. Com o advento das ideias de Bakhtin e das teorias da recepção e da intertextualidade²¹⁴ – esta muito produtiva nos Estudos Clássicos –, abriu-se um

²¹² “What follows is that any understanding of ‘text’ based on discourse is linguistically constructed, and so is any embodied experience related to it. In this respect, it is important to keep in mind that discourse is less a methodology than a model. As a model, it is an expression of a long-existing tradition that goes back to the concept of *lógos* and is a manifestation of a very specific moment in intellectual history.” Os termos de uma rápida definição de discurso em Dominique Maingueneau (1996, p. 28) se aproximam das palavras de Sciarrino: “Pris dans son acception la plus large, celle qu’il a précisément dans *analyse du discours*, ce terme désigne moins un champ d’investigation délimité qu’un certain mode d’appréhension du langage: ce dernier n’y est pas considéré comme une structure arbitraire mais comme l’activité de sujets inscrits dans des contextes déterminés.” (Tomada em sua acepção mais ampla, a que ocorre precisamente na *análise do discurso*, esse termo designa menos um campo de investigação delimitado que um certo modo de apreensão da linguagem: este último não é considerado como um estrutura arbitrária, mas como a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados). Vale notar outra aproximação, ainda que ligeira, entre Maingueneau e Sciarrino: o linguista francês, novamente noutra definição de discurso (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 168), relembra o uso da noção de discurso na filosofia clássica, na forma de conhecimento *discursivo* (encadeamento de razões, por oposição ao conhecimento *intuitivo*), cujo valor era bastante próximo ao *lógos* grego.

²¹³ BRYSON, N. “The Neural Interface,” in *Blow-up: Photography, Cinema, and the Brain* (essays by Warren Neidich, with an introduction by Norman Bryson). New York: Distributed Art Publisher, 2003.

²¹⁴ Sciarrino põe em debate as leituras de Stephen Hinds (1998) e Edmund Lowell (2001). A obra de Lowell representa uma resposta à de Hinds. Segundo Sciarrino (*op. cit.*, p. 374), Lowell (*op. cit.*, p. 37) rejeita a possibilidade de um poema “performar” algo no mundo e propõe que é a adoção de uma *persona* por parte do

caminho para distender as possibilidades textuais. Nesse sentido, Stephen Hinds (1998, p. 119) é lembrado por Sciarrino (*op. cit.*, p. 373); ela nota que o latinista valoriza o ponto de vista dos intérpretes e o modo como a obra literária é lida necessariamente dentro de uma comunidade interpretativa (*cf.* nota 46).

A proposta central do artigo de Sciarrino (*op. cit.*, p. 375) repousa sobre a ideia de que o sensorial – uma instância que de fato excede os limites do textual – não pode ser relegado ao esquecimento, mas do que isso, o sensorial não está dissociado da noção de discurso:

Questões sobre o sensorial e o sensitivo não devem ser desconsideradas, nem devem ser eles vistos como opostos a discurso, estética ou saber. A linguagem – quer escrita ou não, falada ou não – possui uma dimensão performática que tem por base sua própria materialidade.²¹⁵

As palavras de Sciarrino problematizam a noção tradicional de texto e nos conduzem paulatinamente à natureza performática da linguagem, à metáfora teatral. Com alguma similaridade com as ideias de J. L. Austin e os atos de fala, mormente pela materialidade que a linguagem parece possuir, a estudiosa (*op. cit.*, p. 375-6) reconhece dois importantes aspectos quando da apropriação da linguagem: 1) ao nos servirmos da linguagem, expressamos em cada material linguístico nosso posicionamento na imensurável rede das comunidades ou subcomunidades; 2) ainda que nossa postura diante de uma obra literária seja puramente estética, estamos sempre de alguma forma engajados. Assim, em vista da supracitada proposta da estudiosa, o seu artigo visa a dois objetivos: primeiro, ele enseja refletir sobre o poder das imagens a fim de estabelecer o apoio para uma visão de certo encantamento da intertextualidade e dos modos romanos de perceber os textos; segundo, por conseguinte, ele apresenta uma analogia cruzada entre imagens e textos a fim de iluminar estritamente aquilo que as análises textuais/linguísticas/discursivas não nos permitem apreciar de modo completo.

Como um aspecto central, a linguagem compartilha semelhanças com o modo das artes – um debate bastante antigo discutia já um paralelo entre duas artes, a pintura e a

poeta, o seu discurso em uma voz ficcional, dá a seu um poema um estatuto especial fora dos usos ordinários da linguagem – uma expressão que destoa de uma abordagem recente de discurso; a questão do estranhamento do discurso poético permanece polêmica diante das propostas das disciplinas do discurso e diante do projeto romântico. A proposta de Lowell (*op. cit.*, p. 168-9), no entanto, faz da poesia romana uma produção que tem por base as práticas de leitura cuja validade reside na, para usar as expressões do estudioso, “subcomunidade” (*subcommunity*) latina e nas “convenções de seu discurso” (*conventions of this discourse*). A proposta de Edmund Lowell valoriza as práticas esteticamente prazerosas da literatura latina.

²¹⁵ “Questions about the sensory and the sensual should not be dismissed, nor should they be seen as oppositional to discourse, the aesthetic, or the intellectual. Language – whether written or not, spoken or not – has a performative dimension to it that is based on its materiality.”

poesia.²¹⁶ Quer a arte seja predominantemente visual, quer recitada ou escrita, ela é capaz de “gerar um excesso efetivo que não apenas imita a realidade, mas também produz uma super-realidade”, conforme nota Sciarrino (*op. cit.*, p. 377). A estudiosa valoriza um aspecto importante para nossa discussão: essa super-realidade, marcante nas artes, captura a atenção dos espectadores a um estado de aprisionamento amoroso, um sentimento de amor ou paixão.²¹⁷ Nesse momento de seu artigo, Sciarrino (*op. cit.*, p. 378) propõe uma sutil substituição de super-realidade por hiper-realidade. De modo mais explicativo, a super-realidade é definida como um “fora da realidade” e também pode ser nomeada de hiper-realidade, cuja existência revela-se paradoxal, pois, de um lado, temos o fenômeno de compressão ou contração e, de outro, temos uma espécie de revelação pelo fenômeno da magnificação; explicando com outras palavras, o percentual de realidade passa a ser comprimido e magnificado dentro das fronteiras do objeto artístico. Assim, nas artes visuais, compressão e magnificação produzem a hiper-realidade, provocando um efeito de captura, arrebatamento. Vale citar as palavras de Sciarrino (*op. cit.*, p. 379):

Assim, compressão e magnificação nas artes visuais produzem hiper-realidade e afetam os espectadores por arrebatar sua atenção à custa de tudo mais que ocupa o espaço perceptivo acessível a eles. (...) O hiper-realismo também encontra e captura o desejo humano por transcendência, isto é, a aspiração de se libertar de sua própria existência material. Inevitavelmente, essa aspiração nos leva de volta para (dentro d) a matéria e de todo o corpo implicado. Que esse retorno deve ser entendido como uma perda de encanto depende do valor que atribuímos à matéria e ao corpo e de quanto estimamos a relação de ambos, a matéria e o corpo com a mente.²¹⁸

²¹⁶ Segundo Plutarco, *De glor. Ath.* fr. 3.346, Simônides de Ceo (ca. V-IV séc. a.C.) chama a pintura de poesia silenciosa, e a poesia de pintura que fala. Horácio retoma a questão em *Ars P.* 361, *ut pictura poesis*, “como a pintura, assim é a poesia”. Ver discussão em C. O. Brink, 1971, p. 368-71.

²¹⁷ Esse aprisionamento ou sentimento, segundo Sciarrino (*op. cit.*, p. 378), pode ser entendido como uma inclinação do falante, do escritor ou do artista, ou mesmo uma espécie atração magnética a uma determinada matéria. A metáfora da atração magnética é célebre no diálogo *Íon* de Platão. Neste, o rapsodo e personagem Íon solicita que Sócrates lhe explique a razão pela qual ele, Íon, canta melhor Homero do que qualquer outro poeta. A explicação de Sócrates começa com a sugestão de que os poetas não produzem suas obras pelo domínio de uma arte ou técnica, mas por inspiração divina, pois, uma vez que muitos assuntos são comuns a todos os poetas, qualquer rapsodo cantaria igualmente Homero, Hesíodo, Arquíloco etc. O que sucede, no entanto, é que Íon canta melhor Homero porque, na condição de rapsodo, ele está ligado a uma cadeia de inspiração poética que o conduz até Homero. A personagem Sócrates, então, emprega analogia de uma pedra magnética que, ao atrair vários anéis, forma como que uma corrente de anéis (*cf. Ion*, 533e). Nesse passo, o poeta figura como um ser inspirado, e sua ligação a outros poetas ocorre pela noção de ἐνθουσιασμός, entusiasmo. Essa noção aparece em primeiro em Demócrito (fr. 18, DK, vol. 2); conforme testemunham Cícero (*De Or.*, 2.194) e Horácio (*Art. P.*, 295-7), a ideia de entusiasmo como uma possessão divina desvairada foi associada a Demócrito. O filósofo pré-socrático, no entanto, parece insinuar que não se deve considerar inspiração e técnica como absolutamente incompatíveis (fr. 21, DK, vol. 2). Ao que parece, o diálogo platônico (534c) cria uma oposição entre o compor por arte ou técnica e por inspiração. Penelope Murray (2008, p. 114) sugeriu que tal oposição se configurou uma novidade em Platão – mais conhecida na antiguidade latina pelos termos de *ars* contra *ingenium*.

²¹⁸ “Thus compression and magnification in visual art produce hyperreality and affect the beholders by grabbing their attention at the expense of everything else that occupies the perceptible space available to them. (...) Hyperrealism also meets and captures the human desire for transcendence, that is, the aspiration to liberate the self from its material existence. Inevitably, this aspiration leads to a return (in)to the material and the body of all

A dimensão visual ou material não abarca tudo que envolve uma obra de arte. Com essa ideia, Sciarrino pretende dizer que a hiper-realidade de algum modo excede a simples visualização ou sua materialidade mesma. A questão adquire um contorno particular quando a hiper-realidade e seus pressupostos (compressão e magnificação) são aplicados a textos artisticamente elaborados.

Ao se considerar o aspecto material insuficiente, não quer dizer que tais aspectos não interessem. Assim, em se tratando de poesia – composição textual e artística por excelência –, o material métrico é substancialmente a feição que dá ensejo à criação de uma hiper-realidade; sua compressão e magnificação capturam, arrebatam, a atenção do receptor. Sciarrino (*op. cit.*, p. 380), então, valoriza, em correlação com a função poética, a função fática da linguagem,²¹⁹ essa função é que possui a capacidade de capturar a atenção do receptor. Aqui alcançamos o ponto que mais nos interessa no artigo de Sciarrino: o texto em sua materialidade manifesta-se mais claramente em formalidades como figuras de sons e estruturas métricas. Em acréscimo, vale notar que a estudiosa (*ibidem*) está atenta à questão de a significação incluir, em sua ampla extensão – excedendo a noção mais tradicional de texto –, as experiências sensoriais e emocionais, afetivas, físicas e cinéticas.

Um caso particular é observado pela estudiosa (*op. cit.*, p. 383ss): nas origens na literatura latina, entre o fim do século 3º e começo do 2º a.C. o conceito de *carmen* estava associado a expressões culturais poéticas e não poéticas, caracterizadas por estratégias distintivas, não apenas verbais, mas também corporais. Em um nível verbal, tais estratégias poderiam ser reconhecidas pelo estilo-*carmen* (justaposição entre seções longas e breves, jogando com figuras sonoras, etc.); em um nível corporal, elas tipificam ações vitais conectadas à atividade pública e cósmica, permitindo, por exemplo, a produção das *tabulae* de leis. Para essa leitura corporal das *tabulae*, Sciarrino apela para um estudo recente de Elizabeth Meyer,²²⁰ segundo o qual as tábuas da lei, mais do que portadoras de um registro legal, incorporavam um empreendimento de ordem sócio-cosmológica legítima e ideal; as leis

involved. Whether this return is to be understood as a fall from grace depends on the value that we attribute to the material and the body, and how much we cherish the relationship of both the material and the body with the mind.”

²¹⁹ Relembrando as funções da linguagem de Roman Jakobson (2011, p. 150-207): funções referencial (centrada no contexto), emotiva (centrada no emissor da mensagem com suas interjeições, exclamações etc.), conativa (centrada no destinatário, percebida nos imperativos, interrogações etc.), metalinguística (centrada no código linguístico), fática (centrada no contato como o destinatário, percebida em fórmulas como “entendeu?”, “hum”, “claro”) e poética (centrada na mensagem, está na base da própria poesia, dos provérbios, dos *slogans*, etc.). Vale destacar que, no quadro de Jakobson, as funções fática e poética têm em comum a característica expressiva.

²²⁰ MEYER, E. *Legitimacy and Law in the Roman World: Tabulae in roman belief and practice*. Cambridge: University Press, 2004, sobretudo, p. 103-7.

impactavam a existência física, a vida corporal; elas também foram compostas nos moldes de um *carmen*, sugerindo que esse estilo de canto, textual ou corporalmente expresso, possuía uma notável potencialidade performativa. Assim, dos escritos de Catão, emerge um modo muito particular de enunciação compartilhado por diferentes experiências de mundo e por uma estreita conexão do corpo com a ordem cósmica e social. A conectividade corporal, ou a “presença pela palavra”, não se encerra na criação de textos que portam as alusões a uma tradição textual de outras tantas alusões; antes, é sustentada sob uma aderência prática à ordem sócio-cosmológica materialmente percebida e expressa. O percurso proposto por Enrica Sciarrino distende muito do que tradicionalmente se compreende por texto no âmbito dos Estudos Clássicos.

Outra leitura pode ser posta em diálogo com a de Sciarrino. Também no âmbito dos Estudos Clássicos, vale dedicarmos algumas páginas a uma noção desenvolvida por Angelos Chaniotis (1997), a saber, a de *theatricality* ou teatralidade.²²¹ Se a leitura de Sciarrino é mais teórica (que reconhece teoricamente a interferência de elementos extratextuais, experiências sensoriais, emotivas e até cinéticas), a de Chaniotis é prática, valorizando a linguagem e a instituição do teatro.

Grosso modo, a noção pode ser entendida como um “teatro fora do espaço teatral”; ela pressupõe que o teatro possua seu espaço próprio, mas também que tal espaço possa “transgredir” espaços, a rigor, estranhos a ele. Noutras palavras, elementos típicos do teatro, enquanto uma manifestação cultural pulsante na cultura antiga, são trasladados para outro espaço,²²² a saber, o da vida cotidiana. A vida como uma peça de teatro tornou-se uma figura de pensamento muito recorrente entre os antigos. Chaniotis começa seu estudo evocando uma passagem de Suetônio (*Aug.* 99) em que César Augusto, momentos antes de sua morte, voltou-se para os amigos presentes, pediu um espelho, retocou seus cabelos e sua face desfalecida e lhes perguntou se ele tinha executado bem seu papel no mimo ou farsa da vida (*mimum uitae*) e, citando um epílogo de uma comédia, convida seus espectadores a

²²¹ A noção foi transformada em entrada na 4ª edição do *OCD*.

²²² Parece haver, de modo mais amplo, um efeito de linguagem; elementos do teatro são transportados para outra esfera, eles são encenados. Trata-se, decerto, de uma metáfora (*translatio*) ou, *lato sensu*, de uma alegoria (*allegoria* ou *inuersio* semântica). Na célebre formulação de Quintiliano, *Inst.* 9.2.46: ἀλληγορίαν *facit continua μεταφορά* (“uma metáfora contínua forma uma alegoria”). A alegoria está para o pensamento como a metáfora está para a palavra; a relação entre alegoria e metáfora é quantitativa (Lausberg, § 895). As metáforas, como tropos da palavra, pertencem aos campos mais vastos de imagem; esses campos se realizam mais amplamente no “tropo de pensamento” da alegoria (*cf.* LAUSBERG, 2004, p. 163, 249-51).

saudar sua saída com aplausos.²²³ A vida é metaforizada em um drama, e a morte em uma “saída de cena”. Há, evidentemente, um traço anedótico nessa passagem de Suetônio, na verdade, em grande parte das fontes literárias citadas por Chaniotis, é notável tal traço; em razão disso, o estudioso reconhece que narrativas como essas podem ser problemáticas de um ponto de vista histórico, no entanto, elas servem como amostra de uma prática antiga (na Grécia pós-clássica, helenística, e em Roma),²²⁴ a saber, a de encenar momentos da vida.

Essa noção, naturalmente, evoca o teatro de Atenas do séc. 5º a.C., enquanto uma das mais significativas manifestações públicas, sociais e literárias do mundo grego clássico. Assim, a vida como um drama e a difusão de símiles dramáticos estariam, na opinião de Chaniotis (*op. cit.*, p. 220), diretamente relacionadas à crescente popularidade das *performances* teatrais na Atenas clássica: tamanha foi a influência do teatro que pareceu haver uma percepção da própria vida como um drama. Numa dimensão alegórica, o teatro teria proporcionado aos atenienses a reprodução de *performances* fora do ambiente teatral, como, digamos, verdadeiros efeitos de reverberação. Num contexto em que a vida pública pulsava com as aparições na ágora e nos fóruns, a vida política nas assembleias e na corte, decerto, funcionou como um ambiente social propício para tais *performances*.²²⁵

²²³ *Supremo die identidem exquirens, an iam de se tumultus foris esset, petito speculo capillum sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit et admissos amicos percontatus, ecquid iis uideretur mimum uitae commode transegisse, adiecit et clausulam: ‘Ἐπεὶ δὲ πάνυ καλῶς πέπαισται, δότε κρότον| Καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε’.* “No dia derradeiro, perguntando sem cessar se já havia por sua causa uma agitação do lado de fora, tendo pedido um espelho, ordenou que seu cabelo fosse arrumado e retocada a face debilitada e perguntou aos amigos presentes se porventura lhes teria parecido que a farsa da vida foi adequadamente executada, e acrescentou o final: ‘Quando [um ator] representa muito bem, dai aplausos| e todos vós nos acompanhai com alegria.’”

²²⁴ A mistura de audiência e palco em situações da vida parecia comum entre os líderes romanos. Shadi Bartsch (1994) nota um confronto velado entre governantes e governados, entre os anseios das elites e das massas; os espetáculos e as celebrações, patrocinados pelo império, nos teatros e arenas representaram, além de entretenimento, momentos de tensões latentes da vida pública. A audiência possuía sua voz; em meio às intensas gritarias e algazarras, o público protestava contra decisões imperiais, aumento de impostos, etc. O espetáculo era assistido; no entanto, a atenção estava voltada para a audiência, da qual não só o povo fazia parte, mas também figuras políticas e o próprio imperador. No reinado de Nero, parece ter havido uma mudança na relação entre *princeps* e *populus*: o imperador abandona sua posição na audiência e toma lugar no próprio espetáculo, na própria cena. Quais efeitos essa mudança teria provocado? Bartsch (*op. cit.*, p. 3) aponta que, ao sair da audiência e recitar uma poesia, ao cantar acompanhado por uma lira, ao interpretar um papel trágico, Nero, o mais nobre membro da audiência, em certo sentido, não teria constrangido os anseios do público, mas submetido sua *performace* ao julgamento da audiência. Em razão da condição de imperador, esse julgamento poderia ser menos criterioso do ponto de vista estético, e a popularidade de Nero parecia estar em cena, alternando os papéis de ator e imperador.

²²⁵ Chaniotis (*op. cit.*, p. 220) evoca, entre outros, o estudo de Rush Rehm (1994) que, em seu primeiro capítulo (p. 3-10), pondera sobre a cultura “performática” dos atenienses. Presente em diversas atividades sociais gregas, como poesia, música, festivais, religião, a cultura performativa teria encontrado no teatro um sentido mais abrangente, mais transitivo. A sociedade ateniense parecia imbuída da ideia de *evento*, no qual o dizer e o acontecer se confundiam. Segundo Rehm, o sistema político e democrático de Atenas configurou-se em um dos espaços mais atravessados pela cultura performativa; nas assembleias públicas da colina de Pnix, a execução de um discurso, por exemplo, possuía uma disposição teatral: uma concavidade separava de sua audiência quem discursava; nos registros de historiadores, Rehm lembra-nos dos debates políticos na obra de Tucídides, em que

No período helenístico, em que se concentra o estudo de Chaniotis, a sensibilidade às reverberações do teatro clássico permaneceu notável. Uma “mentalidade teatral” – expressão tomada por empréstimo de Jerome Pollitt (1988, p. 4-7)²²⁶ – caracteriza muitos aspectos da vida helenística. Dito doutro modo, a vida – não só a cultural, literária e cênica, mas também a filosófica, religiosa, historiográfica e, sobretudo, a pública ou política – foi constantemente alegorizada como um espetáculo.²²⁷

Há certa instrumentalidade no conceito esboçado por Chaniotis. Em sentido amplo, teatralidade equivaleria a uma espécie de comportamento planejado, premeditado, em oposição a um comportamento natural ou espontâneo. A rigor, o conceito do estudioso estabelece uma ligação com o teatro para ativar sua instância simbólica: é possível pensar em termos de “comportamento”²²⁸ ou de “antropologia teatral”, considerando que muitas

as partes reverberavam uma vitalidade semelhante à de uma cena dramática; nos disputas judiciais, as partes interessadas discursavam com o fito de alcançar a benevolência do júri (a retórica seria um componente fundamental), criando e encenando um confronto entre caracteres; as declamações e lições sofisticadas em ambientes públicos também conservaram o aspecto performático. Assim, a cidade de Atenas se agitava com debates, certames e declamações, uma vida pública performática *par excellence*.

²²⁶ Vale citar as palavras do próprio J. Pollitt (*op. cit.*, p. 4): “The theater in all ages has always served to provide a reflection of, or analogue of, life, but in the Hellenistic period one gets a impression that life was sometimes seen as a reflection of the theater.” (“O teatro, em todas as idades, sempre serviu para prover uma reflexão da, ou análoga à, vida, mas no período helenístico tem-se a impressão que a vida foi por vezes vista como uma reflexão do teatro.”) Segundo Pollitt, em um cotejo entre as comédias nova, helenística, e antiga, clássica, as peças de Aristófanes (448-380 a.C.) discutiam questões particulares da audiência ateniense, as de Menandro (342-291 a.C.) representavam emoções, caracteres e tipos humanos universais. Na antiguidade, o teatro de Menandro foi considerado como extremamente realista: em um testemunho (*cf.* SLATER, 1986, p. 2) do retórico e filósofo neoplatônico Siriano (*ca.* séc. 5º d.C.; *cf.* K. Praechter, ‘Syrianos’, *RE* 4a 2, 1728-75), Aristófanes de Bizâncio (*ca.* 257-180 a.C.) teria sugerido o realismo de vida na comédia de Menandro: Ὡς Μένανδρῳ καὶ βίῃ, πότερος ἢ ὁ μὲν πότερον ἀπεμιμήσατο; (Ó Menandro, ó vida, quem de vocês imitou quem?); e Quintiliano, *Inst.* 10.1.69-71, dedica uma seção ao comediógrafo, que teria imitado a linguagem de Sófocles; em 10.1.69, diz-nos Quintiliano (*cf.* as edições de Winterbottom, 1970, e de Radermacher, 1971, a deste nos pareceu melhor aqui): *hunc et admiratus maxime est, ut saepe testatur, et secutus, quamquam in opere diuerso, Menander, qui uel unus meo quidem iudicio diligenter lectus ad cuncta, quae praecipimus, effingenda sufficiat: ita omnem uitae imaginem expressit, tanta in eo inueniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus*: (A este [*scil.* Sófocles] teve em grande admiração, como amiúde se verifica, e o seguiu [imitou], ainda que em gênero diferente, Menandro; de quem, decerto, conforme o meu parecer, uma única leitura, com diligência, seria suficiente para representar tudo que preceituamos, **tal o modo como ele exprimiu todo o retrato da vida**, tamanha a riqueza de inventividade e o poder de elocução, tal o modo como ele se ajustou a todas as situações, caracteres e sentimentos). Lembra-nos J. Pollitt (*op. cit.*, p. 6) que muitos caracteres da comédia de Menandro entendem a vida como um tipo de *performance* escrita pela Τύχη (Sorte), como um espetáculo sobre o qual eles não têm controle, ou seja, uma vez que o teatro encenava a vida com realismo, ela própria, no período helenístico, foi encarada como um teatro e as pessoas como atores. É justamente esse aspecto da vida como um teatro que Chaniotis explorou com vasto testemunho textual.

²²⁷ Num nível linguístico, ou lexicográfico, por exemplo, Chaniotis (*op. cit.*, p. 221, nota 13) aponta algumas palavras, relacionadas ao universo do teatro, usadas por Políbio para descrever diferentes situações: ἐκθεατρίζω (primeira acepção de “tirar do palco”; por extensão, em sentido pejorativo, “fazer uma exposição pública de”, *LSJ*), ἐκτραγωδέω (“adornar com frase trágica” ou “exagerar”), ὑπόκρισις (“resposta”; na linguagem do teatro, “representação no palco”, *LSJ*, II, 1), περιπέτεια (“peripécia”, termo contaminado pela teoria da tragédia na *Poet.* de Aristóteles, 1452a15; em Políbio “uma ocorrência estranha”, “evento inesperado”, *LSJ*), ὑπόθεσις (um “tema proposto para discussão”, *LSJ* II, 1; no vocabulário teatral, “o papel do autor”, *LSJ*, I, 5).

²²⁸ Segundo Chaniotis (*op. cit.*, p. 222, nota 19), aplicada à vida cotidiana, a teatralidade cria um ambiente para uma “gramática do comportamento”, composta por uma gramática retórica e autênticas convenções que podem

cerimônias da vida cotidiana, em diversas culturas, possuem certa teatralidade, quer se conheça ou não uma cultura do teatro propriamente dita.²²⁹ Desse modo, a teatralidade, na condição de “comportamento” ou “antropologia” pode ser entendida como anterior à cultura institucionalizada do teatro.²³⁰ Assim, a vida social grega foi teatralizada, seus ritos sociais poderiam ser vistos como regras teatralizadas (*op. cit.*, p. 223); e, de modo correlato, o teatro clássico do séc. V a.C., teria representado o auge de um movimento já culturalmente institucionalizado.

A noção de teatralidade é assim definida por Chaniotis:

Por teatralidade eu entendo o empenho de indivíduos ou grupos para construir uma imagem de si mesmos que é, pelo menos em parte, enganosa ou porque está em contraste com a realidade, ou porque exagera, ou distorce a realidade. Por teatralidade eu entendo, ademais, o empenho por obter o controle das emoções e dos pensamentos de outros, para provocar reações específicas, como pesar, compaixão, medo, admiração ou respeito. Para alcançar esses dois objetivos, isto é, construir uma ilusão e controlar as emoções e pensamentos de outros, uma variedade de recursos de comunicação verbal e não verbal podem ser aplicadas: um texto cuidadosamente composto, um traje particular, imagens e dispositivos mecânicos, a seleção do espaço onde a ‘*performance*’ se dá, o controle da voz – seu volume, tom, estabilidade e flexibilidade – linguagem corporal – postura, gesto, movimento dos pés –, expressões faciais e escolha do ritmo.²³¹

Vale ressaltar um importante aspecto concernente aos dois objetivos almejados, o de construir uma imagem de si – que já de algum modo distorce a realidade – e o de criar uma ilusão para induzir ou controlar as emoções dos ouvintes, eles são submetidos a recursos verbais e não verbais. Ou seja, não só recursos de voz, entonação, vocabulário e representação

ser consideradas teatrais. Não se trata apenas de um monólogo do comportamento ou da expressão, trata-se antes de um diálogo com a recepção e interpretação de outros (implícita ou explicitamente) em termos teatrais, ou seja, a recepção também é convencionalmente teatralizada.

²²⁹ Ver capítulo primeiro de Schechner, R., 1985, p. 3-35.

²³⁰ Em período anterior ao estabelecimento dos festivais, Sólon, o legislador ateniense, persuadiu seus conterrâneos a renovar a guerra contra Mégara pela tomada de Salamina com uma verdadeira atuação dramática: usando uma capa sobre a cabeça e parecendo um delirante, ele cita versos elegíacos em que se declara um arauto vindo da apaixonante Salamina (*cf.* Plutarco, *Vit. Sol.* 8-10). Pouco tempo depois, outro ateniense, Pisístrato, retoma o poder através de um “artifício teatral”: vestindo uma mulher de grande estatura com a armadura de Atena e colocando-a numa posição adequada ao seu lado na carruagem, ele cria a ilusão de que está sendo levado para Atenas pela própria deusa grega (*cf.* Heródoto, 1.60.4-5). Se a historicidade deste último relato pode ser questionada, a narrativa deve ser valorizada: ela parece revelar um profundo enraizamento da teatralidade na cultura grega.

²³¹ “As theatricality I understand the effort of individuals or groups to construct an image of themselves which is at least in part deceiving, because it either is in contrast to reality or because it exaggerates or partly distorts reality. As theatricality I understand, furthermore, the effort to gain control over the emotions and the thoughts of others, to provoke specific reactions, such as, sorrow, pity, fear, admiration, or respect. To achieve these two aims, that is, to construct an illusion and to control the emotions and thoughts of others, a variety of means of verbal and non-verbal communication may be applied: a carefully composed text, a particular costume, images and mechanical devices, the selection of the space where the ‘performance’ take place, the control of the voice – its volume, tone, stability, and flexibility – body-language – pose, gesture, movement of the feet –, facial expressions, the choice of the timing.”

podem ser utilizados, mas também recursos visuais, roupas, gestos, instrumentos etc. Desse modo, a encenação das imagens, a teatralidade em si, é um acontecimento múltiplo, complexo. No caso supracitado de Augusto, temos um “público” e um homem que cita, como ator, palavras que remetem a espetáculo teatral. Um elemento mais corporal se faz perceber pelo cuidado em retocar as faces moribundas, sugerindo aplicação de uma maquiagem.

Para delimitar seus propósitos, Chaniotis se dedica a investigar dois aspectos da teatralidade: o primeiro, a importante posição da execução (pronúncia, prolação, dicção, no vocabulário grego retórico, ὑπόκρισις) em política e retórica; o segundo, a percepção do estadista enquanto ator, no seu aparecimento público como uma *performance* e de sua vida como um drama, o que pressupõe o ouvinte como espectador. Lembra-nos o estudioso que a teatralidade helenística não se configura uma descoberta de autores contemporâneos, antes um traço distintivo dos centros urbanos helenísticos estritamente conectados com a popularidade das *performances* teatrais; ademais, a teatralidade na vida pública é parte da transformação da cidade helenística em uma sociedade de espectadores (*op. cit.* p. 223-4).

Nessa conjuntura, os protagonistas da vida pública criavam verdadeiras ilusões, assemelhando-se a atores no palco; o estadista conquistava o favor da audiência ao modo de um ator diante de seus espectadores; para tal fim, ele dependia de habilidades elaboradas de um ator, um bom roteiro, controle da voz, uso de gestos apropriados. Em Demóstenes, já se percebia a tentativa de desenvolver tais habilidades: reza a tradição que depois de uma *performance* mal sucedida em um assembleia, ele ouviu de um ator chamado Andronico que suas palavras eram excelentes mas que sua recitação (ὑπόκρισις) era deficitária. Em termos práticos e retóricos, ὑπόκρισις é parte da elocução ou da representação do discurso por parte do estadista e essa representação ocorre na *pronuntiatio*, na *actio*.²³² (*op. cit.* p. 226)

Chaniotis registra, como exemplo, aparecimentos carregados de encenação de Demétrio Poliércetes em Atenas (Plut. *Demetr.* 34). Em 294 a.C., ele tomou a cidade e ordenou que os cidadãos atenienses se reunissem no teatro; ele rodeou toda a construção do teatro com homens armados e rodeou também a orquestra com sua guarda; depois dessa disposição, que causou espanto e confusão entre os atenienses, Demétrio finalmente apareceu pela entrada superior da orquestra à semelhança de um ator trágico; os atenienses ficaram

²³² Quintiliano reconheceu a importância de treinar com atores profissionais e instrutores de esportes para os futuros oradores, eles deveriam ser perfeitamente hábeis com o uso do corpo, voz e expressões faciais. *Inst.* 1,11,4-14; cf. Cic, *De oratore* 1,128: *in oratore... uox tragoedorum, gestus paene summorum actorum est requirendur* (cf. GRAF, 1991, p. 36-58). Com a falta do texto de Teofrasto, *Rhet. Her.*, as obras de Cícero e a *Inst.* de Quintiliano deixam-nos a impressão das práticas comuns sobre a ὑπόκρισις (*actio*, *pronuntiatio*) principalmente no fim do período republicano e começo da imperial. É um tópico dos mestres de oratória o cuidado com o controle da voz, com a presença corporal adequada à matéria (*sermo corporis, eloquentia corporis*). Para mais detalhes quanto aos gestos na retórica, ver Fritz Graf, *op. cit.*

aterrorizados, e, de certo modo, as emoções da audiência estavam sob o controle de Demétrio. As anedotas – Chaniotis insiste na questão de que tais relatos não devem ser entendidos em sua literalidade – parecem sugerir que havia um comum hábito de representar, de encenar aparições públicas; o que se confunde com “encenar” o texto narrativo. Essas anedotas mostram como os helenísticos se esforçavam para construir imagens públicas por séquitos específicos (*op. cit.* p. 238-9).

Ainda em relação à figura teatralizada dos monarcas helenísticos, Chaniotis nos lembra que os regentes eram ocasionalmente celebrados como “novos Dionisos”. Essa assimilação com o deus do teatro permitiu a inferência de muitos elementos teatrais em suas aparições, por exemplo, o uso de atores e de trajes. Assim, Demétrio Poliórcetes representou Dioniso, mudando os símbolos do poder real com os trajes característicos do deus, uma guirlanda de flores, o tirso e séquito de atores tomando parte na cena como seguidores itifálicos. E não só nos tempos helenísticos. Marco Antônio e Cleópatra também teatralizaram suas imagens.²³³ O primeiro (Plut. *Ant.* 24) foi saudado em Éfeso (41 a.C.) como o “novo Dioniso” por dançarinos, cantores, mênades, sátiros e atores que representavam Pan, todos vestidos de modo apropriado. Em Atenas (*ca.* 38 a.C.?) ele teria construído uma gruta báquica abaixo do teatro onde teria se reclinado vestido de Dioniso, na companhia de seus amigos representados com trajes apropriados, como os seguidores míticos do deus; anos antes (*ca.* 41 a.C.), Cleópatra (Plut. *Ant.* 26) teria impressionado Antônio, em Tarso, aparecendo como Afrodite em um navio extravagantemente decorado, seguida por assistentes personificando figuras amorosas, como as nereides e as graças; uma multidão às margens do rio Caunos teria assistido a esse espetáculo. Noutra ocasião, Cleópatra teria aparecido vestida como Ísis; ambos, Antônio e Cleópatra, encenando um “novo Dioniso” e uma “nova Ísis” na parada triunfal através de Alexandria em 34 a.C. Poucos dias depois, Antônio teria concedido títulos reais ao filho de Cleópatra em um espetáculo que Plutarco explicitamente qualifica como “teatral” (Plut. *Ant.* 54).

A teatralidade identificada nos monarcas helenísticos parece indicar uma reação à teatralidade reconhecida pelos cidadãos enquanto legítimos espectadores, transformando a vida pública num verdadeiro espetáculo. Num parecer de cunho pragmático, Jerome Pollitt (1986, p. 4; *cf.* nota 226) – conforme já citamos – declara que “o teatro em todas as idades tem sempre servido para prover uma reflexão da, ou análoga à, vida, mas no período helenístico tem-se a impressão de que a vida foi muitas vezes vista como uma reflexão sobre

²³³ *Cf.* nota 80 e mais detalhes da relação de Antônio como novo Dioniso em Alden Smith, 2007.

o teatro”. Uma importante questão que surge da declaração de Pollitt, destaca Chaniotis (*op. cit.*, 248-9), é justamente a de problematizar o quanto a vida pública helenística foi apenas vista como teatral ou o quanto ela foi teatral.

Relacionando-se à questão supracitada, grande parte das fontes citadas por Chaniotis atesta que elementos teatrais na oratória política e nos aparecimentos públicos são de natureza anedótica. Certamente, autores helenísticos, por exemplo, Duris (*ca.* 340-260 a.C.) e Posidônio (*ca.* 135-51 a.C.), teriam se servido de elementos dramáticos em suas narrativas; é preciso destacar, no entanto, os traços característicos da influência dramática: 1) da importância da pronúncia dos tratados retóricos na oratória política; 2) da evidência documentária sobre a encenação de festivais helenísticos; 3) da condição da arte contemporânea; 4) da crítica praticada por autores helenísticos sobre o comportamento teatral na vida pública, particularmente em conexão com a manipulação sobre as massas. Na opinião de Chaniotis (*op. cit.* p. 249), esses traços levantam a hipótese de que teatralidade foi um traço distintivo da vida pública helenística, e não apenas uma invenção estilística de um movimento literário.

Conforme já notamos, o alcance da análise de Chaniotis, declaradamente, restringe-se ao período helenístico. Mais do que isso, restringe-se a uma abordagem que, por um ângulo diferente da de Enrica Sciarrino, valoriza as marcas textuais, estilísticas e culturais (marcas mais evidentes) da teatralidade. Por fim, vale mencionar as linhas que encerram o texto do estudioso (*op. cit.* p. 253):

Os complexos problemas postos pelas relações entre as massas e as elites não foram novidade no período helenístico, mas se tornaram mais intensos: a lacuna entre os protagonistas da vida pública e as pessoas comuns nos grandes centros urbanos foi continuamente ampliada. Essa dicotomia na vida pública – entre elites e massas – poderia, então, ser percebida e expressa com termos emprestados do mundo do teatro, na condição de uma interação entre *performers* e receptores. O pensamento antigo poderia descrever a parte representada em vida pública por um indivíduo proeminente numa variedade de formas, por exemplo, ao comparar o líder político com o capitão de um navio, o cocheiro, o pastor, o físico ou ator. Se a percepção do estadista como um ator e da vida pública como um palco, atestada esporadicamente no séc. 4º, tornou-se um amplo topos da idade helenística, se deu porque a vida pública foi teatral e objeto de cuidadosa representação e de habilidosa *performance*.²³⁴

²³⁴ The complex problems posed by the relations between masses and elites were not new in the Hellenistic age, but they had become more intense: the gap between the protagonists of public life and the common people in the great urban centers was continually widening. This dichotomy in public life – between elite and masses – could now be perceived and expressed with terms borrowed from the world of the theater, as the interaction of performers and receptors. Ancient thought could describe the part played in public life by a prominent individual in a variety of ways, for example, by comparing the political leader with the captain of a ship, the charioteer, the shepherd, the physician, or the actor. If the perception of the statesman as an actor and of public life as a stage,

A despeito de valorizar traços mais evidentes, o artigo comentado oferece interessantes contribuições para nossa discussão, sobretudo, por distender o universo do teatro para outro, para a vida cotidiana, e a de situar a teatralidade num ato, de algum modo, linguístico que visa ao convencimento das massas por parte das elites. Tomar a palavra reproduz um ato de interação entre *performers* e receptores. É possível falar em termos mais sociais, melhor dizendo, em termos de uma relação de poder: o discurso encenado dos chefes antigos, helenísticos e romanos, servia a um propósito político, essa encenação não somente comunicava, mas também ela funcionava como uma instância de domínio político, ou, em termos althusserianos, uma instância de assujeitamento.

4.2. Teatro e a *ars bene dicendi*

Em paralelo às aparições teatralizadas de chefes antigos, é forçoso registrar – a discussão proposta por Chaniotis o requer – a relação entre teatro e retórica, a disciplina antiga que, nas palavras de Tzvetan Todorov (*cf.* DUCROT & TODOROV, 1998, p. 79), propõe uma primeira reflexão, na tradição ocidental, sobre linguagem. Nesse sentido, o recente estudo de Francesca Nocchi (2013) oferece uma leitura sobre o conteúdo cênico da *Institutio Oratoria* de Quintiliano. À obra de Quintiliano subjaz uma arte cênica, cuja incidência recai sobre o aspecto educativo da formação do orador. Ao que tudo indica, essa formação não se restringia ao instante da execução da *performance* do discurso, antes ela parecia ser resultado de diferentes fases de aprendizado do aluno, dizendo respeito também à técnica mesma de composição do discurso.

Parecia haver uma relação de tipo pedagógico, digamos instrumental, entre teatro e retórica. Desse modo, Cícero e Quintiliano prescreveram os princípios que orientavam os aspectos cênicos da *performance* na oratória; em Roma, havia certa proibição quase que absoluta de um *ciuis* se exhibir sobre a *scaena*, ou seja, parecia haver certa incompatibilidade entre a *dignitas oratoria* e o *histrionum levis ars*, considerando que esta última possuía uma fama duvidosa. Contudo, os retóricos não conseguiram se desvencilhar da técnica teatral: retórica e teatro, segundo Nocchi (2013, p. 2), mantinham relação controversa. As lições de Quintiliano pareciam propor uma mudança nessa relação: a técnica teatral deveria salvaguardar a dignidade da oratória, o que exigiria certo distanciamento dos excessos cênicos

attested sporadically in the 4th century, had become a widespread *topos* in the Hellenistic age, it is because public life was theatrical and subject to careful staging and skillful performance.

para assegurar a credibilidade do orador, *ueritatis actor*. De um lado, o papel do ator cria a ilusão de que o público se vê diante de uma ficção; de outro, o papel do orador propriamente dito assegura sua credibilidade. Dito doutro modo, o grande desafio do orador era justamente encontrar um equilíbrio entre *utilitas* e *decorum* – eis uma das mais importantes contribuições do estudo de Nocchi – e não só entre *actio* e *imitatio*. Desse modo, o plano da *actio* opera como um ponto de interseção; nela o orador interpreta, encena, seu próprio discurso, harmonizando voz, gestos e expressões faciais.

A questão, para os oradores, seria a de delimitar os traços da técnica teatral, ou seja, de que modo torná-la profícua, ao invés de evitá-la. Discípulos maduros poderiam fazer uso dessa técnica na *actio*. Assim, Quintiliano parece empregar uma noção de “ator”, próxima da de “artista”, para propor uma posição entre um modelo de *decorum* e uma tipologia de recitação mimética. Em certa medida, os polos dessa oposição, por natureza, se distanciam e, simultaneamente, provocam uma sensação de estranhamento.

Na busca por um tipo representativamente mais didático, as lições de Quintiliano revelam uma importante consideração sobre a figura do *comoedus* (cf. *Inst.* 1.11. 1-14), figura mestra da dicção e da gestualidade. Em acréscimo, esclarece-nos Nocchi (2013, p. 3):

Além disso, o gênero cômico parece ter substituído, na época imperial, a tragédia enquanto modelo didático em razão de sua maior aderência ao verdadeiro. A comédia torna-se também o principal referente de *ethe* e *pathe*, à medida que as situações figuradas nas *peças* cômicas possuem notáveis pontos de contato com as *ações*, por sua maior verossimilhança.

O teatro constitui-se para Quintiliano, então, um exemplo de técnica participativa que permite ativar um processo de *sympatheia* entre o orador e o público e que, revelando a congruência entre o conteúdo do discurso e a linguagem metaverbal do corpo, torna aquele que fala crível aos olhos e aos ouvidos de seus interlocutores.²³⁵

O domínio da técnica teatral permite ao orador tirar proveito das competências da *sympatheia*, em especial, a de mover os sentimentos dos espectadores, conferindo ao seu discurso um aspecto psicagógico, ativando, assim, um processo de empatia. Conforme nos explica Nocchi (*op. cit.*, p. 4), a competência de mover as emoções é fruto de um percurso de aprendizagem e de uma estratégia didática que encontram no teatro seu principal referente.

²³⁵ Inoltre, il genere comico sembra aver sostituito in epoca imperiale la tragedia quale modello didattico, per via della sua maggiore aderenza al vero. La commedia diviene referente principale anche di *ethe* e *pathe*, in quanto le situazioni configurate nelle *pièces* comiche hanno notevoli punti di contatto con le *actiones*, per la loro maggiore verosimiglianza. Il teatro costituisce per Quintiliano, dunque, un esempio di quella tecnica immedesimativa che permette di attivare un processo di *sympatheia* fra l'oratore ed il pubblico e che, mostrando la congruenza fra il contenuto del discorso e il linguaggio metaverbale del corpo, rende chi parla credibile agli occhi e alle orecchie dei suoi interlocutori.

Aristóteles reconheceu uma ligação entre a retórica e a *ὑπόκρισις* cênica (*Rhet.* 1403b 22; 1404a 18, principalmente 1413b 18–22). Sua preocupação, no entanto, dirige-se especificamente à voz. No terceiro livro de sua *Retórica*, o estagirita trata da técnica recitativa e de como ela deve ser empregada pelo orador; nessa matéria, é particular a admissão das artes poética e dramática na *ὑπόκρισις*. Ao lamentar o atraso com que a tema entrou nos debates retóricos, Aristóteles, *Rhet.* 1403b 18–26, explica que antes não se questionava a necessidade de uma arte de recitar, uma vez que eram os próprios poetas que compunham, recitavam ou representavam suas peças. Um segundo aspecto importante é a posição um tanto cética de Aristóteles: ele confessa dedicar-se ao tema da *actio* mais por necessidade que por convicção (*Rhet.* 1404a 1–8), pois um peso maior deveria ser dispensado à argumentação. No entanto, o nível superficial do público exige uma atenção às solicitações emotivas por meio do recurso da *ὑπόκρισις*.

A atenção do filósofo dedicada à *actio* se percebe de maneira mais imediata no frequente emprego de paradigmas teatrais. A arte de falar ao modo dos atores era mais suscetível ao um bom resultado, pois essa postura de ator potencializava os textos pelo bom uso e pela encenação da voz. Assim, conforme a lição do filósofo, apenas os oradores que manuseassem apropriadamente a arte da voz conseguiriam a vitória nos debates (*Rhet.* 1403b 32–35). Aristóteles parecia julgar que a *ὑπόκρισις* teatral para o ator fosse algo inato, um dom natural, enquanto que para o orador seria o resultado de técnica (*Rhet.* 1404a 15–16), havendo, assim, a necessidade de um ensinamento sobre o tema. Ademais, essa arte não é independente; no discurso, ela deve ser acompanhada pelo estilo, pela *λέξις*, (*Rhet.* 1404a 16–19). Nesse passo, chega-se a admitir que, nos discursos escritos, maior importância é dada ao estilo que ao conteúdo.

Nocchi (*op. cit.*, p. 14) ressalta que o tratamento dado por Aristóteles à *ὑπόκρισις* é fundamental por ser um tema que percorre os pontos essenciais e fomentadores dos grandes temas dos mestres ulteriores da retórica, sobretudo, os temas do valor da *performance* para o aspecto persuasivo do discurso, do caráter exemplar constituído pelo gênero dramático e da recusa de uma arte excessivamente mimética, da necessidade do recurso às técnicas psicagógicas para conduzir as emoções do público, do uso equilibrado da arte da simulação da qual depende a verossimilhança e da credibilidade das teses sustentadas, em última instância, do sucesso de uma causa. A Aristóteles coube o mérito de ter reconhecido a estreita interdependência entre retórica e teatro, mas a ideia de uma reflexão de natureza pedagógica entre as duas artes não é transparente em seu argumento, uma vez que ele mesmo parece estar convicto de que as técnicas psicagógicas da figura do ator se baseiam mais sobre uma

improvisação que sobre uma formação teórica disciplinada por regras transmissíveis, um papel que caberá à retórica posterior.

Em Roma, a relação entre retórica e teatro é controversa. Há certa desconfiança ou reprovação quanto ao trabalho do ator, sobretudo, à figura do histrião, moralmente avaliado como representante de práticas contrárias aos *antiqui mores*. Nas *Saturnalia*, 3.14.7,²³⁶ Macróbio relata que Cipião Africano Emiliano, denunciando a corrupção de seu tempo, em um discurso contra a reforma judiciária de Tibério Graco, teria afirmado que os jovens “são instruídos em vergonhosos ardis”, dignos de charlatães, que eles frequentam a escola dos atores de teatro, dos histriões, na companhia de jovens lascivos; com sambuca – um tipo de harpa – e saltério, aprendem a cantar o “que nossos antepassados consideraram conduzir à vergonha uma pessoa livre”; no relato de Macróbio, não se compreende por qual motivo homens nobres dariam tal educação para seus filhos. Esses jovens – alguns de idade muito tenra – frequentavam essas escolas já com vistas à carreira política (*cf.* 3.14.8). Decerto, acreditava-se que os aspirantes aos cargos públicos, por meio da oratória, deveriam estar preparados para qualquer situação, também em nível educativo. Pela expressão *ludum histrionum*, Macróbio (*cf.* 3.14.7) parece se referir às escolas de pantomima, tratando-se de uma opinião que compreende a teatralidade da *performance* do orador, incluindo a mudança de voz (*uoces demutat*), os pequenos movimentos ou gestos (*staticulos dat*), a qualidade do canto (*cantat*) e o conteúdo do discurso, similar a uma exibição (*uersus agit, iocos dicit*). A grande preocupação seria não perder de vista a *grauitas* da oratória, evitar uma eloquência desprovida de *uirilitas*. Dessa preocupação tratará Quintiliano.

Quanto ao caráter anedótico das narrativas, Nocchi (*op. cit.*, p. 24-5) nos lembra que elas reforçam uma reciprocidade entre as duas artes, teatro e oratória. Segundo a estudiosa, elas refletem um reconhecimento do débito formativo que a oratória possui com relação ao teatro, sem que a teorização retórica tivesse chegado, antes de Quintiliano, a

²³⁶ *Docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier uoluerunt: eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos uirgines puerique ingenui. haec cum mihi quisquam narrabat, non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere: sed cum ductus sum in ludum saltatorium, plus medius fidius in eo ludo uidi pueris uirginibusque quinquaginta, in his unum – quod me rei publicae maxime miseritum est – puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare quam saltationem impudicus seruulus honeste saltare non posset.* (“Eles são instruídos em vergonhosos ardis, na companhia de efeminados, com sambuca e cítara vão à escola dos histriões, aprendem a cantar coisa que nossos antepassados quiseram que se considerasse uma vergonha para homens livres: rapazes e moças, dizem, vão à escola dos dançarinos entre efeminados. Quando alguém me contava essas coisas, eu não era capaz compreender porque homens nobres ensinavam isso a seus filhos: mas quando fui levado à escola dos dançarinos, dou minha palavra, vi nessa escola mais de cinquenta rapazes e moças, entre eles um rapaz – pelo que muito me compadecei da república – ornado com amuleto infantil, filho, de menos de doze anos, de um candidato, que dançava com castanholas uma dança que um serviçal devasso de modo apropriado não seria capaz de dançar.”)

admitir tal reconhecimento através da instituição do *comoedus* como mestre da *pronuntiatio*. Segundo Nocchi (*ibidem*), poder-se-ia pensar que as anedotas aludissem a uma prática, mais ou menos sistemática, de se voltar para os atores para receber um ensino sobre a *pronuntiatio*.

Voltando ao projeto didático de Quintiliano (*Inst.* 11.3.30), a *pronuntiatio* leva em conta a qualidade da voz do orador, se este pretende que seu discurso tenha efeito psicagógico. Uma boa execução prevê o uso de sons claros e harmônicos, o controle do volume da voz e o correto emprego das pausas; mais do que isso, os tons devem ser acompanhados pelos sentimentos expressos. É justamente nessa parte que a execução do discurso fundamenta-se nas lições do *comoedus*.²³⁷

Quintiliano (*Inst.* 1.11.12) parece atribuir à comédia uma utilidade especial para a prática oratória em virtude da verossimilhança de suas representações. Aproximadamente nos mesmos anos em que o aluno se dedica à gramática, Quintiliano orienta que ele seja confiado ao *comoedus* (*Inst.* 1.11.1-14). Esse mestre se dedica à pronúncia; sua tarefa primária era a de *emendare uitia oris* e preconizava uma espécie de preceituação da dicção. Seu ensino prestava-se a encontrar a uniformidade de expressão, a indicar a postura em sua sincronização com as palavras e, por fim, a ler trechos selecionados de comédia para aperfeiçoar o tom e as emoções na recitação do discurso. Quintiliano se dá conta de que, ao se executar uma *performance* teatral, a oratória tende a se abstrair da realidade (*cf.* NOCCHI, *op. cit.*, p. 43).

²³⁷ Nocchi (*op. cit.*, p. 27-8) observa que o influxo dos ensinamentos do *comoedus* quanto à execução do discurso estende-se ao âmbito mais tradicional do ensino retórico – como a execução da leitura em voz alta – e se encontra num ponto intermediário, entre o ensino do *grammaticus* e do *rhetor*. Algumas figuras do sistema educativo são importantes na formação do orador: o *tutor* (na formação pré-escolar) as crianças de tenra idade aprendiam por imitação (*Inst.* 1.3.1), daí a importância de elas estarem cercadas por pessoas que fazem um correto emprego da língua (*Inst.* 1.1.4); o *tutor* deveria ser *loquendi non imperitus* e sempre presente *sit adsiduius* para corrigir os erros de língua e pronúncia. Ao *paedagogus* e ao *primus magister* cabia preparação do jovem, sobretudo, para ler e escrever; eles observam a prática da leitura em voz alta que se prestava para a correção da pronúncia; Quintiliano fala de exercícios graduais de silabação e leitura até se alcançar uma *emendata uelocitas* (*Inst.* 1.1.31-3). Ao *grammaticus* cabia o ensino da correta pronúncia do jovem, que já saber ler e escrever. Trata-se de uma etapa mais avançada na formação do orador; esse mestre deve oferecer ao aluno uma preparação científica dos fenômenos da *recte loquendi scientia*, incluindo o emprego apropriado dos vocábulos, a ὀρθοέπεια. O trabalho do *grammaticus* se fazia em duas frentes: primeiro, por meio de leituras e explicações, que ofereciam um conhecimento detalhado; e era desejável nesse momento do ensino intervir no nível articulatório para corrigir, pelo emprego correto dos órgãos de fonação, possíveis erros de pronúncia e desenvolver plenamente as potencialidades do aluno. Para alcançar o segundo objetivo, fazia-se necessário o emprego de um método majoritariamente prático. Havia erros de pronúncia que não podiam ser corrigidos por meio do texto escrito (*Inst.* 1.5.32: *Et illa per sonos accidunt, quae demonstrari scripto non possunt uitia oris et linguae: iotacismus et labdacismus et ischnotetas et plateasmus feliciores fingendis nominibus Graeci uocant, sicut coelestomian, cum uox quasi in recessu oris auditur.*: “Também ocorrem os vícios de pronúncia causados pela boca e pela língua que não se podem representar por escrito. Os gregos, mais felizes que nós em criar nomes, chamam-nos ‘iotacismo’, ‘lambdacismo’, ‘ischnotetes’ e ‘plateasmo’, bem como ‘celestomia’, para indicar uma voz ouvida como que do fundo da garganta.” Trad. Marcos Aurélio Pereira, 2000, p. 119-20). Ao *comoedus*, mestre da dicção, caberia a aplicação prática do ensino e a correção dos *uitia oris* (NOCCHI, *op. cit.*, p. 34-6). Ao *grammaticus* cabia o ensino teórico, ao *comoedus* o prático.

Segundo Nocchi (*op. cit.*, p. 45ss), em Quintiliano, o termo *comoedus* não se referia ao ator em geral, mas ao próprio ator cômico, em certo nível, distinto do *histrio*, uma designação genérica de acepção mais negativa (*cf.* testemunho de Macróbio em nota 236 acima): o *histrio* associava-se a um ator de baixa qualidade, o que se constituiria em um confronto pejorativo com o orador. Ao que parece, a escolha do *comoedus* é resultado de uma convicção corrente que reflete mudanças sociais. No livro 11, Quintiliano torna evidente que sua preocupação é com a formação do orador, não com a do *comoedus*, propondo um uso instrumental dessa figura; tal instrumentalidade não faria da comédia um objeto da oratória. Em um passo no *De Oratore*, 2.241-2,²³⁸ Cícero reconhece a eficácia da invenção cômica que se manifesta na narração de anedotas e na imitação de caracteres, mas tal elogio é acompanhado pela advertência de não exagerar nos tons da verossimilhança e cair no excesso típico dos mimos, os excessos da arte cênica (*De Or.* 2.244; *cf.* 1.156).²³⁹

Para nossos propósitos, uma delimitação precisa ser destacada: em sua relação com a retórica, o teatro, segundo os antigos, teria desempenhado uma função majoritariamente instrumental; a figura do ator teatral, especificamente o *comoedus*, ocorre em Quintiliano como modelo para a execução do discurso. Essa relação instrumental, no entanto, não foi submetida a uma abordagem metodológica de conhecimento, noutras

²³⁸ *Perspicitis genus hoc quam sit facetum, quam elegans, quam oratorium, siue habeas uere quod narrare possis, quod tamen est mendaciunculis aspergendum, siue fingas. est autem huius generis uirtus, ut ita facta demonstres, ut mores eius, de quo narres, ut sermo, ut uultus omnes exprimantur, ut iis qui audiunt tum geri illa fierique uideantur. (...) Atque ita est totum hoc ipso genere ridiculum ut cautissime tractandum sit. mimorum enim et ethologorum, si nimia est imitatio, sicut obscenitas. orator surripiat oportet imitationem ut is qui audiet cogitet plura quam uideat; praestet idem ingenuitatem et ruborem suum uerborum turpitudine et rerum obscenitate uitanda.* (“Percebeis quão gracioso é este gênero, quão elegante, quão oratório, quer tenhamos de fato algo que possamos narrar, ainda que seja precioso acrescentar algumas pequenas mentiras, quer o inventemos. A virtude deste gênero é a seguinte: de tal forma demonstrar os fatos, que se expressem os costumes daquele de que narras, sua fala, todas as suas expressões; que eles pareçam, a quem ouve, produzir-se e acontecer naquele momento. (...) E todo o ridículo que concerne propriamente a este gênero é de tal natureza que deve receber um tratamento extremamente cauteloso. De fato, se a imitação, bem como a obscenidade, é excessiva, será própria dos mimos e dos etólogos. É preciso que o orador se apodere da imitação de tal forma que o ouvinte pense mais do que veja; que dê mostra de sua nobreza e pudor evitando a torpeza das palavras e a obscenidade da matéria”). Traduções do *De Or.* de Adriano Scatolin (2009)

²³⁹ *De Or.* 2.244: *in dicto autem ridiculum est id, quod uerbi aut sententiae quodam acumine mouetur. sed ut in illo superiore genere uel narrationis uel imitationis uitanda est minorum et ethologorum similitudo, sic in hoc scurrilis oratori dicacitas magno opere fugienda est.* (“Já o ridículo que reside no dito é aquele que é provocado por certa agudeza de uma palavra ou sentença. Porém, tal como naquele primeiro gênero de narração ou imitação é preciso evitar a semelhança com os mimos e os etólogos, também neste é preciso que o orador se afaste completamente da mordacidade dos bufões.”); *De Or.* 1.156: *iam uocis et spiritus et totius corporis et ipsius linguae motus et exercitationes non tam artis indigent quam laboris; quibus in rebus habenda est ratio diligenter, quos imitemur, quorum similes uelimus esse. intuendi nobis sunt non solum oratores, sed etiam actores, ne mala consuetudine ad aliquam deformatem prauitatemque ueniamus.* (“Já os movimentos e os exercícios de voz, respiração, de todo o corpo e de própria língua carecem não tanto de arte quanto de trabalho; em tais pontos, deve-se ter extremos cuidado ao escolher quem imitamos, a quem desejamos nos assemelhar. Devemos observar não apenas os oradores, mas também os atores, para não alcançarmos, por algum mau costume, alguma deformidade ou defeito.”)

palavras, uma abordagem pragmática. O teatro não parece apenas oferecer um contraponto com outras esferas sociais – teatro *vs.* vida, teatro *vs.* política, teatro *vs.* retórica –, mas também poderia fornecer um parâmetro para o entendimento da atividade linguística. Esse parâmetro parece ser tão somente embrionário entre os antigos. Decerto, há uma dimensão comunicativa relacionada ao teatro; nossa proposta, no entanto, é superar a acepção mais simples de que o teatro diz algo; antes uma acepção nova se configura, a saber, que coisas – ainda que alheias ao teatro – podem ser ditas ou compreendidas por meio da instituição do teatro. Não se trata de uma mera instrumentalização didática do teatro, ou seja, de a instituição teatral oferecer ferramentas para a compreensão de outras esferas, mas antes se trata de o teatro mesmo atuar enquanto linguagem. Dito doutro modo, o teatro alegoriza, metaforiza, as esferas sociais supracitadas.

4.3. A cena da enunciação

Saindo das reflexões relacionadas aos Estudos Clássicos e adentrando nas leituras de teoria linguística, relembremos que a metáfora teatral tem servido como um modelo para análise da atividade linguística, na esteira da pragmática. A rigor, o que ocorre é que a linguagem mesma pode ser entendida por meio de modelos tomados de empréstimo de outras esferas já institucionalizadas, como as do direito, do jogo ou do teatro, conforme nos lembra Oswald Ducrot, citado em nossa epígrafe a este capítulo.²⁴⁰ Pelo ângulo dos atos de fala de J. L. Austin, cada ato é inseparável de uma instituição (*cf.* MAINGUENEAU, 1997, p. 29-32); ao fazermos uso da palavra, criamos as condições para que o ato se realize. Assim, o modelo teatral – aqui explorado – pressupõe que a atividade linguística se apresente como uma

²⁴⁰ Retomando e situando as palavras de Ducrot (1972, p. 4): “Il faut dire que la langue comporte, à titre irréductible, tout un catalogue de rapports interhumains, toute une panoplie de rôles que le locuteur peut se choisir pour lui-même et imposer au destinataire” (É necessário dizer que a língua comporta, a título irredutível, todo um catálogo de relações inter-humanas, toda uma panóplia de papéis que o locutor pode escolher para ele mesmo e impor ao destinatário). Mais à frente, Ducrot (*op. cit.* p. 49), moldando a filosofia analítica inglesa à luz da noção de pressuposição, afirmará que a contribuição de sua proposta reformula “surtout une conception d’ensemble, l’idée que la langue constitue comme un genre théâtral particulier, offrant au sujet parlant un certain nombre d’emplois institutionnels stéréotypés (ordonner, affirmer, promettre..., etc.). Mais, au lieu de considérer les présupposés comme des conditions à remplir pour que ces rôles puissent être joués, nous voudrions faire de la présupposition elle-même un rôle – peut-être le plus permanent – dans la grande comédie de la parole.” (sobretudo uma concepção do conjunto, a ideia de que a língua constitui como um gênero teatral particular, oferecendo ao sujeito falante certo número de empregos institucionais estereotipados (ordenar, afirmar, prometer... etc.). No entanto, ao invés de considerar os pressupostos como condições a ocupar para que esses papéis possam ser representados, nós gostaríamos de fazer da própria pressuposição um papel – talvez o mais permanente – na grande comédia da palavra).

coletânea de papéis propostos pelo locutor ao seu destinatário, o que pressupõe, simultaneamente, o reconhecimento das convenções por parte do destinatário.²⁴¹

Ademais, na base de uma premissa pragmática em linguística repousam a enunciação e a função comunicativa da linguagem.²⁴² A enunciação – geralmente entendida como *este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização* (BENVENISTE, 1989, p. 82), estabelecendo “o outro” diante de si – é caracterizada por uma relação discursiva com o parceiro, dito de outro modo, por uma relação dialógica.²⁴³ Nos estudos sobre o discurso do texto literário, mormente em Maingueneau (2001, p. 121; 2006, p. 249-50), no entanto, costuma-se distinguir entre situação de enunciação e situação de comunicação.²⁴⁴ A primeira é socialmente demarcada e se apropinha da noção mais empírica de contexto, sendo, em linhas gerais, entendida como “o conjunto de condições que organizam a emissão de um ato de linguagem”.²⁴⁵ Dito doutro modo, trata-se de uma situação que corresponde a uma coletânea de dados que evitam os mal-entendidos de um enunciado, desfazem ambiguidades, identificam referentes (pronomes e advérbios), descobrem implícitos

²⁴¹ Nota Maingueneau (1997, p. 32) que, por um ângulo pragmático, a tomada da palavra é um ato virtualmente violento que coloca outrem diante de um fato realizado e exige que este o reconheça como tal. Nas palavras do próprio teórico: “Ao enunciar, eu me concedo um certo **lugar** e atribuo **lugar** complementar a outro, peço lhe que se mantenha nele e que reconheça que sou exatamente aquele que fala de meu **lugar**. Solicitação que é feita, pois, a partir de um ‘quem sou eu para ti, quem és tu para mim’” [Destques nossos].

²⁴² Pode ser entendida, nos estudos sobre o discurso, nos termos de uma pragmática enunciativa (cf. ANGERMULLER, J.; MAINGUENEAU, D.; WODAK, R., 2014, p. 135-9).

²⁴³ Nas palavras do próprio Benveniste (*op. cit.*, p. 87): “O que em geral caracteriza a enunciação é a *acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginário, individual ou coletivo (...). Como forma de discurso, a enunciação coloca duas “figuras” igualmente necessárias, uma, origem, a outra, fim da enunciação. É a estrutura do *diálogo*. Duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas da enunciação. Este quadro é dado necessariamente com a definição da enunciação.” [Itálicos do autor].

²⁴⁴ Distinção tratada no chamado ciclo de Bakhtin por Valérien N. Volochinov (cf. TODOROV, 1981, p. 181-215) – no artigo de título ‘Le discours dans la vie et le discours dans la poésie’, originalmente de 1926, e traduzido do russo para o francês por Georges Philippenko –, que fala nos termos de um *contexte extra-verbal* sob o qual a enunciação mesma se apoia; tal contexto se confunde com a vida real, criando as situações sob as quais é constantemente validado e igualmente atualizado. Nas palavras do próprio autor (*op. cit.*, p. 191): “L’énoncé, par conséquent, s’appuie sur leur appartenance réelle et matérielle à un même morceau d’existence en donnant à cette communauté matérielle une expression et un développement idéologiques nouveaux. En sorte que la situation extra-verbale n’est en aucune façon la cause extérieure de l’énoncé, elle n’agit pas sur lui de l’extérieur comme une force mécanique. Non, la situation s’intègre à l’énoncé comme un élément indispensable à sa constitution sémantique.” (O enunciado, por consequência, se apoia sobre sua pertencimento real e material a uma mesma parte da existência, conferindo a esta comunidade material uma expressão e um desenvolvimento ideológico novo. De modo que a situação extraverbal não é de forma alguma a causa exterior do enunciado, ela não atua sobre ele do exterior como uma força mecânica. Não, a situação se integra ao enunciado como um elemento indispensável à constituição semântica.) Ademais, a situação encontra sua força em sua condição social; assim, socialmente entendida, a situação justifica sua expressão verbal e desvela seus subtextos.

²⁴⁵ Cf. Patrick Charaudeau ‘situação de comunicação’ in CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D., 2004, p. 450. Não se trata de uma noção unânime; qual seria sua natureza, seria uma noção externa (extralinguística) ou interna (intralinguística)? Convém lembrar que a própria distinção entre externo e interno não é clara. Nesse artigo, Charaudeau estabelece a distinção entre situação de comunicação (quando nos referimos ao meio no qual encontramos os dados que correspondem a diferentes a diferentes componentes), situação de enunciação (quando nos referimos ao processo mesmo da discursivização, marcada por seus valores dêiticos, anafóricos e ilocutório) e situação de discurso (quando nos referimos aos dados que circulam interdiscursivamente e que determinam os sujeitos da ação verbal).

etc. A situação de enunciação, por sua vez, diz respeito ao dispositivo através do qual se definem as três posições fundamentais da enunciação, a saber, o enunciador, o coenunciador e a *não-pessoa*.²⁴⁶ A situação de enunciação, na linha de análise de Maingueneau, é submetida à instância de *instituição*, ou melhor, ela ocorre em um espaço *instituído*. Dito doutro modo, ao ser enunciada, uma obra faz uso desses espaços que se apresentam nas formas dos gêneros do discurso, mobilizados pela e esperados na enunciação mesma (*cf.* 2001, p. 121-2).

4.3.1 O caminho para a emergência do discurso literário

Antes de passarmos para as ideias fundamentais da cenografia discursiva, faz-se necessário situarmos teoricamente a proposta de Dominique Maingueneau, sobretudo, quanto ao campo ocupado pela temática do discurso aplicado às obras literárias. O linguista francês (2006, p. 11-55) tem uma preocupação de situar sua contribuição no longo percurso teórico-literário, desde o fundamentalismo filológico e do projeto romântico até às condições de uma análise do discurso literário.

A primeira e fundamental conjuntura teórica – mormente em razão de ser a que se opõe substancialmente a uma abordagem discursiva – é a da ciência filológica tradicional, que, a partir do séc. 19, foi a matéria que tratava o texto como um documento sobre o espírito e costumes das gentes e sociedades das quais julgava a exata “expressão”.²⁴⁷ Assim, Maingueneau distingue duas perspectivas filológicas, a saber, a ampla e a estrita. A primeira dedicou-se à decifração dos manuscritos (datação, autenticidade, reconstituição), conferindo certa objetividade ao documento; a segunda se definiu como a ciência da cultura, do espírito humano, fazendo do documento a expressão das civilizações. De certa maneira, a última perspectiva gerou uma equação entre filologia e civilização, coincidindo com o projeto romântico do documento enquanto espírito (ou gênio) de um povo.

A abordagem filológica consolidou-se como uma disciplina da antiguidade, em linhas gerais, pouco interessada em textos posteriores à Idade Média. Dessarte, como era de se esperar, ela sofreu com a concorrência e com a autonomia de disciplinas mais preocupadas com a cultura (história, etnografia, direito, geografia, ciências sociais etc.). Em tal quadro,

²⁴⁶ Expressão de Benveniste (1991, p. 282-3), em sua reflexão sobre enunciação e pronomes, para se referir aos pronomes ou empregos da terceira pessoa. Em oposição o “eu” e “tu”, instâncias fundamentais da enunciação, o pronome de terceira pessoa representaria um membro não marcado da correlação dialógica de pessoa.

²⁴⁷ Palavras que se alinham à perspectiva da crítica do documento de Foucault (1987, p. 7). Na relação entre a disciplina da história e o documento, aquela se servia do documento para desvendar não só o que ele pretendia dizer, mas também se ele dizia a verdade, numa postura teórica segundo a qual o documento próprio, ainda que fragmentário, deveria servir para reconstituir o passado distante: “o documento era sempre tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio.”

parece ter-se firmado uma cisão metodológica: as disciplinas culturais exploravam o valor estético de textos literários recentes, enquanto a filologia explorava as civilizações antigas e suas literaturas. Ademais, a concorrência da linguística intensificou a cisão com a filologia tradicional no que tange aos textos literários; nesse sentido, o projeto romântico corroborou a noção de intransitividade do texto literário, ou seja, a pouca relação com o uso comum, por oposição à transitividade dos intercâmbios cotidianos. Na condição de método para análise do texto literário, a prática filológica tradicional pretendia reconstruir a identidade primeira da obra, recuperar a versão original e seguir suas transformações, como se a relação entre língua e história fosse transparente.²⁴⁸ Uma questão, de solução complexa, poderia ser assim posta: de que modo um texto refletiria ou resumiria uma época? Ou de que modo um texto pode exprimir um autor e sua época, ou, o que significa ser autor de um gênero? Para a metodologia filológica, pareceu um tanto “evidente” que a literatura exprimisse tais aspectos. Logo, o efeito mais notável dessa “evidência” foi que a filologia tradicional desconsiderou qualquer possibilidade enunciativa, contentando-se, *grosso modo*, em creditar as condições de surgimento da obra ao enigmatismo ou genialidade de um autor criativo.²⁴⁹

A partir de parâmetros diferentes, o marxismo apresentou novas leituras quanto à relação entre obras e sociedades. Para além da genialidade dos autores, as obras seriam um reflexo ideológico da luta de classes. Por esse ângulo, o marxismo propôs outra equação: as classes sociais, enquanto sujeitos coletivos, estruturam-se sobre o conceito de visão de mundo. Essa equação pode ser colocada doutro modo: a comunicação literária obedece a condições institucionais que, na verdade, ecoam os profundos problemas políticos e econômicos. Assim, duas grandes estruturas dialogam: de um lado, a estrutura literária (o universo da obra), de outro a estrutura econômica (universo das ideologias dos grupos

²⁴⁸ Essa prática, como se percebe, não leva em conta a opacidade multiforme entre língua e história. Sobre a ideia de opacidade presente nas múltiplas formas do outro, ver Jacqueline Authier-Revuz (2004, p. 11-81) e sua distinção entre heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva. A primeira corresponde à presença localizável de um discurso em outro; reconhece-se uma subdistinção nessa primeira heterogeneidade, a saber, as formas “não-marcadas” (discurso indireto livre, alusões, ironia, pastiche), que combinam índices textuais ou paratextuais e índices culturais, e “marcadas” (marcações unívocas, como discurso direto ou indireto, aspas, e glosas que indicam uma “não coincidência” do enunciator com o que ele diz). A segunda heterogeneidade corresponde ao discurso dominado pelo interdiscurso, ou seja, do discurso que se constitui pelo debate com o outro, com uma alteridade, debate esse que, vale ressaltar, não depende de qualquer traço visível.

²⁴⁹ Outra disciplina importante – que, não obstante, problematizou o projeto romântico – foi a da história literária, principalmente na Alemanha. Nota Maingueneau que a história literária, de certo modo, consagrou a metodologia filológica. A estilística orgânica de Leo Spitzer criou estreitas relações com uma perspectiva hermenêutica; há, na obra literária, uma totalidade orgânica pela qual todos os aspectos exprimiriam o “espírito do autor” e o “espírito da época”. Maingueneau observa que, na esteira do projeto romântico, o a abordagem de Spitzer não leva em conta as modalidades sociais e históricas da literatura enquanto modo de comunicação. A história literária, ademais, pretendia equacionar tempo/personalidade do autor sem passar por uma teoria ou linguística de texto.

sociais).²⁵⁰ O marxismo, assim, desvelou um novo horizonte crítico para as condições de surgimento das obras. Ao que parece, no entanto, não ficou suficientemente claro um rompimento expresso com a metodologia filológica tradicional. Descobrir as forças políticas e econômicas das obras não significou romper com a ideia de intransitividade das obras, nem trouxe a lume os processos enunciativos.

A perspectiva de uma análise cerrada da obra literária marca profundamente a postura da chamada Nova Crítica. De forte ligação com o estruturalismo, a Nova Crítica corrobora os estudos do estilo, reconciliando a história literária e a filologia tradicional. O filão estruturalista da Nova Crítica repousa em grande medida sobre a noção de autotelismo da obra, ou seja, a obra como uma instância suficiente em si mesma; seus métodos recorriam às gramáticas histórica e descritiva para fundamentar seus estudos sobre o estilo. Assim, sem romper com o projeto romântico, a Nova Crítica e o estruturalismo literário reduziram a segundo plano qualquer processo enunciativo das obras literárias bem como qualquer relação entre as obras e a prática discursiva de uma sociedade, além de ignorar o espaço que torna possível a própria história literária e a interdependência entre texto e contexto nos termos de uma relação entre intra e extralinguístico (MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 31).

A partir do embate com a Nova Crítica e o estruturalismo, no entanto, surgiram ideias-forças que contribuíram para o desenvolvimento das abordagens inspiradas nas teorias da enunciação, da pragmática e da análise do discurso, a saber, o discurso enquanto atividade, a primazia da interação, a reflexividade da enunciação, a inscrição dos enunciados em gêneros do discurso, uma concepção institucional do sentido e a inseparabilidade entre texto e contexto. No cerne dessas ideias e das abordagens citadas, há uma tendência de se problematizar a perspectiva estruturalista do texto literário; não apenas isso, também se fazia necessário questionar a validade do autotelismo da obra literária do projeto romântico, do texto como portador de um espírito, ir além das questões propriamente gramaticais e estilísticas e superar a oposição entre linguístico e extralinguístico.

Por qual natureza e por qual forma se organizariam os textos literários? A partir dessa questão, uma perspectiva metodológica diferente se configuraria: o tripé obra, autor e mundo, característico do projeto romântico, é substituído pelo tripé obra, textualidade e mundo. A atenção, assim, moveu-se para dois pressupostos, a saber, as condições da comunicação literária e a inscrição sócio-histórica das obras; posto isso, é possível falar nos termos de uma

²⁵⁰ A linha marxista, na França, registra Maingueneau, subdivide-se em duas correntes, a psicanalista – de orientação freudiana, que explora a inconsciência das obras e as contradições ideológicas e materiais que elas manifestam – e a institucionalista – de orientação althusseriana, que explora a articulação entre luta de classes, aparelho escolar e língua literária.

“emergência do discurso”. Desse modo, a abordagem de Mikhail Bakhtin representou uma tentativa de renovação, em linhas gerais, por ultrapassar a oposição entre formalismo estrito e o ideologismo característica dos pseudossociólogos.²⁵¹ A teoria da recepção, por sua vez, equaciona a obra literária pelo ângulo do horizonte de expectativa dos receptores; o sentido da obra não é fechado em si mesmo, e a ideia de uma consciência criadora e solitária é tirada de seu lugar estável.²⁵² O ato de leitura, nesses termos, não se reduziria a uma decifração de signos; o leitor passa a ser um cooperador, sendo um partícipe da constituição da obra.²⁵³ No fluxo dessas ideias, a intertextualidade valoriza a primazia do intertexto sobre o texto, quer dizer, a obra como o produto de um trabalho no intertexto. Novamente a condição autotélica da obra literária é problematizada. Essas perspectivas se constituem em pressupostos primários para a emergência de uma análise discursiva; faz-se necessário, assim, atentar para o modo como as obras literárias comunicam.

Outra importante contribuição, segundo Maingueneau (2006), foi a da sociocrítica, de meados dos anos 70. Ela permitiu a consolidação de ideias centrais para o segundo pressuposto citado acima, ou seja, permitiu uma discussão sobre a inscrição sócio-histórica das obras. A sociocrítica alinha-se com a análise do discurso por tomar os enunciados através da atividade social que os sustenta. Trata-se, em grande medida, no entanto, de uma abordagem herdada do estruturalismo de orientação marxista, centrando-se no desvelamento de sistemas ideológicos. A rigor, trata-se de uma perspectiva que propõe superar o distanciamento entre obra literária, na condição de um dispositivo social, e a própria atividade social. Segundo a sociocrítica, há uma sociabilidade constitutiva do texto literário, uma sociologia da escrita, não, porém, nos termos de que o texto passivamente reverbera a sociedade de seu tempo, mas nos termos de que o trabalho textual revela as tensões e as

²⁵¹ MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 35; cf. TODOROV, 1981, p. 58-9; para uma abordagem mais ampla da teoria da enunciação (e importantes noções como a da obra não fechada em si mesma, da interação verbal, do pluralismo, da heterogeneidade etc.) e sua relação com literatura em Bakhtin, ver a mesma referência de Todorov, p. 67-92.

²⁵² A primeira das sete teses de H. R. Jauss (1994, p. 24) toca na questão crucial da história literária: “uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico...” Na contramão da tradição romântica, o valor histórico de uma obra não é estabelecido em razão da genialidade do autor, mas em razão da recepção da obra (*op. cit.*, p. 25): “a história literária é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.” Segundo Jauss (*op. cit.*, p. 27-30), o horizonte de expectativa corresponde a um sistema de referências no momento do aparecimento da obra na base de três fatores: as normas prévias sobre o gênero de que a obra faz parte, a forma e a temática de obras já conhecidas e a oposição entre ficção e realidade, ou entre função poética e função prática da linguagem.

²⁵³ Se Jauss concentra-se sobre a questão do horizonte de expectativa, coube a Wolfgang Iser a aplicação da teoria da recepção às práticas de leitura ou à interação entre leitor e texto; cf. ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34. 1996 (Vol. 1); 1999 (Vol. 2).

aporias de algo inesperado; ele reproduz modalidades de organização, redes de metáforas, personagens que inevitavelmente dramatizam o seu tempo.

Na esteira da sociocrítica, a emergência do discurso literário rompe com a opinião tradicional da crítica literária em dois aspectos, a saber, o do regime de extraterritorialidade da obra literária e do estudo tradicional do estilo. Quanto ao primeiro aspecto, a análise do discurso não pretende projetar o universo das ciências humanas na literatura, mas explorar o universo do discurso, as múltiplas dimensões da discursividade, explicando ao mesmo tempo a unidade e a diversidade de suas manifestações. Quanto ao segundo, trata-se de propor uma redistribuição de papéis entre ciência da linguagem e estudo do estilo, ou seja, são os princípios linguísticos que passam a funcionar como instrumento de investigação.

De acordo com o percurso proposto por Maingueneau, tal conjuntura preparou o ambiente teórico para uma análise do discurso literário. A noção de discurso, no entanto, não é de fácil manuseio; o linguista francês argumenta que ela opera em dois planos solidários, a saber, o plano de certos valores clássicos em linguística e o do uso pouco controlado da concepção de língua, mormente pelo notável papel desempenhado pela pragmática. Nesse sentido, constitui um verdadeiro desafio submeter grandes obras literárias, histórica e epistemologicamente marcadas pelo controle ou por certa estabilidade da crítica, a um crivo discursivo, resultando numa inflexão da abordagem tradicional da literatura.²⁵⁴ Vale registrar as palavras do próprio Maingueneau (*op. cit.* p. 43):

De maneira mais ampla, considerar o fato literário como “discurso” é contestar o caráter central desse ponto fixo, dessa origem “sem comunicação com o exterior” (...), que seria a instância criadora. Fazê-lo é renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção de obra autárquica e de obra fundamental da consciência criadora; é restituir as obras ao espaço que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. (...) A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através

²⁵⁴ Maingueneau (*op. cit.* p. 40-3) aponta ideias-forças para o estudo do discurso: 1) discurso supõe uma organização transfrástica (“mobiliza estruturas de ordem diversa das da frase”); 2) discurso é uma forma de ação (a fala é uma atividade, uma ação; o discurso literário participa do mundo que se pretende refletir); 3) discurso é interativo (a conversação é um emprego ‘autêntico’ do discurso, um princípio de interatividade); 4) discurso é orientado (se desenvolve no tempo e é constituído para certo fim, pode haver certa linearidade, mas também desvios, digressões, que sugerem um “direcionamento”; qualquer perda de direção pode ser entendida como uma “encenação”); 5) discurso é contextualizado (sua existência só ocorre em contexto, o discurso forma e modifica seu contexto ao longo da enunciação); 6) discurso é assumido por um sujeito (discurso supõe um centro dêitico – pessoa, tempo e espaço – e uma atribuição da responsabilidade das instâncias de enunciação; o discurso literário é dialógico por excelência); 7) discurso é regido por normas (sem normas, nenhum ato enunciativo encontra justificativa, há uma inscrição em gêneros de discurso); e 8) discurso é considerado no âmbito do interdiscurso (sentido só se constrói no interior de um universo de outros discursos; o discurso está para o interdiscurso, como o texto está para o intertexto).

do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação.

É notável o papel que a enunciação pode desempenhar sobre a emergência de uma pesquisa literária pelo ângulo da instituição discursiva; a obra não deveria ser meramente entendida em termos de um monumento transmitido pela tradição: seria preciso levar em conta que ela e seu conteúdo seriam transmitidos pelas condições de enunciação, ou seja, os textos literários falam de um mundo do qual se tornariam, simultaneamente, parte integrante dele, “o texto é a própria gestão de seu contexto” (*op. cit.*, p. 44). Nesse sentido, submeter o texto literário à instância do discurso²⁵⁵ é considerar o ambiente imediato da obra, seus ritos ou processos de escrita, incluindo o suporte material, e, sobretudo, as cenas de enunciação.

4.3.2. As três cenas

Valérien N. Volochinov (*ca.* 1894 ou 1895-1936), em 1929 – num artigo (*in* TODOROV, 1981, p. 181-215) interessante para nossa discussão por ampliar nosso entendimento no que tange ao material métrico – antecipa muitos fundamentos das ideias de Dominique Maingueneau. Dois pontos de vista são inicialmente refutados pelo teórico do ciclo bakhtiniano (*op. cit.*, p. 185): em primeiro lugar, é preciso rejeitar qualquer fetichismo (*la fétichisation*) de uma obra de arte enquanto objeto, ou seja, enquanto algo absolutamente estranho à comunicação comum; em segundo, faz-se mister romper com a tentativa de limitar o estudo de uma obra de arte à ótica de qualquer psiquismo (*psychisme*), quer do “criador”, quer do bem-estar do receptor. A recusa a esses dois pontos de vista se coaduna com a

²⁵⁵ No percurso teórico de Maingueneau, as contribuições de Pierre Bourdieu e Michel Foucault são imprescindíveis para a instância discursiva literária. Os pressupostos da sociologia dos campos e da arqueologia do saber contribuem cada uma ao seu modo. No caso de Bourdieu, nota Maingueneau (2006, p. 46-50), postula-se uma “sociologia do campo literário”, em que se destacam as estratégias de legitimação dos agentes, analisadas no interior de um “campo literário” – o que inclui um o espaço social –, mas autônomo em relação a este; a obra não deve ser explicada a partir de variáveis psicológicas ou sociais ligadas a um autor singular; faz-se necessário ponderar sobre “o espaço das obras” (entendido como campo de tomadas de posição, de formas e de estilos) e “o espaço das escolas e dos autores” (entendido como o sistema de posições diferenciais no campo de produção); há uma notável reflexão da ordem institucional, princípio caro à análise do discurso; o escritor propõe seu posicionamento no campo literário com a tentativa de modificá-lo em seu interesse. Entretanto, observa Maingueneau (*op. cit.*, p. 48), as ideias centrais de Bourdieu refletem sobre estruturas de conteúdos e não se demoram sobre a instituição discursiva, nem falam em cenas de enunciação. No segundo caso, o de Foucault, a noção mesma de discurso está no centro de sua conceituação teórica. O débito dos estudos discursivos a Foucault ocorre em considerar que discurso não é um conceito redutível à língua, às instâncias sociais e psicológicas, ao invés disso, nota Maingueneau (*op. cit.*, p. 50-3), discurso deve ser tomado em sua própria consistência e complexidade, o que implica formas de subjetividade irreduzíveis; ademais, essa postura libera o espaço para a enunciação como primeiro plano e para as instituições de fala.

proposta de uma poética sociológica,²⁵⁶ segundo a qual é indispensável entender o artístico enquanto uma inter-relação, ou seja, a poesia, na condição de arte, não pode ser percebida como um monólogo, antes um diálogo; a obra poética passa a ser submetida ao mesmo princípio social de toda e qualquer comunicação. Dessarte, o fenômeno poético (e artístico em geral) precisa realmente ser entendido nos termos de uma “comunicação artística” (*communication artistique*).

Submeter o artístico a um princípio dialógico e social supera a visão corrente da arte enquanto um fenômeno completamente estranho ao discurso comum, enquanto uma instância completamente isolada de uma realização sócio-histórica. Não se trata, no entanto, de negar que essa comunicação artística tenha sua maneira própria de fazer uso do direito de comunicar algo. O propósito do artigo de Volochinov é justamente o de compreender a enunciação poética como uma comunicação esteticamente realizada no material linguístico (*op. cit.*, p. 188), a enunciação como a sua maneira particular de comunicar.²⁵⁷

Em vista do que vimos discutindo ao longo dos demais capítulos, é importante ressaltar que os recursos da comunicação poética, entendidos pela perspectiva da enunciação, excedem a noção mesma de texto. Como exemplo, o recurso da entonação, analisado por Volochinov – recurso este pertencente ao discurso comum e literário enquanto artifício poético –, opera como verdadeira força semântica, animada, metafórica e social. Nas palavras do próprio estudioso (*op. cit.*, p. 199):

A entonação se encontra na fronteira entre a vida e a parte verbal da enunciação, ela transmite de certa maneira a energia da situação vital para o discurso, ela confere a tudo que é linguisticamente estável um movimento histórico vivo e uma característica de singularidade. Enfim, a enunciação

²⁵⁶ Nas palavras do próprio Volochinov (*op. cit.*, p. 187): *Aussi la tâche de la poétique sociologique est-elle de comprendre cette forme particulière de communication sociale qui se trouve réalisée et fixée dans le matériau de l'oeuvre d'art.* (“Assim, a tarefa da poética sociológica é compreender essa forma particular de comunicação social que se realiza e se fixa no material de uma obra de arte.”).

²⁵⁷ Para ser possível ver o que artístico carrega de comum, o argumento de Volochinov abre uma via de mão dupla, ou seja, tanto a literatura tem algo do discurso comum, quanto o discurso comum tem algo de literatura (*op. cit.*, p. 188): *Mais pour ce faire, il nous faudra examiner plus précisément certains aspects de l'énoncé verbal qui ne relèvent pas de l'art – dans le discours de la vie quotidienne –, car les fondements et les potentialités de la forme artistique ultérieure sont déjà posés dans ce type d'énoncé.* (“Mas para esse propósito, ser-nos-á necessário examinar mais detalhadamente alguns aspectos do enunciado verbal que não provêm da arte – no discurso da vida cotidiana – pois os fundamentos e as potencialidades da forma artística ulterior estão já postas neste tipo de enunciado.”). Todorov (1980, p. 11-23), originalmente em 1978, na linha dos temas do ciclo bakhtiniano (ver, sobretudo, Bakhtin, 2010, p. 279-87, e a questão dos gêneros do discurso), problematiza a noção mesma de literatura como unívoca, homogênea. O discurso literário, em sua apreensão funcional e estrutural, não pode ser isolado de um contexto sociocultural. Nesse sentido, qualquer atividade discursiva é múltipla, plural; a estrutura e a função dialogam com as convenções socialmente construídas; e o resultado natural do argumento de Todorov é admitir que o literário compartilha algo do não literário, e vice-versa, ou seja, o não literário também carrega algo de literário. Na discussão mais ampla proposta por Todorov, a questão dos gêneros literários – ponto central para a história da teoria literária – deve ser submetida à interferência do não literário, do social e do discursivo: seria necessário pensar nos termos de gêneros do discurso.

reflete em si a interação social entre o locutor, o ouvinte e o herói: é o produto e a fixação sobre o material verbal de sua comunicação viva.²⁵⁸

Os recursos artísticos e o material verbal constituem partes fundamentais da enunciação, socialmente delimitada, construída e reconhecida, quanto ao seu conteúdo, pelo locutor e pelo receptor. Essa parte se apresenta constitutivamente de modo vívido e particular. Em suas palavras seguintes (*ibidem*), Volochinov emite uma afirmação que muito interessa à nossa pesquisa:

O discurso é, de certa maneira, o “cenário” de certo acontecimento. A compreensão vivificante do sentido global da palavra deve *reproduzir* esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, deve “colocar em cena”, se assim se pode dizer; aquele que decifra esse sentido assume o papel de ouvinte; e, para isso, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes. [Itálico do autor].²⁵⁹

Volochinov nesse momento de seu texto sutilmente introduz a metáfora teatral como um parâmetro para o entendimento da linguagem. Mais à frente (*op. cit.*, p. 204), o estudioso pondera sobre o modo como um poema põe o discurso em cena, sem perder de vista a dimensão sociológica da obra de arte. A palavra poética, entre tantos aspectos, valoriza, sobretudo, os traços gráfico (imagem visual da palavra) e sonoro (articulação, entonação); em grande medida, mormente considerando o tipo de poesia que propomos analisar, tais traços se realizam no metro. Em sentido amplo, o metro poético comporta, segundo Volochinov, aquilo que é puramente linguístico e a totalidade da obra artística (*la totalité de l'oeuvre artistique*). Desse modo, segundo o crítico, é justamente pelo discurso que a poesia constrói seu cenário:

Na poesia, também, o discurso é o “cenário” do acontecimento, e uma percepção artística competente o “coloca em cena”, vindo a existir de modo sutil nas palavras e nas formas de sua organização as relações recíprocas vivas e específicas que existem entre o autor e o mundo representado, e interferindo nessas relações recíprocas na qualidade de terceiro participante – o ouvinte.²⁶⁰

²⁵⁸ “L’intonation se trouve à la frontière de la vie et de la partie verbale de l’énoncé, elle transmet en quelque sorte l’énergie de la situation vécue dans le discours, elle confère à tout ce qui est linguistiquement stable un mouvement historique vivant et un caractère de singularité. Enfin, l’énoncé reflète en lui l’interaction sociale du locuteur, de l’auditeur et du héros: il est le produit et la fixation sur le matériau verbal de leur communication vivante.”

²⁵⁹ “Le discours est en quelque sorte le “scénario” d’un certain événement. La compréhension vivante du sens global du mot doit *reproduire* cet événement qu’est la relation réciproque des locuteurs, elle doit le “mettre en scène”, si l’on peut dire; celui qui déchiffre ce sens assume le rôle de l’auditeur; et, pour ce faire, il doit également bien comprendre la position des autres participants.”

²⁶⁰ “En poésie aussi, le discours est le “scénario” de l’événement, et une perception artistique compétente le “met en scène” en devinant subtilement dans les mots et les formes de leur organisation les rapports réciproques vivants et spécifiques qui existent entre l’auteur et le monde que celui-ci a représenté, et en intervenant dans ces rapports réciproques en qualité de troisième participant – d’auditeur.” Vale observar o que Volochinov (*op. cit.*, p. 208) sugere quanto à figura do ouvinte (leitor ou receptor); se na forma poética se realçam os papéis do autor e do herói, o papel do ouvinte não é de menor importância. Cabe a pergunta: em que medida a percepção da forma sob a ênfase das figuras do autor e do protagonista de uma obra não preconiza a imagem de um leitor ideal? A

Os excertos citados do estudioso do ciclo de Bakhtin mais que antecipam muitas noções da cenografia discursiva de Maingueneau. Eles contrapõem, de um lado, a relevância do discurso e, de outro, a instância social. Em suas entrelinhas se estabelece uma discussão essencial sobre o papel que o aspecto social desempenha sobre o discurso artístico. O discurso seria a forma, a vida social o conteúdo, ou noutra metáfora de Volochinov (*op. cit.*, p. 204), o discurso é como um esqueleto, o social é a carne que lhe enche de vida.²⁶¹ Ademais, vale ressaltar o destaque que Volochinov dá ao material métrico; nele se realiza a encenação do discurso literário. O estudioso não se demora em nenhuma obra ou discurso literário específicos; preocupa-se, no entanto, em mostrar que a questão da forma literária – estudada tradicionalmente sob a tutela do estilo, quer seja a épica, tragédia, ode, lírica etc. – está submetida ao princípio maior do dialogismo. A forma e os recursos derivados dela seriam modos de representação ou de encenação, não só da arte de *per se*, mas também da vida social.

Até aqui vimos percepções diversas (de fato heterogêneas!), antigas e modernas, que estabelecem uma relação entre teatro e linguagem. É preciso concordar, no entanto, que todas essas diferentes percepções representam um esforço (múltiplo) em entender o fenômeno da linguagem pela metáfora do teatro. Cabe agora tratarmos de algumas ideias presentes em Dominique Maingueneau que julgamos relevantes para nossa discussão.

Ao valorizar um espaço *instituído* que se realiza na forma dos gêneros do discurso, confluindo com a pragmática, Maingueneau prepara o caminho para o que ele chama de “cena da enunciação”; não só isso, ele propõe uma dimensão constitutiva do discurso, um ato discursivo, ou seja, o discurso mesmo é colocado em cena.²⁶²

pergunta que merece uma resposta, segundo o estudioso, é: de que maneira o ouvinte determina uma obra? Não se trata, assim, de pensar como o autor espera que a obra seja lida. Logo em seguida (*ibidem*), Volochinov discute a questão nos termos de um “ouvinte competente” (*auditeur compétent*) – um ponto intocável para a abordagem estilística –, mas essa terminologia dá a impressão de que esse terceiro participante não passa de uma reprodução da função autor. No entanto, o estudioso tem o cuidado de demarcar que o ouvinte deve se distinguir do autor: o ouvinte tem seu lugar próprio, particular e insubstituível.

²⁶¹ “Le discours est un squelette qui ne se recouvre de chair vivante qu’au cours de la perception créatrice et, par conséquent, au cours de la communication sociale vivante.” (O discurso é um esqueleto que apenas se recobre de carne viva no curso da percepção criativa e, por consequência, no curso da comunicação social viva.)

²⁶² Frédéric Cossutta (1994, p. 11-37) aplica a noção de cena em análise de textos filosóficos. Ele parte do princípio de há um “aparelho formal da enunciação filosófica” que não reduz o discurso filosófico a uma análise mecânica de marcas textuais. Remeter um texto filosófico à perspectiva da enunciação não significaria uma redução formal, antes estabeleceria o pressuposto de que, num texto filosófico, podem operar múltiplos modos de designação dos elementos essenciais de locutor e de destinatário, ou de enunciador e de coenunciador. Na leitura de Cossutta, é justamente a relação entre as marcas textuais e o aparelho da enunciação filosófica que parece expor uma “cena filosófica”, entendida pelo estudioso (*op. cit.* p. 14), como o “resultado desse trabalho de escrita pelo qual o filósofo representa o processo de pensamento no próprio âmago do texto. A cena filosófica

Numa explicação de Maingueneau (2006, p. 250):

Como todo enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. (...) Na verdade, ao partir da situação de comunicação, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, “do exterior”, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de cena de enunciação, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro em que a fala é encenada.

A cena enunciativa para o discurso literário, segundo Maingueneau (2006, p. 251-55), opera em três planos ou três cenas distintas e complementares: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. As duas primeiras podem ser tomadas em parceria, a última ocupa um lugar de destaque.²⁶³ Desse modo, segundo o analista (*op. cit.*, p. 251), a cena englobante diz respeito ao tipo literário do discurso:

Todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõe sejam fictícios etc. (*sic.*).

A cena genérica se define por gêneros de discursos particulares; tomando as duas cenas em diálogo, esta cena serviria como um complemento à cena englobante, pois uma “obra é na verdade enunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária” (*ibidem*). A relação entre a enunciação e os gêneros permite a configuração de expectativas antecipadas pelo autor e recebidas pela recepção, criando uma cena genérica específica, identificando papéis, modos de inscrição no tempo e no espaço. A cenografia, por fim, constitui-se, dentre as três cenas, a mais significativa, de acordo com Maingueneau; o texto chega primeiro como uma cenografia, não como cena englobante ou genérica. Dito doutro modo, em literatura, leitor ou ouvinte não se encontra diretamente diante de uma cena englobante, mas diante de uma cenografia; é essa cena que captura a atenção dos receptores, é ela que surpreende. A cenografia não é imposta

é composta pelo conjunto de operações derivadas da estrutura enunciativa que, por combinação e variação, se enriqueceu consideravelmente.”

²⁶³ O cenário enunciativo de textos literários, na base de uma discussão sobre gêneros do discurso, põe em relevo a instância comunicativa da linguagem. Maingueneau (2002, p. 85-93) também discute as três cenas no âmbito de tipos de textos comunicativos, como os publicitários, as guias de turismo e mesmo de uma carta de campanha política. Assim, à guisa de exemplo, Maingueneau diz que, em razão da cena englobante, quando recebemos um folheto na rua, somos capazes de identificar a qual tipo discursivo o folheto pertence – se religioso, se político, se publicitário. Pela cena englobante, começamos a nos situar quanto à interpretação do folheto: quem é seu locutor, a quem ele apela, qual sua finalidade? Nas palavras de Maingueneau (*ibidem*, p. 86), “uma caracterização mínima, certamente, mas que nada tem de intemporal, pois é ela que define a situação dos parceiros e um certo quadro espaço-temporal.” O entendimento de um espaço-temporal, de um *hinc et nunc* específicos em que o discurso e suas cenas ocorrem, pressupõe que toda enunciação é única; o folheto não apresenta exatamente as mesmas configurações em todas as épocas ou sociedades. Sobre as duas primeiras cenas tomadas em conjunto, Maingueneau (*op. cit.* p. 87) dirá que elas definem o que poderia ser chamado “quadro cênico” do texto, “é ele que define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido”.

pelo tipo ou gênero de discurso, mas pela própria enunciação discursiva, pela totalidade da obra artística. Assim, a cenografia literária ocupa um plano primário em relação às duas cenas anteriores, e Maingueneau (*op. cit.* p. 252) deste modo nos esclarece:

Tomemos o exemplo de uma novela; a história pode ser contada de múltiplas maneiras: pode ser um marujo contando suas aventuras a um estrangeiro, um viajante que narra numa carta a um amigo algum episódio por que acaba de passar, um narrador invisível que participa de uma refeição e delega a narrativa a um conviva etc. Da mesma maneira, um texto membro da cena genérica romanesca pode ser enunciado, por exemplo, por meio de uma cenografia do diário íntimo, do relato de viagem, da conversa ao pé da fogueira, da correspondência epistolar etc. Em todos os casos, a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia”.

As três cenas, assim, constituem o quadro de enunciação. É na cenografia, no entanto, que o receptor é surpreendido por uma espécie de armadilha, pois a obra chega a ele primeiro como uma cenografia. Dito doutro modo, as cenas englobante e genérica compõem o quadro enunciativo, mas é na cenografia que o receptor percebe que o texto se caracteriza como uma enunciação estritamente particular.

4.3.3. A cenografia

O papel de destaque da cenografia se dá fundamentalmente por que ela é a condição e o produto da obra; ademais, é na cenografia que ocorre a validação dos elementos da enunciação, ou seja, das instâncias do enunciador e do coenunciador e também a do espaço (*topografia*) e a do tempo (*cronografia*). A discussão levada para a enunciação problematiza uma distinção fundamental, a que é posta nos termos de “um exterior” e “um interior”. Observar a composição do texto literário, seu estilo ou, como pretende a filologia tradicional, suas reconstituições não seria contemplar o discurso pelo ângulo da enunciação, ou seja, do interior do texto literário; permaneceríamos contemplando o exterior do discurso, não haveria quadro enunciativo. A noção de cena, por sua vez, propõe uma representação que o discurso faz de sua própria situação de enunciação. Ao mesmo tempo em que esses elementos constroem uma cena, a própria enunciação confirma seus papéis, lhes dá validade.

A cenografia deixa rastros ou marcas por meio de índices localizáveis no texto e no paratexto. No entanto, diz Maingueneau (2006, p. 252-3), não é característica da cenografia uma espécie de autodesignação, ela “se *mostra*, por definição, para além de toda cena de fala que seja *dita* no texto” [itálicos do autor]. Não se trata, desse modo, de uma instância evidente do dizer. Ao invés disso, é na dimensão de uma “-grafia”, para além da

oposição entre oral e escrito, que se adiciona o caráter teatral de cena. A *grafia* aponta para um processo de inscrição que legitima a obra. Como nos explica Maingueneau (*ibidem*):

A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; logo a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação.

Não haveria um quadro preestabelecido ou fixo no interior da obra; a cenografia, ao invés disso, cria uma dinâmica ou, para sermos mais exatos, um “enlaçamento” pelo qual a recepção da obra percebe o mundo evocado pela própria cenografia. Assim, uma obra justifica tacitamente sua cenografia: “logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso” (*ibidem*).

Quanto às marcas ou aos rastros citados acima, Maingueneau (*op. cit.*, p. 255-7) nos diz que eles formam cenas ou cenários validados (*cf.* 2001, p. 125-7), ou seja, para sua caracterização a cenografia dispõe de marcas de tipos variados: a) o texto mostra a cenografia que o torna possível (as fábulas, por exemplo, não “falam” explicitamente de sua cenografia mundana, mas tacitamente *mostram* isso por marcas textuais); b) as indicações paratextuais (título, alguma menção ao gênero, prefácio do autor, subtítulo, etc.); c) as indicações explícitas, que reivindicam o aval de cenas da fala preexistentes; d) além desses tópicos, as obras buscam apoio para suas cenografias em cenas de enunciação já estabelecidas, ou melhor, validadas (por exemplo, gêneros literários, outras obras, as situações de comunicação de caráter literário – diálogo, fala camponesa, discurso jurídico); *validado*, desse modo, não significaria valorizado, mas aquilo que já está instalado no universo do saber e dos valores da recepção.

Por fim, é preciso lembrar que as cenas validadas não operam como um processo para todos os aspectos da cenografia de uma obra; na verdade, a noção de cena enunciativa não pode ser reduzida a um simples panorama ou instrumento. É preciso reconhecer que a cena é substancialmente um traço constitutivo do discurso literário. O linguista francês (2006, p. 264) oferece algumas palavras de conclusão quanto a isso:

A cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de construir “conteúdos”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. A literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de constituir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador. Para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível. (...) Além disso, a cenografia deve estar ativa e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece.

Alhures, Maingueneau (2001, p. 121) explica que a cenografia é um “articulador privilegiado da obra e do mundo”. Nas entrelinhas dessa afirmação, há um tema caro a uma abordagem discursiva, a saber, a questão do contexto da obra, que funciona como campo onde o escritor se posiciona e também como o seu veículo. Na condição de enunciado, a obra literária implica um contexto. Não obstante, conforme notamos acima, contexto é um conceito que pode ser distendido para uma questão mais ampla, a saber, a do extra ou intralinguístico. O entendimento empírico de contexto, que observa o exterior do texto, tem relação com o a situação de comunicação, num trabalho que se aproxima da historiografia, da estilística e mesmo da filologia. A rigor, uma distinção entre interior e exterior perpetua a tradição literária do romantismo. Pelo princípio da situação de enunciação, por outro lado, o contexto (por vezes chamado de co-texto) encontra-se no interior mesmo do texto: nesse sentido, texto e contexto são instâncias simultâneas, solidárias e indissociáveis. Em razão disso se justifica uma noção sempre ecoada nos escritos de Maingueneau, a de que a cenografia que a obra propõe e valida é ao mesmo tempo condição e produto da obra.

4.4. As três cenas e as *Geórgicas*

Por discurso, tomamos como pressuposto o que Dominique Maingueneau (2005, p. 15) caracterizou como um conjunto de textos que, historicamente, cria um espaço de regularidades enunciativas. O âmago de nossa proposta reside em considerar categorias linguísticas, como as de enunciado e de discurso – nos termos delimitados –, no estudo da literatura clássica, e partir do pressuposto de que o texto literário clássico, para além de seus aspectos estilísticos, sofre um jogo de força e poder no qual o poeta está inserido. Trata-se de uma tentativa, aplicada aos estudos clássicos, em que a obra literária nem se limita a um estudo do estilo, nem se reduz a um estudo sociológico. A obra literária, sem perder o traço de comunicação artística, faz um forte apelo à situação historicamente definida e, em termos práticos, reflete a maneira particular de expressão.

O ato de se expressar implica o ato de comunicar, e comunicar, numa obra literária, implica a apropriação de um amplo arcabouço linguístico, literário e não literário. O modo como a apropriação se apresenta pode ser entendida em termos de situação de enunciação, conforme vimos acima, ou seja, um sistema de coordenadas linguísticas, virtuais, pelas quais o enunciado se estabelece; é exatamente como uma situação de enunciação que nosso poema valida instâncias de enunciador e coenunciador, de espaço e tempo (MAINGUENEAU, 2006, p. 250).

A situação de enunciação das *G.*, pelo emprego da metáfora teatral, revela seu cenário da enunciação. Dessarte, o poema tem como proposição o tema da vida campesina, especificamente o trabalho com a terra: essa seria sua cena englobante (em razão de uma série de textos sobre o trabalho com a terra (*cf.* nota 158), a recepção imediata do poema seria competente para reconhecer esse tipo cena); o assunto é tratado como uma coletânea de instruções, de preceitos, essa seria sua cena genérica (em estreita relação com primeira, a cena genérica também encontra relação com a gama de saberes e modos de linguagens instalados na memória discursiva dos receptores antigos do poema); na terceira e mais importante cena, o poema se apresenta na forma de poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesiódica, típicas de relatos míticos, bélicos e heroicos, essa seria sua cenografia.

Conforme vimos acima, é a cenografia – a poesia hexamétrica – que confere uma caracterização particular ao poema; as três cenas formam o quadro enunciativo das *G.*, todavia é na cenografia que a relação entre o poema e o seu mundo adquire um contorno particular e uma intrigante conexão. Uma configuração teórica como tal nos leva a pensar em quantas outras obras da literatura clássica, mormente a latina, trataram do tema do campo, não obstante, nos termos de como as *G.* possuem sua enunciação particular (essa configuração, notadamente, está em paralelo com a tradicional temática da filiação literária). A questão, então, seria: quantas dessas fizeram uso de um gênero de discurso caracterizado pela linguagem das instruções e dos preceitos? Ou melhor, quantas dessas obras fizeram uso do tema do campo e de um gênero de preceitos na forma poético-hexamétrica? Ponderando de modo mais estrito, em termos de literatura latina, essas perguntas só podem nos conduzir a uma única resposta, a saber, às *G.* virgilianas. A cenografia das *G.*, dessarte, funciona como uma impressão digital enunciativa, o que faz com que o poema seja uma peça única, singular, no tempo e no espaço. E é justamente no seu tempo e no seu espaço que são validadas as instâncias de enunciador e coenunciador, do *eu* e do *tu*, do *aqui* e do *agora*. Parafraseando as palavras de Maingueneau (2001, p. 121), a cenografia do nosso poema constitui o *articulador privilegiado da obra e do mundo* que, sob a égide de uma memória discursiva, torna sua enunciação possível, ao mesmo tempo condição e produto do poema.

4.4.1. A cenografia e o papel do hexâmetro

A posição de destaque da cenografia valoriza consideravelmente o papel desempenhado pela forma poética do hexâmetro, em nosso caso, nas *G.* Ao longo da discussão do presente capítulo, o papel representado pelo metro esteve presente ao menos em

Enrica Sciarrino (2015) e em Valérien Volochinov (TODOROV, 1981, p. 181-215). No primeiro caso, o material métrico foi substancialmente tratado como a feição que confere o ensejo à criação de uma hiper-realidade; Sciarrino declara – de certo modo apropinquando-se de Maingueneau, mormente no que concerne ao traço arrebatador da obra literária – que a compressão e magnificação capturam, arrebatam, a atenção do receptor. Segundo ela (*op. cit.*, p. 380), a palavra poética, entre tantos aspectos, ressalta os traços gráfico (imagem visual da palavra) e sonoro (articulação, entonação) – pensando em termos de poesia mais moderna, até mesmo o espaço em branco aparece ressignificado. No segundo caso, o metro poético comporta, segundo Volochinov (*op. cit.*, p. 204), aquilo que é puramente linguístico e o que ele anunciou como “a totalidade da obra artística” (*la totalité de l’oeuvre artistique*); as ideias do teórico do ciclo de Bakhtin também vão em direção semelhante às de Maingueneau no tocante à sugestão de que o metro poético representa o discurso como um cenário, como uma colocação em cena.

O debate sobre essa forma tem sido tradicionalmente reduzido à questão dos gêneros poéticos, sob a tutela do estudo estilístico, e pouco tem sido discutido sobre a inserção do hexâmetro em um debate que leve em conta a enunciação e os gêneros do discurso. Ora, falando estreitamente de um ponto de vista formal, trata-se do mais marcante aspecto a ser considerado, conforme sugerem os testemunhos da crítica literária antiga. Quanto às *G.*, o metro para indicar algo no que tange à participação do poema nas tradições homérica e hesiódica, nessas composições, digamos, fundadoras dos *épos* heroico e didático; ecoando o que já tratamos nos capítulos anteriores, o critério formal teria sido, entre os antigos, um dos importantes aspectos para definir o gênero poético; faz-se necessário relembrar que, em sua *Poética*, Aristóteles incluiu, dentro dos três critérios de classificação (meio, modo e objeto), o metro como um traço do critério de meio; a harmonia dos critérios, no entanto, parece, em Aristóteles, mais pertinente, uma vez que, exceto pelo metro, nada há em comum entre Homero e Empédocles, este seria um naturalista, aquele, um poeta (*Poet.* 1147b). Em Roma, sob forte influência alexandrina, o aspecto formal, métrico, adquiriu mais proeminência. Retomemos alguns traços do tratamento dado ao hexâmetro entre os antigos e pensemos nesse metro como uma instância formal em que o discurso poético é encenado.

A tradição antiga tem submetido o estudo do hexâmetro à análise do estilo. Aristóteles, em suas anotações, tratou de detalhes significativos quanto à característica – e por consequência quanto ao emprego – do metro, sobretudo aquele que ele chamou de heroico, ou seja, o hexâmetro. Em um passo importante de seu argumento na *Poet.* (1459b17-1460b5), em que ele discute diferenças entre epopeia e tragédia, depois de ter percorrido os critérios

miméticos e as diversas partes da linguagem poética, o filósofo afirmou que epopeia e tragédia diferem quanto à extensão da composição (τῆς συστάσεως τὸ μῆκος) e quanto ao metro (τὸ μέτρον).

Antes, em 1448b24-1449a1, Aristóteles declarou que a poesia tomou diferentes formas em razão da índole dos poetas, noutras palavras, por sua predisposição natural. Os mais sérios (σεμνότεροι)²⁶⁴ imitam as ações mais elevadas, os mais vulgares (εὐτελέστεροι), as ações mais baixas (φαύλων). Estes compuseram impropérios, aqueles hinos e encômios. Os compositores deste tipo ficaram conhecidos como poetas jâmbicos, porque se serviram de um metro apropriado para suas composições, o jâmbico. Os compositores daquele ficaram conhecidos como “poetas de versos heroicos” (οἱ ἡρωϊκῶν ποιηταί). É notório que Aristóteles esteja pensando no hexâmetro como parâmetro para discutir os gêneros da epopeia e da tragédia, uma vez que, segundo ele, Homero foi o poeta máximo nesse tipo de composição. O que nos chama a atenção nesse passo é que o filósofo parece ter em mente um princípio de composição relacionada ao gênero poético: a natureza das matérias deve respeitar o seu metro. Quanto ao hexâmetro ou metro heroico, estamos autorizados a dizer que Aristóteles valorizou seu aspecto elevado. Em 1459b17-1460b5, o filósofo aprimorou o que dissera antes, aplicando a questão à diferença entre tragédia e epopeia: o metro heroico, o hexâmetro, “é o mais grave e amplo dos metros”²⁶⁵ (τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν). Por “mais grave”, Eudoro traduziu o superlativo στάσιμος, que também pode significar pesado, firme, constante; por “mais amplo”, Eudoro traduziu o superlativo de ὀγκώδης, que também pode significar forte, elevado, polido. Todas essas possibilidades gravitam em similar esfera semântica e reforçam a característica mais marcante do hexâmetro, a de ser o metro dos grandes temas, aqui em Aristóteles descrito como o mais apropriado para assuntos elevados, superlativos.

Em Horácio e Quintiliano podemos encontrar uma ideia de elevação similar. Quintiliano, ao tratar sobre Ovídio, nos diz que, por suas *Metamorfoses*, ele se enquadra como poeta épico, decerto por compor em hexâmetro. No entanto, esse poema carrega tons, digamos, mais jocosos, daí diz Quintiliano: *Lasciuus quidem in herois quoque Ovidius* (Inst. 10.1.88), em que *in herois* está por versos heroicos, ou seja, versos hexamétricos. Dessarte, a opinião de Quintiliano parece reforçar a característica elevada do hexâmetro. Duckworth (1969, p. 3-8) demonstrou em números que, na poesia latina, o pé espondaico é mais frequente – muito em virtude de o latim ser menos rico em sílabas breves. Ademais, o

²⁶⁴ O mesmo adjetivo é aplicado para o ritmo heroico – ao hexâmetro, portanto – na *Retórica* 1408b32.

²⁶⁵ Tradução de Eudoro de Souza (1991, p. 224).

espondeu confere ao verso mais solenidade, mais seriedade; o dátilo confere mais leveza, mais graciosidade. Em seus dados, Duckworth percebeu que, dos poetas latinos, Ovídio é o que mais se serve do dátilo. Nesse sentido, o *lasciuus* de Quintiliano poderia ter o sentido tão somente de alegre, jovial, jocoso.²⁶⁶

A opinião de Horácio, além de reforçar o caráter elevado desse metro, parece ser mais detalhada quanto ao seu emprego. Conforme vimos no capítulo terceiro (*cf.* nota 143), Horácio, nos versos 73-85, nos oferece um tipo de visão geral dos gêneros literários e suas classificações, uma espécie de *caput* das normas dos gêneros poéticos, na qual se revela uma filiação a Aristóteles, dividindo os tipos de imitação por três critérios: meio, objeto e modo. Horácio, porém, adapta o critério de modo à imitação “ao modo de quem”. Os dois primeiros versos desse *caput* nos interessam de perto. Eles dizem: *res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstravit Homerus* (“Em que metro se podem descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras, já o demonstrou Homero”). O hexâmetro se faz presente nesses versos com o termo *numero*. Homero, segundo Horácio, é o modelo, ele demonstrou em que metro podemos compor um poema épico, “os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras”. O mesmo termo, no mesmo sentido aparece na elegia metapoética de Ovídio (*Am.* 1.1.1-2). Ali esse poeta descreve seu propósito de compor um poema épico (*Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere*), com os assuntos (*Arma uiolentaque bella*) e o metro adequados (*graui numero*), seguindo suas medidas (*conueniente modis*). Contudo, ele foi surpreendido pelo gracejo do Cupido, que lhe roubou um pé do hexâmetro inferior, criando o pentâmetro e, por conseguinte, um par de versos que formam o dístico elegíaco. Assim, os versos de Horácio e Ovídio estabelecem um interessante diálogo, ambos deixando sugerido que metro foi um traço marcante para os gêneros poéticos. O que, no entanto, queremos destacar – Ovídio o faz por contraste – é o emprego e a característica elevada do hexâmetro. E não só Ovídio contrasta metapoeticamente a seriedade do hexâmetro épico: satiristas latinos como Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal serviram-se do hexâmetro para ironizar a elevação épica, e não só, mas também a pompa da alta sociedade romana.

Por Horácio e Ovídio, um metro poético se configura como um traço que vai além da mera forma, ele comunica sentido; entre os antigos, trata-se de um recurso que diz respeito às questões de gênero poético; para eles, o hexâmetro estava majoritariamente associado à

²⁶⁶ Por sugestão do OLD 5, na passagem da *Inst.*, o adjetivo referindo ao estilo tem a acepção de “extravagante, desregrado”; a acepção de “alegre, jovial e jocoso” (*cf.* OLD 1) se depreenderia de uma discussão mais ampla sobre a poesia de Ovídio.

forma mais elevada e solene de poesia, ou seja, a épica (DUCKWORTH, 1969, p. 3; MORGAN, 2004, p. 4),²⁶⁷ e, como em Ovídio, a substituição de um hexâmetro por um pentâmetro também está eivada de sentido, servindo para prenunciar um novo gênero poético.

O hexâmetro é marcadamente o metro para a poesia épica, melhor dizendo, é o metro para os diferentes tipos de *épos*. Agora devemos nos perguntar: em que sentido as composições do *épos* se inserem num debate sobre a enunciação? Se a tradição poética empregou a questão dos tipos de *épos* para discutir gêneros poéticos, devemos nos perguntar em que medida esse emprego também se insere na questão dos gêneros do discurso? Ora, a rápida passagem por excertos de Aristóteles, Quintiliano, Horácio e Ovídio suscita de *per se* questões complexas quanto aos sentidos dos tipos de *épos*, por exemplo, sendo um poema como as *G.* composto em hexâmetros, semanticamente, quais efeitos se tiram de uma composição sobre a vida e o trabalho no campo em um metro caracteristicamente elevado? Decerto, essa relação poderia ter provocado surpresa nos receptores do poema. Conforme vimos no capítulo terceiro, semelhante questão poderia ser respondida pela perspectiva das teorias do estilo; e os antigos concentraram suas forças nessa perspectiva de análise. No entanto, reconhecer a validade de outros ângulos, sobretudo modernos, pensar nos termos de enunciação e gêneros do discurso significa, de algum modo, distender as análises que priorizam o estudo do estilo, significa tirá-las de seu lugar seguro.

Considerando as obras canônicas de Virgílio, o estudo do estilo se limitou a dizer que as *E.*, as *G.* e a *A.*, todas vertidas em hexâmetros, variam quanto ao estilo, ou seja, o baixo, o médio e o elevado. Nesse tipo de estudo, os aspectos léxicos e gramaticais (os traços textuais, as palavras e suas ocorrências, sua sintaxe, sua simbologia e semântica), os aspectos métricos propriamente ditos (os recursos gráficos e sonoros) e os aspectos retóricos (as figuras de linguagem) são notadamente valorizados; constituem-se numa caixa de ferramentas. Na prática, no entanto, não há elementos discursivos. A análise estilística não valoriza instâncias, digamos, menos estáveis, por exemplo, pouco tem a anunciar sobre a relação entre os aspectos

²⁶⁷ Duckworth constrói um texto bem estruturado e caracteristicamente demonstrativo; ao que parece sua preocupação é do valor do metro para a poesia. Metro transmite sentido e, para além da forma, pode revelar o que ele chama de “impressão digital” dos poetas antigos. Cada autor tem suas predileções pessoais e idiossincrasias, e o metro se configura em o recurso que carrega tais informações (1969, p. 5). Duckworth começa seu estudo afirmando que, na poesia greco-latina, o metro mais frequente é o hexâmetro datílico; trata-se do metro predominante da poesia épica. O estudioso caracteriza tal metro como típico da poesia épica, mas, em seguida, elenca uma série de tipos poéticos também compostos em hexâmetros. Ele apenas afirma que esse metro é usado também para a poesia pastoral (como os *Idílios* de Teócrito, as *E.* de Virgílio), para o verso científico (*Fenômenos* de Arato e *Astronômica* de Manílio), para os hinos (como os homéricos e os de Calímaco), para os pequenos épicos, ou *epyllia* (por exemplo, Catulo 64) e para o verso mais longo do dístico elegíaco greco-latino.

supracitados e os quadros sociais dessas obras; pouco tem a dizer sobre o traço comunicativo das obras e, por consequência, pouco tem a declarar sobre o traço enunciativo das mesmas.

A cenografia discursiva, ao que parece, nos coloca noutra posição. Os elementos constitutivos são vistos pelos papéis que representam. Assim, a cenografia discursiva propõe um ângulo, em relação às *G.*, também pouco explorado pela análise estilística e que está na base do tópico dos gêneros do discurso: quais os papéis desempenhados pelo tema campesino, pela linguagem de preceitos e pelo hexâmetro? O metro – o traço artístico mais marcante em poesia – escolhido por Virgílio não funcionaria como um legítimo cenário em que o discurso atuaria deixando os rastros da vida social e enunciativa que sustentam as próprias *G.*? Não se trata de recusar toda uma vasta produção estilística a respeito do poema; trata-se, antes, de acrescentar a ela uma perspectiva diferente.

No capítulo seguinte, nos deteremos, à guisa de exemplificação, no livro 4 das *G.* E, à luz das três cenas aqui tratadas, antecipamos o seguinte quadro: o livro 4 tem como assunto as abelhas, seu comportamento e sua organização; essa é sua cena englobante (a apicultura propriamente dita); esse assunto é tratado como uma coletânea de instruções concernentes à apicultura, essa é sua cena genérica (a linguagem de preceitos); o livro todo se apresenta na forma de poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesiódica, típicas de relatos míticos, bélicos e heroicos, essa é sua cenografia. Tal cenário enunciativo forma o modo como o discurso das *G.* 4 se apresenta; eis a impressão digital enunciativa do livro, fazendo com que ele seja um canto único e singular, no tempo e no espaço.

Ademais, o quadro cenográfico traz um novo realce para a questão mais discutida nesse livro, a saber, a situação sócio-histórica em que o poema enunciativamente se situa. Compondo a cena englobante, a figura das abelhas faz um forte apelo social; são animais reconhecidos, desde a antiguidade, por sua sociabilidade. É quase um ponto pacífico que a metáfora das abelhas foi empregada pelo poeta para tratar da sociedade romana. A rigor, não constitui uma novidade que a sociedade das abelhas sirva como metáfora para a sociedade humana; outros autores clássicos reconheceram a mesma metáfora (*cf.* Plat. *Rep.* 520b; Xen. *Oec.* 7.32-34; Cic. *De Off.* 1.157). Decerto, todo leitor ou ouvinte romano desse livro seria suficientemente competente e familiarizado, não só quanto ao saber da sociabilidade das abelhas, mas também com respeito ao momento histórico de conflitos políticos, desde a morte de Júlio César, em 15 de março de 44 a.C., à guerra civil gerada por Otávio e Marco Antônio, guerra cujo desfecho se deu na batalha de Ácio, em 31 a.C., com vitória do primeiro. Dito doutro modo, os receptores mais imediatos do poema, certamente, foram levados a inferir que

o estado romano estava ali representado como uma grande colmeia, que a cidade de Roma estava a contemplar a ascensão de um novo chefe. A batalha de dois líderes entre as abelhas, com a vitória do líder *melior* sobre o líder *deterior* (*G.* 4.89-90), pareceu alegorizar esse estado de coisas. O cenário enunciativo, assim, confere um papel aos elementos do poema, oferece um espaço instituído em que tais elementos atuam.

Portanto, a cenografia discursiva aplicada à obra literária oferece um ambiente, na verdade, um palco, no qual o poético encena todos os seus papéis. Trata-se de uma tentativa de capturar o discurso literário enquanto um acontecimento. As coordenadas desse acontecimento, pelo princípio da enunciação, configuram-se únicas.²⁶⁸

4.5. Resumo do Capítulo

O presente capítulo propôs uma discussão: refletir sobre a possibilidade de uma pesquisa discursiva em literatura clássica. Uma perspectiva pragmática e uma enunciativa lançam os fundamentos do pressuposto teórico que motivou essa reflexão, ou seja, como uma instância discursiva pode ser captada numa obra literária, em nosso caso, uma obra do período clássico latino.

Uma pesquisa discursiva relativiza a metodologia predominante em Estudos Clássicos, a saber, a que pressupõe texto enquanto uma instância segura de análise. No estudo de Enrica Sciarrino (2014), ao se valorizar o traço da hiper-realidade, há uma interessante forma de problematizar a segurança textual; dito doutro modo, o sensorial, enquanto uma instância que excede os limites do textual, não pode ser desconsiderado. A hiper-realidade é definida como um “fora da realidade”, cuja existência revela-se paradoxal, pois, de um lado, temos o fenômeno de compressão e, de outro, magnificação. Assim, o nível de realidade passa

²⁶⁸ Cabe aqui mencionar um traço interessante da cenografia discursiva de Maingueneau. Todo discurso pretende conquistar a atenção de seus interlocutores pela cena que o legitima, envolvendo-os num enlaçamento paradoxal (cf. MAINGUENEAU, 2002, p. 87), surpreendendo-os em sua cenografia. Essa surpresa, seguindo Maingueneau (*ibidem*), teria sido provocada por uma espécie de cilada ou de armadilha (cf. 2006, p. 252), em razão de o poema ter sido primeiro recebido primeiramente como uma poesia hexamétrica, e não como um tratado campesino – a rigor, admitindo que a interpretação do poema é predominantemente simbólica. Explorando um pouco mais essa questão, a sugestão de que cenografia das *G.* decerto teria provocado uma surpresa bem particular é atestada pela crítica do poema: B. Otis (1964, p. 145) observa que a relação entre o tema campesino e o hexâmetro constitui-se no grande mistério das *G.*; mais à frente, ele nota que “as *G.* não são um tratado em metro, mas uma obra de arte” (*op. cit.*, p. 146). Novamente quanto à sensação de surpresa ou de singularidade do poema, Christine Perkell (1978, p. 211-221) reforça a ideia ao considerar que muitas passagens das *G.* não encontram paralelo algum na tradição. Esse aspecto traz algumas dificuldades em vista da tradição literária à qual o próprio poema está ligado: a poesia hesiódica, séculos antes, já era praticante desse tipo de procedimento, ou seja, o de compor sobre o campo em versos hexamétricos. Decerto os leitores contemporâneos ao poema facilmente reconheciam a filiação das *G.* à literatura grega; o próprio poema nos instiga ao tal em seus *Laudes Italiae*, *G.* 2.176, e em outros tantos versos.

a ser comprimido e magnificado dentro das fronteiras do objeto artístico. Na poesia, como nas artes visuais, compressão e magnificação reproduzem a hiper-realidade, provocando um efeito de captura, de arrebatamento. Sciarrino nos lembra que as experiências sensoriais, emocionais, afetivas, físicas e cinéticas não podem ser excluídas no texto e dialogam intensamente com a noção de discurso.

Também no âmbito dos Estudos Clássicos, Angelos Chaniotis (1997) desenvolve a noção de *theatricality* ou teatralidade. O estudo de Chaniotis é essencialmente empírico (digamos, pragmático), concentrando-se na linguagem e a instituição do teatro. O teatro é entendido como uma metáfora, ou seja, ele é trasladado para outros espaços, a vida cotidiana, pública, política etc. O aspecto fundamental para nossos propósitos diz respeito à aplicação do teatro como um parâmetro de entendimento da linguagem. Em situações de comunicação, as lideranças helenísticas recorriam a recursos teatrais para construir suas próprias imagens e induzir seu público a determinado objetivo; comunicar assemelha-se a uma *performance*. Em certa medida, os textos (os literários, em nosso caso) podem ser entendidos por esse ângulo, ou seja, eles são dotados de certa teatralidade.

Outro aspecto notável é o modo como a retórica – a disciplina que entre os antigos serviu para explicar os usos da linguagem – também fez uso do teatro como parâmetro. Sua função, a rigor, foi majoritariamente instrumental. Enquanto princípio educativo, o ator de teatro, especificamente o *comoedus*, foi um verdadeiro mestre da execução do discurso. Essa relação instrumental, no entanto, pode ser entendida como uma abordagem metodológica de conhecimento prático, digamos, uma abordagem pragmática. O teatro, em retórica, poderia fornecer um verdadeiro parâmetro para o entendimento da atividade linguística. O orador que discursasse servindo-se, de maneira regrada, da prática teatral teria melhores chances de vitória numa causa.

Por fim, propomos uma apresentação das três cenas de Dominique Maingueneau (2001, 2006) e a tentativa de aplicação à leitura das *G*. O objetivo deste capítulo foi o de provocar certa suspeita quanto à metáfora teatral servir como parâmetro de análise para um texto poético antigo. Trata-se de conferir ao estudo do texto poético um espaço instituído no qual os elementos de uma obra atuam, se apresentam. Uma importante questão se encontra nas entrelinhas dessa provocação: é significativo que a literatura antiga seja lida à luz do tópico dos gêneros do discurso.

CAPÍTULO 5

Cenografia discursiva e as *Geórgicas* 4

“Apes non sunt solitaria natura, ut aquilae, sed ut homines. (...) Haec ut hominum ciuitates, quod hic est et rex et imperium et societas.”

Varrão, *Res Rustica*, 3.16.4, 6.

“As abelhas não têm natureza solitária, como as águias, mas são como os homens. (...) São como as cidades dos homens, pois aqui há um rei, poder e sociedade.”

Trad. M. Trevizam (2012, p. 253)

Se, na primeira obra canônica de Virgílio, a *E.* 10 deu razão a muitas páginas de crítica literária, e se, na terceira obra canônica, *A.* 4 e *A.* 6 foram livros dignos de grande atenção por parte dos críticos, outrossim, as *G.* 4 são, na obra do meio da carreira poética do mantuano, o livro que instigou sobremaneira a perspicácia da crítica virgiliana. Trata-se de uma peça singular na poesia latina.

Dentre os temas, resumidos na abertura do poema (*G.* 1.1-5), para cada um dos quatro livros, às *G.* 4, coube o tema da vida das abelhas (*apibus quanta experientia parcis*), numa concepção mais ampla do ponto de vista técnico, o tema da apicultura. As civilizações antigas e modernas se viram perplexas com a capacidade natural desses pequenos insetos; os antigos, sobretudo, admiraram a incrível organização social das abelhas.²⁶⁹ Entre os muitos aspectos possíveis sobre a existência das abelhas, esse certamente se revela um dos mais notáveis: a sociedade das abelhas poderia servir como modelo para a sociedade humana. Nesse sentido, há certa obviedade quanto às abelhas, em Virgílio, funcionarem como uma alegoria para a sociedade humana; elas possuem uma habitação (*domus, lar, sedes, statio, tectum*), em muitos traços similares a uma cidade (*oppidum, patria, sedes augusta, urbs*); mais do que, elas possuem chefe, rei (*rex*) – os comentadores enfatizam os limites do saber

²⁶⁹ Textos antigos testificam o interesse pela vida social das abelhas (*cf.* Aristóteles, *Hist. an.* 5.21-2, 9.40, *Gen. an.* 3.10; Varro *Rust.*, 3.16; Columela, *Rust.*, 9.2-16; Plínio. *HN*, 11.4-23, além das *G.* 4). Uma vasta coletânea de fontes e referências pode ser vista em F. Olck ‘Bienen’, in *RE*; informações mais gerais e culturais sobre apicultura são apresentadas por John Ellis Jones, ‘bee-keeping’, in *OCD*; especificamente quanto às abelhas na obra virgiliana, T. J. Haarhoff, 1960, p. 155-70 oferece uma abordagem introdutória; Francesco della Corte, ‘ape’, Donald Wormell, ‘apicultura’, ambos in *VE* (estudos acompanhados por uma vasta bibliografia sobre Virgílio, as abelhas e a apicultura), e, mais recentemente, Leah Kronenberg, ‘bee’, in *EV*, apresentam importantes detalhadas e pontuam as ocorrências das abelhas e algumas de suas simbologias nas obras de Virgílio; L. P. Wilkinson, 1997, p. 260-9 propõe uma visão panorâmica das imagens das abelhas nas *G.*; H. Dahlmann, 1954, oferece um estudo mais concentrado.

sobre apicultura, constituindo-se em erro entender a rainha como *rex* –; elas revelam patriotismo, compromisso com suas atividades, lealdade absoluta ao rei, são capazes de batalhar e morrer por uma causa maior; elas são chamadas de *Quirites* (v. 201), numa interessante referência às origens romanas, ao ideal de *uirtus*, *labor* e *fortitudo*.

Jasper Griffin (1979, p. 61-80 = 1985, p. 163-82), conforme vimos no capítulo terceiro, identifica essa obviedade e parte para um silêncio notório, a saber, que nosso poeta omite uma imagem antiga muito recorrente entre os clássicos, a de associar as abelhas e o mel à poesia. Ora, segundo Griffin, a imagem das abelhas nas *G.* 4, com suas virtudes e ausência de individualidade e de arte, estabelecem um contraponto com o antigo caráter romano. A abnegação e o patriotismo extremos, a despeito de admiráveis nas abelhas, podem ser características problemáticas; decerto, tais comportamentos estorvariam o surgimento de guerras civis; não obstante, cidadãos livres muito dificilmente aceitariam passivamente tal modo de vida. Há um jogo de ambivalências: a sociedade das abelhas é admirável, mas também é frágil – isso fica fortemente marcado nas ironias ou paradoxos presentes nos versos –, elas naturalmente morrem, mas podem também ser restauradas; um sacrifício pode trazê-las de volta à vida, mas esse sacrifício não deixa de ser grotesco. A vida antecede a morte, e a morte a vida.

Não apenas essas coisas nos instigam a reflexão. Além da metáfora social, a estrutura do livro é expressiva. A longa descrição sobre a vida abelhas é intercalada e emoldurada com duas digressões célebres na literatura latina: a passagem do *Corycius senex* (v. 125-48) e o *epyllion* de Aristeu (v. 315-558). Ademais, a linguagem também é significativa: o que à primeira vista se mostra uma coletânea de informações técnicas sobre apicultura deixa transparecer uma elevação e um tom notavelmente épico.

De um ponto de vista estilístico, a produção sobre os detalhes acima enumerados encontra amplo espaço na crítica virgiliana. De um ponto de vista discursivo, no entanto, seria necessário refletir sobre o lugar das *G.* diante dos textos sobre apicultura. É tradicionalmente aceito que o *De re rustica* de Varrão serviu de modelo para as *G.* 4.; esse entendimento tem-se fundamentado, sobretudo, pelo ângulo da intertextualidade. Refletir, digamos, discursivamente sobre o lugar das *G.* seria dar um passo a mais nessa relação de copresença textual; significaria, antes, ponderar sobre os papéis desempenhados por cada elemento ou cena discursiva. Dito doutro modo, significaria conferir um espaço instituído ou um conjunto de coordenadas que faz com que o texto virgiliano seja um ato enunciativo, uma comunicação singular. O resultado imediato é que o texto varroniano também encontrará seu espaço instituído. Assim, a temática da apicultura, o gênero discursivo dos preceitos campestres – na

segunda metade das *G.* 4 com nuances de preceitos religiosos – e a apresentação em versos hexamétricos são os elementos formadores do cenário enunciativo das *G.* 4.

Se admitirmos que a sociedade das abelhas alegoriza a humana – o que parece certo – e que o texto poético a se analisar deixa fortemente sublinhada essa ideia, faz-se necessário olhar para a constituição enunciativa do livro. Não se trata de reduzir a análise das *G.* 4 a um estudo do estilo, nem a um estudo sociológico; antes, trata-se de refletir em que medida linguagem e sociedade pressupõem e constituem uma a outra.

5.1. A apicultura e as *G.* 4

A *VSD* 1 (= *VT*, p. 181), a despeito do ceticismo que lhe rodeia, nos informa que Virgílio teria crescido no campo e que seus familiares teriam levado uma vida simples; o pai de nosso poeta, de condições modestas, teria aumentado seu patrimônio com a aquisição de terras e com a atividade da apicultura.²⁷⁰ A relação do mantuano com o campo é, em certa medida, um ponto de incertezas. A despeito disso, é notável o papel, *stricto sensu*, que a apicultura representa nas *G.* 4 e, *lato sensu*, em toda poesia virgiliana.²⁷¹

²⁷⁰ *P. Vergilius Maro Mantuanus parentibus modicis fuit ac praecipue patre, quem quidam opificem figulum, plures Magi cuiusdam uiatoris initio mercennarium, mox ob industriam generum tradiderunt egregieque substantiae siluis coemendis et apibus curandis auxisse re[c]julam.* (“Públio Virgílio Marão, natural de Mântua, teve pais de condição modesta, principalmente seu pai, que alguns contam que foi um oleiro, muitos que, no início, foi empregado de certo *uiator* [em Roma, assistente de um magistrado, cuja função era a de convocar pessoas para a presença do magistrado] de nome Mágio – depois teria se tornado seu genro por causa de sua diligência – e que teria aumentado suas posses especialmente pela compra de terras arborizadas e pelo trabalho com as abelhas.”) Para uma descrição ampla das *uitae*, incluindo a *VSD*, ver Pierre Grimal, 1992, p. 15-61; uma abordagem mais crítica encontra-se em Horsfall, p. 3ss; ver ainda a leitura igualmente crítica de Richard F. Thomas ‘Virgil, life and works of’, in *VE*, sobretudo, p. 1345ss.

²⁷¹ As abelhas aparecem nos três poemas de Virgílio, com proeminência nas *G.* Nas *E.*, elas são parte da paisagem idílica, 1.53-55 e 7.13, ou aparecem como pontos de comparação da retórica pastoral, *E.* 5.77, 9.30, 10.30. Na *A.*, o aparecimento das abelhas é menos frequente, mas ocorre em momentos importantes, mormente no começo e no fim de cada metade da obra. (*A.* 1.430-36, 6.707-9, 7.64-7, 12.587-92), em três instâncias elas aparecem em símiles e participam na inversão entre símile e realidade, frequente das *G.* à *A.* (cf. *G.* 4.162-9 e *A.* 430-36; *G.* 4.228-30 e *A.* 12.587-92; *G.* 4.170-75 e *A.* 8.449-53). Na *A.* 1, elas simbolizam o *labor* organizado dos cartagineses; na *A.* 6, o aspecto divino das abelhas é invocado em um símile que as compara às almas nos inferos à espera de renascimento; na *A.* 7.59-70, a presença delas é interpretada como um agouro da invasão de um exército, mais do que isso, anuncia-se o comando de Eneias (ou seus descendentes) no Lácio: Paulo Vasconcellos (2015, p. 125-9) nota a ambiguidade de *externum uirum*, em 7.68-9, o anúncio de um varão estrangeiro, não identificado; o leitor pode inferir que Eneias figure como esse *uirum*, quicá uma reminiscência à abertura da *A.* (*arma uirum...*); no entanto, é o eco do nome de Eneias no v. 69 (*aduentare uirum et partis petere agmen easdem*: as repetições das vogais A e E, que formam o nome do herói, são notáveis) que chama atenção dos leitores, mormente a parte final do *AgmEN EASdem*; como um exame de abelhas se instalou na parte mais alta da árvore sagrada de Apolo, assim também Eneias, o *uirum*, e seus descendentes podem dominar todo o Lácio. Na *A.* 12, a invasão final de Enéias sobre o reino de Latino é comparado a um apicultor que lança fumaça na colmeia para lhe tirar o mel. (cf. Leah Kronenberg ‘bees’, in *VE*).

De um ponto de vista econômico, o produto da apicultura, o mel, desempenhava uma função fundamental para as sociedades antigas.²⁷² Corresponderia à importância do açúcar, numa comparação ligeira, para as sociedades modernas. Tratava-se de um alimento comum; servia como adoçante quando misturado a líquidos ou bebidas, e como ingrediente para doces (*cf. A. 4.486*) e para medicamento (*cf. A. 6.420-1*). Diante de citações da *A.* de Virgílio, vale ressaltar que, sendo uma das atividades de grande relevância na vida econômica, a apicultura entre os antigos sobreviveu não só em registros técnicos, mas também, em grande medida, na literatura, desde poetas como Hesíodo até o período romano.²⁷³ Em Virgílio, as *G.* são o poema em que essa atividade vem predominantemente representada.

É comumente aceito (WILKINSON, 1997, p. 260-1) que Virgílio dispunha de textos científicos sobre a apicultura, os mais significativos, decerto, foram os de Aristóteles. Quanto a Nicandro, trata-se de mera especulação que o poema perdido *Μελισσουργικά* (*cf. GOW, A. S. F. & SCHOLFIELD, A. F., 2002, p. 215*) tenha servido de fonte para as *G. 4*. Por outro lado, a presença de Varrão (*Rust. 3.16*) é mais expressiva.²⁷⁴ Não obstante, nas *G. 4*, a relação textual entre Virgílio e o saber técnico sobre apicultura apropinqua-se

²⁷² O mel também foi usado na culinária, na preservação – de alimentos e, no Egito, até de corpos mumificados – na medicina, e desempenhou uma importante função na religião, culto e mitologia: religiosamente era chamada de *ros caelestis*, ou “orvalho celeste” (*cf. aerii mellis, G. 4.1*), que caía dos céus para que as abelhas colhessem (*cf. Aristóteles, Hist. an. 553b29-30*); no mito da idade de ouro, o mel gotejava dos céus (*cf. Ovídio, Met. 1.111-2 e G. 1.130-1*); em Homero (*Il. 23.170*) era usado em libações aos mortos; nos ritos, era ofertado a Hades e Perséfone, a Héstia, e usado no culto a Mitra. Em literatura, o mel simbolizava a sabedoria e a eloquência no desenvolvimento das crianças; dizia-se que Platão foi alimentado com mel trazido por abelhas (Cícero, *Div. 1.78*), e que Zeus, escondido de seu pai, quando criança, em Creta, também foi alimentado pelas abelhas (*cf. G. 4.149-52*). No mundo clássico, o mel possuía características distintas, de acordo com a região e com as flores cultivadas. Assim, o mel de Himeto, na Ática, a partir do cultivo do tomilho, era conhecido por sua cor clara e sabor doce; o mel da Córsega possuía uma característica mais áspera e amarga; o mel do Ponto era conhecido ser tóxico, tendo sido usado para fabricar veneno ou provocar doenças como a loucura (*cf. Robert Sallares, ‘honey’ in OCD*).

²⁷³ Perpassando os mestres apicultores posteriores a Hesíodo, os de Roma e de Cartago, (destaque para Aristóteles, *Hist. an. 5.21-2, 9.40, Gen. an. 3.10*, que oferece detalhadas informações de natureza mais técnica; Varro *Rust.*, 3.16; *G. 4*; Columela, *Rust.*, 9.2-16; Plínio, *HN*, 11.4-23). John Ellis Jones (‘bee-keeping’, in *OCD*, com indicação de outras referências sobre apicultura no mundo clássico) registra que Sólon propôs regulamentações para a apicultura (*cf. Plutarco, Sol., 23.8*); de um ponto de vista econômico, ele registra ainda que cidades da Grécia e do Egito ptolomaico tributavam a atividade e estipulavam o preço do mel e que métodos de criação foram desenvolvidos. O período helenístico foi produtivo quanto à técnica da apicultura. O estudioso ainda nos lembra que a arqueologia oferece alguns detalhes quanto ao material de que eram feitas as colmeias: poderiam ser feitas de material mais perecível (cortiça, córtex (*cf. G. 2.453*), madeira, junco) ou mais permanente (terracota); ademais, colmeias feitas de cerâmicas foram amplamente encontradas na Grécia.

²⁷⁴ Em seu primeiro livro (*Rust. 1.1.8-10*), Varrão enumera mais de cinquenta (*plus quinquaginta*) autores que escreveram em prosa sobre a matéria agrícola; ele enumera outros que escreveram em versos, como Hesíodo, Menecrates de Éfeso e Magão. Ainda no passo citado, importa lembrar que Varrão divide sua exposição em três livros, um sobre agricultura (*de agri cultura*), outro sobre pecuária (*de re pecuaria*) e outro sobre a criação de animais na sede (*de uillaticis pastionibus*). A seção 3.16 dedica-se à parte da vida campesina da criação de pequenos animais, as abelhas. A *uillatica pastio*, encontra correspondência, assim, em uma propriedade simples (*Rust. 1.1.1: quoniam emisti fundum*), não nos *latifundia*, comuns em Roma.

majoritariamente das composições literárias, conforme observação de Donald Wormell (*cf.* ‘apicultura’, in *EV*). Segundo o estudioso, em vista de informações mais seguras e científicas, o mantuano registra opiniões menos precisas, por exemplo, que a abelha-rainha era um *rex* (*passim*), ou que as abelhas se reproduziam colhendo pedaços de folhas e ervas (*G.* 4.200), ou ainda que o ritual da *bugonia* (*G.* 4. 281-314) se constituía em um método eficaz para a restauração de uma colmeia.

Numa perspectiva que se alinha a Wilkinson (1997, p. 1-15), Wormell sugere que Virgílio cria um quadro mais descritivo e interpretativo que propriamente didático; o livro 4 desenha um quadro sobre a vida do campo em toda sua abundância e escassez, concentrando-se na figura das abelhas e sua sociedade. Esse quadro é, nas palavras do estudioso, de tom semiépico ou épico-jocoso.

A questão das fontes literárias da apicultura é, decerto, a que mais tem chamado a atenção dos críticos, sobretudo, porque a matéria ativa de diferentes maneiras a força simbólica da sociedade das abelhas.²⁷⁵ Francesco della Corte (*cf.* ‘ape’, in *EV*), reconhecendo as imprecisões informativas em *G.* 4, ressalta a técnica da similitude, da alegoria, a partir da vida social desses animais. Eles são humanizados desde os primeiros versos das *G.* 4. As abelhas no poema formam um longo símile, uma tipologia, através da qual Virgílio deixa transparecer seu pensamento político, diz della Corte. Em sua simbologia, a república harmônica das abelhas, à semelhança da dos homens, está sob constante ameaça.²⁷⁶ Assim, a

²⁷⁵ T. J. Haarhoff (1960, p. 162), num artigo introdutório e informativo, destaca o interesse que os romanos tinham pelas abelhas. A comparação com a sociedade humana mostrava-se evidente; e esses animais pareciam representar muito bem o princípio da *pietas*, da lealdade que, na sociedade das abelhas, figurava desinteressada (*op. cit.*, p. 163). Ademais, eles compartilham o espírito de vida universal, o *anima mundi*, ou seja, eles são uma expressão da mente divina. Nesse momento, Haarhoff (*op. cit.*, p. 167-8) faz referência a uma das mais interessantes passagens das *G.* 4, v. 219-21: *His quidam signis atque haec exempla secuti| esse apibus partem diuinæ mentis et haustus| aethrios dixere; deum namque ire per omnia* (“Alguns, por causa desses sinais, e acompanhando esses exemplos, disseram que as abelhas têm parte com a mente divina e emanções etéreas, pois o divino por tudo passa.”). Nesses versos e os seguintes, de 222 a 227, numa combinação de teoria estoica e pitagórica, há uma declaração de natureza panteísta. No desenvolvimento desses nove versos, Thomas (1998, p. 187) nos lembra que tudo é apresentado em discurso indireto (*cf.* v. 219, *quidam... dixere*). Uma nota quanto à crítica textual: o *per omnia* do final do verso 221, da edição de Conte (2013), vem editada *per omnis* na edição de Mynors (1969); uma interessante discussão proposta pelo próprio editor italiano quanto à sua escolha, também seguida por outros editores, encontra-se em *Ope Ingenii: experiences in textual criticism* (2013, p. 94-5).

²⁷⁶ A despeito de a sociedade das abelhas servirem como metáfora para a humana (DAHLMANN, 1954) – ao que tudo indica, os antigos perceberam isso –, essa metáfora permite discussões diversas. Pela proposição bem conhecida da leitura otimista e pessimista (ver Kronenberg, L. ‘optimism and pessimism’, *VE*), que sugere que os livros 1 e 3 tenham um sentido pessimista e os livros 2 e 4 um otimista, a noção de que a sociedade das abelhas é ideal pode ser questionada. A metáfora dessa sociedade é imperfeita e falha em vários aspectos; Eva Stehle (1974, p. 347-69) enfatiza os aspectos políticos: a passividade desses animais para com seu *rex* seria incompatível para os cidadãos republicanos (*op. cit.*, p. 360); Christine Perkell (1978, p. 211-21) aponta problemas de ordem física e espiritual; a leitura otimista parece frágil, sugere Perkell, se considerarmos que esses animais são vulneráveis, suscetíveis a males diversos; a imagem da ressurreição das abelhas, ao final das

questão literária acionada pela similitude vai além das *G.*; na *A.* (1.430-6; 6.706-9) nosso poeta novamente serve-se desses animais, como exemplo de sociedade trabalhadora e ativa, para alcançar uma correspondência com a sociedade humana.

Recentemente Nicholas Horsfall (2010, p. 39-45) explorou uma simbologia de caráter literário, sem deixar de ser de caráter sócio-histórico e o religioso, das abelhas na poesia virgiliana, sobretudo, na *A.* Em sua descida aos inferos, Eneias se depara com uma visão portentosa: uma grande multidão de almas, de nações e povos incontáveis (v. 706: *innumerae gentes populique uolabant*). Nos versos seguintes (v. 707-11),²⁷⁷ segue-se um símile intrigante: as almas se aglomeram e murmuram como abelhas. Tal símile mobiliza muitos aspectos da vida e do saber dos antigos. É possível perceber um sutil aspecto religioso; as almas a serem transmigradas eram representadas como abelhas, o sussurro das almas assemelhava-se ao zumbido desses insetos; ademais, em diálogo com *G.* 4, o aspecto religioso retoma o famoso rito da *bugonia*. O aspecto literário também vem destacado no estudo de Horsfall (*op. cit.*, p. 42); uma imagem corrente é fortemente marcada na cultura clássica, a de que os poetas são simbolizados como abelhas e a poesia como o mel: Píndaro, Calímaco, Horácio, entre outros, representaram-se como abelhas; desse modo, a metáfora das abelhas e do mel teria sido para os antigos um tópico de metapoesia muito comum. Numa passagem tão expressivamente literária, o símile das abelhas parece reforçar o aspecto metapoético por se referir à inspiração da Sibila, de Anquises e do próprio Virgílio, uma inspiração exigida para que ele seja capaz de falar do futuro de Roma.

As almas dessa multidão incontável voavam (v. 706, *uolabant*); uma imagem também metapoética. Horsfall (*op. cit.*, p. 42-3) é bastante provocativo, embora não dedique muito espaço a essa interpretação, quanto a uma interessante conexão entre essas sombras que voavam, simbolizadas pelas abelhas, com o célebre fragmento de Ênio, *uolito uiuos per ora uirum* (fr. 46, Courtney, 2011, p. 43), e, por conseguinte, *G.* 3.8-9, (*temptanda uia est, qua me quoque possim | tollere humo uictorque uirum uolitare per ora*). Horsfall (*ibidem*) está

G. 4, desvela uma sociedade imperfeita e um futuro incerto (PERKELL, *op. cit.*, p. 212); a alegoria das abelhas é polifônica (BATSTONE, 1997, p. 139-41).

²⁷⁷ *ac uelut in pratis ubi apes aestate serena | floribus insidunt uariis et candida circum | lilia funduntur, strepit omnis murmure campus. | horrescit uisu subito causasque requirit | inscius Aeneas...* (“E como as abelhas quando nos prados em sereno estio | em variadas flores pousam e ao redor de cândidos | lírios se espelham, todo o campo trepida com o murmúrio. | Por tão súbita visão, arrepia-se e questiona-se quanto à causa | o íncscio Eneias.”). Alhures, o próprio Horsfall (2013, p. 478), comentando o *strepit... murmure*, nos esclarece que o “murmúrio” está por “zumbido” das abelhas. Ainda quanto ao comentário de Horsfall (*op. cit.*, p. 479), vale destacar o *uisu subito*, uma expressão que valoriza a subitaneidade típica da linguagem de prodígios, em poesia e em prosa (ver também HORSFALL, 2010, p. 44); Eneias se espanta com uma visão portentosa; nesse passo, o portento se explica por o símile das abelhas apontar para uma cena de renascimento. Anquises e Eneias, nos Elísios, estão diante do renascimento ou fundação de Roma.

consciente do grau especulativo dessas conexões; ele, no entanto, propõe que o símile das abelhas em *A.* 6 seja visto como uma metáfora aberta. O que parece fortemente provável é que o símile se insira em um ambiente religioso e literário. Acrescentaríamos à reflexão de Horsfall que o religioso e o literário revelam simultaneamente um nível sócio-histórico. Ora, o objetivo majoritário do estudioso nesse artigo é justamente o de mostrar o caráter das abelhas como um portento da fundação de cidades. Os vocábulos *horrescit*, *uisu* e *subito* pertencem à linguagem religiosa dos prodígios; no símile, esses três vocábulos reforçam que há algo de portentoso na figura das abelhas e das almas. A questão, diz-nos Horsfall (*op. cit.*, p. 44), é identificar qual cidade é anunciada através do portento. Ora, Eneias encontra-se com seu pai Anquises no mundo dos mortos, nos Elísios, e este enumerará para Eneias a prole de todos os seus descendentes (v. 716). Assim, as abelhas funcionam como um portento indireto da fundação de Roma.

Pensando nas *G.* como um todo, a metáfora das abelhas permite outras leituras de natureza literária. Assim, segundo Donald Wormell (*op. cit.*), Virgílio teria introduzido o *epyllion* de Aristeu, para superar a dificuldade da preponderância da simbologia das abelhas ao longo de toda a estrutura das *G.* Dito doutro modo, haveria certo perigo – o de cair numa espécie de *uitium* – ao conferir exageradamente a esses insetos os sentimentos e razões de seres humanos, tendo em vista que o seu modo de vida, em muitos aspectos, é diferente do modo humano. Virgílio teria reconhecido esses riscos, o que justificaria que nosso poeta conservasse o substancial realismo camponês, fazendo das abelhas seres vulneráveis diante do apicultor; não apenas isso, elas também são vulneráveis diante de forças naturais, de pragas e até de outras abelhas. Em *G.* 4.86-87, o apicultor apazigua o ânimo bélico das abelhas lançando sobre elas um pouco de poeira; em *G.* 4.96-8, a comparação se dá de modo inverso: uma abelha líder, de aparência pavorosa, é comparada a um viajante que sai de alta poeira e cospe terra da boca seca; em *G.* 4.106-7, o método ensinado para evitar que elas não se tornem vacilantes, pela influência de líderes vacilantes, se constitui em arrancar as asas de tais líderes para servir como exemplo às demais; por fim, em *G.* 4.170-5, as pequenas abelhas são comparadas aos grandes ciclopes.²⁷⁸ Dessarte, é com notável expressividade e variação que o

²⁷⁸ Segundo Betensky (1979, p. 26-31), essa comparação forma uma espécie de símile homérico de tecnologia, valorizando o trabalho construtor das abelhas. De maneira similar, em *A.* 1.162-4, 167-9, o trabalho dos construtores da cidade de Cartago é comparado ao de abelhas. Os versos da *G.* 4. 170-5 reaparecem em *A.* 8.449-53 para descrever a forja da armadura de Eneias por Vulcano. Esse símile, de acordo com Betensky (*op. cit.*, p. 27), oferece uma versão jocosa de um conflito constante ao longo de todas as *G.* seriamente expresso em confrontos e justaposições entre forças criativas do campo e forças destrutivas da natureza e da guerra.

mantuano confere um novo colorido e dignidade – acrescentaríamos religiosidade também – ao quadro descritivo das abelhas.²⁷⁹

5.2. Os *praecepta* e as *G.* 4

Se a apicultura funciona como uma matéria reconhecida pela comunidade discursiva de autores e leitores antigos – sugerimos chamá-la de cena englobante –, importa agora atentarmos para o tipo ou gênero discursivo, igualmente reconhecida pela comunidade discursiva, que nos permitirá falar nos termos de uma cena genérica das *G.*: a linguagem de preceitos.

Em capítulos anteriores, por diversos momentos, tratamos do termo *praecepta* e sua relação com as *G.* O termo, em linhas gerais, retoma a longa discussão sobre a recepção do poema. Ela está na base da dicotomia de Sêneca (*Ep.* 86.15) – *docere* e *delectare* – quanto ao modo como as *G.* podem ser interpretadas; nos escritos do filósofo, é possível estabelecer um paralelo entre os conceitos de *decreta* e *praecepta* (conforme nos mostrou Silveira, 2014; cf. nota 148). Sêrvio, em sua introdução às *G.*, insere o termo numa debate que leva em conta a caracterização do gênero poético (*Et hi libri didascalici sunt, unde necesse est ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit*); ademais, Sêrvio estabelece uma demarcação pertinente, isto é, esses *praecepta* dizem respeito à agricultura. Columela, que fez uma leitura do poema em estudo pelo ângulo tratadista, nos versos finais de seu décimo livro, *Rust.* 10.433-4, também reconhece a linguagem dos preceitos de Virgílio nas *G.* (*docebam| siderei uatis referens praecepta Maronis*).

²⁷⁹ Nesse quadro descritivo, é digno de nota o nível religioso que dialoga intensamente com o colorido literário. Geraldine Thomas (1978, p. 32-6) prioriza o diálogo entre esses dois níveis: no mundo antigo da composição das *G.*, as abelhas e o mel estavam carregados com um sentido mágico-religioso. Nesse sentido o célebre episódio da *bugonia* – presente em dois momentos do poema, *G.* 4.281-314 e 548-58 – carrega um forte sentido religioso. Trata-se, a rigor, de um sacrifício (sobre o tema nas *G.* ver HABINEK, 1990, p. 209-223; THOMAS, R. F. 1991, p. 211-218); a colmeia pode ser restaurada a partir da carcaça putrefata de um boi. Essa restauração da colmeia tipifica uma imagem mágico-religiosa comum entre povos antigos, a de associar esses animais ao mundo dos mortos. G. Thomas (*op. cit.*, p. 32) nota que, no Egito antigo bem como em ritos órficos, as abelhas simbolizavam a ressurreição da alma; havia algo de divino no mel, era uma bebida orvalhada dos céus, por vezes confundia-se o néctar dos deuses; no mundo dos mortos, uma sacerdotisa de Deméter chamava-se Melissa; depois da morte dela, Deméter fez com que abelhas nascessem do corpo; há associações das abelhas também com sacerdotisas de Apolo e Ártemis, e Zeus possuía o epíteto de Μελισσαῖος (*op. cit.*, p. 33). Nas *G.* há uma intrigante associação do rito da *bugonia* como de origem egípcia e, segundo G. Thomas (*op. cit.*, p. 34), essa associação encontra lugar em muitos poetas alexandrinos. Assim, o rito era, de algum modo, familiar à cultura mediterrânea à que Virgílio teve acesso. G. Thomas (*ibidem*), no entanto, sugere que nosso poeta não esteja citando o rito por mera tradição; há uma tentativa de reforçar o símbolo da ressurreição, da morte para uma nova vida, respeitando forças divinas e universais (*G.* 4.219-27). Desse modo, o *epyllion* de Aristeu, Orfeu e Eurídice se estrutura entre os dois momentos do rito: é somente quanto Aristeu compreende seu crime e busca seu indulto que ele pode compartilhar dessa força divina. Nas entrelinhas desse artigo, diz-se que a *bugonia* tem fortes conotações órficas.

John M. Oksanish (*cf.*, ‘precepts’, in *VE*), a quem também já nos referimos, nos oferece alguns parâmetros sobre *praecepta* em Virgílio. Por definição, podem ser entendidos e caracterizados como um amplo espectro de informações específicas que compreendem regras explícitas, conhecimento técnico, ordens ou ainda conselhos e orientações; preceitos implicam continuidade com uma tradição anterior, em sentido estrito, e denotam um conjunto de instruções escritas. Segundo esse estudioso, eles não ocorrem apenas na *G.*; na *A.*, o termo aponta para instruções e comandos que Eneias e seus companheiros deveriam seguir. Na *A.* 2.607, Vênus orienta Eneias a observar seus *praecepta* para deixar Troia; em 5.747, Eneias relata os *praecepta* de seu pai Anquises segundo os quais os troianos devem continuar na Itália e encontrar a Sibila de Cumas. Os *praecepta* na *A.* também podem ser associados aos rituais de sacrifícios; em 3.343-57, descrevem-se os *praecepta* de Heleno que os troianos deveriam observar; e em 6.236, Eneias deveria atentar para os *praecepta* da Sibila quanto ao sacrifício próximo de Averno. De modo similar, no rito da *bugonia*, nas *G.*, as orientações recebidas por Aristeu são entendidas como *praecepta*. Assim, o termo parece traduzir “princípios tradicionais” (*tradicional principles*) que envolvem orientações de técnicas específicas e, em sentido amplo, práticas culturais.

Não obstante, é preciso destacar que a noção de *praecepta* ultrapassa uma praxe estritamente literária da produção de textos técnicos. Explicando melhor, autores de textos filosóficos e retóricos referiam-se aos seus textos – bem como aos anteriores, constituintes de uma tradição – como *praecepta* (*cf.* *Rhet. Her.* 2.47; Cícero, *Fin.* 2.84, *Inv. rhet.* 1.5; Vitrúvio, *De arch.* 4, prefácio; Columela, *Rust.* 1.1.17). John M. Oksanish (*ibidem*) argumenta ainda que nosso poeta fez poucas referências explícitas a uma tradição de *praecepta* à que ele poderia se manter ligado; uma exceção, assim entendida por Richard Thomas (1990, p. 98; ver discussão em nosso capítulo terceiro), parece ser *G.* 1.176, *ueterum praecepta*; o estudioso registra ainda que Varrão faz apenas uma alusão a essa expressão em *Rust.* 1.18.4-5, quando de sua recusa do tamanho padrão do olival proposto por Catão (*Agr.* 10.1).

Importa, no entanto, pensar nos *praecepta* enquanto gênero de discurso e refletir de que modo esse gênero estabelece uma relação com a constituição das *G.* Propércio, 2.34.77, referindo-se às *G.*, caracterizou o poema como *Ascraei ueteris praecepta poetae*, decerto, aludindo ao verso marcante de *G.* 2.176 (*Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*). Segundo Francesco della Corte (*cf.* ‘Georgiche, La precettistica’, in *EV*) a linguagem dos preceitos reconhecida por Propércio ajusta-se ao comportamento didático dos *ueterum praecepta*. Essa linguagem, na linha da opinião e da tradição servianas, pressupõe as figuras do *praeceptor* e do *discipulum*. Não obstante, nota della Corte, é incerto – a despeito

de versos como *ignaros... miseratus agrestis* (*G.* 1.41) – se nosso poeta esteja preceituando a um camponês, a um latifundiário, ou a um cidadão como Mecenas; segundo della Corte, tal incerteza ficou subtendida no parecer de Sêneca (*Ep.* 86.15). A despeito da incerteza, della Corte oferece outras caracterizações que caminham em lado oposto, ou seja, que se filiam, de algum modo, à hermenêutica tratadista do poema. Segundo o estudioso, os preceitos virgilianos nas *G.* se dividem em blocos e são “quase sempre precisos”, revelando um leitor científico e sua compulsão por manuais técnicos, sugerindo ainda uma vivência ou experiência direta com a vida no campo.

Seja como for, della Corte (*op. cit.*, p. 669-78) nos ajuda a estruturar a linguagem de preceitos em cada um dos quatro livros das *G.* No que tange às *G.* 4, o estudioso destaca a importância econômica e cultural que a apicultura tinha para o mundo latino; nesse momento, ele se expressa de tal modo que provoca um abrupto deslocamento conceitual provocado, sobretudo, pela diferença entre as obras varroniana e virgiliana: da linguagem de preceitos ao uso simbólico dessa linguagem (*op. cit.*, p. 676):

Mas se Varrão insistia quanto ao valor comercial do produto, Virgílio prefere tratar as abelhas como exemplo de uma perfeita comunidade em que todo indivíduo ocupa seu posto, não prevarica, mas se torna útil aos outros.²⁸⁰

Nesses termos, as seções das *G.* 4, caracterizadas pela linguagem dos *praecepta* sobre apicultura, mormente dos versos 1 a 280, encenam o simbolismo discursivo da própria apicultura, o último tópico do poema; esse tópico é, de *per se*, representado de forma um tanto paradoxal: o poeta canta os admirandos espetáculos de coisas leves (v. 3, *admiranda tibi leuium spectacula rerum*) e os magnânimos chefes de todas as raças (v. 4, *magnanimosque duces totiusque ordine gentis*), com toda a sua etiologia, ou seja, costumes, funções, povos e prélios (v. 5, *mores et studia et populos et proelia*). O conteúdo de preceitos parece mesclar orientações técnicas com simbologias diversas: os inimigos das abelhas (v. 8-17), a colmeia próxima às fontes de água límpida (v. 18-32), questões sobre o verão e o inverno (v. 33-50), a vida coletiva das abelhas (v. 51-66), a cena de uma guerra civil conduzida por dois chefes (v. 67-87), a imagem do vencedor e do vencido (v. 88-102), a proibição a enxames ociosos e proteção do colmeal (v. 103-15), a seção sobre os jardins, deixada para outros (v. 116-24), a cidade das abelhas (v. 149-69), o labor ininterrupto (v. 170-83), a jornada das abelhas (v. 184-96), castidade, devoção ao trabalho e procriação (v. 197-209), a descrição da abelha chefe (v. 210-18), a participação divina das abelhas com o todo (v. 219-27), o mel (v. 228-50) e

²⁸⁰ “Ma se Varrone insisteva sul valore commerciale del prodotto, V. preferisce trattare le api come esempio di una perfetta comunità, in cui ogni individuo sta al suo posto, non prevarica, ma si rende utile agli altri.”

doenças e a morte das abelhas (v. 251-80). Entre as simbologias sociais e religiosas, vale destacar as de caráter bélico: nas *G.* 4 – e ao longo de todo o poema –, é notável a presença da guerra.²⁸¹

As seções que seguem a estas são a primeira *bugonia* (v. 281-314), ou seja, o grotesco sacrifício praticado no Egito para a restauração de uma colmeia completamente perdida; o *epyllion* de Aristeu, Orfeu e Eurídice (v. 315-558), em que Aristeu busca restaurar sua colmeia, mas precisa entender seu crime, a saber, o de ter provocado a morte de Eurídice, e aplacar a ira divina; para tanto, ele precisa capturar Proteu (387-414) e seguir os *praecepta* do deus marinho (no v. 398, *praecepta* carrega a nuance diferente em relação ao conteúdo técnico, aqui ocorre como uma obediência específica à ordenança de um deus, *TLL* 10.2.455.25ss); o *epyllion* termina com novas ordenanças, agora dadas pela ninfa Cirene, mãe de Aristeu: as ninfas companheiras de Eurídice precisam ter sua ira aplacada, e Cirene descreve uma segunda *bugonia* (v. 528-58). Por fim, o epílogo a todo o poema (*G.* 4.559-66).

Em anos recentes, a discussão sobre os *praecepta* em poemas como as *G.* tem sido submetida a temas tradicionais de teoria literária, sobretudo, ao tema dos gêneros poéticos e, de forma complementar, ao tema dos modelos. Assim, é oportuno mencionar o que Joseph Farrell (1991, p. 135-42) chama de “o discurso técnico” (*the technical discourse*). Ao tratar do programa alusivo das *G.*, o estudioso pontua os modelos seguidos por Virgílio – nas *G.*, ele nota uma diferença: nenhum modelo permanece dominante ao longo de todo o poema, como parece ocorrer nas *E.* e na *A.*, Teócrito e Homero respectivamente (*op. cit.*, p. 131). Na linha da tradição crítica antiga, os modelos de Hesíodo e Arato são marcantes nas *G.* 1, mormente em razão do teor das instruções técnicas. No poema *Os trabalhos e os dias*, os primeiros 382 versos concentram-se nas narrativas míticas e nas digressões; Hesíodo inicia a seção dos trabalhos (v. 383-95) com uma abertura programática do discurso técnico relacionado ao calendário agrícola. Em Virgílio, nota Farrell (*op. cit.*, p. 138), a parte técnica das *G.* 1 é arranjada de forma diferente: as atividades do campesino não são apresentadas com uma lista

²⁸¹ Eis um aspecto presente nos tópicos apontados por Horsfall (p. 89-91) quanto ao estilo de Virgílio. Em linhas gerais, a linguagem das *G.* (para detalhes mais informativos, ver Armando Salvatore, ‘Georgiche, La Lingua’, in *EV*) parece de compreensão mais difícil que a das *E.* e da *A.* Segundo Horsfall, a dificuldade decorre da extrema complexidade da matéria e da variedade da pesquisa sobre o poema; o estudioso considera a linguagem do poema um traço produtivo e oferece dez tópicos interessantes. A linguagem da guerra está presente em pelo menos dois: a de número 5 leva em conta a elevada linguagem épica do poema, que é bastante recorrente, e muitos versos das *G.* são retomados na *A.*; e a de número 9 leva em conta a metáfora do contexto épico, ou seja, num nível metafórico, a guerra, nas *G.*, é transferida para o campo. Joseph Farrell (1991, p. 70-7), analisando *G.* 1.160-75 – seção conhecida pela descrição das “armas” do camponês – mostra a relação alusiva da passagem das *G.* 1 e Hesíodo *Op.* 414-40 quanto à metáfora da guerra; Virgílio, segundo Farrell (*op. cit.*, p. 73), alude a Hesíodo ao seu modo para indicar o modelo seguido. Para uma discussão mais detalhada sobre as imagens sociais da guerra nas *G.*, ver Monica Gale (2000, p. 243-69) Ainda que em passagens menos expressivas, a guerra encontra-se espalhada ao longo de todo o poema; a sociedade das abelhas é pródiga quanto a isso.

de máximas ajustadas a um calendário, antes são analisadas, classificadas, separadas e explanadas como parte de uma disciplina intelectual. A despeito disso, segundo Farrell, o modelo hesiódico se faz perceber em *G.* 1 ao seu modo particular.²⁸² Uma ênfase sobre a prática alusiva nos permitiria perceber as mutações da história literária. Assim, para Farrell (*op. cit.*, p. 142), o poema hesiódico, enquanto modelo, sugere um acabamento para as *G.*, ou melhor, oferece um fundamento para a participação do poema. na tradição do discurso técnico e didático:

A sugestão não necessita ser tomada como uma refutação a Hesíodo, nem deve o estudioso moderno concordar, de pronto, com tal tendenciosa declaração histórico-literária. Antes, nós devemos reconhecer isso como um elemento importante da retórica que o poeta alusivo usa para conquistar para si um lugar em uma tradição estabelecida – ou, melhor dizendo, para estabelecer a tradição no interior da qual deseja tomar seu lugar.²⁸³

Parafraseando as palavras de Farrell, nosso poeta insere-se nesse tipo de discurso, mas sem desejar que sua composição, em todos os seus detalhes, se reduzisse a uma simples derivação de Hesíodo. É justamente nesse sentido que o discurso técnico nas *G.* passa a ser entendido, ou seja, nos termos de um debate sobre modelos e tradição literária, debate esses não exclui o tema do gênero poético.

Monica Gale (2005, p. 101-15), por sua vez, leva a discussão para o campo dos gêneros poéticos, porém, sem se desligar do tema do modelo. A questão, no entanto, tradicionalmente analisada pelo ângulo da forma, ou seja, do metro poético, na abordagem da estudiosa, sofre um sutil, porém, substancial deslocamento. A poesia dita didática é definida como “a poesia que ensina”,²⁸⁴ caracterizada, enquanto gênero poético – Gale prefere falar em subgênero –, primeiramente por sua matéria. É preciso reconhecer que essa definição e caracterização são, por natureza, de maior alcance. Ora, não seria mais suficiente falar em

²⁸² Para Farrell (*op. cit.*, p. 140-1), as alusões de Virgílio a Hesíodo ajustam-se a um programa de imitação baseado em coerência temática e estrutural. Assim, a abertura programática do discurso técnico de Virgílio não coincide com a de Hesíodo; apresenta-nos didaticamente em quais versos das *G.* 1 o modelo hesiódico se faz perceber: *Op.* 391-2 (a abertura programática de Hesíodo) são aludidos em *G.* 1, v. 299; *Op.* 414-457, o equipamento do camponês, são aludidos em *G.* 1.160-75, as *arma* do camponês; *Op.* 458-64 aludem a *G.* 1.43-70 (a abertura programática de Virgílio); e *Op.* 765-828 aludem a *G.* 1.276-86.

²⁸³ “The suggestion need not be taken as an impugnment of Hesiod, nor must the modern scholar accept such tendentious literary-historical pronouncement at face value. Rather, we should recognize it as an important element of the rhetoric that the allusive poet uses to win himself a place in an established tradition – or, better perhaps, to establish the tradition within which he desires to take his place.”

²⁸⁴ Matheus Trevizam (2014a, p. 30) corrobora o ponto de partida proposto por Monica Gale (*op. cit.*); diz-nos o estudioso: “A própria expressão ‘poema (ou poesia) didático’, correntemente empregada pela crítica moderna no exame de certas obras literárias antigas, já contém as sementes orientadoras de nossa reflexão sobre o presente subtópico de análise. De fato, a palavra portuguesa “didático” remonta ao verbo grego *didásco* [*sic*] (lat. *doceo*, de mesma raiz indo-europeia), cujos sentidos oferecidos em dicionário especializado incluem “ensinar” e “instruir”. Assim, de início podemos dizer que todo poema didático compromete-se, essencialmente, com a instrução do seu público.”

poesia didática; seria forçoso pensar em prosa didática, quiçá em discurso didático. Daí a estudiosa nos informa que os temas recorrentes desse discurso entre os antigos foram estritamente técnicos ou filosóficos, abrangendo desde a agricultura e a caça até a astronomia e filosofia epicurista. Para além de uma exortação moral, uma poesia didática tem como principal objetivo o ensino sistemático de uma habilidade ou de um sistema filosófico.

Outra caracterização importante é que os poetas das composições didáticas serviram-se do hexâmetro, o metro épico por excelência. Daí grande parte dos críticos antigos, a rigor, não considerarem a dita poesia didática como um gênero poético independente. Em razão disso, Gale argumenta que a poesia dita didática está em intensa relação com a poesia épica heroica. Nesses termos, é possível falar em uma épica didática (*op. cit.*, p. 102), um subtipo poético, segundo Gale, consciente da formação de tradição diferente da tradição épica heroica. No entanto, essa segunda caracterização gera um problema quanto à primeira: como entender e classificar um poema em um metro diferente que propõe o ensino sistemático de uma matéria? Diante desse problema a estudiosa se vê na necessidade de abrir uma exceção em poesia, não em hexâmetros, mas em dísticos elegíacos: os poemas de Ovídio *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*, segundo Gale (*op. cit.*, p. 109-11), são evidentes composições didáticas, uma vez que eles se propõem a ensinar uma matéria (não poderíamos classificá-los como uma elegia didática?). Matheus Trevizam (2003, p. 13-4) abordou o problema quanto à relação da poesia didática e a tradição hexamétrica.

Dispõe-se de evidências que nos permitem pensar nos autores ditos didascálicos como um grupo ao menos razoavelmente definido, cujas obras, inter-relacionadas por laços de similitude formal, conteudística e discursiva, integram um conjunto passível de se diferenciar de outras formas de composição literária. Como veremos adiante, não se deve com isso entender que os poemas didáticos se apresentem sempre rigidamente estruturados segundo normas imutáveis que lhes regulem todos os aspectos: evidentemente, há certas nuances que diferenciam os autores entre si, permitindo-nos mesmo investigar o significado da contribuição de cada um para a história dessa classe compositiva através da observação das tendências dominantes de suas propostas poéticas.

Levando em conta a variedade de autores gregos e romanos, Trevizam, na primeira parte da citação, reconhece a laços de similitude do ponto de vista da forma, do conteúdo e do discurso, sugerindo um conjunto de evidências que integram um tipo literário específico. Na segunda parte, no entanto, Trevizam reconhece que esse tipo, ou gênero, didático não oferece uma caracterização rígida; nuances há, propõe o estudioso, que indicam modos particulares de inserção no tipo poético em análise. A nuance formal marca a diferença da *Ars Amatoria* ovidiana diante de uma tradição didática predominantemente hexamétrica; no entanto, essa

obra de Ovídio se insere no tipo de poesia didática, sobretudo, por apresentar um tripé característico, na terminologia proposta por Trevizam (*op. cit.*, p.20ss), uma voz didática, um receptor da mensagem/*discipulus* e um conteúdo.

Monica Gale retoma esse tripé como uma caracterização da poesia didática, ou seja, um poema participante do gênero didático sempre destina um conteúdo a alguém, pressupondo o tripé preceptor-matéria-endereçado, na terminologia de Gale. Há outra caracterização – interessante em nossa discussão – na proposta de Gale; a estudiosa fala em cenas convencionais ou digressões a que os poetas didáticos recorriam para também incluir suas composições na tradição didática. Explicando melhor, na épica heroica, diversas cenas podem ser entendidas como “cenas típicas homéricas”. Nas composições didáticas, segundo a estudiosa, cenas típicas tendem a revelar como cada poeta responde ao seu predecessor ou modelo. Um exemplo citado por Gale é o mito do declínio das idades em Hesíodo (*Op.* 106-21), presente em diversas obras didáticas sucessivas (Arato, *Phaen.* 108-36; Lucrécio 5.925-1457; Virgílio, *G.* 1.125-59; Ovídio, *Ars am.* 2.467-80; Manílio 1.25-112), tornando-se essa cena um “virtual *sine qua non* do (sub)gênero” (*op. cit.*, p. 102). Nas palavras da própria estudiosa (*op. cit.*, p. 103):

Tais cenas digressivas são um importante lugar para a criação de sentidos, evocando, como elas evocam a sucessão de obras mais antigas às quais cada poeta didático pode ser visto, por sua vez, responder: eu poderia ligeiramente voltar (...) à questão da intertextualidade, sucessão poética e emulação poética e considerar algumas das formas em que o tratamento de temas recorrentes varia de poema a poema.²⁸⁵

Numa tentativa de síntese, diríamos que poesia didática, para Gale, constitui-se em um equilíbrio entre o propósito de ensinar ou transmitir um conteúdo sistemático, o metro (predominantemente o hexâmetro, sem excluir outros), o tripé preceptor-matéria-endereçado e as cenas. Dito isso, é preciso reconhecer que a proposta de Gale permite distensões: caberia investigar se outros gêneros poéticos (formalmente marcados por outros metros, além do dístico elegíaco, por exemplo, que pode encenar uma *lena* dando preceitos à *puella*) se enquadrariam nas caracterizações de uma poesia didática, ou seja, havendo um poema lírico, ou um poema jâmbico, ou um diálogo de uma peça de teatro – tragédia ou comédia –, em que se verificasse a transmissão sistemática de certa matéria, em que se verificasse o tripé preceptor-matéria-endereçado, e em que se verificassem cenas típicas da tradição didática (o

²⁸⁵ “Such set-piece digressions are an important locus for the creation of meaning, evoking as they do the succession of earlier works to which each didactic poet can be seen in his turn to respond: I shall return briefly (...) to the issue of intertextuality, poetic succession and poetic rivalry and consider some of the ways in which the handling of recurrent themes varies from poem to poem.”

mito das idades, por exemplo, espalha-se por todas as formas da literatura antiga), não estaríamos autorizados a falar em lírica didática, em jambo didático, em tragédia ou comédia didática? Ora, não podemos olvidar que a poesia homérica, a épica heroica, foi outrora submetida a princípios didáticos, sobretudo, com as pesquisas de Milman Parry (1930, 1932), que destacaram as técnicas de composição oral para a transmissão do conhecimento (*cf.* nota 55), e Eric Havelock (1996, p. 79-104), que entendeu a poesia homérica em termos de uma “enciclopédia cultural”: a narrativa de Homero se submetia à trama e tessitura didáticas, tinham o papel de ensinar, de transmitir um saber compartilhado (*cf.* nota 58). Nesse sentido, a épica heroica – ainda que não seja característica da épica dirigir-se a um endereçado – por vezes, um *tu* indeterminado pode figurar como tal – seria igualmente didática. Caberia a seguinte questão: o didático seria uma forma, uma função, ou ambas as coisas? Seria um conjunto de caracterizações formais, uma trama da linguagem, ou ambas as coisas?²⁸⁶

A cena de que fala Monica Gale é conceitualmente diferente da que estamos a propor. A análise da estudiosa em última instância é estilística; sua cena não se configura como um espaço institucionalizado, ou seja, não há um pressuposto pragmático; sua cena limita-se a caracterizar um tipo de texto poético dentro de uma tradição literária, inserindo-se na discussão sobre gêneros literários, não criando espaços e condições para os gêneros do discurso; em sua cena não há elementos de enunciação e, por conseguinte, não há uma esfera social que sustente e valide a cena.

Dessarte, nossa pesquisa propõe acrescentar à vasta produção de crítica literária clássica elementos novos, pragmáticos e discursivos. Assim, os tópicos bem conhecidos da tradição das *G.* são remodulados: a apicultura – pensando somente em *G.* 4 – não nos parece simples material técnico, que apenas relaciona Virgílio à literatura científica; ela nos parece

²⁸⁶ Vale anotar aqui o artigo de Don Fowler (2000, p. 205-19). O estudioso anuncia que a dita poesia didática é um exemplo paradigmático de um gênero ou modo discursivo (não narrativo), definido amplamente pela pragmática da enunciação (*defined largely by its assumed pragmatics of utterance*, p. 205). Ela possui “elementos primários”, que são um mestre, um corpo de conhecimento e um pupilo; a esses, junta-se uma massa de “elementos secundários”, aspectos frequentemente encontrados e associados com a poesia didática, mas não necessários nem suficientes para caracterizar um texto como didático (metáforas, tramas múltiplas, mitos) – em termos ligeiramente diferentes de Monica Gale (*op. cit.*). Fowler destaca que os elementos secundários são mais importantes que os primários (p. 205-6). É possível identificar metáforas que anunciam uma trama didática: metáfora do caminho, do progresso da ignorância ao conhecimento, que se ramifica noutras metáforas, a da jornada, a das pegadas, da mudança das trevas para a luz, e a da caça (*cf.* Lucrécio 1.398-409; 3.1-4). As tramas didáticas não são singulares, são múltiplas. Segundo Fowler, é mais apropriado considerar a poesia didática como um gênero, ou melhor, como um modo, ou seja, como um sistema teórico baseado em hipóteses *a priori*. Seus elementos primários implicam o movimento da ignorância ao conhecimento; no entanto, eles podem ser recontextualizados dentro de uma cultura particular: daí Hesíodo-Perses, Lucrécio-Mêmio, Virgílio-Mecenas. Mais do que isso, o modo didático dialoga com sua recepção também no ato de cada leitura e de cada releitura; ou seja, do ponto de vista da releitura, os elementos primários podem sofrer constantes variações: mestre (pode ser confundir com o escritor) – matéria (pode se confundir com a própria poesia) – pupilo (pode se confundir com o leitor) (p. 212-15).

uma cena englobante socialmente construída e reconhecida pelo autor e seus receptores; não é uma temática própria de poeta e prosadores técnicos, antes é um tema compartilhado por todos. Os *praecepta* não só nos remetem à longa e complexa discussão sobre gênero poético, especificamente um gênero poético dito didático; a linguagem de preceitos constitui-se na cena genérica, ou seja, a linguagem se apresenta ao modo de ordenanças, ao modo de um mestre que transmite um saber a seu discípulo. Por fim, conforme veremos, a apicultura, servindo da linguagem dos *praecepta*, apresenta-se numa cenografia única e particular, a da poesia hexamétrica.

5.3. A arte das *G.* 4 em cena

Anunciando a posição medial das *G.*, ou seja, o poema de transição para uma poesia épica narrativa, Brooks Otis sugere que o poema didático dedicado à agricultura revelava os sinais de maturidade de nosso poeta. Em um tom caracteristicamente romântico, Otis (1964, p. 144) propõe algumas perguntas que retomam muitas das discussões até aqui feitas e que são pertinentes para tratarmos nesta seção:

Aqui jaz seu mistério: por que, na verdade, o gênio de Virgílio tomou essa direção; por que a demora entre a promessa e a realização de sua épica; por que, sobretudo, a adoção da forma didática e da matéria agrícola?²⁸⁷

Para o estudioso, esse mistério se explica em razão da carreira épica narrativa do poeta; dito doutra forma, o poema em análise representa um importante passo para a maturação do grande poema épico, a *A.*; a forma didática do poema – uma narrativa descontínua, sugere Otis –, nas palavras do estudioso (*op. cit.*, p. 145), pode ser reconhecida como uma “propedêutica não narrativa à narrativa”. A ideia de maturidade deixa uma dúvida sugerida: sendo a *A.* o auge da maturação poética, pode-se depreender que as *E.* e as *G.* são composições hexamétricas de estilo diferentes; há uma forte noção de hierarquia poética. Por essa linha da forma didática propedêutica, então, ele responderá a questão que propusera: o mistério das *G.* jaz em sua forma e matéria. Quer tenha servido ao propósito de Mecenas de encorajar o movimento de retorno ao campo ou ao propósito de ensinar ao camponês italiano o cultivo e cuidado de plantas e animais, quer seja uma obra de arte inspirada pelo desejo de paz do poeta, as *G.* são, nas palavras de Otis, um tratado métrico sobre agricultura.

²⁸⁷ “Herein lies its mystery: why, indeed, did Virgil’s genius take this direction; why the delay between the promise and the fulfilment of his Roman epic; why, above all, the adoption of the didactic form and the agricultural subject?”

Os argumentos de Brooks Otis (*op. cit.*, p. 146) parecem chegar a um denominador comum: as *G.* são um poema ímpar, singular no tempo e no espaço. A despeito de sua filiação ao estilo alexandrino e neotérico, as *G.* não são um poema didático como as Γεωργικά ou Ἀλεξιφάρμακα de Nicandro, ou ainda os Φαινόμενα de Arato. Segundo Otis, apesar de algum débito a esses poemas, Virgílio tem os olhos voltados para Hesíodo e Lucrécio. As *G.* possuem ainda marcas da prosa técnica, sobretudo a de Varrão; no entanto, segundo Otis, trata-se de um poema para demonstrar habilidade poética com assuntos menos afeitos à poesia. Novamente com palavras de tom romântico, porém interessantes, Otis declara (*ibidem*):

O ponto fundamental é que ele não estava escrevendo uma inventiva alexandrina à maneira alexandrina (nem fazendo uso de um tema prosaico para demonstrar sua habilidade poética), mas evocando o espírito e modo da didática original, séria, a expressão de uma época que colocou sua mensagem em verso porque o verso foi o único meio de comunicação disponível. Em outras palavras: ele tem algo a dizer e convoca a seriedade de Hesíodo e Lucrécio para dizer isso.²⁸⁸

O estudioso prossegue em sua singularização das *G.*: elas não pretendem tornar atrativa para sua audiência uma matéria árdua, conforme fizera Lucrécio com a filosofia epicurista; nem pretendem oferecer orientações práticas e morais conforme fizera Hesíodo. As *G.*, diz-nos Otis (*ibidem*), “não são um tratado métrico qualquer, mas um poema, uma obra de arte” (*cf.* notas 188 e 189). Nas entrelinhas de Otis, as *G.* não encontra paralelo algum na literatura greco-latina ulterior.

O eloquente artigo de Adam Parry (1972, p. 35-52) sugere que teria havido certa dificuldade por parte da recepção antiga em ler as *G.*; quanto à compreensão do poema, os leitores antigos (e também dos modernos) teriam sido mais exigidos do que quanto à compreensão das *E.* e à *A.*, de um lado a poesia de tema pastoril, de tema trivial e breve, de outro a poesia de tema bélico, grave e vasta. As *G.* são artisticamente mais refinadas e menos acessíveis. Mesmo os modelos dessas duas poesias parecem mais dominantes e marcantes, Teócrito e Homero; os modelos das *G.* são mais variáveis (*cf.* FARRELL, 1991, p. 131ss). O que de fato ocupa o centro das questões sobre as *G.* diz respeito à interpretação do poema, ou melhor, como uma composição artística, hexamétrica, se apropria de um tema aparentemente comum, o agrícola – embora Parry (*op. cit.*, p. 35) nos lembre que para romanos dos anos 30

²⁸⁸ “The essential point is that he was writing not an Alexandrine curiosity in an Alexandrine way (not using a prosaic subject to demonstrate his poetic cleverness) but invoking the spirit and mood of original, serious didactic, the utterance of an age put its message in verse because verse was the only available medium of communication. In other words: he has something to say and summons the seriousness of Hesiod and Lucretius in order to say it.”

a.C. esse tema teria sido bastante comum, acessível e de interesse de todos –, e de uma linguagem de preceitos, aparentemente não poética, sem provocar admiração, espanto e aporias quanto a possíveis soluções interpretativas?

Trata-se, em sua superfície, de um poema sobre a natureza. Seria de se esperar dos receptores do poema a questão quanto à que natureza o poema se refere – vimos que a proposição de Sêneca (*Ep.* 86.15) lançou questão similar. Adam Parry (*op. cit.*, p. 36) anunciou que, a despeito de a natureza, em todas as suas facetas, se tornar presente nas figuras das plantas, dos frutos e dos animais – na agricultura como um todo –, em última instância, a natureza tratada no poema é a humana e sua existência no mundo (*cf.* nota 194), e o veículo escolhido por nosso poeta para a transmissão dessa composição foi a poesia hexamétrica.

5.3.1. Uma reflexão quanto ao lugar das *G.* 4

As *G.* (*ca.* 37-30/29 a.C.) foram quase que simultâneas a outra importante obra técnica da antiguidade romana, a saber, ao *De Re Rustica* (em três livros, publicados *ca.* 37 a.C.) de Marcos Terêncio Varrão (116-27 a.C.). Além da proximidade de datas, as *G.* e a obra varroniana estão ligadas por uma força temática, a saber, a vida no campo. Consoante categorias literárias convencionais, cada delas uma pode ser considerada separadamente: a varroniana como uma obra de prosa antiga, um espécime da literatura técnica, de teor agrário; a virgiliana como uma obra de poesia hexamétrica, vinculada à tradição épica em tipo poético dito didático, também de teor agrário. Ao longo da crítica literária latina, essas obras foram comumente estudadas e postas em diálogo, notadamente a partir da valorização dos ângulos hermenêutico e intertextual, ou seja, como essas obras se apropriam hermeneuticamente e como a obra de Varrão está presente na de Virgílio. Em síntese, é preciso atentar para o diálogo e interpretação dessas obras.

Assim, uma primeira e fundamental questão, de alcance mais amplo, diz respeito ao modo como as obras *Rust.* de Varrão e *G.* devem ser interpretadas. A primeira tem sido lida como um espécime da literatura técnica, e seu autor, Varrão – autor de uma obra poligráfica: escreveu sobre história, geografia, retórica, direito, filosofia, música, medicina, história literária, religião, gramática, e compôs poesia satírica²⁸⁹ –, em virtude dessa obra, foi reconhecido também como um escritor de tratado agrícola. Conforme vimos no capítulo terceiro (*cf.* nota 158), na Roma antiga, textos dessa espécie gozaram, sócio-historicamente,

²⁸⁹ Outros dados podem ser consultados em M. von Albrecht (Vol. 1, 1997, p. 596-600).

de considerável prestígio, desde Marcos Pórcio Catão (234-146 a.C.), autor do *De Agri Cultura* (ca. 160 a.C.), até Rútílio Emiliano Paládio, autor do único tratado da antiguidade tardia (ca. séc. 5º d.C., de datação duvidosa). Uma hermenêutica corrente, conforme vimos, orienta que esses escritos podem ser lidos como legítimos manuais e que suas interpretações caracterizam-se, em geral, por traços práticos e aplicáveis.

Um aspecto composicional notável da obra varroniana é a sua forma dialógica, literariamente bem elaborada, à maneira do drama e dos escritos filosóficos da Grécia antiga. Em Roma, essa forma foi amplamente empregada, mormente nos tratados de retórica.²⁹⁰ A elaboração aprimorada do texto varroniano, que não parece se configurar uma questão de refinamento, ou seja, uma abordagem esteticizante da vida no campo (CONTE, 1999, p. 219), aguça nossa sensação de que o conceito de manual agrário transpassa para outra dimensão, sugerindo fortemente que Varrão pretendia algo a mais ao expor instruções práticas. Nesse sentido, é possível ir além e considerar os diálogos do *Rust.* como uma espécie de metalinguagem do estado social e político de Roma: os diálogos, em sua superfície, tratam do cultivo do campo – “três livros de consulta” (*tres libros indices*) com orientações quanto ao modo de tornar produtiva uma propriedade recentemente adquirida (*Rust.* 1.1) –, com efeito, em sua profundidade, tratam do “cultivo” de Roma, e o campo pode ser lido pela perspectiva de uma engenhosa metáfora social (GREEN, C. M. C., 1997, p. 427-448)²⁹¹ e, nesse âmbito, uma alegoria para discutir questões morais e éticas (KRONENBERG, 2009, p. 73-129).²⁹²

²⁹⁰ A forma dialógica desempenhou um importante papel na transmissão da técnica retórica; tornou-se um importante meio não só para a exposição da retórica, mas também para o estabelecimento da retórica enquanto disciplina; os diálogos, ao modo filosófico, operavam como exercício da técnica retórica; muitas obras de Cícero, nesse sentido, são notáveis modelos romanos da forma dialógica (cf. POWELL, 2005, p. 230-4). Para esse debate, a discussão de C. M. C. Green (1997, p. 430ss) é imprescindível.

²⁹¹ C. M. C. Green (*op. cit.*, p. 428) propõe que haja uma prática, ou uma tendência, de ler o *Rust.* varroniano tão seriamente que, paradoxalmente, algo de sua seriedade se perde. A leitura do *Rust.* como um *uade mecum* do camponês, de certo modo, não nos permitiria dar a Varrão a devida atenção quanto à sua habilidade e sutileza literárias – ou o prosador seria jocoso, ou sério. Contrariamente a isso, o texto de Green apresenta um debate que tenta mesclar a jocosidade e a seriedade do *Rust.* de Varrão. A forma dialógica refinada e mesmo o gracejo com os nomes das personagens – todos sugestivamente de tom cômico ou satírico relacionados a algum detalhe da vida no campo – instigam nossa crítica quanto ao sentido das informações técnicas. Por essa linha interpretativa, também Matheus Trevizam (2014b, p. 15-30) nos recorda de que a seriedade do caráter tratista não representou um estorvo à literariedade de uma prosa bem elaborada.

²⁹² Vale citar as palavras que orientam a leitura de Leah Kronenberg (2009, p. 73-4): “Instead of reading the *De Re Rustica* as representative of elite Roman ideology, I argue that it is a subversive work, which uses farming as a vehicle to expose the hypocrisy and pretensions of Roman morality, intellectual culture, and politics in the Late Republic. It does this primarily by debunking the cultural myth of the virtuous farmer. While a satirist like Horace revealed the hypocrisy of urban fantasies about rustic life in *Epode* 2, Varro goes further: he reveals that farming is valued by the Romans because of the material benefits it brings them and thereby deconstructs the notion of moral value by showing how it collapses with material value in Roman culture.” (Em lugar de ler o *De Re Rustica* como representante da ideologia da elite romana, eu argumento que se trata de uma obra subversiva que usa o campo como veículo para expor a hipocrisia e as pretensões da moralidade romana, a cultura intelectual, e a política na república tardia. Isso ocorre primeiramente por quebrar a ilusão do mito cultural do agricultor virtuoso. Enquanto um satirista como Horácio revelou a hipocrisia das fantasias urbanas sobre a vida

A perspectiva metafórica aplicada à leitura do *Rust.* de Varrão, de certo modo, dialoga com a recepção das *G.*, entre os antigos,²⁹³ que esteve dividida em ler o poema como um conjunto de instruções, influenciada, sobretudo, pela noção do gênero dito didático, ou como uma engenhosa metáfora. Assim, conforme discutimos ao longo do capítulo terceiro, Sêrvio parece ter entendido as *G.* como *agriculturae praecepta*, um tratado agrícola; e Sêneca (*Epist.* 86.15), por sua vez, referindo-se às *G.* 2.58, parece ter percebido, a partir dessa passagem, que o poema carrega um aspecto mais gracioso e literário que propriamente instrutivo.

De modo estrito, uma perspectiva intertextual parte do pressuposto de que o sentido do *Rust.* e das *G.* é construído pelo diálogo entre ambas as obras e, ao mesmo tempo, por diálogos com outras obras. Assim, é costume pensar que autores gregos, como Aristóteles e Xenofonte, e tratados agrícolas, como as traduções do tratado cartaginês de Magão (em 28 livros) e o *De Agri Cultura* de Catão, serviram de modelo para o *Rust.* de Varrão²⁹⁴ (cf. von ALBRECHT, *opt. cit.*, p. 601); de igual modo, o texto varroniano serviu de modelo para o virgiliano (CONTE, *opt. cit.*, p. 219).²⁹⁵ No que tange ao livro 4 das *G.*, a crítica virgiliana, de Sêrvio aos comentadores mais recentes, como R. A. B. Mynors (1994) e de Richard Thomas (1998), tem reconhecido a presença do *Rust.* 3.16.

O proêmio das *G.* 4, como uma verdadeira engrenagem (CONTE, *opt. cit.*, p. 274) em junção ao fechamento das *G.* 3 (414-566), abre-se com um admirável jogo paradoxal, em que as pequenas abelhas servirão para tratar de coisas elevadas e grandiosas. Ao final das *G.* 3, a descrição das pragas que podem afligir o gado de grande e pequeno porte será contrastada aos dons celestes, num movimento, à primeira vista, antagônico do triunfo da morte ao espetáculo da vida, da amargura das pragas à doçura do mel:²⁹⁶

rústica no *Epodo* 2, Varrão vai além: ele revela que a agricultura é valorizada pelos romanos por causa dos benefícios materiais que isso lhes traz e, em razão disso, ele desconstrói a noção de valor moral ao mostrar como isso se choca com o valor material na cultura romana.”)

²⁹³ E não só quanto às *G.*; há registros de que outras obras canônicas do mantuano foram submetidas a uma leitura alegórica entre os antigos (cf. *VSD* 66 in *VT*, p. 188): *in Bucolicis Vergilii neque nusquam neque ubique aliquid figurate dici, hoc est per allegoriam* (“nas *Bucólicas* de Virgílio – não em nenhum lugar nem por toda parte – algo é dito figuradamente, ou seja, por alegoria.”).

²⁹⁴ O próprio Varrão, *Rust.* 1.1.8-10, nos oferece uma longa lista de autores gregos e latinos sobre a temática agrícola.

²⁹⁵ Na linha de uma hermenêutica tratadista, a relação textual entre o texto varroniano e o virgiliano é confirmada na lista de Columela, em *Rust.* 1.1.12-14 (cf. nota 160). Este autor reconhece Varrão e Virgílio como célebres autores do tema agrícola.

²⁹⁶ Vale registrar algumas observações de Sêrvio diz sobre *G.* 4.1. Segundo ele, Virgílio promete falar de temas elevados, grandes (*magna*), a partir de assuntos menores (*de minoribus rebus*) retoricamente (*rhethorice*), tanto para elevar a matéria leve (*leuem materiam*) como para chamar a atenção do leitor (*attentum faciat auditorem*); ele enaltece a perícia de Virgílio, uma vez que ele sabia que o tema (*opus hoc*) ou o discurso sobre as abelhas seria breve e possivelmente concluído em poucos versos; então nosso poeta, para ampliar sua matéria (*ad*

*Protinus aërii mellis caelestia dona
exsequar: hanc etiam, Maecenas, aspice partem.
admiranda tibi leuium spectacula rerum
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
in tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.*

5

Doravante os dons diáfanos de mel aéreo
numerarei: pesa também, Mecenas, esta parte.
A ti admirandos espetáculos de coisas leves,
magnânimos reis e, em ordem, de todas as raças,
costumes e funções, povos e prélios enunciarei.
tênue é o labor, mas não é tênue a glória, a quem
os nubes adversos anuem e Apolo evocado ouve.

5

Nesse proêmio, em que Mecenas é evocado, uma forte antítese é criada entre o v. 3, *admiranda tibi leuium spectacula rerum* e o v. 4, *magnanimosque duces*, produzindo, logo na abertura, um tom notavelmente épico – que pode ser percebido ao longo do livro 4 das *G.* e em passos de *Rust.* varroniano, por exemplo, 3.16.9, passo em que as abelhas são descritas organizando-se como um exército –, seguido pelo caráter etnográfico dos v. 4-5, *totiusque ordine gentis*| *mores et studia et populos et proelia*. Varrão pode ser percebido também no v. 6, *in tenui labor; at tenuis non gloria*, verso em que Thomas (1998, p. 149) sugere que Virgílio preconiza a caracterização das abelhas do *Rust.* 3.16.3, *praeterea meum erat, non tuum, eas nouisse uolucres, quibus plurimum natura ingeni atque artis tribuit.*²⁹⁷

5.3.2. A sede das abelhas

Nos versos que seguem o proêmio (v. 8-50), dá-se início às instruções relativas à apicultura propriamente dita. As primeiras dizem respeito a uma cuidadosa descrição do

dilatandam materiam), usou metáforas (*translationibus*), dizendo que as abelhas possuem reis, pretórios, cidades e povos.

²⁹⁷ “Além disso, dizia respeito a mim, não a ti, conhecer esses seres voadores, a que a natureza concedeu tanta inteligência e saber técnico.” Todas as traduções do *Rust.* de Varrão são de Matheus Trevizam (2012). Um filão metapoético, programático, se faz perceber na expressão *in tenui labor*; o adjetivo *tenuis* (correspondente a λεπτός em Calímaco), de um lado, carrega forte conotação quanto ao estilo, remetendo-nos de volta à *E.* 1.1-2 (*tenui... auena*), de outro, o trabalho *tenuis* resultará em uma *tenuis non gloria*. Paradoxalmente, com a anuência do deus da poesia, o estilo se eleva; metapoeticamente, Apolo aparece a Calímaco (*Aet.* fr. 1.21-4, Pf) quando ele se preparava para compor em estilo elevado e ordena que sua Musa seja tênue, delicada (λεπταλέην). O tema das abelhas a rigor seria *tenuis*, mas o poeta programa uma elevação estilística. Tomada em paralelo com a *E.* 10, a abertura das *G.* 4 parece criar uma oposição quanto ao gênero poético ou quanto ao estilo de vida elegíaco ou épico-didático, quanto ao destino de Orfeu, um homem apaixonado e quanto ao destino de Aristeu, a figura bem sucedida na trama das *G.* 4.

lugar, da *sedes* ou da *statio*,²⁹⁸ onde as abelhas melhor se acomodam. Essa descrição dialoga com Varrão, *Rust.* 3.16.12.²⁹⁹

*Principio sedes apibus statioque petenda,
quo neque sit uentis aditus (nam pabula uenti
ferre domum prohibent) neque oues haedique petulci 10
floribus insultent, aut errans bucula campo
decutiat rorem et surgentis atterat herbas.
absint et picti squalentia terga lacerti
pinguibus a stabulis meropesque aliaeque uolucres
et manibus Procne pectus signata cruentis: 15
omnia nam late uastant ipsasque uolantis
ore ferunt dulcem nidis immitibus escam.*

Em princípio, a sede e o forte as abelhas procuram
em que³⁰⁰ a entrada nem seja contra os ventos (pois eles impedem
de à casa levar alimento), nem ovelhas e bodes cornutos 10
insultem as flores, ou novilha errante no campo
derrube o orvalho e pise as ervas surgentes.
Ausentes estejam os lagartos pintados de peles escamosas,
dos pingues estábulos, os abelheiros e outros pássaros
e Procne³⁰¹ marcada no peito por cruentas mãos: 15
a tudo pois latamente assolam e as próprias abelhas voando,
uma agradável isca levam na boca aos cruéis ninhos.

É importante que a morada (além de *sedes* e *statio*, também chamada de *domus*,³⁰²
v. 10) não seja posta contra os ventos; além disso, a colmeia não deve estar à exposição de

²⁹⁸ Comentando os termos *sedes... statioque* no v. 8, Sérvio nota que eles conservam a extensão da metáfora dos versos iniciais, sobretudo, em razão de *magnanimosque duces*. O termo *sedes* tem a acepção de morada em contextos diversos, incluindo a acepção de morada de animais (cf. *OLD* 4c). Entre outras acepções, *statio*, além de lugar de repouso ou descanso (cf. *OLD* 2a), tem um sentido militar, “um posto fortificado com estacas” (cf. *OLD* 4a).

²⁹⁹ Descrevendo o lugar onde o apiário deve ser posto para se obter mais lucros, diz-nos a passagem varroniana: *Primum secundum uillam potissimum, ubi non resonent imagines (hic enim sonus harum fugae existimatur esse protelum), esse oportet aere temperato, neque aestate feruido neque hieme non aprico, ut spectet potissimum ad hirbenos ortus, qui prope se loca habeat ea, ubi pabulum sit frequens et aqua pura*. (“em primeiro lugar de preferência junto à casa de campo, onde não soem ecos (julga-se, com efeito, que esse som é um sinal de fuga para elas); é preciso que fique em ares temperados, nem escaldantes no verão, nem não expostos ao sol no inverno, que de preferência se volte para o nascente no inverno e tenha nas proximidades lugares onde o alimento seja abundante e a água pura.”). Vale destacar que, ao que parece, a proximidade entre os textos é, sobretudo, contextual, temática.

³⁰⁰ “Que”, no latim *quo*, gera nuances divergentes. Page (1898, p. 336) vê força final (= *ut eo*), no entanto, em razão das cláusulas seguintes, com ideia de lugar, um *ibi* deve ser subtendido; Thomas (1998, p. 150) vê uma nuance consecutiva “(de tal maneira) um lugar onde”.

³⁰¹ Procne, filha de Pandíon, irmã de Filomela (ambas transformadas em pássaros) e esposa de Tereu (a versão mais antiga do mito está em *Od.* 19.518-23). A peça perdida de Sófocles, *Tereu*, começa com o estupro de Filomela por Tereu, que, para mantê-la em silêncio, corta-lhe a língua. Filomela retrata num tecido o acontecimento; Procne vinga-se matando Ítis, filho de Tereu, e servindo-o ao próprio pai. Tereu decide puni-las, mas Filomela e Procne são transformadas em rouxinol e andorinha ou vice-versa (cf. Emily Kearns, ‘Philomela’, in *OCD*; cf. também Apolodoro, *Bibl.* 3.14.8; *Ov. Met.* 6.424-674). O sangue nas mãos explica a macha sobre a plumagem da andorinha (PAGE, 1898, p. 336). Aqui nosso poeta menciona apenas Procne; nas *E.* 6.78-81 ele menciona apenas Filomela (THOMAS, R. F. 1998, p. 150). Trata-se de um verso bem construído, uma inversão de um verso de prata: *et manibus^A Procne^B pectus signata^b cruentis^a*; Virgílio dispõe o acusativo de relação (*pectus*) em posição medial no verso, entre as cesuras pentemímera e heptemímera, e a disposição A – B – b – a estruturam um quiasmo.

animais prejudiciais: as ovelhas, os bodes, a novilha, os lagartos, os abelheiros, outros pássaros e o rouxinol.³⁰³ Tais espécies devastam tudo que as abelhas apreciam, e até mesmo as próprias abelhas, abatidas em pleno voo. A seguir (v. 18-32), descreve-se que a localização mais apropriada deve ser próxima às correntes de água:

*at liquidi fontes et stagna uirentia musco
adsint et tenuis fugiens per gramina riuus,
palmaque uestibulum aut ingens oleaster inumbret,* 20
*ut, cum prima noui ducent examina reges
uere suo ludetque fauis emissa iuuentus,
uicina inuitet decedere ripa calori
obuique hospitiis teneat frondentibus arbos.*
in medium, seu stabit iners seu profluet umor, 25
*transuersas salices et grandia conice saxa,
pontibus ut crebris possint consistere et alas
pandere ad aestiuum solem, si forte morantis
sparserit aut praeceps Neptuno immerserit Euris.*
haec circum casiae uirides et olentia late 30
*serpulla et grauius spirantis copia thymbrae
floreat, inriguumque bibant uiolaria fontem.*

Mas líquidas fontes e lagos verdejantes de musgo
presentes estejam e um tênue rio fuginte pela grama,
a palmeira ou ingente zambujeiro sombreie o vestíbulo, 20
para que, quando novos reis conduzirem os primos enxames
em sua primavera³⁰⁴ e brincar no favo a livre juventude,
a vizinha riba convide a fugir do calor e a
árvore acessível se mantenha em hospitalidade frondosa.³⁰⁵
Ao meio, se a umidade inerte se estabelecer ou dimanar, 25
lança transversos salgueiros e grandes rochedos,
para que possam firmar-se em pontes cerradas e as asas
estender ao sol estivo, se por acaso as demoradas
tiver espalhado o ligeiro Euro ou imergido em Netuno.
Que ao redor essas caneleiras verdejantes, os aromáticos 30

³⁰² Cf. OLD 3a, o termo se aplica à habitação de animais (cf. Lucrécio 1.18; G. 1.182; Plínio HN, 9.86; Estácio, Silv. 2.4.11, 4.9.33; Cícero Nat. D. 2.124).

³⁰³ Thomas (1998, p. 150) vê um paralelo da proibição desses animais com G. 2.371-5: *texendae saepes etiam et pecus omne tenendum, praecipue dum frons tenera imprudensque laborum; cui super indignas hiemes solemque potentem siluestres uri adsidue capreaeque sequaces inludunt, pascuntur oues auidaeque iuuentae* (“cercas também devem ser construídas e todo o gado separado, principalmente quando há ramagem tenra e ignorante dos males, a ela sobre invernos excessivos e sol forte os bisões silvestres e as cabras sequazes amiúde prejudicam, e pastam ovelhas e ávidas novilhas”).

³⁰⁴ Em latim, *uere suo*. Sérvio reforça a ideia do lugar agradável e mais apropriado para elas (*sibi grato et aptissimo*); os *Schol. Bern.* acrescenta que se trata do tempo em que as abelhas saem das colmeias como se nascessem na primavera (*quasi suo tempore quo natae sunt*), daí as palavras finais do verso (*ludetque fauis emissa iuuentus*). Nessa esteira, Keightley (1846, p. 296) propõe que a expressão denota a primavera como a estação em que as abelhas se aglomeram e fervilham; Conington & Nettleship (1881, p. 342) destacam o “tempo quando elas estão em vigor, depois de sua reclusão no inverno”; e Page (1898, p. 337) sugere a tradução “em sua própria primavera”, estação preferida pelos enxames, daí dizer-se que é a estação das abelhas.

³⁰⁵ Além da bela disposição das palavras no verso – Heyne (1800, p. 659) considerou um *pulcerrimus uersus* –, um quiasmo em um verso áureo (*obuique^a hospitiis^b teneat^v frondentibus^B arbos^A*), Keightley (1846, p. 296) percebeu uma interessante figura que parece tomada da prática romana de receber amigos em viagem por suas mansões de campo. Conington & Nettleship (1881, p. 342) também reconhecem a imagem de um homem que encontra um amigo e o mantém, *teneat*, com sua hospitalidade. (cf. Hor. Od. 2.3.10, *umbram hospitalem*).

serpões e a cópia pesada de odorífico tomilho floresçam,
e que as violetas bebam de regada fonte.

De um ponto de vista natural, as abelhas necessitam de água para sobreviver, para produzir mel e, principalmente, para a fabricação do alimento que nutre as novas ninhadas (MYNORS, 1994, p. 261).³⁰⁶ De um ponto de vista social, um ambiente propício é facilitador para o surgimento e governo de novos reis (*noui... reges*); os liderados desfrutam de tal ambiente, sobretudo, a juventude primaveril, ocupada em gozar de seus gracejos e sua liberdade. Parece possível depreender mais sentidos dessa seção. Ela é simetricamente bem elaborada: o sintagma *in medium* (v. 25) divide a seção “ao meio” – conforme fica sugerido por Mynors (*ibidem*) ao comentar esse verso –; o paradoxo dos versos iniciais, tipificado pela ideia de tratar de coisas elevadas através das pequenas, parece aqui representado por um contraste criado pelos adjetivos *ingens* (v. 20) e *grandia* (v. 26) e o tamanho natural das abelhas, criando, assim, uma interessante questão de perspectiva (*cf.* THOMAS, R. F. 1998, p. 151, ao comentar o primeiro adjetivo); novamente o contraste, ou a perspectiva, pela imagem das abelhas demoradas (*morantis*), ou seja, separadas das demais, por terem sido arrastadas por Euro ou afogadas por Netuno. O mesmo Thomas (*op. cit.*, p. 152), vê nessa relação entre as abelhas e os deuses citados um tipo de magnificação ou elevação da linguagem, uma ampliação do sentimento de perigo, numa espécie de metonímia épica.³⁰⁷

Ainda contra os males naturais do tempo, as instruções indicam que as colmeias, qualquer que seja o material de que são feitas, devem ter acessos estreitos (*angustos*), pois a entrada do frio pode enrijecer o mel, e a do calor torná-lo liquefeito; o frio e o calor são temidos pelas abelhas.

ipsa autem, seu corticibus tibi suta cauatis
seu lento fuerint aluaria uimine texta,
angustos habeant aditus: nam frigore mella 35
cogit hiems, eademque calor liquefacta remittit.
utraque uis apibus pariter metuenda; neque illae
nequiquam in tectis certatim tenuia cera
spiramenta linunt, fucoque et floribus oras
explent, collectumque haec ipsa ad munera gluten 40
et uisco et Phrygiae seruant pice lentius Idae.

³⁰⁶ Mynors (*ibidem*) nos relembra que essa passagem dialoga com Varrão, *Rust.* 3.16.27: *cibi pars quod potio et ea iis aqua liquida, unde bibant esse oportet, eamque propinquam, quae praeterfluat aut in aliquem lacum influat, ita ut ne altitudine escendat duo aut tres digitos; in qua aqua iaceant testae aut lapilli, ita ut exstent paulum, ubi adsidere et bibere possint. In quo diligenter habenda cura ut aqua sit pura* (“Como bebida é parte do alimento e consiste, para elas, em água límpida, deve haver e estar perto um lugar donde bebam. Deve fluir ou correr para um tanque, de modo que, em profundidade, não ultrapasse dois ou três dedos; lancem-se nessa água cacos ou pedrinhas, de modo que se projetem um pouco e aí possam pousar e beber. A esse respeito, deve-se ter grande cuidado para que a água seja límpida”).

³⁰⁷ Ver detalhes da presença de Euro (mormente nas *G.*) e Netuno (mormente na *A.*) na poesia de Virgílio em Mark Possaka, ‘Eurus’ e Randall Ganiban, ‘Netune’ in *VE*.

*saepe etiam effossis, si uera est fama, latebris
sub terra fouere larem, penitusque repertae
pumicibusque cauis exesaeque arboris antro.
tu tamen et leui rimosa cubilia limo 45
ungue fouens circum et raras superinice frondes.
neu propius tectis taxum sine, neue rubentis
ure foco cancos, altae neu crede paludi,
aut ubi odor caeni grauis aut ubi concaua pulsu
saxa sonant uocisque offensa resultat imago. 50*

As próprias colmeias, porém, quer cosidas a ti em cascas
côncavas quer tivessem sido com maleável vime tecidas,
que elas tenham estreitas entradas: pois pelo frio ao mel 35
o inverno coagula, ao mesmo o calor liquefaz.
Uma e outra força devem ser temidas às abelhas; nem elas
sem motivo untam as tênues passagens de ar com cera,
um desafio em suas casas, e com fuco e flores as margens
enchem, e o colhido grude para essa função as mesmas 40
conservam mais mole que o visgo e pez do Frígio Ida.
Amiúde, se é verdade a fama, em esconderijo vazado
sob a terra mantiveram o lar, quer ao fundo no antro
de árvore achada e carcomida quer em púmices cavados.
Tu, no entanto, com lodo leve os fendidos leitões 45
unta protegendo ao redor e espalha as rasas folhagens.
E não permitas que o teixo se aproxime do teto, nem os rubros
caranguejos no fogo queime, nem confies no paul nutrido,
ou onde grave odor da lama ou onde por côncavo abalo
rochedos soam e um eco³⁰⁸ hostil de voz ressoa. 50

As próprias abelhas tentam se proteger dessas forças naturais quando constroem suas colmeias, se o rumor é verdadeiro (v. 42, *si uera est fama*),³⁰⁹ no chão, especialmente em troncos ocos ou em pedras vazadas. Ainda assim, as instruções – na forma de imperativos e proibições: *ungue*, *superinice* (v. 46), *neu... sine* (v. 47), *neue... ure*, *neu crede* (v. 48) – ao apicultor são para a proteção das abelhas com folhagem espalhadas, mantendo-se ele atento à proximidade de arbustos, como o teixo, e aos riscos de caranguejos queimados, do paul e do odor da lama, decerto, desagradável às abelhas.³¹⁰ Ademais, é preciso evitar qualquer som ou eco, *imago*³¹¹ que possam confundir as abelhas.

³⁰⁸ Em latim, *imago*, (OLD 3b) “eco”, “reflexão, repetição de um som”.

³⁰⁹ Thomas (1998, p. 154) percebe na expressão um “comum elemento de etnografia” para indicar que a descrição é um *θαῦμα*. Expressão similar, conforme veremos, ocorre da descrição da *bugonia*.

³¹⁰ Mynors (1994, p. 264-5) informa-nos que as abelhas são criaturas limpas e não se agradam de fortes odores (cf. Varrão *Rust*, 3.16.6). Caranguejos queimados eram usados como método medicinal; Plínio (*HN*, 18.293) registra a prática de queimar três caranguejos numa vinha como um método de combate a pragas, por exemplo, o carbúnculo ou míldio. Mynors diz que essas práticas não se configurariam uma ameaça às abelhas; mas em textos bizantinos, por exemplo, as *Geoponica* 5.33.2, relata-se que as vinhas eram preenchidas com fumaça do fogo de esterco ou humo, ao qual se jogava um chifre de um boi ou três caranguejos. Para o comentador, a instrução é para evitar que as abelhas entrem em contato com fumaça densa e, decerto, o odor decorrente.

³¹¹ A expressão latina *offensa resultat imago* parece uma reestruturação poética de Varrão *Rust*. 3.16.12 (cf. nota 299): *ubi non resonent imagines*. (THOMAS, R. F. 1998, p. 156).

Os versos seguintes descrevem o trabalho das abelhas ao final do inverno (v. 51-66),³¹² uma passagem que dialoga com a passagem varroniana, *Rust.* 3.16.12, já referida. Os ânimos mudam com a chegada da primavera; o comportamento agressivo dos enxames prepara os leitores para um ambiente de batalha; as abelhas estão prestes a guerrear. Fincando as bases para uma das passagens mais intrigantes das *G.* 4, o passo a seguir (v. 67-87) dialoga com *Rust.* de Varrão 3.16.9³¹³ e 3.16.29-3.³¹⁴

*Sin autem ad pugnam exierint – nam saepe duobus
regibus incessit magno discordia motu,
continuoque animos uulgi et trepidantia bello
corda licet longe praesciscere; namque morantis* 70
*Martius ille aeris rauci canor increpat, et uox
auditur fractos sonitus imitata tubarum;
tum trepidae inter se coeunt pinnisque coruscant*

³¹² *Quod superest, ubi pulsam hiemem sol aureus egit| sub terras caelumque aestiua luce reclusit,| illae continuo saltus silvasque peragrant| purpureosque metunt flores et flumina libant| summa leues. hinc nescio qua dulcedine laetae| progeniem nidosque fouent, hinc arte recentis| excidunt ceras et mella tenacia fingunt.| hinc ubi iam emissum caueis ad sidera caeli| nare per aestatem liquidam suspexeris agmen| obscuramque trahi uento mirabere nubem,| contemplator: aquas dulcis et frondea semper| tecta petunt. huc tu iussos asperge saporis,| trita melisphylla et cerinthae ignobile gramen,| tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum:| ipsae consident medicatis sedibus, ipsae| intima more suo sese in cunabula condent.* (“Quanto ao mais, quando o sol áureo o inverno impeliu| sob a terra e o céu com luz estiva desvelou,| elas continuamente bosques e florestas percorrem,| flores purpúreas ceifam e, leves, libam os altos| rios. Então com algum deleite elas, felizes, a progênie| e seus ninhinhos aquecem, então, com técnica,| elas forjam ceras novas e méis viscosos formam.| Quando então já vires das colmeias aos astros| celestes o enxame sair voando pelo límpido ar estivo,| admirarás a nuvem escura ser arrastada pelo vento,| observa: águas doces e abrigos frondosos| elas sempre buscam. Aí espalha tu os devidos odores,| as comuns melissas e a incomum erva do cerinto,| os tinidos produz e agita ao redor os címbalos da Mãe:| elas pousarão nas sedes medicinais, elas mesmas nas| íntimas colmeias, por seu costume, se esconderão.”).

³¹³ *Omnes ut in exercitu uiuunt atque alternis dormiunt et opus faciunt pariter et ut colonias mittunt, itque duces conficiunt quaedam ad uocem ut imitatione tubae. Tum id faciunt, cum inter se signa pacis ac belli habeant.* (“Todas vivem como no exército, dormem e trabalham igualmente em turnos; também enviam como que colônias, e seus chefes dão certas ordens com a voz como se imitassem uma trombeta. Agem assim quando têm sinais de paz e de guerra entre si.”).

³¹⁴ *Cum examen exiturum est, quod fieri solet, cum adnatae prospere sunt multae ac progeniem ut coloniam emittere uolunt, ut olim crebro Sabini factitauerunt propter multitudinem liberorum, huius quod duo solent praeire signa, scitur: unum, quod superioribus diebus, maxime uespertinis, multae ante foramen ut uuae aliae ex aliis pendent conglobatae; alterum, quod, cum iam euolaturae sunt aut etiam inceperunt, consonant uehementer, proinde ut milites faciunt, cum castra mouent. Quae primum exierunt, in conspectu uolitant reliquas, quae nondum congregatae sunt, respectantes, dum conueniant. A mellario cum id fecisse sunt animaduersae, iaciundo in eas puluere et circumtinniendo aere perterritae, quo uolunt perducere, non longe inde oblinunt erithace atque apiastro ceterisque rebus, quibus delectantur. Ubi consederunt, afferunt aluum eisdem inlicitis litam intus et prope apposita fumo leni circumdato cogunt eas intrare. Quae in nouam coloniam cum introierunt, permanent adeo libenter, ut etiam si proximam posueris illam aluum, unde exierunt, tamen nouo domicilio potius sint contentae.* (“Estando o enxame para partir, o que costuma acontecer quando muitas nasceram bem e desejam despedir a cria ao modo de uma colônia (como outrora os sabinos costumavam fazer com frequência por causa do grande número de seus filhos), sabe-se porque dois sinais disso costumam prenunciá-lo: um, que nos dias anteriores, sobretudo à tarde, muitas pendem umas das outras diante da entrada, em cachos como uvas; outro, que quando já estão para partir, ou mesmo começaram, ressoam juntas com força, do mesmo modo que os soldados fazem, quando movem o acampamento. As que saíram primeiro voejam à vista, olhando para as demais ainda não agregadas, até que acompanhem. Tendo o apicultor notado o que fizeram, espanta-as lançando pó nelas e tinindo o bronze ao redor; onde desejam levá-las, não longe dali, untam com *erithace*, melissa e outros itens com que se deleitam. Quando se assentaram, leva-se uma colmeia untada por dentro com os mesmos agrados e, colocada perto, obrigam-se a entrar rodeando de pouca fumaça. Quando foram para a nova colônia, a tal ponto se estabelecem bem que, mesmo se puseres perto aquela colmeia donde saíram, de preferência se satisfaçam com a nova morada.”).

*spiculaque exacuunt rostris aptantque lacertos
et circa regem atque ipsa ad praetoria densae
miscentur magnisque uocant clamoribus hostem. 75
ergo ubi uer nactae sudum camposque patentis,
erumpunt portis: concurritur, aethere in alto
fit sonitus, magnum mixtae glomerantur in orbem
praecipitesque cadunt; non densior aëre grando, 80
nec de concussa tantum pluit ilice glandis.
ipsi per medias acies insignibus alis
ingentis animos angusto in pectore uersant,
usque adeo obnixa non cedere, dum grauis aut hos
aut hos uersa fuga uictor dare terga subegit. 85
hi motus animorum atque haec certamina tanta
pulueris exigui iactu compressa quiescent.*

Mas se partirem à guerra – quando amiúde a dois
chefes sobrevêm a discórdia, com grande agitação,
imediatamente é possível pressentir, de longe, os ânimos
da multidão e os corações trepidantes para a batalha; 70
Quando o som marcial increpa a mora do rouco bronze,
e ouve-se a voz ecoando os sons retumbantes das trombetas;
então agitadas entre si reúnem-se, brandem as asas,
aguçam os ferrões com os bicos, preparam os braços,
em volta do chefe e ante o próprio pretório, densas, 75
misturam-se e desafiam o inimigo com grandes brados.
Logo, ao encontrar a clara primavera e os campos abertos,
Irrompem-se pelas portas: ocorre a luta! no alto éter
faz-se o som, juntas aglomeram-se em grande ciclo
e, precipites, tombam; saraiva mais densa não cai 80
do céu nem de agitada azinheira tantas glandes.
Para o meio da batalha, os próprios chefes, de insígnies
asas, os ingentes ânimos em pequeno peito motivam,³¹⁵
firmes até não cederem, enquanto o implacável
vencedor forçou um e outro a, em fuga, dar as costas. 85
Essas agitações de ânimos e esses tantos certames,
frustrados, cessarão com um lance de exígua poeira.

A metáfora virgiliana, notável e poeticamente bélica, acompanha o símile varroniano (*ut milites faciunt, cum castra mouent*), igualmente bélico. Uma questão de ordem tem ocupado os comentadores do poema: *DServ.* sugere que a prótase no v. 67 forma com os vv. 86-7, a apódose, um parêntese único e bem mais longo que o habitual.³¹⁶ Heyne (1800, p. 666) vê um uso mais pródigo em toda a construção, o v. 67 abrindo uma digressão que se conclui nos versos 86-7. Na esteira de Forbiger (1844, p. 446), a opinião de Conington &

³¹⁵ Um novo contraste: *ingentis... angusto*. A elevação épica se arrefece diante da imagem pequena de uma abelha. Thomas (1998, p. 159) nos relembra que, a despeito do plausível tom heroico-cômico – parodístico ou mesmo satírico –, não parece haver um propósito cômico aqui.

³¹⁶ *Longior solito parenthesis: est enim ordo 'sin autem ad pugnam exierint, motus animorum atque haec certamina tanta pulueris exigui iactu compressa quiescent'* (“Um parêntese mais longo que o costume: com efeito, a ordem é ‘mas se à guerra saírem, as agitações dos ânimos e esses tantos certames, frustrados, com o lance de poeira exígua cessarão’”).

Nettleship (1881, p. 347) sobre a questão é um tanto subjetiva; para eles, essa irregularidade ou estrutura pródiga sugere que o poeta se lança no entusiasmo do objeto, envolvendo-se com os heróis envolvidos; Page (1898, p. 342), por sua vez, escolhe outro caminho e não vê nada fortemente emotivo, mas altamente artístico. Segundo Mynors (1994, p. 268), Aristóteles (*Hist. an.* 625b12) conhecia o fenômeno da batalha entre enxames. Causam, no entanto, espanto – impacto, diríamos – as séries de eventos que Virgílio descreve em linguagem simultaneamente familiar aos acontecimentos de uma guerra civil. Thomas (1998, p. 158) sugere que a descrição nos parâmetros de uma batalha torna evidente que o poema está estabelecendo uma relação análoga à situação humana e, historicamente, romana; o tema segue naturalmente o tópico de um desacordo civil; se a imagem dialoga com Varrão (*cf.* nota 313 acima), a marca particular do poema virgiliano é a linguagem, já prenunciada nos v. 3-5 do proêmio.

Decerto, o contexto político romano sugere fortemente que a batalha entre as abelhas seja uma maneira muito inteligente e perspicaz de falar da guerra civil. A linguagem é militar, bélica, do início ao fim. Se cotejarmos diferentes textos antigos que tratam sobre abelhas, certamente nos depararemos com muitas informações em diversos gêneros discursivos; Virgílio se apropria delas, uma vez que elas compõem, digamos, o arquivo do nosso poeta; mas o seu modo de expressar, de mobilizar essas informações, de constituir sua própria tradição é único. Uma perspectiva diferente de ver a presença de um texto noutro, de um gênero literário em outro, de um léxico em outro, é o contraste de diferentes gêneros de discursos que se servem de um mesmo princípio temático. Falando em termos mais específicos e práticos, não se trata de identificar o que de Varrão (*Rust.* 3.16) há em Virgílio (*G.* 4), ou o que este tomou de empréstimo daquele, mas se trata de identificar enunciativamente o modo particular como cada autor faz uso do direito de se expressar, ou melhor, como cada autor encena seu discurso. Nossa pesquisa tem em vista o poema virgiliano, mas a prosa varroniana é beneficiada em razão do contraponto proposto; se de um ponto de vista temático e do gênero discursivo – diríamos do ponto de vista da cena englobante e da cena genérica – o *Rust.* e as *G.* se aproximam, é do ponto de vista da cenografia que cada obra demarca sua particularidade no tempo e no espaço.

Os versos que se seguem, v. 88-115, na continuação do tom bélico, dão início a outra passagem notável das *G.* 4. Se o passo anterior começa com as abelhas saindo para a guerra e termina com o apicultor apaziguando os ânimos, os versos a seguir começam e terminam com o apicultor, enquanto uma figura soberana. O canto, a rigor, alegoriza a

sociedade das abelhas, no entanto, por vezes, o humano metaforiza as abelhas. Vejamos os versos 88-115 por partes:

*Verum ubi ductores acie reuocaueris ambo,
deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit,
dede neci; melior uacua sine regnet in aula. 90
alter erit maculis auro squalentibus ardens –
nam duo sunt genera: hic melior insignis et ore
et rutilis clarus squamis, ille horridus alter
desidia latamque trahens inglorius aluum.*

Mas quando os líderes fizeres voltar de cada flanco,
o que pareceu mais fraco, a ele, para não ser oneroso,
mata; deixa o melhor reinar em palácio livre. 90
Um será reluzente com manchas douradas cobrindo –
pois dois são os tipos: esse melhor é de insigne³¹⁷ –
expressão e ilustre em escamas rubras, e aqueloutro,
horrído pelo ócio, inglório, arrasta o vasto ventre.

A orientação é para que a colmeia tenha um único líder. Ao apicultor cabe identificar a abelha mais fraca e matá-la para que a colmeia não sofra com o ônus de um membro inoperante. A aparência do líder vencedor é fundamental; as demais abelhas seguirão o chefe de aspecto ilustre, elas, de alguma forma, refletirão a imagem de tal chefe.

Se as abelhas são, por natureza, sociáveis, como os humanos, a colmeia assemelha-se a uma cidade, como fica sugerido pela descrição de Varrão citada em nossa epígrafe: *haec ut hominum ciuitates, quod hic est et rex et imperium et societas* (“São como as cidades dos homens, pois aqui há um rei, poder e sociedade”) *Rust.* 3.16.6 (passagem citada em nossa epígrafe); os versos supracitados das *G.* (88-94) dialogam intensamente com *Rust.* 3.16.18:

Praeterea ut animaduertat ne reguli plures existant; inutiles enim fiunt propter seditiones. Et quidam dicunt, tria genera cum sint ducum apibus, niger ruber uarius, qui ita melior, ut expediat mellario, ut Menecrates scribit, duo, niger et uarius, qui ita melior, ut expediat mellario, cum duo sint in eadem aluo, interficere nigrum, cum sit cum altero rege, esse seditiosum et corrumpere aluom, quod fuget aut cum multitudine fugetur.

Além disso, que atente para que não haja muitos líderes; com efeito tornam-se inúteis por causa das sedições. E alguns dizem, havendo três tipos de chefes entre as abelhas, o negro, o rubro e o bicolor, ou, como Menecrates escreve, dois, o negro e o bicolor, ser esse último de tal forma melhor que convenha ao apicultor, na existência de dois na mesma colmeia, matar o negro; quando coabita com outro rei é sedicioso e estraga a colmeia, pois o afugentará ou será afugentado com um bando.

³¹⁷ Aristóteles, *Hist. an.* 624b22, reconhecia duas espécies de reis entre as abelhas, um vermelho e um preto. Varrão, na citação acima, registrou a existência de três espécies, em seguida de duas.

Ademais, os versos 92-3 *hic melior insignis et ore| et rutilis clarus squamis, ille horridus...* – uma oportuna observação de Thomas (1998, p. 163) – engenhosamente, parecem oferecer elementos para a descrição da aparência de Turno na *A.* 11.487-8, *iamque adeo rutilum thoraca indutus aënis| horrebat squamis* (“e já vestido de brilhante couraça de escamas brônzeas causava pavor”).

Com uma intrigante metonímia (La Cerda, p. 490), *ut binae regum facies, ita corpora plebis*, que muito se assemelha a um provérbio, a linguagem dos versos seguintes, v. 95-102, amplia a relação à estrutura social humana; esses versos se afastam consideravelmente, digamos, do caráter instrutivo e agrícola das *G.* 4:

<i>ut binae regum facies, ita corpora plebis:</i>	95
<i>namque aliae turpes horrent, ceu puluere ab alto</i>	
<i>cum uenit et sicco terram sput ore uiator</i>	
<i>aridus; elucent aliae et fulgore coruscant</i>	
<i>ardentes auro et paribus lita corpora guttis.</i>	
<i>haec potior suboles, hinc caeli tempore certo</i>	100
<i>dulcia mella premes, nec tantum dulcia quantum</i>	
<i>et liquida et durum Bacchi domitura saporem.</i>	

Como são as duas faces dos reis, assim são os corpos	95
da plebe: de fato, umas, horrendas, apavoram, como	
quando sai de alta poeira e cospe terra da boca seca	
um sedento viajante; outras brilham e luzem de fulgor	
reluzentes os corpos, untados de ouro e salpicos iguais.	
Essa linhagem é melhor, daí no tempo certo	100
do céu tirarás doces méis, não só doces, como	
lípidos e domadores do forte sabor de Baco.	

Em termos práticos, manter na colmeia um rei de bom aspecto significaria manter súditos semelhantes a ele. O contrário é igualmente verdadeiro, como vimos acima na passagem varroniana, em que um rei sedicioso estraga a colmeia, pois afugentará ou será afugentado com um bando de abelhas. Virgílio, para expressar ideia semelhante, faz uso de um notável símile, marcado por *ceu... cum* (“como... quando”),³¹⁸ o do viajante sedento, nos v. 94-5;³¹⁹ os versos movimentam-se das abelhas ao viajante, e do viajante às abelhas.³²⁰ Os versos seguintes, 103-8, reforçam a máxima *ut binae regum facies, ita corpora plebis*:

³¹⁸ Forbiger (1844, p. 449) também destaca o uso de *ceu... cum* na comparação poética e na descrição de alguma coisa de emprego aparente, um recurso poético marcador de símiles (cf. *G.* 1.302; *A.* 7.673, 11.30, 792, 10.97).

³¹⁹ Segundo Thomas (1998, p. 164), esse vívido símile do viajante sedento deve algo a Catulo 68.58-61: *riuus..., dulce uiatori lasso in sudore leuamen* (“um riacho..., doce alívio ao suor do viandante lasso”. Trad. Oliva Neto, 1996, p. 140), e a imagem da saliva a Calim. *Hymn* 6.6 μηδ’ ὅκ’ ἀφ’ ἀυαλέων στομάτων πτώμεν ἄπαστοι (“nem quando cuspimos, em jejum, de bocas secas”).

³²⁰ Adam Parry (1972, p. 42) propõe uma reflexão quanto a esse movimento, dos homens aos animais, ao final das *G.* 3: “The transition at the end from animals to the men makes explicit that symbolic purpose of the whole book.” (“A transição ao final, dos animais aos homens, explicita o propósito simbólico de todo o livro.”). De

*At cum incerta uolant caeloque examina ludunt
contemnuntque fauos et frigida tecta relinquunt,
instabilis animos ludo prohibebis inani. 105
nec magnus prohibere labor: tu regibus alas
eripe; non illis quisquam cunctantibus altum
ire iter aut castris audebit uellere signa.*

Mas quando, vacilantes, os enxames pelo céu voam,
brincam e desprezam os favos, e os frios tetos deixam,
proibirás os espíritos instáveis de jogo inane. 105
Proibir não é grande labor:³²¹ arranca tu as asas
dos chefes; e nenhuma³²² ousará seguir o alto caminho
dos hesitantes ou tirar as insígnias dos acampamentos.

Retomando o tom mais jussivo (marcado pelo imperativo *eripe* e pela instância do verbo *prohibere*, v. 105, na forma futura do indicativo com valor imperativo (BENOIST, 1884, p. 254 e THOMAS, R. F. 1998, p. 165)), os versos supracitados declaram que a condição do líder comunica algo ao estado de espírito de seus seguidores; os ânimos instáveis terão uma boa razão para não acompanhar um líder arrasado, desfigurado, mutilado, e não se atreverão a desertar da guerra³²³ – noutra admirável metáfora militar fortemente marcada por *signa uellere*, (cf. *uello*, OLD 2b, “arrancar os estandartes como um sinal para deixar o acampamento”).

Ao fim da seção (v. 88-115), os últimos versos, v. 110-115, trazem uma referência à figura de Priapo, que os antigos romanos tomaram como guardião das vides, pomares e jardins (em preparação à famosa passagem do velho de Tarento ou *Corycius senex*, G. 4.125-48). Sua imagem – feita de madeira ou pedra (de mármore e ouro nas E. 7.33-6) – servia como uma espécie de espantalho contra pássaros, mau-agouro, ladrões ou mesmo como uma dedicação ao deus. Sua disposição era licenciosa, itifálica.³²⁴

*inuitent croceis halantes floribus horti
et custos furum atque auium cum falce saligna 110
Hellespontiaci seruet tutela Priapi.
ipse thymum tinosque ferens de montibus altis
tecta serat late circum, cui talia curae;*

acordo com Parry (*op. cit.*, p. 43), para as G. 4 fica a solução das tensões dos demais livros, percebidas entre o prazer e a beleza da natureza e seu poder destrutivo.

³²¹ Thomas (1998, p. 165) nota que *nec magnus prohibere labor* contrasta com o *tenuis labor* dos versos iniciais; dado o nível simbólico, essas palavras possuem um tom irônico.

³²² Em latim, *non... quisquam*, a rigor, “nenhum”. Ainda na linguagem militar, segundo *Serv.*, subte-se ‘militum’ *aut certe quisquam de exercitu*. Na esteira da tradição serviana, Heyne (1800, p. 672) interpreta esse pronome “como se ele falasse a soldados”.

³²³ Sobre o v. 108, *castris audebit uellere signa*, os *Schol.Bern.* dizem que as abelhas possuíam hábitos de combatentes, de guerreiros (*Mos enim fuerat bellantum*).

³²⁴ Diz a tradição que era filho de Dioniso, de cujo culto faz parte, e Afrodite, ou uma ninfa (cf. Robert Parker, ‘Priapus’ in *OCD*). Sua imagem itifálica sugeria a imposição de ameaças sexuais contra possíveis ladrões (cf. Jeffrey Henderson, ‘Priapus’ in *VE*). O adjetivo *Hellespontiaci* alude a Lâmpasco, cidade Grega da Ásia Menor em que Priapo habitava, banhada pelo mar Helespôntico. Keightley (1846, p. 301) vê um grecismo.

*ipse labore manum duro terat, ipse feracis
figat humo plantas et amicos inriget imbris.* 115

Que com flores cróceas jardins exalantes convidem
e o guarda de ladrões e aves com foice vimínea, 110
a proteção do Helespôntico Priapo, preserve.
Ele mesmo levando timo e loureiros de altos montes,
plante em volta dos tetos, a quem tais são para cuidado;
o mesmo com o duro trabalho gaste a mão, o mesmo
fixe as plantas ferazes no humo e irrigue chuvas amigas. 115

Thomas (1998, p. 166) nota muito bem que a seção termina com um tricólon, marcado pela anáfora de *ipse* (o ‘mesmo’ ou ‘o próprio’, subtende-se apicultor) no v. 114, retomando a instância no v. 112 e encerrando a seção.

Os primeiros 115 versos das *G.* 4, com ênfase sobre a figura das abelhas, dialogam intensamente com *Rust.* de Varrão. Uma perspectiva intertextual – como tradicionalmente tem ocorrido nos Estudos Clássicos na esteira da pesquisa filológica – nos forneceria elementos linguísticos, textuais e filológicos que nos permitiram estabelecer o diálogo entre esses textos; diálogo, no entanto, limitado aos termos da identificação de um texto em outro. Reconhecer forças outras que atuam sobre as obras representa uma perspectiva que desestabiliza a noção de um sistema literário fechado em si mesmo. Conforme vimos no capítulo primeiro, há certa resistência em submeter as obras literárias clássicas a critérios menos estáveis. Essa dificuldade já foi apontada em dois notáveis estudos sobre intertextualidade nos estudos clássicos, o de Don Fowler, (1997, p. 13-34) e o de Stephen Hinds (1998); nesses estudos, assim nos parece, há uma notável problematização da resistência oriunda do fundamentalismo filológico, mas que encontra paralelos com o movimento romântico.

Pensando na discussão proposta no presente capítulo e rememorando algumas questões tratadas no primeiro, é oportuno retomar aqui o questionamento de Don Fowler quanto à percepção mais direta de que certo autor tem em mente um texto A ou B anterior, em nosso caso particular, de que Varrão está presente em Virgílio. Considerando que as relações intertextuais dependem mais das práticas de leitura – pelo ângulo da recepção – que do sistema textual ordenado, a inversão dessa ordem seria de algum modo possível (FOWLER, *op. cit.* p. 25-7), ou seja, a presença de Virgílio em Varrão. Fowler põe em evidência que a intertextualidade não é uma propriedade da literatura, mas da linguagem mesma (*op. cit.*, p. 16); numa visão ainda mais ampla, é um aspecto central da vida humana, compartilhado por todos e por todas as épocas. O estudioso deixa transparecer a urgência de olharmos com

atenção para as possibilidades de recontextualização, de rompermos a oposição entre os Estudos Clássicos (a partir da noção de texto da tradição filológica) e os estudos culturais, de estarmos mais sensíveis à troca entre o literário e o não literário, bem como à influência de outros tipos de produção cultural (*op. cit.*, p. 26).

Hinds (1998), por sua vez, confronta a dominante abordagem anglófona (mormente a partir de 1980), que organiza a noção de alusão com muita precisão (pela mesma perspectiva do fundamentalismo filológico), com uma abordagem “menos organizada” e, por essa razão, mais consciente das áreas não organizadas que gravitam em torno do texto/intertexto. Em Hinds, as investigações dos limites da alusividade buscam dramatizar ou desorganizar os processos de negociação intertextual. Em síntese, ele torna evidente a necessidade de discutir linguagem e discurso literário na antiguidade latina. Ademais, o elemento discursivo, relembra-nos Hinds (*op. cit.*, p. 26), é uma questão que tem sido frequentemente suprimida pelos latinistas por razões de pedagogia ou (talvez) de uma paz de espírito. De Hinds (1997b), podemos retomar o conceito de *self-annotation* para perceber como o mantuano mobiliza um conjunto de saber sobre apicultura, uma tradição técnica, para construir sua própria tradição.

Uma perspectiva discursiva propõe um cenário diferente para a relação entre o *Rust.* e as *G.* Diante do que já expomos sobre a proposta de Dominique Maingueneau, esboçada no capítulo anterior, a situação de enunciação das *G.* 4, no uso pragmático da metáfora teatral, revela uma cenografia ou um cenário da enunciação. Assim, as três cenas de Maingueneau (2001, 2006), a saber, a cena englobante, a cena genérica e a cenografia, aplicadas às *G.* 4, criam o seguinte cenário: o livro trata da apicultura, do comportamento e da organização das abelhas, essa é sua cena englobante; o assunto do livro é tratado como uma coletânea de instruções concernentes à apicultura, essa é sua cena genérica; o poema todo se apresenta na forma de poesia hexamétrica, de tradição homérica e hesiódica, típicas de relatos míticos, bélicos e heroicos, essa é sua cenografia. Tal configuração cenográfica constitui o modo como o discurso das *G.* 4 se apresenta de maneira única e particular, no tempo e no espaço.

Toda a riqueza poética – versos áureos, quiasmos, assonâncias, metonímias, anáforas etc. –, toda a linguagem eivada de paradoxos e imagens míticas conduz os receptores do poema, ao longo de todo o livro – desde os versos de abertura, a melhor localização para a construção da colmeia, os males naturais e os animais que devem ser evitados, o início da primavera, até a batalha entre as abelhas –, por uma linguagem militar e política. A rigor, não se configura novidade que essa linguagem sobre as abelhas seja uma metáfora para a

sociedade romana. A real contribuição da cenografia discursiva é a de captar de que modo o processo comunicativo ocorre, de que modo a palavra é tomada ou de que modo o discurso se apresenta.³²⁵

Diante de um quadro sócio-histórico de reconstrução e da corrida propagandista de uma nova ordem das coisas, os leitores das *G.* nos anos 30 ou 29 a.C. se viram diante de uma peça em que os papéis ali representados teriam tratado de situações notavelmente familiares ao momento de conflitos políticos decorrentes da morte de Júlio César – em 15 de março de 44 a.C. – e familiares à guerra civil gerada por Otávio e Marco Antônio, cujo desfecho foi na batalha de Ácio, em 31 a.C., com vitória do primeiro. Enquanto um articulador privilegiado da obra e do mundo, a cenografia discursiva torna a enunciação possível, ela é simultaneamente a condição e o produto do poema. Em termos pragmáticos, o drama da fala ou do discurso institucionaliza os papéis representados, confere a eles um espaço. Assim, o estado romano é representado como uma grande colmeia que, em vistas das intempéries naturais e sociais, estava a contemplar a ascensão de um novo rei e a vitória de um líder *melior* sobre um líder *deterior* (cf. v. 89-90).

Pensando no *Rust.*, não estamos sugerindo que o poema varroniano seja o contraponto não literário para as *G.* O *Rust.* varroniano é, em nosso ver, uma notável obra literária, que possui seu modo particular de tomar a palavra, que possui seu próprio cenário enunciativo: a matéria campesina descrita como um tratado na forma de diálogo. Todavia, o paralelo entre as obras, pelo ângulo discursivo, para além de diferenças formais e estilísticas, prosa vs. poesia, ou para além de similaridades textuais, ou seja, que Varrão teria servido de modelo para Virgílio, deixa transparecer, em nossa leitura, cenários particulares de enunciação.

5.3.3. As abelhas e o rito grotesco da *bugonia* (*G.* 4.281-314)

³²⁵ Vale relembrar (ver nota 268) que a cenografia discursiva dos primeiros 115 versos, em sua representação muito particular, teria envolvido a recepção imediata do poema; decerto, teria havido um arrebatamento das atenções por parte do público – certamente, público este seletivo e elitizado desde as primeiras fases da educação romana (cf. nota 138) – leitor ou ouvinte do poema. Seria justamente em razão desse arrebatamento das atenções que a cenografia das *G.* 4 justifica seu modo particular de se expressar; por tal modo, somos convencidos de que a poesia hexamétrica teria sido, para Virgílio, a mais interessante via de expressão. A rigor, entre os romanos dos anos 30 a.C., não constituiria uma novidade escrever sobre a vida campo, mormente se levarmos em conta a produção varroniana e a tradição literária grega, sobretudo, a hesiódica; não obstante, o poema representa a vida no campo, na forma de poesia hexamétrica, de forma muito particular, em muitas passagens, diz-nos Christine Perkell (1978, p. 211-221), sem paralelo algum na tradição. Sugerimos que muito da particularidade das *G.* resida em sua cenografia. Noutra metáfora de Maingueneau (2002, p. 87) – que pode ser rememorada aqui –, a cenografia atua como uma espécie de cilada ou de armadilha (cf. 2006, p. 252), pois o poema, em linhas gerais, poderia ser recebido primeiro como uma poesia hexamétrica, e não como um tratado campesino, aspecto, quiçá, posto em segundo plano.

Para adentrarmos nos célebres versos da *bugonia* nas *G.* 4, mormente v. 281-314 (que compõem a primeira *bugonia*), é muito oportuno lembrarmos os versos finais do livro 3 das *G.*, v. 548-66:

*Praeterea iam nec mutari pabula refert,
quaesitaeque nocent artes; cessere magistri,
Phillyrides Chiron Amythaoniusque Melampus. 550
saeuit et in lucem Stygiis emissa tenebris
pallida Tisiphone Morbos agit ante Metumque
inque dies auidum surgens caput altius effert:
balatu pecorum et crebris mugitibus amnes
arentesque sonant ripae collesque supini; 555
iamque cateruatim dat stragem atque aggerat ipsi
in stabulis turpi dilapsa cadauera tabo,
donec humo tegere ac foueis abscondere discunt.
nam neque erat coriis usus, nec uiscera quisquam
aut undis abolere potest aut uincere flamma; 560
ne tondere quidem morbo inluuieque peresa
uelleri nec telas possunt attingere putris;
uerum etiam inuisos si quis temptarat amictus,
ardentes papulae atque immundus olentia sudor
membra sequebatur, nec longo deinde moranti 565
tempore contactos artus sacer ignis edebat.*

Ademais de nada serve mudar as pastagens,
as artes desejadas são nocivas; os mestres cederam,
o filho de Fílira, Quirão, e o Amitaônio Melampo. 550
Enfurece-se e, saída da escuridão do Estige à luz,
a pálida Tisífone impele as Doenças e o Medo
e, diariamente erguendo a ávida frente, expõe-se mais altivamente:
pelo balido dos rebanhos e constantes mugidos, correntes
e margens soam ressequidas e colinas inclinadas; 555
e agora em grande escala traz a ruína e amontoa nos próprios
estábulos cadáveres decompostos por torpe putrefação,
até aprenderem a cobrir com terra e a ocultar em fossos.
Pois não se fazia uso dos couros, nem ninguém as vísceras
pode eliminar nas ondas, ou dissolver nas chamas; 560
nem sequer tosquiá, por causa da doença e imundície
corrupta, os pelos nem podem tocar as lãs podres;
de fato, se alguém tivesse tocado nas odiosas vestes,
pústulas ardentes e imundo suor seguiria o fétido
corpo, e depois de não muito tempo de espera 565
a erisipela³²⁶ consumiria as articulações infectadas.

Os versos supracitados discorrem sobre a morte do rebanho. O quadro é o da peste, um cenário de completa destruição:³²⁷ de nada adiantaria mudar as pastagens, e toda a

³²⁶ Em latim, *sacer ignis*: cf. *OLD ignis* 7b, ‘nome de várias doenças que afetam a pele, em seres humanos, erisipela, herpes, em animais, carbúnculo.

³²⁷ Cenário este que cria um rico diálogo textual com a peste de Atenas, Lucrécio 6.660ss, os versos finais do *De Rerum Natura*, cf. v. 556 e Lucrécio 6.1144, 1262-3, v. 557 e Lucrécio 6.1155, v. 566 e Lucrécio 6.660.

técnica exigida seria insuficiente e nociva (v. 549, *quaesitaeque nocent artes*). Os mestres da medicina desapareceram (*cessere magistri*), Quirão e Melampo – uma ideia significativa, terminando o v. 549, para a figura do “mestre” nas *G.* –; a pálida Tisífone, uma das Erínias, trouxe *Morbus* e *Metus* (v. 552), numa comum antropomorfização (v. 553, ela *inque dies auidum surgens caput altius effert*, “diariamente erguendo a ávida fronte, expõe-se mais altivamente”) presente noutros poemas hexamétricos.³²⁸ A morte do rebanho em grande escala (v. 556, *cateruatim*) e os estábulos ficaram amontoados de cadáveres decompostos em torpe putrefação (v. 556-7, *atque aggerat ipsis| in stabulis^T turpi^P dilapsa cadauera tabo*).³²⁹ Fica sugerido que, por tal descrição, o desperdício era total, o couro, as vísceras, os pelos, nada, absolutamente, poderia ser aproveitado em razão da doença e da torpeza da corrupção (v. 559-62), qualquer um que tocasse ou fizesse uso dos restos mortais desse rebanho putrefato seria acometido por tumores avermelhados (v. 564, *ardentes papulae*) e, logo depois, a erisipela ou a herpes contaminaria todo o corpo (v. 566, *contactos artus sacer ignis edebat*).

Esse torpe final de *per se* é impactante, mas adquire um notável realce se tomado em contraste com a abertura das *G.* 4, v. 1-7 (conforme vimos acima): é perceptível um movimento antagônico do triunfo da morte ao espetáculo da vida, do amargo cenário da peste e da doença ao cenário doce do mel e das abelhas.

A imagem acionada pelos cadáveres caracteriza uma descrição portentosa, grotesca. O grotesco, no entanto, não nos parece uma configuração fortuita. Mikhail Bakhtin (1987, p. 265-322) refletiu teoricamente sobre a noção de grotesco, enfatizando as ambivalências decorrentes das imagens na obra de Rabelais. Nos termos bakhtinianos de um espírito carnavalesco, as ambivalências do grotesco pendulam entre a natural degeneração e a admirável regeneração, entre a destruição total e a renovação das coisas. Imagens grotescas encontram abrigo no arcabouço linguístico, cultural, folclórico e popular de uma sociedade, no caso de Bakhtin, da medieval.

As representações do corpo foram, segundo Bakhtin (*op. cit.*, p. 275-8), notavelmente predominantes, *lato sensu*, em todas as culturas orais e escritas. Todas as culturas reconheceram o corpo, fazendo principalmente do corpo grotesco um fenômeno cósmico e universal. Toda imagem grotesca, no entanto, tipifica uma extrapolação dos limites

³²⁸ Cf. *Il.* 4. 442-3 (a imagem de Eris erguendo a fronte); cf. Lucrécio 1.64 (a *religio* que ostenta sua fronte das regiões celestes); *A.* 4.177 (a Fama que ergue sua fronde das nuvens dos céus), 10.767 (a mesma imagem aplicada a Órion); especificamente *Metus* e *Morbus* são também personificados em *A.* 6.273-81.

³²⁹ Destaques nossos. “T e P” indicam as cesuras triemímera e pentemímera. Vale notar a posição dos termos em destacados, *turpi* entre as importantes cesuras, e *tabo* no final do verso.

corporais; dito doutro modo, o grotesco ultrapassa os limites do próprio corpo e concentra-se nas saídas, excrescência, rebentos, orifícios e na torpeza mesma (*op. cit.*, p. 278-9):

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. *Considerado do ponto de vista da sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente: as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore, europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas em que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc. são extremamente raras. [Itálicos do autor].*

A imagem grotesca do moribundo, da morte encontra correspondência no mundo natural e no mundo religioso, místico, donde tira grande parte de sua força social. Se o grotesco, em essência, caracteriza-se por sua ambivalência, a imagem da morte precede a do renascimento, a da corrupção precede a da regeneração.

Nas *G.*, o movimento do livro 3 para o 4 parece reproduzir tal movimento, ou seja, o terror da morte causada pela peste – a força natural e universal – é seguida pela admiração da vida das abelhas. O pêndulo move-se novamente; e, depois das descrições de todo o fervor da vida social das abelhas, a doença novamente reaparece. A sociedade admirável desses insetos está sujeita às forças negativas da natureza. O remédio para a perda de uma colmeia encontra-se na realização de um rito, ou seja, um aspecto religioso – força social propícia para representações grotescas, quer entre os antigos, quer entre os modernos. Os versos 281-314, das *G.* 4 descrevem uma primeira *bugonia*; de um ponto de vista temático, e o assunto continua a ser a apicultura; do ponto de vista do gênero discursivo, os hexâmetros são descritos como um conjunto de regras ou normas, mas com uma nuance substancialmente diferente: a técnica agrícola se confunde com as ordenanças de um rito particularmente grotesco.

5.3.3.1. O fenômeno da *bugonia*

Os versos 281-314 encontram-se numa posição central das *G.* e discorrem sobre o modo como restaurar uma colmeia por meio do rito da *bugonia*. Tratava-se de um fenômeno bem conhecido entre os antigos como um processo de geração espontânea das abelhas,

também chamadas, em grego, de βουγενεῖς, “nascidas de bois”.³³⁰ Esse fenômeno foi de certo modo frequentemente descrito no universo literário clássico (cf. Filetas de Cós fr. 22 Powell, Calímaco fr. 383. 4 Pf, Nicandro *Ther.* v. 741, Varrão *Rust.* 2.5.5, 3.2.11, 3.16.4; Ovídio *Fast.* 1.363-80, *Met.* 15.364-8); a palavra *bugonia*, que traduz com certa literalidade a ideia do “nascimento a partir de um boi morto” (βουγονία), é um tanto rara nos textos clássicos latinos (cf. *TLL*, 2.2238.10), estando presente apenas na passagem do *Rust.* 2.5.5³³¹ de Varrão, como o título de um poema cujo autor e conteúdo são desconhecidos; na antiguidade tardia, São Jerônimo, *Chron.* 1254, também faz menção de um poema de mesmo nome composto pelo poeta grego arcaico Eumelo (ca. 740 a.C.). É correto dizer que os versos 281-314 das *G.* 4 são decerto a mais famosa passagem da poesia clássica latina sobre esse fenômeno.

Os versos das *G.* sobre a *bugonia*, além de famosos, são problemáticos do ponto de vista textual³³² e mesmo de sua aplicabilidade. Trata-se de uma superstição antiga, uma *fama* (v. 286) decerto bem conhecida e presente no imaginário dos antigos: Sêrvio (*ad* v. 286) fala em *sane sciendum*, sugerindo que se trataria de um rumor bem sabido. Conington & Nettleship (1881, p. 374), notam que *fama*, nesse mesmo verso, é um equivalente de *fabula*, encontrada nas expressões *fama est*, *fama uolat*; dito doutro modo, a *bugonia* compunha uma espécie de folclore popular. A despeito de seu caráter fabular, o fenômeno encontrou seu lugar na literatura técnica agrária, além de Varrão, a que já nos referimos, o fenômeno está registrado em Columela (*Rust.* 9.14.6); está, no entanto, notoriamente ausente no *corpus* aristotélico; seja como for, chegou até à Idade Média: é comentada por Isidoro *Etym.* 11.4.3³³³

³³⁰ Ver Suda (ADLER, 2001, Vol. 1, p. 487), léxico bizantino do séc. X, explicando o termo βούπαις: αἱ μέλισσαι ὅτι βοηγενεῖς εἰσιν (“as abelhas são nascidas de bois.”).

³³¹ *Praeterea scio hunc esse, in quem potissimum Iuppiter se conuertit, cum exportauit per mare e Phoenice amans Europam; hunc esse, qui filios Neptuni a Menalippa seruarit, ne in stabulo infantes grex boum obtereret; denique ex hoc putrefacto nasci dulcissimas apes, mellis matres, a quo eas Graeci bugenes appellant; et hunc Plautium locutum esse Latine quam Hirrium praetorem renuntiatum Romam in senatum scriptum habemus. Sed bono animo es, non minus satisfaciam tibi, quam qui Bugoniam scripsit.* (“Além disso, sei que Júpiter preferiu transformar-se em boi quando transportou por mar a partir da Fenícia, por amor, Europa; que foi esse animal o salvador dos filhos de Netuno e Melanipa, para que um rebanho de bois não pisoteasse os meninos no estábulo; finalmente, que, de bois putrefatos, nascem dulcíssimas abelhas, mães do mel, pelo que os gregos as chamam *bugenes*; e temos por escrito que o pretor anunciou ao senado em Roma que um boi disse em latim: ‘Pláutio de preferência a Hírrio.’ Mas tem coragem, não vou satisfazer-te menos que o autor da *Bugonia*.”).

³³² O v. 291 pode ser encontrado em três posições diferentes nos três manuscritos mais antigos: segue o v. 290 no Vat. Palatinus (sec. V), segue o v. 292 no Mediceus (sec. V), segue o v. 293 no Vaticanus 3867 (sec. VI). O problema textual poderia ser um resíduo dos supostos *Laudes Galli*, sobre o que *Serv.* (*ad* E. 10.1 e *ad* G. 4.1) nos dá notícia de sua exclusão das *G.* 4, da metade ao final. Decerto não teremos a plena certeza dessa informação de Sêrvio, e a questão divide opiniões. Os *Laudes Galli* faziam um encômio ao poeta elegíaco Cornélio Galo (ca. 70/69-27/26 a.C.), que se tornou, por Otávio, um *praefectus*, um prefeito da nova província do Egito, mas foi condenado a cometer suicídio.

³³³ *Siquidem et per naturam pleraque mutationem recipiunt, et corrupta in diuersas species transformantur; sicut de uitulorum carnibus putridis apes, sicut de equis scarabei, de mulis locustae, de cancris scorpiones.* (“Se, pois, muitas outras coisas, por natureza, entram novamente em mutação, também as coisas corruptíveis se

e 12.8.1-3,³³⁴ citada na *Anthologia Palatina* epigrama 7.36.3-4,³³⁵ mencionada no verbete βούπαις do Suda, e descrita em riqueza de detalhes na coletânea bizantina de 20 livros sobre o saber agrícola, a *Geoponica* 15.2.³³⁶

A questão da aplicabilidade do processo chamou a atenção de comentadores como R. A. B. Mynors (1994, p. 293). De acordo com o comentador moderno, trata-se de um equívoco pensar que abelhas nasçam de uma carcaça putrefata, na verdade, um erro de origem desconhecida, que pode quiçá ser explicado pela semelhança entre as abelhas e uma espécie de mosca da família dos sirfídeos (em língua inglesa, Mynors usa *drone-fly*),³³⁷ popularmente conhecida como “mosca-das-flores”. Corroborando Mynors, Richard Thomas (1998, p. 196) nota que o material tecnicamente plausível das *G.* 4 termina justamente no v. 282, com a perda da colmeia; os versos que seguem, o nascimento espontâneo das abelhas pela *bugonia*, não encontram lugar no mundo real do campesino italiano.

A *bugonia*, desse modo, configura-se uma impossibilidade pertencente ao mundo ficcional, podendo ser considerada uma peça paradoxográfica;³³⁸ Virgílio teria conhecimento de tal impossibilidade, sugere Thomas (*ibidem*), e o poeta a empregou como uma espécie de θαῦμα (v. 309, *modis... miris*) ou, em termos aristotélicos (*Poet.* 1460a12ss), um θαυμαστόν, recurso poético para provocar admiração e surpresa, e que convida ao prazer, cativando a atenção dos ouvintes. Em termos retóricos (cf. Lausberg, § 64.3), uma ornamentação ou um tipo de *admirabile genus* para primeiro descrever, nas *G.* 4, uma “maravilha” oriental. E o nosso poeta trata o espantoso de um modo singular; seus hexâmetros misturam beleza poética

transformam em espécies diversas; assim, das carnes pútridas dos vitelos nascem as abelhas, assim dos cavalos, os escaravelhos, das mulas, os gafanhotos, dos caranguejos os escorpiões.”).

³³⁴ *Has (scil. apes) plerique experti sunt de boum cadaueribus nasci. Nam pro his creandis uitolorum occisorum carnes uerberantur, ut [ex] putrefacto cruore uermes creentur, qui postea efficiuntur apes. Proprie tamen apes uocantur ortae de bobus, sicuti scabriones de equis, fuci de mulis, uespae de asinis.* (“Muitos provaram que elas (*scil.* abelhas) nascem dos cadáveres dos bois. Na verdade, em favor do nascimento delas, as carnes dos vitelos mortos são batidas, para que do sangue putrefato verme cresçam, que depois se tornam abelhas. Por isso, de modo apropriado, as abelhas são chamadas ‘nascidas de bois’, como os vespões dos cavalos, os moscardos das mulas, as vespas dos asnos.”).

³³⁵ Cf. *Anthologia Graeca* (BECKBY, 1957, p. 34): αἰεὶ τοὶ βούπαισι περιστάζοιτο μελίσσαις τύμβος, Ὑμηττεῖω λειβόμενος μέλιτι (“o sepulcro sempre é regado por abelhas nascidas de bois, libado com mel de Himeto”). A montanha de Himeto, ao sudeste de Atenas, foi uma importante fonte de mármore para gregos e romanos; na literatura latina, a localidade alude ao famoso mel ático (ver R. Osborne, ‘Hymettus’ in *OCD*; cf. Cícero *Fin.* 2.112; Vitruvius *De arch.* 2.8.9; Ovídio, *Ars* 3.687; Sêneca *Phaed.* 23; Plínio *HN* 11.32; Marcial 7.88.8). O epigrama faz uma homenagem ao tragediógrafo Sófocles. Ainda quanto ao termo βούπαις, o Suda (ADLER, *ibidem*) explica o termo nesse mesmo epigrama, citando o verso 741 da *Theriaca* de Nicandro (A. S. F. GOW & F. SCHOLFIELD, 2011, p. 76) e aludindo à ideia do ressurgimento de insetos a partir de carcaças: ἵπποι γὰρ σφηκῶν γένεσις ταῦροι δὲ μελισσῶν (“os cavalos são a origem das vespas, os touros das abelhas”).

³³⁶ Mais fontes e referências em F. Olck ‘Bienen’, in *RE* 3. 434.

³³⁷ Segundo o *Oxford English Dictionary* (Edição em CD-ROM, v. 4.0.0.2, 2009), um inseto díptero de nome científico *Eristalis tenax*, muito semelhante à abelha.

³³⁸ Cf. Floris Overduin (2014, p. 460), em comentário ao v. 741 da *Ther.* de Nicandro; o mesmo estudioso (*op. cit.*, p. 117-20) pontua os traços da tradição paradoxográfica no poema de Nicandro.

e impactante torpeza, numa passagem que funciona como um verdadeiro eixo (CONTE, 1999, p. 274) entre a primeira e a segunda metade do livro 4 – também entre as *G.* 3 e 4 –, situado entre duas importantes digressões, a do velho de Tarento (4. 125-48, *Corycius Senex*) e a do *epyllion* de Orfeu e Eurídice (4. 315-558). Dito doutro modo, os versos 281-314, sobre a *bugonia*, são uma espécie de epílogo à primeira metade do livro e um proêmio à segunda, um epílogo à morte das abelhas, à perda da colmeia, e um proêmio a uma restauração, a um novo começo.

A passagem pode ser dividida em três partes: v. 281-286, Aristeu é apresentado como mestre da *bugonia*, v. 287-294, o processo descrito é etnograficamente praticado no Egito, e v. 295-314, a descrição dos aspectos grotescos da *bugonia* egípcia. A primeira parte abre-se com a perda da colmeia:

*Sed si quem proles subito defecerit omnis
nec genus unde nouae stirpis reuocetur habebit,
tempus et Arcadii memoranda inuenta magistri
pandere, quoque modo caesis iam saepe iuuencis
insincerus apes tulerit cruor. altius omnem* 285
expediam prima repetens ab origine famam.

Mas se a alguém acabar subitamente toda a prole
nem donde reparar geração de nova estirpe tenha,
tempo é de os memorandos inventos do Arcádio mestre
mostrar, de que modo amiúde de mortos novilhos
o impuro sangue gerar abelhas. Mais elevadamente³³⁹ 285
exporei, remontando à origem primeira, toda a fama.

Um sutil jogo com o tempo futuro pode ser percebido: a ideia da perda carrega uma nuance de acabamento e completude (*defecerit*), a renovação, por sua vez, carrega uma nuance de “(im)possibilidade”, percebida pelo futuro incompleto (*habebit*), com Aristeu na condição de *Arcadius magister*,³⁴⁰ o descobridor da *bugonia* nas *G.*,³⁴¹ ele terá seu invento revelado (uma similar acepção do verbo *pandere* pode ser encontrada em Lucrécio 1.50 e

³³⁹ Em latim, *altius*. Page (1898, p. 365) sugere a ideia de “mais profundamente”, considerando a descrição dos versos seguintes, ou seja, remontando às primeiras fontes (*prima repetens ab origine*). Thomas (1998, p. 197) sugere que o advérbio liga-se mais semanticamente a *expediam* e pode ter o sentido de “mais elevadamente, de modo mais elevado”, pontuado a caracterização de um estilo mais elevado do restante do livro.

³⁴⁰ Nas *G.* 1.14, Aristeu é nomeado de *cultor nemorum*, “cultivador ou cuidador dos bosques”. *DServ.* alude a uma informação presente em Píndaro (*cf.* fr. 251, Snell & Maehler), segundo a qual, Aristeu teria migrado de Ceo e vivido na Arcádia. Foi cultuado na Arcádia, Beócia e Ceo como o mediador da apicultura para o ser humano, do manuseio do óleo de oliva, e como portador dos refrescantes ventos do verão (A. H. Griffiths, ‘Aristaeus’ in *OCD*).

³⁴¹ No fr. 383.4 Pf, Calímaco oferece indícios literários de que a *bugonia* foi vista primeiro em Nemea, mas segundo Mynors (1994, p. 294), fica sugerido na *Alex.* v. 447 de Nicandro que essa descoberta foi acidental, o que não constituiria a descoberta de uma “arte”.

5.54; ver também *A.* 6.266-7³⁴²) em detalhes, a saber, o de gerar abelhas a partir do sangue impuro³⁴³ de novilhos mortos – uma descrição etiológica, nos moldes calimaquianos, (v. 286, *prima... ab origine*).

Dos v. 287-294, em oito versos notavelmente bem construídos, a *bugonia* é descrita como uma prática egípcia. Os versos, quanto a isso, movem-se curiosamente da Macedônia ao Egito através de uma alusão à cidade egípcia de Canopo,³⁴⁴ Cidade da entrada ocidental do Nilo:

*nam qua Pellaei gens fortunata Canopi
accolit effuso stagnantem flumine Nilum
et circum pictis uehitur sua rura phaselis,
quaque pharetratae uicinia Persidis urget,* 290
**et uiridem Aegyptum nigra fecundat harena
et diuersa ruens septem discurrit in ora
usque coloratis amnis deuexus ab Indis,
omnis in hac certam regio iacit arte salutem.*

Pois que a afortunada raça de Canopo Peleu
margeia o Nilo estagnante em vasta corrente
e costeia em pintadas chalupas seus campos,
cuja cercania urge à faretrada Pérsia, 290
e fecunda o verde Egito com negra areia,
e a sete diversas entradas lançando-se, corre
sempre dos coloridos Etíopes um rio declive,
toda a região nessa arte jaz em perfeita saúde.

Do ponto de vista estilístico, da construção dos versos, o passo supracitado é notavelmente intrigante. As relações entre substantivos e adjetivos são entrecruzadas; algumas delas produzem quiasmos, como em v. 287 (*nam qua Pellaei^a gens^B fortunata^b Canopi^A*), v. 289 (*et circum pictis^a uehitur sua^b rura^B phaselis^A*) e v. 293 (*usque coloratis^a amnis^B deuexus^b ab Indis^A*), além da tmese de *circumuehitur* no v. 289; o v. 294 é particularmente

³⁴² *sit mihi fas audita loqui, sit numine uestro|pandere res alta terra et caligine mersas* (“que me seja permitido falar o que ouvi, que me seja lícito por vosso nume| revelar coisas ocultas das profundezas da terra e escuridão.”)

³⁴³ Por “Impuro”, Virgílio emprega o raro adjetivo *insincerus* (cf. *TLL* 7.1.1912.80 que, no período clássico, ocorre apenas em nosso poeta; duas ocorrências são encontradas em escritores tardios, Gêlio e Prudêncio; registros outros são do período cristão); Sérvio comenta: *uitiatus, corruptus: nam ideo uerberantur, ut ex putrefacto cruore uermes creentur, unde apes sunt*; os *Scholia Bernensia* oferecem a glosa *immundus*. Thomas (1998, p. 197) associa esse adjetivo ao *putrefactus* do *R.* 2. 5. 5 de Varrão; logicamente, o sentido é oposto ao de *sincerus*, (cf. Ernout & Meillet, p. 627), “puro, não misturado”, em sentido moral, “puro, sincero”, *insincerus* é similar ao grego *anagnos*. Talvez o adjetivo sugira que o processo, a despeito de extraordinário, seria um tanto grotesco, espantoso para a visão ou imaginação, apontando para uma descrença do poeta na real aplicabilidade do processo (cf. Ross 1987: 216). James O’Hara (1996: 287) nos lembra que Donato, comentando um verso de Terêncio, *Eu.* 1. 2. 97, propõe a explicação de *sincerus* pela frase *ut mel sine cera*. O *insincerus cruor* que gera as abelhas é um sangue pútrido, mas, devido ao seu poder de produzir abelhas, Virgílio parece dizer que é “o sangue que não é sem cera”.

³⁴⁴ Em Canopo se encontrava um famoso templo dedicado a Serápis, a forma helenizada do deus egípcio Osiris-Ápis (Koven-Matasy, V. ‘Canopus’, in *VE*). Sobre o adjetivo, Mynors (1994, p. 297) lembra-nos que Pela, capital da Macedônia, foi o lugar de nascimento de Alexandre, daí *Alexander Pellaeus*; entre os poetas é equivalente a alexandrino, ptolomaico, egípcio.

complexo, um hipérbato simetricamente construído: em sua disposição, é possível ver que os modificadores ocupam a primeira parte do verso, terminando a cesura pentemímera do hexâmetro, e os substantivos correspondentes na segunda parte: *omnis^a in hac^b certam^c|| regio^A iacit arte^B salutem^C*.

Nos vinte versos finais, v. 295-314, o mantuano concentra-se na descrição do rito propriamente dito:

<i>exiguus primum atque ipsos contractus in usus</i>	295
<i>eligitur locus; hunc angustique imbrice tecti</i>	
<i>parietibusque premunt artis, et quattuor addunt</i>	
<i>quattuor a uentis obliqua luce fenestras.</i>	
<i>tum uitulus bima curuans iam cornua fronte</i>	
<i>quaeritur; huic geminae nares et spiritus oris</i>	300
<i>multa reluctanti obstruitur, plagisque perempto</i>	
<i>tunsa per integram soluuntur uiscera pellem.</i>	
<i>sic positum in clauso linquunt et ramea costis</i>	
<i>subiciunt fragmenta, thymum casiasque recentis.</i>	
<i>hoc geritur Zephyris primum impellentibus undas,</i>	305
<i>ante nouis rubeant quam prata coloribus, ante</i>	
<i>garrula quam tignis nidum suspendat hirundo.</i>	
<i>interea teneris tepefactus in ossibus umor</i>	
<i>aestuat, et uisenda modis animalia miris,</i>	
<i>trunca pedum primo, mox et stridentia pinnis,</i>	310
<i>miscentur, tenuemque magis magis aera carpunt,</i>	
<i>donec ut aestiuus effusus nubibus imber</i>	
<i>erupere, aut ut neruo pulsante sagittae,</i>	
<i>prima leues ineunt si quando proelia Parthi.</i>	

Primeiro, um lugar exíguo e estreito para o próprio uso escolhe-se; a esse, apertadas cobertas de telhas e paredes estreitas premem, e jungem quatro frestas, de luz oblíqua, para os quatro ventos. Então, um vitelo de bimo aspecto já de chifres curvos exige-se; a esse a respiração das narinas e da boca se obstrui, relutando muito, e, sendo morto a golpes, as batidas vísceras desintegram-se em íntegro couro. Assim, deixam posto em lugar cerrado e pedaços de ramos de custo subpõem, timo e cássias novas. Isso se faz primeiro aos Zéfiro que impelem ondas, antes que corem os prados com novas cores, antes que a loquaz andorinha erga o ninho nas vigas. Nesse tempo, o sangue tépido nos ossos tenros esquentam, e animais visíveis de modo mirífico, primeiro, privados de pés, e logo estridentes em asas, misturam-se, e mais mais o ar tênue cortam, até que, como efusiva bâtega de nuvens estivas, irromperam, ou como flechas de um arco pulsante, quando os ágeis Partos ³⁴⁵ encetam os primeiros prélios.	295
	300
	305
	310

³⁴⁵ Originalmente, um povo nômade do nordeste do que hoje é o Irã, conhecido por sua habilidade com arcos montados em cavalos. Os Partos formaram um império e se opuseram aos romanos. Em 36 a.C., Antônio liderou um desastrosa invasão pela Armênia. Apenas em 20 a.C., aproximações diplomáticas, lideradas por Otávio,

As admiráveis construções saltam aos olhos; o emprego do *enjambement* nos v. 395-6, v. 299-300, v. 303-4, v. 308-9, v. 309 e 311, v. 312-3, com os verbos iniciando os versos posteriores, criando, decerto, uma forte impressão de compactação. No v. 302 (*tunsa^a per integram^b soluuntur^V uiscera^A pellem^B*), ocorre um verso áureo; igualmente no v. 314 (*prima^a leues^b ineunt^V si quando proelia^A Parthi^B*), fechando a passagem.

Parafraseando a descrição ritual, um lugar deve ser escolhido, exíguo (v. 295, *exiguus³⁴⁶ locus*) e estreito (*contractus*), adaptável ao animal e conveniente a todo o processo (*ipsos in usus*). Nas orientações das *Geoponica*. 15.2,³⁴⁷ um quarto deve ser construído, de tamanho suficiente para receber a carcaça de um vitelo, o lugar deveria ter dez cúbitos de altura, de comprimento e de extensão. Nas *G.*, entradas de ar, “quatro frestas... para os quatro ventos” (*quattuor... quattuor*), com pouca luz (v. 298, *obliqua luce*), favorecem a putrefação. Segue-se a parte mais admirável, a de um sacrifício espantosamente grotesco: um animal de dois anos (não necessariamente um boi) tem sua respiração obstruída e, relutando muito, é morto a golpes, seus órgãos são destruídos e quebrados seus ossos; o couro, no entanto, deve ficar inteiro. A carcaça é colocada no lugar escolhido sobre o chão coberto de ramos de custo, timo e cássia, as plantas preferidas das abelhas. O rito deve ser feito um pouco antes do início da primavera, quando ventos do oeste reabrem o mar para a navegação (*cf.* Mynors 1998, p. 299), é nessa estação que a morte sai de cena para dar lugar à vida, à restauração. Depois de certo tempo, o sangue tépido da carcaça dá origem a animais visíveis, aos vermes – num espetáculo admirável (v. 309, *uisenda modis animalia miris*) –, que se transformam em numerosos (v. 311, *magis magis*) insetos alados. Eis as indicações para a restauração do enxame.

A passagem como um todo se apresenta como um espetáculo à visão ou à imaginação, também em virtude de um aspecto cromático; o passo possui um colorido muito particular. Os versos citam as pintadas chalupas que cruzam o Nilo (*pictis... phaselis*), rio que fecunda o verdejante Egito (*uiridem Aegyptum*) com negra areia (*nigra harena*); citam os Etíopes pintados (*coloratis ab Indis*) e dos prados que se enrubescem na primavera com novas cores (*nouis rubeant... prata coloribus*).

produziram melhores resultados. Em *G.* 4. 211, eles são novamente comparados às abelhas, ali quanto à subserviência: a dos Partos, famosos por sua devoção ao rei, não pode ser comparada à das abelhas. Aqui em *G.* 4.314 a imagem da ferocidade é lembrada (L. Patterson ‘Parthia and Parthi’, in *VE*).

³⁴⁶ *Exiguus*, geralmente traduzido como “pequeno”, “pouco”, *OLD* 1 e 2; ideia de tempo, “curto”, “breve”, *OLD* 3; a acepção de “de pouca importância”, “trivial”, *OLD* 6, parece adequado aqui.

³⁴⁷ Uma edição do tratado bizantino foi elaborada por H. Beckh, *Geoponica*. Teubner: Lipsiae, 1895. Sobre a *bugonia*, 15.2, ver p. 437-43.

5.3.3.2. A segunda *bugonia*, uma cena de restauração

Decerto, é possível perceber um notável contraste entre o rito grotesco da *bugonia* e a construção colorida dos versos ora apresentados, um espetáculo quiasmático da linguagem, a respeito do qual algo mais pode ser dito (ou sugerido), para além das análises estilísticas. Tudo indica que o poeta, com tantas cores, pretende chamar nossa atenção para o Egito e, diante de uma situação sócio-histórica particular, para o seu contraponto com Roma.

Esse colorido ganhará uma nova dimensão se o confrontarmos com os versos finais do próprio livro 4, v. 528-58, no momento conclusivo do *epyllion* de Orfeu e Eurídice.³⁴⁸ As discussões em torno do *epyllion* identificam pelo menos dois comportamentos interpretativos:³⁴⁹ em primeiro lugar, na esteira da tradição serviana, há quem assuma (WILKINSON, 1997, p. 108-20) que o *epyllion* teria resultado de uma substituição de um suposto louvor a Galo, depois de este ter caído em desgraça diante de Augusto; assim ocorrendo, a peça digressiva foi interpretada como uma parte desconectada do restante do poema; nosso poeta, então, se viu na tarefa de compor versos decorativos, de elaborar um ornamento adicional fortemente caracterizado por construções elegantes. Em segundo lugar, por oposição, há aqueles (para citar alguns: PARRY, 1972, p. 51-2; PUTNAM, 1979, p. 3-16,

³⁴⁸ O célebre *epyllion* de Aristeu, Orfeu e Eurídice ocupa a segunda metade das *G.* 4, v. 315-558. Uma seção muito bem elaborada; nela ocorre o que a crítica literária chama de *ring composition*, ou seja, metaforizando um anel, os temas são repetidos em ordem inversa (representativamente: A B C B¹ A¹), criando uma unidade simétrica. Nesse *epyllion*, a *ring composition* se verifica na estrutura A B C D C¹ B¹ A¹, ou seja, Aristeu (317-32), Cirene (333-418), Proteu (418-52), Orfeu (453-527), Proteu (528-29), Cirene (530-47), Aristeu (548-58) (cf. Helena Dettmer, 'ring composition' in *VE*). O *epyllion* em si abre-se com um proêmio – característico de um “proêmio do meio” (CONTE, 2007, p. 219-31) – de feições épicas. Aristeu invoca sua mãe Cirene e lamenta (relembra-nos Míles (1980, p. 259-60), ao modo do lamento de Aquiles à sua mãe em *Il.* 1.348-56) a perda de suas abelhas por causa da praga e da fome (v. 317-332); Cirene ouve o clamor do filho e convida Aristeu para adentrar em seus domínios, nas profundezas do rio Peneu; as ninfas da deusa são descritas e sua mansão de cristal bem ornamentada (v. 333-86); por orientação de Cirene, Aristeu precisa consultar Proteu, um deus marinho; ele pode explicar a Aristeu a razão da morte de suas abelhas; no entanto, capturar Proteu não é tarefa simples, e Cirene orienta seu filho a fazê-lo (v. 387-414); Aristeu segue as orientações de sua mãe e, enquanto Proteu repousa, ele acorrenta o adivinho, que tenta enganar Aristeu transformando-se em muitas formas (v. 415-452); Proteu narra a Aristeu a razão da perda da colmeia: o apicultor, filho de Cirene, tentou violentar a esposa de Orfeu, Eurídice; esta, ao tentar escapar, pisou numa serpente, o que lhe causou a morte; tal crime é a origem da ira de deuses e, mormente, das ninfas companheiras de Eurídice; o mito de Orfeu à busca de sua esposa no Hades é narrado (v. 453-506); a desdita de Orfeu por ter perdido novamente sua transforma-o numa figura avessa aos himeneus; por desprezar mulheres da Trácia, ele tem o corpo despedaçado num rito báquico (v. 507-27).

³⁴⁹ Vale registrar as leituras que se dedicam à estrutura do *epyllion*. O modelo de Catulo 64 foi produtivo entre os críticos (OTIS, 1964, p. 190-214; PERUTELLI, 1980, p. 59-76); Conte (1986, p. 130-40) faz uma leitura do ponto de vista da estrutura e do conteúdo, ou seja, a oposição criada entre Aristeu e Orfeu, entre sucesso e fracasso, tipifica a oposição entre dois modos de vida, a geórgica e a erótica, entre dois tipos de poesia, a do campo e a da paixão – pela perspectiva do gênero poético, essa análise de apropinqua da célebre análise da *E.* 10. O artigo de Jasper Griffin (1979, p. 61-80) oferece uma vasta bibliografia sobre as *G.* 4 e discussões quanto ao episódio de Aristeu.

270-2; MILES, 1980, p. 257-66) – mas sem deixar de reconhecer o valor artístico dos versos – que entendem o *epyllion* como uma seção original, estritamente conectada com todo o poema.

*Haec Proteus, et se iactu dedit aequor in altum,
 quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit.
 at non Cyrene; namque ultro adfata timentem: 530
 ‘nate, licet tristis animo deponere curas.
 haec omnis morbi causa, hinc miserabile Nymphae,
 cum quibus illa choros lucis agitabat in altis,
 exitium misere apibus. tu munera supplex
 tende petens pacem et facilis uenerare Napaeas; 535
 namque dabunt ueniam uotis irasque remittent.
 sed modus orandi qui sit prius ordine dicam:
 quattuor eximios praestanti corpore tauros,
 qui tibi nunc uiridis depascunt summa Lycaeï,
 delige et intacta totidem ceruice iuuenas. 540
 quattuor his aras alta ad delubra dearum
 constitue et sacrum iugulis demitte cruorem
 corporaque ipsa boum frondoso desere luco.
 post, ubi nona suos Aurora ostenderit ortus,
 inferias Orphei Lethaea papauera mittes 545
 et nigram mactabis ouem lucumque reuises;
 placatam Eurydicen uitula uenerabere caesa. ’
 Haud mora, continuo matris praecepta facessit:
 ad delubra uenit, monstratas excitat aras,
 quattuor eximios praestanti corpore tauros 550
 ducit et intacta totidem ceruice iuuenas.
 post, ubi nona suos Aurora induxerat ortus,
 inferias Orphei mittit lucumque reuisit.
 hic uero subitum ac dictu mirabile monstrum
 aspiciunt, liquefacta boum per uiscera toto 555
 stridere apes utero et ruptis efferuere costis,
 immensasque trahi nubes, iamque arbore summa
 confluere et lentis uuam demittere ramis.*

Isso disse Proteu, e se lançou³⁵⁰ para a alta superfície,
 e onde se lançou, espumante onda sob o turbilhão torceu.
 Mas não Cirene; pois, por sua vez, disse ao temente: 530
 ‘filho, é lícito depor do espírito as tristes preocupações.
 Essa é a causa de toda a doença, daí as Ninfas,
 com quem ela celebrava os coros nos altos bosques,
 miserável fim deram às abelhas. Tu, suplicante, presentes
 oferece, buscando a paz, e venera as acessíveis Napeas;³⁵¹ 535
 pois darão vênias aos votos e retirarão as cóleras.
 Mas o modo de suplicar qual seja, antes em ordem direi:
 quatro selecionados touros de corpulência distinta,

³⁵⁰ Em latim, *se iactu dedit*; o verbo *do*, OLD 19b, usado em expressões diversas com a ideia de lugar ou com nuance de movimento, normalmente em construções passivas ou reflexivas.

³⁵¹ *Napaeas*, Ninfas dos vales dos bosques. Segundo Mynors (1994, p. 322), do grego *νάπη*, “vale coberto de bosques”, decerto tem origem na poesia helenística; a rigor, de origem adjetiva, *ναπαῖος*, porém, empregada como substantivo aqui; palavra rara em poesia, diz-nos Mynors, ocorre somente em Virgílio e em poetas posteriores (cf. Estácio *Theb.* 4.255, 9.386).

que a ti agora pastam os cimos do verdejante Liceu,
 separa e outras tantas novilhas de cerviz intacta. 540
 A eles, quatro altares junto aos altos templos das deusas
 erige e das gargantas o sacro sangue verte
 e os próprios corpos bovinos em frondoso bosque deixa.
 Depois, quando nona Aurora tiver mostrado seu surgir,
 as ofertas de Orfeu, as papoulas do Letes, oferecerás 545
 e uma ovelha negra sacrificarás e revisitarás o bosque;
 a aplacada Eurídice venerarás com novilha imolada.’
 Sem demora, logo os preceitos da mãe executa:
 ele vai aos templos, erige os altares indicados,
 quatro selecionados touros de corpulência distinta 550
 leva e outras tantas novilhas de cerviz intacta.
 Depois, quando nona Aurora tiver conduzido seu surgir,
 as ofertas de Orfeu oferece e revisita o bosque.
 Ali, de fato, um prodígio súbito e admirável de se dizer
 observam: pelas decompostas vísceras dos bois, de todo 555
 o ventre, abelhas a zunirem e ferverem dos rompidos costos
 e imensas nuvens a se arrastarem, e já, no cimo da árvore,
 a confluir e a pender o cacho dos flexíveis ramos.

Tendo Aristeu descoberto a causa da morte de suas abelhas, Cirene, sua mãe, orienta-o quanto ao processo de um novo sacrifício. Ele deve, como um suplicante (v. 534, *supplex*), venerar as Ninfas, as companheiras de Eurídice, e o modo de suplicar (v. 537, *modus orandi*) deve seguir criteriosamente a ordem (*ordine dicam*) descrita por Cirene: são exigidos quatro touros (v. 538, *quattuor... tauros*), distintos quanto à corpulência, que pastam os cimos do verdejante Liceu, na Arcádia, quatro novilhas de cerviz nunca tocada, ou seja, que nunca sentiram o peso do jugo e do trabalho (v. 540, *intacta... ceruice*), quatro altares junto aos templos das ninfas devem ser erigidos – aqui de modo similar aos v. 297-8, a anáfora de *quattuor... quattuor* – (v. 541, *quattuor... aras alta ad delubra dearum*), e sobre eles o sangue sagrado (v. 542, *sacrum... cruorem*) dos animais deve ser vertido, as carcaças são deixadas no bosque; depois de nove dias, devem ser ofertadas as papoulas do Lete – oferendas de Orfeu (v. 545, *inferias Orphei*) –, uma ovelha negra deve ser sacrificada (v. 546, *nigram mactabis ouem*) e o bosque revisitado; Eurídice, aplacada, é venerada com a imolação de uma novilha (v. 547, *placatam Eurydicen uitula uenerabere caesa*). Sem demora, Aristeu executa os preceitos de sua mãe (v. 548, *matris praecepta facessit*). Nos versos 549-53, vemos uma repetição das orientações de Cirene, à maneira dos épicos homéricos. Após a execução do ritual, um prodígio repentino e admirável de se dizer ocorre (v. 554, *subitum ac dictu mirabile monstrum*): das vísceras surgem inúmeras abelhas que zunem, fervilham como imensas nuvens e pendem das árvores como cachos de uva (v. 555-8).

O rito termina com restauração das abelhas. Particularmente sugestiva é imagem final de um cacho de uva (*uuam*) terminando as *G.* 4; tal imagem pode ser lida em conexão

com o instigante texto de Alden Smith (2007, p. 52-86; *cf.* nota 80), que propõe uma leitura de reabilitação de Baco nas *G.* A figura do deus do vinho ficou associada à figura política de Marco Antônio, e, sugere Smith, a fama do deus ficou maculada com o estilo de vida demasiadamente alcoólatra de Antônio.³⁵²

Deparamo-nos, assim, com uma segunda *bugonia*, substancialmente diferente da descrita nos versos 281-314. A primeira é grotesca e espantosa, uma espécie de sacrifício³⁵³ que toca o ouvinte por sua descrição um tanto hedionda, não há derramamento de sangue, apenas um animal é morto; a segunda é um sacrifício solene, o vocabulário é todo elevadamente sacrificial (*supplex, ueniam, uotis, orandi, aras, delubra, sacrum, cruorem, inferias, mactabis, placatam, uenerabere, caesa*); a primeira é uma prática egípcia, oriental, a segunda é uma prática mítica, que nos leva de volta aos poemas homéricos; é um rito, sobretudo, ocidental.

A imagem das abelhas é o enigmático fio condutor das *G.* 4. A colmeia e as abelhas servem como metáfora para a sociedade romana. E, especificamente quanto às abelhas, Jasper Griffin (1979, p. 61-80), em importante estudo, percebeu certa ironia na figura das abelhas nas *G.* 4., mormente v. 51-87, acima traduzidos: segundo ele, Virgílio produz uma omissão literária e clássica, a saber, a das abelhas como uma metáfora aplicada aos poetas; o mantuano prefere dar lugar a uma batalha épica entre dois enxames, estabelecendo um profundo contraponto com o caráter belicoso romano (e humano); decerto, uma forte sugestão se estabelece, a de imaginar que as duas abelhas chefes, em *G.* 4.89-90, metaforizam Otávio e Marco Antônio: *deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit, dede neci; melior uacua sine regnet in aula*; ora, se nos voltarmos ao final das *G.* 1, v. 500-1, Otávio é chamado de *iuuenis*, o jovem, sobre o qual se deposita a esperança da transformação de uma era caótica (*hunc saltem euerso iuuenem succurere saeclo | ne prohibete*: “a esse jovem, pelo menos, de socorrer o século revirado | não proibais!”); de modo similar, em *G.* 4. 445, Aristeu também é chamado de *iuuenis*, que vai à busca da restauração da colmeia perdida; acresça-se que nenhuma indicação poderia ser mais instigante que *G.* 4. 201, em que as abelhas são chamadas de *Quirites*, numa alusão às origens do povo romano e aos princípios da *uirtus*, do *labor* e da *fortitudo*.

Nos versos finais do poema, em que se vê um epílogo sugestivo e metapoético – fortemente calimaquiano –, o mantuano cria um paralelo de notável simetria: nos quatro

³⁵² Cf. Plutarco, *Vit. Ant.* 60

³⁵³ Sobre a noção de sacrifício nas *G.* 4, ver Richard Thomas (1991, p. 211-218) e Thomas Habinek (1990, p. 209-223).

primeiros versos as atividades bélicas de Augusto, nos quatro últimos o ócio – *ignobilis*, “inglório”, mas *florens*,³⁵⁴ “distinto” – do próprio poeta; o mantuano assina o poema, põe seu selo, sua *sphragis*.³⁵⁵

*Haec super aruorum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum* 560
*fulminat Euphraten bello uictorque uolentis
per populos dat iura uiamque adfectat Olympo.
illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,* 565
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Isso sobre cultura dos campos e animais cantava
e sobre árvores, enquanto o magno César leva desastre 560
ao extenso Eufrates pela guerra e vencedor por povos
interessados oferece leis e aspira um caminho ao Olimpo.
Nesse tempo, a mim, Virgílio, nutria a agradável
Partenope, sendo excelso nos cuidados de ignóbil ócio,
eu que, em audaz juventude, compus poemas de pastores, 565
Títilo, a te cantei sob a coberta de copada faia.

Um final que parece retomar e projetar a poesia virgiliana, ou seja, evoca o poema ora cantado (*haec super aruorum cultu pecorumque canebam*), parece anunciar, pelo tom bélico, o poema futuro (*Caesar dum magnus ad altum fulminat Euphraten*) e alude ao poema da juventude (*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*). Não apenas isso; nosso poeta escolhe esse final para contrastar a figura de Aristeu com a de César Augusto, bem como para contrastar a imagem do imperador com a do poeta. Levando em conta todo o livro 4, outro contraste parece ficar sugerido, a saber, o sociedade das abelhas e a real situação sócio-histórica de Roma. O epílogo configura-se um lugar de convergência de múltiplas instâncias, a literária, a cultural, a histórica e a política.

Na linha teórica proposta, certamente parece possível afirmar que os leitores imediatos do poema se viram surpreendidos como a vida social das abelhas; a cena

³⁵⁴ Talvez com forte nuance de “belo”, “criativo”; *OLD* 2a traz a acepção de “próspero”, “florido”; o adjetivo *ignobilis* cria uma oposição entre atividade de César e do poeta; por outro lado, *florentem* valoriza o ócio do poeta em oposição à ocupação bélica de César. Daí, assim nos parece, a nuance de “ilustre”, “distinto”, “excelso” (*OLD* 3a).

³⁵⁵ Foi um tópico literário entre os poetas antigos escrever seus nomes em seus poemas (Hesíodo, *Theog.* 22; *Hymn Hom. Ap.*, 166-76). Segundo Mynors (1994, p. 323), Theognis 19-26 chama isso de σφραγίς, tornando um aspecto regular da prática literária grega. Thomas (1998, p. 239) destaca que, no período alexandrino, esse tópico tornou-se proeminente; Nicandro, por exemplo, assinou suas obras (cf. *Ther.* 957-8; *Alex.* 629-30); Thomas, no entanto, sugere que foi por alusão a Calímaco, que conclui seu poema *Aetia* de modo similar (fr. 112, Pf.; cf. HARDER, 2012, Vol. 2, p. 856). Outro aspecto calimaquiano, segundo Thomas, é a menção a César Augusto, em paralelo à proeminência de Berenice no final dos *Aetia* (fr. 110, Pf.). No período augustano, a *sphragis* foi por vezes praticada (cf. Propércio 1.22; Horácio *Od.* 3.30; Ovídio *Met.* 15.871-9); em Virgílio, apenas nesses versos.

englobante, a apicultura, compunha o ambiente intelectual e literário dos romanos dos anos 30 a.C.; a cena genérica cria o espaço para que o tema da apicultura se sirva do modo de falar das instruções com nuance das regras rituais; e os hexâmetros cuidadosamente construídos – do ponto de vista do estilo, das figuras de linguagem e das imagens da mitologia, arrebatam a atenção do leitor. Assim, a *bugonia*, em seus dois momentos distintos, e tomada como parte de todo o livro 4, pode ser vista, nos parece, como um cenário enunciativo muito particular; ele dialoga intensamente com a memória discursiva da comunidade da qual o poema participa. Na disposição das *G.* 4, o rito da *bugonia* antecipa e termina a digressão em que o *epyllion* de Orfeu e Eurídice é apresentado.

Por fim, vimos que a *bugonia*, nos dois momentos em que ocorre, pode sim constituir-se uma cena de restauração. A cena grotesca e torpe da primeira *bugonia*, praticada no Egito, dá lugar a uma cena sublime – de um sacrifício religioso elevado –, a uma cena mítica da segunda *bugonia*. Aristeu é um personagem que está empenhado na restauração de sua colmeia; Otávio (um tipo de Aristeu na segunda *bugonia*) poderia igualmente atuar como uma personagem interessada na restauração de Roma; é oportuno pensar que a possível personagem Aristeu-Otávio da segunda *bugonia* contrapõe-se à expressão *si quem* (v. 281), “se alguém, se um qualquer” da primeira, ou seja, ao personagem indeterminado que teria perdido sua colmeia e que estaria diretamente interessado na restauração dela. Essa restauração vem encenada através de um contraste entre a beleza e a torpeza, entre o brutal e o sublime, entre o oriente e o ocidente. Uma ambivalência permanece. Seja como for, a leitura alegórica das abelhas, que subjaz à crítica das *G.*, só é possível em razão da situação sócio-histórica do poema; o que deve ser considerado é que tal situação não é um mero contexto exterior, antes compõe a condição mesma de surgimento da obra.

5.4. Resumo do capítulo

O presente capítulo tentou ser prático, exemplar, quanto à proposta teórica até aqui discutida. Em linhas gerais, a apicultura é o fio condutor do livro; a linguagem de preceitos permanece marcante; mas o aspecto artístico, sobretudo o métrico, pelo qual a enunciação se apresenta, é fortemente ampliado, valorizado. A linguagem é surpreendentemente militar, bélica, do início ao fim. O cotejo com diferentes textos antigos que tratam sobre abelhas, decerto, ratificaria a sensação de que as *G.* 4 são uma peça singular, não apenas em razão do estilo, mas também em razão das cenas de enunciação.

Nosso poeta mobiliza o arcabouço cultural – vivo na memória discursiva dos leitores –, técnico e literário sobre o tema da apicultura, serve-se da linguagem de preceitos, encenando uma coletânea de saberes técnicos sobre o mesmo tema, e teatraliza essas duas instâncias por meio da poesia hexamétrica. O *De re rustica* de Varrão é uma composição contemporânea das *G.*; na esteira dos estudos tradicionais, é comum partir do pressuposto de que Varrão (*Rust.* 3.16) dialoga com Virgílio (*G.* 4) e, nesses termos, nosso poeta alude ao prosador. A pesquisa intertextual dá conta de discutir a presença de Varrão em Virgílio e os efeitos decorrentes dela. No entanto, parece muito pertinente o modo particular como cada autor faz uso do direito de se expressar, ou melhor, como cada autor encena seu discurso. Nossa pesquisa tem em vista o poema virgiliano, mas a prosa varroniana acaba por ser contemplada. Se de um ponto de vista temático e do gênero discursivo – diríamos do ponto de vista da cena englobante e da cena genérica – o *Rust.* e as *G.* se aproximam, é do ponto de vista da cenografia que cada obra demarca sua particularidade no tempo e no espaço.

Assim, toda a riqueza dos hexâmetros virgilianos – percebida nos versos áureos, quiasmos, assonâncias, metonímias, anáforas etc. –, toda a linguagem eivada de paradoxos e imagens míticas conduz os receptores do poema por uma linguagem de preceitos que parece exceder os limites técnicos e alcançar uma instância militar e política. Vale notar que, conforme discutimos, não se configura novidade que a sociedade das abelhas seja uma metáfora para a sociedade romana. No entanto, a real contribuição da cenografia discursiva é a de captar de que modo o processo comunicativo se institui, de que modo a palavra é tomada ou de que modo o discurso se apresenta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta central de nossa tese teve seu ponto de partida em um problema: como entender o fenômeno “texto clássico”? Uma questão anterior e mais ampla seria: o que é um texto? E por que classificamos uma categoria de textos como “clássicos”? A tradição filológica, mais preocupada com o estabelecimento do texto, parece sugerir, em grande medida, um caminho mais conservador. Nossa pesquisa propôs um caminho que problematiza o conservadorismo filológico enquanto método de análise.

O princípio que de início contrapôs esse conservadorismo deve ser relembrado: um texto, quer antigo, quer moderno, não é uma instância estável, perene, fechada em si mesmo; antes é um fenômeno aberto, dinâmico, paradoxal, sempre múltiplo, sempre produtivo. À guisa de exemplo, pelos parâmetros da textualidade de Gerard Genette (2010, p. 11), um texto é considerado clássico por ter sido orientado por coordenadas diversas que margeiam o próprio texto, por exemplo, título, subtítulo, notas marginais, ilustrações, a biografia do autor etc. (o paratexto); também por ser acompanhado pelos “textos” que orientam e regulam as opiniões sobre o próprio texto, a saber, os comentários, os ensaios, as notas críticas etc. (o metatexto); por ter mantido uma relação dialógica com uma gama de outros textos, com a tradição, sentida nas citações, alusões etc. (o intertexto); por ser inserido em debates conceituais aceitos pela recepção ou pela comunidade interpretativa, por exemplo, debates sobre gênero literário, gênero discursivo, modos enunciativos etc. (o arquitexto). Em tal configuração, Gerard Genette põe em relevo que o verdadeiro objeto da poética seria a transtextualidade; e um princípio mais amplo se alça, ou seja, de que o texto literário sempre se encontra na interseção de múltiplas interferências externas.

Outro princípio valioso que emergiu de nossa discussão foi o de que o ato de interpretar é, sobretudo, um situar-se historicamente; a prática hermenêutica é sempre uma contingência. Assim, é certo dizer que a noção de “clássico” aplicada a textos da antiguidade greco-latina está, para nós, desde início sempre presente; trata-se de uma noção que nos antecede sempre. Decerto, no entanto, haveria algum consenso quanto à afirmação de que nenhum texto nasce clássico. Para tal, faz-se necessária a história da recepção: nenhuma composição, em sua origem, alcança a posição de “clássico” até que seja recebida por um público, até que esse mesmo público crie mecanismos diversos pelos quais a composição se mostre imprescindível de ser lida e relida, repetida, discutida, criticada e comentada. Essa necessidade, é forçoso lembrar, não parece decorrer de uma virtude inata ao texto dito “clássico”, antes decorre de uma relação mútua entre os autores, os textos e a comunidade

interpretativa; são essas três instâncias que sustentam e permitem que um texto seja “clássico”.

As palavras acima reproduzidas ecoam dois grandes temas tratados na presente tese, como se percebe, o da textualidade e o da hermenêutica. É preciso que se note, no entanto, que esses dois grandes temas nos colocam em certa aporia: se nos contrapomos à noção de sistema fechado, é forçoso que se reconheça que a ideia de sistema literário; ainda que tenha sido problematizada, persiste na abordagem desses dois grandes temas.

Outro grande tema foi o do discurso. É preciso lembrar, no entanto, que discurso não é texto, muito embora o texto seja parte constituinte do discurso. O termo discurso mostrou-se de difícil conceituação; seria, a rigor, um tudo que rodeia o próprio discurso, ao mesmo tempo um tudo ao qual não temos completo acesso. Não sendo texto (no sentido mais conservador), a melhor definição de discurso ainda continua sendo, segundo pensamos, a que entende a noção como “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 15). A ideia de texto, conforme lembramos, é que deve ser ampliada: é justamente nas múltiplas instâncias de texto, no tudo à sua volta – seu contexto –, que discurso deixa seus rastros.

Ao longo da pesquisa, pareceu-nos que a tentativa de estudar uma obra da literatura antiga pela definição de discurso supracitada naturalmente problematizou a ideia de fechamento do texto a um sistema literário. A análise de um texto antigo deve levar em conta as condições de surgimento da obra, suas condições históricas, que são instâncias imprescindíveis, se pressupomos que uma obra literária é uma enunciação. Pareceu-nos, no entanto, que essas condições não se mostram explicitamente; elas apenas poderiam ser percebidas se conferíssemos à obra um espaço instituído. Nesse sentido, a proposta de Dominique Maingueneau (2001, 2006) da cenografia discursiva tratou desse espaço. A metáfora teatral, na esteira da pragmática, permitiu captar o modo de inscrição histórica, a situação de enunciação do poema estudado: um poema sobre o campo, em linguagem de preceitos e em versos hexamétricos, na Roma dos anos 30 a.C. A tarefa de chegar ao texto literário antigo com tais pressupostos não poderia ignorar todo o arcabouço conservador que, em linhas gerais, envolve a antiguidade – esse conservadorismo é um traço que nos antecede e é constitutivo da própria concepção de texto antigo –; nesse sentido, estamos sempre revisitando os textos antigos – e todo o seu conservadorismo –, ainda que nossas pesquisas se concentrem em abordagens modernas; eles sempre têm algo adizer para nós e sobre nós. Vale lembrar, diante do que foi apresentado, que é a noção de “documento” enquanto objeto autônomo e enquanto guardião de um espírito que se configurou problemática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições, Traduções e Comentários

- ADLER, A. (Ed.). *Lexicographi Graeci: Suidae Lexicon*. Vol. 1. München – Leipzig: Saur. 2001.
- ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT. Paris: Seuil, 1980.
- ARISTOTELES. *Ars Rhetorica*. Ed. Rudolf Kassel. Berlin: De Gruyter, 1976.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores: Aristóteles, Vol. 2), 1991.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Ed. with transl. by Stephen Halliwell. [acompanhado de LONGINUS. *On the Sublime*. Ed. with transl. by W. H. Fyfe, revised by Donald Russell; DEMETRIUS. *On Style*. Ed. and transl. by Doreen C. Innes, based on w. Rhys Robert]. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1995.
- APOLLONIUS. *Argonautica*. Ed. with transl. by R. C. Seaton. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1912.
- AULU-GELLE. *Les Nuits Attiques*. Tome II (livres V-IX) Texte établi et traduit par R. Marache. Paris: Les Belles Lettres, 1978.
- BECKBY, H. (Ed.) *Anthologia Graeca*. Buch 7-8. München: Heimeran, 1957.
- CALLIMACHUS. Ed. Rudolfus Pfeiffer. Vol. I: Fragmenta; Vol. II: Hymni et Epigrammata. Oxford: OCT, 1949.
- _____. *Aetia*. Edited by A. HARDER. Vol. I: Introduction, text, and translation. Vol. II: Commentary. Oxford: University Press, 2012.
- _____. *The Hymns*. Ed. with introduction, translation and commentary by S. A. STEPHENS. Oxford: University Press, 2015.
- _____. & LYCOPHRON. Ed. with transl. by A. W. Mair; ARATUS. Ed. with transl. by G. R. Mair. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1921.
- CATO. *De Agri Cultura*. Ed. Antonius Mazzarino. Leipzig: Teubner, 1982.
- _____. & VARRO. *On Agriculture*. With transl. By H. D. Hooper e revised by H. B. Ash. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 2006.
- CATULLUS. *Carmina*. Ed. Werner Eisenhut. Leipzig: Teubner, 1983.
- CICERO. *De Oratore*. Ed. Kazimierz F. Kumanieck. Leipzig: Teubner, 1969.
- _____. *De Republica*. Ed. K. Ziegler. Leipzig: Teubner, 1958.

- _____. *Brutus*. Ed. Henrica Malcovati. Leipzig: Teubner, 1970.
- _____. *Orator*. Ed. Rolf Westman. Leipzig: Teubner, 1980.
- _____. (Pseud.) *Rhetorica ad Herennium*. Ed. with transl. by Harry Caplan. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1914.
- COLUMELLA. *On Agriculture*. In 3 vols., Vol. I, Books I-IV, Ed. with transl. by H. Boyd Ash, 1941; Vol. II, Books V-IX, Ed. with transl. E. S. Forster, E. H. Heffner, 1954; Vol. III, Books X-XII, Ed. with transl. E. S. Forster, E. H. Heffner. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1993.
- COURTNEY, E. *The Fragmentary Latin Poets*. Oxford: University Press, 2011.
- DE JONG, I. J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: University Press, 2004.
- DIONYSIUS of HALICARNASSUS. *On Literary Composition: being the greek text of the De Compositione Verborum*. Edited with introduction, translation, notes, glossary, and appendices by W. Rhys Roberts. London: Macmillan, 1910.
- FRIEZE, H. *The Tenth and Twelfth Books of the Institutions of Quintilian: with explanatory notes*. New edition revised and improved. New York: D. Appleton and Company, 1890.
- FUNAIOLI, H. (Ed.) *Grammaticae Romanae Fragmenta*. Lipsiae: Teubner, 1907.
- HALLIWELL, S. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. London: Duckworth, 1987.
- HEYNE, C. P. *Virgilius Maro: uarietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus*. Vol. I, Bucolica et Georgica. Lipsiae: Caspar Fritsch, 1800.
- HEYWORTH, S. J. *Cynthia: a companion to the text of Propertius*. Oxford: University Press, 2009.
- HOLLIS, A. *Fragments of Roman Poetry*. Oxford: University Press, 2007.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisséia*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOMERUS. *Odyssea*. Ed. Von der Muehll. Stutgard: Teubner, 1984.
- _____. *Ilias*. 2 Vols. Ed. Martin L. West. Munchen: Teubner, 2000-2006.
- HORACE. *On Poetry*. Vol. 2: The 'Ars Poetica'. By C. O. Brink. Cambridge: University Press, 1971.
- _____. *Satires: book I*. Ed. Emily Gowers. Cambridge: University Press, 2012.

- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HORATIUS. *Opera*. Ed. Shackleton Bailey. Berlin: Teubner, 2008.
- KEIGHTLEY, T. *Notes on the Bucolics and Georgics of Virgil*. With excursus, terms of husbandry, and a flora virgiliana. London: Whittaker & Co., 1846.
- LINDSAY, W. M. (Ed.) *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum siue Originum Libri XX*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- LIVY. *Ab Vrbe Condita*. Ed. with transl. by Even Sage. Vol. 11, Books 38-39. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1936.
- LUCRETIUS. *De Rerum Natura*. Ed. Joseph Martin. Leipzig: Teubner, 1969.
- MACROBIUS. *Saturnalia*. (Vol. I) Ed. Jacob Willis. Leipzig: Teubner, 1970.
- MANILIUS. *Astronomica*. Ed. George Goold. Leipzig: Teubner, 1985.
- MARTIAL. *Libri Epigrammaton*. Ed. W. Heraeus & Iacobus Borovskij. Leipzig: Teubner, 1976.
- MOREL, W. & BÜCHNER, K. (Eds.) *Fragmenta Poetarum Latinorum Epicorum et Lyricorum*. Editionem Quartam Auctam curavit Jürgen Blänsdorf. Berlin: Teubner, 2011.
- NICANDER. *The Poems and Poetical Fragments*. Ed. with a translation and notes by GOW, A. S. F. & SCHOLFIELD, A. F. Cambridge: University Press, 2002.
- OLIVA NETO, J. A. *O Livro de Catulo: tradução, introdução e notas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- OVERDUIN, F. *Nicander of Colophon's Theriaca: a literary commentary*. Leiden: Brill, 2014.
- OVID. *Amores: text, prolegomena and commentary*. Ed. J.C. McKeown. 3 Vols. Liverpool: Francis Cairns, 1987.
- OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André, prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.
- PEREIRA, M. A. *Quintiliano Gramático: o papel do mestre de gramática na Institutio Oratoria*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- PINDARUS. *Fragmenta*. Pars II. Eds. B. Snell & H. Maehler. Leipzig: Teubner, 1975.
- PLATO. *Opera*. Tomus I, Tetralogias I-II continens: Euthyphro, Apologia, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus, Sophista, Politicus. Ed. E. A. Duke *et al.* Oxford: OCT, 1995.
- _____. *Opera*. Tomus II, Tetralogias III-IV continens: Parmenides, Philebus, Symposium, Phaedrus, Alcibiades I, Alcibiades II, Hipparchus, Amatores. Ed. J. Brunet. Oxford: OCT, 1899.

_____. *Rempulicam*. Ed. S. R. Slings. Oxford: OCT, 2003.

_____. *On Poetry: Ion, Republic 376e-398b; Republic 595-608b*. Ed. P. MURRAY. Cambridge: University Press, 2003.

PLATON. *Oeuvres Complètes*. Tome XIV, Lexique de la Langue Philosophique et Religieuse de Platon. 1^a Partie (A-Λ), 2^a Partie (M-Ω). Par Édouard des PLACES. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

PLINIO. *Storia Naturale*. Ed. diretta da Gian Biagio Conte con la collaborazione di Alessandro Barchiesi e Giuliano Ranucci. Vol. I (Libri 1-6: Cosmologia e Geografia), Vol. II (Libri 7-11: Antropologia e Zoologia), Vol. III (Tomo 1, Libri 12-19: Botanica. Tomo 2, Libri 20-27: Botanica), Vol. IV (Libri 28-32: Medicina e Farmacologia), Vol. V (Libri 33-37: Minerologia e Storia dell'Arte). Torino: Giulio Einaudi, 1982-88.

PLINY. *Natural History*. Ed. with transl. by H. Rackhman and W. H. S. Jones. In 10 Vols. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1938-83.

POWELL, J. U. (Ed.) *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae. 323-146 a.C. Epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*. Chicago: Ares Publisher, 1981.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Edição bilíngue. Organização, introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

PROPERTIUS. *Elegiarum Libri IV*. Ed. Paolo Fedeli. Leipzig: Teubner, 2006.

QUINTILIAN. *Institutio Oratoria: book 2*. Eds. T. REINHARDT & M. WINTERBOTTOM. Oxford: University Press, 2006.

QUINTILIANO. *Il Libro Decimo de Instituzione Oratoria*. Commentato da Domenico BASSI. 2^a Edizione. Torino: Ermano Loescher, 1910.

QUINTILIANUS. *Institutionis Oratoriae Liber X*. A revised text by W. PETERSON. 2^a Ed. Oxford: Clarendon Press, 1954.

_____. *Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Tomus I (Libri I-VI); Tomus II (Libri VII-XII). Ed. M. Winterbottom. Oxford: OCT, 1970.

_____. *Institutionis Oratoriae Libri XII*. Pars prior (libri I-VI); pars secunda (libri VII-XII). Ed. Ludwig Radermacher. Leipzig: Teubner, 1971.

SCATOLIN, A. *A Invenção do Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares*, I, 9, 23. Tese de Doutorado/FFLCH/USP. São Paulo, 2009.

SENECA. *Letters from a Stoic: Epistulae Morales ad Lucilium*. Selected and translated with an introduction by Robin CAMPBELL. London: Penguin, 1969.

- _____. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Tomus I (Libri I-XIII), Tomus II (Libri XIV-XX). Ed. L. D. Reynolds. Oxford: OCT, 1965.
- _____. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. In 3 vols. Ed. with transl. by Richard Gummere. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1970.
- _____. *Selected Letters*. (Oxford World's Classics). Transl. With an introduction and notes by Elaine FANTHAM. Oxford: University Press, 2010.
- _____. *Letters on Ethics*. Transl. with a introduction and commentary by Margaret GRAVER and A. A. LONG. Chicago and London: University Chicago Press, 2015.
- SÉNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. 2ª Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- SKUTSCH, O. *The Annals of Quintus Ennius*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- SLATER, W. *Aristophanis Byzantii Fragmenta*. Sammlung griechischer und lateinischer Grammatiker, Vol. 6. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1986.
- STATIUS. *Achilleis*. Ed. Aldo Marastoni. Leipzig: Teubner, 1974.
- SUETONIUS. *The lives of the Caesares*. In 2 Vols. Ed. with transl. by J. C. Rolfe. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1979.
- VARRÃO. *Das Coisas do Campo*. Introdução, tradução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- VARRO. *On the Latin Language*. In 2 Vols. Ed. with transl. by Roland Kent. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1938.
- VERDENIUS, W. J. *A Commentary on Hesiod Work and Days vv.1-382*. Leiden: Brill, 1985.
- VERGIL. *Eclogues*. Cambridge Greek and Latin Classics. Text in Latin; commentary in English by R. COLEMAN. Cambridge: University Press, 1977.
- VERGILIUS. *Opera*. With a commentary by John CONINGTON, Vol. I, containing the *Eclogues* and *Georgics*. 4ª Ed., revised with corrected orthography and additional notes and essays by Henry NETTLESHIP. London: Whittaker & Co., 1881.
- _____. *Bucolica et Georgica*. With introduction and notes by T. E. PAGE. London: Macmillan & Co., 1898.
- _____. *Opera*. Ed. R. A. B. Mynors. Oxford: OCT, 1969.
- _____. *Aeneis*. Ed. Gian Biagio Conte. Teubner. Berlin: De Gruyter, 2005.
- _____. *Bucolica et Georgica*. Eds. Silvia Ottaviano et Gian Biagio Conte. Teubner. Berlin: De Gruyter, 2011.
- VIRGIL. *Aeneid 2: a commentary*. By Nicholas HORSFALL. Leiden, Boston: Brill, 2008.

- _____. *Aeneid 6: a commentary*. Vol. 2. By Nicholas HORSFALL. Berlin: De Gruyter, 2013.
- _____. *Aeneid 7: a commentary*. By Nicholas HORSFALL. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2000.
- _____. *Eclogues: a commentary*. By Wendell CLAUSEN. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- _____. *Georgics*. Vol. I (Books I-II). Cambridge Greek and Latin Classics. Text in Latin; commentary in English by R. F. THOMAS. Cambridge: University Press, 1990.
- _____. *Georgics*. Edited with a Commentary by R. A. B. MYNORS. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- _____. *Georgics*. Vol. II (Books III-IV). Cambridge Greek and Latin Classics. Text in Latin; commentary in English by R. F. THOMAS. Cambridge: University Press, 1998.
- _____. *The Eclogues & Georgics*. Ed. with introduction and notes by R. Deryck WILLIAMS. London: Bristol Classical Press, 2001.
- VIRGILE. *Les Géorgiques. Texte latin avec une étude littéraire, des notes critiques, des notes explicatives et un index des noms propres*. Ed. Paul LEJAY. Paris: Hachette, 1915.
- VIRGILIO. *Georgiche*. Introduzione di Gian Biagio Conte. Testo, traduzione e note a cura di Alessandro BARCHIESI. 2ª ed. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1983.
- VIRGILIUS. *Opera. Pars I, Bucolica et Georgica*. Ed. Albertus FORBIGER. Lipsiae: Hinrichs, 1845.
- _____. *Opera: Bucoliques et Géorgiques*. Avec un commentarie critique et explicatif, une introduction et une notice par E. BENOIST. Paris: Hachette, 1884.
- WARMINGTON, E. H. (Ed.) *Remains of Old Latin*. Vol. I: Ennius and Caecilius; Vol. III: Lucilius and The Twelve Tables. Cambridge, Massachusetts: Loeb, 1934 e 1938.
- WEST, M. L. *Hesiod, Theogony: edited with prolegomena and commentary*. Oxford: University Press, 1966.
- _____. *Hesiod Works & Days: edited with prolegomena and commentary*. Oxford: University Press, 1978.
- WILLIAMS, F. *Callimachus: Hymn to Apollo. A commentary*. Oxford: Clarendon Press, 1978.

Demais Estudos

- ACHARD, P. et al. *Papel da Memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- _____. 'Memória e produção discursiva do sentido.' In ACHARD, P. 1999, p. 11-21.

- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.
- ALBRECHT, M. *A History of Roman Literature: from Livius Adronicus to Boethius*. Vol. I translated with the assistance of Frances and Kevin Newman; Vol. II translated with assistance of Ruth R. Caston and Francis R. Schwartz. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996.
- ALTHUSSER, L. 'Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)'. In ŽIŽEK, S., 1996, p. 105-42.
- ANGERMULLER, J.; MAINGUENEAU, D.; WODAK, R. (Eds). *The Discourse Studies Reader: main currents in theory and analysis*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2014.
- AUSTIN, J. L. *How to do things wiht words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Entre a Opacidade e a Transparência: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Theory and History of Literature. Vol. 8. Transl. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARCHIESI, A. 'Lecture e Trasformazioni di un Mito Arateo (Cic. Aral. 17 Tr.; Verg. Georg. 2. 473 sg.)', *MD*, N. 6, 1981, p. 181-187.
- _____. *La Traccia del Modello: Effetti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa: Giardini, 1984.
- _____. 'Otto ponti su una mappa dei naufragi'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 209-26.
- BARTSCH, S. *Actors in the Audience: theatricality and doublespeak from Nero to Hadrian*. Cambridge: University Press, 1994.
- BATSTONE, W. 'Virgilian Didaxis: value and meaning in the Georgics.' In MARTINDALE, C. (Ed.), 1997, p. 125-144.
- BAYET, J. *Littérature Latine*. Paris: Armand Colin, 1965.
- BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria G. Novak e Maria L. Neri. Campinas: Pontes, 1991.

- _____. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.
- BETENSKY, A. 'The Bees and the Cyclopes in the Fourth *Georgic*'. *Vergilius*, Vol. 25, 1979, p. 26-31.
- BLOOM, H. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. 2ª Ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOMER, M. (Ed.), *A Companion to Ancient Education*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2015.
- BONNER, S. F. *Education in Ancient Rome from the Elder Cato to the Younger Pliny*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- BOYS-STONES, G. R. (Ed.) *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition: ancient thought and moderns revisions*. Oxford: University Press, 2003.
- BREMMER, J. & ROODENBURG, H. (Eds.) *A Cultural History of Gesture: from antiquity to the present day*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- BRUÈRE, R. 'Pliny the Elder and Virgil'. *CPh*. Vol. 51, nº. 4, 1956, p. 228-246.
- CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: University Press, 1972.
- _____. 'Virgil Eclogue 1.1-2: A Literary Programme?'. *HSCP*, Vol. 99, 1999, p. 289-293.
- CAMERON, A. *Callimachus and his Critics*. Princeton: University Press, 1995.
- CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Eds.) *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Vol. I, *La Produzione del Testo*. 2ª Ed. Roma: Salerno, 2004.
- CHANIOTIS, A. 'Theatricality beyond the theater. Staging public life in the hellenistic world'. *Pallas*, N. 47, 1997, p. 219-59.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CLAUSEN, W. 'An Interpretation of the *Aeneid*'. *HSCP*, 68, 1964a, p. 139-47.
- _____. 'Callimachus and Latin Poetry'. *GRBS*, Vol. 5, N. 3, 1964b, p. 181-96.
- CLAUSS, J. 'Vergil and the Euphrates Revisited'. *AJPh*, Vol. 109, N. 3, 1988, 309-320.
- _____. "'Domestici hostes": the Nausicaa in Medea, the Catiline in Hannibal'. In In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 165-186.
- CLAUSS, J. & CUYPERS, M. (Eds.) *A Companion to Hellenistic Literature*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2014.

- CLÉMENT-TARANTINO, S. 'La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, 2,9-82)'. *Interférences. Ars Scribendi*, N. 4, 2006, p. 1-26, <http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/>
- CONTE, G. B. 'A Proposito dei Modelli in Letteratura'. *MD*, N. 6, 1981, p. 147-160.
- _____. *Virgilio: Il genere e i suoi confini*. Milan: Garzanti, 1984.
- _____. *The Rhetoric of Imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Transl. Charles Segal. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- _____. *Genres and Readers: Lucretius, love elegy, Pliny's encyclopedia*. Transl. Glenn Most. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1994.
- _____. *Latin Literature: A history*. Transl. Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn Most. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999a.
- _____. 'S. HINDS, Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998'. (Resenha). *JRS*, Vol. 89, 1999b, p. 217-220.
- _____. *The Poetry of Pathos: Studies in Virgilian Epic*. Edited by S. J. Harrison. Oxford: University Press, 2007.
- _____. *Memoria dei Poeti e Sistema Letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Sellerio, 2012.
- _____. *Ope Ingenii: Experiences in textual criticism*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- _____. *Dell'Imitazione: Furto e originalità*. Pisa: Pacini Editore, 2014.
- CONTE, G. B. & BARCHIESI, A. 'Imitazione e arte allusiva. Modi e funzione dell'intertestualità'. In CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Eds.), 2004, p. 81-114.
- COYLE, M. *et al. Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge, 1991.
- COSSUTTA, F. *Elementos para a Leitura de Textos Filosóficos*. Trad. Angela de Noronha Begnami *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- COSTA, L. N. *Gêneros Poéticos na Comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*. Tese de Doutorado/IEL/Unicamp. Campinas, 2014.
- CULIOLI, A. *Pour une Linguistique de l'Énonciation: opérations et représentations*. Tome 1. Paris: Ophrys, 1990.
- _____. *Pour une Linguistique de l'Énonciation: formalisation et opérations de repérage*. Tome 2. Paris: Ophrys, 1999.
- _____. *Pour une Linguistique de l'Énonciation: domaine notionnel*. Tome 3. Paris: Ophrys, 1999.
- DAHLMANN, H. *Der Bienenstaat in Vergils Georgica*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1954.

- DALZELL, A. *The Criticism of Didactic Poetry: essays on Lucretius, Virgil, and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- DELLA CORTE, F. 'I primi lettori di Virgilio'. In *Atti de Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*. A cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Vol. I. Mantova, Roma, Napoli: Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 168-183.
- DEPEW, M. & OBBINK, D. (Eds). *Matrices of Genre: authors, canons, and society*. Cambridge: University Press, 2000.
- DETEL, W. *Foucault and Classical Antiquity: power, ethics and knowledge*. Cambridge: University Press, 2005.
- DOODY, A. 'Virgil the Farmer? Critiques of the Georgics in Columella and Pliny'. *CPh*. Vol. 102, n° 2, 2007, p. 180-197.
- _____. *Pliny's Encyclopedia: the reception of the Natural History*. Cambridge: University Press, 2010.
- DREW, D. L. 'The Structure of Vergil's Georgics'. *AJPh*, Vol. 50, n° 3, 1929, p. 242-254.
- DUBOIS, J. 'Énoncé et Énonciation'. *Langages*, n° 13, 1969, p. 100-110.
- DUBOIS, P. 'The Subject in Antiquity after Foucault'. In LARMOUR, D. H. J., MILLER, P. A., PLATTER, C. (Eds.), 1998, p. 85-103.
- DUCKWORTH, E. G. 'Vergil's Georgics and the Laudes Galli'. *AJPh*. Vol. 80, n° 3, 1959, p. 225-237.
- _____. *Vergil and Classical Hexameter Poetry: A Study in Metrical Variety*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.
- DUCROT, O. *Dire et ne pas Dire: principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann, 1972.
- _____. *La Preuve et le Dire: langage et logique*. Paris: Maison Mame, 1973.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- DURANTI, A. 'Language in context and language as context: the Samoan respect vocabulary.' In DURANTI, A. & GOODWIN, C. (Eds.), 1997, p. 77-99.
- _____. & GOODWIN, C. (Eds.) *Rethinking Context: language as an interactive phenomenon*. Cambridge: University Press, 1997.

- ECO, U. *Interpretación y Sobreinterpretación*. Con colaboraciones de Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; compilación de Stefan Collini. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Cambridge: University Press, 1998.
- EDMUNDS, L. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- EDWARDS, C. 'Epistolography'. In HARRISON, S. 2005, p. 270-83.
- ENOS, T. (Ed.). *Encyclopedia of Rhetoric and Composition: communication from ancient times to the information age*. New York & London: Taylor & Francis, 2010.
- FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. London: Longman, 1989.
- FARAL, E. *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e Siècle: recherché et documents sur la technique littéraire du Moye Age*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1962.
- FARRELL, J. *Vergil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic: the art of allusion in literary history*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.
- _____. 'The Phenomenology of Memory in Roman Culture.' *CJ*, Vol. 92, N° 4, 1997, p. 373-83.
- _____. 'Ovid's Virgilian Career'. *MD*, Vol. 52, 2004, p. 41-55.
- FARRELL, J. & PUTNAM, M. *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2010.
- FISH, S. *Is There a Text in This Class? The authority of interpretive communities*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1980.
- FOUCAULT, M. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: NRF Gallimard, 1969.
- _____. *Language, Counter-memory, Practice: selected essays and interviews*. Ed. by Donald Bouchard. Transl. from the French by Donald Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- _____. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- FOWLER, A. *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- FOWLER, D. 'On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 13-34.
- _____. *Roman Constructions: readings in postmodern latin*. Oxford: University Press, 2000.
- _____. 'The Didactic Plot.' In DEPEW, M. & OBBINK, D., 2000b, p. 205-19.
- GADET, F. & HAK, T. *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pécheux*. Trad. Bethania S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

- GALE, M. *Myth and Poetry in Lucretius*. Cambridge: University Press, 1994.
- _____. *Vergil on the Nature of Things: the Georgics, Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: University Press, 2000.
- _____. (Ed.). *Latin Epic and Didactic Poetry: genre, tradition and individuality*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2004.
- _____. 'Didactic Epic'. In HARRISON, S. (Ed.) 2005, p. 101-15.
- _____. 'Virgil's Metamorphoses: Myth and Allusion in *Georgics*'. In K. VOLK, 2008, p. 94-127.
- GENETTE, G. *Introdução ao Arquitexto* (1979). Lisboa: Vega, 1986.
- _____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GENETTE, G. & TODOROV, T. (Org.). *Théorie des Genres*. Paris: Seuil, 1986.
- GENTILI, B. *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica: da Omero al V secolo*. Roma: Laterza, 1995.
- GIANGRANDE, G. 'Arte Allusiva and Alexandrian Epic Poetry'. *CQ*, New Series, Vol. 17, n. 1, 1967, p. 85-97.
- GRAF, F. 'Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators.' in BREMMER, J. & ROODENBURG, H. (Eds.), 1991, p. 36-58.
- GREEN, C. M. C. 'Free as a Bird: Varro *De Re Rustica* 3'. *AJPh*, Vol. 118, N. 3, 1997, p. 427-448.
- GRIFFIN, J. 'The Fourth Georgic, Virgil, and Rome'. *G&R*, Vol. 26, N° 1, 1979, p. 61-80.
- _____. 'Genre and Real Life in Latin Poetry'. *JRS*, N° 71, 1981a, p. 39-49.
- _____. '*Haec super aruorum cultu*'. *CR*, New Series, Vol. 31, 1981b, p. 23-37.
- _____. *Latin Poets and Roman Life*. London: Bristol Classical Press, 1985.
- GRIFFIN, M. & MASTRONARDE, D. J. (Eds.) *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1990.
- GRIMAL, P. *Virgílio ou o Segundo Nascimento de Roma*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HAARHOLFF, T. J. 'The Bees of Virgil'. *G&R*, Vol. 7, N° 2, 1960, p. 155-70.
- HABINEK, T. 'Sacrifice, Society, and Vergil's Ox-Born Bee'. In GRIFFIN, M. & MASTRONARDE, D. J. (Eds.), 1990, p. 209-223.
- HALLERAN, M. 'It's Not What You Say: unspoken allusions in greek tragedy'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 151-164.

- HARDIE, P. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- _____. *Virgil* (Greece and Rome: new survey in the classics. N° 28). Cambridge: The Classical Association, 1998.
- _____. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002.
- _____. 'Cosmology and National Epic in the *Georgics* (2.458-3.48)'. In K. VOLK, 2008, p. 161-81.
- _____. *Lucretian Receptions: history, the sublime, knowledge*. Cambridge: University Press, 2009.
- HARRISON, S. 'Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist'. In P. HARDIE (ed.), 2002, p. 79-94.
- _____. (Ed.). *A Companion to Latin Literature*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2005.
- _____. *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: University Press, 2007a.
- _____. 'The primal voyage and the ocean of epos: two aspect of metapoetic imagery in Catullus, Virgil and Horace'. *Dictynna* [En ligne], n. 4, 2007b. Disponível em: <<http://dictynna.revues.org/146>>. Acesso em: 30 jun. 2012.
- HASEGAWA, A. P. *Os Limites do Gênero Bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. Coleção Letras Clássicas. São Paulo: Humanitas: 2011.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- HEINZE, R. *Virgil's Epic Technique*. Transl. by D. Harvey, H. Harvey and F. Robertson. Berkeley: University of California Press, 1993.
- HEITLAND, W. E. *Agricola: a study of agriculture and rustic life in the greek-roman world from the point of view of labour*. Cambridge: University Press, 1921.
- HENDERSON, J. *Morals and Villas in Seneca's Letters: places to dwell*. Cambridge: University Press, 2004.
- HENKEL, J. 'Vergil Talks Technique: Metapoetic Arboriculture in *Georgics* 2'. *Vergilius*, N. 60, 2014, p. 33-66.
- HINDS, S. "'Proemio al Mezzo": Allusion and the limits of interpretability'. In HINDS, S. & FOWLER, D. 1997a, p. 113-122.
- _____. 'Do-it-Yourself Literary Tradition: Statius, Martial and others'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997b, p. 187-207.
- _____. *Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. 'Generalizing about Ovid'. In P. KNOX (Ed.). 2006, p. 15-50.

- HINDS, S. & FOWLER, D. (Eds.). *MD*, Vol. 39, Memoria, Arte Allusiva, Intertestualità (Memory, Allusion, Intertextuality). Pisa – Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- HORSFALL, N. 'G. B. CONTE: The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets. Translated from the Italian; edited with a foreword by Charles Segal. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986'. (Resenha) *CR*, Vol. 37, N° 2, 1987, p. 304-305.
- _____. 'Bees in Elysium'. *Vergilius*, Vol. 56, 2010, p. 39-45.
- JAUSS, H. R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- JACOBSON, H. 'Aristaeus, Orpheus, and the Laudes Galli'. *AJPh*, Vol. 105, N. 3, 1984, p. 271-300.
- JAKOBSON, R. 'Linguística e Poética'. In *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2011, p. 150-207.
- JENKYNS, R. 'Virgil and Arcadia'. *JRS*, Vol. 79, 1989, p. 26-39.
- _____. 'Labor Improbis'. In K. VOLK, 2008, p. 128-37.
- KAster, R. 'Controlling reason: declamation in rhetorical education at Roma'. In TOO, Y. L. (Ed.), 2001, p. 317-37.
- KENNEDY, F. D. 'Virgilian Epic'. In MARTINDALE, C. (Ed.), 1997, p. 145-154.
- KNECHT, D. 'WILKINSON, L. P. The Georgics of Virgil: a critical survey. Cambridge: University Press, 1969'. (Resenha) *AC*, T. 39, Fasc. 1, 1970, p. 245-6.
- KNOX, P. (Ed.). *Oxford Reading in Ovid*. Oxford: University Press, 2006.
- KRISTEVA, J. 'Word, Dialogue, and Novel'. In *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. by Leon S. Roudiez. Transl. Thomas Gora et al. New York: Columbia University Press, 1980, p. 64-91.
- _____. *Σημειωτική (Semiotica I)*. Trad. Jose Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981.
- KROLL, W. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Hrsg. Carl von Reifitz. Leipzig: Verlag Classic Edition, 1924.
- KRONENBERG, L. *Allegories of Farming from Greece and Rome: philosophical satire in Xenophon, Varro, and Virgil*. Cambridge: University Press, 2009.
- LACAN, J. 'O Estádio do Espelho como Fundador da Função do Eu'. In ŽIŽEK, S., 1996, p. 97-103.
- LAIRD, A. 'Politian's Ambra and reading epic didactically'. In GALE, M., 2004, p. 27-48.

- LARMOUR, D. H. J., MILLER, P. A., PLATTER, C. (Eds.) *Rethinking Sexuality. Foucault and Classical Antiquity*. Princeton: University Press, 1998.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Trad. Rosado Fernandes. 5ª Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEACH, E.W. 'Transformations in the *Georgics*: Vergil's Italy and Varro's'. In *Atti de Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio*. A cura dell'Accademia Nazionale Virgiliana. Vol. I. Mantova, Roma, Napoli: Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 85-109.
- LEIGH, M. 'Servius on Vergil's Senex Corycius: New evidence'. *MD*, N. 33, 1994, p. 181-95.
- LORD, A. *The Singer of Tales*. 4ª ed. New York: Atheneum, 1971.
- _____. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- LOWRIE, M. 'S. HINDS: Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998'. (Resenha) *CW*, Vol. 92, Nº 4, 1999, p. 384-5.
- LYNE, R. O. A. M. *Further Voices in Vergil's Aeneid*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o Discurso Literário*. Trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.
- _____. *Les Termes Clés de l'Analyse du Discours*. Seuil, 1996b.
- _____. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- _____. *O Contexto da Obra Literária: enunciação, escritor e sociedade*. Trad. M. Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Análise de Textos de Comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Editora Cortez, 2002.
- _____. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- _____. *O Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Cenas da Enunciação*. Org. Sírio Possenti e Cecília P. de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MAINGUENEAU, D. & COSSUTTA, F. 'Os discursos constituintes'. Trad. Nelson Barros da Costa. In MAINGUENEAU, D. 2008, p. 37-54.
- MARZANO, A. *Roman Villas in Central Italy: a social and economic history*. Leiden & Boston: Brill, 2007.
- MARTIN, R. E GAILLARD, J. *Les Genres Littéraire à Rome*. Paris, 1990.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text: latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: University Press, 1993a.

_____. 'Descent into Hell: Reading Ambiguity, or Virgil and the Critics'. *PVS*, Vol. 21, p. 111-50, 1993b.

_____. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: University Press, 1997.

McCULLOH, W. 'KLINGNER, F. Virgils Georgica. Zurich: Artemis, 1963'. (Resenha) *CJ*, Vol. 61, N° 4, 1966, p. 187.

McGANN, J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

MILES, G. B. *Virgil's Georgics: a new interpretation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

MILLER, P. A. "'Catullan Consciousness, the 'Care of the Self,' and the Force of the Negative in History' In LARMOUR, D. H. J., MILLER, P. A., PLATTER, C. (Eds.), 1998, p. 171-203.

_____. 'S. HINDS: Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998'. (Resenha) *CPh*, Vol. 94, N° 94, 1999, p. 351-5.

MORGAN, L. 'Getting the measure of heroes: the dactylic hexameter and its detractors.' In GALE, M. R. (Ed.), 2004, p. 1-26.

MOUNTFORD, J. 'The Architecture of the Georgics'. *PVS*, N. 81, 1967, p. 25-34.

MURRAY, J. 'Hellenistic Elegy: out from under the shadow of Callimachus'. In CLAUSS, J. AND CUYPERS (Eds.), M. 2014, p. 106-116.

NAPPA, C. *Reading after Actium: Vergil's Georgics, Octavian and Rome*. Michigan: Ann Arbor, 2005.

NELIS, D. 'From Didactic to epic: Georgics 2.458–3.48.' In GALE, M. 2004, p. 73-107.

_____. 'Vergil's Library'. In FARRELL, J. & PUTNAM, M., 2010, p. 13-25.

NOCCHI, F. R. *Tecniche Teatrali e Formazione dell'Oratore in Quintiliano*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

O'HARA, J. *True Names: Vergil and the alexandrian tradition of etymological wordplay*. Ann Arbor, 1996.

_____. 'S. HINDS: Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998'. (Resenha) *CR*, Vol. 49, N° 1, 1999, p. 97-98.

_____. *Inconsistency in Roman Epic: studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*. Cambridge: University Press, 2007.

OLIVA NETO, J. A. 'Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (τόπος ἴδιος) nas poéticas de Aristóteles e Horácio'. In *Phaos*. N° 4, 2004, p. 111-8.

ONG, W. *Oralità e Scrittura: la tecnologia della parola*. Bologna: Il Mulino, 1986.

- OTIS, B. *Virgil: a study in civilized poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- PAPANGHELIS, T.; FRANGOULIDIS, S.; HARRISON, S. *Generic Interfaces in Latin Literature: Encounters, Interactions, and Transformations*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- PARRONI, P. 'Scienza e produzione letteraria'. In CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Eds). 2004, p. 469-505.
- PARRY, A. 'The Two Voices of Virgil's *Aeneid*'. *Arion*, 2.4, 1963, p. 66-80.
- _____. 'The Idea of Art in Virgil's *Georgics*'. *Arethusa*, Vol. 5, N. 1, 1972, p. 35-52.
- PARRY, M. 'Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style'. *HSCP*, Vol. 41, 1930, p. 73-147.
- _____. 'Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making: II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry'. *HSCP*, Vol. 43, 1932, p. 1-50.
- _____. 'Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song'. *TAPA*, Vol. 64, 1933, p. 179-197.
- PASQUALI, G. 'Arte allusiva.' In *Pagine Stravaganti*, Vol. 2, Florence 1968, p. 275-282.
- PÊCHEUX, M. 'Análise Automática do Discurso (AAD-69)'. In F. GADET & T. HAK. 1997, p. 61-161
- _____. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- _____. 'Papel da Memória'. In ACHARD, P. 1999, p. 49-57.
- PERKELL, C. 'A Reading of Virgil's Fourth Georgic'. *Phoenix*, Vol. 32, n. 3, 1978, p. 211-221.
- _____. 'On the Corycian Gardener of Vergil's Fourth *Georgic*'. *TAPA*, Vol. 111, 1981, p. 167-177.
- _____. *The Poet's Truth: a study of the poet in Virgil's Georgics*. Berkley, Los Angeles, London: University California Press, 1989.
- PERRET, J. 'KLINGNER, F. Virgils Georgica. Zurich: Artemis, 1963'. (Resenha) *Latomus*, Tom. 23, Fasc. 3, 1964, p. 621-2.
- PERUTELLI, A. 'L'Episodio di Aristeo nelle *Georgiche*: Struttura e tecnica narrativa', *MD*, N. 4, 1980, p. 59-76.
- PFEIFFER, R. *History of Classical Scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- PICHON, R. *Index Verborum Amatorium. Pars Altera*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- PLETT, H. F. *Intertextuality*. Belin: Walter de Gruyter, 1991.

- POLLITT, J. J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: University Press, 1986.
- POWELL, J. G. F. 'Dialogues and Treatises'. In HARRISON, 2005, p. 223-40.
- PREMINGER, A. & BROGAN, T. V. F. (Eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: University Press, 1993.
- PUTNAM, M. 'WILKINSON, L. P. The Georgics of Virgil: a critical survey. Cambridge: University Press, 1969'. (Resenha) *CPh*, Vol. 65, N° 4, 1970, p. 258-9.
- _____ 'The Virgilian Achievement'. *Arethusa*, Vol. 5, N. 1, 1972, p. 53-70.
- _____ *Virgil's Poem of the Earth: studies in the Georgics*. Princeton: University Press, 1979.
- _____ 'Italian Virgil and the Idea of Rome'. In K. VOLK, 2008, p. 138-60.
- QUINT, D. *Epic and Empire: politics and generics form from Virgil to Milton*. Princeton: University Press, 1993.
- RAMELLI, I. L. E., 'Late Antiquity and the Transmission of Educational Ideals and Methods: the western empire'. In BLOOMER, M. (Ed.), *A Companion to Ancient Education*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2015, p. 267-78.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London and New York: Routledge, 1994.
- RENÉ, M. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris, 1971.
- REYNOLDS, L. D. (Ed.) *Text and Transmission: a survey of the latin classics*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- RICOEUR, P. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- RIFFATERRE, M. *Sémiotique de la Poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- _____ *A produção do texto*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROSENMEYER, P. 'Her Master's Voice: Sappho's dialogue with Homer'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 123-150.
- ROSS, D. *Virgil's Elements: physics and poetry in the Georgics*. Princeton: University Press, 1987.
- _____ *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, elegy, and Rome*. Cambridge: University Press, 2010.
- RUTHERFORD, R. 'Authorial Rhetoric in Virgil's *Georgics*.' In K. VOLK, 2008, p. 81-93.
- SAINT-DENIS, E. 'WILKINSON, L. P. The Georgics of Virgil: a critical survey. Cambridge: University Press, 1969'. (Resenha) *Latomus*, T. 30, Fasc. 1, 1971, p. 181-3.

- SANTOS, M. M. 'O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio'. In *Letras Clássicas*. Nº 4, 2000, p. 191-265.
- SAUSURRE, F. *Curso de Linguística Geral*. Org. por Charles Bally, Albert Sechehaye, com colaboração de Albert Riedlinger. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHIESARO, A. 'Mega Nepios: Il destinatario nell'epos didascalico e progetto culturale nelle Georgiche' *MD*, N. 31, 1993, p. 129-147.
- _____. 'L'Intertestualità e i suoi Disagi'. In HINDS, S. & FOWLER, D., 1997, p. 75-109.
- SCHMITZ, T. A. *Modern Literary Theory and Ancient Text: an introduction*. Blackwell: Wiley-Blackwell, 2007.
- SCIARRINO, E. 'Hyperreality, intertextuality, and study of latin poetry'. *Arethusa*, Vol. 48, N. 3, 2015, p. 369-90.
- SELLAR, W.Y. *The Roman Poets of the Augustan Age: Virgil*. 3ª Ed. Oxford: Oxford University Press, 1897.
- SICKLE, J. B. 'Virgil Bucolics 1.1–2 and Interpretive Tradition: A Latin (Roman) Program for a Greek Genre'. *CPh*, Vol. 99, N.4, 2004, p. 336-353.
- SILK, M. 'Metaphor, metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur and other'. In BOYSTONES, 2003, p. 115-47.
- SILVA, M. M. P. 'Quis hoc credit? O leitor e as *Metamorfoses* de Ovídio'. *Nuntius Antiquus*, Vol. 8, Nº 2, 2011, p. 49-80.
- SILVEIRA, F. L. *Praecepta e Decreta na Epístola 94 de Sêneca*. Dissertação de Mestrado/IEL/Unicamp. Campinas, 2014.
- SLOANE, T. O. (Ed.) *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: University Press, 2001.
- SMITH, A. R. 'In Vino Civitas: The Rehabilitation of Bacchus in Vergil's *Georgics*'. *Vergilius*, Vol. 53, 2007, p. 52-86.
- _____. *Virgil*. (Blackwell Introductions to the Classical World). Blackwell: Wiley-Blackwell, 2011.
- SPURR, M. S. 'Agriculture and the Georgics'. *G&R*, Vol. 33, nº 2, 1986, p. 164-187.
- STEHLE, E. 'Virgil's *Georgic* 's: the threat of sloth'. *TAPA*, Vol. 104, 1974, p. 347-69.
- THEODORAKOPOULOS, E. 'Closure: the book of Virgil.' In MARTINDALE, C., 1997, p. 155-165.

THIBODEAU, P. *Playing the Farmer: representations of rural life in Vergil's Georgics*. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press, 2011.

THOMAS, G. T. 'Religious Background for Virgil's Bee Symbol in the *Georgics*'. *Vergilius*. Vol. 24, 1978, p. 32-6.

THOMAS, R. F. 'Virgil's *Georgics* and the Art of Reference'. *HSCP*, Vol. 90, 1986, p. 171-198.

_____. 'Prose into Poetry: Tradition and Meaning in Virgil's *Georgics*'. *HSCP*, Vol. 91, 1987, p. 229-260.

_____. 'The Sacrifice at the End of the *Georgics*, Aristaeus, and Vergilian Closure'. *CPh*. Vol. 86, N. 3, 1991, p. 211-218.

_____. 'The Old Man Revisited: Memory, reference e genre in Virg. Georg. 4.116-48'. *MD*, N. 29, 1992, p. 35-70.

_____. *Reading Virgil and his Texts: studies in intertextuality*. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

_____. *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge: University Press, 2004.

_____. 'Callimachus, the *Victoria Berenices*, and Roman Poetry'. In K. VOLK, 2008, p. 189-224.

THOMAS, R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: University Press, 1992.

_____. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: University Press, 1999.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectivas, 1968.

_____. *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TOO, Y. L. (Ed.). *Education in Greek and Roman Antiquity*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001.

_____. *The Idea of the Library in the Ancient World*. Oxford: University Press, 2010.

TOOHEY, P. *Epic Lessons: an Introduction to Ancient Didactic Poetry*. London: Routledge, 1996.

TREVIZAM, M. A. *Elegia Erótica Romana e a Tradição Didascálica como Matrizes Compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. Dissertação de Mestrado/IEL/Unicamp. Campinas, 2003.

_____. *Linguagem e Interpretação na Literatura Agrária Latina*. Tese de Doutorado/IEL/Unicamp. Campinas, 2006.

_____. 'Procedimentos retóricos e construção dos sentidos nas *Laudes Italiae* de Varrão e Virgílio'. In ASSUNÇÃO, T. R.; FLORES-JUNIOR, O.; MARTINHO, M. *Ensaio de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

_____. *Poesia Didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Coleção Bibliotheca Latina. Campinas: Editora da Unicamp, 2014a.

_____. *Prosa Técnica: Catão, Varrão, Vitruvius e Columela*. Coleção Bibliotheca Latina. Campinas: Editora da Unicamp, 2014b.

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

_____. 'A Sound Play on Aeneas' Name in the *Aeneid*: A Brief Note on VII.69.' *Vergilius*, Vol. 61, 2015, p. 125-29.

_____. 'G. B. CONTE: Dell'Imitazione: Furto e originalità. Pisa: Pacini Editore, 2014'. (Resenha) *Vergilius*, Vol. 61, 2015, p. 190-4.

VERNANT, P. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid and Manilius*. Oxford: University Press, 2002.

_____. (Ed.) *Vergil's Georgics* (Oxford Readings in Classical Studies). Oxford: University Press, 2008.

WALKER, J. *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford: University Press, 2000.

WEEDA, L. *Vergil's Political Commentary in the Elogues, Georgics and Aeneid*. Berlin: De Gruyter, 2015.

WEST, D. & WOODMAN, T. (Eds.) *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: University Press, 1979.

WEST, M. *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner, 1973.

WHITE, K. D. 'Virgil's knowledge of arable farming'. In *PVS*, Vol. 7, 1967-8, p. 11-22.

_____. 'WILKINSON, L. P. The Georgics of Virgil: a critical survey. Cambridge: University Press, 1969'. (Resenha) *The Agricultural History Review*, Vol. 19, Nº 1, 1971, p. 98-9.

WILKINSON, L. P. 'The Intention of Virgil's Georgics'. *G&R*, Vol. 19, N. 55, 1950, p. 19-28.

_____. 'The Georgics'. In *CHCL*². Cambridge: University Press, 1982, p.320-32.

_____. *The Georgics of Virgil: a critical survey*. New edition with a foreword and bibliography by Niall Rudd. Norman: University of Oklahoma, 1997.

_____. 'Pindar and the Proem to the Third *Georgics*'. In K. VOLK, 2008, p. 182-8.

WILLS, J. 'Divided Allusion: Virgil and the *Coma Berenices*'. *HSCP*, Vol. 98, 1998, p. 277-305.

_____. *Repetition in Latin Poetry: figures of allusion*. Oxford: University Press, 1996.

WISSE, J. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1989.

ZETZEL, J. 'S. HINDS: Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. Cambridge: University Press, 1998'. (Resenha) *Phoenix*, Vol. 53, Nº 1/2, 1999, p.171-3.

ŽIŽEK, S. (Org.) *Uma Mapa da Ideologia: Theodor Adorno et al.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Apêndice

Ep. 86 de Sêneca

Texto da edição de L. D. Reynolds, OCT.

SENECA LVCILIO SVO SALVTEM

[1] *In ipsa Scipionis Africani uilla iacens haec tibi scribo, adoratis manibus eius et ara, quam sepulchrum esse tanti uiri suspicor. Animum quidem eius in caelum ex quo erat redisse persuadeo mihi, non quia magnos exercitus duxit (hos enim et Cambyeses furiosus ac furore feliciter usus habuit), sed ob egregiam moderationem pietatemque, quam magis in illo admirabilem iudico, cum reliquit patriam quam cum defendit. Aut Scipio Romae esse debebat aut Roma in libertate. [2] “Nihil” inquit “uolo derogare legibus, nihil institutis; aequum inter omnes ciues ius sit. Vtere sine me beneficio meo, patria. Causa tibi libertatis fui, ero et argumentum: exeo, si plus quam tibi expedit, creui.” [3] Quidni ego admirer hanc magnitudinem animi, qua in exilium uoluntarium secessit et ciuitatem exonerauit? Eo perducta res erat ut aut libertas Scipioni aut Scipio libertati faceret iniuriam. Neutrum fas erat; itaque locum dedit legibus et se Liternum recepit tam suum exilium rei publicae inputaturus quam Hannibalis.*

[4] *Vidi uillam exstructam lapide quadrato, murum circumdatum siluae, turres quoque in propugnaculum uillae utrimque subrectas, cisternam aedificiis ac uiridibus subditam, quae sufficere in usum uel exercitus posset, balneolum angustum, tenebricosum ex consuetudine antiqua: non uidebatur maioribus nostris caldum nisi obscurum. [5] Magna ergo me uoluptas subiit contemplantem mores Scipionis ac nostros: in hoc angulo ille “Carthaginis horror”, cui Roma debet quod tantum semel capta est, abluebat corpus laboribus rusticis fessum. Exercebat enim opere se terramque (ut mos fuit priscis) ipse subigebat. Sub hoc ille tecto tam sordido stetit, hoc illum pauimentum tam uile sustinuit: at nunc quis est, qui sic lauari sustineat? [6] Pauper sibi uidetur ac sordidus nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserunt, nisi Alexandrina marmora Numidicis crustis distincta sunt, nisi illis undique operosa et in picturae modum uariata circumlitio praetextitur, nisi uitro absconditur camera, nisi Thasius lapis, quondam rarum in aliquo spectaculum templo, piscinas nostras circumdedit, in quas multa sudatione corpora exsaniata demittimus, nisi aquam argentea epitonia fuderunt. [7] Et adhuc plebeias fistulas loquor: quid cum ad balnea libertinorum peruenero? Quantum statuarum, quantum columnarum est nihil sustinentium sed in ornamentum positarum impensae causa! quantum aquarum per gradus cum fragore labentium! Eo deliciarum peruenimus ut nisi gemmas calcare nolimus.*

[8] *In hoc balneo Scipionis minimae sunt rimae magis quam fenestrae muro lapideo exsectae, ut sine iniuria munimenti lumen admitterent; at nunc blattaria uocant balnea, si qua non ita aptata sunt ut totius diei solem fenestris amplissimis recipiant, nisi et lauantur simul et colorantur, nisi ex solio agros ac maria prospiciunt. Itaque quae concursus et admirationem habuerant cum dedicarentur, ea in antiquorum numerum reiciuntur cum aliquid noui luxuria commenta est, quo ipsa se obrueret. [9] At olim et pauca erant balnea nec ullo cultu exornata: cur enim exornaretur res quadrantaria et in usum, non in oblectamentum reperta? Non suffundebatur aqua nec recens semper uelut ex calido fonte currebat, nec referre credebant in quam perlucida sordes deponerent. [10] Sed, di boni, quam iuuat illa balinea intrare obscura et gregali tectorio inducta, quae scires Catonem tibi aedilem aut Fabium Maximum aut ex Corneliis aliquem manu sua temperasse! Nam hoc quoque nobilissimi aediles fungebantur officio intrandi ea loca quae populum receptabant exigendique munditias et utilem ac salubrem temperaturam, non hanc, quae nuper inuenta est*

similis incendio, adeo quidem ut conuictum in aliquo scelere seruum uiuum lauari oporteat. Nihil mihi uidetur iam interesse, ardeat balineum an caleat. [11] Quantae nunc aliqui rusticitatis damnant Scipionem quod non in caldarium suum latis specularibus diem admiserat, quod non in multa luce decoquebatur et expectabat ut in balneo concoqueret! O hominem calamitosum! nesciit uiuere. Non saccata aqua lauabatur sed saepe turbida et, cum plueret uehementius, paene lutulenta. Nec multum eius intererat an sic lauaretur; ueniebat enim ut sudorem illic ablueret, non ut unguentum. [12] Quas nunc quorundam uoces futuras credis? “Non inuideo Scipioni: uere in exilio uixit qui sic lauabatur.” Immo, si scias, non cotidie lauabatur; nam, ut aiunt qui priscos mores urbis tradiderunt, brachia et crura cotidie abluebant, quae scilicet sordes opere collegerant, ceterum toti nundinis lauabantur. Hoc loco dicet aliquis: “olim liquet mihi inmundissimos fuisse.” Quid putas illos oluisse? militiam, laborem, uirum. Postquam munda balnea inuenta sunt, spurciores sunt. [13] Descripturus infamem et nimiis notabilem deliciis Horatius Flaccus quid ait?

Pastillos Buccillus olet.

Dares nunc Buccillum: proinde esset ac si hircum oleret, Gargonii loco esset, quem idem Horatius Buccillo opposuit. Parum est sumere unguentum nisi bis die terque renouatur, ne euanescat in corpore. Quid quod hoc odore tamquam suo gloriantur?

[14] Haec si tibi nimium tristia uidebuntur, uillae inputabis, in qua didici ab Aegialo, diligentissimo patre familiae (is enim nunc huius agri possessor est) quamuis uetus arbustum posse transferri. Hoc nobis senibus discere necessarium est, quorum nemo non oliuetum alteri ponit, †quod uidi illud arborum trimum et quadrimum fastidiendi fructus aut deponere†.³⁵⁶ [15] Te quoque proteget illa quae

tarda uenit seris factura nepotibus umbram,

ut ait Vergilius noster, qui non quid uerissime sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit sed legentes delectare. [16] Nam, ut alia omnia transeam, hoc quod mihi hodie necesse fuit deprehendere, adscribam:

*uere fabis satio est; tunc te quoque, Medica, putres
accipiunt sulci, et milio uenit annua cura.*

An uno tempore ista ponenda sint et an utriusque uerna sit satio, hinc aestimes licet: Iunius mensis est quo tibi scribo, iam procliuis in Iulium: eodem die uidi fabam metentes, milium serentes.

[17] Ad oliuetum reuertar, quod uidi duobus modis positum: magnarum arborum truncos circumcisis ramis et ad unum redactis pedem cum rapo suo transtulit, amputatis radicibus, relicto tantum capite ipso ex quo illae pependerant. Hoc fimo tinctum in scrobem demisit, deinde terram non adgessit tantum, sed calcauit et pressit. [18] Negat quicquam esse hac, ut ait, pisatione efficacius. Videlicet frigus excludit et uentum; minus praeterea mouetur et ob hoc nascentes radices prodire patitur ac solum adprendere, quas necesse est cereas adhuc et precario haerentes leuis quoque reuellat agitatio. Rapum autem arboris antequam obruat radit; ex omni enim materia, quae nudata est, ut ait, radices exeunt nouae. Non plures autem super terram eminere debet truncus quam tres aut quattuor pedes; statim enim ab imo uestietur nec magna pars quemadmodum in oliuetis ueteribus arida et retorrída erit. [19] Alter ponendi modus hic fuit: ramos fortes nec corticis duri, quales esse nouellarum arborum

³⁵⁶ Um locus desperatus.

solent, eodem genere deposuit. Hi paulo tardius surgunt, sed cum tamquam a planta processerint, nihil habent in se abhorridum aut triste. [20] Illud etiamnunc uidi, uitem ex arbusto suo annosam transferri; huius capillamenta quoque, si fieri potest, colligenda sunt, deinde liberalius sternenda uitis, ut etiam ex corpore radicescat. Et uidi non tantum mense Februario positas, sed etiam Martio exacto; tenent et complexae sunt non suas ulmos. [21] Omnes autem istas arbores quae, ut ita dicam, grandiscapiae sunt, ait aqua adiuuandas cisternina; quae si prodest, habemus pluuiam in nostra potestate.

Plura te docere non cogito, ne quemadmodum Aegialus me sibi aduersarium parauit, sic ego parem te mihi. Vale.

De Sêneca a seu amigo Lucílio, saudações.

[1] Na mesma Vila³⁵⁷ que pertenceu a Cipião Africano, reclinado, a ti escrevo estas coisas, tendo prestado honras aos seus manes e ao altar que suponho ser o túmulo de tão valoroso varão.³⁵⁸ Certamente, estou convencido de que seu espírito ao céu, onde estava,³⁵⁹ retornou, não porque liderou grandes exércitos (desses, com efeito, também o louco Cambises³⁶⁰ fez uso, e com sucesso em sua loucura), mas por causa de sua excepcional moderação e sentimento de dever,³⁶¹ que nele jugo mais admirável quando deixou a pátria do que quando a defendeu. Pois ou Cipião deveria permanecer em Roma ou Roma em

³⁵⁷ Em latim, *uilla*; palavra, de complexa definição, para um conjunto de construções de campo, incluindo uma residência, associadas a uma propriedade. Os registros literários sugerem as características de um campo funcional, economicamente ativo (cf. Varrão, *Rust.* 1.11.1-12.4, 3.2.1-2.18; Vitruvius, *De arch.* 6.6.1), e uma moradia (*domus*) de arquitetura suntuosa, típica das mais altas classes romanas (cf. Plínio, o Jovem, *Ep.* 2.17). A clássica *uilla* italiana, incluindo sua moradia esplendorosa, um refúgio campesino à elite (Plínio, o Jovem, *Ep.* 3.19.1-5; ver estudo de A. Marzano, 2007, uma interessante e atual introdução pode ser lida às pp. 1-12; ao longo desse estudo, A. Marzano dedica notável atenção às *uillae* das regiões centrais da Itália, como o Lácio, o sul da Toscana, norte da Campânia, geograficamente regiões de *uillae* supervalorizadas em virtude do fluxo comercial marítimo, as *uillae maritimae*, cf. capítulos 1 e 2). A noção de *uilla*, na Roma antiga, variou de época a época e de região a região; é possível dizer, no entanto, que seu desenvolvimento a partir do séc. 2 a.C. coincide com a ascensão dos *latifundia*. Possuía uma *pars* (ou *uilla*) *urbana*, para uso do proprietário, uma *pars* (ou *uilla*) *rustica*, as construções para fins campesinos, e uma *pars* (ou *uilla*) *fructaria*, para o estoque. David J. Mattingly, ‘uilla’ in *OCD*, oferece uma bibliografia fundamental.

³⁵⁸ Como sugere Gummere, a informação se encontra em Tito Lívio 38.53: *Vitam Litterni egit sine desiderio urbis: morientem rure eo ipso loco sepeliri se iussisse ferunt monumentumque ibi aedificari, ne funus sibi in ingrata patria fieret* (“Ele passou a vida em Litterno, sem anseio pela cidade: dizem que ele, ao morrer, ordenou que fosse sepultado em sua própria casa de campo e que um monumento ali fosse construído, para que seu funeral não se realizasse numa pátria ingrata.”).

³⁵⁹ Parece possível estabelecer um diálogo com o *Somnium Scipionis* no livro 6 da *Rep.* de Cícero. Na passagem ciceroniana, a imagem de Cipião Africano é representada como um modelo para o estado e para os bons costumes. No diálogo de Cícero, o *Somnium Scipionis* é descrito como análogo ao sonho narrado por Ênio em que a imagem de Homero (*Rep.* 6.10, *tale quale de Homero scribit Ennius*) lhe aparece no primeiro livro dos *Anais* (fr. 2-11, Skutsch); uma referência literária. A tópica é também alexandrina: em um fragmento dos *Aetia* (fr. 2, Pfeiffer), Calímaco descreve um sonho em que vê as musas aparecerem a Hesíodo enquanto pastoreava no monte Hélicon. O aparecimento onírico na carta de Sêneca parece apelar para a imagem de uma morada etérea para os grandes homens – na *Ep.* 51 a austeridade de Cipião é profundamente admirada. Macróbio também escreveu um *Somnium Scipionis*, em dois livros; neles, o último capítulo da *Rep.* de Cícero é tomado como ponto de partida para um tratamento neoplatônico do cosmo e da ascensão das almas ao Uno.

³⁶⁰ Filho primogênito de Ciro, o Grande, rei da Pérsia. Subiu ao trono após a morte do pai, em 530 a.C. e seu reinado estende-se até ca. 522 a.C. Levou a cabo o projeto de Ciro de conquistar o Egito (cf. Amélie Kuhrt, *CAH*, Vol. 4, p. 120-9). A despeito da conquista, em sua descrição feita por Heródoto 3.25, é retratado como louco: οἷα δὲ ἐμμανὴς τε ἐὼν καὶ οὐ φρενήρης.

³⁶¹ *ob egregiam moderationem pietatemque*, na tradução de Gummere (p. 311) “because he showed moderation and a sense of duty to a marvellous extent”; A figura de Cipião Africano (ca. 236-183 a.C.), que serve aos argumentos da *Ep.* 86, demonstra uma admirável atitude estoica.

liberdade.³⁶² [2] “Nada”, disse ele, “quero alterar das leis e das instituições; que o direito seja igual entre todos os cidadãos. Tira, ó pátria, proveito de mim com a minha ausência. Fui a causa de tua liberdade, serei também a prova dela: retiro-me, se me elevei mais do que convém a ti.” [3] Por que não admiraria essa grandeza de espírito, em razão da qual ele se retirou ao exílio voluntário e tirou um peso da cidade? A situação chegara a tal ponto que ou a liberdade seria prejudicada em favor de Cipião, ou Cipião em favor da liberdade. Não havia meio-termo; assim, ele cedeu à leis e se retirou a Literno, creditando tanto o seu exílio quanto o de Aníbal à República.

[4] Vi a Vila construída com pedra de ângulos retos, o muro em volta do bosque, e as torres em proteção à Vila, ambas altaneiras, uma cisterna em verdejantes edificações subposta, que poderia servir para uso até mesmo de um exército, uma pequena sala de banho, escura ao modo do antigo costume; não parecia quente para os nossos antepassados, se não fosse escura. [5] Assim, um grande desejo me sobreveio de observar os costumes de Cipião e os nossos.³⁶³ neste recanto, o “Terror de Cartago”,³⁶⁴ a quem Roma deve o fato de ter sido tomada apenas uma vez,³⁶⁵ banhava seu corpo cansado dos trabalhos rústicos. Ele, com efeito, cultivava a terra com seu trabalho (como foi costume dos antigos), ele próprio lavrava. Sob aquele teto tão sujo ele floresceu, este pavimento tão vil o susteve. Mas agora quem é que

³⁶² A fama de Cipião Africano se deu principalmente em razão de sua vitória na segunda Guerra Púnica, fama essa que se tornou lendária (cf. John Briscoe, *CAH*, Vol. 8, p. 59-65, 73-4) e provocou a inveja de adversários políticos. O episódio a que se refere Sêneca tem relação com conflito entre Roma e o rei sírio Antíoco III (ca. 242-187 a.C.). Quando esteve na Ásia, em 190 a.C., na condição de legado, sob a ordens de seu irmão, Lúcio Cornélio Cipião Asiático, Cipião Africano teria recusado um suborno oferecido por Antíoco em troca de uma paz favorável ao rei. Pouco antes da batalha de Magnésia (ca. janeiro de 189 a.C.), curiosamente, Antíoco livrou do cativeiro o filho mais jovem de Cipião, Lúcio Cornélio Cipião. Enquanto a batalha se desenrolava, em Roma, começa uma série de conflitos políticos entre os aliados dos Cipíões e seus oponentes, entre eles Pórcio Catão (234-149 a.C.). Acusações foram feitas contra Cipião Africano, entre elas a de desvio dos fundos públicos e a provável aceitação do suborno de Antíoco (corrupção passiva!). Decerto Cipião sofreu críticas no senado em 187 a.C.; seu irmão, em 184 a.C., foi levado a julgamento. Cipião foi acusado no mesmo ano, mas evitou o processo ao entrar em exílio voluntário em Literno, na Campânia, onde morreu provavelmente um ano depois (cf. John Briscoe, “Cornelius Scipio Africanus, Publius” in *OCD*). Elaine Fantam (2010, p. 296) acrescenta que Cipião Africano fez concessões a Antíoco e se negou a prestar contas ao senado romano; no entanto, a principal razão de seu exílio, no julgamento de Sêneca (como fica sugerido pela discussão sobre liberdade e por expressões como a do final do parágrafo 2, *exeo, si plus quam tibi expedit, creui*), foi o receio de que a sua fama favorecesse o surgimento de um estado de tirania. Na *Ep.* 51.11, Sêneca faz outra referência ao exílio de Cipião em Literno.

³⁶³ *Magna ergo me uoluptas subiit contemplantem mores Scipionis ac nostros*, eis a síntese da primeira parte da *Ep.* 86, de 1 a 13, cuja interlocução literária é feita com Horácio, *Sat.* 1.2. Uma segunda parte pode ser facilmente identificada: de 14 a 21, a questão passa do cotejo entre costumes antigos e modernos para a descrição, por Egíalo, de técnicas de transplantação de um olival e de uma vide, cuja relação literária é estabelecida as *G.* 2.58 e 1.215-6. O termo *uoluptas*, na linguagem campesina, aparece nos primeiros diálogos de Varrão, *Rust.* 1.4., com Tremélio Escrofa. O termo vem associado a *utilitas*, *fructus* e *delectatio*: *Hinc profecti agricolae ad duas metas dirigere debent, ad utilitatem et uoluptatem. Vtilitas quaerit fructum, uoluptas delectationem; priores partes agit quod utile est, quam quod delectat* (“Partindo disso, os agricultores devem guiar-se para duas metas, a utilidade e o prazer. A utilidade busca o lucro e o prazer, o deleite; o que é útil tem mais importância do que o que deleita.” Tradução de M. Trevizam, 2012, p. 33). O próprio M. Trevizam (*op. cit.*, p. 116), em nota à dicotomia varroniana de utilidade e prazer, lembra-nos que L. Kronenberg (2009, p. 119ss) enfatiza o prazer sobre a utilidade, dentro de uma perspectiva mais ampla, a de tratar o “campo” romano como uma engenhosa metáfora moral e ética. Parece importante destacar outra observação de Kronenberg, a saber, a de perceber a oposição incomum no *Rust.* de Varrão entre lucro e prazer, nas formas de *utilitas* e *uoluptas*, *fructus* e *delectatio*; ademais, observa Kronenberg (p. 120ss), é notável o emprego de *delectatio* e *uoluptas* no contexto do aviário, *Rust.* 3.5, em que Varrão parece substituir *animus* por *uoluptas*, mobilizando uma possível metáfora dos prazeres da mente.

³⁶⁴ “*Carthaginis horror*”, a expressão ocorre em Lucrécio 3.1034, *Scipiadas, belli fulmen, Carthaginis horror*. (“Cipiade, raio de guerra, o terror de Cartago”).

³⁶⁵ Sêneca refere-se à tomada de Roma pelos gauleses, liderados por Breno (figura pouco conhecida, cf. B. Niese, “Brennos 2”, *RE*), por volta do verão de 390 ou 387 a.C. (cf. T. J. Cornell, *CAH*, Vol. 7.2, p. 302-8).

suporta se banhar assim? [6] Pobre e sujo parece, se paredes de grandes e caros espelhos não luzirem, nem se mármore alexandrinos de revestimentos da Numídia se distinguirem, nem se neles, por todos os lados, detalhada e variada camada se cobrir, como numa pintura, nem se com vidro o teto for coberto, nem se pedra de Tasos, antes espetáculo raro em qualquer templo, circundar nossas piscinas, nas quais mergulhamos os corpos drenados por muita transpiração, nem se torneiras prateadas derramarem a água. [7] E até aqui falei dos canais plebeus: o que posso dizer quando for aos banhos públicos dos libertos? Quantas estátuas, quantas colunas! Nenhuma serve de sustentação, mas para ornamento e por causa do gasto que elas impõem! Quantas águas em degraus caindo em cascatas! Nossos prazeres chegaram a tal ponto que não queremos pisar se não em pedras preciosas.

[8] Nessa sala de banho de Cipião, há fendas muito pequenas, mais do que janelas talhadas em muro de pedra, para que, sem prejuízo da defesa, deixem entrar a luz. Agora, porém, dizem que os banhos estão entregue às traças se não estão adaptados a receberem o sol durante todo o dia por janelas mais amplas, se não se toma banho e se bronzeia ao mesmo tempo, se, da banheira, não contemplam os campos e o mar. Desse modo, os banhos que foram concorridos e admirados logo que inaugurados, são rejeitados como coisas antigas, depois que o luxo inventou alguma novidade por qual ele próprio se tornasse ultrapassado. [9] Noutro tempo, porém, poucos eram os banhos públicos e decorados sem qualquer aparato: por que, então, decorar uma coisa que valia um quatro de asse e se achava aberta para uso público e não para lazer? A água não era jogada fora e nem sempre nova água corria como que de cálida fonte, nem julgavam importante que fosse límpida para nela tirarem suas sujeiras. [10] Mas, bons deuses, quão proveitoso era adentrar naqueles banhos escuros e cobertos com teto vulgar, que saberias que para ti o edil Catão, ou Fábio Máximo, ou um dos Cornélios,³⁶⁶ com suas próprias mãos teria preparado! Na verdade, também os nobilíssimos edis exerciam essa função de adentrar nesses locais que recebiam o povo, de exigir a limpeza e a temperatura proveitosa e moderada, não como esta, que há pouco se descobriu parecida com a um incêndio, a tal ponto que convinha que um servo vivo condenado por algum crime se lavasse. Não vejo diferença entre um banho que arda ou um que aqueça. [11] De quanta rusticidade agora alguns condenam Cipião, por não admitir a luz do dia através de grandes espelhos em sua caldeira, nem em tanta luz cozinhas e esperava para fazer a digestão no banho. Oh! Homem pavoroso! Não soube viver! Não se lavava com água filtrada, mas sempre turva e, quando chovia demasiadamente, quase que lamacentas. E não havia muita diferença para ele se se banharia ou não; vinha, com efeito, até ali para tirar o suor, não o unguento.³⁶⁷ [12] Quais opiniões credes que haveria entre alguns desses de agora? “não invejo Cipião; de fato, viveu no exílio quem assim se lavava.” Pelo contrário, se queres saber, ele não se lavava todos os dias. Na verdade, como dizem, os que transmitiram os antigos costumes da cidade limpavam todos os dias braços e pernas, que, sem dúvida, ficaram sujos por causa do trabalho, mas se lavam completamente de nove em nove dias. Neste ponto, alguém diria: “para mim está claro que eles eram muito sujos”. Qual cheiro achas que aqueles teriam exalado? O

³⁶⁶ Marcos Pórcio Catão, edil em 199, Quinto Fábio Máximo Verrucoso (? – 203 a.C.), importante figura política, entre outras funções, foi cônsul em 233 a.C., censor em 230 a.C., cônsul pela segunda vez em 228 a.C., *dictator* em 221 e 217 a.C., e os Cornélios (a *gens Cornelia* dos Cipiões). Sêneca enumera notáveis figuras políticas, contemporâneas a Cipião Africano, os dois primeiros adversários políticos do *Carthaganis horror*. Elaine Fantham (*op. cit.*) sugere que Sêneca esteja misturando as funções dos edis, propriamente a de supervisionar os banhos públicos (no controle do decoro e a temperatura), e a situação dos banhos privados na Campânia.

³⁶⁷ *unguentum*, uma designação comum para itens de banho ou de perfumaria, equivalente ao grego *μύρον*. No contraste proposto na carta, representa a riqueza, o luxo e seus excessos. Os homens de caráter austero, conforme é desenhada a imagem de Cipião, condenavam e se abstinham do uso diário de tais itens. Na *Ep.* 108.16, Sêneca parece se identificar como similar caráter: *inde in omnem uitam unguento abstinemus* (“desde então, por toda a vida, nos abstermos de unguento”). (cf. ‘Salben’, RE).

serviço militar, o trabalho e a virilidade. Depois que inventaram esses banhos ornados, todos são dissolutos. [13] Para descrever a infâmia e evidência dos prazeres excessivos, o que disse Horácio Flaco?

Bucilo cheira a pastilhas.³⁶⁸

Se agora falasses de Bucilo, seria como se cheirasse a bode, e estaria no lugar de Gargônio, a quem, na verdade, Horácio opôs a Bucilo. Não é suficiente usar o unguento, se não for renovado duas ou três vezes por dia para que não se evapore no corpo. O que dizer dos que se gloriam desse odor como se fosse o seu próprio?

[14] Se estas coisas te parecerão demasiadas pesarosas,³⁶⁹ imputarás à Vila, na qual aprendi de Egíalo,³⁷⁰ muito zeloso pai de família (ele, com efeito, é agora o proprietário deste campo), que mesmo uma árvore velha pode ser transplantada. É necessário que aprendamos isso nós, velhos, dentre os quais todos plantam um olival para outro, †pois o vi transplantar árvores de três e quatro anos de produção de causar orgulho†.³⁷¹ [15] A ti também protegerá aquela [árvore] que

lenta aumenta a sombra aos netos distantes.³⁷²

como disse nosso Virgílio, que não considerou o que fosse dito mais precisamente, mas mais elegantemente,³⁷³ e não desejou instruir os camponeses, mas agradar os leitores. [16] Na

³⁶⁸ *Pastillos Buccillus olet*, Sêneca faz referência ao primeiro hemistíquio da *Sat.* 1.2.27: *facetis| pastillos Rufillus olet, Gargonius hircum* (“o elegante Rufilo cheira a pastilhas, Gargônio a bode”); esse verso se repete em 1.4.92. Nessa sátira, Horácio graceja com elementos da masculinidade, e o verso 27 polariza de dois modos dela: o mau cheiro grosseiro, rude, e cheiro mais suave, refrescante, este último adquirindo traços de feminilidade (GOWERS, 2012, p. 87). Sêneca substitui *Rufillus* por *Buccillus* (uma citação errada?). Henderson (2004, p. 117-8) sugere que a troca “melhora” intencionalmente o verso satírico horaciano, no sentido de que a imagem das “pastilhas” para combater o hálito desagradável da boca (*bucca*) é enfatizada na forma *Buccillus*, “o de boca inchada”.

³⁶⁹ *Haec si tibi nimium tristia uidebuntur*, a expressão parece marcar o início de uma nova seção; parafraseando, “se o cotejo entre costumes novos e antigos te pareceria pesaroso, passemos a uma matéria relacionada à quinta, passemos as técnicas de enxerto.” A carta divide-se tematicamente nessas duas seções.

³⁷⁰ Egíalo é mencionado por Plínio, *NH* 14.49 (*magna fama et Vetuleno Aegialo perinde libertino fuit in Campania rure Liternino, maiorque etiam fauore hominum quoniam ipsum Africani colebat exilium*: “e grande foi a fama de Vetuleno Egíalo, também um liberto, na Campânia, no campo de Literno, mais ainda pela afeição dos pessoas, visto que ele cultivava no lugar mesmo do exílio do Africano”), quanto à sua fama do cultivo da quinta em Literno, na Campânia, que pertenceu a Cipião Africano. Nesse mesmo capítulo de Plínio, 14.51, Sêneca também é mencionado por estar interessado em agricultura para cultivar num campo em Nomento (cf. Columela 3.3.3).

³⁷¹ Passagem, em razão de sua corrupção manuscrita, de difícil tradução: R. Gummere (1912, p. 319), “I have seen them bearing fruit in due season after three or four years of unproductiveness.”; Campbell (1969, p. 149) “now that I’ve seen him carefully transplanting one of a number of trees that had given fruit unstintingly over three and even four seasons.”; Elaine Fantham (2010, p. 160), “<and I saw that an example of three- or four-year-old trees with contemptible fruit could resume producing.>”; Margaret Graver & A. A. Long (2015, p. 298), “I’ve seen such a grove produce acceptable fruit in abundance in its third or fourth season.” J. A. Segurado (2004, p. 400) prefere não arriscar uma tradução na base de uma reconstituição duvidosa.

³⁷² *G.* 2.58.

³⁷³ As traduções de *uerissime* e *decentissime* são importantes em nossa discussão, pois permitem contrastar o que é dito de modo *uerissime* – do ponto de vista da precisão da informação (“mais precisamente”) ou do ponto de vista da veracidade do pensamento (“mais verdadeiramente”) – com o *decentissime*, o dito de modo “mais elegante”. R. Gummere traduziu *uerissime* por “nearest to the truth” e *decentissime* por “most appropriate”, *docere* por “to teach” e *delectare* por “to please”; R. Campbell (1969, p. 149) verteu os superlativos respectivamente por “facts” e “poetic effect” e os verbos por “instructions” e “pleasure”; de modo similar, M. S. Spurr (1986, p. 164), que dedicou, como veremos, particular atenção à passagem, criou, para os superlativos, uma oposição entre o dizer de modo poético e de modo mais preciso (“...Virgil, concerned more with what made

verdade, deixando de lado todas as outras matérias, hoje me foi necessário apontar isto que descreverei:

na primavera, a sementeira das favas, então tu também, luzerna,
colhem os podres sulcos, e chega os anuais cuidados do milho.³⁷⁴

Se em um único tempo essas coisas devem ser postas e se um ou outro se faz na primavera, é lícito que tu aqui avalies: o mês de junho, quando a ti escrevo, já está se inclinando para julho: num mesmo dia vi os ceifadores de fava e os cultivadores de milho.

[17] Voltarei novamente ao olival, que vi transplantado de dois modos: troncos de grandes árvores, cortados os ramos ao redor, e reconduzidos a um único pé com sua haste, transplantou, arrancadas suas raízes, deixando apenas a própria parte superior, da qual elas penderam. Com estrume, depôs no buraco molhado, depois, não só amontoou terra, mas também a calçou e pressionou. [18] Ele nega que haja algo mais eficaz que esse, como disse, apisoamento; é evidente que resiste ao frio e ao vento. Ademais, move-se menos e, por causa disso, é possível perceber as raízes que nascem se fixarem ao solo, necessariamente porque sendo a tal ponto flexíveis e precariamente hesitantes um leve movimento as arrancaria. A haste da árvore, porém, ele raspa antes de enterrar. Com efeito, de toda a matéria que foi desnudada, como ele disse, novas raízes brotam. Não mais pés, porém, sobre a terra, o tronco deve se elevar, não mais do que três ou quatro. Imediatamente, com efeito, do fundo será coberto e nenhuma grande parte dele haverá, como nos antigos olivais, árida e seca. [19] O outro modo de transplantar foi este: ele depôs da mesma maneira ramos fortes, de córtice não rígido, como costumam haver nas árvores novas. Esses surgem mais tardiamente, mas tão logo surjam da planta, nada têm em si de tosco e triste. [20] Ainda vi o seguinte: transplantar uma vide de muitos anos de sua própria árvore; dessa, também os filamentos, se possível, devem ser colhidos, depois espalhados livremente nas vides, para que também criem raízes desde o tronco. E vi não só as vides plantadas no mês de fevereiro, mas também as no fim do mês de março; elas se mantêm e se entrelaçam em olmos que não são os seus próprios. [21] A todas essas árvores, porém, que, por assim dizer, são de troncos elevados, ele disse serem favorecidas pela água de cisterna; se for proveitoso, temos a chuva em nosso poder.

Não penso te ensinar muitas mais coisas, para que, como Egíalo fez-me um rival para si, desse modo eu não te faça para mim. Saúde.

the best poetry that with complete accuracy”), e traduziu os verbos por “to instruct” e “to delight”; J. A. Segurado (2004, p. 400) traduz a passagem como “o nosso poeta, aliás, cuidava menos da verdade que da beleza literária, interessado como estava em proporcionar prazer aos seus leitores, e não em dar lições aos homens do campo!”. Elaine Fantham (2010, p. 160) traduziu os superlativos respectivamente por “most truthfully” e “most elegantly” e os verbos por “to instruct” e “to delight”; M. Graver & A. A. Long (2015, p. 298) traduziram *uerissime sed quid decentissime* por “...not what to say an accurate description but an attractive one” e os verbos por “to teach” e “to delight”, respectivamente.

³⁷⁴ G. 1.215-6. Ao que parece, Sêneca poderia citar vários outros “erros” do poema, mas menciona um que diz respeito a uma experiência pessoal.