



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

BÁRBARA ELISA POLASTRI

***AS DIRAE DA APPENDIX VERGILIANA:*
ESTUDO, TRADUÇÃO E NOTAS**

CAMPINAS, 2010

BÁRBARA ELISA POLASTRI

AS DIRAE DA APPENDIX VERGILIANA:
ESTUDO, TRADUÇÃO E NOTAS

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras – Português.

Orientadora: Prof^a Dr^a Patricia Prata

CAMPINAS, 2010

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Patricia Prata, orientadora desta monografia e de tantos outros trabalhos, pelas inúmeras ideias e sugestões, pelas incansáveis revisões e correções e, sobretudo, por seu interesse e amabilidade.

Aos professores da área de Estudos Clássicos do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp), e em especial aos professores Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e Dr^a Isabella Tardin Cardoso, pelas leituras atentas de partes que compõem esta monografia, pelas sugestões valiosas e pelo auxílio com a bibliografia.

À Prof^a. Dr^a. Bianca Fanelli Morganti e ao Doutorando Alexandre Prudente Piccolo, por terem aceitado participar da banca examinadora desta monografia.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento de nossa pesquisa.

Aos colegas e amigos do Instituto de Estudos da Linguagem, pelas sugestões e discussões, pelo auxílio e favores, pela convivência harmoniosa.

A minha família e amigos, pelo apoio, carinho e incentivo.

“No tempo qu’o cruel e furioso
Inimigo dos pastores, e dos gados,
Da terra, e das sementes, belicoso
Marte, segundo contam, por pecados
Do mundo, contra o mundo tão iroso
Desceu, que té os lugares mais sagrados
Assi com ferro, e fogo cometeu,
Que tudo de ira, cinza, e sangue encheu.”
(António Ferreira, *Poemas Lusitanos*)

RESUMO

Esta monografia apresenta-se como concretização de pesquisa de Investigação Científica, em que analisamos alguns aspectos do poema latino intitulado *Dirae* (século I a.C.), uma das obras que compõem a *Appendix Vergiliana*. Em nosso estudo, tecemos comentários a respeito de como o autor (desconhecido) trabalha em seu texto o gênero bucólico amalgamado com teor imprecatório; apresentamos, também, um breve estudo comparativo entre as *Dirae* e a *Bucólica* I de Virgílio, uma vez que ambas as obras partilham o mesmo gênero e o mesmo tema (o confisco de terras de camponeses, para que fossem entregues a veteranos de guerra). Apresentamos, ainda, uma tradução anotada do texto, inexistente em língua portuguesa.

Palavras chave: *Appendix Vergiliana (Dirae)*, Virgílio, *Bucólica* I, gênero, tradução.

ABSTRACT

This monograph is the result of a scientific investigation in which we analyzed some aspects of the Latin poem entitled *Dirae* (1st century B.C.), one of the literary works that compose the *Appendix Vergiliana*. In this study we comment the way the (unknown) author works the bucolic genre mixed with an imprecatory content in this text; we also present a brief comparative study between the *Dirae* and the *Eclogue* I by Virgil, since both poems belong to the same genre and share themes (the confiscations of farmers' land in order to give them to veterans). Finally, we present an annotated translation for the text, lacking in Portuguese.

Key words: *Appendix Vergiliana (Dirae)*, Virgil, *Eclogue* I, genre, translation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
I. INTRODUÇÃO	03
1.1. <i>Dirae</i>	07
II. O GÊNERO BUCÓLICO E AS <i>DIRAE</i>	14
2.1. O cenário bucólico	17
2.2. O poeta-pastor	19
2.3. A música	21
III. SOBRE AS <i>DIRAE</i> E A <i>BUCÓLICA</i> I DE VIRGÍLIO	23
3.1. Semelhança entre os versos iniciais	24
3.2. Elementos do gênero bucólico	
3.2.1. O cenário bucólico	26
3.2.2. A música	28
3.2.3. Os personagens	30
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35
APÊNDICE	
<i>Dirae</i> (texto latino)	41
<i>Imprecações</i> (tradução anotada)	45

APRESENTAÇÃO

Neste breve trabalho,¹ desejamos apresentar e discutir uma das várias obras que integram a *Appendix Vergiliana*: as *Dirae*. Esse texto muito foi estudado e analisado sob o enfoque de sua autoria incerta e, sobretudo, deu-se destaque à hipótese da autoria (não-)virgiliana da obra. A leitura biografista do texto, muito praticada (especialmente por estudiosos do século XIX e início do XX), e certa semelhança com a primeira *Bucólica* virgiliana certamente corroboraram esse tipo de estudo/análise. Em nosso trabalho, contudo, não nos atemos demoradamente a essa questão.

Em um primeiro momento, apresentamos e discutimos brevemente o compêndio de obras latinas que foram sendo anexadas aos textos tidos como genuinamente virgilianos (i. e., *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*) e, então, discorremos sobre as *Dirae*. No segundo capítulo, discutimos um caráter peculiar dessa obra: o fato de o gênero bucólico estar associado às imprecações, o que é sempre referido por estudiosos dos dias mais atuais. No terceiro capítulo, traçamos uma leitura comparativa (que não esgota as possibilidades de análise intertextual que podem ser feitas com base nos dois textos) entre as *Dirae* e a *Bucólica* I de Virgílio. Pode-se dizer que somos remetidos a essa obra ao ler o poema da *Appendix Vergiliana* tanto pelo gênero bucólico e seus lugares-comuns que perpassam ambos os textos, quanto pelo tema particular do confisco de terras a serem entregues a soldados como espólio e consequente exílio dos poetas-pastores, tratado nos dois poemas.

Em anexo, apresentamos o texto latino das *Dirae*, editado por Fraenkel (1966), e nossa tradução, cuja elaboração nos permitiu, sob vários aspectos, um conhecimento mais aprofundado do texto e, assim, auxiliou-nos na realização do estudo. Buscamos manter a versão em língua portuguesa, tanto quanto possível, próxima do original latino: em muitos dos versos mantivemos a ordem das palavras verificada no texto em latim, desde que a fluência e compreensão da leitura não fossem prejudicadas. Além disso, procuramos manter na tradução as repetições do texto latino, como é o caso do adjetivo *impius*, nos vv. 3, 9, 31, 45 e 62, que qualificam (duas vezes) as imprecações lançadas pelo próprio “eu poético” aos campos; as sementes que ele roga que sejam improdutivas; o soldado que tomará posse das terras do poeta-

¹ Destacamos que esta monografia é fruto de pesquisa de Investigação Científica que vem sendo realizada há cerca de um ano e meio, sob orientação da Prof^a Dr^a Patricia Prata e, desde abril de 2010, conta com o financiamento da FAPESP (Processo nº 2010/01191-6).

pastor; a vara que mediu os campos para que fosse determinada a extensão de terra que o veterano receberia. Bem como as repetições, buscamos manter a riqueza vocabular do texto latino: utilizam-se, por exemplo, várias palavras diferentes para designar o ambiente bucólico (*rura, ager, agellus, prata, campus, collis, mons*, etc.), algumas semanticamente muito próximas. A flauta do pastor também é designada de duas formas: *fistula* (v. 75), que traduzimos por “flauta”, e *auena* (vv. 7, 19, 97), que mantivemos “avena”, pois nas *Dirae* utiliza-se esse mesmo vocábulo com outro sentido (o de “aveia”, no v. 15) e, julgando que o uso dessas palavras homônimas não seja sem propósito, optamos por, utilizando “avena-aveias-avena-avena”, não nos afastar demasiadamente do efeito de sentido gerado por tal ambiguidade. Por fim, ressaltamos que nossa tradução, nesse momento, não se pretende poética e, assim, métrica e outros elementos formais não são contemplados na versão que apresentamos.

Quanto ao texto latino utilizado, vale mencionar que optamos por substituir a edição da Oxonii, de 1966, organizada por Clausen, W. V. *et al.* (ver bibliografia), na qual estávamos nos baseando, pela edição de Fraenkel, do mesmo ano. Durante a elaboração da tradução (utilizando ainda o texto da Oxonii), nos deparamos com passagens de sentido dúbio e acabamos por encontrar no texto latino anotado de Fraenkel (1966) uma solução que nos parece melhor, pois o latinista propõe uma *lectio difficilior* (“lição mais difícil”).² Em várias passagens, o estudioso apresenta, em forma de valiosas notas ao texto latino, justificativas para suas escolhas em detrimento às presentes em outras edições da obra.

Por fim, a respeito das notas que elaboramos, esclarecemos que são destinadas a elucidar ao leitor moderno e/ou leigo elementos do texto que apresentem dificuldade para seu entendimento (como referências mitológicas, históricas e culturais), e a ressaltar ou esmiuçar características literárias – as que julgamos mais relevantes – do poema em questão.

² Destacamos o verso 66, no qual a versão da Oxonii propõe *merita*, e Fraenkel, seguindo a emenda de Ribbeck, opta por *merito*, esclarecendo que em textos antigos a corrupção mais comum é a alteração do final do caso para fazer com que a palavra concorde com a precedente ou com a seguinte. O verso 67 também deve ser apontado: Fraenkel sugere *nymphas*, e a edição da Oxonii, *lymphas*, provavelmente porque esta palavra aparece no poema anteriormente, e porque facilita o entendimento do verso.

I. INTRODUÇÃO

Ainda na Antiguidade, às obras consideradas genuínas do poeta latino Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.), foram sendo acrescentados textos que hoje são, em sua maioria, tidos como apócrifos, de autoria duvidosa ou controversa entre os estudiosos.³ Em 1572, uma compilação desses textos foi pela primeira vez editada, com o título de *Appendix Vergiliana*, por J. J. Escalígero (1540 – 1609), humanista francês.

Suetônio (séc. I d.C.), Donato (séc. IV d.C.) e Sérvio (séc. IV d.C.) atribuem algumas obras da *Appendix Vergiliana* a Virgílio. O primeiro estabeleceu, em sua *Vita Vergili*, que o poeta “depois [escreveu] *Catalepton*, *Priapea*, *Epigrammata* e *Dirae*, assim como *Culex*, quando tinha dezesseis anos. (...) Escreveu, ainda, *Aetna*, fato de que se duvida.” (64-74).⁴ Donato está plenamente de acordo com o historiador latino, e Sérvio, diferentemente de Suetônio e Donato, considera que o texto intitulado *Copa* também seja uma obra de Virgílio e não coloca em dúvida o fato de *Aetna* ter sido escrita por ele, como os dois outros autores.

A tradição manuscrita, contudo, atribui outras obras a Virgílio além dessas. O catálogo de Murbach (século IX) aludiria a um códice de Virgílio do século V, que continha, depois de suas obras reconhecidas, as mencionadas por Sérvio e Donato e também as *Elegiae in Maecenatem* e *Moretum*.⁵ De alguns códices mais tardios constariam, ainda, as composições *De institutione uiri boni*, *De est et non* e *De rosis nascentibus*. A maioria das edições modernas⁶ da *Appendix Vergiliana*, então, traz os seguintes textos: *Dirae [Lydia]*, *Culex*, *Aetna*, *Copa*, *Elegiae in Maecenatem*, *Ciris*, *Priapea*, *Catalepton*,⁷ *Quid hoc noui est*, *Moretum*, *De institutione uiri boni*, *De est et non*, *De rosis nascentibus*.⁸

³ Os estudos de Conte (1994a); Fraenkel (1966); Ellis (1890); Mackail (1908) e Fairclough (1922) são alguns dos que tratam dessa questão.

⁴ Tradução nossa para: *Deinde “Catalepton” et “Priapea” et “Epigrammata” et “Diras,” item “Cirim” et “Culicem”, cum esset annorum XVI. (...) Scripsit etiam de qua ambigitur “Aetnam”* (Suetônio, 1944).

⁵ Cf. Francisca Moya Del Baño, “Poesia ‘menor’”, in Codoñer, C. (ed.) *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Catedra, 1997, p. 452; Armando Salvatore, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, 1984, pp. 229-230.

⁶ Clausen, W. V. *et al (org.)*, 1966; Virgil, 2000; Mooney, J. J., 1916; Virgilio, 2006.

⁷ No conjunto heterogêneo de poemas intitulado *Catalepton* estariam contidas as composições a que Suetônio se refere como *Epigrammata* e talvez *Priapea* (Cf. *Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, 1984).

⁸ Conforme consta no *Corpus Scriptorum Latinorum*, além das obras da *Appendix Vergiliana* mencionadas que compõem as edições modernas, fariam parte desse compêndio outras mais a que se tinha acesso no Renascimento: *De aerumnis Herculis*, *De aetatibus animalium*, *De cantu Sirenarum*, *De die Natali*, *De fortuna*, *De Herculis*

Parece que a autoria virgiliana foi posta em xeque apenas no século XVI, quando Escalígero levantou a questão e atribuiu algumas obras do compêndio a Virgílio (*Ciris*, *Culex* e *Catalepton*) e outras a outros autores, como Valério Catão (*Dirae [Lydia]*). Atualmente, parece ser consenso⁹ que a esse compêndio pertencem obras que teriam sido escritas durante a época de Augusto (e que seriam, portanto, contemporâneas de Virgílio) e obras posteriores. Conte (1994a) classifica a *Appendix Vergiliana* como uma coleção heterogênea de textos poéticos menores, e Von Albrecht (1997: 657-658), apesar de também considerar “menores” as obras que a compõem, acredita que seja “válido recordá-las brevemente porque documentam o andamento helenístico ‘normal’¹⁰ da história da literatura”.¹¹

Mas o que de fato suscitou grande interesse dentre os estudiosos foi a possibilidade de tais textos terem sido escritos por Virgílio e, então, muito se discutiu sobre a polêmica questão da autoria das obras, e também sobre um “valor intrínseco” a ser encontrado nelas (que está, de qualquer modo, atrelado à discussão da autoria). Realizaram-se estudos com diversos critérios que objetivavam determinar a época em que cada obra teria sido composta e, mais especificamente, se Virgílio seria o autor que as compusera ou não. Nesses estudos, foram analisadas as técnicas de métrica empregadas, a utilização de maneirismos,¹² e até mesmo o vocabulário usado em cada obra foi verificado e comparado com o utilizado nas três obras consagradas de Virgílio (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*).

No século XIX e início do século XX, vários dos estudiosos, como Rand (1919) e Frank (1930), afirmavam que as obras da *Appendix Vergiliana* eram todas (ou quase) da autoria de Virgílio, e as consideravam como parte de um processo, de uma “evolução poética” que culminaria nas três obras consagradas do poeta. Não obstante, havia nessa mesma época quem

laboribus, *De littera Y*, *De livore*, *De ludo*, *De Musarum inventis*, *De Orpheo*, *De ortu solis*, *De quattuor temporibus anni*, *De se ipso*, *De signis caelestibus*, *De speculo*, *De vino et venere*, *Hortulus*, *Mira Vergilii versus Experientia*.

⁹ Cf. Conte (1994a) e Von Albrecht (1997), por exemplo.

¹⁰ Considerando que a literatura clássica de Virgílio ia, de certo modo, contra a corrente alexandrina da época que era seguida por Galo, Tibulo, Ovídio etc.

¹¹ Tradução nossa para “Merece la pena recordarlas brevemente, porque documentan la andadura helenística ‘normal’ de la historia de la literatura” (versão espanhola do estudo de Von Albrecht).

¹² Fairclough (1922) cita como exemplos de maneirismos: o emprego de participios no nominativo singular e o modelo, seguido por certos autores, de falar acerca de seus propósitos literários.

apresentasse um ponto de vista que se aproxima mais do consenso atual sobre a questão, ou seja, o de negar a autoria virgiliana das obras da *Appendix*.¹³

Nesse sentido, Fairclough (1922) conclui que, quando as obras esparsas que compõem a *Appendix Vergiliana* apareceram sem indicação de autoria, foram colocadas junto às de Virgílio, cujo “nome”, logo após a época de Augusto, estaria no auge. Presumiu-se, então, que tais “obrinhas” (como muitos as denominam atualmente) teriam sido escritas durante a adolescência ou juventude de Virgílio, e a possibilidade de essa hipótese ser verdadeira permitiu que fossem preservadas e chegassem até nós.

Anos antes de Fairclough (1922), entretanto, Mackail (1908), ciente da importância da obra de Virgílio no cenário da literatura greco-latina, já havia cunhado o termo “virgilianismo”, que serviria para definir dois movimentos: 1) “um impulso poético comum, um novo movimento poético,¹⁴ do qual Virgílio é o porta-voz reconhecido, o líder escolhido” (p. 71);¹⁵ e o que nos é mais interessante no momento, 2) um novo movimento que teria surgido tempos depois, impulsionado por Virgílio e por sua já reconhecida obra. Esse poeta, então, não mais seria o membro expoente de um grupo, mas sim o modelo a ser seguido e imitado por outros escritores. Não obstante, mais que retrabalhar temas e versos virgilianos, diz-se que alguns poetas teriam escrito textos com o propósito de que fossem lidos como sendo obras da autoria do próprio Virgílio. Pode-se pensar, assim, que uma “máscara” do autor fosse colocada, e então teríamos o que Fraenkel (1952: 7) definiu como *Vergilius personatus*.¹⁶

Fato é que a maior parte dos estudiosos¹⁷ considera que as obras da *Appendix* produzidas durante a época de Augusto sejam tentativas de forjar a autoria virgiliana ou então tentativas mal sucedidas de *imitatio*. Entretanto, Mackail (1908) demonstra um maior interesse

¹³ Vale dizer que alguns latinistas (cf. Conte, 1994a), não sem alguma resistência, ainda consideram a possibilidade de dois poemas do *Catalepton* (V e VIII) terem sido escritos por Virgílio, em sua juventude.

¹⁴ Outros poetas que fariam parte desse novo movimento poético, segundo Mackail (1908: 67) seriam Galo, Vário, Macro, Cina e um poeta de nome desconhecido, cujo pseudônimo seria Codro.

¹⁵ Tradução nossa para “(...) a common poetical impulse, a new poetical movement, of which Vergil is the recognized mouthpiece, the chosen standard-bearer”.

¹⁶ Para o estudioso, os poemas que compõem a *Appendix Vergiliana* podem ser divididos em dois grupos: o dos que foram anexados “acidentalmente” à obra de Virgílio e o dos que foram escritos desde o início com o propósito de que fossem lidos como obras menores de Virgílio. Aos que compuseram tais poemas Fraenkel designa como *Vergilius personatus*.

¹⁷ Tais como Fraenkel (1966), Conte (1994a), Von Albrecht (1997).

por essa relação entre algumas obras da *Appendix Vergiliana* e Virgílio, e busca problematizar a questão. O latinista pauta-se no seguinte pressuposto:

Toda poesia é a projeção em um plano visível de uma vasta e excessivamente complexa massa de tendências e potencialidades poéticas. É um organismo vivo com poderes de absorção, assimilação e reconstituição. A originalidade de um poeta ou de um poema não significa que ele o faz, ou que é feito de alguma maneira inexplicável, partindo do nada. Os melhores poetas devem provir, em sua maioria, dos predecessores ou mesmo dos contemporâneos. Os melhores poemas – e este é o caso dos poemas de Virgílio em uma proporção elevada – devem estar cheios do que se chama ‘empréstimos’, se não recebem nome, mais obtuso, de furtos. (Mackail, 1908: 66)¹⁸

O latinista entende, assim, algumas obras do compêndio que tratamos menos como produto de imitação (no sentido pejorativo do termo) ou tentativa de forjar uma autoria de Virgílio,¹⁹ e mais como resultado de tendências literárias e contexto social, político e histórico próprios da época em que foram produzidas.

Enfim, é pouco provável que sejamos capazes de precisar se algumas das obras em questão foram produzidas pelo círculo de poetas “virgilianos” que compartilhavam ideais e tendências literárias com Virgílio, como propõe Mackail (1908), ou se se tratam de obras menores escritas, após a morte do poeta, por *Vergilii personati* ou por poetas “sem talento”, conforme propõe Fraenkel (1966) e Conte (1994a), por exemplo. Contudo, podemos afirmar – e assim pretendemos demonstrar com nosso estudo –, que existe relação íntima entre vários desses textos e toda a obra virgiliana.

¹⁸ Tradução nossa para “All poetry is the projection on a visible plane of a vast and exceedingly complex mass of poetical tendencies and potentialities. It is a living organism with powers of absorption, assimilation, reconstitution. The originality of a poet or of a poem does not mean that he makes it, or that it is made in some unaccountable way, out of nothing. The greatest poets may derive the most from predecessors or even contemporaries. The greatest poems-and this is the case with Virgil's poems to an eminent degree-may be full of what are called borrowings, if they do not receive the blunter name of thefts.” (Mackail, 1908: 66).

¹⁹ Vale frisar que tal “tentativa” não é feita sem propósito e, de algum modo, também faz parte do “jogo alusivo”.

1.1. *Dirae*

O poema intitulado *Dirae*, um dos que integram a *Appendix Vergiliana*, é composto por 103 versos em hexâmetro, que teriam sido escritos no século I a.C.. A tal poema parece ter sido anexado um outro,²⁰ de 80 versos, a que se convencionou chamar *Lydia*. Sabemos que a tradição manuscrita considerava os dois textos como uma única obra, e que Escalígero, no século XVI, já teria chamado atenção para o fato de ela tratar de dois temas diversos (*Enciclopedia Virgiliana*, v.2, 1985). Somente no século XVIII, contudo, Friedrich Jacobs (1764-1847) separou os dois textos, tendo observado diferenças de métrica, conteúdo e estilo entre eles²¹ que, desde então, passaram a ser considerados como duas obras distintas pela maior parte dos estudiosos. Alguns, como Conte (1994a), consideram que o texto *Lydia* tenha sido anexado às *Dirae* devido ao fato de nesse último texto já aparecer uma personagem homônima. Fraenkel (1966), contudo, considera espúrios os versos da obra em que a *puella* aparece ou em que se faz alguma referência a ela²² e entende que a junção dos poemas tenha sido feita por um admirador do texto *Lydia*, impulsionado pela crença de que as *Dirae* fossem da autoria de Virgílio, conforme constava em Suetônio. Assim, o interpolador garantiria a “imortalidade” dos versos apostos às *Dirae*:

O texto original das *Dirae*, um poema totalmente masculino, não diz nada sobre uma Lídia ou sobre qualquer outra mulher. É significativo que quando seu autor se apropriou do tema de virgiliano (*Bucólica* I, 4 ss.) *tu Tityre... formosam resonare doces Amaryllida silvas*, ele o neutralizou banindo a garota e transformou isso em (30) *nec mihi saepe meum resonabit* (scil. *silva*), *Battare, carmen*. Então, em algum momento ignorado da Antiguidade, um pretense poeta se apossou do poema que chamamos de *Lydia*, um trabalho posterior às *Dirae* e de caráter completamente diferente; ele pensou que seria uma boa ideia juntá-lo às *Dirae*. Deve ter sido um homem bastante tolo, mas não tolo o suficiente para negligenciar a desigualdade gritante entre os dois poemas que ele queria juntar. Para compensar essa deficiência, ele audaciosamente introduziu nas *Dirae* um número de linhas, imitando o estilo sentimental de *Lydia* e mencionando a garota sempre que possível. (Fraenkel: 1966: 152-153).²³

²⁰ Não se sabe quando tal anexação teria sido feita, mas presume-se que tenha sido antes do século IX (Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985).

²¹ Devido à divisão feita por Jacobs, muito bem aceita dentre os estudiosos, hoje se considera que *Dirae* e *Lydia* são poemas distintos. Visto que também entendemos dessa forma, e devido à brevidade de nosso estudo, propomo-nos a tratar apenas do primeiro texto. Assim, quando nos referimos às *Dirae*, abordamos apenas seus 103 versos iniciais, não fazendo qualquer referência aos outros 80 subsequentes que conhecemos como *Lydia*.

²² *Dirae* 41 ss., 89 ss., 95 ss. e 103.

²³ Tradução nossa para: “The original *Dirae*, a wholly masculine poem, did not say anything of a Lydia or any other woman. It is significant that when its poet took over the Virgilian motif (*Ecl.* I, 4 f.) *tu Tityre ... formosam resonare doces Amaryllida silvas*, he neutralized it by banishing the girl and turned it into (30) *nec mihi saepe meum resonabit*

Há opiniões e hipóteses bastante divergentes, também, no que tange a questão da autoria desses dois poemas. O texto das *Dirae* está dentre as obras que a tradição antiga – através de Suetônio, Donato e Sérvio – atribuiu a Virgílio, conforme mencionamos anteriormente. Alguns latinistas modernos aceitam essa atribuição, como Vollmer (1907), Rand (1919), Frank (1930) (que, no entanto, atribui *Lydia* a Valério Catão), dentre outros. No século XVI, contudo, a autoria virgiliana já fora contestada por Escalígero, que defendia ser Valério Catão (século I a.C.) o autor das *Dirae*.²⁴ Essa hipótese também foi aceita por outros estudiosos,²⁵ dentre eles, Ellis (1890).²⁶ Com menor constância, foram apontados como possíveis autores das *Dirae* Vário Rufo²⁷ e Largo Trinácio.²⁸

Hodiernamente, a maioria dos estudiosos²⁹ tende a agregar às *Dirae* o epíteto de apócrifas e há certo consenso em afirmar que o texto teria sido escrito no século I a.C., após a publicação das *Bucólicas*, obra que seu autor teria tomado como base. Conte (1994a: 431) é um dos que compartilham este ponto de vista: “Elas [scil. *Dirae* e *Lydia*] devem ser vistas como um primeiro exemplo do desenvolvimento bucólico pós-virgiliano, que iria ‘florescer’ novamente na época de Nero”.³⁰

(scil. *silva*), *Battare*, *carmen*. Then, at some unknown time in antiquity, a would-be poet got hold of the poem which we call ‘Lydia’, a work later than the *Dirae* and quite different in character; he thought it would be a good idea to append it to the *Dirae*. He may have been a pretty foolish man, not foolish enough, however, to overlook the glaring unevenness of the two poems he wanted to glue together. To make up this deficiency he boldly inserted into the *Dirae* a number of lines, imitating the sentimental style of the *Lydia* and mentioning the girl as often as possible.” (Fraenkel, 1966: 152-153).

²⁴ Escalígero, é claro, também atribuía *Lydia* a Valério Catão, uma vez que não separava esse texto das *Dirae*.

²⁵ De acordo com a *Enciclopedia Virgiliana* (v. 2, 1985), os seguintes estudiosos também defenderam a atribuição das *Dirae* a Valério Catão: Ribbeck (1887-92), Ellis (1890), Hubaux (1930), Arnaldi (1943), Herrmann (1949), Zabolis (1978).

²⁶ Ellis (p. 1-2) levanta alguns fatos que iriam ao encontro da hipótese defendida por Escalígero, de que a autoria dos textos *Dirae* e *Lydia* seria de Valério Catão, dentre elas: esse autor teria perdido seu patrimônio (como a *persona* poética das *Dirae*), teria escrito um *libellus* de título *Indignatio*, em que figurariam poemas “menores”; o autor também teria composto um poema intitulado *Lydia*, que poderia ser o mesmo anexado ao texto das *Dirae*. Algumas dessas informações foram extraídas, por Ellis, de Suetônio, *De grammaticis et rhetoribus*.

²⁷ Cf. Enk (1919), *apud* Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana* (v. 2, 1985: 91).

²⁸ Cf. Sciava (1898), *apud* Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana* (v. 2, 1985: 91).

²⁹ Como, por exemplo, Fraenkel (1966), Conte (1994a), Von Albrecht (1997), dentre outros.

³⁰ Tradução nossa da passagem: “They are to be seen as a first instance of that post-Virgilian bucolic development that would flower again in the time of Nero.”

Devemos ressaltar, contudo, que esse poema bucólico intitulado *Dirae* apresenta uma característica “híbrida”,³¹ ocasionada pela combinação peculiar do gênero bucólico com teor imprecatório. Essa “hibridez” é frequentemente mencionada pelos estudiosos, como Fraenkel (1966: 153), que aponta as duas tradições literárias helenísticas que o autor das *Dirae* combinou nessa composição: o gênero bucólico – que teria sido inaugurado por Teócrito (séc. IV a.C.) – e ‘Αραι (ou poemas imprecatórios), cujos maiores expoentes teriam sido Calímaco (séc. IV a.C.) e Euforíon (séc. III a.C.). Não obstante, Fraenkel (1966) julga que apenas considerar as *Dirae* como uma combinação dessas duas tradições literárias seja simplificar muito a questão, pois entende que o gérmen ou o princípio desse texto já estaria encerrado nas *Bucólicas*.³²

Em resumo, o poema em questão é composto por uma série de imprecções proferidas por um camponês (que desempenha as tarefas de pastor e agricultor) que estaria sendo exilado, expulso das terras onde vivia, para que as mesmas fossem entregues a um soldado como recompensa por uma guerra vencida. Uma vez que a *persona* poética do texto levanta sua voz contra a espoliação que o leva a deixar os campos, Della Corte (*Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985) menciona que se pode sentir no texto a liberdade de expressão e o ódio contra os governantes – dois indícios de um protesto político. Além disso, o estudioso bem destaca outro aspecto importante do texto: a violência verbal nele contida é impessoal, não dirigida a uma(s) pessoa(s) (talvez triúviro(s)) em específico; também não se faz referência a um momento histórico preciso e, para Fraenkel (1966), nem mesmo a uma localidade em particular.³³

Ao longo do poema, então, o poeta-pastor que fora desfavorecido pela “guerra cruel” (v. 85) expressa em seu canto o desejo de que tudo nos campos perdidos defínhe ou seja destruído pelas forças da natureza, invocada para que suas palavras sejam acolhidas. Roga-se que haja seca, incêndio, aguaceiro, inundações, alagamento, temporais... enfim, que a propriedade,

³¹ Notamos que o texto *Lydia* também apresenta essa característica, pois que nele se mesclam os gêneros bucólico e elegíaco.

³² “However, when we thus contrast the literary pedigree of the form, bucolic, with that of the contents, ‘Αραι, we over-simplify the issue. The object itself is more complex, for the motif of *dirae*, although only in a germ, is already contained in Virgil’s bucolic poems. In one of the two eclogues whose background is the occupation by the soldier of the farmers’ land we read a brief but weighty parenthesis (9.6) *nunc victim tristes... hos illi (quod nec vertat bene) mittimus haedos*. It was a stroke of genius when the poet of the *Dirae* picked up this seed and let it grow into full-sized ‘Curses’. He must have felt that such a theme was singularly congenial to his natural gifts.” (Fraenkel, 1966: 153).

³³ A esse respeito, cf. nota 9 da tradução.

outrora ambiente agradável, transforme-se terrivelmente no contrário. O poeta-pastor, então, preferindo o mundo às avessas a que sua flauta (*auena*) não possa mais ser tocada, combina as imprecações que lança aos campos a um recurso que Curtius (1957) aponta como recorrente tanto na literatura antiga como na medieval, denominado *impossibilia* ou *adynata* de Virgílio.³⁴ Tal recurso, que consiste na seriação de acontecimentos impossíveis,³⁵ é utilizado em textos que apresentam críticas e lamentações dos tempos e, dessa seriação, segundo o autor, nasceria o *topos* do “mundo às avessas”.

Embora discutamos o assunto mais adiante, julgamos interessante tratar aqui, mesmo que brevemente, do início do poema, lugar privilegiado para a metapoesia e considerações programáticas, nas obras literárias da Antiguidade.

No verso inicial das *Dirae*, a *persona* poética chama Bátaro a repetir no canto o som dos cisnes: *Battare, cycneas repetamus carmine uoces*. Uma vez que o nome de Bátaro é de ocorrência bastante rara nas obras supérstites da literatura antiga,³⁶ e que sua figura nas *Dirae* tem caráter enigmático, não há um consenso quando se discute sua natureza: já foi entendido como uma árvore, um rio, uma colina, um bode, um cisne etc. (cf. Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985: 92-93). Naeke (1847) teria sido o primeiro estudioso a reconhecer em Bátaro um homem e, mais precisamente, um pastor, hipótese que nos parece mais verossímil.³⁷ A questão do som dos cisnes a ser repetido no canto também merece destaque, pois através da escolha do adjetivo *cycneas*, o autor revela a natureza de sua obra: o poema a ser cantado será belo, como o canto dos cisnes, mas também será o último, derradeiro *carmen* bucólico.³⁸

Esse primeiro verso das *Dirae* se repetirá (com pequenas alterações) algumas vezes ao longo do poema,³⁹ como espécie de refrão que se intercala às imprecações. A utilização de tais

³⁴ Tal recurso também é empregado nas *Bucólicas* virgilianas. Hasegawa (2004: 74) aponta sobre o uso desse recurso no primeiro canto da obra: “Títiro, por sua vez, deseja que essa felicidade nunca termine. Para expressar esse desejo de permanência, diz que antes ocorrerão *impossibilia* do que se apague da memória a imagem do governante que lhe proporcionou esses ócios. (v. 59-63)”.

³⁵ Cf. *Dirae* 4-6, 11-13.

³⁶ Temos registros desse nome apenas em Herodes, II.

³⁷ Para uma discussão mais detalhada sobre essa personagem, ver a nota 1 da tradução e o Capítulo III desta monografia (pp. 24-25).

³⁸ Tal associação é plausível, pois que havia a crença de que o cisne somente cantava – e cantava maravilhosamente – nos momentos finais de sua vida. Cf. nota 2 da tradução.

³⁹ Cf. *Dirae* 1, 14, 54, 71, 97 e, também, 25 e 47.

refrões – de acordo com técnica da magia⁴⁰ – constituiria “um artifício poético que (...) tornou-se muito comum nos poemas bucólicos posteriores [às *Bucólicas* de Virgílio]” (Virgílio, 2008: 166) e também seria responsável por estabelecer a filiação do texto ao gênero bucólico.

Junto a esse primeiro verso, então, os seguintes constituem o início programático da obra, em que se estabelecem as filiações do texto ao gênero bucólico e à tradição da poesia imprecatória:

*Battare, cycneas repetamus carmine voces;
divisas iterum sedes et rura canamus,
rura quibus diras indiximus, impia vota.*⁴¹

O termo *rura* (vv. 2-3) é responsável por evocar o gênero bucólico,⁴² ao passo que *diras* (v. 3) remete à tradição helenística da poesia de imprecção (‘Αραι).

Ainda em outros versos do poema, deparamo-nos com a metapoesia: *nec desit nostris deuotum carmen auenis* (v. 19).⁴³ Essa passagem ilustra com clareza a mistura de gêneros ou “hibridez” do texto em questão, visto que da avena, símbolo da poesia bucólica (e que serve, então, ao canto ameno e alegre do poeta-pastor que desfruta o ócio, no *locus amoenus*), irrompe um canto maldito (*deuotum carmen*), incompatível com o universo bucólico. Note-se, ainda, a sintaxe expressiva desse verso: o pronome *nostris* é separado do substantivo a que se refere, *auenis*, pela expressão *deuotum carmen*, o “canto maldito” que estaria justamente traspassando a avena do poeta-pastor.

Uma vez, então, que o texto das *Dirae* se filia ao gênero bucólico e aborda uma questão pontual presente nas *Bucólicas* de Virgílio (a expropriação de camponeses), muitos estudiosos⁴⁴ têm estabelecido comparações entre as duas obras.⁴⁵ Contudo, o objetivo dessas comparações não tem sido o de traçar paralelos e estudar possíveis relações (por exemplo, intertextuais) e os efeitos de sentido gerados por essas relações entre os poemas; observa-se,

⁴⁰ Cf. Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985: 92.

⁴¹ Bátaro, repitamos neste canto o som dos cisnes;/Outra vez cantemos as moradas distribuídas e os campos,/Os campos aos quais dirigimos estas imprecções, ímpios votos.

É nossa a tradução de todos os trechos das *Dirae* apresentados neste estudo.

⁴² Bem como o termo *avena*, símbolo da poesia pastoril, que aparecerá no v. 7 (Cf. nota 6 da tradução).

⁴³ E que não acabe o canto maldito de nossa avena.

⁴⁴ Ver, por exemplo, Conte (1994a); Kenney (1996); Fraenkel (1966).

⁴⁵ Mais especificamente entre as *Dirae* e as *Bucólicas* I e IX.

antes, a exaltação à obra virgiliana e a refutação à da *Appendix*. Veja-se, a título de ilustração, o que Kenney (1996: 173) expressa sobre as *Dirae*: “Resposta às *Bucólicas* de Virgílio, quer imediata ou não, deixou-nos um exercício medíocre, destituído da relação com acontecimentos reais”.⁴⁶

Logo, levou-nos a empreender nossa pesquisa o interesse em realizar um estudo das *Dirae* que contemple questões de gênero e elementos de proximidade e afastamento entre esse texto e a *Bucólica* I, sem nos preocupar em qualificar a obra ou em discutir quem seria seu autor. Embora já tenha havido quem se ocupasse com o tema, como comentamos, o foco dos estudos realizados é normalmente outro: discutir a autoria da obra e tecer críticas a ela. As justificativas dessas críticas são, normalmente, vagas – fazem referência ao “valor literário”⁴⁷ da obra e à falta de talento do autor das *Dirae* – e, possivelmente, motivadas pelo fato de que o texto é tido como apócrifo. Assim, buscamos realizar um estudo que não se pauta em tais pressupostos, e em que pretende explorar no texto algumas de suas características que julgamos que devem ser ressaltadas e investigadas.

O trabalho com as *Dirae* também se mostra interessante pelo fato de que esse texto ainda não apresenta tradução para língua portuguesa, assim como a maioria das obras da *Appendix Vergiliana*. Provavelmente ainda não houve preocupação em se traduzir tal obra para nosso idioma devido aos epítetos que a ela se associam: apócrifa e menor. Sejam eles verdadeiros ou não, acreditamos que uma versão para o português do poema em questão pode ser proveitosa aos pesquisadores que desejem conhecer e estudar as obras da *Appendix Vergiliana*, textos supérstites do gênero bucólico ou textos imprecatórios.

⁴⁶ Tradução nossa da passagem: “Response to Vergil’s *Eclogues*, whether immediate or not, has left us with a mediocre exercise, devoid of bearing on actual events.” (Kenney, 1996: 173)

Perguntamo-nos qual a relação (que o estudioso parece estabelecer) entre a “mediocridade” do texto e a ausência de menções a fatos históricos. Não nos parece que a menção ou fidelidade a fatos históricos, verídicos, seja critério para conferir “valor literário” a textos poéticos. Se assim fosse, a *Eneida*, por exemplo, teria atingido o *status* de obra-prima da Antiguidade, do qual goza até os dias atuais?

⁴⁷ Note-se que a questão de “valor literário” não se mostra clara, uma vez que estudiosos como Kenney (1996) e Conte (1994a), além de outros, não costumam explicitar que critérios são utilizados para definir tal valor.

Feita esta introdução sobre a obra e questões referentes a ela, passemos a nossas breves considerações sobre o gênero bucólico e sobre como o autor das *Dirae* trabalhou algumas de suas características e lugares-comuns nessa composição.

II. O GÊNERO BUCÓLICO E AS *DIRAE*

Levando-se em conta diferentes critérios, os gêneros da poesia têm sido descritos e relacionados a autores e/ou a obras desde a Antiguidade. Assim fizeram não somente os gregos, como Platão⁴⁸ e Aristóteles,⁴⁹ mas também os latinos como, por exemplo, Horácio, em sua *Arte Poética* (e também, em certa medida, nas *Sátiras*), Quintiliano, na *Instituição Oratória*, Tácito, no *Diálogo sobre oradores*, e Ovídio, nos *Tristes*, especificamente no livro II (Hasegawa, 2004).

Ainda nos dias atuais, o estudo de textos antigos de acordo com suas características genéricas tem lugar na área dos Estudos Clássicos, campo em que esse tipo de leitura se mostra profícua. Cairns (1972), autor que analisa a literatura clássica por tal viés, parte do pressuposto de que: “os poemas e discursos da Antiguidade Clássica não são obras individuais, internamente completas, mas são membros de classes da literatura conhecidos na Antiguidade como γένη ou εἶδη, que serão descritos (...) como *gêneros*.”⁵⁰ Vale mencionar que, para esse autor, os gêneros não são classificações em termos de forma, mas sim de conteúdo.

Em estudo mais recente, Achcar (1994), seguindo esse mesmo viés teórico, comenta o processo de “composição genérica”, um importante conceito cunhado por Cairns (1972):

Na poesia da Antiguidade, predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou ‘composição genérica’, o qual corresponde a uma codificação na prática intertextual, uma forma particular de ‘arte alusiva’: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica. (Achcar, 1994: 18).

Conte (1994b), embora assuma posição diversa de Cairns (1972) em alguns aspectos do conceito de gênero,⁵¹ é outro autor que propõe que a poesia antiga deva ser lida como forma de “composição genérica”:

Examinado de perto, todo o desenvolvimento da produção literária, de Catulo a Ovídio, deve ser considerado como um processo de construção de gêneros, isto

⁴⁸ *República III*.

⁴⁹ *Poética*.

⁵⁰ Tradução nossa para: “the poems and speeches of classical antiquity are not internally complete, individual works but are members of classes of literature known in antiquity as γένη ou εἶδη which will be described (...) as *genres*.” (Cairns, 1972: 6).

⁵¹ Cf. Conte, 1994b: 118. O aprofundamento de tal discussão não cabe no momento, mas, em linhas gerais, o ponto de divergência entre esses dois autores se dá porque Cairns (1972) classifica os gêneros de acordo com seu conteúdo, ao passo que Conte (1994b) julga que não se deva desconsiderar a forma ao estabelecer uma classificação de gêneros.

é, de um sistema literário articulado em áreas particulares, em que cada qual encontra sua identidade em comparação com outros. (Conte, 1994b: 115).⁵²

Nesse sentido, a citação que Hasegawa (2004) traz em seu estudo reforça essa proposição de que as obras da Antiguidade devam ser lidas como pertencentes a gêneros predeterminados, que acabam por definir várias de suas características:

Aos olhos de M. Glowinski, o gênero constitui, com efeito, um coeficiente de leitura e de interpretação: ‘a interpretação não tem por objetivo provar que o texto representa este ou aquele gênero literário, mas ela não deve jamais ignorar o fato de que a vinculação a um gênero dado determina diversas propriedades da obra estudada. O gênero determina, portanto, um certo quadro de interpretação como determina o quadro de toda leitura’. Pois se o gênero engendra a vertigem, quando se trata, sobre um plano teórico, de classificar, por outro lado, ele constitui uma chave notável, sobre o plano pragmático, para entrar em uma obra. Todo escritor, com efeito, integra seu texto em uma tradição formal, e isto fazendo, recupera ou transgride um código em uso. O texto entra, então, necessariamente em uma relação de troca com outros textos, ao mesmo tempo que, pelo gênero, se estabelece uma comunicação, um pacto entre autor e seu leitor. (Jouteur, I. *apud* Hasegawa, 2004: 11-12)

Devemos ressaltar, ainda, que os gêneros não apresentam exclusivamente as características que lhe são próprias, conforme lembra Ribeiro (2006: 10), mas também traços que marcam outros gêneros; *grosso modo*, a intersecção entre gêneros, nas obras da literatura antiga, era ocorrência trivial. A poesia pastoril, por exemplo, já fora entendida como subgênero do *epos*⁵³ ou como uma espécie de lírica (Hasegawa, 2004: 12). Nesse sentido, Hasegawa (*id.*, *ibid.*) destaca a presença de passagens bucólicas em textos épicos, como na *Iliada*.⁵⁴

Oliva Neto (2004: 112) afirma que o conceito de gênero adotado por Cairns (1972) subdivide-se em dois grupos: o dos “gêneros retóricos”, descritos por tratadistas antigos (principalmente Aristóteles e Menandro, o Retor), e o dos “gêneros não-retóricos”, ou seja, não estudados pela poética e retórica da Antiguidade, embora fossem reconhecidos e imitados por

⁵² Tradução nossa para: “Examined closely, the whole development of literary production from Catullus to Ovid can be considered as a process of the construction of genres, that is, of a literary system articulated in single areas, each of which finds its identity in comparison with the others.”

⁵³ Considerando *epos*, aqui, como qualquer texto composto em hexâmetros (cf. Horácio, *Sátiras* I, 10, 40 ss.).

⁵⁴ *Iliada* XVIII, v. 520-529, *apud* Hasegawa, 2004: 1. O trecho é o que segue: “Eles, já de emboscada ao pé de um rio / E onde o armento bebia não se despem / Do fulguroso bronze, e avante postam / Vigias dois que da chegada avisem / De negros bois e ovelhas. Já descobrem / Uns pastores que, alheios das insídias, / Na avena divertiam-se, e improvisos / Aos míseros matando, se apossavam / Do alvo rebanho e gado (...). (Tradução Odorico Mendes).

outros autores. O gênero bucólico, ao que parece, é um dos que não foram descritos na Antiguidade Clássica.

Não obstante, Hasegawa (2004: 14-17) afirma que Quintiliano (c. 30 - 96 d.C.), em sua *Instituição Oratória*, após agrupar os autores de acordo com o gênero (*genus*) de suas produções (gênero dos filósofos, dos oradores, dos historiadores e dos poetas), já distingue que há uma “poesia bucólica”, ao dividir o gênero dos poetas latinos em poesia épica, bucólica, elegíaca, satírica, iâmbica, lírica, cômica e trágica.⁵⁵ Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.), em passagem dos *Tristes* II (vv. 537-538), menciona que Virgílio cantou a “matéria do amor” tanto na poesia épica (i.e., na *Eneida*), quanto nos “modos bucólicos” (i.e., nas *Bucólicas*). Horácio (65 - 8 a.C.), na *Sátira* I, 10 (vv. 44-45), também associa o nome de Virgílio à poesia bucólica.

Contudo, é possível encontrar, a partir do século IV d.C., alguns comentários e descrições sobre a poesia pastoril mais detalhados e que pouco divergem uns dos outros, feitos por autores tais como Sérvio, Donato e Filargírio. Dessas descrições, ressaltamos alguns pontos que mais nos interessam no momento. Primeiro, citamos a etimologia do termo “bucólico” (que provém do grego βουκόλοι), trazida por Sérvio: “as *Bucólicas*, como dizem, foram chamadas a partir dos guardadores de bois” (Hasegawa, 2004: 18);⁵⁶ podemos dizer que tal etimologia se justifica uma vez que esses são os principais personagens da poesia pastoril.⁵⁷ Outro aspecto recorrente nas descrições desses autores antigos é a “qualidade” ou o *genus dicendi* do poema bucólico, tido como pertencente ao estilo humilde,⁵⁸ conforme Sérvio, pela qualidade dos assuntos e das personagens: “com efeito, as personagens aqui são rústicas, alegrando-se com a simplicidade, pelas quais nada de elevado deve ser buscado” (*apud* Hasegawa, 2004: 22-23).⁵⁹ Por último, observamos que também são mencionados os *modi dicendi*, que segundo Probo, Diomedes e Sérvio, que retomam Platão, são três: o narrativo, o dramático e o misto. Tais autores

⁵⁵ Cf. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 1, 85-100.

⁵⁶ *Bucolica, ut ferunt, dicta sunt a custodibus boum...*

⁵⁷ Filargírio (*apud* Hasegawa, 2004: 24) afirma que há três gêneros de pastores: os cabreiros, que são menos dignos; os ovelheiros, um pouco mais dignos; e os boiadeiros, que são os mais dignos.

⁵⁸ Conforme citam muitos autores (Sérvio, Donato, Filargírio, Aulo Gélio...), os estilos seriam três: *humilis*, *medius* e *grandiloquus*, ou, em outros termos, *tenuis*, *moderatus* e *ualidus*, dentre outras formas utilizadas para a definição desses estilos (Hasegawa, 2004: 22 ss.). Tal classificação, entretanto, era já utilizada por autores mais antigos, tais como Cícero (cf. *Orator*, VI, 20 e *Rhetorica ad Herennium*, IV, 11).

⁵⁹ ... *nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri.*

afirmam que esses três modos do discurso são convenientes ao gênero bucólico. A esse respeito, Hasegawa (2004: 38) conclui que “portanto, o gênero bucólico preceitua a variedade (ποικιλία) do modo do discurso. Deve-se observar, porém, que, embora o gênero admita a variedade de modo, há uma predominância do dramático (...)”.

Mais recentemente, Possebon (2007: 32), que também se atém ao estudo do gênero bucólico, sugere que “originalmente bucólico designaria a temática pastoril, no sentido mais estreito, que foi, paulatinamente, se expandindo e aceitando outros temas, tendo a paisagem agreste como o ambiente em que tudo se passa.” Do gênero bucólico *stricto sensu*, o autor destaca algumas características fundamentais:

Suas composições são curtas (...), independentes e episódicas. Há, normalmente, uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão. No desenvolvimento, alternam-se monódias (uma única voz) ou cantos amebus (cantos ao desafio, entre duas vozes; às vezes, uma terceira voz é o juiz da disputa). Os pastores que falam ou dialogam são boieiros, cabreiros e ovelheiros, não há porqueiros. É bastante empregado o hexâmetro, o metro épico por excelência (...).

Quanto ao assunto tratado, destaca-se o *amor*, quer correspondido e louvado, quer rejeitado e deplorado. A *natureza* está sempre presente, muitas vezes como o tema principal, mas não se trata de uma visão realista, mas idealizada, evasiva, uma espécie de mundo de sonhos, onde reina a tranquilidade, a paz, o descanso, o *otium*. (Possebon, 2007: 32-33)

Vejamos, então, em que medida alguns elementos e lugares-comuns do gênero bucólico estão presentes nas *Dirae* e, também, a forma como se inserem na obra que, por seu teor imprecatório, acaba por distanciar-se em alguns pontos de outros textos bucólicos *stricto sensu*.

2.1. O cenário bucólico

Podemos dizer que a “paisagem agreste” é o principal elemento que permite, em alguma medida, associar a uma obra o epíteto de bucólica. Assim, nos versos iniciais das *Dirae*, o fato de a *persona* poética dizer que os *rura* serão o tema de seu canto cria no leitor a expectativa de que a obra se insira no gênero bucólico.

Tal paisagem constitui-se do campo e das terras cultivadas, além de elementos desse universo, como as árvores, os rios, os animais (ovelhas, cabras, bois) cuidados por pastores. Geralmente caracterizado como *locus amoenus* (“lugar aprazível”), esse lugar que serve de

cenário à poesia pastoril é descrito como tranquilo e propício ao *otium*, como mencionado na citação de Possebon (2007: 32-33) acima. Vejamos, então, como o autor das *Dirae* nos apresenta esse elemento fundamental ao gênero:

*impia Trinacriae sterilescent gaudia vobis
nec fecunda, senis nostri felicia rura,
semina parturiant segetes, non pascua colles,
non arbusta novas fruges, non pampinus uvas,
ipsae non silvae frondes, non flumina montes.
(Dirae, vv. 9-13)*

Que, ímpias, as alegrias da Trinácia se tornem
[estéreis para vós;
Nem fecundas, ó campos férteis de nosso ancião,
As sementes gerem plantas; nem as colinas, pastos;
Nem as árvores, novos frutos; nem as parras, uvas;
Nem mesmo os bosques, folhas; e montes, rios.

Nesse trecho, conforme observamos, a *persona* poética do texto lança imprecizações aos novos moradores da propriedade onde vivia, ou seja, aos soldados que receberam as terras como espólio,⁶⁰ conforme mencionamos anteriormente. O desejo expresso pela *persona* poética é que a fecundidade das plantas e a produtividade da terra se acabem, fazendo com que os campos, outrora férteis, não produzam mais. Assim, por vezes os elementos que constituem o ambiente bucólico são acompanhados da negação: *nec fecunda... semina, non pascua, non arbusta, ipsae non silvae...*

*effetas Cereris sulcis condatis avenas,
pallida flavescent aestu sitientia prata,
immatura cadant ramis pendentia mala,
desint et silvis frondes et fontibus umor,
(Dirae, vv. 15-18)*

Que aveias estéreis sepulteis nos sulcos de Ceres,
Que, amarelecidos, sequem com o calor ardente os
[sedentos prados,
Que imaturas as maçãs pendentes caiam dos ramos,
Que faltem folhas aos bosques, e água às nascentes,

Semelhantemente aos primeiros versos citados, a *persona* poética continua rogando pela infecundidade do solo, e ainda por condições climáticas adversas ao bom desenvolvimento das plantas (*immatura cadant ramis pendentia mala*), como o “calor ardente” e a falta de água nas nascentes.

*haec Veneris vario florentiaserta decore,
purpureo campos quae pingunt verna colore
(hinc aerae dulces, hinc suavis spiritus agri),
mutent pestiferos aestus et taetra venena,
dulcia non oculis, non auribus ulla ferantur.
(Dirae, vv. 20-24)*

Que estas guirlandas floridas de Vênus, com beleza
[diversa,
Que colorem os campos de púrpura na primavera,
(Daqui as brisas doces, daqui o suave sopro da terra)
Transformem-se em perturbações pestilentas e em
[venenos tétricos,
Que nada de doce seja oferecido nem aos teus olhos,
[nem aos teus ouvidos.

⁶⁰ Entendemos, portanto, que é a eles que se refere o pronome *vobis* do verso 9.

Nesses versos, é-nos apresentado um cenário que certamente poderíamos chamar de aprazível (vv. 20-22). Em seguida, contudo, há uma quebra brusca, pois o poeta-pastor impreca para que o que há de agradável no ambiente transforme-se em coisas terríveis (as brisas doces e os sopros suaves devem se tornar perturbações pestilentas e venenos tóxicos). Além disso, é expresso o desejo de que o novo morador não possa desfrutar de coisa alguma nos campos que lhe foram entregues.

Antes de passarmos ao próximo ponto, ressaltamos que, embora o cenário das *Dirae* esteja repleto de elementos do ambiente rústico, não podemos dizer que haja, nesse poema, uma representação tradicional (positiva) do *locus amoenus*, caro ao gênero bucólico. Isso se deve, certamente, às imprecasões da *persona* poética, pois através delas o cenário bucólico, aprazível, é subvertido e transformado em inóspito e desagradabilíssimo.

2.2. O poeta-pastor

Na poesia bucólica, como a própria etimologia do termo sugere, convém a presença de um ou mais pastores que, além de cuidar do rebanho, cantam, dialogam, disputam. Segundo Hasegawa (2004: 48-49), uma das características principais dos poetas-pastores do gênero bucólico é justamente o fato de que são antes identificados como músicos do que como pastores. É esse o caso do “eu poético” das *Dirae* que já no primeiro verso convida Bátaro a cantar.

Nesse texto, logo notamos que a *persona* poética é um lavrador que também assume as tarefas de pastor, não apenas devido ao ambiente descrito em seu canto, mas também pelos seguintes versos, em que faz referência ao lugar onde vive e a suas ocupações:

Hinc ego de tumulo mea rura novissima visam,
(*Dirae*, v. 86)

Daqui, deste outeiro, eu verei meus últimos campos

tardius, a, miserae descendite monte capellae
(*mollia non iterum carpetis pabula nota*)
(*Dirae*, vv. 91-92)

Mais vagarosamente, ah infelizes, desçam pelo monte,
[cabrinhas
(Não pascerão outra vez nas agradáveis e familiares
[pastagens)

intueor campos: longum manet esse sine illis.
(*Dirae*, v. 94)

Contemplo as planícies: ficar sem elas para sempre é o
[que me é reservado.

Vale ressaltar que, conforme aponta Hasegawa (2004: 2), “o pastor, na poesia bucólica, se opõe ao ‘ímpio soldado’ (*Ecl.* I, v. 70), tal como veremos nos estudos das *Éclogas* I e

IX, em que tal oposição representa os limites do gênero bucólico em relação ao épico (...)”. Esse mesmo autor observa que os campos semeados e as cabras, por exemplo, não fazem parte do mundo épico e, portanto, não são adequados ao soldado; esses elementos, antes, pertencem ao pastor que canta a música agreste (Hasegawa, 2007: 67). Tal oposição entre o pastor e o *impius miles* é expressa, também, em várias passagens das *Dirae*, texto que aborda a mesma temática, já mencionada, das *Bucólicas* I e IX.

*militis impia cum succidet dextera ferro
formosaeque cadent umbrae, formosior illis
ipsa cades, veteris domini felicia ligna,
(Dirae, vv. 31-33)*

Quando a ímpia destra do soldado segar com a espada
E belas caírem as sombras, mais belo que elas
Tu mesmo cairás, ó arvoredo fecundo do antigo dono,

Nesse trecho, observamos com clareza a oposição apontada por Hasegawa (2004) entre os mundos bucólico e épico. A incompatibilidade entre o ambiente rústico e o soldado é corroborada pelo fato de que ele, ao receber as terras, devastará com sua *impia dextera* o arvoredo fecundo que pertencera ao poeta-pastor.

Notamos que ao longo do poema o adjetivo *impius* (que caracteriza do soldado) é empregado em outro momento (v. 45) para fazer referência à expropriação do “eu poético”. Assim, podemos dizer que se esteja aludindo ao não cumprimento da *pietas* romana (que compreende as relações não só entre membros de uma família e para com as divindades, mas também para com o Estado [Pereira, 1989: 329-330]).⁶¹ É possível recuperar, então, a ideia de que o “eu poético” apresenta em seu texto sinais de um protesto político, valendo-se de sua liberdade de expressão e ódio contra os governantes (Della Corte, in *Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985). Embora não se faça, nas *Dirae*, referência direta a esse governante, o soldado que lutou em seu favor e agora será recompensado (*miles ut accipiat praemia*) é citado, assim como a questão da expropriação dos camponeses que, afinal, é levada a cabo pelo Estado. Este, tendo ferido o princípio da *concordia*, ao travar uma batalha (*funesti belli*) contra os próprios romanos, acaba consequentemente violando também a *pietas*, pois desapropriou seus próprios cidadãos:

⁶¹ A esse respeito, ver nota 33 da tradução.

*tuque inimica tui semper Discordia civis,
exsul ego indamnatus egens mea rura reliqui,
miles ut accipiat funesti praemia belli.*
(*Dirae*, vv. 83-85)

E tu, Discórdia, sempre hostil ao teu próprio cidadão,
Eu, um desterrado inocente, necessitado, deixei meus
[campos para trás,
Para que um soldado receba prêmios de uma guerra cruel.

Por último, destacamos que Possebon (2007: 33) descreve os poetas-pastores da seguinte forma:

Os pastores não são perturbados pelos problemas cotidianos, mas se deixam levar pelas grandes emoções da vida. Assim, oscilam entre delicados e simples até grosseiros, supersticiosos, patéticos e mesmo desvairados. Igualmente idealizada é a grande erudição dos pastores, principalmente quando a temática da composição é alguma *matéria mítica*, como episódios de narrativas épicas.

Julgamos interessante mencionar tal descrição uma vez que o poeta-pastor das *Dirae* não se enquadra no modelo que, segundo Possebon, seria adequado ao gênero. O “eu poético” do texto em questão, perturbado por um problema cujo desfecho mudará sua vida cotidiana, preocupa-se em inverter ou subverter a ordem de tudo quanto há nos campos onde vivia, através de seu canto, antes de deixá-los definitivamente.

2.3. A Música

O canto do poeta-pastor, geralmente acompanhado de um instrumento, é outro elemento fundamental em obras do gênero bucólico. Conforme Hasegawa (2007: 48-49), a qualidade de músico é uma das principais características dos poetas-pastores: “Vemos as personagens bucólicas com frequência em disputas musicais ou poéticas, mas raramente as vemos cuidando da grei”. Nas *Dirae*, de fato, o “eu poético” aparece amiúde relacionado às atividades de poeta-músico, e poucas vezes exercendo sua função de pastor: desde o início do poema, ele invoca Bátaro, repetidas vezes, para que o acompanhe no canto que versa sobre “as moradas distribuídas e os campos”:

*Battare, cycneas repetamus carmine voces;
divisas iterum sedes et rura canamus,*
(*Dirae*, vv. 1-2)

Bátaro, repitamos neste canto o som dos cisnes;
Outra vez cantemos as moradas distribuídas e os campos,

Nos versos seguintes, apresenta-se o instrumento que acompanha a música do poeta-pastor, a *auena*. Como dissemos anteriormente, esse instrumento é considerado símbolo da poesia

bucólica e, portanto, pode-se dizer que a menção a ela no início do poema (v. 7) não seja sem propósito, mas funcione como espécie de identificadora do gênero.

multa prius fient quam non mea libera avena Muito acontecerá, antes que minha livre avena não possa,
montibus et silvis dicat tua facta Lycurge. aos montes e aos bosques, expor teus feitos, Licurgo.
(*Dirae*, vv. 7-8)

Segundo Hasegawa (2004: 3), o termo *auena* é empregado por “cana de aveia” e, na poesia bucólica, também por “flauta pastoril”. Fato curioso é que nas *Dirae* o termo apareça com as duas acepções: nos versos 7, 19, 97, designando o instrumento musical, e no verso 15, como a cana de aveia:

effetas Cereris sulcis condatis avenas, Que aveias inférteis sepulteis nos sulcos de Ceres,
(*Dirae*, v. 15)

Poucos versos após a aparição da *auena* (flauta pastoril, v. 7), faz-se referência à *auena* (aveia, v. 15). Note-se, então, que a *persona* poética caracteriza sua flauta como *libera*, que dirá (*dicat*) aos montes e bosques os feitos de Licurgo, mas logo em seguida roga que aveias inférteis (*effetas avenas*) sejam “sepultadas” nos sulcos de Ceres. Ou seja, estabelece-se uma oposição entre a *auena* fecunda do poeta-pastor, favorável à canção bucólica, e a *auena* infértil que será plantada pelo *impius miles*, inimigo que tomará as terras do “eu poético” e que, a depender das imprecções lançadas a ele, nunca poderá entoar o *carmen* bucólico. Destacamos que esse jogo com a ambiguidade semântica do termo *auena* parece ser sintomático e bastante significativo, pois concentra em si a transgressão genérica que ocorre durante toda a obra: a transformação do bucólico em “anti-bucólico”.⁶²

Vale mencionar, por fim, que o canto do poeta-pastor nas *Dirae* não é o meio pelo qual os pastores travam disputas poéticas, e também não serve à exaltação do ambiente bucólico. Ao contrário, nesse *carmen* que se constrói moldado pelas imprecções, o canto do poeta-pastor roga pela destruição de suas terras e de tudo o que há nelas.

⁶² Agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pelos valiosos comentários feitos durante sua arguição a nossa apresentação no 7º. SePeG, que versou sobre o conteúdo deste capítulo II.

III. SOBRE AS *DIRAE* E A *BUCÓLICA* I DE VIRGÍLIO

Como já mencionamos anteriormente em nossa monografia, vários estudiosos traçaram paralelos entre as *Dirae* e a primeira *Bucólica* virgiliana. Em meados do século XX, por exemplo, Rand (1919), defende a autoria virgiliana das *Dirae*, fazendo uma leitura biografista do texto. Propõe, então, que a obra teria sido escrita na mesma época em que as *Bucólicas*, e que, embora as duas obras tenham elementos em comum, essas seriam mais bem elaboradas que aquelas. Rand acredita, ainda, que embora o teor imprecatório que caracteriza as *Dirae* seja adequado à situação da perda das terras tratada no poema, o próximo passo seria escrever uma bucólica, com o mesmo tema, ação justificada pelo “bom senso” do poeta, que escreveria sobre eventos contemporâneos a serem, então, adaptados a uma forma poética mais apropriada. A análise de Vollmer, que Rand (1919) apresenta através de nota em seu estudo, faz-se por esse mesmo viés. Para o latinista, assim como para Rand, as *Dirae* são de autoria virgiliana; Vollmer, contudo, ousa propor que o poema só não teria sido incluído no livro das *Bucólicas* devido ao seu tom mordaz.

Décadas mais tarde, Fraenkel (1966) discutirá essa questão em seu apurado estudo acerca das *Dirae*. Para o estudioso, o gérmen, ou o princípio desse texto, já estaria encerrado nas *Bucólicas*, como mencionamos no Capítulo I. A esse respeito e sobre a relação entre as duas obras, o autor comenta o seguinte:

O poeta das *Dirae* fixou para si a tarefa de escrever *variazioni su un tema di Virgilio*. Ele não adotou a postura de um *Vergilius personatus*, como faria o autor de *Culex*, algumas décadas depois. Ele preferiu ser um *poeta Vergilianus*. Seguiu Virgílio não apenas em muitos detalhes, mas – até mais importante – na ‘montagem’ de todo um poema. (Fraenkel, 1966: 154)

Nos dias mais atuais, Conte (1994a), conforme mencionamos anteriormente, e Kenney (1996), também reconhecem nas *Dirae* a influência das *Bucólicas* virgilianas, sobretudo no que diz respeito ao tema do confisco de terras, tratado nas *Bucólicas* I e IX.

Vejamos, então, alguns aspectos do texto das *Dirae* que nos permitem cotejá-lo com a primeira *Bucólica* virgiliana.

3.1. Semelhança entre os versos iniciais

A importância do primeiro verso ou do primeiro verso que desenvolve um motivo nas obras literárias da Antiguidade tem sido destacada por vários estudiosos, tais como Vasconcellos (2001: 122). Comparando a sequência métrica marcada do início do primeiro verso da *Eneida* e do início do primeiro verso da *Iliada*, o autor afirma, sobre a semelhança entre ambos, o seguinte: “este dado é tanto mais significativo pela importância que os Antigos davam **às primeiras palavras das obras**, que podiam funcionar como identificadoras de todo o conjunto (...) e marcadoras do gênero” (grifo nosso). Ainda a esse respeito, o autor afirma, em estudo à tradução de Odorico Mendes da primeira *Bucólica* virgiliana (Virgílio, 2008: 40), que “O primeiro poema de uma coletânea e **os primeiros versos de uma obra poética** na literatura antiga têm caráter programático: revelam a filiação do poeta a uma tradição genérica, a um predecessor ilustre, a uma arte poética em particular” (grifo nosso).

Nesse sentido, podemos dizer que os primeiros versos das *Dirae* manifestam a filiação do texto a Virgílio, ilustríssimo predecessor, e, em especial, ao poema que abre o livro das *Bucólicas*:

BATTARE, cycneaS REpeTamuS carMINE uoceS;
diuiSaS iTerum SeDeS eT rura canamuS,
(*Dirae*, vv. 1-2)

Bátaro, repitamos neste canto o som dos cisnes;
Outra vez cantemos as moradas distribuídas e os
[campos

TITYRE, Tu paTulae REcubanS Sub TegMINE fagi
SilueSTrem Tenui muSam meDiTariS auena
(*Bucólicas*, I, vv. 1-3)

Títilo, tu, sentado embaixo da ampla faixa,
tocas na tênue flauta uma canção silvestre
(Tradução Raimundo Carvalho)

Inicialmente, destacamos a primeira palavra do primeiro verso das *Dirae*: *Battare*, personagem que o “eu poético” convida a cantar e também da *Bucólica* I, que se inicia com a seguinte fala de Melibeu: *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*. Se fizermos uma leitura cuidadosa do início desses dois poemas, não passará despercebida a semelhança entre os nomes *Tityre* e *Battare*. Além de estarem ambos na primeira posição do primeiro verso, abrindo os poemas, estão também declinados no mesmo caso, o vocativo. A semelhança sonora entre esses nomes também é notável. Assim, podemos dizer que *Battare* evoca fonicamente *Tityre*, pois os dois vocábulos são proparoxítonos, e neles destaca-se o som da oclusiva dental T, assim como o final em -RE.

Ressaltamos ainda que algo sobre a relação entre os dois nomes, *Battare* e *Tityre*, já foi mencionado por Fraenkel (1966), que destaca ser a mesma a última sílaba dos nomes, e também o fato de Bátaro aparecer somente no vocativo, como ocorre na maioria das vezes com o Títilo da primeira *Bucólica*. Fraenkel (*ibid.*: 154) ainda conclui que “Tudo o que podemos dizer com certeza é que o poeta [das *Dirae*] concebeu Bátaro para ser um nome bucólico e que ele não quis usar um que Virgílio havia usado”.⁶³ Destacamos, por fim, que o nome Bátaro – como já mencionamos – é de ocorrência bastante rara em obras da literatura antiga que chegaram até nós e, talvez, seja plausível a hipótese de que esse nome fosse pouco utilizado em obras literárias da Antiguidade, de forma geral. Fato é que o autor das *Dirae* não lançou mão de um nome corriqueiro, de um personagem conhecido dentre os antigos, ou mesmo de um “nome bucólico” representativo,⁶⁴ como os que são utilizados por Teócrito e Virgílio. Assim, pode-se dizer que o relativo esvaziamento semântico do nome *Battarus*, ao menos no rol das mais conhecidas obras do gênero bucólico, também seja determinante para sua associação imediata a *Tityrus*.

Por último, note-se que nesses primeiros versos das *Dirae* há a repetição das oclusivas dentais T e D, e do S sibilante, tal qual ocorre na primeira *Bucólica*. Devemos destacar, ainda, a semelhança fônica entre *tegmine*, na *Bucólica* I, e *carmine*, nas *Dirae*, palavras que ocupam a mesma posição de verso nas duas obras.

Ainda a respeito dos versos iniciais das *Dirae*, julgamos que merece destaque a utilização de alguns vocábulos que, de acordo com Hinds (1998), é responsável por destacar o fato de que o poeta está aludindo, em seu texto, a outro(s) texto(s) ou mesmo a uma tradição literária.⁶⁵ Esse, talvez, seja outro ponto de partida interessante para lermos o início das *Dirae*, bem como outros versos ao longo do poema.

⁶³ Tradução nossa para: “All we can say with confidence is that the poet meant Battarus to be a bucolic name and that he did not want to use one that Virgil had used”.

⁶⁴ Hasegawa (2004: 29) traz em sua dissertação que, de acordo com Sêrvio, os nomes dos pastores presentes em obras do gênero bucólico provêm de coisas rústicas: “... *ut Meliboeus*, ὅτι μέλει αὐτῷ τῶν βοῶν, *id est quia curam gerit boum, et ut Tityrus; nam Lacunum lingua tityrus dicitur aries maior, qui gregem anteire consuevit (...)*” [“... como Melibeu, ὄ τ ι μ ε λ ε ι α ὕ τ ῶ τ ῶ ν β ο ῶ ν, isto é, porque cuida de bois, e como Títilo, pois na língua dos lacedemônios chama-se de títilo o primeiro carneiro que se acostumou a caminhar adiante da grei (...)”].

⁶⁵ “Pode-se identificar proveitosamente um maneirismo, de forma alguma peculiar à literatura romana, mas especialmente bem desenvolvido na literatura romana, por meio de que poetas que aludem se esforçam por chamar atenção para o fato de que eles estão aludindo, e para recair na natureza de sua atividade alusiva. Certas alusões são

*Battare, cycneas repetamus carmine uoces;
diuisas iterum sedes et rura canamus,
(Dirae, vv. 1-2)*

Bátaro, **repitamos** neste canto o som dos cisnes;
Outra vez cantemos as moradas distribuídas e os campos

O vocábulo *iterum*, ligado ao verbo *canamus*, isto é, “cantemos outra vez”, no início do poema (v. 2), parece, de fato, alertar para o fato de que se está aludindo a outro texto. Ora, se as *Dirae*, conforme afirma Conte (1994a: 431), devem ser entendidas como um primeiro exemplo do desenvolvimento bucólico pós-virgiliano, e se o “eu poético” inicia sua obra convidando Bátaro a cantar **outra vez** “as moradas distribuídas e os campos”, como não estabelecer uma relação entre esse texto e a primeira *Bucólica*? Podemos dizer, assim, que “Cantar as moradas distribuídas e os campos” seja uma alusão a esse texto de Virgílio. O verso, ainda, resume o tema da *Bucólica* I e nos remete, imediatamente, às lamentações de Melibeu que, forçado a deixar suas terras para um soldado, canta seus infortúnios em contraste com a sorte de Tíro, que conseguiu manter seus campos, exaltados na música bucólica.⁶⁶

Assim, as paridades que apontamos entre os versos iniciais dos poemas em questão (como, por exemplo, a semelhança sonora e formal [mesmo caso, vocativo] entre as palavras que abrem cada obra [i.e., *Tityre* e *Battare*]) e a utilização de vocábulos como *repetamus* e *iterum* (que segundo Hinds (1998), destacam o fato de se estar aludindo à outra obra), permitem-nos dizer que o autor das *Dirae* recupera em seu texto a primeira *Bucólica* de Virgílio, ou seja, filia-se a esse ilustre predecessor e, em especial, à sua primeira obra canônica, além de integrar seu texto ao gênero bucólico.

3.2. Elementos do gênero bucólico

3.2.1. O Cenário bucólico

As *Dirae* também compartilham com a obra de Virgílio em questão diversas características do gênero bucólico, como já foi comentado no Capítulo II. Destaca-se, aqui, como é descrito o cenário rústico, pano de fundo dos poemas, com o qual os personagens interagem.

construídas de modo a carregar uma espécie de comentário embutido, uma espécie de anotação reflexiva, que destaca ou intensifica sua demanda de ser interpretada *como* alusões.” (Hinds, 1998: 01, tradução nossa).

⁶⁶ O vocábulo *repetamus*, no primeiro verso, os sinônimos *rursus* e *iterum* (*rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen, Dirae* 14), que se repetem diversas vezes ao longo do poema, e outros, como *memini* (*tristius hoc, memini, revocasti, Battare, carmen, Dirae* 54), também parecem sugestivos nesse sentido.

Observamos que o autor das *Dirae* emprega diversos vocábulos utilizados por Virgílio, por vezes no mesmo caso e/ou na mesma posição no verso.⁶⁷

accipite has uoces: migret Neptunus in arua
(*Dirae*, v.50)

Acolhei estas palavras: Que Netuno se mude
[para as searas]

nos patriae finis et dulcia linquimus arua
(*Bucólica I*, v.3)

nós deixamos a pátria e estas doces pastagens
(Tradução Raimundo Carvalho)

Note-se que Melibeu, ao dirigir-se a Títyro, mostra certa insatisfação e inconformidade ao dizer que está deixando as “doces pastagens”, ao passo que o outro desfruta do *otium* sob a faia.⁶⁸ Assim, nesse início das *Bucólicas*, a oposição enfática que se estabelece entre *nos* (Melibeu) e *tu Tityre* (*tu Tityre/nos/nos/tu Tityre*) parece marcar essa inconformidade de Melibeu por ver-se obrigado a deixar os campos. Já nas *Dirae*, em que se utiliza o termo *arua* na mesma forma e mesma posição no verso, a *persona* poética, que também é forçada a deixar os campos, sem comedimento lança imprecizações para que Netuno se mude para as *arua* com suas ondas e cubra com areia as planícies. Devido ao contexto análogo das duas obras e à forma e a posição do vocábulo em destaque no verso, podemos dizer que nas *Dirae* se faça alusão às *dulcia arua* mencionadas no texto virgiliano.

nec nostros servire sinant erronibus agros.
(*Dirae*, v.70)

E não deixem nossas terras servirem a errantes.

... *His nos consequimus agros!*
(*Bucólica I*, v.72)

... Para outros semeamos!
(Tradução Raimundo Carvalho)

Nesses trechos, observamos novamente a presença de um vocábulo (*agros*) na mesma forma e mesma posição de verso. Ademais, os poetas-pastores mantêm o tom de inconformidade

⁶⁷ Apresentamos aqui apenas dois desses trechos, uma vez que nossa intenção não é esgotar as possibilidades de comparação/análise entre as duas obras, mas sim apontar alguns passos que ilustrem em que medida as *Dirae* e a *Bucólica I* apresentam elementos em comum.

⁶⁸ *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi/siluestrem tenui musam meditaris auena;/nos patriae finis et dulcia linquimus arua;/nos patriam fugimus; tu Tityre, lentus in umbra,/formasam resonare doces Amaryllida siluas.* (*Bucólica I*, vv. 1-5).

Títyro, tu, sentado embaixo da ampla faia,/tocas na tênue flauta uma canção silvestre;/nós deixamos a pátria e estas doces pastagens;/nós fugimos, e tu, tranqüilo à sombra, Títyro,/levas selva a ecoar Amarílis formosa. (Tradução Raimundo de Carvalho).

pelo fato de deixarem as terras aos soldados. Melibeu, contudo, refere-se ao *impius miles* para quem “semeou os campos” (ver trecho das *Bucólicas* no item 3.2.3 deste capítulo), utilizando o pronome *his*, ao passo que o “eu poético” das *Dirae* invoca também o soldado (mencionado em seguida, no verso 85) utilizando o termo *erronibus* (“errante”), que Fraenkel (1966: 148) entende como “uma expressão magnífica de ódio e desprezo”. Novamente, o contexto equivalente dos versos e sua disposição sintática permitem-nos dizer que o autor das *Dirae* esteja aludindo à primeira *Bucólica* na medida em que menciona os *agros* que serão deixados aos soldados, utilizando a mesma palavra, na mesma forma e posição de verso que Virgílio usara.

3.2.2. A Música

A música, outro elemento importante do gênero bucólico, também aparece logo no início dos dois poemas (é o *carmen* das *Dirae* e a *siluestra musa* da *Bucólica* I). Notamos que tanto Títyro quanto a *persona* poética das *Dirae* utilizam a avena, instrumento próprio para a música pastoril e uma das marcas do gênero bucólico, conforme mencionamos.

*multa prius fiet quam non mea libera **avena**
montibus et silvis dicat tua facta Lycurge.*
(*Dirae*, vv.7-8)

Muito acontecerá, antes que minha livre avena não
[possa,
Aos montes e aos bosques, expor teus feitos, Licurgo.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrum tenui musam meditaris **auena**
nos patriae finis et dulcia linquimus arua*
(*Bucólicas*, I, vv.1-3)

Títyro, tu, sentado embaixo da ampla faia,
tocas na tênue flauta uma canção silvestre
nós deixamos a pátria e estas doces pastagens
(Tradução Raimundo Carvalho)

Note-se que tanto no verso 7 das *Dirae*, quanto no verso 2 da primeira *Bucólica*, o termo *auena* apresenta-se na mesma forma e ocupa a última posição no verso. É curioso notar, entretanto, que quem toca a avena e entoia o canto bucólico, na obra virgiliana, é Títyro, o pastor que conseguiu manter suas terras e, assim, dedicar-se ao *otium* que a vida em ambiente rústico proporciona. Melibeu, que deve ir embora dos campos, não carrega mais a *avena* consigo, pois não cantará mais (*carmina nulla canam... Bucólica* I, v. 77);⁶⁹ já a *persona* poética das *Dirae*, mesmo deixando o universo bucólico, retém sua flauta pastoril, para que possa entoar um último

⁶⁹ “Enquanto o afortunado pastor [*scil.*Títyro] continuará a ensinar aos bosques a ressoarem a formosa Amarílide, Melibeu, exilado desse mundo bucólico, não cantará mais (v. 77). Portanto, esse adeus à sua terra é também um adeus à poesia” (Hasegawa, 2004: 73).

canto (*cycneas repetamus carmine voces*)⁷⁰ que, contudo, não configura uma *siluestra musa*, como a praticada por Títiro (cf. *Bucólica* I, vv. 1-3, acima), mas sim um canto “anti-bucólico”:

nec desit nostris devotum carmen avenis. E que não acabe o canto maldito de nossa avena.
(*Dirae*, v. 19)

Outra questão que está associada ao canto do poeta-pastor, mas também ao fazer poético das *Dirae* e da primeira *Bucólica* é a identificação desses cantos ao jogo (*lusus*). Segundo Oliva Neto (Catulo, 1996: 28), o termo *ludere* “enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar (...)”. Hasegawa (2004: 47 ss.), ainda, destaca que o termo revela uma filiação do texto [em seu caso, as *Bucólicas*] à poesia helenística e neotérica.⁷¹

*ludimus; at multum nostris cantata libellis,
optima silvarum, formosis densa virectis,
tondebis virides umbras, nec laeta comantis
iactabis mollis ramos inflantibus auris;*
(*Dirae*, vv. 26-29)

Compomos; mas o melhor dentre os bosques, muito
[cantado
Em nossos livrinhos, denso de belos verdes,
Decepareis suas sombras verdejantes, nem alegre os
[frondosos
Ramos agitareis, flexíveis ao soprar a brisa;

*Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum
ludere quae uellem calamo permisit agresti.*
(*Bucólica* I, vv. 9-10)

Bem vês, ele deixou meu rebanho pastar
e eu tocar o que bem quiser em flauta agreste.
(Tradução Raimundo Carvalho)

Conforme podemos observar, nas *Dirae* o verbo *ludere* aparece na mesma posição em que na primeira *Bucólica*. Entendemos que o uso desse verbo, em posição marcada, não seja sem propósito, e que, na obra da *Appendix*, além de ser responsável por aludir à poesia helenística e neotérica (mesmo que possivelmente essa alusão se dê via Virgílio), faz-nos estabelecer relação com o texto virgiliano. Assim, embora tenhamos traduzido o termo *ludimus* por “compomos”, podemos pensar na acepção, sugerida por Oliva Neto (Catulo, 1996), de “jogar/disputar”, que em si encerra a retomada de outros versos.

⁷⁰ A inferência de que o canto praticado pela *persona* poética das *Dirae* seja o último pode ser feita logo no verso inicial do poema, devido à associação que se faz com a voz dos cisnes (*cycnea voces*). Esse pássaro seria lembrado, desde a Antiguidade por seu belo canto e, também, por cantar mais belamente em seus últimos momentos de vida (Malaxecheverría, 1996). Ver, ainda, nota 2 da tradução.

⁷¹ Cf. nota 16 da tradução.

3.2.3. Os Personagens

Já mencionamos, ao longo de nosso trabalho, que é possível estabelecer paralelos entre os personagens Títiro e Bátaro (Capítulo III, 3.1.), e entre Melibeu e a *persona* poética das *Dirae*, os poetas-pastores cuja presença é fundamental nas obras filiadas ao gênero bucólico. Gostaríamos, ainda, de destacar a referência à amada do poeta-pastor nos dois poemas.⁷² Na *Bucólica* I, fala-se de *Amaryllis*, amada de Títiro (vv. 5, 30, 36) e tema de sua música (v. 5); nas *Dirae*, evoca-se *Lydia*⁷³ (vv. 41, 89, 95), caracterizada como doce e ótima. Chamamos atenção, como fizemos com *Tityre* e *Battare*, para a semelhança fônica entre *Amaryllis* e *Lydia*. A presença da consoante líquida /l/ em ambas as palavras e a assonância gerada pela retomada no nome *Lydia* da repetição das vogais /a/ e /i/ de *Amaryllis*, leva-nos a propor que o nome *Lydia* ecoa o de *Amaryllis* (é interessante observar que a sílaba final do nome *Amaryllis* praticamente é a sílaba inicial do nome *Lydia*). Contudo, ainda observamos que na primeira vez que o nome da amada de Títiro ocorre na *Bucólica* I (v. 5), aparece declinada na forma *Amaryllida* e, logo, a identificação entre *Amaryllida* e *Lydia* é ainda mais clara e imediata.

Ainda devemos destacar que há entre Melibeu e a *persona* poética das *Dirae* uma forte identificação, devido à situação em que se encontram: ambos foram desapropriados, obrigados a saírem das terras onde viviam, plantavam, tangiam seus rebanhos e cantavam a música bucólica, para que soldados as recebessem como espólios. Assim, a questão da tomada de terras e do consequente exílio do poeta-pastor aparece ao longo dos dois poemas e é fundamental para o desenvolvimento de ambos. Note-se que o soldado (*miles*) que receberá os campos é mencionado nos dois textos,⁷⁴ bem como a Discórdia (*discordia*), que levou os pastores ao infortúnio. Ressaltamos que o verso 83 das *Dirae* e o 71 da primeira *Bucólica* terminam da mesma forma: com as palavras *discordia ciuis*, o que configura mais uma vez a retomada do texto virgiliano pelo autor das *Dirae*.

⁷² De acordo com Ribeiro (2006), o amor é um dos temas que caracterizam a poesia bucólica.

⁷³ Se estiver correta a hipótese de Fraenkel (1966), de que os versos em que aparece a personagem Lídia nas *Dirae* são interpolados, então nosso argumento não será válido.

⁷⁴ Essa questão já foi apresentada e discutida no Capítulo II, item 2.2 e no Capítulo III, subitem 3.2.1, desta monografia.

*o male deuoti, raptorum crimina, agelli
tuque inimica tui semper **Discordia ciuis**,
exsul ego indamnatus egens mea rura reliqui,
miles ut accipiat funesti praemia belli.
(*Dirae*, vv.82-85)*

Ai terrinhas, injustamente malditas, que sois o crime
[dos ladrões,
E tu, Discórdia, sempre hostil ao teu próprio cidadão,
Eu, um desterrado inocente, necessitado, deixei meus
[campos para trás,
Para que um soldado receba prêmios de uma guerra
[cruel

***impius haec tam culta noualia miles habebit,**
barbarus has segetes. en quo **discordia ciuis**
produxit miseros; his nos consequimur agros!
(*Bucólica I*, vv.70-72)*

Um ímpio militar possuirá estas glebas?
Um bárbaro a seara? Onde a guerra lançou
miseros cidadãos! Para outros semeamos!
(Tradução Raimundo Carvalho)

Por último, vale destacar um episódio que está presente em ambos os textos: os poetas-pastores, prestes a deixarem seus campos, despedem-se de seus rebanhos de cabras, conforme representado nos trechos abaixo:

*tardius, a, miserae **descendite monte capellae**
(mollia **non** iterum **carpetis** pabula nota)
(*Dirae* vv. 81-82)*

Mais vagarosamente, ah infelizes, desçam pelo
[monte, cabrinhas
(Não pascerão outra vez nas agradáveis e
[familiares pastagens)

***Ite, meae, felix quondam pecus, ite, capellae.**
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo.
Carmina nulla canam; **non, me pascente, capellae,**
Florentem cytisum et salices **carpetis amaras.**
(*Bucólica I*, vv. 75-79)*

Ide, gado feliz de outrora, ide, cabritas:
depois não vos verei, deitado em verde gruta,
longe, pendidas sobre um rochedo entre sarças;
eu não cantarei mais, nem guiando-vos, cabritas,
comereis o codesso e os salgueiros amargos.
(Tradução de Raimundo Carvalho)

Podemos dizer que, embora a passagem das *Dirae* seja mais sucinta que a da *Bucólica*, ambas são muito semelhantes: Melibeu e o “eu poético” das *Dirae* (ambos cabreiros) se dirigem aos rebanhos utilizando um verbo no imperativo plural: ITE (*Bucólica I*) e DESCENDITE (*Dirae*); e também o vocativo *capellae* (note-se que em ambos os poemas o termo ocupa a mesma posição no verso). Nos dois textos também se menciona o fato de que as cabrinhas não mais poderão pastar onde estavam habituadas; nesses versos, emprega-se o mesmo verbo, CARPETIS, na mesma forma (2ª p.pl.; fut. do ind.).

Melibeu e o “eu poético” das *Dirae*, então, despedindo-se de seus rebanhos em tom saudoso, despedem-se também do ambiente bucólico e da musa silvestre. Embora ambos expressem inconformidade ao longo das obras em questão, como dissemos anteriormente, um é

mais comedido e apenas lamenta, sem expressar revolta a respeito de seu infortúnio, ao passo que o outro se serve do canto bucólico para imprecisar livremente contra os campos perdidos e contra quem tomará posse deles. Assim, entendemos que nas *Dirae* o “eu poético” dá voz às aflições de Melibeu e que, então, esse silêncio quebrado seja também uma espécie de “semente” tomada das *Bucólicas* e que se desenvolve nas *Dirae*.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos que, através deste breve estudo, tenhamos conseguido expor que o poema que estudamos, as *Dirae*, e, por consequência, as demais obras que integram a *Appendix Vergiliana*, constituem material vasto e ainda pouco explorado sob vieses profícuos e que proporcionam ganhos interpretativos às obras. A inesgotável discussão sobre a autoria desse conjunto de textos e a renegação a eles, por considerar-se que não sejam obras de Virgílio, acabaram por desviar a atenção que merecem.

Prova disso é o fato de tantos estudiosos (inclusive modernos), que citamos ao longo de nosso trabalho, ressaltarem que falta “valor literário” às obras da *Appendix*, ou que sejam apenas obras menores e medíocres, sem oferecer uma justificativa sequer para tal juízo de valor. Fraenkel (1966: 155), no entanto, ao concluir seu estudo sobre as *Dirae*, afirma que o texto merece atenção por ser uma espécie de tributo pago à notoriedade que alcançou a primeira obra publicada de Virgílio, mas, também, porque o texto possui méritos próprios.

Conforme observamos, o autor das *Dirae* toma do repertório tradicional da poesia pastoril diversos lugares-comuns e os organiza em seu poema, juntamente com outro elemento estranho ao gênero: as imprecções. Assim, o ambiente bucólico, por exemplo, aparece por vezes desfigurado, pois os elementos que compõem o *locus amoenus* são sempre acompanhados da negação (cf. *Dirae*, vv. 9-13) ou então são apresentados e logo invertidos por transformações bruscas (cf. *Dirae*, vv. 20-24).

Assim, retomando a citação de Jouteur (*apud* Hasegawa, 2004: 11-12), que afirma que o gênero constitui uma chave notável para a entrada em uma obra, e que o escritor integrando seu texto em uma tradição formal recupera ou transgredir um código em uso, entendemos que, nas *Dirae*, o autor nos remete ao universo bucólico já em seus versos iniciais (cf. *Dirae*, vv. 1-2), tanto pelo elemento “música” (*carmen*) e pelo tema a ser cantado (*rura*), quanto pela alusão à primeira *Bucólica* virgiliana (v. 1).

Logo, entretanto, entendemos que há uma transgressão do gênero bucólico, graças às imprecções. É importante destacar que, ao longo do poema, a transgressão do gênero será ora simultânea ora imediata à sua recuperação. Dessa forma, os versos cantados não tratam de temas leves e agradáveis, conforme esperaríamos do gênero, e o poeta-pastor, além disso, não se apresenta conforme a caracterização de Possebon (2007: 33): “Os pastores não são perturbados

pelos problemas cotidianos, mas se deixam levar pelas grandes emoções da vida”, uma vez que, ao contrário, a *persona* poética canta justamente movida por suas aflições.

No que concerne à relação entre as *Dirae* e primeira *Bucólica* de Virgílio, esperamos ter demonstrado que os textos apresentam diversos aspectos e pontos em comum, que vão além dos que mencionamos aqui. Assim, é difícil crer que um dos textos não seja aludido pelo outro. Quando lemos as *Dirae*, somos logo remetidos ao poema virgiliano – conforme mencionamos –, devido à semelhança entre seus versos iniciais, devido ao gênero (bucólico) em que as duas obras se desenvolvem e devido ao tema da perda de terras e exílio do poeta-pastor, do qual ambos tratam, por exemplo.

Esses textos, contudo, possuem um aspecto que os distancia: nas *Bucólicas*, Melibeu, infeliz e inconformado por ter que deixar seus campos, é mais comedido quando trata do assunto: opõe seu infortúnio à “sorte” de Títilo, que manteve sua propriedade. Já o “eu poético” das *Dirae*, revoltado por se ver obrigado a deixar suas terras para um soldado, lança imprecações sobre elas, rogando que tudo seja destruído ou desfigurado, para que o novo morador não possa gozar da paz e da tranquilidade que se espera encontrar no campo. Podemos dizer que há, nesse sentido, a construção de um bucólico às avessas, pois o *locus amoenus*, tão caro à poesia pastoril, transforma-se no contrário.

Mas, talvez, possamos dizer que essa peculiar perturbação do *locus amoenus*, bastante desenvolvida nas *Dirae*, já esteja também, em alguma medida, presente na *Bucólica* I de Virgílio. Observe-se, por exemplo, a passagem em que Melibeu se dirige a Títilo e diz espantarse pelo fato de que, enquanto o campo está em alvoroço, ele desfrute do ócio sob a ampla faixa.⁷⁵

Finalmente, e retomando o ponto de vista de Fraenkel – de que as *Dirae* possuem seus próprios méritos –, julgamos que tal texto não deve ser entendido como mera cópia das *Bucólicas* virgilianas. Antes, deve-se analisar como o autor dessa obra desenvolveu em seus versos aspectos e motivos da primeira *Bucólica* de Virgílio, sobretudo apropriando-se do texto do ilustre predecessor para compor um outro de acordo com as regras do “jogo alusivo” praticado na literatura da Antiguidade.

⁷⁵ *Non equidem invideo; miror magis: undique totis/Usque adeo turbatur agris. (...)* (*Bucólica* I, vv. 11-12).

Não te invejo, porém, me espanto: em toda parte, o campo é perturbado! (...) (Tradução de Raimundo Carvalho).

V. BIBLIOGRAFIA

1. Edições e traduções da *Appendix Vergiliana* e das *Dirae*

CLAUSEN, W. V. *et al.* (org.). **Appendix Vergiliana**. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1966.

FRAENKEL, E. The *Dirae*. **The Journal of Roman Studies**, Society for the Promotion of Roman Studies, v. 56, parts 1 and 2, p. 142-155, 1966.

MOONEY, J. J. **The Minor Poems of Vergil**. Birmingham: Cornish Brothers LTD, 1916.

VIRGIL. **Aeneid VII – XI; Appendix Vergiliana**. Tradução H. R. Fairclough. Cambridge, London: Harvard University, 2000.

VIRGILIO. **Obras Completas**. 3. ed. Madrid: Catedra, 2006.

2. Edições e traduções das *Bucólicas*

NOVAK, M. G.; NERI, M. L. (orgs.). **Poesia Lírica Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VERGIL. **Eclogues**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VIRGILIO. **Bucoliques**. Paris: Les Belles Lettres, 1926.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. **Bucólicas**. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

_____. **Bucólicas**. Tradução Raimundo Carvalho. Belo Horizonte: Tessitura/Crisálida, 2005.

3. Outros textos clássicos utilizados

Herodes, Cercidas, and the Greek Choliambic Poets (except Callimachus and Babrius).

Edited and translated by A. D. Knox. (Loeb classical Library). London: Heinemann, 1929.

OVÍDIO. **Arte de amar e contra Íbis**. São Paulo: Cultrix, 1967.

SUETONIO. **De poetis e Biografi Minori**. Torino: Chiantore, 1944.

SUETÔNIO. *A vida dos doze césares*. Tradução de Sady Garibaldi. Rio de Janeiro: Atena, 1937.

SUETONIUS. **De grammaticus et rhetoribus**. Oxford: Claredon Press, 1995.

4. Estudos sobre a *Appendix Vergiliana* e sobre as *Dirae*

CORTE, F. (della). **Enciclopedia Virgiliana**. Roma: Enciclopedia Italiana, 1984-5.

ELLIS, R. Further Remarks on the *Dirae* and *Lydia*. **The American Journal of Philology**, The Johns Hopkins University Press, v. 20, n. 2, p. 139-148, 1899.

_____. The *Dirae* of Valerius Cato. **The American Journal of Philology**, The Johns Hopkins University Press, v. 11, n. 1, p. 1-15, 1890.

_____. Two Conjectures on the *Dirae* and *Lydia*. **The American Journal of Philology**, The Johns Hopkins University Press, v. 10, n. 2, p. 208-209, 1889.

FAIRCLOUGH, H. R. The Poems of the *Appendix Vergiliana*. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, The Johns Hopkins University Press, v. 53, p. 5-34, 1922.

FRANK, T. What do we know about Vergil? **The Classical Journal**, The Classical Association of the Middle West and South, v. 26, n. 1, Special Vergil Number, pp. 3-11, Oct. 1930.

FRAENKEL, E. The *Culex*. **The Journal of Roman Studies**, Society for the Promotion of Roman Studies, v. 42, parts 1 and 2, pp. 1-9, 1952.

LOWELL, D. O. S. Virgilianism. **The Classical Weekly**, Classical Association of the Atlantic States, v. 28, n. 6, pp. 41-48, Nov. 12, 1934.

MACKAIL, J. W. Virgil and Virgilianism: A Study of the Minor Poems Attributed to Virgil. **The Classical Review**, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, v. 22, n. 3, pp. 65-73, May 1908.

PRESCOTT, H. W. The Present Status of the Vergilian Appendix. **The Classical Journal**, The Classical Association of the Middle West and South, Inc., v. 26, n. 1, Special Vergil Number, p. 49-62, Oct. 1930.

RAND, E. K. Young Virgil's Poetry. **Harvard Studies in Classical Philology**, Department of the Classics, Harvard University, v. 30, p. 103-185, 1919.

5. Outros estudos

ACHCAR, F. **Lírica e Lugar comum – Alguns temas de Horácio e sua presença em português**. Editora da Universidade de São Paulo, SP, 1994.

CATULO. **O Livro de Catulo**. Introdução, tradução e notas de João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CAIRNS, F. **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1972.

CESILA, R. T. **O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍBILIS**. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CLAUSEN, W. **A commentay on Vergil, Eclogues**. Oxford: Claredon, 1994.

CONTE, G. B. **Genres and readers**. Baltimore: Johns Hopkins University, 1994b.

CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução Teodoro Cabral; Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

HASEGAWA, A. P. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

HINDS, S. **Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MALAXECHEVERRÍA, I. (org.). **Bestiario Medieval**. Madrid: Siruela, 1996.

MARTINDALE, C. (org.). **The Cambridge Companion to Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- MORGANTI, B. F. ***Invective contra medicum de Francesco Petrarca***: tradução, ensaio introdutório e notas. 2008. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.
- OLIVA NETO, J. A. Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (τοπος ιδιος) nas poéticas de Aristóteles e Horácio. **Phaos – Revista de Estudos Clássicos**, Campinas, v. 4, pp. 111-118, 2004.
- _____. **Falo no Jardim. Priapéia Grega, Priapéia Latina**. São Paulo e Campinas: Ateliê Editorial e Editora da Unicamp, 2006.
- PEREIRA, M. H. da R. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v. 2, 1989.
- POSSEBON, F. *et al.* (orgs.). **Antologia bucólica. Auctores minores: Teocrito de Siracusa et al.**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB/Zarina Centro de Cultura, 2007.
- PRATA, P. **O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.
- _____. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos**. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.
- RIBEIRO, M. L. M. **A poesia pastoril: As Bucólicas de Virgílio**. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Latinas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- VASCONCELLOS, P. S. de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

6. Obras de Referência

6.1. Manuais de Literatura

ALBRECHT, M. V. **Historia de la Literatura Romana**. Traducción Dulce Estefanía; Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, v. 1, 1997.

CODOÑER, C. (org.). **Historia de la Literatura Latina**. Madrid: Catedra, 1997.

CONTE, G. B. **Latin Literature: A History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994a.

HARRISON, S. (org.). **A Companion to Latin Literature**. Malden: Blackwell, 2006.

KENNEY, E. J. (org.). **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, v. 2, 1996.

PARATORE, E. **História da Literatura Latina**. Tradução Manuel Losa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

6.2. Dicionários

GRIMAL, P. **Diccionario de Mitologia Griega y Romana**. Barcelona: Paidos, 1981.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HAZLITT. **The Classical Gazetteer**. Disponível em <http://www.ancientlibrary.com/gazetteer/>

HOWATSON, M. C. **The Oxford companion to the classical literature**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

LEWIS, C. T. & SHORT, C. **A Latin Dictionary**, Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D. Oxford, Clarendon Press, 1879.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059>

OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1968.

SARAIVA, F. R. S. **Novíssimo Dicionário Latino Português**. 12. ed. R. de Janeiro: Garnier, 2006.

SEYFFERT, O. **Dictionary of Classical Antiquities**. Disponível em <http://www.ancientlibrary.com/seyffert/>

SMITH, W. **Dictionary of Greek and Roman Antiquities**. 1870. Disponível em <http://www.ancientlibrary.com/smith-dgra/>

_____. **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**. 1870. Disponível em <http://www.ancientlibrary.com/smith-bio/>

THE OXFORD Classical Dictionary. Edited by M. Cary. London: Oxford University Press, 1949.

TORRINHA, F. **Dicionário Latino Português**. 8. ed. Porto: Gráficos Reunidos, s/d.

VOCABULÁRIO Ortográfico da Língua Portuguesa. 5. ed., 2009. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=23>.

APÊNDICE

Texto latino

THE DIRAE *

By EDUARD FRAENKEL

Battare, cycneas repetamus carmine voces;
divisas iterum sedes et rura canamus,
rura quibus diras indiximus, impia vota.
ante lupos rapiant haedi, vituli ante leones,
delphini fugient pisces, aquilae ante columbas 5
et conversa retro rerum discordia gliscet,
multa prius fient quam non mea libera avena
montibus et silvis dicat tua facta Lycurge.

impia Trinacriae sterilecant gaudia vobis
nec fecunda, senis nostri felicia rura, 10
semina parturiant segetes, non pascua colles,
non arbusta novas fruges, non pampinus uvas,
ipsae non silvae frondes, non flumina montes.

rursus et hoc iterum repetamus, Battare, carmen:

effetas Cereris sulcis condatis avenas, 15
pallida flavescant aestu sitientia prata,
immatura cadant ramis pendentia mala,
desint et silvis frondes et fontibus umor,
nec desit nostris devotum carmen avenis.
haec Veneris vario florentiaserta decore, 20
purpureo campos quae pingunt verna colore
(hinc aerae dulces, hinc suavis spiritus agri),
mutent pestiferos aestus et taetra venena,
dulcia non oculis, non auribus ulla ferantur.

sic precor, et nostris superent haec carmina votis. 25

ludimus; at multum nostris cantata libellis,
optima silvarum, formosis densa virectis,
tondebis virides umbras, nec laeta comantis
iactabis mollis ramos inflantibus auris;
nec mihi saepe meum resonabit, Battare, carmen. 30
militis impia cum succidet dextera ferro
formosaeque cadent umbrae, formosior illis
ipsa cades, veteris domini felicia ligna,
nequiquam; nostris potius devota libellis
ignibus aetheriis flagrabit. Iuppiter (ipse 35
Iuppiter hanc aluit) cinis haec tibi fiat oportet.
Thraecis tum Boreae spirent immania vires,
Eurus agat mixtam fulva caligine nubem,
Africus immineat nimbis minitantibus imbrem.
cum tua cyaneo resplendens aethere, silva, 40

* * * * *

[non iterum dices, crebro 'tua Lydia' dixti]
vicinae flammae rapiant ex ordine vitis,
pascantur segetes: diffusis ignibus aura
transvolet, arboribus coniungat et ardor aristas.
pertica qua nostros metata est impia agellos, 45
qua nostri fines olim, cinis omnia fiat.

sic precor, et nostris superent haec carmina votis:

undae, quae vestris pulsatis litora lymphis,
litora quae dulcis auras diffunditis agris,
accipite has voces : migret Neptunus in arva, 50
fluctibus et spissa campos perfundat harena;
qua Volcanus agros pastus Iovis ignibus arcet,
barbara dicatur Libycae soror altera Syrtis.

tristius hoc, memini, revocasti, Battare, carmen:

nigro multa mari dicunt portenta natate, 55
monstra repentinis terrentia saepe figuris,
cum subito emersere furenti corpora ponto;
haec agat infesto Neptunus caeca tridenti
atrum convertens aestum maris undique ventis
et fuscum cinerem canis exhauriat undis. 60
dicantur mea rura ferum mare (nauta caveto),
rura quibus diras indiximus, impia vota.

si minus haec Neptune tuas infundimus auris,
Battare, fluminibus tu nostros trade dolores,
nam tibi sunt fontes, tibi semper flumina amica; 65
nil est quod perdam ulterius : merito omnia Ditis.

flectite currentis nymphas, vaga flumina, retro,
flectite et adversis rursus diffundite campis;
incurrant amnes passim rimantibus undis
nec nostros servire sinant erronibus agros. 70

dulcius hoc, memini, revocasti, Battare, carmen:
emanent subito sicca tellure paludes,
et metat hic iuncos, spicas ubi legimus olim;
incolat arguti grylli cava garrula rana.

tristius hoc rursus dicat mea fistula carmen: 75
praecipitent altis fumantes montibus imbres
et late teneant diffuso gurgite campos,
qui dominis infesta minantes stagna relinquant.
cum delapsa meos agros pervenerit unda,
piscetur nostris in finibus advena arator, 80
advena, civili qui semper crimine crevit.
o male devoti, raptorum crimina, agelli
tuque inimica tui semper Discordia civis,
exsul ego indamnatus egens mea rura reliqui,
miles ut accipiat funesti praemia belli. 85

hinc ego de tumulo mea rura novissima visam,
hinc ibo in silvas; obstabunt iam mihi colles,
obstabunt montes, campos audire licebit.

[dulcia rura valet et Lydia dulcior illis
et casti fontes et, felix nomen, agelli.] 90

tardius, a, miserae descendite monte capellae
(mollia non iterum carpetis pabula nota)

tuque resiste pater: † et prima novissima nobis.
intueor campos : longum manet esse sine illis.

[rura valet iterum tuque optima Lydia salve, 95
sive eris et si non mecum morieris, utrumque.]

extremum carmen revocemus, Battare, avena:

dulcia amara prius fient et mollia dura,

candida nigra oculi cernent et dextera laeva,

migrabunt casus aliena in corpora rerum, 100

quam tua de nostris emigret cura medullis.

quamvis ignis eris, quamvis aqua, semper amabo.

[gaudia semper enim tua me meminisse licebit.]

* Mr. R. G. M. Nisbet has very kindly removed
several flaws from my English and also helped me
to clarify my thoughts about some important
points.

Tradução anotada

IMPRECAÇÕES

- 01 Bátaro,¹ repetamos neste canto o som dos cisnes;²
Outra vez cantemos as moradas distribuídas e os campos,³
Os campos aos quais dirigimos estas imprecações, ímpios votos.⁴
Antes, aos lobos os cabritos atacarão; antes os novilhos, aos leões;
- 05 Os golfinhos fugirão dos peixes; antes, as águias das pombas,⁵

¹ *Battarus* é repetidamente invocado pela *persona* poética ao longo do poema; note-se que seu nome aparece sempre no vocativo, *Battare*. Fraenkel (1966: 154) afirma que esse nome incomum aparece apenas em Herodas II (século III a.C.). Uma vez que os registros desse nome em textos antigos são escassos, estudiosos e críticos das *Dirae* apresentaram diversas possibilidades interpretativas para tentar resolver a questão, algumas das quais são apresentadas no **Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology**, de William Smith: “Alguns pensaram ser o nome de alguma localidade, uma árvore, um rio, um bosque ou uma colina, e assim por diante; enquanto outros, e aparentemente com mais razão, têm considerado que seja o nome de uma pessoa. Mas aqueles que cogitaram essa última opinião estão novamente divididos em considerar a que pessoa ele deve destinar-se. Alguns acreditam que *Battarus* seja o nome da pessoa que tinha tomado posse das terras através da força, a perda das quais o autor das *Dirae* lamenta, e contra quem, então, as imprecações são dirigidas. Wernsdorf acredita que seja apenas um nome fictício, destinado a designar algum poeta satírico, talvez Calímaco; outros imaginam que seja meramente uma forma dialética para *Bassarus* ou *Bassareus*, um apelido de *Bacchus*. Naeke, mais recentemente, entende que *Battarus* seja o nome de um escravo que era hábil tocador de flauta, ou talvez um pastor, e que outrora teria vivido com o autor das *Dirae* em suas terras, tendo permanecido ali depois que o poeta foi embora delas.” (p. 175-6, tradução nossa). Joseph J. Mooney (1916) entende que *Battarus* “provavelmente era um amigo que estava envolvido nos mesmos infortúnios [da *persona* poética das *Dirae*], ou pode ser o nome usado para representar seu pai” (tradução nossa). Fairclough (*apud* D. O. S. Lowell, 1934: 47) supõe que “... Talvez ele fosse um vizinho, que, como o poeta, fora desapossado de sua propriedade”. (tradução nossa). Algumas dessas hipóteses podem se sustentar de forma mais ou menos convincente, mas parece ser impossível chegar a alguma conclusão definitiva que solucione a questão.

² O cisne (*cycnus*) é frequentemente lembrado pelo seu canto belíssimo, pois se diz que “produz uma música doce, com notas melodiosas” (Malaxecheverría, 1996: 58 – tradução nossa). Alguns afirmam que seu canto é ainda mais belo em seu último ano de vida: “quando se aproxima o tempo de sua morte, canta melhor e com mais força; e assim, cantando, termina sua vida” (*ibid.*: 61 – tradução nossa); outros, ainda, afirmam que ele só canta em seus últimos dias: “A natureza do cisne é tal que não canta senão no último ano de sua vida.” (*ibid.*: 61 – tradução nossa). Em *De Oratore*, III, 6, 2, Cícero utiliza *cycnea vox et oratio* com o sentido de “o último discurso”. (Lewis & Short, 1879). Neste verso das *Dirae*, tal acepção do termo parece bastante propícia: o poeta-pastor, que perde suas terras e delas se despede em seu derradeiro *carmen*, não mais poderá cantar, estando fora do universo bucólico.

³ O verso alude ao confisco de terras de camponeses, que seriam entregues a veteranos de guerra, conforme se infere pela leitura do poema. Tais eventos teriam ocorrido após a batalha de Mutina, em 43 a.C., e após a batalha de Filipos, em 42 a.C.. Cf. Suetônio, *De poetis (Vita Vergili, 75-80)* e *Vita diui Augusti* 9, 10, 12, 13, 22, 29, 77, 84, 91.

⁴ Chamamos atenção para a presença do vocábulo *diras* (imprecações) no início do poema, que tem caráter programático nas obras literárias da Antiguidade: os versos iniciais revelam filiação do poema a uma tradição genérica (nesse caso, ao “gênero” denominado ‘Αραι, da poesia helenística), a um predecessor ilustre (aqui, Calímaco e Euforíon, que praticaram tal “gênero”), a uma arte poética particular (Virgílio, 2008). Destacamos também a presença do vocábulo *rura*, que já aparece no verso anterior, responsável por evocar outra filiação genérica – a da poesia bucólica – outros predecessores e obras particulares. A esse respeito, ver também as notas 6 e 13.

E, tudo tendo retrocedido, a desarmonia das coisas se estenderá.
 Muito acontecerá, antes que minha livre avena⁶ não possa,
 Aos montes e aos bosques, expor teus feitos, Licurgo.⁷
 Que, ímpias,⁸ as alegrias da Trinácia⁹ se tornem estéreis para vós;
 10 Nem fecundas, ó campos férteis de nosso ancião,¹⁰
 As sementes gerem plantas; nem as colinas, pastos;
 Nem as árvores, novos frutos; nem as parras, uvas;
 Nem mesmo os bosques, folhas; e montes, rios.
 De novo e outra vez repitamos, Bátaro, este canto:
 15 Que aveias¹¹ inférteis sepulteis nos sulcos de Ceres,¹²

⁵ vv. 4–6: a série de acontecimentos impossíveis, conhecida como *impossibilia* ou *adynata* de Virgílio, é apontada por Curtius (1957) como recurso utilizado em textos que apresentam críticas e lamentações dos tempos, e dessa seriação nasceria o *topos* do “mundo às avessas”. Tal recurso é encontrado também no poema ovidiano intitulado *Ibis* (cf. vv. 27-44) e nas *Bucólicas* de Virgílio (cf. *Bucólica* I, vv. 59-62, *Bucólica* VIII, vv. 52-56).

⁶ A *auena* (“flauta pastoril”) é o instrumento que caracteriza o gênero bucólico (Hasegawa, 2004: 14). O termo, na verdade, é empregado como metonímia para “cana de aveia”, de que o instrumento é confeccionado. Com essa mesma acepção, o vocábulo aparece nas *Bucólicas* (I, 2; X, 51) e também em textos de outros autores antigos, como Tibulo (III, 4, 71) e Ovídio (Tr. 5, 10, 25; M. 1, 677; M. 8, 192). A presença desse termo, que aparece nos versos iniciais – e programáticos – do poema, é um dos indicativos que revelam a filiação genérica do texto (vale dizer que o adjetivo *libera*, que caracteriza a avena, aponta para o fato de o instrumento ser tocado livremente pelos campos).

⁷ *Lycurgus* é mencionado apenas neste verso do poema, e não sabemos exatamente de quem se trata; podemos, contudo, supor que seja alguém relacionado à expropriação dos campos do “eu poético”, assim como Mooney (1916: 32), que afirma que “com o nome de *Lycurgus* ele [o autor das *Dirae*] faz referência ao soldado que se apropriou de suas terras” (tradução nossa). Fraenkel (1966: 154) chama a atenção para o fato de que o vocábulo *λύκος* (“lobo”) fora por muito tempo utilizado pra denotar “o inimigo”, inclusive na tradição literária. O autor também menciona que a crueldade do trácio Licurgo, que ataca a Dionísio em episódio narrado na *Iliada* (6, 134) (Harvey, 1987: 521), teria se tornado proverbial (cf. Petrónio 83, 6; Lucano I, 575). Para outras versões da lenda de Licurgo, ver Grimal, 1981: 323-4.

⁸ O adjetivo *impia*, segundo Fraenkel (1966: 145), estaria ligado à *semina*; essa relação é explicada pelo autor da seguinte forma: “Se um campo preserva fielmente as sementes que lhe foram confiadas e oportunamente fornece a colheita esperada, ele mostra a sua confiabilidade, sua *fides*. (...) Os campos que *sterilescunt* não têm *fides*, eles e suas colheitas perdidas são *impia*.” (tradução nossa). Corroborariam para a leitura de Fraenkel as passagens de Tibulo 2,3,61 ss.; Estácio, *Silv.* 2, 6, 66 ss.; Plínio, *N.h.* 2, 155.

⁹ *Trinácia*, i. e., com três promontórios. O termo designa a Sicília. Fraenkel (1966: 144) retoma Naeke e interpreta que *Trinacriae gaudia* designariam os frutos e searas não da Trinácia, de forma particular, mas os frutos e searas “do universo”, de forma geral. Assim, a hipótese de que essa passagem faria referência a uma expropriação de terras na Sicília é rechaçada pelo autor, que argumenta que tal implicação seria contrária ao caráter indeterminado do poema, uma vez que alusões a uma localidade particular são evitadas.

¹⁰ Fraenkel (1966: 145) chama atenção para o fato de que o “eu poético” das *Dirae* não é o dono das terras que cultiva e estima; elas pertencem ao *senex*, que será citado novamente no v. 33.

¹¹ Em latim, temos o termo *auena* com acepção diversa da outra que ocorre com mais frequência no poema, i. e., “flauta pastoril”. O termo também é usado com acepção de “aveia” na *Bucólica* V, 37.

- Que, amarelecidos, seque com o calor ardente os sedentos prados,
 Que, imaturas, caíam dos ramos as maçãs pendentes,
 Que faltem folhas aos bosques, e água às nascentes,
 E que não acabe o canto maldito de nossa avena.¹³
- 20 Que estas guirlandas floridas de Vênus,¹⁴ com beleza diversa,
 Que colorem os campos de púrpura na primavera,
 (Daqui as brisas doces,¹⁵ daqui o suave sopro da terra)
 Transformem-se em perturbações pestilentas e em venenos tétricos,
 Que nada de doce seja oferecido nem a teus olhos, nem a teus ouvidos.
- 25 Assim suplico, e que estes cantos sobressaiam em nossos votos:
 Compomos;¹⁶ mas o melhor dentre os bosques, muito cantado
 Em nossos livrinhos,¹⁷ denso de belos¹⁸ verdes,

¹² Ceres é a correspondente romana da deusa grega Deméter. Tida como divindade da terra cultivada, é essencialmente “a deusa do trigo” (Grimal, 1981: 130).

¹³ Em latim: *nec desit nostris deuotum carmen auenis*. Podemos dizer que esse verso ilustra com clareza a mistura de gêneros ou “hibridez” do texto em questão, visto que a flauta pastoril nos remete ao ambiente bucólico, ao canto alegre e ameno do pastor, sendo, então, uma incongruência associá-la a um canto maldito, tal qual observamos nas *Dirae*.

¹⁴ Vênus, divindade latina bastante antiga, teria sido, em suas origens, protetora dos jardins. Fora associada à deusa grega Afrodite apenas no século II a.C. (Grimal, 1981: 536).

¹⁵ De acordo com Hasegawa (2004: 56 ss.), o adjetivo *dulcis*, *-e* merece destaque devido a sua importância dentro do gênero bucólico; o similar grego, *ἀδύ*, é a palavra que abre o primeiro Idílio de Teócrito, o que corrobora essa afirmação. Nas *Dirae*, temos sete ocorrências do termo (vv. 22, 24, 49, 71, 89 [duas vezes, sendo que em uma delas aparece no superlativo - *dulcior*] e 98), utilizado para qualificar o mundo bucólico, o canto e a amada do poeta-pastor.

¹⁶ O verbo latino utilizado é *ludere* “(donde ‘aludir’, cognato de *lusus*, ‘jogo’) que enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar (...)” (Oliva Neto, in Catulo, 1996: 28). Hasegawa (2004: 47 ss.) também destaca que o termo revela uma filiação do texto [em seu caso, as *Bucólicas*] à poesia helenística e neotérica. Marcelo Gigante (1988, *apud* Hasegawa 2004, 47-48) também vê na designação da poesia bucólica como *lusus* a intenção de opô-la à grave poesia épica. Ainda segundo o estudioso, “nas poéticas brincadeiras bucólicas se manifesta um dos aspectos da poesia neotérica que no rastro helenístico descobre novas fontes, novos motivos, novas instrumentações”.

¹⁷ De acordo com Oliva Neto (Catulo, 1996: 35), o termo *libellus* (“livrinho”) alude à tópica alexandrina do diminutivo, da palavra escrita e do amor ao livro. Porém, tal diminutivo pode ser interpretado de diferentes maneiras: afetivamente; desdenhosamente, fazendo referência à temática corriqueira da obra; ou ainda fazer referência ao tamanho/extensão do livro. Hasegawa (2004: 32), ainda, interpreta que o gramático Filargírio (séc. V d.C.), ao utilizar o termo *libellus* para referir-se à *Bucólica* I, esteja caracterizando o gênero como humilde. Um dos primeiros poetas a utilizar o termo expressivamente foi Catulo (entre 87-84 e 57-54 a.C.); dentre outros poetas latinos, seguiu-o Marcial (38-104 d.C.), cerca de um século depois (cf. Cesila, 2008: 69 ss.).

¹⁸ Assim como o já citado *dulcis*, *-e*, o adjetivo *formosus*, *-a*, *-um* deve ser destacado em composições do gênero bucólico: ele aparece dezesseis vezes nas *Bucólicas*, uma vez nas *Geórgicas* e nunca na *Eneida* (Clausen, 1995: 37, *apud* Hasegawa, 2004: 55). Nas *Dirae*, esse adjetivo é empregado três vezes (vv. 27 e 32 [duas vezes]) para caracterizar o ambiente rústico.

Decepareis suas sombras verdejantes, nem alegre os frondosos
 Ramos agitareis, flexíveis ao soprar a brisa;

30 Nem para mim, amiúde, meu canto ressoará, Bátaro.
 Quando a ímpia destra do soldado¹⁹ segar com a espada
 E belas caírem as sombras, mais belo que elas
 Tu mesmo cairás, ó arvoredo fecundo do antigo dono,
 Em vão; antes maldito em nossos livrinhos,

35 Arderás no fogo etéreo. Júpiter (o próprio
 Júpiter o nutriu), é preciso que ele se torne cinzas para ti.²⁰
 Que do trácio Bóreas,²¹ então, soprem forças imanes,
 Que Euro²² lance nuvens mescladas com fumaça cinzenta,
 Que África²³ anuncie chuva com nuvens ameaçadoras;

40 Estando teu bosque cintilante sob o éter azulado,

 [Não dirás outra vez “tua Lídia”,²⁴ como amiúde dizias]
 Que chamas iminentes tomem as videiras uma a uma,

¹⁹ O adjetivo *impius* é utilizado também na primeira *Bucólica* virgiliana (v. 70) para qualificar o soldado (*miles*). De acordo com Hasegawa (2004: 67), os elementos do mundo bucólico que o soldado receberá “não fazem parte do mundo épico, não são adequados ao soldado; tudo isso faz parte do mundo bucólico e pertence ao pastor para que ele, sob o abrigo de uma copada faixa, possa cantar a música agreste” (ver nota 33).

²⁰ *Iuppiter*, correspondente romano de Zeus, é considerado o “deus por excelência”. Aparece como divindade do céu, da luz diurna, do tempo atmosférico, do raio e do trovão (Grimal, 1981: 299). Devido ao contexto do poema, devemos destacar que a esse deus era prestado o principal culto latino, antes mesmo do domínio de Roma, e que seu santuário situava-se em um monte, coberto por um bosque (ver *Eneida* III, 679; VIII, 346; *Geórgicas* III, 332, Lívio I, 10). Talvez seja possível dizer que o autor das *Dirae* associa o bosque que será destruído àquele em que se situava o templo de Júpiter, e oferece ao deus tudo quanto sobrar (*cinis*) desse bosque, que deverá ser todo queimado.

²¹ *Boreas*, deus do vento do Norte, habitaria na Trácia, país frio por excelência, segundo os gregos. (Grimal, 1981: 72).

²² *Eurus* é o vento do Sudeste (Lewis & Short, 1879).

²³ *Africus* é o vento do Sudoeste (*ibid.*).

²⁴ A *Lydia* que aparece em alguns poucos versos das *Dirae* será retomada com maior intensidade nos 80 versos que foram anexados ao poema na Antiguidade, desmembrado por Escalígero no século XVI e que posteriormente se convencionou chamar *Lydia*. A figura feminina seria a amada da *persona* poética e também viveria nas terras então perdidas.

Fraenkel (1966), na edição das *Dirae* que seguimos, coloca entre colchetes os versos em que aparece essa personagem, pois os julga interpolados no poema. O crítico argumenta que a aparição da personagem, nesse ponto, confere uma quebra sintática estranha no período. Além disso, defende que “para o leitor que se ajustou ao ânimo e estilo desse poema viril, a aparição súbita da garota, nesse ponto, e o tom suave de *tua Lydia* devem causar uma surpresa desagradável” (*ibid.*: 152).

Que elas se alimentem das plantas: espalhando o fogo, que o vento
Tudo atravessasse e que o calor junte praganas às árvores.

45 Que onde uma ímpia vara²⁵ mediu nossas terrinhas,²⁶
Onde outrora foi nossa propriedade, acabe-se tudo em cinzas.
Assim suplico, e que estes cantos sobressaiam em nossos votos:
Ondas que encontrais as praias com vossas águas,
Praias que espalhais doces brisas pelas terras,

50 Acolhei estas palavras: Que Netuno²⁷ se mude para as searas
Com suas vagas e cubra as planícies com areia espessa;
Por onde Vulcano,²⁸ nutrido pelos fogos de Júpiter, retém as terras,
Chame-se uma outra Sirte bárbara, irmã da líbica.²⁹
Um canto mais triste que este, lembro-me, tu renovaste, Bátaro:

55 Dizem que, no mar escuro, nadam muitos seres assombrosos,
Monstros que amiúde horrorizam com suas formas inesperadas,
Quando subitamente seus corpos erguem-se do ponto furioso;
Que com seu tridente hostil Netuno conduza tais obscuridades,
Revirando com os ventos, de todas as partes, a funesta agitação do mar

60 E com ondas espumosas acabe com as escuras cinzas.
Que chamem os meus campos de mar feroz (toma cuidado, marinheiro!),
Os campos a que dirigimos estas imprecações, ímpios votos.
Se estas palavras, Netuno, não incutimos em teus ouvidos,
Confia tu, Bátaro, aos rios nossos sofrimentos,

65 Pois a ti as nascentes, a ti os rios sempre são favoráveis;

²⁵ O termo latino – *pertica* – designaria uma haste para medição (Lewis & Short, 1879). Neste verso o objeto provavelmente é qualificado como *impius* porque fora utilizado para medir as terras do “eu poético” concedidas aos soldados (ver notas 19 e 33).

²⁶ De acordo com Vasconcellos (*apud* Virgílio, 2008: 41), “a língua do gênero bucólico abriga traços da língua coloquial, dentre eles o diminutivo afetivo”, que optamos por manter em nossa tradução (também nos vv. 82 e 90).

²⁷ *Neptunus*, antiga divindade italiana a respeito da qual pouco se sabe, foi assimilado posteriormente a Poseidon. Seu culto era celebrado no verão, e aparentemente era associado à água. Já na época histórica romana, Netuno é tido como deus dos mares (Harvey, 1987: 355).

²⁸ *Volcanus*, divindade romana antiga, foi mais tarde identificado com Hefesto (Harvey, 1987: 516); filho de Júpiter e Juno, é considerado o deus do fogo (Lewis & Short, 1879).

²⁹ Sirte Maior e Sirte Menor designariam dois golfos situados no mar Mediterrâneo, na região da África (chamada de *Libya* pelos poetas gregos e latinos) (Hazlit, 1851).

Não há nada que eu possa ainda arruinar: tudo é de Dite³⁰ por direito.
 Virai para trás o curso das linfas, ó águas errantes,
 Virai-as e de volta cobri as planícies em frente;
 Que as torrentes corram em desordem com ondas cortantes
 70 E não deixem nossas terras servirem a errantes.³¹
 Um canto mais doce que este, lembro-me, tu renovaste, Bátaro:
 Que brejos subitamente emanem do solo seco,
 E que aqui colha juncos, onde há pouco apanhamos espigas;
 Que habite o buraco do arguto grilo a gárrula rã.
 75 Que, novamente, um canto mais triste que este exponha minha flauta:³²
 Que se precipitem dos altos montes chuvas fumegantes
 E que vastamente tomem com difuso aguaceiro as planícies,
 E que, ameaçando os donos, deixem pântanos infestados.
 Quando a onda precipitada tiver chegado a minhas terras,
 80 Que pesque em nossos confins um lavrador estrangeiro,
 O estrangeiro que sempre ganhou com o crime civil.³³
 Ai terrinhas, injustamente malditas, que sois o crime dos ladrões,

³⁰ *Dis* é cultuado como deus do mundo subterrâneo na religião romana e teria se identificado com Plutão e Orco; seu culto se estabelecera em 249 a.C.. Posteriormente, passou-se a reduzir Dite e Orco a meros símbolos do mundo subterrâneo (Harvey, 1987: 174). Segundo Grimal, (1981: 389), o termo Orco teria permanecido vivo na língua falada, “familiar”, ao passo que os nomes das divindades Dite e Plutão pertenceriam à mitologia erudita.

³¹ Fraenkel (1966: 148) descreve o termo *erronibus*, aqui, como “uma expressão magnífica de ódio e desprezo”. O termo claramente faz referência ao soldado que receberá as terras da *persona* poética das *Dirae*.

³² O vocábulo *fistula* também pode ser utilizado para fazer referência à flauta pastoril, conforme observamos nas *Bucólicas* virgilianas (III, 22, 25; VII, 24; VIII, 33) e nas *Metamorfoses* ovidianas (I, 688), por exemplo. Contudo, no campo semântico musical, tal vocábulo parece apresentar uma polivalência maior que o termo *auena*, mais recorrente no poema. O termo poderia ser aplicado para nomear o instrumento de Pã (*Buc.* II, 37 e X, 34), feito de vários tubos gradualmente decrescentes em comprimento e calibre (Lewis & Short, 1879). Cícero (*De or.* 3, 60, 225 sq.) emprega o termo *fistula* para designar um aparato de marfim (*eburneola... fistula*) utilizado para dar o tom em que o orador deveria discursar (Lewis & Short, 1879). Vale dizer, porém, que o emprego dos vocábulos *auena* ou *fistula* merece estudo mais apurado. Na *Bucólica* X, 51, por exemplo, Virgílio utiliza *auena* relacionada a Pã, e utilizara em X, 34 *fistula*, também relacionada a essa divindade árcade. Parece-nos que, em determinadas passagens, cada termo encerra em si particularidades sutis, e em outras, que serve como mero sinônimo.

³³ *Civili crimine* provavelmente faz referência à batalha de Filipos, considerada “crime” pela *persona* poética das *Dirae*, pois que a disputa militar entre romanos fere o princípio da *concordia*, “essencial para o bem do Estado” (cf. Pereira, 1989: 368-369). Note-se nos versos seguintes a presença da *Discórdia*, “hostil ao próprio cidadão”, que leva o “eu poético” ao exílio. Assim, a *pietas* romana, que compreende as relações não só entre membros de uma família e para com as divindades, mas também para com o Estado (*idem.*: 329-330), é desconsiderada. A partir disso, então, justifica-se a recorrência do adjetivo *impius*, ao longo do poema (em alguns passos diretamente ligado à questão da tomada das terras [vv. 31, 45]).

E tu, Discórdia,³⁴ sempre hostil ao teu próprio cidadão,
 Eu, um desterrado³⁵ inocente, necessitado, deixei meus campos para trás,
 85 Para que um soldado receba prêmios de uma guerra cruel.
 Daqui, deste outeiro, eu verei meus últimos campos,
 Daqui, irei para os bosques; já me obstarão as colinas,
 Obstarão os montes; será permitido ouvir as planícies.
 [Doces campos, adeus, e Lídia, mais doce que eles,
 90 E puras nascentes e, venturoso nome, terrinhas.]
 Mais vagarosamente, ah infelizes, desçam pelo monte, cabrinhas³⁶
 (Não pascerão outra vez nas agradáveis e familiares pastagens)
 E tu, pai,³⁷ resiste: e primeira seja a última para nós.
 Contemplo as planícies: ficar sem elas para sempre é o que me é reservado.
 95 [Campos, adeus outra vez, e tu, ótima Lídia, adeus.
 Se viveres ou não, de uma forma ou de outra morrerás comigo.]
 Um último canto renovemos, Bátaro, na avena:
 Primeiro o doce se tornará amargo, e o agradável, penoso,
 Os olhos verão o branco, preto, e o direito, esquerdo,
 100 A essência das coisas migrará para corpos outros,
 Antes que emigre de nosso âmago o teu amor.
 Ainda que sejas fogo, ainda que água, sempre te amarei.
 [Pois dos teus prazeres sempre me será possível lembrar.]

³⁴ *Discordia* é uma personificação romana do termo que significa, justamente, “discórdia”, “desarmonia”, e seria equivalente à grega Eris (Hyg. F. 92, cf. Lewis & Short, 1879). Esse mesmo termo personificado aparece também em Virgílio (*Eneida* VI, 280). As personificações de idéias abstratas teriam papel importante no culto, literatura e arte, tanto para os gregos quanto para os romanos (The Oxford Classical Dictionary, 1949: 669).

³⁵ Tendo perdido sua cidadania e tendo tudo quanto lhe era mais caro confiscado, a *persona* poética exprime sua inconformidade por estar sendo exilado injustamente (*exsul ego indamnatus*). Pode-se dizer que a causa de seu exílio está, antes que no confisco de terras, na violação da *pietas* pelo Estado.

³⁶ Sobre a utilização de termos no diminutivo, ver nota 26.

³⁷ De acordo com Fraenkel (1966: 150), o termo *pater* designaria o bode que vai à frente do rebanho (*pater gregis*), e o verso estaria estabelecendo relação com as linhas anteriores. Segundo Della Corte (*in Enciclopedia Virgiliana*, v. 2, 1985: 93), alguns interpretam que *pater* faça referência ao pai da *persona* poética ou a Bátaro, hipóteses que parecem menos convincentes.