



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

MÔNICA SOUZA VENTURINI

**INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA POÉTICA NO
*PERVIGILIUM VENERIS***

**CAMPINAS,
2022**

MÔNICA SOUZA VENTURINI

**INTERTEXTUALIDADE E MEMÓRIA POÉTICA NO
*PERVIGILIUM VENERIS***

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

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Prata

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Mônica Souza Venturini e
orientada pela Profa. Dra. Patricia Prata**

**CAMPINAS,
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

V568i Venturini, Mônica Souza, 1991-
Intertextualidade e memória poética no Peruigilium Veneris / Mônica Souza
Venturini. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Patricia Prata.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Virgílio, 70 A.C.-19 A.C. 2. Virgilio. Georgicas. 3. Pervigilium Veneris. 4.
Antiguidade tardia. 5. Intertextualidade. I. Prata, Patricia, 1974-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Intertextuality and poetic memory in Peruigilium Veneris

Palavras-chave em inglês:

Virgil, 70 B.C.-19 B.C.

Virgil. Georgica

Peruigilium Veneris

Late antiquity

Intertextuality

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Patricia Prata [Orientador]

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Matheus Trevizam

Data de defesa: 30-08-2022

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-6543-1782>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2458544217453039>



BANCA EXAMINADORA:

Patricia Prata

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Matheus Trevizam

**IEL/UNICAMP
2022**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeira e essencialmente, a minha família, manifestação concreta do amor divino, que me apoiou e me apoia incondicionalmente em cada parte da minha jornada. Agradeço ao meu pai, Leonardo, por despertar em mim o gosto pela arte e pelas histórias das pessoas. Agradeço minha mãe, Alzira, por me presentear com livros desde que eu estava em seu ventre e por ler para mim desde meu primeiro momento de vida. Agradeço minha irmã, Rebeca, por ser minha maior fã, confidente e incentivadora, por ser minha alma gêmea.

Agradeço a minha orientadora, professora Patricia Prata que, sem dúvida, é a responsável por me fazer seguir em frente e não desistir, é a responsável por me fazer acreditar que eu sou capaz de conquistar tudo aquilo que me proponho a fazer. Agradeço pelas longas conversas, pelos livros emprestados, pela constante troca de mensagens que me fez sentir amparada e verdadeiramente orientada, pelas centenas de comentários e correções minuciosas que me fizeram aprender tanto. Agradeço, também, por ser a melhor companheira de viagem, por compartilhar tanto comigo, por cuidar de mim como uma verdadeira amiga. Uma vida é pouco para agradecer o tanto que você, Patricia, fez por mim desde que comecei minha jornada acadêmica, há mais de dez anos. Se um dia eu puder ser uma professora tão humana e generosa como você, sei que terei atingido meu propósito nesta terra.

Agradeço, igualmente, a todos os professores de latim do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp: ao professor Marcos Aurélio Pereira, pela minha primeira aula de latim no primeiro semestre de graduação; a professora Isabella Tardin, por me inspirar com um jeito tão doce e criativo de ensinar; ao professor Paulo Sérgio de Vasconcellos, por me encantar completamente com sua paixão pelo latim e pelo ensino, por me fazer entender que, sim, é isso o que eu quero pra minha vida. Agradeço também aos professores de grego de nosso instituto: ao professor Trajano Vieira, por despertar em mim o desejo de traduzir e por me fazer descobrir a lírica grega, que espero ainda poder estudar com profundidade; e ao professor Flávio Ribeiro, por me ensinar que estudos clássicos, política e resistência podem (e devem!) andar juntos.

Agradeço a minha banca de qualificação e defesa: professor Paulo Sérgio de Vasconcellos e professor Matheus Trevizam, bem como professor Robson Cesila e professora Isabella Tardin. Tê-los como leitores e críticos do meu trabalho é uma honra e um privilégio. Como sou feliz por poder aprender com os melhores!

Agradeço aos meus amigos das clássicas que fizeram essa jornada mais leve, por compartilharem comigo textos, livros, ideias e conselhos que tornaram viável a missão de fazer um mestrado em tempos de fim do mundo, em que universidades e bibliotecas tiveram que

fechar as portas. Obrigada imensamente, Eder, Michel, Soninha, Lucas, André, Tainã, Lara. E obrigada a todos os colegas das clássicas, amigos da graduação e da pós, estagiários PED e professores convidados que caminharam comigo em alguns trechos do caminho e cujos passos permanecem para sempre em meu coração: Tuma, João e Benê, eternos companheiros das aulas de latim; Quel, grande amiga e incentivadora; a doce Erika Werner, com quem tive o prazer de dividir minha experiência como PAD pela primeira vez; e, especialmente, ao Alexandre Piccolo (*in memoriam*) pelas monitorias e aulas que foram inspiradoras e decisivas na minha escolha pelos estudos clássicos.

Agradeço a toda a equipe da coordenadoria de pós-graduação, todos da secretaria e das finanças, Cláudio, Raiça, Rose, Luís e demais, que permitem a nossa vida acadêmica ser viável, que respondem com tanta eficiência e gentileza as nossas dúvidas e ajudam a resolver toda e qualquer dificuldade. O trabalho de vocês é fundamental para que todas as pesquisas desse instituto sigam em frente. Obrigada infinitamente.

Agradeço as minhas amigas que me impulsionam todos os dias, que ouvem meus áudios de cinco minutos em que passo chorando e duvidando de mim mesma, que me ensinam que a amizade feminina é o meu maior tesouro, que são o verdadeiro amor da minha vida: Carol, Karen, Marina, Mayara, Muriel e Sue Ellen.

Agradeço também ao Bruno, meu melhor amigo que, apesar de jamais ter se conformado com a minha preferência pelo latim ao invés da linguística aplicada, segue me amando e amparando nas dificuldades e delícias da minha vida acadêmica e pessoal.

Faço menção honrosa ao Péricles, que não vai entender esse agradecimento, porque é um gato, mas agradeço ao seu calor e companhia, por ser, tantas vezes, a única criatura com quem converso e divido meus dias. Obrigada por encher minha vida de *kléos*, bichinho.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (*CNPq*) por possibilitar e financiar minha pesquisa, principalmente nos tempos sombrios que vivemos.

Mas a primavera, rubra e luminosa, ela há de chegar.

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de discutir e analisar o caráter intertextual do poema intitulado *Peruigilium Veneris*, inscrito na produção literária da Antiguidade Tardia. Presente na *Antologia Latina* e sem datação e autoria definidas, o breve poema que narra a chegada da primavera e o poder de Vênus sobre a natureza traz consigo diversas alusões a obras do cânone literário do período clássico. É possível destacar, principalmente, referências às obras de Virgílio e, em especial, às *Geórgicas*. Assim, em nossa análise, buscamos identificar e entender a dinâmica intertextual entre essas duas obras, bem como entrever os efeitos de sentido que surgem a partir dessa relação. O *Peruigilium Veneris* reutiliza expressões e temas encontrados nas *Geórgicas*, reconstruindo uma atmosfera de certa forma semelhante à da obra de Virgílio e, dessa forma, faz despertar uma memória poética virgiliana. O conceito de memória poética, tal qual elaborado por Conte (1985), permite-nos interpretar o *Peruigilium Veneris* numa perspectiva intertextual e atestar a importância desse texto na manutenção da tradição literária clássica em um período de tantas transformações na literatura e no uso da língua latina. Para apoiar e aprofundar nossa análise, bem como para divulgar esse poema pouco conhecido e estudado no Brasil, elaboramos também uma tradução anotada da obra para o português.

Palavras-chave: *Peruigilium Veneris*; memória poética; intertextualidade; Virgílio; *Geórgicas*;

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss and analyze the intertextual character of the poem entitled *Peruigilium Veneris*, inscribed in the literary production of Late Antiquity. Present in the Latin Anthology and lacking precise date and authorship, the brief poem narrating the arrival of spring and the power of Venus over nature brings with it several allusions to works of the literary canon of the classical period. It is possible to highlight, mainly, references to Virgil's works and, in particular, the *Georgics*. Thus, in our analysis, we seek to identify and understand the intertextual dynamics between these two works, as well as to glimpse at the effects of meaning that emerge from this relationship. *Peruigilium Veneris* reuses expressions and themes found in the *Georgics*, reconstructing an atmosphere somewhat similar to Virgil's work and, in this way, awakens a Virgilian poetic memory. The concept of poetic memory, as elaborated by Conte (1985), allows us to interpret the *Peruigilium Veneris* from an intertextual perspective and attest to the importance of this text in maintaining the classical literary tradition in a period of so many transformations in literature and in the use of Latin language. To support and deepen our analysis, as well as to promote this little-known and studied poem in Brazil, we have also prepared an annotated translation of the work into Portuguese.

Keywords: *Peruigilium Veneris*; poetic memory; intertextuality; Virgil; *Georgics*.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Memória poética e a construção da teia intertextual no <i>Peruigilium Veneris</i>	17
2. Virgílio no <i>Peruigilium Veneris</i>	43
3. As <i>Geórgicas</i> e o <i>Peruigilium Veneris</i>	60
3.1. A chegada da primavera	63
3.2. <i>Hieros gamos</i>	68
3.3. A potência do Amor	75
3.4. Luz e sombra	83
4. Tradução	92
4.1. <i>Peruigilium Veneris</i>	94
4.2. <i>A Vigília de Vênus</i>	98
5. Conclusão	103
Referências Bibliográficas	108

INTRODUÇÃO

O *Peruigilium Veneris* é um poema sem autoria atestada, provavelmente escrito no século IV d.C. e que, em seus 93 versos, narra uma celebração em honra a Vênus e seu poder como uma divindade cósmica capaz de impulsionar a recriação da natureza com a chegada da primavera. Na obra, Vênus reina soberana sobre os campos e os animais. Ela é, também, celebrada como a mãe dos romanos, devido a seu papel mítico na concepção da linhagem de Augusto. O cenário do poema é o campo do Hibla, aos pés do vulcão Etna, na Sicília, revestido de flores. Ali, um cortejo de Ninfas, junto a Cupido e as Graças, prepara o tribunal de onde Vênus irá decretar a ordem que se repete onze vezes ao longo do texto como um refrão:

Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!
(Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!)

Todos os temas tratados no poema são apresentados de maneira familiar aos leitores que conhecem a tradição clássica latina. Isso porque o texto parece

embora sua composição possa muito bem evocar ao letrado uma série de lembranças literárias (...). Desde o início do poema, pensamos na invocação virgiliana à primavera. Adiante ainda Virgílio fornece a imagem grandiosa das núpcias primaveris do céu com a terra. As cabanas de murta nos sugerem os requisitos ritualísticos do IV livro dos *Fastos* de Ovídio (...) O Amor, portando a tocha, as flechas e a aljava, parece sair diretamente dos escritos de Tibulo.¹

A obra parece ter sido concebida como uma teia de alusões, um exercício de expressão de intertextualidade.² Apesar de sabermos que a intertextualidade é uma propriedade da linguagem e que ela é o modo como todos os textos encontram significado,³ algo se destaca no *Peruigilium*: a intertextualidade, a alusão sistemática que observamos no poema - e, nesse sentido, intencional - aparenta ser a própria estrutura do texto, fazendo as vezes do próprio

¹ “[le poème] a beau évoquer au lettré une foule de souvenirs littéraires (...) Dès le début du poème, nous songeons à l’invocation virgilienne au printemps. Plus de loin encore, Virgile fournit l’image grandiose des noces printanières du ciel avec la terre. Les huttes de myrte nous suggèrent les prescriptions rituelles du IV^e livre des *Fastes* d’Ovide. (...) L’Amour, porteur du flambeau, des flèches et du carquois, semble sortir tout droit des écrits de Tibulle.” (Schilling, 1961, p. XVIII - XIX.)

² Entendemos a intertextualidade como definido por Vasconcellos (2001, p. 33): “Compreenderemos, pois, intertextualidade como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*” (grifo nosso).

³ “Já deve ser óbvio, a partir do que se disse anteriormente, que autores e textos não têm escolha quanto a participar desses sistemas de significado e que a intertextualidade é uma propriedade da linguagem - e dos sistemas semióticos em geral -, não simplesmente da literatura. A alusão era concebida como um ‘extra’, um item acrescentado a tipos especiais de textos por um autor que queria chamar a atenção para algo em especial; a intertextualidade, por outro lado, é simplesmente o modo pelo qual os textos - todos os textos - significam”. (Fowler, 2019 [1997], p. 98).

gênero, uma vez que, como veremos adiante, não há no *Peruigilium* características tão definidas que possam ajudar-nos a classificá-lo como algum dos gêneros poéticos praticados na Antiguidade.⁴

Apesar de fornecer um interessante material para os estudos intertextuais, os estudos sobre o *Peruigilium Veneris*, no que diz respeito à abordagem, se restringem às discussões sobre datação e autoria, uma vez que, como dito anteriormente, não há certeza em relação ao ano em que o texto foi escrito, tampouco se sabe quem é seu autor.⁵ Tais discussões, são, sem dúvida, extremamente relevantes e importantes para nossa pesquisa e para qualquer estudo sobre o poema (elas serão apresentadas adiante, no capítulo 1), porém, neste trabalho, nosso objetivo é analisar o *Peruigilium Veneris* pela perspectiva da teoria intertextual, sobretudo pela ideia de "memória poética".

Essa obra, de maneira geral, não recebeu muita atenção dos pesquisadores da área de Estudos Clássicos no Brasil.⁶ Mesmo nas pesquisas ao redor do mundo, o *Peruigilium* não parece ter ocupado um lugar de muito destaque, principalmente nas últimas décadas.⁷ Mas recentemente, novas edições do poema com traduções em inglês e italiano, bem como em

⁴ Mas, diferentemente do que poderia parecer a um texto da Antiguidade Tardia construído com alusões, o *Peruigilium Veneris* não se configura como um centão, gênero em que os versos são formados por partes de versos de outros autores. A diferença entre os centões e a estrutura do *Peruigilium* será discutida no capítulo 1.

⁵ Como exemplo desses estudos, podemos citar os artigos: “Quando Pervigilium Veneris Conditum Est?”, de Brakman (1928); “The Date and Authorship of the Pervigilium Veneris”, de Rollo (1929); e “Once again Tiberianus and the “Pervigilium Veneris””, de Shanzer (1990). As referências completas a esses textos estão listadas ao fim desse trabalho.

⁶ Pesquisando “peruigilium veneris” no Scholar Google em língua portuguesa, obtêm-se apenas 34 resultados. Tanto no mais recente, de 2021, (Bernal, S. W. R. “Resenha da obra: Latinitas: uma introdução à língua latina através dos textos”. *InterteXto*, Uberaba, v. 14, n. Especial, p. 410–417) quanto no mais antigo, de 1955 (Van Den Besselar, J. “Introdução aos Estudos Históricos (II).” *Revista de História* 10.21-22: 439-535) o título “*Peruigilium Veneris*” é apenas citado, sem qualquer comentário. Dentre todos os resultados, somente um é realmente um estudo sobre o poema. Trata-se da monografia intitulada “*Interculturalidade e Tradição: as acepções de Vênus e Afrodite no Peruigilium Veneris*”, de Leticia Maria Quintella Viana (2020). Todos os demais resultados apresentam textos em que o *Peruigilium* foi meramente citado. Pode-se conferir a pesquisa em: <https://scholar.google.com.br/scholar?start=0&q=pervigilium+veneris&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0,5> Último acesso: 07/07/2022

⁷ Pesquisando “pervigilium veneris” na base de dados JStor, por exemplo, com resultados do mundo todo, são encontrados 977 textos que citam o poema. Destes, somente 29 de fato têm o *Peruigilium Veneris* como tema, os demais apenas o citam na bibliografia ou *en passant* no texto. Nessa pesquisa, o artigo mais recente sobre o poema data de maio de 2005 (Courtney, E. “Pervigilium Veneris 35.” *The Classical Journal*, vol. 100, no. 4, 2005, pp. 401–02. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4132978>.) e o mais antigo data de 1856 (Frei, J. “Pervigilium Veneris Pristino Nitori Restitutum. Prostat Lipsiae apud Vilelmum Engelmann. CIOIOCCCLII. 22 S.” *Rheinisches Museum Für Philologie*, vol. 10, 1856, pp. 195–213. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41252055>.). Destes resultados, 21 datam da metade do século XIX (1856) até a metade do século XX (1948). Os demais vão da metade do século XX (1955) até 2005. Todos os resultados da pesquisa podem ser encontrados em:

<<https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=%22pervigilium+veneris%22&so=rel>>. Último acesso em: 07/08/2022.

português têm reavivado o interesse por esse texto.⁸ No ano de 2020, o Prof. Dr. Milton Marques Jr, da Universidade Federal da Paraíba, trouxe o *Peruigilium Veneris* de volta à cena ao publicar, *online*, seu estudo de tradução e métrica do poema.⁹

É importante ter em mente, ao se debruçar sobre o *Peruigilium Veneris*, que no período em que o poema foi escrito, a literatura latina passava por um processo de desestabilização dos gêneros até então praticados. O que importava já não eram necessariamente os elementos que caracterizavam um gênero específico (métrica, conteúdo, escolha do léxico, variações de tom na linguagem), mas sim como os textos recuperavam autores anteriores a fim de estabelecer uma tradição literária.¹⁰

Sabemos, sim, que a tradição literária e a imitação de modelos não foi criada no século IV d.C., mas é uma característica constitutiva de toda a produção literária latina. Vasconcellos (2001, p. 13) nos recorda que:

Os antigos Romanos sempre tiveram consciência de que sua literatura era, na quase totalidade, literatura de ‘segundo grau’, isto é, uma reelaboração criativa de formas e temas emprestados à cultura grega, considerada exemplar, paradigma de excelência.

No entanto, conforme pontua Vogt-Spira (2007), a imitação dos modelos parece ser o cerne da literatura do período. Como nos diz o estudioso:

Este período parece ser importante no que diz respeito ao fenômeno da continuidade da literatura latina. Em primeiro lugar, é principalmente neste período que os modelos se originam, cuja imitação mais ou menos estrita funda, antes de tudo, a extraordinária tradição. Em segundo lugar, nessa era, com sua doutrina da *imitatio* literária, uma estratégia de produção textual é desenvolvida e assegurada institucionalmente. Essa estratégia, com sua orientação específica em direção aos modelos antigos como uma possibilidade para o futuro, gera uma das mais importantes características da tradição literária latina.¹¹

⁸ As traduções de William Barton, Pio Mario Fumagalli e Milton Ribeiro Jr. são, respectivamente, de 2018, 2019 e 2020. Antes deles, a edição mais recente a qual tivemos acesso é a francesa de Robert Schilling, de 1961.

⁹ Marques Jr, M. “Tradução e métrica do *Peruigilium Veneris*”, 22/09/2020. Disponível em: <<https://letrasclassicasufpb.wordpress.com/2020/09/22/traducao-e-metrica-do-peruigilium-veneris/>>. Último acesso em: 07/07/2022.

¹⁰ Schmidt, 2018, p. 262.

¹¹ “This period seems to be important with respect to the phenomenon of the continuity of Latin literature. Firstly, it is mainly in this period that the patterns originate, the more or less strict imitation of which founds the extraordinary tradition in the first place. Secondly, in this era, with its doctrine of literary *imitatio*, a strategy of textual production is developed and secured institutionally. This strategy, with its specific orientation towards older models as a possibility for the future, generates one of the major characteristics of the Latin literary tradition.” (Vogt-Spira, 2007, p.66).

Nesse sentido, o *Peruigilium Veneris* se destaca como um amálgama de modelos clássicos, misturando-os em uma estrutura que não pode ser classificada exatamente como nenhum gênero que conhecemos, mas que faz dele uma obra particularmente interessante do ponto de vista dos estudos intertextuais. Mandolfo (*apud* Fumagalli, 2019, p. 15) resume assim essas características do *Peruigilium*, considerando as diversas semelhanças de temas, vocabulário e construções entre os versos do *Peruigilium* e muitas outras obras gregas e latinas anteriores.

[o poema] é caracterizado por um rico espectro de registros expressivos cuja *lexis* não é uniforme, mas ora se aproxima da *elocutio* clássica, ora desce quase ao nível do *sermo humilis*, ora mescla os meios expressivos de uma e de outro. O autor utilizou todos os registros possíveis que ele foi capaz de expressar. Trata-se com certeza de um poeta rico de *doctrina*, que conhece os clássicos, dos quais se serve profusamente, harmonizando-os com expressões que refletem o *sermo familiaris* e *cotidianus*, criando, com total requinte, uma mistura original.¹²

Apesar de não haver, como indicado acima, muitos estudos que olham para o poema sob a perspectiva da intertextualidade, a maioria dos comentários nas edições críticas do texto costuma elencar as diversas referências de temas, vocabulário e construções entre os versos do *Peruigilium* e muitas outras obras gregas e latinas anteriores. Schilling (1961, p. XLV) afirma, por exemplo, que cada palavra do poema está “envolta em toda a tradição literária” e que os temas descritos no texto “lembram a memória dos poemas romanos anteriores”.¹³ É justamente a ideia de memória que guiará nossa leitura e análise do poema.

Sustentamos nosso trabalho inspirados pela ideia de "memória poética", tal como formulada por Gian Biagio Conte na sua coletânea de ensaios *Memoria dei poeti e sistema letterario*, publicada pela primeira vez em 1974.¹⁴

No texto referido, Conte mostra que a originalidade do texto poético vem justamente da maneira como ele se utiliza da alusão a versos memoráveis de outros poetas.

¹² “il Perv. Ven. è caratterizzato da un ricco spettro di registri espressivi la cui *lexis* non è uniforme, ma ora si avvicina all’*elocutio* classica, ora scende quasi al livello di *sermo humilis*, ora mescola i mezzi espressivi dell’una e dell’altro. L’autore ha utilizzato tutti i registri possibili che era in grado di esprimere. Si tratta con certezza di un poeta ricco di *doctrina*, che conosce i classici, di cui si serve profusamente, armonizzandoli con espressioni che rispecchiano il *sermo familiaris* e *cotidianus*, creando, con raffinatezza complessiva, un impasto originale.”

¹³ “Chaque mot fait tache d’huile, se nimbe pour ainsi dire de toute la tradition littéraire. (...) partout les motifs descriptifs rappellent le souvenir des poètes romains antérieurs”. (Schilling, 1961, p. XLV).

¹⁴ Não se pretende fazer uma elaborada discussão a respeito da teoria intertextual - ou mesmo de “memória poética” - e de suas implicações, o propósito é lançar mão do método de análise proposto por ela, o qual prevê perscrutar as interações entre os textos e entrever os sentidos que são gerados por ela, que nascem do diálogo que os textos estabelecem entre si.

A alusão vai se realizar assim como se almejou e se determinou - imprescindível referência a uma “memória douta” pressuposta no leitor ou no ouvinte: vai-se configurar como desejo de despertar uma vibração em unísono entre a memória do poeta e a do seu leitor em relação a uma situação poética cara a ambos. (Conte, 2019, p. 29)¹⁵

Pretendemos, pois, na esteira de Conte, observar a teia alusiva do poema, buscando apresentar a situação poética evocada pelo *Peruigilium Veneris* e a atmosfera (*Stimmung*)¹⁶ recriada por ele. Isso quer dizer que, a partir do uso de expressões e imagens memoráveis de obras poéticas anteriores, o poema constrói uma atmosfera que remete às obras aludidas. Tal atmosfera é evocada pelo leitor capaz de reconhecer e recuperar, em sua memória, os versos de origem. Assim, neste estudo, temos o objetivo específico de observar como o *Peruigilium Veneris* recria uma atmosfera virgiliana, embora o poema conte com tantas camadas de reutilização de fórmulas alusivas aos poetas clássicos - não só a Virgílio, mas também a Ovídio, Catulo, Tibulo, Propércio, Lucrécio - que seria possível evocar diferentes atmosferas. Ademais, podemos considerar o *Peruigilium* um monumento (no sentido etimológico do termo, "daquilo que traz à memória") da tradição literária poética latina, uma vez que, pela reutilização de fórmulas poéticas de autores anteriores, o poema colabora para a conservação desses autores e suas obras na tradição literária. Conte (*op. cit.*, p. 37) afirma que

O próprio caráter de reutilização necessariamente implica, para as formas do discurso assim definidas, a *conservação na memória*. E tal processo, para a poesia, tem como resultado direto (por ora falarei assim, genericamente) a formação daquilo que se chama “tradição” literária.

Admitir essa característica do *Peruigilium Veneris*, ou seja, vê-lo de fato como um monumento de conservação da tradição literária latina, já que ele se caracteriza por apresentar uma teia intrincada de alusões a autores da Antiguidade Clássica, é essencial para renovar o interesse por essa obra e valorizar sua importância dentro dos Estudos Clássicos contemporaneamente. Vemos nesse poema um fértil terreno para o estudo da intertextualidade e da recepção de obras clássicas na Antiguidade Tardia. Em um sentido mais amplo, então, nossa intenção aqui é observar como a dinâmica intertextual afeta e caracteriza o fazer poético na Antiguidade Tardia, em especial no caso do *Peruigilium Veneris*.

¹⁵ Tradução brasileira organizada por Patrícia Prata e Paulo Sérgio de Vasconcellos - vide bibliografia para referência completa.

¹⁶ “(...) muitas vezes, basta uma só palavra para condensar toda uma situação poética e evocar a *Stimmung* [“atmosfera”; em alemão, no original]” (Conte, 2019, p. 29)

Tendo em vista o grande número de referências encontradas no *Peruigilium*, buscamos em Fowler (2019 [1997]) as direções necessárias para atribuir sentido a elas, a fim de que não fossem apenas uma lista de paralelos que nada acrescentariam à interpretação do texto. Assim, podemos tornar a análise intertextual no *Peruigilium* um estudo de fato relevante para o entendimento das relações entre textos da/na Antiguidade. Pois, segundo Fowler,

se alguém quiser convencer a comunidade interpretativa de uma relação intertextual em particular, deve dizer o quanto a correspondência entre textos de partida e de chegada é especial, deve fazer algo interessante com ela, dotá-la de sentido.¹⁷

Fowler nos ajuda na empreitada de tentar esboçar como a memorabilidade de Virgílio no *Peruigilium* pode afetar na interpretação tanto do próprio *Peruigilium* como dos modelos virgilianos aludidos.

Barchiesi (2019 [1997]), igualmente, serve de base para compreender e aplicar visões mais modernas sobre a intertextualidade na interpretação do nosso objeto de estudo, com a afirmação de que a intertextualidade é um evento, uma “relação em movimento, até mesmo uma desestabilização dinâmica” (p.121). Entendendo a intertextualidade como um processo que não é estável, Barchiesi nos permite lidar com as tensões entre os textos e incluí-las como parte da análise e do processo interpretativo. Ele afirma: “a experiência ensina que, em vez de fechar e simplificar a interpretação, traçar relações intertextuais enriquece e complica a leitura, criando tensões dialéticas” (p. 129). Essa afirmação é fundamental para o aprofundamento de nossa análise, uma vez que muitas das alusões a Virgílio no *Peruigilium* acabam evidenciando mais as diferenças que as semelhanças entre as obras, o que, tantas vezes, dificulta o processo de interpretação dos textos.

Para reconhecer a relação entre os textos, é necessário identificar e compreender os elos que os conectam, os chamados marcadores alusivos. Tais marcações são estruturas linguísticas, como sons, métrica, morfologia, sintaxe, léxico, a frequência, a posição e a repetição das palavras que, de alguma maneira, recuperam essas mesmas características dos textos originais.¹⁸ Buscaremos, pois, no *Peruigilium* os marcadores alusivos que evocam a obra de Virgílio.

¹⁷ (*op. cit.*, p. 102).

¹⁸ Prata (2002, p. 36-41) elenca as estratégias de reconhecimento dos marcadores propostas por Hinds (1998), Vasconcellos (2001) e o próprio Wills (1996). De Vasconcellos (2001), que apresenta e discute as marcas alusivas encontradas na *Eneida* de Virgílio, Prata sintetiza: a evocação dos sons de uma palavra grega, mas de sentido diverso; a evocação do ritmo de uma sequência excepcional; marcas morfológicas; incorporação de todo um verso ou parte de um verso sem modificação; fusão de dois originais (ou mais) e fórmulas alusivas. De Hinds (1998),

Feitas as observações iniciais acerca de nosso objeto de estudo e da abordagem teórico-metodológica que utilizaremos, apresentamos a organização deste trabalho. No capítulo I, “Memória poética e a construção da teia intertextual no *Peruigilium Veneris*”, são apresentados os elementos constitutivos do poema *Peruigilium Veneris*: seus temas; a discussão sobre o gênero do texto; a problemática da datação e autoria. Tal apresentação é feita levando em conta a teia intertextual que constrói o poema e colabora ou não para a resolução dos problemas sobre autoria, datação, gênero e estilo.

No capítulo II, “Virgílio no *Peruigilium Veneris*”, discutimos a presença das obras de Virgílio, em geral, no *Peruigilium*. Apresentamos algumas referências mais evidentes no texto à *Eneida* e às *Bucólicas*, e esboçamos possíveis efeitos de sentido que decorrem da relação entre as obras.

O capítulo III, “As *Geórgicas* e o *Peruigilium Veneris*”, traz uma análise intertextual mais extensa, pois acreditamos ser mais abundante o número de referências no *Peruigilium* a referida obra didática de Virgílio. Este capítulo é dividido em subitens que dividem as fórmulas alusivas e, portanto, a análise em temas comuns às duas obras analisadas.

No capítulo IV, descrevemos nosso processo de tradução, informando a edição do texto original do *Peruigilium Veneris* utilizada em nossa pesquisa, as demais edições e traduções do poema consultadas, bem como os dicionários usados para elaborar a tradução e as notas. Em seguida, trazemos o texto original em latim do *Peruigilium Veneris* e nossa tradução anotada para o português, *A vigília de Vênus*.

Por fim, no capítulo V, apresentamos aquilo que concluímos a partir da análise intertextual entre os textos de Virgílio e o *Peruigilium Veneris*, na intenção de apontar a importância desse poema para a tradição literária latina.

Prata elenca dois tipos de marcadores: os menos integrados ao texto, que ele denomina ‘*Alexandrian footnotes*, retomando o termo criado por David Ross (1975), inspirado pelo conceito apresentado por Eduard Norden (1903) em seu comentário ao sexto canto da *Eneida*) e os mais integrados ao texto; quanto a Wills (1996), Prata sumariza os tipos de repetição de palavras classificados pelo autor como marcadores alusivos: gemação, polyptoton, paralelismo e modificação.

1. Memória poética e a construção da teia intertextual no *Peruigilium Veneris*

O *Peruigilium Veneris* é um poema incluído na chamada *Antologia Latina*, uma vasta coletânea de poemas e epigramas de diferentes extensões, gêneros e origens, organizada provavelmente entre os séculos V e VI da nossa era (Conte, 1994, p. 609). Apesar de curto, o poema traz fartas indicações, por meio de alusões direta e indiretas, sobre quais autores da literatura clássica latina foram recebidos na produção literária tardoantiga e como o foram.

Ao longo deste capítulo pretendemos apresentar o poema e discutir sua estrutura, datação, autoria e demais características, trazendo, quando conveniente, alguns de seus versos que aludem a obras anteriores a ele e são relevantes para sua compreensão. Essas alusões serão expostas, mas não profundamente analisadas: a intenção é mostrar a intrincada teia intertextual formada pelas alusões contidas no poema, apresentando algumas das muitas possibilidades de análises intertextuais que o *Peruigilium* pode proporcionar. Como já dito na Introdução, observaremos com mais profundidade os fios virgilianos dessa teia e, mais especificamente, aqueles que ligam o *Peruigilium Veneris* às *Geórgicas* nos capítulos seguintes.

1.1 Temas

Em seus 93 versos, o poema celebra o início da primavera e o poder da deusa Vênus, que, com sua força geradora de vida, faz o mundo renascer nessa estação.¹⁹ O texto é composto por dez estrofes separadas pelo seguinte refrão que abre e fecha a obra e se repete entre cada uma delas:

Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!

(Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!)²⁰

O refrão estabelece o tom de expectativa que permeia o poema. As ações descritas são todas projetadas para esse “amanhã”, o dia depois da vigília de Vênus.

Cada uma das estrofes do poema se desenvolve ao redor de um tema diferente, relacionado ao poder de Vênus e à festividade descrita e não seguem uma sequência narrativa

¹⁹ Essa Vênus primaveril do poema se conecta ao primeiro caráter da deusa como a divindade itálica dos pomares e jardins. Junito Brandão (1993, p. 304) nos relata que “somente a partir do séc. II a.C., após identificar-se com Afrodite, é que a antiga deusa dos jardins e dos pomares passou realmente a fazer jus à etimologia de seu nome e assumiu um lugar de honra no Panteão latino, convertendo-se na ancestral da 'Gens Iulia', da família dos Júlios, através de Iulo (v.), neto da deusa, por ser filho de Eneias (v.), fundador do império romano.”

²⁰ A maioria das traduções, de textos latinos ou de demais línguas, para o português são de nossa autoria. Aquelas que não o forem, terão seus tradutores indicados em nota.

linear. Ao mesmo tempo em que são narradas as ações que se passam durante a vigília, são recordados episódios mitológicos que rememoram as origens, a potência e a importância da deusa Vênus. Sobre essa variação de temas nas estrofes e como isso constitui o estilo do texto, Fumagalli (2019, p. 17) afirma:

(...) há no *Peruigilium* um andamento quase musical, com temas que se anunciam para depois serem interrompidos, desenvolvidos, variados: existe uma sucessão de ideias que rejeita voluntariamente ao nexu lógico (que deve ser inferido), para seguir a intuição, a associação musical e afetiva.²¹

O poema se inicia com a chegada da primavera e a efervescência da natureza nessa estação, bem como a apresentação de Vênus que surge nesse cenário campestre para presidir os acontecimentos que em breve serão descritos. A deusa surge com o epíteto “Copuladora dos amores”, mas sua identidade não é revelada enquanto ela faz seu caminho entre as sombras das árvores e as casas decoradas com murtas, arbusto oferecido à deusa nos ritos em sua homenagem. Apenas no último verso da primeira estrofe é dito seu nome: Dione.

*Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum
Implicat casas uirentis de flagello myrteo,
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno (P.V., 5-7 - grifo nosso)*

(Amanhã a **Copuladora dos amores**, entre as sombras das árvores, envolve as choupanas verdejantes com ramos de murta. Amanhã **Dione** profere suas leis assentada no sublime trono.)

Vênus é apresentada no poema como aquela que vai proferir as leis necessárias para a procriação das espécies. Ela assume um papel de presidenta dessa grande festa de prazer que assistiremos ao longo do poema.

Em imagens cheias de cores quentes - púrpura, rubro -, o poema descreve como a deusa faz nascer as flores, especialmente as suas favoritas, as rosas. Essas flores são uma metáfora para as noivas com seus mantos vermelhos que irão se casar ao fim da vigília, quando a manhã chegar.

*Ipsa iussit mane ut udae uirgines nubant rosae:
Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis
Deque gemmis deque flammis deque solis purpuris,
Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea,
Vnico marita uoto non pudebit soluere. (P.V., 22-26 - grifo nosso)*

²¹ “(...) vi è nel *Peruigilium* un andamento quasi musicale, con temi che si annunciano per poi essere interrotti, sviluppati, variati: vi è una successione di idee che rinuncia volontariamente al nesso logico (che va intuito), per seguire l’intuizione, l’associazione musicale e affettiva.” (Fumagalli, 2019, p. 17)

(Ela mesma ordenou que, de manhã, as úmidas **rosas virgens se casem**:
feita do sangue de Cípria e dos beijos do Amor
e dos botões e das chamas e do fulvo do sol.
Amanhã o rubor, que se escondia coberto pela veste ígnea
a noiva, com um único voto, não se envergonhará de dissipar.)

Ipsa iussit: essa fórmula é repetida ao longo de todo poema, pois tudo acontece de acordo com as ordens de Vênus. Ela é louvada como a grande potência que governa a todos, desde os pássaros, as árvores, até os mais profundos recônditos de cada ser, até o fundo do mar e as entranhas da terra. Como define Fumagalli (2019), Vênus é a grande deusa cósmica e por meio dela tudo existe.

*Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.
Perque caelum perque terras perque pontum subditum,
Peruium sui tenorem seminali tramite
Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias.* (P.V., 63-67 - grifo nosso)

(Ela mesma, as veias e a mente, com um sopro penetrante,
dentro de si **governa, procriadora** de forças ocultas
e pelo céu e pela terra e pelo mar sotoposto
inundou seu curso pérvio ao fluxo seminal
e ordenou ao mundo que conhecesse as vias do nascer.)

O poeta canta igualmente a importância de Vênus no decorrer da história do povo romano: ela não só é a mãe da própria natureza, como também é a mãe de todos os Romanos e dos Césares. Nessa passagem cuja atmosfera parece lembrar a *Eneida*, Vênus surge como a responsável por levar os troianos para a Itália e fazer com que a linhagem de Eneias chegasse até Júlio César e Augusto.

*Ipsa Troianos nepotes in Latinos transtulit;
Ipsa Laurentem puellam coniugem nato dedit;
Moxque Marti de sacello dat pudicam uirginem;
Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias,
Vnde Ramnes et Quirites proque prole posterum
Romuli, patrem crearet et nepotem Caesarem.* (P.V., 69-74 - grifo nosso)

(Ela mesma tornou os netos troianos em latinos
Ela mesma deu como esposa ao filho a moça de Laurento
e em seguida dá a Marte a virgem pura do pequeno santuário.
Ela mesma realizou as núpcias dos Romanos com as Sabinas -
de onde, os Ramnes e os Quirites - e, pela prole dos pósteros
de Rômulo, **geraria o pai e o sobrinho César.**)

O festival em que se celebra o poder de Vênus acontece no campo do Hibla, aos pés do vulcão Etna, na Sicília. O campo se enche de flores e ali é montado o trono de Vênus. A deusa vem acompanhada de seu filho, o Cupido, que, para a celebração, deixou de lado suas armas. Acompanham -no as ninfas e as Graças. Ceres, Baco e Apolo também participam da festa, para que não falte comida, bebida e música. Uma vez constituído o tribunal de Vênus, toda a natureza é convidada a sentir o poder da deusa e se entregar ao prazer e à procriação.

*Iussit Hyblaeis tribunal stare diua floribus:
Praeses ipsa iura dicet, adsidebunt Gratiae.
Hybla, totos funde flores, quidquid annus adtulit!
Hybla florum sume uestem, quantus Aetnae campus est! (P.V., 49-52 - grifo nosso)*

(A deusa ordenou erguer o tribunal entre as flores do Hibla
Ela, presidindo, proclamará as leis, junto assentarão as Graças;
Hibla, espalha todas as flores, tudo o que trouxe a estação!
Hibla, veste o traje de flores, tão grande é o vale do Etna!)

Acabado o ritual de procriação, a natureza descansa, harmoniosa. Cada animal com seu par, todos descansando sob as árvores em um ambiente bucólico. Os pássaros cantam, os cisnes também. E eis que o poeta que antes só descrevia toda a festa surge em primeira pessoa, lamentando-se em um estado de espírito totalmente alheio à celebração até então evocada: ele anseia pela primavera em sua própria vida.

*Ecce iam subter genestas explicant tauri latus,
Quisque tutus quo tenetur coniugali foedere.
Subter umbras cum maritis ecce balantum greges.
Et canoras non tacere diua iussit alites.
Iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt.
Adsonat Terei puella subter umbram populi,
Vt putes motus amoris ore dici musico
Et neges queri sororem de marito barbaro.
Illa cantat, nos tacemus. **Quando uer uenit meum?** (P.V., 81-89 - grifo nosso)*

(Eis que, sob as giestas, os touros distendem o flanco,
cada um protegido pelo laço conjugal que o une.
Eis, sob as sombras, os rebanhos de ovelha com seus pares
e a deusa ordenou que as aves canoras não se calem.
Já os cisnes ruidosos, com a voz rouca, fazem ressoar os lagos.
Ecoa a esposa de Tereu sob a sombra do choupo
para que penses seus impulsos de amor serem ditos com voz musical
e negues lamentar sua irmã por causa do marido cruel.
Ela canta, nós calamos. **Quando vem minha primavera?**)

Como veremos ao longo da análise, cada um desses núcleos temáticos, - a chegada de Vênus com a primavera, o casamento das rosas, o poder cósmico da deusa, o papel de Vênus

na história de Roma, o cenário bucólico da celebração, a melancolia do poeta ao final da festa -, guarda consigo a memória poética da tradição clássica, principalmente da poesia de Virgílio.

Antes, porém, de entrarmos nas análises e observarmos as alusões que criam a teia intertextual entre o *Peruigilium Veneris* e a obra virgiliana, vamos discutir suas características estruturais e estilísticas, bem como as questões relativas a sua autoria e datação.

1.2 Gênero

Há consenso, podemos dizer, entre os estudiosos, de que os gêneros textuais da literatura clássica, em especial da literatura latina, eram mais ou menos estáveis e estavam intrinsecamente relacionados a certos elementos constitutivos do texto, como o tema e o metro. Como nos diz Trevizam (2007, p. 7),

É sabido que os autores da Antigüidade greco-latina, ao se disporem a compor suas obras, buscavam em geral manter-se dentro de certos limites estabelecidos pela tradição. Um dos efeitos dessa maneira de enraizar-se na prática de outros autores é justamente a constituição, ao longo do tempo, de famílias de textos relacionados entre si por nexos formais (tipos métricos, figuras de elocução, graus de elaboração da linguagem, seleção lexical...) e de outros tipos (conteudísticos, de modo de estabelecimento dos vínculos entre público e obra, de modo de construção ética dos locutores textuais...).

Assim, demonstrando simplificadamente, sabemos reconhecer uma poesia épica ao nos depararmos com versos em hexâmetro datílico e tema e tom elevados, como a história de deuses e heróis; da mesma forma que identificamos uma elegia por seus dísticos elegíacos e tema amoroso, grosso modo. Horácio, em sua *Arte Poética*, assim descreve as convenções dos gêneros praticados na Grécia e em Roma, destacando a importância de se manter fiel ao tema e ao metro apropriado para cada gênero:

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilochum proprio rabies armauit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et popularis
uincens strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.
Discriptas seruare uices operumque colores*

*cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
Cur nescire pudens praue quam discere malo?
Versibus exponi tragicis res comica non uult;
indignatur item priuatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem. (Ars Poet., 73-92)*

(Feitos de reis e seus generais e tristes batalhas com seu metro certo de escrita mostrou-nos Homero; numa costura de versos diversos começa o lamento, logo depois incluiu-se o discurso por voto cumprido, quem porém seria o autor da curta elegia, isso os gramáticos sempre discutem, *sub iudice* ainda; foi a raiva que armara Arquíloco dando-lhe o iambo, e este pé os tamancos e grandes coturnos tomaram, certo pra toda conversa alternada, pois que derrota toda balbúrdia do povo, metro nascido pro drama; Musa deu às cordas os deuses e filhos de deuses, deu vencedores na luta, o primeiro cavalo em chegada, as aflições dos jovens e versos de vinhos libertos: se conservar os modos prescritos e as cores das obras eu não posso nem sei, como é que me chamam poeta? Como em falso pudor prefiro ignorá-lo a sabê-lo?

Tema cômico não se presta a trágicos versos; é uma afronta também em cantos de foro privado feitos para o tamanco narrar o jantar de Tiestes: cada coisa sortida demanda um lugar adequado.)²²

Tendo em mente a importância da matéria e do metro para a definição de um gênero poético, tal como descrito por Horácio, partiremos desses dois aspectos para discutir o gênero do *Peruigilium Veneris*, ou melhor, para demonstrar a dificuldade que temos de definir o gênero do poema, considerando os gêneros clássicos e sua caracterização a partir da ligação do tema e do metro.

Nesse sentido, é importante considerar que, contrariando sutilmente o que nos diz Horácio, os limites entre os gêneros não eram tão rígidos a ponto de impedir que a engenhosidade dos poetas os “alargasse”, tomando emprestado termo usado por Albrecht para caracterizar o fazer poético de Ovídio.²³ Segundo Carmignani (2011, p.153),

(...) devido à consciência de trabalhar dentro da tradição de um sistema de gêneros adotado [dos gregos], a literatura latina tendia a demarcar seus próprios limites genéricos mais acentuadamente. O resultado foi, por um lado, a clareza e a consistência das características do gênero e, por outro, o

²² Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2020) - vide bibliografia para referência completa.

²³ Michael von Albrecht em seu verbete *Ovidio* na *Enciclopedia Virgiliana* (Corte, 1987, vol. III, 1, pp. 907-909).

acentuado interesse na experimentação tanto dentro das fronteiras do gênero como fora delas.²⁴

Dessa forma, ainda segundo o estudioso, “para os poetas romanos, a experimentação genérica foi uma característica essencial da sua poética”²⁵ tanto quanto a manutenção dos gêneros já estabelecidos pela tradição.

Virgílio e Ovídio foram poetas que experimentaram mesclar a fronteira entre certos gêneros.²⁶ Virgílio, por exemplo, sugere uma elevação de tom no início de sua *Égloga* IV que deixa de lado por um momento os temas pastoris, mais leves, para, numa tonalidade mais séria e profética, narrar grandes eventos sociais e políticos que se passavam naquele momento. Ovídio, o último grande poeta da época de Augusto,²⁷ levou ao extremo tais experimentações, ao usar, por exemplo, o dístico elegíaco para cantar um tema mais elevado nos *Fastos*, o calendário romano e suas origens mitológicas e históricas, ou o hexâmetro, nas *Metamorfoses*, para recontar mitos em tons que mesclam o épico e o elegíaco. A esse respeito Carmignani nos diz (2011, p. 154):

Mas, sem dúvida, quem leva ao máximo desenvolvimento este jogo com os limites genéricos é Ovídio, que consegue através de suas *Metamorfoses* e *Fastos* que exista um sentido de instabilidade e que o leitor se sinta confuso devido à falta de características genéricas bem definidas.²⁸

Se no período clássico a mistura de gêneros já era uma prática que se tornara parte da tradição literária, é de se esperar que os poetas dos períodos seguintes, que faziam da poesia clássica seu modelo, também jogassem com as fronteiras dos gêneros as tornando cada vez mais permeáveis.

²⁴ “(...) debido a la consciencia de trabajar dentro de la tradición de un sistema de géneros adoptado, la literatura latina tendió a subrayar sus propios límites genéricos más acentuadamente. El resultado fue, por una parte, la claridad y la consistencia de las características del género y, por la otra, el acentuado interés en la experimentación tanto dentro de las fronteras del género como fuera de ellas.” (Carmignani, 2011, p. 153)

²⁵ “Para los poetas romanos, la experimentación genérica fue una característica esencial de su poética”. (Carmignani, 2011, p. 153)

²⁶ Trevizam (2020) em seu artigo “Modulações genéricas em Virgílio” analisa alguns casos em que há essa mescla de gêneros nas *Bucólicas* e na *Eneida*, a partir do conceito de “modos literários” cunhado por Fowler (1982) e definido como “uma espécie de manifestação incompleta do repertório de traços associáveis a certo gênero literário, vindo essa manifestação a dar-se, tipicamente, em obras de gênero distinto daquele evocado pelo “modo”. (Fowler, 1982, p. 107 *apud* Trevizam, 2020, p. 49).

²⁷ Prata 2002, p. 45.

²⁸ “Pero, sin duda, quien lleva a su máximo desarrollo este juego con los límites genéricos es Ovidio, que logra a través de sus *Metamorphoses* y *Fasti* que exista un sentido de inestabilidad y que el lector se sienta confundido debido a la falta de características genéricas bien definidas”. (Carmignani, 2011, p. 154)

O *Peruigilium Veneris* ilustra bem a instabilidade genérica comum a textos de sua época, no séc. IV d.C., ao compilar uma gama de alusões a outros textos e autores e, portanto, a outros gêneros, mas não mantendo a rigidez da relação entre matéria e métrica. Sua métrica, no caso, é muito diversa da encontrada em textos canônicos da Antiguidade clássica, apesar de podermos identificar no poema um forte movimento de perpetuação dos modelos clássicos. Por essa inadequação, digamos assim, entre tema e metro, não é possível enquadrar o poema em um único gênero literário já conhecido, uma vez que nem o metro, nem o tema, nem o estilo, nem o vocabulário nos auxiliam a encaixá-lo em algum gênero de forma ajustada.

É possível pensar que o *Peruigilium Veneris*, por não ter um só verso sem alusões a outros textos, tenha algo de centão, um tipo de texto bastante praticado na Antiguidade Tardia constituído por fragmentos de textos clássicos de forma abundante.²⁹ Em um centão o texto é composto por versos ou frações de versos inteiros dos poemas-modelo, que são principalmente as obras de Virgílio e Homero. É uma colcha de retalhos, em que partes de diferentes obras são justapostas de maneira a criar uma obra original.³⁰ Vejamos, a título de ilustração, os três primeiros versos do *Centão de Hipodâmia*³¹ e, ao lado de cada um deles, a indicação dos fragmentos de versos da *Eneida* utilizados para construí-los:

Pandite nunc Helicon, deae, | nunc pectore firmo | = En. 7,641 | En. 6,261
este duces, o si qua via est, | et pronuba Iuno; | = En. 6, 194 | En. 4, 166
pallida Tisiphone, | fecundum concute pectus! | = En. 10, 761 | En. 7, 338.³²

(Abri agora o Helicão, ó, deusas, agora com o peito firme
 sede as guias, se fosse possível também tu, ó, Juno casamenteira;
 e tu, pálida Tisífone, golpeia o peito fecundo!)

Nesse exemplo, o poeta que, assim como no *Peruigilium*, é desconhecido, empresta versos épicos para compor um novo texto, de caráter trágico e mitológico. Os versos da *Eneida* tirados do contexto original podem gerar estranhamento nessa nova configuração, mas, ao mesmo tempo, são capazes de agregar ao texto um sentido próprio do ambiente épico. O poeta estabelece uma atmosfera um tanto heroica e sombria para a narrativa do trágico mito de

²⁹ As notas de Schilling (1961, p. 13-29 do *Appendice Explicatif*) ao poema apontam todas essas referências.

³⁰ “El término centón proviene del griego κέντρον (“aguja”, por lo tanto, “pieza de costura”) y del latín cento (“edredón o sábana hecha con pedazos viejos cosidos”) y alude, en literatura, a un texto poético original formado por versos o partes de versos de poetas célebres, sobre todo de Homero y Virgilio”. (Carmignani, 2016, p. 24)

³¹ Segundo Carmignani, “*Hippodamia* es un centón de 162 versos, de autor anónimo, que cuenta la historia de la hija de Enómao, Hipodamía, que, con la ayuda del auriga Mirtilo, obtiene la victoria sobre su padre y se casa con Pélope. Mirtilo, engañado por las promesas de la virgen, traicionado y traidor, se arroja al mar, que tomará su nombre.” (Carmignani, 2016, p. 27)

³² Emprestamos de Carmignani (2016, p. 29) essa comparação entre os versos do *Centão de Hipodâmia* e da *Eneida*.

Hipodâmia que será contada, ao dirigir às deusas do Helicão, as Musas, palavras que na *Eneida* foram dirigidas a Eneias antes de sua descida ao Hades e também ao colocar junto de Juno e das Musas uma das Fúrias, Tisífone, divindade infernal.

No *Peruigilium*, da mesma forma, os elementos advindos de outros poemas, de gêneros diversos, muitas vezes, carregam consigo algo de seu ambiente de origem – tal como a analogia proposta por Pasquali (1968, p. 275 “a palavra é como água de um riacho que reúne em si os sabores da rocha da qual brotou e da terra por onde passou”³³ -, que, acomodados ao novo contexto, geram efeitos sentidos que trazem outras camadas de significado ao texto alusivo. O *Peruigilium*, no entanto, não utiliza em sua composição partes inteiras de versos de outros poemas, *ipsis litteris*, como acontece nos centões. As alusões ali são criadas de maneira mais sutil, por meio da retomada de expressões, palavras e fórmulas alusivas que se encontram mais integradas ao texto, entrelaçadas em sua tessitura, como veremos adiante, na análise.

Fazendo um exercício de tentativa de encaixe do poema em algum dos gêneros comuns da Antiguidade, tomando a sua temática, podemos relacionar o conteúdo do *Peruigilium Veneris* com o dos hinos, composição utilizada em contexto ritual para elogiar, principalmente, uma divindade. Segundo Werner (2012, p. 221):

(...) é possível dizer que o substantivo ὕμνος estaria, desde os testemunhos mais arcaicos, relacionado à situação em que um canto, provavelmente um canto de celebração, seria entoado. Ao longo dos séculos seu sentido teria se tornado menos amplo, de modo que esse termo, a partir de um certo momento, seria empregado mais propriamente para se referir somente a um canto de celebração aos deuses, delimitando assim um gênero.

É pouco provável que o *Peruigilium* tenha sido, de fato, composto para um festival religioso, apesar de haver críticos que sustentam essa possibilidade.³⁴ No entanto, os tópicos relacionados a Vênus retratados no poema são similares àqueles requeridos na composição de

³³ “La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata.” (Pasquali, 1968, p. 275).

³⁴ “Scholars (...) have regarded the *Peruigilium* as a testimony to the revival of the cult of *Venus Genetrix* which occurred under the emperor Hadrian and which was marked by the dedication of a temple to Venus on 21 April 128 A.D. Indeed, the *Peruigilium* has been directly associated with a trip that Hadrian made to Sicily. P. Boyancé even goes as far as to suggest that the piece may have been written as a chorus to be sung during a night procession of the sort described in the poem itself, reflecting the emperor’s visit to and interest in Sicily. In a similar vein, Cazzaniga argues that the poem was written for a local Sicilian festival connected to one of the ancient towns of Hybla. In contrast, other scholars have seen the poem as unconnected to any actual ritual or festival (...). More recently, and most convincingly, Catlow has argued that although the festival in the poem may well have its roots in historical *peruigilia* and similar festivals, the poem takes this simply as a literary and inspirational setting rather than describing actual celebrations. The work does not have any of the features of a genuine liturgical chant such as Horace’s *Carmen Saeculare*, for example”. (Barton, 2018, p. 11)

um hino. Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria* (Livro III, 7, 7-9),³⁵ organiza esses tópicos da seguinte maneira, conforme resumo proposto por Werner (2012, p. 211):

(...) deve-se destacar *primum*, “primeiramente” a *maiestas ipsius eorum naturae*, “a majestade da própria natureza deles”, a primeira característica dos deuses a ser comemorada (...). Após ter sido evidenciada a natureza divina de seu destinatário, deveriam ser arrolados *deinde*, “em seguida”, os atributos pelos quais esses seres podem ser lembrados, como seus *inuenta*, “invenções”, sua *uis* “força”, e também o renome de sua genealogia.

Tais tópicos podem ser facilmente encontrados no *Peruigilium*. Seguindo a progressão temática descrita por Quintiliano, na primeira estrofe, nos versos 5 e 7, é relatada a majestade de Vênus, por meio de sua natureza como a “copuladora dos amores”, aquela que se sentará no trono preparado para a festa da primavera:

Cras amorum Copulatrix (...)
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno. (P. V., 5-7)

(Amanhã a Copuladora dos amores, (...)
Amanhã Dione profere suas leis assentada no sublime trono.)

Em seguida, algumas de suas invenções, como sua atuação na criação de elementos da natureza típicos da primavera - as flores coloridas, o ar úmido - são lembradas nos versos 13 - 16:

Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis,
Ipsa surgentes papillas de Fauoni spiritu
Vrget in nodos tumentes; ipsa roris lucidi,
Noctis aura quem relinquít, spargit umentis aquas. (P. V., 13-16)

(Ela mesma tinge com botões em flor a estação rubente,

³⁵ “*Verum in deis generaliter primum maiestatem ipsius eorum naturae venerabimur, deinde proprie vim cuiusque et inventa quae utile aliquid hominibus attulerint. Vis ostendetur ut in Iove regendorum omnium, in Marte belli, in Neptuno maris: inventa, ut artium in Minerva, Mercurio litterarum, medicinae Apolline, Cerere frugum, Libero vini. tum si qua ab iis acta vetustas tradidit, commemoranda. Addunt etiam dis honorem parentes, ut si quis sit filius Iovis, addit antiquitas, ut iis qui sunt ex Chaos, progenies quoque, ut Apollo ac Diana Latonae. Laudandum in quibusdam quod geniti immortales, quibusdam quod immortalitatem virtute sint consecuti: quod pietas principis nostri praesentium quoque temporum decus fecit.*” (De fato, sobre os deuses, em geral, primeiro veneraremos a majestade de sua própria natureza, depois, particularmente, o poder de cada um e suas revelações, que teriam trazido algo de útil aos homens. O poder será mostrado como, por exemplo, no caso de Jove, o de reger todas as coisas, no de Marte, o da guerra, no de Netuno, o do mar: as revelações, como das artes, no caso de Minerva, das letras, no de Mercúrio, da medicina, no de Apolo, dos frutos, no de Ceres, do vinho, no de Líber. Então, se deles tais feitos os antigos transmitiram, devem ser lembrados. Trazem, ainda, honra aos deuses os pais, como no caso de alguém ser filho de Jove, a antiguidade, como para aqueles que vieram do Caos, e também a descendência, como Apolo e Diana, filhos de Latona. Deve ser louvado em alguns o fato de terem nascido imortais e noutros o fato de conquistarem a imortalidade pela virtude: já que a *pietas* de nosso imperador também fez a glória dos tempos presentes.)

ela mesma impele os brotos que desabrocham pelo sopro do Favônio
em nós intumescentes; ela mesma asperge as úmidas águas
do orvalho luminoso que a brisa da noite deixou pra trás.)

Nos versos 63-67, sua *uis* como impulsionadora da vida, como procriadora dos
homens, é celebrada:

*Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.
Perque caelum perque terras perque pontum subditum,
Peruium sui tenorem seminali tramite
Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias. (P. V., 63-67)*

(Ela mesma, as veias e a mente, com um sopro penetrante,
dentro de si governa, procriadora de forças ocultas
e pelo céu e pela terra e pelo mar sotoposto
inundou seu curso pérvio ao fluxo seminal
e ordenou ao mundo que conhecesse as vias do nascer.)

Logo em seguida, nos versos 69-74, o poema louva sua genealogia desde Eneias até
Augusto, representados por *troianos* e *nepotem Caesarem*:

*Ipsa Troianos nepotes in Latinos transtulit;
Ipsa Laurentem puellam coniugem nato dedit;
Moxque Marti de sacello dat pudicam uirginem;
Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias,
Vnde Ramnes et Quirites proque prole posterum
Romuli, patrem crearet et nepotem Caesarem. (P. V., 69-74)*

(Ela mesma tornou os netos troianos em latinos
Ela mesma deu como esposa ao filho a moça de Laurento
e em seguida dá a Marte a virgem pura do pequeno santuário.
Ela mesma realizou as núpcias dos Romanos com as Sabinas -
de onde, os Ramnes e os Quirites - e, pela prole dos pósteros
de Rômulo, geraria o pai e o sobrinho César).

Como observamos, o *Peruigilium* pode não ter sido escrito para um uso ritualístico,
como nas origens arcaicas do gênero, mas ele se apresenta, se caracteriza como um hino, ao ser
construído como tal, segundo preconiza Quintiliano.

Também podemos encontrar no *Peruigilium* ecos de um tipo específico de hino, o
epitalâmio, o canto nupcial por excelência.³⁶ Um dos temas comumente explorado nos

³⁶ “De acordo com os poemas que atualmente podem ser identificados como cantos de casamento e com outros textos que discorrem acerca da celebração de casamentos na Antiguidade, cantos poderiam ser entoados em quase todos os momentos da cerimônia, desde o início de seus preparativos, por ocasião, por exemplo, do banho ritual dos noivos, até a manhã seguinte a sua consumação (...). O termo ἐπιθαλάμιον, “epitalâmio”, usado aqui com um

epitalâmios, desde o período grego arcaico, são as “imagens do reino vegetal, provavelmente empregadas em uma comparação com os noivos.”³⁷ Esse tema é claramente ilustrado no *Peruigilium Veneris*: as rosas são comparadas às noivas vestidas com seus mantos púrpuras, na expectativa de se abrirem aos noivos na manhã seguinte, quando contrairão os votos nupciais.

*Mane uirgineas papillas soluit umententi peplo.
Ipsa iussit mane ut udae uirgines nubant rosae:
Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis
Deque gemmis deque flammis deque solis purpuris,
Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea,
Vnico marita uoto non pudebit soluere. (P. V., v. 21-26)*

(pela manhã solta do umente manto os **brotos virginais**
Ela mesma ordenou que, de manhã, as úmidas **rosas virgens se casem**:
feita do sangue de Cíprida e dos beijos do Amor
e dos botões e das chamas e do fulvo do sol.
Amanhã o rubor, que se escondia coberto pela veste ígnea,
a noiva, com um único voto, não se envergonhará de dissipar.)

Os motivos vegetais foram também utilizados por Catulo em seus três epitalâmios (poemas 61, 62 e 64) para “retratar a tenacidade do amor vinculado ao casamento”.³⁸ Os vegetais, principalmente as flores, são usados para ilustrar, ao mesmo tempo, o vigor e a beleza da juventude e a sua fugacidade: ela passa tão rapidamente quanto o tempo que uma flor leva para murchar. Na estrofe abaixo, retirada do poema 62, a noiva é comparada com uma flor que, se permanece intacta, ou seja, virgem, é (es)colhida para o casamento; mas se é arrancada e murcha, ou seja, se tem sua virgindade corrompida, deixa de ser uma opção para os moços e já não é admirada pelas moças:

*Vt flos in saeptis secretus nascitur hortis,
ignotus pecori, nullo conuolsus aratro,
quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber;
iam iam se expandit suauesque expirat odores;
multi illum pueri, multae optauere puellae:
idem cum tenui carptus defloruit ungui,
nulli illum pueri, nullae optauere puellae:
sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est;
cum castum amisit polluto corpore florem,
nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.
Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae! (Cat., 62, v. 39-48)*

sentido bastante genérico, seria (...) empregado com frequência até o fim da Antiguidade tardia, sendo ainda utilizado nos séculos posteriores para designar um gênero literário.” (Werner, 2014, p. 30)

³⁷ Werner, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ Werner (2014, p. 121) lista os versos em que isso ocorre nos poemas citados: no poema 61 são os versos 21-25; no 62, os versos 39-47; e no 64, os versos 105-111.

(A flor que nasce à parte, em horto envolto em sebes,
 ignota ao gado, não ferida pelo arado,
 que a brisa afaga, o sol vigora e as chuvas nutrem,
 e já se expande e exala odores bem suaves,
 muitos moços e muitas moças a escolhem;
 mas colhida com unha aguda, quando murcha,
 não mais os moços nem as moças a escolhem.
 Assim também a moça intacta é cara aos seus;
 mas quando, conspurcado o corpo, perde a flor,
 aos moços não é grata nem é cara às moças.
 Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!)³⁹

E, assim como no *Peruigilium*, os poemas matrimoniais de Catulo são construídos por estrofes intercaladas com um refrão que se repete. Os refrões que se repetem nos poemas 61 - *io Hymen Hymenae io, io Hymen Hymenae* - e 62 - *Hymen o Hymenae, Hymen ades o Hymenae!* -, caracterizam-se como invocações ao deus Hímen. Werner (2014, p. 19) elucida:

O nome ‘Υμέναιος “Himeneu”, ou Ὑμήν “Hímen”, designaria a própria divindade que presidiria os casamentos, a qual possivelmente seria nomeada na fórmula ὕμην ὦ Ὑμέναιε “hímen ó Himeneu”, e suas variações. Essa fórmula parece representar um provável grito ritual que seria entoado em algum momento ao longo da celebração de um casamento e seria conservado nas composições dos poetas gregos e latinos como uma espécie de refrão a ser entoado em meio aos cantos que celebrariam uma união.

David Konstan, ao refletir sobre a falta de estudos acerca dos refrões na literatura latina, (2006) defende que tais estruturas, em um texto, nunca significam a mesma coisa, pois o tempo passado entre uma repetição do refrão e outra carrega uma mudança e, a cada vez que são repetidos, os refrões ganham uma nova significação. E, por isso, os refrões estariam sempre associados ao movimento do tempo ao expressar

o desejo nostálgico de manter uma condição primitiva da felicidade e o desenvolvimento ou evolução, rumo a adiante, até um novo estado, como o matrimônio. Ao mesmo tempo, o refrão está conectado com um movimento cíclico, que sugere a possibilidade de fazer o parar o tempo e, talvez, até de superá-lo. São muitos os significados do refrão, porém todos estão relacionados com a ideia de tempo. Na minha opinião, os poetas (...) o usavam deliberada e conscientemente, não apenas como reflexo ou marca da poesia popular, mas também aproveitando as possibilidades de brincar com as dimensões variadas do tempo e para destacar as contradições entre o inexorável movimento para frente de qualquer tipo na narrativa e o desejo, igualmente natural e inevitável, de voltar a um tempo já perdido, ou de conservar para sempre um estado feliz (...).⁴⁰

³⁹ Tradução de João Angelo Oliva Neto (1996, p. 115-116) - vide bibliografia para referência completa.

⁴⁰ “el deseo nostálgico de mantener una condición primitiva de la felicidad, y el desarrollo o evolución, rumbo adelante, hacia un nuevo estado, como el matrimonio. A la vez, el estribillo está conectado con un movimiento

Essa formulação de Konstan é muito relevante para nossa interpretação do *Peruigilium*, pois o advérbio de tempo *cras*, “amanhã”, é repetido em cada refrão:

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet!

(**Amanhã** ame quem nunca amou e quem amou **amanhã** ame!)

O componente temporal é parte fundamental do desenvolvimento do texto. Ao longo do poema, a cada repetição, esse amanhã se aproxima e com ele a glória da primavera. É nesse dia, o amanhã, que Vênus chegará para promover os amores entre as plantas, os animais e os homens: o amanhã traz a promessa do amor para aqueles que nunca amaram. No entanto, o clima de expectativa que aumenta a cada refrão é quebrado pelo tom melancólico da última estrofe quando o poeta, em primeira pessoa, revela que o amanhã prometido não chega para todos:

*Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?
Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam? (P.V., v. 89-90)*

(Ela canta, nós calamos. Quando vem minha primavera?
quando, como a andorinha, deixarei de me calar?)

O refrão, então, se repete pela última vez e com um significado diferente dos anteriores: é um lamento de quem está estagnado num tempo sem primavera, sem as bênçãos de Vênus. O poeta, na tentativa de vislumbrar seu futuro, pergunta duas vezes: “Quando vem minha primavera? Quando deixarei de me calar?”. O refrão então responde à pergunta do poeta, repetindo também duas vezes o advérbio de tempo: “amanhã (...) amanhã”. Esse amanhã, no entanto, não parece se referir ao dia seguinte daquele em que o poeta se encontra, e sim a um futuro muito distante, intangível e que pode não chegar.

O refrão do *Peruigilium* também se conecta aos versos dos poetas populares e anônimos que eram escritos nas paredes e muros das cidades. É notável a semelhança entre o refrão de nosso poema e a seguinte inscrição parietal de Pompéia:

cíclico, que sugere la posibilidad de hacer parar el tiempo y, quizá, hasta de superarlo. Son muchos los significados del estribillo, y, sin embargo, todos están relacionados con la idea de tiempo. En mi opinión, los poetas (...) lo usaban deliberada y conscientemente, no solo como reflejo o marca de la poesía popular, sino aprovechando las posibilidades de jugar con dimensiones variadas del tiempo, y para destacar las contradicciones entre el inexorable movimiento hasta adelante de cualquier tipo en la narrativa, y el deseo, igualmente natural y inevitable, de volver a un tiempo ya perdido, o de conservar para siempre un estado feliz (...). (Konstan, 2006, p.410)

*Quisquis amat ualeat, pereat qui nescit amare,
bis tanto pereat, quisque amare uetat.*

(Todo aquele que ama vigore, pereça quem não sabe amar,
pereça ainda mais todo aquele que proíbe de amar)⁴¹

Essa identificação entre o refrão do *Peruigilium* e o *graffiti* mencionado é utilizada pelos comentadores, como Schilling (1961, p. XXVIII) e Fumagalli (2019, p. 47), para atribuir ao poema um tom popular que se mescla às alusões aos poetas clássicos. No *Peruigilium*, a memória do que há de mais sofisticado na literatura latina se encontra com a poesia inculta, feita nas ruas. Além da linguagem com eventuais mudanças de registro, o metro em que foi composto o poema colabora para reafirmar a face popular da obra.

O *Peruigilium Veneris* é escrito em um metro pouco comum na literatura latina: o tetrâmetro trocaico catalético, assim chamado em sua versão grega, ou setenário trocaico, em sua versão latina.⁴² São oito pés trocaicos, sendo o último catalético:

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡

O setenário trocaico era também chamado de *uersus uulgaris* ou *uersus processionalis*, pois com ele eram compostos diversos tipos de cantos populares. Rubio (2003, p. 339) afirma que “entre todos os versos da métrica latina é, com certeza, o mais popular: em seu ritmo se entoavam tanto as canções infantis quanto os cantos dos soldados”.⁴³ E ainda acrescenta que o setenário trocaico era “o verso popular por antonomásia, até o ponto de ser qualificado, às vezes, como ‘o verso das ruas’”.⁴⁴

Quanto a seu uso na literatura, esse metro foi aplicado por Plauto e Terêncio nas partes dialogadas de suas comédias e, mais tarde, por Lucílio em partes de suas *Sátiras* (livros XXVI e XXVII). Também foi empregado por Sêneca em alguns versos de *Fedra*, *Medeia* e *Édipo*. Durante o período clássico foi praticamente esquecido e voltou a ser utilizado no período tardio, mais especificamente no século IV d.C., por Tiberiano, em seu poema *Amnis ibat e*

⁴¹(Gigante, 1979, *apud* Fumagalli, 2019, p. 47).

⁴² A versão grega é a chamada “pura” e admitia poucas mudanças: os pés pares poderiam ser espondeicos e, mais raramente, uma sílaba longa poderia ser trocada por duas breves em qualquer pé, com exceção do primeiro. Na versão latina, o metro permitia outras liberdades. (Barton, 2018, p.28)

⁴³ “De entre todos los versos de la métrica latina es, a ciencia cierta, el más popular: en su ritmo se entonaban tanto las canciones infantiles como los cantos soldadescos”. (Rubio, 2003, p. 339)

⁴⁴ “el verso popular por antonomasia, hasta el punto de ser calificado, a veces, como el “verso de la calle”. (Rubio, 2003, p. 341).

também em hinos cristãos. Está presente em hinos como *Audite omnes amantes*, atribuído a São Secundino, *De die iudicii*, sem autoria, e em *Hymnum dicat turba fratrum*, de Hilário de Poitiers, todos eles também do século IV d.C. Na Idade Média, no período carolíngio, o setenário trocaico continuou sendo usado em hinos processionais cristãos, como em *Hymnus de sancto Marcellino et Petro martyribus*, de Rabano Mauro (séc. IX d.C.).⁴⁵

Como vemos, o uso do setenário trocaico no *Peruigilium Veneris* o aproxima dos gêneros hínicos e também das canções populares. No entanto, ele não é o suficiente para “solucionar” o gênero do poema. Talvez a busca pelo gênero, nesse caso, deva seguir outra estratégia. Como bem coloca Schmidt (2018, p. 213), “ao invés de procurar os gêneros dos poemas para que se possa absorver o seu significado, deve-se partir dos efeitos de significado dos poemas para se encontrar os gêneros”. O que temos observado dos efeitos de significado do *Peruigilium Veneris* esboçados até agora nos permite suspeitar que o poema faz parte de um movimento em que a composição não depende de convenções de um determinado gênero, mas parece criar um novo fazer poético em que a importância do gênero é subtraída para dar relevância aos modelos poéticos ali rememorados. Ou seja, suspeitamos que o essencial no processo compositivo não seria imitar “uma tradição do gênero e sim somente o poeta-modelo”⁴⁶ - ou poetas-modelo, no caso do *Peruigilium*.

1.3 Autoria e datação

O poema, nos três séculos que se seguiram à sua primeira edição, no final do século XVI por Pierre Pithou, foi objeto de estudo principalmente pelo mistério que envolve sua data de composição e autoria.

Pithou encontrou o texto entre as composições compiladas no chamado *Codex Thuaneus* e o publicou pela primeira vez em 1577, mesmo ano em que o descobriu. Mas há rastros de referências feitas a esta obra anteriores a essa data, atestados no começo do século XVI. Erasmo de Roterdã, por exemplo, cita em 1507 um poema intitulado *De Vere*, que ele atribui a Catulo, e do qual faria parte um verso que compõe o poema *Peruigilium Veneris*:

Meminit de Amyclarum silentio Silius Italicus: *quasque euertere silentia Amyclae*. Meminit et Catullus nisi fallit inscriptio carminis *De Vere*, quod nuper Aldus Manutius meus exhibuit, in antiquissima quadam Galliae bibliotheca repertum: *Sic Amyclas, dum tacebant, perdidit silentium*.⁴⁷

⁴⁵ Barton, 2018, p. 31-32; Rubio, 2003, p. 342 -343.

⁴⁶ Schmidt, 2018, p. 262.

⁴⁷ *Erasmii Roterodami Adagiorum Chiliades tres ac Centuriae fere totidem* (folio 94, *chilias I*, 820) (apud Schilling, 1961, p. IX).

Sílio Itálico lembrou do silêncio dos amicleus: "e Amiclas, que os silêncios arruinaram". Também Catulo lembrou, se não é enganosa a inscrição do poema *De Vere*, que recentemente meu amigo Aldo Manúncio atribuiu a ele, descoberto em uma certa biblioteca antiquíssima da Gália: "Assim Amiclas, enquanto calavam, arruinou-a o silêncio".

É provável que o poema mencionado por Erasmo fosse, de fato, o *Peruigilium* sob outro título, visto que o verso '*sic Amyclas, dum tacebant, perdidit silentium*' é uma variação do verso 92 do poema como o conhecemos: *Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium*. A diferença aqui se dá na oração encaixada, ambas destacadas em negrito. Segundo Schilling, citando Lilio Gregorio Gyraldo (1545),⁴⁸ a diferença seria devido a Erasmo não ter em mãos o manuscrito do poema e o lembrar de cabeça. Quanto à autoria, de acordo com Rollo (1929, p. 405), a hipótese de ser Catulo o autor se deve "aparentemente por nenhuma outra razão além de que em T [*Thuaneus*] o Epitalâmio daquele poeta precede o *Peruigilium* por apenas um curto intervalo".⁴⁹ O mesmo nos relata Rand (1934, p. 12):

em T, o EPITHALAMIUM CATULLI (Poema No. 62) aparece nos fólhos 52-52. Ele é seguido por vários poemas curtos, com títulos, mas sem autoria (...) o último dos quais é acompanhado, sem título, pelo PV no folio 52.⁵⁰

Por qual razão esses textos foram agrupados nessa sequência não sabemos. Mas, como vimos, é possível traçar relações entre o carmen 62 de Catulo e o *Peruigilium* ao entender as duas obras como epitalâmios.

Rand (1934, p.11) sugere, ainda, uma outra alusão a Catulo no *Peruigilium*. Ao final do poema, tal como comentado anteriormente, a atmosfera de celebração e efusiva demonstração de potência da natureza primaveril é rompida pelo lamento do poeta:

*Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?
Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?
Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit.
Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium. (P.V., v. 89-92)*

⁴⁸ Lilio Gregorio Gyraldo Ferrariensi. *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum Dialogi decem*, 1545, Livro X, p. 1089 *apud* Schilling, 1961, p. X: *Aldum Manuntium memini dicere se Catulli poema habere quod Ver inscribitur. Idem et Erasmus fatetur: necdum tamen mihi uidere contigit* ("Lembro de Aldo Manúncio dizer que tinha um poema de Catulo chamado *Ver*. E Erasmo indica o mesmo: porém ainda não tive a sorte de vê-lo.")

⁴⁹“(…) apparently for no other reason than that in T [*Thuaneus*] the Epithalamium of that poet precedes the *Pervigilium* by only a short interval.”

⁵⁰ “in T the EPITHALAMIUM CATULLI (Poem No. 62) appears on fol. 51-52. It is followed by several short poems, with titles but with no author named (...), the last of which is continued, without title, by the *Pervigilium Veneris* on fol. 52.” (Rand, 1934, p.12)

Ela canta, nós calamos. Quando vem minha primavera?
 quando, como a andorinha, deixarei de me calar?
 Calando-me, perdi a Musa e nem Febo volta o olhar para mim
 Assim os amicleus, quando se calaram, arruinou-os o silêncio.

O lamento do poeta, para Rand, evoca a quebra de atmosfera ao final do poema 51 de Catulo. Depois de nos envolver com a patológica descrição dos efeitos da paixão, o poeta reaparece com uma triste reflexão:⁵¹

*otium, Catulle, tibi molestum est:
 otio exultas nimiumque gestis.
 otium et reges prius et beatas
 perdidit urbes. (Cat., 51, v. 13-16)*

(O ócio, Catulo, te faz tanto mal.
 No ócio tu exultas, tu vibras demais.
 O ócio já reis e já ricas cidades
 antes perdeu.)⁵²

Recentemente, Fumagalli (2019, p. 84) propôs mais uma camada de significação para a alusão a Catulo contida nos versos 89-92 do *Peruigilium Veneris*. Para ele, a repetição *tacere/tacendo/tacerent* do *Peruigilium* retoma a repetição *otium/otio/otium* do poema de Catulo. Ele acrescenta que a palavra *silentium* que encerra o verso 92 do *Peruigilium* é uma reinterpretação da palavra *otium*, de Catulo, mas especificando-a: o silêncio seria um tipo de ócio, “a inatividade da palavra, o *otium* que é também o silêncio inerte”.⁵³ Além disso, parece-nos que o encerramento do *Peruigilium*, com *perdidit silentium*, recorda o *perdidit urbes* do encerramento do poema de Catulo.

A partir dessas sutis comparações, não nos parece absurdo que tenha sido possível, no século XVI, supor uma autoria catuliana ao *Peruigilium*. Essa hipótese, contudo, foi logo rechaçada quando referências a poetas posteriores a Catulo passaram a ser notadas no poema.⁵⁴ Ademais, a linguagem, o estilo, a métrica do *Peruigilium Veneris* em nada se assemelham às obras de Catulo.

⁵¹ “This poet who has lost his power of song seems to us to have been singing well. He means, perhaps, that all this worth nothing without love. A similar mood of sad reflexion is found at the end of Catullus’s ode (n° 51) to Lesbia - *otium, Catulle, tibi molestum est...*” (Rand, 1934, p. 11).

⁵² Tradução de João Angelo Oliva Neto (1996, p. 102).

⁵³ “(...)l’inattività della parola, l’*otium* che è anche inerte silenzio”.

⁵⁴ “Per un certo tempo l’operetta è stata attribuita a Catullo, ma l’ipotesi è stata da tempo giustamente abbandonata, perché, fra l’altro, l’autore del *Peruigilium*, indubbiamente un poeta di grande cultura, attinge e fa riferimento soprattutto ad autori posteriori a Catullo e al movimento neoterico.” (Fumagalli, 2019, p. 7).

Igualmente servindo-se de coincidências estilísticas, que chamaremos de referências explícitas, alguns autores atribuem a obra ao poeta Floro, um rétor africano do século II d.C, amigo íntimo do imperador Adriano, com quem costumava trocar versos. Bouhier, no século XVII, provavelmente foi um dos primeiros a sugerir essa hipótese de autoria: “Se fosse necessário tomar partido entre as diferentes percepções acerca de seu autor, eu me inclinaria muito a crer que se trata do poeta Floro, que viveu durante os tempos do imperador Adriano”.⁵⁵

Rand (1934), Schilling (1961) e, no Brasil, Marques Jr. (2020) concordam com a hipótese de Bouhier. Schilling nos apresenta com detalhamento os argumentos que colocam Floro como autor do poema. Aqui, elencamos esses argumentos de forma concisa: 1. Floro era amigo do imperador Adriano que retomou os cultos a Vênus em Roma, no século II d.C.; 2. o poeta é considerado autor de alguns versos cujo metro é o setenário trocaico, o mesmo do *Peruigilium*; 3. os estudiosos encontram semelhanças estilísticas entre os versos conhecidos de Floro e o *Peruigilium*. Segundo Schilling,

Dentre os trinta e um versos conservados sob o nome de Floro na Antologia Latina, vinte e seis são escritos em setenários trocaicos. (...) O *Peruigilium* é escrito, conforme vimos, na mesma métrica. Coincidência digna de observação (...) Florus tinha um ouvido sensível ao ritmo popular. (...) Não é interessante notar que o refrão do *Peruigilium* está marcado, ele também, por um caráter popular? Ele dificilmente se difere de certos versos análogos, traçados sobre os muros de Pompeia: *Quisquis amat ualeat, pereat qui nescit amare!* (...) O aspecto poético da prosa de Floro foi diversas vezes notada; ele ama, dentro do seu compêndio de história, as frases curtas, as construções paratáticas, os agrupamentos simétricos; todos estes traços que caracterizam o estilo do *Peruigilium*.⁵⁶

Barton (2018, p. 13) relativiza os argumentos de Schilling ao confrontar os manuscritos que contêm a Antologia Latina e apontar que apenas em um deles Floro aparece como o autor dos versos em setenário trocaico comparados ao *Peruigilium*. Ainda segundo

⁵⁵ “S’il fallait prendre parti entre les différents sentiments sur son auteur, je pencherais assez à croire que c’est le poète Florus, qui vivait du temps de l’empereur Hadrien.” Bouhier, J. “Conjectures sur le poème intitulé *Peruigilium Veneris*” in *Poème de Pétrone sur la guerre civile entre César et Pompée...*, Amsterdam, 1737 (apud Schilling, 1961, p. XXII).

⁵⁶ “Sur le trente et un vers conservés sous le nom de Florus dans l’*Anthologie (Latine)*, vingt-six sont écrits en septénaires trochaïques. (...) le *Peruigilium* est écrit, nous l’avons vu, dans le même mètre. Coïncidence digne de remarque. (...) Florus avait l’oreille sensible au rythme populaire. (...) N’est-il pas intéressant de noter que le refrain du *Peruigilium* est empreint, lui aussi, d’un caractère populaire? Il diffère à peine de certains vers analogues, tracés sur le murs de Pompéi: *Quisquis amat ualeat, pereat qui nescit amare!* (...) L’allure poétique de la prose de Florus a été souvent remarquée; il aime, dans son abrégé d’histoire, les phrases courtes, les constructions paratactiques, les groupements symétriques; tous ces traits caractérisent le style du *Peruigilium*.” (Schilling, 1961, p. XXVIII)

Barton, nesses versos o setenário trocaico é usado de maneira muito diferente da que encontramos no *Peruigilium*.⁵⁷

Ainda considerando a autoria no séc. II d.C., Wernsdorf (1792)⁵⁸ apontou para a possibilidade de ser Apuleio o autor do *Peruigilium Veneris*. Tal hipótese foi levantada devido à semelhança entre a seguinte passagem das *Metamorfoses* e o verso 13 do *Peruigilium*:

quod ver in ipso ortus iam gemmulis floridis cuncta depingeret et iam purpureo nitore praeta vestiret (Met., X, 29)

(acabava de surgir a primavera; pintalgava tudo já o tenro botão das flores e tudo se revestia do brilho púrpura)⁵⁹

ipsa gemmis purpurantem pinget annum floridis (P.V., 13)

(Ela mesma tinge com botões em flor a estação rubente)

Com alusões facilmente identificáveis, o *Peruigilium* e as *Metamorfoses* descrevem como na primavera a paisagem adquire uma cor púrpura por causa das flores que se abrem nessa estação. No entanto, é possível pensar que, na verdade, essa semelhança não indica necessariamente que os textos foram escritos pelo mesmo autor, mas que são autores diferentes que aludem um ao outro. É o que sugere Schilling (1961, p. XXVIII) ao afirmar que Apuleio tomou de Floro a inspiração para essa passagem das *Metamorfoses* e isso nos “fornece um *terminus* para a datação: o *Peruigilium* é anterior ao fim do século II d.C.”.⁶⁰

Outras hipóteses atribuem a obra a autores do século IV d.C., como Tiberiano. De acordo com Mackail (1913, p. 346), o poema pode estar situado em

algum período entre o fim do terceiro e meio do quarto século (d.C), e na escola Africana que floresceu nesse período. Ele tem uma certa afinidade no estilo e no espírito com as *Éclogas* de Nemesiano de Cartago, e uma ainda mais marcante com alguns poucos versos sobreviventes de Tiberiano, na linguagem, versificação e num delicado sentimento pela natureza. Esta datação mais tardia é agora geralmente aceita.⁶¹

⁵⁷ “The metrical practices of this ‘Florus’ are also quite out of keeping with the *Peruigilium*: (...) Florus make liberal use of resolution of trochees into tribrachs, which only occurs once in the *Peruigilium* in line thirty-one (*posuit*). Finally, at more general level the poems attributed to Florus are of a much shorter length and lesser quality than the *Peruigilium*.” (Barton, 2018, p.13)

⁵⁸ Wernsdorf, Jo. C. *Poetae latini minores*. 1792, apud Rollo, 1929, p. 405.

⁵⁹ Tradução de Ruth Guimarães (1963) - vide bibliografia para referência completa.

⁶⁰ “(...) nous fournit un *terminus* pour la datation: le *Peruigilium* est antérieur à la fin du IIe siècle après J.C.” (Schilling, 1961, p. XXVIII)

⁶¹ “(...) some period between the end of the third and the middle of the fourth century, and to the African school which flourished in that period. It has a certain affinity in style and spirit with the *Eclogues* of Nemesianus of Carthage, and one still more striking with the few surviving fragments of Tiberianus, in language, versification, and a delicate feeling for nature. This latter date is now generally accepted.” (Mackail, 1913, p. 346)

Conte (1994, p. 645) também comenta a semelhança entre o estilo de Tiberiano e aquele que encontramos no *Peruigilium*:

entre os poucos autores cujos nomes nós sabemos e de quem temos alguns poemas, pode-se mencionar Tiberiano, o governador da Gália em 355 e autor de três poemas moralizantes e uma descrição do campo que em suas melhores partes pode nos lembrar o *Peruigilium Veneris*.⁶²

De fato, essa hipótese de autoria é bastante aceita também em estudos mais recentes sobre o poema.⁶³ Citroni (2006, p. 1082), embora não sugira exatamente a autoria de Tiberiano ou Claudiano, comenta que há semelhanças entre o *Peruigilium* e alguns escritos desses poetas do século IV d.C:

Apesar de não existirem provas seguras em favor de uma data como o século IV, é esta que se afigura como mais provável, seja em razão da presença simultânea de diversos fenômenos linguísticos frequentes no latim tardio, seja por causa de analogias de sensibilidade com poetas desse período: o gosto da descrição recorda o poema de Tiberiano; há paralelismo entre a imagem da Sicília em flor e o *De raptu Proserpinae* de Claudiano. É para a sensibilidade tardo-antiga que, aparentemente, remete a necessidade não conseguida de tomar parte na alegria da natureza.

O filólogo holandês Brakman (1928), apesar de não sugerir nenhuma autoria ao *Peruigilium Veneris*, situa igualmente o poema ao final do século IV d.C. e o faz de acordo com certas marcas linguísticas encontradas no *Peruigilium* e que podem ser também encontradas em outros textos desse mesmo período. Segundo ele (*op.cit.*, 262), essas marcas seriam: o uso frequente da preposição *de* onde esperaríamos um genitivo, um ablativo simples ou alguma outra preposição, fenômeno também observado em outros autores do séc. IV, como Prudêncio, Ausônio, Sidônio Apolinário e Claudiano,⁶⁴ um uso de *uel* com sentido de *et*, o que também é observado em alguns dos autores do séc. IV já citados acima,⁶⁵ vocábulos que, segundo ele,

⁶² “Among the few authors [da *Anthologia Latina*] whose names we know and some of whose poems we have, one may mention Tiberianus, the governor of Gaul in 355 and author of three moralizing poems and a description of the countryside that in its better parts may remind us of the *Peruigilium Veneris*.” (Conte 1994, p. 645)

⁶³ Uma das edições mais recentes do poema, à qual infelizmente não tivemos acesso, de Laurence Catlow (Collection Latomus 172, Bruxelas, 1980) sugere que o autor do *Peruigilium* é, na verdade, uma poetisa, devido à centralidade das figuras femininas no poema. (*apud* Barton, 2018, p. 11)

⁶⁴ Exemplos desse uso da preposição levantados por Brakman: Prudêncio, *Contra Symmachum* I 185; Prudêncio *Hamartigenia*. 212; Ausônio *Professores Burdigalenses* XVI 18, 7; Ausônio *Cupido Cruciator* XXIV 1; Ausônio *Epistularum Liber* IV 33; Sidônio Apolinário *Epistularum Libri* IV 8, 3; Claudiano *Panegyricus De Tertio Consulatu Honorii Augusti* VII 25. (Brakman, 1928., p. 263)

⁶⁵ Prudêncio *Contra Symmachum*, II, 94; Sidônio Apolinário II 12, 2 e IX 3, 5; (*apud* Brakman, 1928).

não tinham sido encontrados em nenhum texto literário antes do século em questão, como *copulatrix* e *congrex*;⁶⁶ a palavra *toti* no lugar de *omnes*, traço do latim tardio que antecipa o que veremos nas línguas românicas;⁶⁷ o uso do presente para indicar futuro imediato, característica do latim vulgar que se tornou extremamente comum na poesia tardoantiga.⁶⁸

A sugestão de Brakman, contudo, foi refutada como um bom argumento a favor do século IV d.C., porque as marcas linguísticas levantadas por ele podem, sim, ser encontradas em textos anteriores, ou seja, não são elementos exclusivos desse século. Catlow (1980) lembra que *uel* e *et* são usados como no *Peruigilium* desde o período clássico e que a palavra *congrex* pode ser encontrada em Apuleio; Cameron (1984) defende que o uso frequente da preposição *de* nada mais é que uma característica de estilo.⁶⁹

Rollo (1929, p. 407), que também concorda em datar o poema no século IV d. C., apresenta argumentos para sugerir a autoria de Nicômaco levando em conta, além das evidências linguísticas, também o contexto político e religioso do período em questão:

Parece provável, então, que o autor desses versos seria um pagão, alguém que venerava a antiga religião nacional, e, nesses versos, ele estaria lamentando o declínio da religião e literatura romanas. Ora, foi justamente nesse período que houve uma reação romana pagã contra o avanço do cristianismo, juntamente com uma tentativa de restaurar a vitalidade da religião e da literatura romanas. As famílias particularmente ligadas a essa reação eram os *Symacchi* e os *Nicomachi*, ambos fortes partidários do antigo regime. Ao pesquisar informações sobre essas famílias, descobri que o ancião Nicômaco, que tão tragicamente pôs fim à sua vida em 393 d.C., havia sido o principal protagonista da religião nacional durante sua vida, havia se associado a todas as tentativas de ressuscitar a literatura em declínio e o culto dos deuses antigos, e até mesmo deu o exemplo escrevendo anais que lhe valeram o nome de *historicus disertissimus*.⁷⁰

Parece-nos, de fato, que o poema é fruto das tendências estéticas e culturais que circulavam no império romano no século IV d.C. Isso porque esse período de intensas

⁶⁶ Ausônio *Epistularum Liber X* 20; Ausônio, *Griphus*, 52; Prudêncio *Contra Symmachum* II 635; (*apud* Brakman, 1928).

⁶⁷ Prudêncio *Peristephanon* IX, 11; Sidônio Apolinário X, 19; (*apud* Rollo, 1929).

⁶⁸ Uso comum na *Vulgata*, cf. Evangelho de Mateus, 27, 42. (*apud* Brakman, 1928).

⁶⁹ Catlow, 1980, p. 20; Cameron, 1984, p. 215, *apud* Barton, 2018, p. 61.

⁷⁰ “It seems probable, then, that the author of these lines would be a pagan, one who revered the old national religion, and that in these lines he is mourning the decline of Roman religion and literature. Now it was just at this period that there was a pagan Roman reaction against the advance of Christianity together with an attempt to restore the vitality of Roman religion and literature. The families chiefly connected with this reaction were the Symmachi and the Nicomachi, both strong supporters of the old regime. On looking up information about these families, I found that the elder Nicomachus, who so tragically put an end to his life in 393 A.D., had been the chief protagonist during his lifetime of the national religion, had associated himself with every attempt to resuscitate the declining literature and the cult of the old gods, and had even himself set an example by writing annales which earned him the name of *historicus disertissimus*.”

transformações culturais, políticas e sociais permitiu um florescimento de experimentações literárias como o *Peruigilium Veneris*. Segundo Roberts (2007, p. 141),

a literatura latina da Antiguidade Tardia é abundante e diversa. O período foi de inovação genérica e experimentação em que um mundo de conceitos transformados deu origem a correspondentes novas formas de expressão.⁷¹

Essas novas formas de expressão deram origem a gêneros literários que já não cabiam nos gêneros estabelecidos, tal como discutimos anteriormente. Ainda de acordo com Roberts (*op. cit.*, p. 144),

De fato, a Antiguidade Tardia é um período de grande fluidez genérica que não se presta facilmente à análise segundo os critérios tipicamente aplicados à poesia clássica. A atenção a toda a gama da poesia latina tardia provavelmente complicará mais do que esclarecerá essas questões de gênero.⁷²

Jean-Louis Charlet (1988, p.77), ao analisar as tendências estéticas da poesia tardoantiga, afirma que há nela uma estética neo-alexandrina e que ela se manifesta “no desejo sistemático de misturas de gêneros poéticos e tom”.⁷³ Essa mescla é, como já comentamos acima, o elemento constitutivo do *Peruigilium Veneris*.

O século IV d.C. também foi marcado pelos embates, intercâmbios e relações de aproximação e afastamento entre pagãos e cristãos. O choque entre as tradições literárias judaico-cristã e romana gerou transformações na escrita que, apesar de aparentemente distintas, traziam consigo elementos formadores semelhantes. Ainda de acordo com Roberts (2007, p. 148), o louvor, herdeiro dos gêneros hínicos que vimos anteriormente, era o principal objetivo do fazer literário de então e sua prática foi compartilhada entre cristãos e pagãos:

Para os poetas seculares, o impulso para louvar surgiu da condição hierárquica da sociedade e da necessidade de ganhar patrocínio. O clima cerimonioso do mundo romano tardio proporcionou ampla ocasião para a recitação de tais composições. Para os poetas religiosos, a pessoa a ser louvada era Deus, Jesus ou um santo em particular. Essa compreensão do elogio e das formas em que era expresso era condicionada por sua educação retórica e gramatical. Mas

⁷¹“the Latin literature of Late Antiquity is abundant and diverse. The period was one of generic innovation and experimentation in which a changed conceptual world gave rise to correspondingly new forms of expression.”

⁷²“In fact, Late Antiquity is a period of great generic fluidity that does not lend itself easily to analysis according to the criteria typically applied to classical poetry. Attention to the full range of late Latin poetry is more likely to complicate than clarify such questions of genre.”

⁷³“(…) in the systematic desire for mixtures of poetics genres and tone”.

havia também um prestigioso modelo bíblico de poesia de louvor, os Salmos, aos quais eles podiam apelar.⁷⁴

Duval (1987) complementa que os hinos pagãos já existentes na tradição literária romana se fundiram aos salmos, emprestando deles características estruturais, para influenciar a composição de obras como o *Peruigilium Veneris* ou como os *Hinos*, de Hilário de Poitiers, escritos também no metro septenário trocaico.⁷⁵

A multiplicação das escolas no império romano a partir do governo de Diocleciano foi um fator importante para que os poetas clássicos voltassem a ser modelos de escrita e retórica:

A renovação das letras acompanhará a renovação política, que se inicia no último quarto do século. O renascimento das escolas também faz parte de plano de restauração do Império, por Aureliano, mas, principalmente, por Diocleciano e seus sucessores.”⁷⁶

Ainda segundo Duval, para aqueles que frequentavam as escolas, a leitura e imitação das obras clássicas “devem ser tomadas, se não como recreações, ao menos como exercícios mnemônicos, um modo de memorizar máximas filosóficas, listas de imperadores, heróis ou sábios” (*op.cit.*, p. 168).⁷⁷ Mas essa atividade não ficava restrita à escola: a prática da poesia extrapolava os espaços escolares e passava a ser uma atividade de prestígio que dependia, entre vários fatores, da filiação a autores clássicos, principalmente Virgílio.⁷⁸

Porém a grandeza de Virgílio não eclipsava a influência de outros autores. Em sua tese, Pelttari (2012) mostra alusões a Ovídio na obra de Claudiano e alusões a Horácio na obra

⁷⁴“For secular poets the impulse to praise arose from the hierarchical condition of society and the need to win patronage. The ceremoniousness of the late Roman world provided ample occasion for the recitation of such compositions. For religious poets the person to be praised was God, Jesus, or a particularly holy figure. This understanding of praise and the forms in which it was expressed was conditioned by their rhetorical and grammatical education. But there was also a prestigious biblical model of praise poetry, the Psalms, to which they could appeal” (Roberts, 2007, p. 148).

⁷⁵“Depuis les *Hymnes homériques* jusqu'aux *Hymnes des Alexandrins*, des *Hymnes Orphiques* à l'*Hymne à Zeus* de Cléanthe, de l'*Hymne à Junon Reine* de Livius Andronicus au *Carmen saeculare* d'Horace, toute prière et tout éloge des dieux se coulaient dans le rythme autant que dans le mythe. Depuis lors, toute religion nouvelle se donnait ses lettres de noblesse en produisant des *Hymnes*. On connaît de la sorte des *Hymnes* à Isis, à Attis, à Mithra, et on sait qu'en Bithynie les chrétiens du temps de Pline le Jeune chantaient des ‘hymnes au Christ comme à un Dieu’ (*Ep. X*, 96, 7)” (Duval, 1987 p. 176-177)

⁷⁶“Le renouveau des lettres accompagnera le renouveau politique, qui s'amorce dans le dernier quart du siècle. La renaissance des écoles fait d'ailleurs partie du plan de restauration de l'Empire, par Aurélien déjà, mais surtout par Dioclétien et ses successeurs.” (Duval, 1987, p. 166)

⁷⁷“sont à prendre, sinon comme des récréations, au moins comme des exercices mnémotechniques, un moyen de mémoriser maximes philosophiques, listes d'empereurs, de héros ou de sages...”

⁷⁸“Writing poetry was a high-status activity, a badge of cultural standing, that conveyed, in differing degrees depending on the genre, prestige on the writer and potentially on his subject. That prestige depended in part on a perceived affinity to the great authors of the classical period, especially Vergil.” (Roberts, 2007, p. 141-142)

de Paulino de Nola.⁷⁹ Visto como um período crucial para a continuidade da literatura latina,⁸⁰ no século IV d.C. não eram lidos apenas os poetas do período clássico. Os poetas contemporâneos, como Ausônio, eram também lidos e apreciados ao mesmo tempo que Catulo e Virgílio.⁸¹

Nesse mesmo século, começaram a surgir os primeiros mosteiros cristãos, onde havia rígidas regras sobre leitura e cuidado com os livros. Segundo tais regras, a leitura deveria ser parte da rotina dos que ali viviam e alguns membros da comunidade “estariam obrigados a cuidar, conservar e organizar os livros.”⁸² Sem dúvida esse hábito foi essencial para que as obras clássicas que eventualmente acabavam sendo levadas às bibliotecas dos mosteiros fossem conservadas e conhecidas.

Podemos concluir, então, que são estes os principais motivos que fizeram do século IV d.C. um período particularmente fértil para as novas experimentações poéticas: a tomada de Virgílio, Ovídio e outros poetas do período clássico como modelos nas escolas e consequentemente o incentivo da prática da *imitatio*; a leitura dos poetas contemporâneos que, já na sua poesia, reelaboravam os clássicos; as tendências poéticas nascidas da fusão entre as estéticas literárias cristãs e pagãs; e a prática de conservação e leitura das obras clássicas nas bibliotecas dos mosteiros.

É interessante, desse modo, considerar que o poema é fruto das transformações que ocorriam no século IV d.C. na vasta extensão do Império Romano. Relembrando que Conte (1986) discutiu a relação intrínseca entre gênero e modo de vida, Schmidt (2018, p. 263) reflete que “novas posturas de vida, no raciocínio de Conte, ocasionam novas maneiras de representar a vida, ou seja, ocasionam novos códigos e, consequentemente, novos gêneros”. Sendo assim, acreditamos que o *Peruigilium Veneris*, a partir da relação entre memória poética e instabilidade

⁷⁹ Claudiano, em *De raptu Proserpinae* 2.250-1, cita as *Metamorfoses* 1.259; já Paulino de Nola, em seu *Carmen* 7.1-4, cita, de Horácio, o *Epodo* 2.1-4. (Pelttari, 2012., p. 152 e 167).

⁸⁰ “This period seems to be important with respect to the phenomenon of the continuity of Latin literature. Firstly, it is mainly in this period that the patterns originate, the more or less strict imitation of which founds the extraordinary tradition in the first place. Secondly, in this era, with its doctrine of literary *imitatio*, a strategy of textual production is developed and secured institutionally. This strategy, with its specific orientation towards older models as a possibility for the future, generates one of the major characteristics of the Latin literary tradition.” (Vogt-Spira, 2007, p. 66).

⁸¹ “D'autre part, la poésie du IV^e siècle n'a pas seulement assimilé la poésie latine et grecque antérieures à notre ère. Stace ne tient pas moins de place chez Ausone que Catulle ou Virgile. Le chromatisme de la *Moselle* doit en tout cas beaucoup au goût flavien. C'est donc une poésie, non pas bigarrée, mais étonnamment subtile que nous offre souvent le IV^e siècle où, plus que jamais, celui qui compose est un *doctus poeta*. La palette s'est enrichie, diversifiée, décomposée. Peut-être même la couleur l'emporte-telle, mais souvent en fines touches. En tout cas, cette poésie, qui affine le regard et l'oreille, me permet-elle plus d'une fois de mieux apprécier également la poésie de la fin de la République ou du début de l'Empire, tout en possédant, et beaucoup plus qu'on ne le croit à une lecture rapide, sa propre originalité.” (Duval, 1987, p. 175-176).

⁸² Schmidt, 2018, p. 43.

genérica, representa uma face da nova vida que surgia nesse período de crises, recuperação e conservação dos clássicos e embates religiosos na Antiguidade tardia.

Quanto à identidade do autor empírico do *Peruigilium Veneris*, ainda que com tantas hipóteses levantadas, permanece um mistério. Tampouco temos neste estudo o interesse em definir quem é esse autor. Interessa-nos mais o autor que surge como efeito de sentido a partir da leitura do próprio texto. A atmosfera recriada no poema pelas alusões a autores clássicos pode também suscitar um efeito de autoria desses mesmos autores, como veremos em breve na análise em relação a Virgílio.

2. Virgílio no *Peruigilium Veneris*

Como visto anteriormente, os poetas da Antiguidade Tardia tinham em Virgílio o principal modelo para suas composições poéticas. Suas obras eram fundamentais nas escolas, ocupando o papel de material didático, como nos afirma Duval (1987, p. 167):

Não nos surpreenderemos pela onipresença de Virgílio que, desde o século I, substituiu Ênio nos comentários do *grammaticus*. Os Comentários de Virgílio se multiplicam no século IV, testemunhando a importância do poeta. (...) As crianças fizeram de Virgílio seu ‘livro’, sua bíblia.⁸³

Uma vez que situamos o *Peruigilium Veneris* como fruto do século IV d.C., é de se esperar que haja nele, fortemente, a presença de Virgílio. Apesar de ser possível e muito profícuo identificar no poema alusões a tantos outros autores e obras da tradição greco-latina, Virgílio nos parece destacar-se enquanto modelo ali lembrado.

Essa impressão é fortalecida pelo *incipit* do poema. Segundo Conte (2019, p. 29), o *incipit*, primeiras palavras de um poema, funciona como título do texto, como cabeçalho, e contém um “alto grau de memorabilidade”. Ou seja, é a primeira impressão do poema que fica fortemente marcada na memória do leitor. Vejamos os primeiros versos da primeira estrofe do *Peruigilium Veneris*:

*Ver nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est,
Vere concordant amores, uere nubunt alites
Et nemus comam **resoluit** de maritis imbribus.* (P.V., 2-4 - grifo nosso)

(É primavera nova, é já a primavera das canções; na primavera nasceu o mundo, na primavera conçoam-se os amores; na primavera casam-se as aves e o bosque solta sua folhagem com os férteis aguaceiros.)

Após o refrão que já conhecemos, o poema se abre apresentando sua ambientação com a repetição anafórica do termo *uer/uere*, “primavera”. Esses versos sugerem uma clara alusão aos seguintes versos dos livros I e II, das *Geórgicas*:

*Vere nouo, gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, et zephyro putris se gleba **resoluit*** (G., I, 43-44 - grifo nosso)

⁸³ “On ne s’étonnera pas de l’omniprésence de Virgile qui, depuis le Ier siècle, a remplacé Ennius dans les commentaires du *grammaticus*. Les Commentaires de Virgile se multiplient au IVe siècle, témoins de l’importance du poète. (...) Les enfants font de Virgile leur ‘livre’, leur Bible.” (Duval, 1987, p. 167)

(Mal, no verão, de encanecidos cumes
Liquesce e escorre o gelo, e a podre gleba,
Zéfiro amolentam)⁸⁴

*Ver adeo frondi nemorum, uer utile siluis,
uere tument terrae et genitalia semina poscunt.* (G., II, 323-324 - grifo nosso)

(No verão, que frondeia e alenta as selvas,
Incha e ama a terra as genitais sementes;)

O *Peruigilium* não utiliza o *incipit* das *Geórgicas*,⁸⁵ mas constrói o seu próprio *incipit* com alusões bem marcadas (deixadas em destaque nos trechos acima) aos versos da obra virgiliana. Vemos no *Peruigilium* a repetição anafórica funcionando como uma categoria alusiva, tal qual sugerido por Wills (1996). Ele defende que as repetições de palavras em um texto poético podem ser entendidas como um importante marcador alusivo. Assim, no poema de Virgílio, a repetição de *uer/uere* no início dos segmentos em cada verso confere a essa palavra destaque suficiente para que seu uso como anáfora seja memorável. Essa memorabilidade é observada no *Peruigilium Veneris* pela reutilização da repetição anafórica usada por Virgílio, pois também nesse poema vemos o termo *uer/uere* sendo usado no início de cada segmento. Dessa forma, além da alusão às *Geórgicas* gerada pelo reuso da repetição anafórica da palavra *uer*, observamos como, dentro do próprio *Peruigilium*, a repetição dessa estrutura dá a ela ênfase e destaque. Essa reutilização da repetição anafórica de *uer* colabora para manter tal fórmula, que ganhou memorabilidade pelo uso em Virgílio, dentro do cânone de marcadores alusivos pertencentes à tradição literária latina.

Ademais, usar essa repetição anafórica tão virgiliana como modelo para a composição do *incipit* nos mostra o movimento poético do *Peruigilium Veneris* de se fazer pertencer, de se filiar à mesma tradição literária que Virgílio. Sobre isso, Conte (2019, p. 71) afirma que no *incipit*

encontram seu lugar todos os traços que, por um lado, indicam que a obra é nova e, por outro, situam-na dentro de uma série literária. Ou seja, o primeiro

⁸⁴ A tradução das *Geórgicas* apresentada neste trabalho é de Odorico Mendes (2019 [1858]) - vide bibliografia para referência completa. Odorico Mendes traduz *uer* como "verão" e não como primavera. Ele explica, em notas a sua tradução, o motivo de sua escolha: "quando se divide o ano em quatro, primavera, estio, outono, inverno, subdivide-se a primavera em duas; e neste caso conservamos à primeira o nome, derivado de *primus* e *uer*, e damos à segunda o de verão, quase exprimindo por este vocábulo o que os Romanos chamavam *uer adultum*" (p. 139).

⁸⁵ Assim se inicia o primeiro livro das *Geórgicas*: *Quid faciat laetas segetes; quo sidere terram/ Vertere, Maecenas, ulmisque adiungere uites/ conueniat; quae cura bouum, qui cultus habendo/ sit pecori, atque apibus quanta experientia parcis;/ Hinc canere incipiam* (...) (I, 1-5). (O que alegre as searas; em que signo/ Lavar se deva e unir com o olmo a vide;/ Que trato e culto o armento e gados peçam;/ Quanta experiência, a parca indústri abelha;/ Cantar, Mecenas, vou ...) (Tradução de Odorico Mendes, 2019, p. 25).

verso vale não só como título para a obra inteira, mas também para a relação que deve necessariamente estabelecer com a própria qualidade da operação literária que é inaugurada nessa relação. Esse primeiro verso adquire, assim, valor emblemático, (sic) pode representar a própria obra.

A novidade da obra, por sua vez, pode ser percebida no refrão que abre o poema com um estilo popular e uma formulação distante da poesia clássica, o qual precede a estrofe que traz ao leitor, em suas primeiras palavras, como comentamos acima, a familiaridade com a tradição, pela clara retomada de Virgílio. Assim, logo nos primeiros versos, observamos a inovação coexistindo com a tradição, seguindo na esteira de Conte. Ou seja, a obra é autêntica porque encontramos nela, ao mesmo tempo, a transformação do fazer poético, já que a anáfora virgiliana é reutilizada em uma composição diferente, e a perpetuação da tradição, pois vemos claramente o uso de Virgílio como modelo.

Desse modo, a potência da memorabilidade do *incipit* evoca com intensidade a atmosfera virgiliana que estará presente em todo o poema. Ao detectar as alusões a Virgílio logo no início do poema, o leitor será mais suscetível a recuperar a memória desse poeta ao longo de todo o texto.

Como pretendemos demonstrar, entre todas as obras de Virgílio, a que se faz presente com maior clareza na teia alusiva, são as *Geórgicas*, tal como sugerem os versos da primeira estrofe que aludem diretamente aos livros I e II dessa obra. Porém, as *Bucólicas* e a *Eneida* são também aludidas ao longo do poema, acrescentando outros elementos a essa atmosfera virgiliana. São nessas duas obras que iremos nos concentrar nas próximas páginas, apresentando, a título de exemplo, pois não pretendemos exaurir o assunto, alguns pontos em que elas são rememoradas no *Peruigilium*.

As *Bucólicas*, coletânea de poemas pastoris de Virgílio, apresentam seus personagens, os pastores, cercados pela natureza, bela e acolhedora. São muitos os versos que, nessa obra, descrevem a beleza e vivacidade da natureza. Na *Bucólica IX*, por exemplo, o pastor Méris canta a descrição da natureza na primavera. A palavra *uer* vem seguida de um adjetivo, *purpureum*, tal qual encontramos nas *Geórgicas* (*uer utile*, *G.*, II, v. 323; *Vere nouo*, *G.*, I, v. 43) e no *Peruigilium Veneris* (*Ver nouum*, *P.V.*, v. 2), em que a palavra *uer* também vem seguida por um adjetivo.

*Hic uer purpureum, uarios hic flumina circum
Fundit humus flores: hic candida populus antro
Imminet, et lentae textunt umbracula uites.* (*Buc. IX*, 40-42 - grifo nosso)

(Verão purpúreo aqui floreia as margens,

Branco choupo assoberba e ensombra a lapa;
Aqui tecem latada as lentas vides.)⁸⁶

Na canção de Méris, Virgílio destaca a coloração (*purpureum*) trazida à natureza pela primavera. A cor púrpura como característica dessa estação é um tópico comum na literatura latina.⁸⁷ A predominância de tal cor se deve, principalmente, às flores dessa coloração que se abrem na primavera. No *Peruigilium Veneris* é a própria Vênus (*ipsa*) que pinta a estação de púrpura (*annum purpurantem*), ao fazer nascer botões de flores (*gemmis floridis*) nesta cor:

Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis,
Ipsa surgentes papillas de Fauoni spiritu
Urget in nodos tumentes; (...) (P.V., 13-15 - grifo nosso)

(Ela mesma tinge com botões em flor a estação rubente,
ela mesma impele os brotos que desabrocham pelo sopro do Favônio
em nós intumescentes;(...))

No entanto, a púrpura não se relaciona com Vênus apenas por causa da primavera, das flores. Essa cor é também a cor que a pele assume quando se arde de desejo ou de vergonha: a imagem das bochechas e lábios púrpuras é amplamente utilizada na poesia amorosa, como em *Amores* I, IV, 22: “*purpureas tenero pollice tange genas*”; ou em *Amores* III, XIV, 23: “*illic purpureis condatur lingua labellis*.”⁸⁸ No *Peruigilium*, a púrpura representa as rosas, metáfora para as noivas que serão dadas em matrimônio no festival celebrado. No poema, depois de casadas, as moças poderão dar vazão ao desejo e já não se envergonharão:

Ipsa iussit mane ut udae uirgines nubant rosae:
Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis
Deque gemmis deque flammis deque solis purpuris,
Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea,
Vnico marita uoto non pudebit soluere. (P.V., 22-26 - grifo nosso)

(Ela mesma ordenou que, de manhã, as úmidas rosas virgens se casem:
feita do sangue de Cíprida e dos beijos do Amor
e dos botões e das chamas e do fulvo do sol.
Amanhã o rubor, que se escondia coberto pela veste ígnea,

⁸⁶ A tradução das *Bucólicas* apresentada neste trabalho é de Odorico Mendes (2018 [1858]) - vide bibliografia para referência completa.

⁸⁷ Também vemos, em *Tibulo* III, 5, 3-4: *nunc autem sacris Baiarum proxima lymphis/ cum se purpureo uere remittit humus* (agora, porém, próxima às sagradas águas de Baias, /quando a terra se renova com a primavera púrpura); e em Columela, *De re rustica*, livro X, 255-257: *Quin et odoratis messis iam floribus instat,/iam uer purpureum, iam uersicoloribus anni/ fetibus alma parens pingi sua tempora gaudet.* (E ainda, já a messe se ergue com as flores perfumadas, já a primavera púrpura, já com os frutos furta-cor do ano a mãe nutriz alegre-se de pintar suas estações.)

⁸⁸ Muitos outros usos semelhantes são indicados por Pichon (1991, p. 247) em seu *Index uerborum amatorium*.

a noiva, com um único voto, não se envergonhará de dissipar)

A cor púrpura (*purpuris*), no trecho acima, participa de uma sequência de diversas imagens que expressam a ideia de cores avermelhadas (*rosae, cruore, ruborem*), de calor (*flammis, solis, ignea*) e de desejo (*Amoris osculis*). Tudo isso, somado à presença de Vênus (*ipsa, Cypridis*) pode nos recordar a ideia de *uoluptas*, “prazer”, “desejo”, conferindo certo tom elegíaco ao poema. Contudo, a palavra *uoluptas* não necessariamente está relacionada com o prazer da paixão ou do sexo, ela pode representar o prazer da alegria, da harmonia da natureza. Vênus também assume essa outra face da *uoluptas*, como se observa no *incipit* de *De rerum natura*, de Lucrécio:

*Aeneadam genetrix, hominum diuomque uoluptas
alma Venus (...) (D.R.N., 1-2).*

(Genitora dos Enéadas, prazer dos homens e dos deuses
Vênus nutriz (...))

Vênus é celebrada em sua dimensão maternal, acolhedora. Ela é aquela que traz alegria, contentamento, tanto para os homens quanto para os deuses. Um sentido semelhante de *uoluptas* pode ser encontrado na *Bucólica V*:

*Ergo alacris silvas et caetera rura uoluptas,
Panaque, pastoresque tenet, Dryadasque puellas. (Buc. V, 58-59 - grifo nosso)*

(Prazer vivo domina o campo e a selva,
Pastores, Drias e Pã. (...))

Nesse poema, o pastor Menalcas canta que, com a apoteose de Dáfnis, o pastor semideus que teria inventado a poesia bucólica,⁸⁹ os campos (*rura*) e aqueles que ali vivem (*Pana, pastores, Dryadas*) foram tomados de prazer (*uoluptas*). Essa *uoluptas* é portadora de paz e permite que todos os seres vivam em harmonia:

*Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis
Ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis. (Buc. V, 60-61)*

((...)) Nem lobo ao gado

⁸⁹ “Dáfnis: semideus siciliano, filho de Hermes, deus dos rebanhos, e de uma ninfa. Na mitologia greco-romana é o inventor do gênero bucólico e um pastor de grande beleza, amado pelas ninfas, pelos mortais e pelos deuses. Nasceu nos altos vales sicilianos, num pequeno bosque de loureiros consagrado às ninfas, daí resulta seu nome (*dafne* em grego significa loureiro). As ninfas lhe ensinaram a arte da pastorícia; o deus Pã, a música”. (Nota ao v. 20 da tradução da *Bucólica II* de Odorico Mendes - 2008, p. 51).

Arma dolo e traições, nem rede aos cervos:
Ama Dáfnis a paz. (...)

Em uma alusão às *Bucólicas*, por meio do marcador alusivo *rura...uoluptas*, no *Peruigilium*, o prazer, que nesse caso é diretamente relacionado a Vênus, é responsável por tornar o campo fértil:

Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt; (*P.V.*, 76 - grifo nosso)
(O prazer fecunda os campos, os campos sentem Vênus)

Os campos, aqui personificados e capazes de sentir a presença de Vênus (*Venerem sentiunt*), são tomados pelo prazer para que possam participar do rito de procriação e renovação da natureza que se realiza ao longo do poema. O prazer fecunda os campos para que produzam seus frutos.

O tema da fecundação do campo aparece nas *Bucólicas* de maneira mais concisa que no *Peruigilium*. Neste último, há uma estrofe inteira dedicada ao *hieros gamos*, as núpcias do Céu (ou Jove/Júpiter, como prefere Virgílio) com a Terra que permitiram o nascimento de todas as coisas.⁹⁰ Já nas *Bucólicas*, esse tópico é resumido em dois breves momentos: na *Bucólica* III e na VII.

Dam. Ab Ioue principium, Musae; Iouis omnia plena.
Ille colit terras (...) (*Buc.* III, 60-61- grifo nosso)

(*Dam.* Musas, primeiro Jove: ele enche tudo,
Fecunda os agros (...))

(...) *nemus omne uirebit,*
Iupiter et laeto descendet plurimus imbri. (*Buc.* VII, 59-60 - grifo nosso)

((...) eis verdeja o bosque.
Eis Jove desce em criadora chuva.)

Na poesia de Virgílio é Jove, o pai dos deuses, que ocupa o papel do masculino fertilizador (*ille colit terras*) e o faz por meio da chuva (*imbri*). No *Peruigilium*, esse episódio mitológico é assim detalhado:

Cras erit quo primus Aether copulauit nuptias.
Vt Pater totum crearet uernis annum nubibus,
In sinum maritus imber fluxit almae coniugis,

⁹⁰ No próximo capítulo discutiremos mais profundamente sobre o tópico do *hieros gamos*.

Vnde foetus mixtus omnis aleret magno corpore. (P.V., 60-61 - grifo nosso)

(Amanhã será o dia em que primeiro o Éter se enlaçou em núpcias para que o Pai criasse o ano inteiro com suas brumas primaveris, o aguaceiro fecundante escorreu para o ventre da esposa nutridora de onde, misturado ao imenso corpo, nutre todos os seus frutos.)

Em relação ao vocabulário e à estrutura dos versos, é difícil afirmar que o *Peruigilium Veneris* alude especificamente a esse episódio nas *Bucólicas*, no entanto, há uma palavra que parece-nos ser memorável na narração do mito, *imber* ("chuva"), pois encerra o cerne do mito: a fecundação propiciada por Jove. E é essa palavra que, nesse caso, funciona como um claro marcador alusivo que conecta os dois textos e indica que ambos os poemas pertencem a uma mesma tradição no que diz respeito à maneira de se narrar o *hieros gamos*.

Há, ainda, outras características e temas das *Bucólicas* que são aludidos no *Peruigilium* de forma mais nítida e consistente. O *locus amoenus*, um dos principais aspectos da poesia bucólica, é também o cenário da festividade descrita no *Peruigilium*: “numa paisagem amena (o *locus amoenus*, um lugar aprazível), muitas vezes à sombra de uma árvore, os poetas cantam seus amores...”.⁹¹ Assim como na poesia pastoril de Virgílio, no *Peruigilium* as ações se passam em um espaço campestre, onde encontramos sombras de árvores, fontes, ninfas e rebanhos que descansam. Esse espaço se situa, mais especificamente, na planície de Hibla, na Sicília, aos pés do vulcão Etna. Nos versos abaixo, o poema apresenta essa localidade em um contexto celebrativo, de harmonia entre os seres e a natureza, que é personificada pelo próprio Hibla. O monte se veste com as flores que nascem na primavera, elas são a sua roupa:

Hybla, totos funde flores, quidquid annus adtulit!
Hybla florum sume uestem, quantus Aetnae campus est!
Ruris hic erunt puellae, uel puellae montium,
Quaeque siluas, quaeque lucos, quaeque fontes incolunt: (P.V., 51-54-grifo nosso)

(Hibla, espalha todas as flores, tudo o que trouxe a estação!
 Hibla, veste o traje de flores, tão grande é o vale do Etna!
 Do campo virão aqui as moças ou as moças dos montes,
 e aquelas que as matas, os bosques, as fontes habitam.)

Apesar de ser possível estabelecer uma localização geográfica real para o espaço descrito no poema, alguns autores, como Barton (2018, p. 112), sugerem que, na verdade, o Hibla a que se refere o texto representa um local idealizado, uma paisagem que situa o poema

⁹¹ Introdução à tradução das *Bucólicas* de Odorico Mendes (Vasconcellos, 2008, p. 10).

dentro de uma tradição literária na qual o Hibla está presente como cenário.⁹² Nas *Bucólicas*, esse cenário é citado em duas ocasiões:

*Fortunate senex! hic inter flumina nota,
Et fontes sacros, frigus captabis opacum.
Hinc tibi, quae semper uicino ab limite sepes
Hyblaeis apibus florem depasta salicti,
Saepe leui somnum suadebit inire susurro;
Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras;* (Buc. I, 52-57 - grifo nosso)

((...)) Ditoso velho!
Entre estes notos rios, sacras fontes,
Lograrás sossegado a sombra amena.
Daqui, te induzirá contígua sebe,
Libado o salgueiral de abelhas d’Hibla,
Com suave sussurro ao meigo sono;
Dali, desfolhador sob alta penha
Às auras cantará;(...))

*Cor. Nerine Galathea, thymo mihi dulcior Hyblae,
Candidior cycnis, hedera formosior alba,
Cum primum pasti repentent praesepia tauri,
Si qua tui Corydonis habet te cura, uenito.* (Buc. VII, 37-40 - grifo nosso)

(Cor. Nerina Galatéia, que alvacentas
Heras passas mimosa, nívea o cisne,
Grata Hibleu timo, ao vir do pasto o armento,
Vem, se o teu Coridon inda em ti mora.)

Na primeira ocasião, o Hibla é citado por Melibeu em meio às delícias do campo que o pastor Títilo, o *fortunate senex*, poderá aproveitar por permanecer ali, diferentemente dele que foi obrigado a deixar suas terras e partir para a cidade. No campo há rios (*flumina*), fontes (*fontes*), sombras frescas (*frigus opacum*), o mel das abelhas do Hibla (*Hyblaeis apibus*) e lugares propícios ao sono e ao canto do pastor. Na *Bucólica* VII, o pastor Coridon se dirige à ninfa Galateia comparando-a às heras (*hereda*), aos cisnes (*cycnis*) e ao doce timo do Hibla (*thymo Hyblae*). Podemos constatar que, nessas duas ocasiões, o Hibla é relacionado com um imaginário de prazeres e doçura, constituindo mais um elemento do lugar aprazível essencial para a poesia bucólica.

⁹² “Clementi (1936: 239-41) presents the argument for associating the Hybla of the *Peruigilium* with the town of Hybla Gereatis on the southern slopes of Aetna, now the modern day Sicilian town of Paternò. However sensible Clementi’s identification of the town may be, the mention of Hybla in the *Peruigilium* serves more to set the poem in the proverbially fecund landscape of Latin literature than in any precise geographical location. The sweetness of this literary setting is attested *inter alia* at Vergil, *Eclogues* 1.54;7.37; Martial, 2.46.1-2;11.42.3 through to Claudian, *De raptu Proserpinae* 2.79-80 and even in the *Carmina Burana*, 119.13.” (Barton, 2018, p. 112-113)

Tal imaginário se repete no *Peruigilium* que apresenta o Hibla florido em toda a sua extensão (*Hybla, totos funde flores... Hybla florum sume uestem*). São chamadas a participar da celebração moças (*puellae*), provavelmente se referindo a ninfas, advindas de lugares que são presentes na composição do *locus amoenus*: o campo (*ruris*), os montes (*montium*), as matas (*siluas*), os bosques (*lucos*) e as fontes (*fontes*). É possível, pois, entender o Hibla no *Peruigilium*, situado em meio a esse cenário - de matas, fontes, bosques, montes -, como um marcador alusivo que evoca a atmosfera bucólica, do *locus amoenus*.

A hipótese de que o Hibla no *Peruigilium* é um lugar imaginário que congrega elementos da natureza para construir um cenário ideal, pode ter como referência a concepção da Arcádia na poesia bucólica de Virgílio. Esse cenário ideal nas *Bucólicas*, a Arcádia, seria um “espaço vago, não localizável em uma só parte do mundo, um universo próprio que tenta se resguardar das duras realidades do exterior”.⁹³ É possível supor que o cenário onde se passa o *Peruigilium* seja uma nova Arcádia que, na mente do poeta, é um lugar seguro que o protege das grandes transformações, religiosas, políticas, que ocorrem no mundo real no século IV d.C.

Há, ainda, uma outra palavra usada no *Peruigilium* para aludir ao *locus amoenus*: o termo *umbra*, "sombra", que é muito usado por Virgílio na descrição de seus cenários bucólicos - o termo e suas derivações aparecem dezessete vezes ao longo da obra, em sua maioria, na descrição do *locus amoenus*. Essa palavra está, na obra pastoril virgiliana, constantemente relacionada com a ideia de descanso, de frescor, de um lugar aprazível:⁹⁴

*Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
Assidue ueniebat: ibi haec incondita solus
Montibus et siluis studio iactabat inani.* (*Buc.*, II, 3-5 - grifo nosso)

(Entre umbroso faial de opaco cimo
Vir soía o pastor, e ao vale e ao monte
Vozes rudes sozinho em vão soltava.

*Muscosi fontes, et somno mollior herba,
Et quae uos rara uiridis tegit arbutus umbra,
Solstitium pecori defendite; iam uenit aestas
Torrída, iam laeto turgent in palmite gemmae.* (*Buc.*, VII, 45-48 - grifo nosso)

⁹³ Introdução à tradução das *Bucólicas* de Odorico Mendes (Vasconcellos, 2008, p. 12).

⁹⁴ O uso abundante e significativo da palavra *umbra* por Virgílio não ocorre somente nas *Bucólicas*. Na *Eneida*, essa é uma palavra muito recorrente, mas que se apresenta com um sentido e dentro de uma situação poética muito diferente do que vemos nas *Bucólicas*. Só no canto VI da *Eneida*, por exemplo, em que Enéias desce ao mundo dos mortos, a palavra *umbra* (em diferentes casos) e suas derivações são repetidas vinte e uma vezes, o que condiz muito com a situação narrada nesse canto. É interessante destacar, do mesmo modo, que *umbras* é a última palavra da épica virgiliana, sugerindo a relevância desse termo na construção do poema. Dominik (2009, p. 53-64) esmiuça o assunto e aborda as implicações interpretativas da relação intertextual entre as obras de Virgílio a partir da palavra *umbra*, ele propõe um continuum entre as obras.

(Musgosa fonte, ao sono ó doce grama,
Que não basto medronho assombra, as reses
Do solstício amparai; torrado estio
Já se apressa, o bacelo agoma e viça.)

No *Peruigilium Veneris*, o termo *umbra* é usado quatro vezes e em todas elas, em um contexto semelhante àquele em que esse mesmo termo é encontrado nas *Bucólicas*. Acreditamos que o termo *umbra*, então, é um dos principais marcadores alusivos usados para aludir à obra virgiliana, em especial à obra pastoril de Virgílio e, assim, evocar uma atmosfera bucólica.

Na primeira estrofe do *Peruigilium*, Vênus, sob o epíteto de *amorum Copulatrix* (“Copuladora dos amores”), entra em cena caminhando entre as sombras das árvores, num cenário que exala o frescor primaveril com viço da vegetação:

*Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum
Implicat casas uirentes de flagello myrteo (P.V., 5-6 - grifo nosso)*

(Amanhã a Copuladora dos amores, entre as sombras das árvores,
envolve as choupanas verdejantes com ramos de murta)

O segundo uso de *umbra* que encontramos no *Peruigilium Veneris*, presente na expressão *umbras floribus* (v. 58), alude a expressões formadas com a palavra *umbra* recorrentes nas *Bucólicas*, como em I, v. 84 (*montibus umbrae*), V, v. 5 (*motantibus umbras*) e v. 40 (*fontibus umbras*), VII, v.58 (*collibus umbras*) e X, v. 75 (*cantantibus umbra*) e v. 76 (*frugibus umbrae*). É interessante pontuar que, assim como na expressão que aparece no *Peruigilium*, as expressões presentes nas *Bucólicas* são formadas por palavras de terceira declinação, no dativo ou ablativo plural, seguidas do termo *umbra* (no nominativo ou em qualquer outro caso), encontrando-se todos ao final do verso. Podemos pensar que a ordem dos termos na expressão, bem como a sua repetição ao longo da obra, torna-as memoráveis em Virgílio. Consequentemente, a expressão semelhante presente no *Peruigilium* (*umbras floribus*), recupera a memorabilidade das expressões com *umbra* em Virgílio, mesmo com a ordem das palavras diferentes da referência virgiliana:

Et recentibus uirentes ducat umbras floribus! (P.V., 58 - grifo nosso)

(e as sombras verdejantes conduza sobre as flores frescas!)

A inversão da ordem das palavras pode ser uma tentativa de inovação por parte do autor do *Peruigilium*, uma questão de métrica ou, ainda, pode ser uma evidência das mudanças linguísticas do período. De qualquer forma, é difícil não relacionar a expressão *umbras floribus* à fórmula virgiliana sendo ela tão frequente nas *Bucólicas* e, principalmente, em um contexto que rememora a ideia do *locus amoenus* bucólico.

O terceiro uso do termo *umbra* no *Peruigilium Veneris* compõe uma imagem típica da poesia pastoril: os rebanhos e os pastores descansando sob a sombra das árvores.

Subter umbras cum maritis ecce balantum greges. (P.V., 83 - grifo nosso)

(Eis, sob as sombras, os rebanhos de ovelha com seus pares)

Em um único verso, o *Peruigilium* condensa um tipo de cena comum na obra de Virgílio e tão importante para a constituição do gênero bucólico que faz parte do *incipit* da *Bucólica* I:

Mel. *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,*
Siluestrem tenui musam meditaris auena: (Buc. I, 1-2 - grifo nosso)

(Mel. Tu, sob a larga faia reclinado,
Silvestre musa em tênue cana entoas.)

A obra de Virgílio é aberta com a cena de um pastor recostado sob uma ampla faia, gozando da sombra projetada por sua copa e tocando sua flauta. Ainda que no *Peruigilium* não tenhamos um pastor presente, somente o rebanho, a ideia contida é essencialmente a mesma: assim como nas *Bucólicas*, os pastores, depois da lida, deitam-se na sombra para aproveitar o ócio⁹⁵ e descansar, no *Peruigilium* os rebanhos descansam depois de terem participado ativamente das festividades de Vênus.

No entanto, o descanso dos animais também é retratado na obra de Virgílio, como, por exemplo, na *Bucólica* II:

Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,
Nunc virides etiam occultant spineta lacertos (Buc. II, 8-9 - grifo nosso)

(Frescura à sombra o gado, o sardão verde
No espinhal goza oculto; (...))

⁹⁵ No próximo capítulo falaremos um pouco mais sobre o ócio, que nas *Bucólicas* é visto como um dom divino.

Ao longo da obra virgiliana, rebanhos de ovelhas, gados, cabras e até mesmo outros animais, como os lagartos (sardões) nos versos acima, aproveitam as sombras de árvores de diferentes espécies para se refrescar do calor. Uma das espécies de árvores incluída no poema por Virgílio é o *populus* ("choupo"):

(...) *hic candida populus antro*
Imminet, et lentae texunt umbracula uites. (*Buc. IX*, 41-42 - grifo nosso)

(Branco choupo assoberba e ensombra a lapa
 Aqui tecem latada as lentas vides.)

Essa mesma árvore no *Peruigilium* oferece sombra a um personagem:

Adsonat Terei puella subter umbram populi
Vt putes motus amoris ore dici musico
Et neges queri sororem de marito barbaro (*P.V.*, 86-88 - grifo nosso)

(Ecoa a esposa de Tereu sob a sombra do choupo
 para que penses seus impulsos de amor serem ditos com voz musical
 e negues lamentar sua irmã por causa do marido cruel)

Esse é o último uso de *umbra* no *Peruigilium* e o verso em que se encontra a transição de tom do poema: a alegria dá lugar à melancolia. O choupo oferece sombra à esposa de Tereu, ou seja, Procne, que segundo a mitologia foi transformada em rouxinol.⁹⁶ Encontramos também nesse verso uma alusão ao *incipit* das *Bucólicas*, pois a expressão *subter umbram populi* (v. 86) no *Peruigilium* parece aludir diretamente a *sub tegmine fagi* (*Buc.I*, v. 1), na obra de Virgílio. As duas expressões se encontram no final do verso e são compostas por *subter/sub*,⁹⁷ um substantivo que dá a ideia de sombreamento ou proteção (*umbram/tegmine*) e, por fim, o nome de uma espécie de árvore especificamente no caso genitivo singular (*populi/fagi*). Ademais, ambas as árvores - o choupo e a faia - oferecem sua sombra para abrigar um personagem que canta: enquanto nas *Bucólicas* é o pastor que toca sua flauta e canta a musa agreste (*siluestrem musam*) com tom alegre, no *Peruigilium* quem canta é Procne

⁹⁶ Segundo Grimal (1993, p. 173): “Existiam várias versões desta lenda. Segundo uma delas, seria Filomela a esposa de Tereu, invertendo-se, por conseguinte, os papéis. É esta a variante geralmente adoptada pelos poetas romanos, que fazem de Filomela o rouxinol e de Procne a andorinha”. Vemos que o poeta do *Peruigilium* prefere adotar outra versão do mito, em que Procne é transformada em rouxinol.

⁹⁷ É interessante pensar que a preposição *subter* retoma tanto a preposição *sub* do verso bucólico quanto *tegmine* via o advérbio intensificador "ter" que compõe a palavra: SUBTEr umbram.../ SUB TEGmine...

metamorfoseada em pássaro, que, com voz melodiosa (*ore musico*), finge não lamentar o crime cometido pelo marido (*marito barbaro*).⁹⁸

A melodia harmoniosa, porém, triste, do rouxinol se une aos cisnes que já cantavam. O canto dos cisnes é um tema recorrente na poesia latina.⁹⁹ Apesar de ser um canto belo, é acompanhado de melancolia. Na Antiguidade, muitos acreditavam que os cisnes só cantavam quando estava próxima sua morte.¹⁰⁰ A repetição dessa imagem na tradição literária, fez com que seu canto assumisse um tom lúgubre e fosse usado em contextos lamentosos. No *Peruigilium*, os cisnes estão presentes no verso que separa o clima festivo cantado até então, do lamento do poeta que virá a seguir.

Iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt. (P.V., 85 - grifo nosso)

(Já os cisnes ruidosos, com a voz rouca, fazem ressoar os lagos.)

Os cisnes nessa cena são *loquaces* (ruidosos, barulhentos) e cantam com a voz rouca (*ore rauco*) - seu canto não é descrito como belo ou melodioso. Essas características parecem distanciar os cisnes do *Peruigilium* dos cisnes das *Bucólicas*. Nessa obra eles são *cantantes* (canoros) e fazem sua canção de maneira sublime.

(...)cantantes sublimes ferent ad sidera cycni.

Lyc. (...) *Et me fecere poetam*

Pierides; sunt et mihi carmina; me quoque dicunt

uatem pastores: sed non ego credulus illis;

nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna

digna, sed argutos inter strepere anser olores. (Buc., IX, 29-36 - grifo nosso)

⁹⁸ Tereu, o marido de Procne, violou sua cunhada Filomela e cortou sua língua para que ela não contasse a ninguém o que ele havia feito.

⁹⁹ Ovídio, *Met.* 14, 430: *carmina iam moriens canit exequialia cygnus* (O cisne já moribundo canta os cantos fúnebres); Cícero, *Tusc.* 1, 73: *ut cygni, qui non sine causa Apollini dicati sint, sed quod ab eo divinationem habere videantur, qua providentes quid in morte boni sit cum cantu et voluptate moriantur, sic omnibus bonis et doctis esse faciendum.* (como os cisnes, que não sem motivo são dedicados a Apolo, mas, quanto a isso, parecem ter a partir dele o dom da adivinhação, para que, prevendo o que de bom há na morte, morram com canto e prazer, da mesma forma devem proceder todos os homens bons e doutos); Ovídio, *Ars.* 3, 809-810: *Lusus habet finem: cygnis descendere tempus/ Duxerunt colo qui iuga nostra suo.* (A brincadeira tem seu fim: agora é hora de que desçam os cisnes/ que conduziram nosso jugo em seu colo.); Propércio, 3, 3, 37-40: *E quarum numero me contigit una dearum/ (ut reor a facie, Calliopea fuit):/ 'contentus niveis semper vectabere cygnis./ Nec te fortis equi ducet ad arma sonus'* (Do meio delas uma das deusas me toca/ (que, pela feição, julgo ser Caliope):/ 'contente sempre serás carregado pelos niveos cisnes,/ e o relincho dos poderosos cavalos não mais te conduzirá às batalhas.')

¹⁰⁰ "O cisne (*cygnus*) é frequentemente lembrado pelo seu canto belíssimo, pois se diz que "produz uma música doce, com notas melodiosas" (Malaxecheverría, 1996, p. 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" (*op. cit.* p. 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." (Polastri, 2013, 143, nota 4).

(Ao céu te hão de exaltar canoros cisnes. -
 Líc. (...) Versejo e aluno
 Sou das Musas também, também me alcunham
 Vate os pastores: não lhes presto crença,
 Que aceito nada fiz a Varo e Cina;
 Ganso, entre quebros olorinos, grasno.)

O canto dos cisnes na *Bucólica* IX parece despertar no pastor-poeta Lícidas certa melancolia, pois ele se julga inapto a cantar e por isso se compara a um ganso (*anser*), e não aos cisnes (*olores*). Como já foi dito, os cisnes barulhentos do *Peruigilium* estão na fronteira entre a celebração e o lamento. Seu canto, de certa forma, adianta o clima que será estabelecido ao final do poema. O poeta do *Peruigilium* também se vê como incapaz de cantar, comparando o seu silêncio (*nos tacemus*) à música produzida pela andorinha (*chelidon*):

*Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?
 Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam? (P.V., 89-90)*

(Ela canta, nós calamos. Quando vem minha primavera?
 quando, como a andorinha, deixarei de me calar?)

O poeta-pastor Lícidas na *Bucólica* IX não se cala como o poeta do *Peruigilium*, mas canta como um ganso. Virgílio usa o verbo *strepo* para descrever a maneira como o ganso produz som: ele não canta, ele grasna, faz barulho. Esse verbo é retomado no *Peruigilium*, no v. 85, em sua forma derivada *perstrepo*, para descrever o canto dos cisnes. O prefixo *per-* tem o sentido de “completamente”, “totalmente”, e serve como reforço quando abjungido a verbos, assim, no *Peruigilium*, em que funciona como um marcador alusivo, ele parece reforçar a presença do verbo usado por Virgílio, enfatizando, conseqüentemente, a própria alusão. Ademais, o prefixo *-per*, aumenta a aliteração do /r/ tanto na palavra quanto no verso, simulando o barulho produzido pelos cisnes que faz vibrar os lagos:

Iam loquaces oRE RAUco stagna cygni peRSTREpunt

Esse jogo sonoro pode ser considerado uma alusão ao v. 36 da *Bucólica* IX, pois ali vemos um efeito semelhante a partir da aliteração do /r/ que reproduz os grasnar dos gansos:

sed aRgutos inteR STREpeRE anseR oloREs

O mesmo v. 85 do *Peruigilium Veneris* alude ainda mais claramente ao v. 458 do livro XI da *Eneida*. No *Peruigilium*, a ambientação evocada pelo ruído dos cisnes tenta

recuperar aquela criada pelo mesmo canto desses animais nos tensos momentos que precedem os embates finais entre partidários de Turno e Enéias:

*Arma manu trepidi poscunt, fremit arma iuuentus,
Flent moesti mussantque patres; hic undique clamor
dissensu uario magnus se tollit in auras,
haud secus atque alto in luco cum forte cateruae
consedere auium, piscosoue amne Padusae
dant sonitum **rauci per stagna loquacia cycni.** (En., XI, 454-458 - grifo nosso)*

(Armam-se à pressa; o moço armado freme,
Lamenta e rosna o velho; os ares fere
O disorde múltiplice alarido:
Al não sucede, se voláteis bandos
Pousam no bosque, ou soam do piscoso
Pado em loquazes tanques roucos cisnes.)¹⁰¹

O *Peruigilium Veneris* rememora a atmosfera tensa da épica virgiliana com uma alusão que desconstrói a hipálage do verso de Virgílio. Na *Eneida*, os lagos é que são loquazes, assimilando a característica mais coerentemente atribuída aos cisnes (*dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni*). No *Peruigilium*, os cisnes são loquazes e os lagos são afetados pela rouca vocalização dos cisnes (*loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt*). Essa alusão remete à gravidade da poesia épica que contrasta com o tom leve e alegre que acompanhamos no *Peruigilium Veneris* até então.

Antes da última estrofe do poema, todavia, em que a tensão e a melancolia tomam o lugar do sentimento predominante de prazer, algumas nuances do tom épico foram aludidas na figura de Vênus. A deusa, a protagonista do *Peruigilium*, é presença constante na *Eneida* desde o primeiro canto, uma vez que ela é a mãe do herói troiano Eneias. É ela que protege o filho e seus companheiros troianos durante a longa viagem até as terras itálicas e que intercede por eles junto aos demais deuses, como vemos nessa passagem:

*Atque illum talis iactantem pectore curas
tristior et lacrimis oculos suffusa nitentes
alloquitur Venus: 'O qui res hominumque deumque
aeternis regis imperiis, et fulmine terres,
quid meus Aeneas in te committere tantum,
quid Troes potuere, quibus, tot funera passis,
cunctus ob Italiam terrarum clauditur orbis?
Certe hinc Romanos olim uoluentibus annis,*

¹⁰¹ A tradução da *Eneida* apresentada neste trabalho é de Odorico Mendes (2008 [1858]) - vide bibliografia para referência completa.

*Hinc fore ductores, reuocato a sanguine Teucro,
Qui mare, qui terras omni ditioe tenerent,
Pollicitus: quae te, genitor, sententia uertit?* (En., I, 231-241 - grifo nosso)

(Em tais cuidados ele absorto, Vênus
Triste os gentis luzeiros orvalhando:
“Ó tu, lhe exclama, que os mortais e os deuses
Reges eterno, horríssono fulminas,
O que fez meu filho, o que os Troianos,
Que após tragos letais, não só de Itália,
Do universo cancelos se lhes trancam?
Roma deles tirar, deles os cabos
Que, eras volvendo, restaurado o sangue
De Teucro, o mar e a terra sofreassem,
Nos prometeste: quem mudou-te, ó padre?)

A Vênus aqui retratada é imbuída de uma expressão mais grave, o que é adequado ao gênero épico. Essa Vênus épica - situada num ambiente belicoso - é também apresentada no *Peruigilium*, apesar do tom leve, alegre e celebrativo do poema. A antepenúltima estrofe do *Peruigilium* é, de certa forma, uma síntese do percurso de Vênus na *Eneida*. Ela é louvada pelo seu fundamental papel na constituição do povo romano:

*Ipsa Troianos nepotes in Latinos transtulit:
Ipsa Laurentem puellam coniugem nato dedit,
Moxque Marti de sacello dat pudicam uirginem:
Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias
Unde Ramnes et Quirites proque prole posterum
Romuli patrem crearet et nepotem Caesarem* (P.V., 69-74) - grifos nossos

(Ela mesma tornou os netos troianos em latinos
Ela mesma deu como esposa ao filho a moça de Laurento
e em seguida dá a Marte a virgem pura do pequeno santuário.
Ela mesma realizou as núpcias dos Romanos com as Sabinas -
de onde, os Ramnes e os Quirites - e, pela prole dos pósteros
de Rômulo, geraria o pai e o sobrinho César.)

Foi ela própria, Vênus, que conduziu os troianos ao Lácio e propiciou todos os enlaces matrimoniais e sexuais que deram origem ao povo Romano. A evocação dos nomes desses povos e personagens e dos eventos que os envolvem - *Troianos, Latinos, Laurentem puellam, Marti dat pudicam uirginem, Romuleas nuptias cum Sabinis, Ramnes et Quirites, Romuli, patrem et nepotem Caesarem* - configura uma situação poética que aciona a atmosfera virgiliana da *Eneida* dentro do *Peruigilium*.

Vale também apontar que o v. 72 do *Peruigilium* (*Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias*) retoma a estrutura do v. 654 do livro VIII da *Eneida* (*Romuleoque recens horrebat*

regia culmo), verso em que o adjetivo *Romuleus* foi registrado pela primeira vez. O verso do *P.V.* dispõe as palavras mais significativas do mesmo modo que o verso virgiliano: o adjetivo *Romuleas* que claramente funciona como marcador alusivo, já que retoma um adjetivo registrado pela primeira vez na *Eneida* (*Romuleo*), como informado acima, abre o verso, o verbo *fecit* aparece no meio do verso, como *horrebat* na *Eneida*, e o substantivo *nuptias*, qualificado pelo adjetivo, encerra o verso do *P.V.*, como *culmo* no texto de Virgílio. As alusões à *Eneida* geram efeitos de sentido que colaboram com a construção de uma Vênus séria, responsável pela continuidade do povo troiano por meio da linhagem de seu filho Eneias.

As alusões às obras de Virgílio dão novas faces a Vênus e ao cenário de sua festividade. Pudemos entrever uma Vênus no ambiente bucólico e a altivez de uma Vênus épica em uma atmosfera grave, ou seja, vemos na figura de Vênus e nas descrições da natureza no *Peruigilium* a mescla dos gêneros poéticos aludidos.

A maneira como o poema se abre imediatamente nos lembra Virgílio por sua alusividade às *Geórgicas*; todo o cenário onde se passa a festividade em homenagem a Vênus nos parece uma recuperação do *locus amoenus* da poesia bucólica. Tal qual a obra de Virgílio, supomos que, ainda que nos seja dada no poema a localização geográfica da narrativa (nos campos do Híbla, na Sicília), a proximidade com o cenário das *Bucólicas* e, conseqüentemente, com a ideia de Arcádia dá ao espaço onde se passa a vigília de Vênus um caráter imaginário, um refúgio deslocado do mundo real. As alusões à *Eneida*, por sua vez, participam dos momentos em que Vênus aparece na posição solene de mãe dos romanos, bem como na passagem de tom do poema da alegria à melancolia, relembrando as tensões antes das batalhas finais entre Eneias e Turno.

Certamente há muitas outras alusões às *Bucólicas* e à *Eneida* intrincadas no texto a serem percebidas e analisadas, considerando a proximidade do *Peruigilium* com as obras de Virgílio apontada brevemente em nossa análise.

Nosso propósito aqui foi o de atestar a presença de Virgílio no *Peruigilium*, pois acreditamos que o poema, ao aludir às obras de Virgílio, evoca atmosferas que emprestam suas cores a ele e colaboram para a perpetuação dos poemas e do estilo virgiliano no cânone literário latino.

3. As *Geórgicas* e o *Peruigilium Veneris*

Entre todas as obras de Virgílio tomadas como modelo, as *Geórgicas* são as que mais se destacam à primeira vista em nossa leitura do *Peruigilium Veneris*. São claras e abundantes as semelhanças linguísticas entre os textos - os marcadores alusivos, muitas vezes, são praticamente citações inteiras de versos ou parte de verso das *Geórgicas*. A descrição e a caracterização da natureza e sua relação com o homem, a importância da primavera como promotora de mudanças, a influência de Vênus e do amor sobre os seres e sobre todo o ambiente são significativos pontos de contato entre as obras que apresentaremos adiante.

Nessa obra didática de Virgílio, os versos de tom elevado são dedicados aos trabalhos do campo, à vida do homem que trabalha a terra e lida com os animais, por isso a natureza, com todos os seus ciclos, é um elemento central.¹⁰² Ela não se apresenta como estática ou passiva: nas *Geórgicas* a natureza é personificada, dinâmica e ativa. Segundo Perutelli (2010, p. 316), nessa obra de Virgílio

a natureza por si mesma se humaniza pelo lirismo que precede a representação dramática dos conflitos que ali se realizam, alargando a extensão do *pathos* para além da esfera estritamente humana: multiplicam-se assim as tensões e os sofrimentos.

Há, também, em outros trechos da obra, momentos em que a natureza se expressa com alegria diante do trabalho zeloso do homem do campo. Como podemos observar no livro II, em que as vinhas respondem com alegria e admiração ao enxerto feito pelo agricultor:

(...) *deinde feraces*
Plantae immittuntur: nec longum tempus, et ingens
Exiit ad caelum ramis felicibus arbos,
Miraturque novas frondes, et non sua poma. (G., II, 79-82)

(E aos céus arvorecida em pouco exalta
 A ramagem feliz, da estranha grenha
 E dos pomos não seus maravilhada.)

¹⁰² “Os assuntos ‘sistematicamente’ tratados pelas *Geórgicas*, como se anuncia já na *praepositio* das quatro linhas inaugurais do poema, correspondem, em seu primeiro livro, à agricultura (sobretudo cerealista); no segundo, à arboricultura (com significativo destaque para as vinhas, e é curioso, numa obra de colorações itálicas e mediterrâneas como essa, o quase esquecimento das oliveiras); no terceiro, à pecuária de grande (cavalos e bois) e pequenos animais (caprinos e ovelhas); no quarto e último, à apicultura” (Trevizam, 2019, p. 15).

A natureza no *Peruigilium* também tem comportamentos humanos e assume esse estado de alegria pelas bonanças trazidas pela primavera e por Vênus. Tudo está em festa:

*Vere concordant amores, uere nubunt alites,
Et nemus comam resoluít de maritis imbribus. (P.V., 3-4 - grifo nosso)*

(na primavera congraçam-se os amores; na primavera casam-se as aves e o bosque solta sua folhagem com os férteis aguaceiros.)

Com a chegada da primavera, os pássaros se casam (*nubunt*), ação que, segundo Fumagalli (2019, p. 48), normalmente é restrita a humanos - o verbo *nubo* indica a ação de casar para mulheres, as quais vestem o véu.¹⁰³ As árvores soltam (*resoluít*) suas folhagens que, no poema, são identificadas com a palavra *comam*, cujo sentido primeiro é “cabelos, madeixas”, que são atributos femininos, indicando, ainda segundo Fumagalli (*op.cit.*, p. 48), uma humanização e erotização da natureza.

Esses são apenas alguns breves exemplos de como, tanto nas *Geórgicas* quanto no *Peruigilium*, a natureza se apresenta como um personagem dinâmico, expressivo e ativo. Isso porque os dois poemas se desenvolvem ao redor do comportamento da natureza, da interação entre homens, animais, vegetais, chuva, vento, e demais elementos do mundo natural. Ao longo de nossa análise, veremos, ainda, outros momentos em que a personificação de plantas, eventos climáticos, animais conferem diferentes nuances de sentido aos textos.

A relação do homem com a natureza nas *Geórgicas* se dá por meio do trabalho. Nessa obra, “Virgílio sustenta que a integração harmônica do homem com a natureza, sua relação natural com ela, implica em trabalhá-la.”¹⁰⁴ A obra de Virgílio tem o *labor*,¹⁰⁵ “trabalho”, como palavra-chave.

*(...) Labor omnia uincit
Improbis, et duris urgens in rebus egestas. (G., I, 145-146 - grifo nosso)*

¹⁰³ Para homens, usa-se a expressão *uxorem domum ducere* ("levar a esposa para casa") para indicar o ato de casar. Segundo o *Dicionário Latino* de Ernesto Faria (3a. ed., 1962), "só na Língua vulgar ou na decadência, e por irrisão, também se emprega este verbo [*nubo*] tratando-se do homem." Em Lewis & Short (1958, p. 1222): "I. In gen. (very rare): jubet ut udae virgines nubant rosae, Auct. Pervig. Ven, 22: quod aqua nubat terram, Aru. 3, 118. II. In partic., of a bride: alicui, to cover, veil herself for the bridegroom, i. e. to be married to him; to marry, wed (class, and freq.); constr. with dat. or absol. : nuptam esse; also with *cum*; post-class, also with *apud* (...)."

¹⁰⁴ "(...)Virgilio sostiene que la integración armónica del hombre con la naturaleza, su relación natural con ella, implica trabajarla". (Hernández, 2003, p.52)

¹⁰⁵ Segundo Gerardo Bianco em seu verbete *labor*, na *Enciclopedia Virgiliana* (1987, p. 86), esse termo, em Virgílio, tem um valor polissêmico e indica o trabalho de maneira geral, mas também o cansaço, o esforço, a tarefa, a desventura, o risco, o negócio. É um vocábulo bastante frequente na obra virgiliana: aparece duas vezes nas *Bucólicas*, trinta e quatro vezes nas *Geórgicas* e setenta e três vezes na *Eneida*. Apesar desses muitos significados, nas *Geórgicas* o termo mantém, em quase todos os casos, o sentido primeiro de trabalho enquanto esforço físico. Nesta obra a concepção de trabalho está ligada ao cultivo da terra, à agricultura e à criação de animais.

((...)) Tudo o ímprobo esforço,
Tudo vence a cruel necessidade.)

Virgílio, ecoando a obra de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, apresenta o *labor* no livro I como uma tarefa árdua e pesada, dada aos mortais por Júpiter, para que abandonassem a preguiça e desenvolvessem suas artes.¹⁰⁶ Em outro momento, Virgílio louva o trabalho que tem um caráter mais contemplativo, que celebra a fecundidade da terra e os frutos que ela espontaneamente dá como retribuição ao lavrador.¹⁰⁷ O *labor*, como centro da obra didática de Virgílio, pode representar, ao mesmo tempo, sofrimento e prazer.

No *Peruigilium*, por sua vez, uma das palavras-chave é *feriatus*, a pausa do trabalho para se dedicar a uma festividade,¹⁰⁸ que pode ser comparada ao *otium* presente nas *Bucólicas*, considerado um dom dado pelos deuses.¹⁰⁹ No poema, essa ideia é ilustrada pela imagem do Cupido que abandona seus instrumentos de trabalho - as flechas -, para entrar nesse estado festivo.

*It Puer comes puellis; nec tamen credi potest
Esse Amorem feriatum, si sagittas uexerit.
Ite, Nymphae, posuit arma, feriatus est Amor! (P.V., 29-31 - grifo nosso)*

(O Menino vai acompanhando as moças; mas não se pode confiar
que o Amor esteja ocioso se carrega as flechas.
Ide, ninfas, ele baixou as armas, está de folga o Amor!)

Levando em consideração esses pontos de aproximação entre o *Peruigilium* e as *Geórgicas* brevemente apresentados (a personificação e centralidade da natureza e sua relação com o homem, a correlação entre *labor* e *otium* na importância do trabalho e do esforço observada em uma obra, e da festividade e da celebração na outra) e outros que serão discutidos neste capítulo, pretendemos analisar a relação intertextual que se estabelece entre essas obras e em que medida elas se assemelham e se contrastam, considerando que o diálogo “cria

¹⁰⁶ É interessante contrastar a sentença *Labor omnia uincit* do v. 145 das *Geórgicas* com a *omnia uincit Amor* do v. 69 das *Bucólicas*. O *Labor* toma o lugar do *Amor* nas *Geórgicas*.

¹⁰⁷ Miles, 1980, p. 152.

¹⁰⁸ Em Lewis & Short (1958, p. 737), temos a seguinte definição para o verbo *ferior*: “I.v. *dep. n.* [feriac], *to rest from work, to keep holiday* (in the *verb. finit.* ante- and post-class. and very rare for ferias habere, agere; but class. in the P. a.): “Achilles ab armis feriabatur,” *Macr. Somn. Scip. 1, 7*: “non fuerunt feriat,” *Varr. L. L. 6, § 13* Müll.: “male feriatos Troas,” *keeping festival at an unseasonable time*, Hor. C. 4, 6, 14: “animus feriaturus,” *Sid. Ep. 9, 11 med.*: “sabatho etiam a bonis operibus,” *Ambros. in Luc. 5, § 39*.—Hence, *fē-rīātus*, a, um, P. a., *keeping holiday, unoccupied, disengaged, at leisure, idle.*”

¹⁰⁹ Segundo Ivano Dionigi em seu verbete *otium*, na *Enciclopedia Virgiliana* (1987, p. 905), o ócio, em Virgílio, é, na *Bucólica* I, um dom divino dado a Tíro em contraste com a dor do exílio de Melibeu, que sai do ambiente tranquilo do campo para viver na cidade. Nas *Geórgicas*, o *otium* é contraposto ao *labor*, e equivalente a *secura quies*, a paz tranquila, identificada com a natureza primitiva e inocente do homem.

significados nos textos por meio de uma dialética entre semelhança e diferença”.¹¹⁰ Segundo Prata (2017, p. 147), ao observarmos alusões ao texto de partida no texto de chegada, “enriquecemos a leitura do texto alusivo: ele é diferente de seu modelo na medida em que traz características semelhantes a ele em um outro contexto.” Pretendemos, assim, observar como em muitas passagens em que alude à obra de Virgílio, o *Peruigilium Veneris* subverte e contraria perspectivas sobre a vida e a natureza manifestadas nas *Geórgicas*, ainda que retome muito do seu universo linguístico e literário para compor sua natureza. Esse movimento de distanciamento é tão importante quanto aquele que evidencia a semelhança entre os textos, pois, segundo Conte (2019, p. 39),

aqueles mesmos elementos de distanciamento colaboram para a conservação da memória na medida em que – cada um deles em si e mais ainda em sua convergência sistemática e uniforme de efeitos – ativam a função da memória.

Para tanto, escolhemos, nessa análise, quatro temas que, ao mesmo tempo, aproximam e contrastam as duas obras. São eles: a chegada da primavera, o *hieros gamos*, a potência do Amor e o jogo de luz e sombra que estrutura os textos. Nesses quatro pontos, acreditamos, são evidentes no *Peruigilium* as alusões às *Geórgicas*. Essas alusões, ao trazer à memória o texto de Virgílio, evocam uma atmosfera virgiliana da qual vimos falando e o fazem com algumas novas perspectivas, o que pode inclusive afetar a leitura das *Geórgicas* em alguns pontos pelas aproximações e distanciamentos que a leitura intertextual proporciona. Tendo isso em mente, vamos às análises em que pretendemos demonstrar esse movimento promovido pela semelhança e contraste entre as obras.

3.1. A chegada da primavera

Como vimos no capítulo anterior, a anáfora *uer*, “primavera”, na primeira estrofe do *Peruigilium Veneris*, retoma as *Geórgicas* ao aludir a mesma memorável anáfora da obra virgiliana e fazer dela seu *incipit*. Recordemos os versos em questão:

*Ver nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est,
Vere concordant amores, uere nubunt alites,
Et nemus comam resoluit de maritis imbribus.* (*P.V.*, 2-4 - grifo nosso)

(É primavera nova, é já a primavera das canções; na primavera nasceu o mundo, na primavera congraçam-se os amores; na primavera casam-se as aves e o bosque solta sua folhagem com os férteis aguaceiros.)

¹¹⁰ Fowler (2019, p. 100).

*Ver adeo frondi nemorum, uer utile siluis,
uere tument terrae et genitalia semina poscunt.* (G., II, 323-324 - grifo nosso)

(No verão, que frondeia e alenta as selvas,
Incha e ama a terra as genitais sementes;)

Nas duas obras, a chegada da primavera relaciona-se com temas centrais aos poemas: no *Peruigilium*, a primavera traz o enlace amoroso entre os animais, os cantos dos pássaros, a renovação de toda a natureza; nas *Geórgicas*, a primavera traz as condições favoráveis para o plantio das sementes. Essa primeira observação aponta para uma importante divergência entre as obras: o elogio ao prazer no *Peruigilium* em oposição ao elogio ao trabalho nas *Geórgicas*.

É necessário ter sempre em mente, como vimos enfatizando, que o trabalho, *labor*, é um elemento central, senão o elemento central da obra de Virgílio. Por meio do trabalho o homem se relaciona com a natureza e a domina, desenvolve suas habilidades, encontra o prazer e a virtude.¹¹¹ Ao longo dos quatro livros que as compõem, as *Geórgicas* apresentam diferentes visões sobre o trabalho, mas sempre destacando sua importância para o homem.

Considerando essa questão em comparação com o *Peruigilium*, no primeiro livro das *Geórgicas*, logo após a invocação aos deuses rurais, o poeta aponta a chegada da primavera e, com ela, o agricultor se prepara para o trabalho.

*Vere nouo, gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, et zephyro putris se gleba resoluít,
Depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco attritus splendescere uomer.* (G. I, 43 – 46 - grifo nosso)

(Mal, no verão, de encanecidos cumes
Liquesce e escorre o gelo, e a podre gleba
Zéfiros amolentam, principie,
Depresso o arado, a me gemer o touro,
A resplandecer no sulco atrita relha.)

Como vemos, no livro I das *Geórgicas*, a chegada da primavera marca a retomada dos trabalhos pelo agricultor que, durante o inverno, teve de recolher-se e interromper a sua lida. O *uere nouo* do v. 43 é aludido pelo *uer nouum* do v. 2 do *Peruigilium*. No entanto, diferentemente da obra virgiliana, a chegada da primavera no poema não convoca à faina

¹¹¹“(…) en las *Bucólicas*, el campo es un lugar de paz para vivir agradablemente y sin preocupaciones, no un lugar para trabajar (...), mientras aquí [*Geórgicas*] Virgilio sostiene que la integración armónica del hombre con la naturaleza, su relación natural con ella, implica trabajarla”. (Hernández, 2003, p.52)

agrícola, pelo contrário, convida toda a natureza para um momento celebrativo em que são centrais a reprodução da vida e o prazer. Enquanto nas *Geórgicas*, com a chegada da primavera, o animal central do trecho, o touro (*taurus*) começa a puxar o arado, no *Peruigilium*, os animais, em especial as aves, se casam (*nubunt alites*).

O verbo *resoluit* ("solta", "dissolve") do v. 4 do *Peruigilium* já aparece no v. 44 do primeiro livro das *Geórgicas*:

*Et nemus comam **resoluit** de maritis imbribus (P.V., 4)*

*Liquitur, et zephyro putris se gleba **resoluit**, (G., I, 44)*

No *Peruigilium*, o verbo *resoluit* descreve o movimento de liberação das copas frondosas das árvores que recebem a chuva primaveril, personificando a árvore como uma mulher soltando seus cabelos; já nas *Geórgicas*, o verbo indica como o vento da primavera renova as antigas glebas ressecadas do inverno, prontas para receber o arado. Vemos, assim, como o poema do século IV utiliza os mesmos termos que nas *Geórgicas* se referiam ao trabalho do agricultor para descrever as expressões de prazer dos seres na natureza.

Retornando aos versos 323 e 324 do segundo livro das *Geórgicas*, a chegada da primavera é descrita com um tom alegre e sua importância na renovação da natureza é enfatizada pela repetição anafórica da palavra *uer*: *uer nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est, uere concordant amores, uere nubunt alites*. Ao caracterizar a primavera como útil (*utile*), o poeta indica que não privilegiará apenas o caráter contemplativo e festivo que poderia haver no começo da estação, mas mostrará como sua chegada é proveitosa para os trabalhos no campo. Os versos do *Peruigilium* que reutilizam essa repetição retratam a primavera como uma estação repleta de canções (*uer canorum*), em que os amantes entram em harmonia (*uere concordant amores*) e os pássaros se casam (*uere nubunt alites*). É uma ambientação onde há somente o prazer e a consequência desse prazer que é o renascimento da vida.

É possível, ainda, encontrar marcadores alusivos mais sutis às *Geórgicas* nos versos 2 a 4 do *Peruigilium* que expressam a aproximação da ambientação de ambos os textos. O poema, nesses versos, alude de maneira concisa a versos das *Geórgicas* que dão continuidade aos trechos já vistos que descrevem os efeitos da primavera na natureza:

*Auia tum resonant **auibus** uirgulta **canoris**,
Et **Venerem** certis repetunt **armenta** diebus. (G., II, 328-329 - grifo nosso)*

(Na ínvia mouta a soar canoros chilros,
O armento em brama certa a Vênus insta.)

O v. 328 parece ser aludido, sucintamente, no *Peruigilium* por um segmento do v. 2: *uer iam canorum*. Enquanto Virgílio explicita o papel dos pássaros na produção dos cantos primaveris, o *Peruigilium* retoma tal imagem de maneira sucinta ao deixar implícito quem produz os cantos da primavera. A presença de pássaros no cenário é atestada apenas ao final do verso seguinte, com a palavra *alites*.

Em ambos os textos também encontramos a descrição da procriação dos animais. No v. 329 das *Geórgicas* II, os rebanhos bovinos são tomados pelo domínio de Vênus (*Venerem repetunt armenta*). E não é estranho que esses animais estejam em evidência nessa passagem do poema, pois o gado, companheiro do homem do campo e essencial no preparo da terra para o plantio, é símbolo do poema didático de Virgílio.¹¹² No *Peruigilium Veneris*, como já visto acima, são as aves que se casam. Os pássaros também são personagens relevantes no poema, pois é por meio da comparação com eles, que a *persona* poética do autor se define.¹¹³ Notamos, portanto, como cada um dos poemas privilegia o enlace e reprodução dos animais mais importantes e simbólicos dentro de cada obra.

A primavera do *Peruigilium* é uma estação em que a chuva está muito presente e, mais do que aguardar a terra, é uma chuva que fertiliza a terra. A palavra utilizada no poema é *imber* (que traduzimos como “aguaceiro” para manter o gênero masculino) e vem acompanhada em (quase) todas as ocasiões pelo adjetivo *maritus* que, com o sentido de “fértil, fecundante”, é registrado em textos a partir do século IV d.C.¹¹⁴ A segunda ocasião em que a palavra *imber* aparece no texto, na descrição do nascimento de Vênus das águas do mar, é a única em que ela não é acompanhada por *maritus*. Nesse caso, o termo aparece adjetivado pela palavra *marinis*, “marinho” que foneticamente é muito semelhante a *maritis*. Em alguns manuscritos, *marinis* foi substituído por *maritis*.¹¹⁵ Fumagalli (2019, p. 51), por exemplo, defende que *maritis* seria mais adequado, pois poeticamente indicaria, junto com *cruore*, o sêmen e o sangue do testículo mutilado de Urano que, mesclados à água do mar, teriam formado a espuma da qual nasceu Vênus. Vejamos os três versos em que *imber* é utilizado no texto:

¹¹² “Certas condições práticas de realização dos trabalhos rurais antigos, por fim, fazem dos bois de arado, não mais, diríamos, ‘coadjuvantes’, mas diletos colaboradores do homem do campo em seus cotidianos esforços para sobreviver.” (Trevizam, 2019, p. 13).

¹¹³ No verso 90 do *Peruigilium Veneris*, o autor se compara a uma andorinha, especificamente se referindo a Filomela, irmã de Procne que no mito foram transformadas em pássaros: uma como andorinha, a outra como rouxinol.

¹¹⁴ Cf. *Thesaurus Linguae Latinae*, p. 404. Disponível em : <https://publikationen.badw.de/en/thesaurus/lemmata#58011>.

¹¹⁵ Na edição de Rivinus (1644) encontramos *marinis*; nos manuscritos dos códices *Salmasianus*, *Thuaneus* e *Vindobonensis*, a palavra é *maritis*.

*Et nemus comam resoluit de **maritis imbribus** (P.V., 4 - grifo nosso)*

(e o bosque solta sua folhagem com os férteis aguaceiros.)

*Fecit undantem Dionen de **marinis imbribus** (P.V., 11- grifo nosso)*

(criou Dione ondeante das águas marinhas)

*In sinum **maritus imber** fluxit almae coniugis (P.V., 61- grifo nosso)*

(o aguaceiro fecundante escorreu para o ventre da esposa nutridora)

Apesar de entendermos o adjetivo *maritus* aqui como “fértil”, enquanto substantivo, essa palavra significa “homem casado, marido”. Esses dois sentidos se sobrepõem no poema, já que o casamento é um dos temas principais da obra e a chuva ocupa o papel masculino na procriação dos seres da natureza.

A palavra *imber* é a única no poema que se refere às chuvas primaveris, e funciona como um marcador alusivo que relembra as chuvas primaveris descritas nas *Geórgicas*, como vemos abaixo:

*Quid tempestates autumni, et sidera dicam?
Atque, ubi iam breuiorque dies, et mollior aestas,
Quae uigilanda uiris, uel cum ruit **imbriferum uer**,
Spicea iam campis cum messis inhorruit et cum
Frumenta in uiridi stipula lactentia turgent?
Saepe ego, cum flauis messorum induceret aruis
Agricola, et fragili iam stringeret hordea culmo,
Omnia uentorum concurrere proelia uidi;
Quae grauidam late segetem ab radicibus imis
Sublime expulsam eruerent; ita turbine nigro
Ferret hiems culmumque leuem, stipulasque uolantes.
Saepe etiam immensum coelo uenit agmen aquarum,
Et foedam glomerant tempestatem **imbribus atris**
Collectae ex alto nubes: ruit arduus aether
Et pluuia ingenti sata laeta, boumque labores
Diluit: implentur fossae, et caua flumina crescunt
Cum sonitu, feruetque fretis spirantibus aequor. (G., II, 311-327)*

(Astros e temporais direi do outono?
Que desvelo é mister se, manso o estio,
Decresce o dia? ou como, em primavera
Imbrífera, a espigar hirto o plantado
Leitoso amoja o grão na verde cana?
Flavo campo a ceifar-se, os molhos frágeis
Do farro já se atando, em luta os ventos
Soltos vi desraigada arrebatarem
Prenhe seara, e negro torvelinho
Colmo e paveias dissipar voantes.

Dilúvio imenso muita vez desaba,
 Sobranceiros nublados aglomeram
 Feia tormenta: o éter rui sublime;
 A obra dos bois e alegres sementeiras
 Granizo alui; as valas extravasam,
 Intumescem bramando os fundos rios,
 Túrbido ronca o pélagos estuoso.)

Nessa passagem, Virgílio caracteriza a primavera como *imbriferum* e chama os aguaceiros negros de *imbribus atris*. No texto virgiliano, contudo, esse fenômeno da natureza é retratado como algo que pode, também, destruir o trabalho do agricultor. Diferentemente do *imber* descrito no *Peruigilium* que só traz bonanças, o *imber* nas *Geórgicas* pode ser perigoso e violento.¹¹⁶ Virgílio expõe, desse modo, um aspecto negativo da primavera, em contraste tanto com a visão celebrativa e sempre positiva do *Peruigilium Veneris* quanto com sua própria obra, considerando que na passagem já vista do livro II (vv. 324-325 e 328-329) o poeta descreve as mudanças benéficas trazidas pela primavera.

Podemos, assim, observar que em ambas as obras a primavera tem uma função semelhante: a de trazer a renovação. No entanto, sua representação se difere quanto às tonalidades, as cores que essa estação adquire em ambas as obras. No *Peruigilium*, a primavera é uma temporada luminosa, é tempo do ócio, da celebração, dos prazeres e da reprodução, quando tudo é aprazível e as chuvas são uma dádiva. Nas *Geórgicas*, além das benesses trazidas pela estação - a renovação da natureza que permite o feliz retorno do agricultor ao seu trabalho no campo -, a primavera tem também uma faceta sombria e violenta por causa das tempestades arrasadoras que se precipitam nesta estação.

3.2. *Hieros gamos*

Em seu segundo verso, o *Peruigilium Veneris* apresenta, em uma frase gnômica, com o verbo no presente, um importante episódio que será narrado adiante: a criação do mundo na primavera por meio das núpcias sagradas entre o Éter e a Terra, o chamado *hieros gamos*.

Ver nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est (P.V., 2 - grifo nosso)

(É primavera nova, é já a primavera das canções; na primavera nasceu o mundo)

¹¹⁶ Também em *De rerum natura* temos a descrição de violentas chuvas primaveris em I, 803-811; V, 737-740; VI, 357-378.

Essa frase mostra, já no início do texto, a filiação do poema a uma longa tradição poética e filosófica que tem o *hieros gamos* como tema ou dogma. Mynors (1990, p. 140) indica que temos registros de narrações desse mito de forma semelhante ao que vemos no *Peruigilium Veneris* desde o século V a.C., em alguns fragmentos que nos restaram de Ésquilo e Eurípides.¹¹⁷ Quanto à tradição filosófica, Barton (2018, p. 119) afirma que o poema se insere numa tradição filosófica mais popular, isto é, nele podem-se encontrar traços de correntes filosóficas mais popularizadas, não se restringindo exatamente a essa ou àquela, o que é corroborado por Fumagalli (2019, p. 63):

Segundo alguns estudiosos, o autor anônimo do *Peruigilium*, nestes versos, é afetado por uma ‘vulgata filosófica comum’, que era transversal a diversas escolas, mas que em nossa breve obra encontra uma linguagem influenciada pelo estoicismo.¹¹⁸

Os v. 59 a 62 do *Peruigilium* expandem a narração do *hieros gamos*:

*Cras erit quo primus Aether copulauit nuptias,
Vt pater totum crearet uernis annum nubibus:
In sinum maritus imber fluxit almae coniugis,
Vnde foetus mixtus omnis aleret magno corpore.* (P.V., 59 - 62 - grifo nosso)

(Amanhã será o dia em que primeiro o Éter se enlaçou em núpcias para que o Pai criasse o ano inteiro com suas brumas primaveris, o aguaceiro fecundante escorreu para o ventre da esposa nutridora de onde, misturado ao imenso corpo, nutre todos os seus frutos.)

Nestes versos, observamos a cópula entre esses dois personagens: o Éter (*Aether*), também chamado de pai (*pater*), e a terra, aqui chamada de esposa nutridora (*almae coniugis*). O aguaceiro fecundante que encontramos na primeira estrofe do poema (*maritis imbribus*, v. 4) reaparece aqui (*maritus imber*) penetrando o interior, o ventre (*in sinum*), da terra. Vemos, claramente, a metáfora de uma relação sexual: o aguaceiro (*imber*, substantivo masculino) embrenha-se na esposa (*coniugis*, aqui um substantivo feminino) a fim de produzir uma prole (*foetus*). Essa cena evidencia que, desde o começo do poema, o que vemos é uma chuva-sêmen que nutre a terra e faz com que ela frutifique. Isso explicaria a predileção da palavra *imber*, palavra do gênero masculino, para expressar esse fenômeno natural, e não *pluuia*, palavra do gênero feminino. Mais do que isso, a palavra *imber* é um importante marcador alusivo, que traz

¹¹⁷ Ésquilo, fr. 44 N² e *Denaidēs* fr. 125; Eurípides, fr. 898 N².

¹¹⁸ “Secondo alcuni studiosi l’anonimo autore del *Peruigilium*, in questi versi, risente ‘di una comune vulgata filosofica’, che era trasversale a diverse scuole, ma che nella nostra operetta trova un linguaggio influenzato dallo stoicismo.” (Fumagalli, 2019, p. 63)

novamente as *Geórgicas* à mente. Toda a narração do *hieros gamos* no *Peruigilium* é abundante em marcadores alusivos que rememoram a narração do *hieros gamos* no segundo livro das *Geórgicas*, no chamado *hino à primavera*, o qual é narrado em três versos, um a menos que no *Peruigilium*:

*Tum pater omnipotens fecundis imbribus aether
Coniugis in gremium laetae descendit, et omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fetus.* (G., II, 325– 327 - grifo nosso)

(No verão desce o ar à esposa alegre,
De água, potente pai, lhe asperge o grêmio,
Grande em seu corpo grande engendra filhos.)

Como podemos observar, o *Peruigilium Veneris* narra o *hieros gamos* com vocabulário muito semelhante, às vezes até idêntico, ao utilizado nas *Geórgicas*. Em ambos, por exemplo, usam-se as palavras *pater* e *aether* para identificar o protagonista masculino do mito. Podemos entender esse *pater* como Júpiter, pai dos deuses.¹¹⁹ Na obra de Virgílio frequentemente o termo é usado para se referir a Júpiter em suas ações contra ou a favor dos homens, ao manipular elementos da natureza, trazendo tempestades terríveis, como em *Geórgicas* I, 328,¹²⁰ ou, como vemos na narração do *hieros gamos*, como portador de chuvas benéficas ao ciclo da natureza.¹²¹ No *Peruigilium*, o Júpiter benéfico se adequa ao texto, uma vez que todos os elementos e personagens atuantes no poema são benevolentes. Em ambas as obras, a terra é identificada com a palavra *coniugis*, esposa. Mas enquanto no *Peruigilium* ela é nutriz, *almae* - tal qual a Vênus de Lucrécio no v. 2 de *De rerum natura*-, nas *Geórgicas* ela é personificada ao receber o adjetivo *laetae*, fecunda.

Além das semelhanças de vocabulário, a disposição dos termos nos versos do *Peruigilium* e das *Geórgicas* mostram a figura da terra, *coniugis*, em posição de destaque, no início e no fim dos versos, respectivamente.

- a) no *Peruigilium*: *in sinum maritus imber fluxit almae coniugis*;
- b) nas *Geórgicas*: *coniugis in gremium laetae descendit*;

¹¹⁹ Segundo Conington e Nettleship (1898, p. 259, nota ao v. 325), alguns identificam o Éter e a Terra como Júpiter e Juno, como podemos ver na *Iliada*, XIV, 346 - 351.

¹²⁰ *Iipse Pater, media nimborum in nocte, corusca/ Fulmina molitur dextra; quo maxima motu/ Terra tremat, fugere ferae, et mortalia corda/ Per gentes humilis strauit pavor (...)* (G., I, 328-331) ("Da procela no horror fulmina o Padre/ Com destra coruscante; a cujo impulso/ Treme a terra comota, animais fogem,/ Prostra o pavor e humilha humanos peitos.")

¹²¹ Segundo Gale (2000, p. 61-62), nas *Geórgicas*, Virgílio constrói a imagem de Júpiter mesclando o Zeus da Idade de Ouro, presente na obra de Hesíodo, que pune a humanidade, e o Zeus rígido, mas benevolente, dos estoicos, que acreditavam que o sofrimento e as dificuldades eram importantes para se alcançar a virtude.

A terra, no *Peruigilium*, pode identificar-se com a própria Vênus pelo reuso do adjetivo *alma*, que tornou-se memorável no *incipit* de Lucrécio ao caracterizar a deusa. Temos, então, uma terra-Vênus que recebe a chuva fecundante em seu seio, *sinum*, palavra que tem um uso abundante nas elegias amorosas.¹²² A palavra, antes de tudo, descreve qualquer coisa que seja curva, sinuosa, côncava.¹²³ Sendo assim, além da ideia de seio, colo, o termo pode nos fazer conceber a ideia de uma terra cujo corpo é sinuoso como o de uma mulher, ou ainda, pode representar o próprio órgão genital feminino e o útero, por sua forma côncava. Essa imagem é bastante adequada considerando o verbo utilizado para descrever o movimento da chuva: *fluxit*. O verbo nos apresenta o movimento fluido da água que contorna as curvas da terra, tal qual o movimento de um rio que corre sinuosamente.¹²⁴ A cena do *hieros gamos* no *Peruigilium* é cheia de tons eróticos, quase elegíacos, que de certa forma se afastam do tom elevado da poesia didática de Virgílio.

Virgílio segue a tradição de Lucrécio, como veremos abaixo, e utiliza a palavra *gremium*, que pode significar colo, mas também se refere a algo que tem uma grande massa, como a terra preparada para o plantio.¹²⁵ Apesar de estar em um contexto de poesia de tom elevado, *gremium* também tem um uso frequente na poesia elegíaca, referindo-se ao colo, seios, no corpo feminino.¹²⁶ O movimento da chuva em direção a esse colo, por sua vez, é descrito pelo verbo *descendit*, que tem como primeiro sentido simplesmente “descer, cair”,¹²⁷ e nos faz imaginar um movimento em linha reta, bem mais contido que o *fluxit* do *Peruigilium*. No entanto, o uso de um vocabulário também elegíaco, como o termo *gremium*, traz algo de erótico, ainda que com sutileza, ao poema virgiliano. Vemos, assim, que não há um contraste absoluto entre o tom elevado das *Geórgicas* e o tom erótico do *Peruigilium*, pois no poema de Virgílio também é possível encontrar, mesmo que mais sutilmente, nuances de erotismo na relação descrita pelas núpcias sagradas.

¹²² Pichon (1991, p. 264) elenca 27 usos de *sinum* na elegia erótico-amorosa romana no mesmo sentido em que é usado no *Peruigilium*.

¹²³ Segundo Lewis & Short (1958, p.1709): “I. In gen., a bent surface (raised or depressed), a curve, fold, a hollow, etc.”.

¹²⁴ Em Lewis & Short (*op.cit.*, p.763) o primeiro sentido de *fluxo* é *to flow*, como um rio : “I. Lit.: per amoenam urbem leni fluit agmine flumen, Enn. ap. *Macr. S. 6, 4. (...)*”.

¹²⁵ No *Thesaurus Linguae Latinae* (p. 2318) o primeiro sentido de *gremium* é “*magnus aceruus, massa, pagus*”. Disponível em: < <https://publikationen.badw.de/en/thesaurus/lemmata#45399> >. Em Lewis & Short (*op.cit.*, p. 830) o primeiro sentido se refere a parte do corpo: “I. *the lap, bosom* (freq. and class.; cf. *sinus*).”

¹²⁶ Pichon (1991, p. 162) lista 14 usos de *gremium*, no sentido de colo feminino, na poesia elegíaca erótico-amorosa.

¹²⁷ Em Lewis & Short (1958, p. 554): “I. *perf. redupl.*: descendidit, Valer. Antias ap. Gell. 7, 4 *fin.*; and, descendiderant, Laber. *ib.*; *perf.*: desciderunt, Inscr. Frat. Arv. 13 Henzen.), *v. n.*, *to come down*; and of inanimate subjects, *to fall, sink down, to descend*, opp. *to ascendo* (class. and freq.)”.

Também observamos que nos dois textos, igualmente, são usadas variações das mesmas palavras para descrever a terra como um grande corpo que, misturado ao aguaceiro fértil, nutre seus frutos:

- a) no *Peruigilium*: *foetus mixtus omnis aleret magno corpore*;
- b) nas *Geórgicas*: *et omnes/ magnus alit, magno commixtus corpore, fetus*;

Em *De rerum natura* encontramos também a descrição do *hieros gamos*:

*postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether
in gremium matris terrai praecipitavit;
at nitidae surgunt fruges rami que virescunt
arboribus, crescunt ipsae fetu que gravantur. (D.R.N., I, 250-253)*

(Por fim as nuvens se desfazem quando o éter criador
a elas no colo da mãe terra precipita; e viçosos
os pomos surgem e as folhagens verdejam pelas árvores
e essas mesmas são abastecidas por frutos também.)¹²⁸

A partir desses versos, notamos a presença de Lucrécio na descrição do *hieros gamos* em Virgílio. É evidente nas *Geórgicas* o reuso dos termos presentes nos versos de Lucrécio: *imbres, pater aether, in gremium*. Virgílio, porém, trocou *matris terrai* por *coniugis laetae* e *praecipitavit* por *descendit*. Em Lucrécio, o termo *mater* é usado para designar a origem das coisas, não necessariamente uma mãe, de fato.¹²⁹ Lucrécio descreve a terra como a origem das árvores, no caso, sem relacioná-la com uma divindade. Diferentemente dos verbos utilizados por Virgílio e pelo *Peruigilium*, não parece haver um sentido sexual atestado para o verbo *praecipito*, que, na passagem, indica o movimento de queda da chuva do céu em direção à terra.¹³⁰ A maneira como o *hieros gamos* é narrado no *De rerum natura* parece tentar chegar o mais próximo possível de uma descrição racional, didática, desse evento. Segundo Gale (2000, p. 115), em Lucrécio, “os mitos são racionalizados e, dessa forma, são descartados como relatos verdadeiros dos processos naturais, mas a linguagem mitológica é mantida como uma maneira atrativa e vívida de descrever o mundo natural.”¹³¹ Sendo assim, as figuras do *pater aether* e da *matris terrai* não se relacionam com divindades, tal qual vemos nas *Geórgicas* e no

¹²⁸ Toda a tradução de *De Rerum Natura* utilizada aqui é Leandro César Albuquerque de Freitas (2018, p. 245) - vide bibliografia para referência completa.

¹²⁹ Freitas, 2018, p. 55.

¹³⁰ Segundo Lewis & Short (1958, p.1413): “I. *to throw or cast down headlong, to precipitate* (class.; syn.. deicio, deturbo, proruo) (...) II. *Neutr., to hasten or rush down, to throw one's self down, rush headlong, sink rapidly, to fall* (class., but only of involuntary falling; cf. I. A.)”. Mas não queremos dizer com isso que o significado do verbo neste verso esteja fechado, restrito a esses sentidos.

¹³¹ “The myths are rationalized, and thus disposed of as serious accounts of natural processes, but mythological language is retained as an attractive and vivid way of describing the natural world.” (Gale, 2000, p. 115).

Peruigilium, mas são apenas formas poéticas para descrever eventos naturais, pois, ainda de acordo com Gale (*op. cit.*, p. 117) na descrição do *hieros gamos* em Lucrécio, “todo o ciclo natural é atribuído como trabalho da *natura*”.¹³²

A comparação do trecho de Lucrécio com os anteriores, evidencia que as três obras estão ligadas por meio de uma relação intertextual: o *Peruigilium* alude às *Geórgicas* que, por sua vez, aludem a *De rerum natura*. Mas, apesar de as semelhanças linguísticas entre *De rerum natura* e *Geórgicas* serem maiores, é possível observar que o *Peruigilium* alude à obra de Lucrécio, ainda que em muitos momentos mediado pela obra virgiliana - o uso do adjetivo *alma* (*P.V.*, v. 61), por exemplo, traz forte e diretamente o universo lucreciano para o poema.

Assim, pela presença de Lucrécio nas duas obras, podemos inferir a presença do epicurismo, corrente filosófica a que o autor de *De rerum natura* se filiava. As *Geórgicas* e o *Peruigilium* não necessariamente aludem ao epicurismo de Lucrécio para reproduzir suas ideias, mas também e principalmente, diríamos, para discordar delas. Grosso modo, o epicurismo defendia a busca do prazer por meio da serenidade, moderação e enfrentamento do medo da morte e dos deuses. É esse último aspecto da filosofia epicurista que nos interessa aqui: Epicuro, o fundador dessa doutrina filosófica, acreditava que os deuses existiam,

mas seriam seres perfeitos que não se misturam às imperfeições e às vicissitudes da vida humana. Os deuses viveriam em perfeita serenidade nos espaços que separam os mundos. Sua perfeição suprema constitui o ideal a que aspiram os sábios e deve ser objeto de culto desinteressado; não teria sentido adorá-los de maneira servil, temerosa e interesseira, pois eles desconhecem o mundo imperfeito dos homens e de modo algum atuam sobre ele.¹³³

Porém, diferentemente do que pregava Lucrécio, vemos nas *Geórgicas* e no *Peruigilium* a atuação dos deuses sobre o mundo, influenciando a vida dos homens. Vimos, no item anterior (3.1), que nas *Geórgicas* Júpiter é retratado como um deus capaz de criar chuvas e outras condições climáticas que podem ser terríveis ou benéficas. No *Peruigilium*, é Vênus a própria força criadora que impulsiona a recordação do *hieros gamos* e, conseqüentemente, a renovação da vida:

*Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.
Perque caelum perque terras perque pontum subditum,*

¹³²“(…) the briefer version of the *hieros gamos* in book 1, where the whole natural cycle is ascribed to the work of *natura*.” (Gale, 2000, p. 117, nota 6).

¹³³ Joyau e Ribbeck, na introdução da edição sobre Epicuro da coleção “Os Pensadores” (1985, p. 8)

*Peruium sui tenorem seminali tramite
Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias.* (P.V., 63-67 - grifo nosso)

(Ela mesma, as veias e a mente, com um sopro penetrante,
dentro de si governa, procriadora de forças ocultas
e pelo céu e pela terra e pelo mar sotoposto
inundou seu curso pérvio ao fluxo seminal
e ordenou ao mundo que conhecesse as vias do nascer.)

Neste trecho, Venus (*ipsa*) recebe o epíteto de *procreatrix*, a procriadora. Devemos enfatizar o uso do verbo *gubernat*, que indica o quão poderosa é a influência da deusa nos ciclos da natureza, uma vez que significa "governar", "gerir", e, na linguagem náutica, "dirigir um navio". Ela é capaz de penetrar em todos os lugares e seres para nos ensinar como reproduzir a vida.

Essa descrição do poder de Vênus aparece também no início do livro I de *De rerum natura*, em que Lucrécio destaca o poder da deusa de governar toda a natureza.

*denique per maria ac montis fluviosque rapacis
frondiferasque domos avium camposque uirentis
omnibus incutiens blandum per pectora amorem
efficis ut cupide generatim saecla propagent.
quae quoniam rerum naturam sola gubernas.* (D.R.N., 17-21)

(Por fim, pelos mares e montes e rios arrebatadores,
e pelas ramalhudas casas das aves e campos virentes
às coisas todas inspirando amor brando aos corações,
fazes com que cupidamente os seres procriem por espécies;
e uma vez que tu só a natureza das coisas governas)

Entendemos o verbo *gubernat*, no *Peruigilium*, como o principal marcador alusivo a esta passagem, pois nos parece que alude diretamente a Lucrécio, sem a “intermediação” de Virgílio. Podemos também assumir o *De rerum natura* como uma inspiração comum aos dois textos, no entanto, enquanto a obra de Lucrécio exclui a participação dos deuses e apenas usa a linguagem mitológica como atrativo para a narrativa dos processos naturais, as *Geórgicas* e o *Peruigilium* enfatizam a influência divina sobre a natureza.¹³⁴

Silva (2016, p. 32) levanta o questionamento sobre a presença tão forte de Vênus na obra de Lucrécio, uma vez que ele não crê na influência dos deuses sobre o mundo. Ela assim resume as principais explicações dos críticos para essa aparente contradição:

¹³⁴ Segundo Gale (2000, p. 71) enquanto Virgílio descreve a benignidade da primavera como um presente dos deuses (II, 345), Lucrécio racionaliza o papel do céu e da terra (descritos como divindades por Virgílio) na criação do mundo e dos homens (II, 991-997).

a) Lucrécio segue a tradição poética da invocação, presente, por exemplo, em Homero e Hesíodo (...); b) o poeta confere à sua obra um tom romano ao invocar sua *genetrix*, sua ancestral; c) ele honra Mêmio ao invocar a deusa patrona de sua família; d) faz uma homenagem à Afrodite de Empédocles; e) o poeta vê Vênus como uma representação alegórica de cada força criativa na natureza.”

Considerando o exposto por Silva e na esteira de Gale (200, p. 100), que, como citado acima, afirma que em Lucrécio os mitos são racionalizados e que o poeta mantém "a linguagem mitológica como uma maneira atrativa e vívida de descrever o mundo natural", Vênus nos parece ser "representação alegórica de cada força criativa na natureza." As duas obras, por conseguinte, aludem a *De rerum natura*, evocando a atmosfera epicurista de Lucrécio, mas se opõem a ele ao atribuir às divindades a origem dos processos da natureza. Como podemos observar, ao recuperar de Lucrécio o papel de Vênus como uma potência que governa o universo e de Virgílio a descrição da criação do mundo pelas núpcias sagradas do Éter e da Terra, o *Peruigilium Veneris* traz à memória toda a tradição poética que tem o *hieros gamos* como tema poético. Na composição do poema, em sua teia alusiva, encontramos a alusão a Virgílio e a Lucrécio, a este último diretamente ou muitas vezes mediada por Virgílio, e sua inovação é colocar Vênus como a força cósmica que provoca a criação do mundo a partir do *hieros gamos*. A aproximação da narrativa das núpcias sagradas entre as *Geórgicas* e o *Peruigilium* se dá pela via da linguagem que, em maior ou menor grau, erotiza a cena mitológica, em diferenciação ao *De rerum natura*, em que a cena não é erotizada. No *Peruigilium* o sentido erótico parece mais evidente, enquanto nas *Geórgicas* ele se esconde atrás do tom elevado da poesia didática. A potência de Vênus é fortemente sentida no *Peruigilium*, e o amor e seu erotismo estão muito presentes no poema, como mostraremos abaixo.

3.3. A potência do Amor

Vênus, desde a primeira estrofe do *Peruigilium Veneris*, por meio do epíteto *amorum Copulatrix*, “Copuladora dos amores”, é identificada como uma divindade cujo poder é fundamental para a procriação dos seres na primavera. Ao longo do poema, descreve-se como a deusa atua sobre todas as esferas da natureza. Ela assume um posto de divindade cósmica e, por meio do poder que emana, o amor, é responsável, inclusive, pelo próprio *hieros gamos*, cujo

resultado foi a criação de tudo o que existe.¹³⁵

*Cras erit quo primus Aether copulauit nuptias.
Vt Pater totum crearet uernis annum nubibus,
In sinum maritus imber fluxit almae coniugis,
Vnde foetus mixtus omnis aleret magno corpore.
Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.
Perque caelum perque terras perque pontum subditum,
Peruium sui tenorem seminali tramite
Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias. (P.V., 59-67)*

(Amanhã será o dia em que primeiro o Éter se enlaçou em núpcias para que o Pai criasse o ano inteiro com suas brumas primaveris, o aguaceiro fecundante escorreu para o ventre da esposa nutridora de onde, misturado ao imenso corpo, nutre todos os seus frutos. Ela mesma, as veias e a mente, com um sopro penetrante, dentro de si governa, procriadora de forças ocultas e pelo céu e pela terra e pelo mar sotoposto inundou seu curso pérvio ao fluxo seminal e ordenou ao mundo que conhecesse as vias do nascer.)

Essa passagem, que já nos é conhecida, descreve o ápice do poder de Vênus: sua força penetra, imperiosamente, em todos os lugares e em todos os corpos. O verbo *iussit*, “ordenou”, marca a obrigatoriedade dessa influência, ninguém tem a escolha de não se submeter ao poder de Vênus. Essa força irrefreável e irresistível demonstra o poder da deusa e gera um resultado positivo, pois é por meio dele que, segundo a obra, o mundo conheceu “as vias do nascer” (*nosse nascendi uias*).

Ainda em outras passagens do poema, o verbo *iussit* é utilizado para expressar as transformações realizadas a mando de Vênus na natureza. É a deusa, por exemplo, quem faz soprar o vento primaveril - o Favônio ou Zéfiro - e impulsiona a abertura dos botões das flores. Ela ordena que as rosas, flores que aqui são personificadas como noivas, se casem:

*Ipsa surgentes papillas de Fauoni spiritu
Vrget in nodos tumentes; ipsa roris lucidi,
Noctis aura quem relinquit, spargit umentis aquas.
Et micant lacrimae trementes de caduco pondere:
Gutta praeceps orbe paruo sustinet casus suos.
En pudorem florulentae prodiderunt purpurae:
Vmor ille, quem serenis astra rorant noctibus,
Mane uirgineas papillas soluit umentis peplo.
Ipsa **iussit** mane ut udae uirgines nubant rosae:
Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis
Deque gemmis deque flammis deque solis purpuris,*

¹³⁵ Fumagalli, 2019, p. 27.

*Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea,
Unico marita uoto non pudebit soluere. (P.V., 14-26)*

(ela mesma impele os brotos que desabrocham pelo sopro do Favônio em nós intumescentes; ela mesma asperge as úmidas águas do orvalho luminoso que a brisa da noite deixou pra trás. E brilham as lágrimas tremeluzentes com o peso lasso: uma gota pênsil suspende sua queda da pequena órbita. Eis, as púrpuras floridas revelaram o pudor: aquele fluido que as estrelas orvalharam nas noites serenas pela manhã solta do umente manto os brotos virginais. Ela mesma ordenou que, de manhã, as úmidas rosas virgens se casem: feita do sangue de Cípris e dos beijos do Amor e dos botões e das chamas e do fulvo do sol. Amanhã o rubor, que se escondia coberto pela veste ígnea a noiva, com um único voto, não se envergonhará de dissipar.)

É notável como o vocabulário associado às ações de Vênus e à caracterização das rosas evoca umidade (*roris, umentis aquas, lacrimae, gutta, umor, spargit, rorant, udae*), luminosidade (*lucidi, aura, purpurae, astra, solis purpuris*) e calor (*purpurae, flammis, ruborem, purpuris, ignea*). Todos esses elementos sinestésicos combinados parecem sugerir a imagem do clímax de uma relação sexual, ao colocar sob nossos olhos uma cena repleta de fluidos, calor e prazer, trazendo novamente certo tom erótico-elegíaco ao poema. As rosas virgens (*uirgines*) se casam e não terão vergonha em se despir para seus amados, como podemos interpretar. No *Peruigilium Veneris*, toda influência da deusa é positiva, pois acarreta a renovação da vida, as celebrações nupciais e o prazer.

Esse prazer é sentido também pelos campos, impelido por ele a (re)produzir. A presença de Vênus e de seu filho, o Cupido, no ambiente rural, evidencia a influência da deusa sobre a potência produtiva do campo.

*Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt;
Ipse Amor, puer Dionae, rure natus dicitur.
Hunc, ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu; (P.V., 76-78 -grifo nosso)*

(O prazer fecunda os campos, os campos sentem Vênus,
O próprio Amor, filho de Dione, no campo dizem ter nascido.
Ele, enquanto a terra paria, ela mesma o segurou no colo;)

Observamos nessa passagem uma *uariatio* para descrever o espaço rural sob o poder de Vênus: a princípio usa-se a anáfora e o poliptoto *rura/rure* e em seguida o substantivo *ager* de mesmo campo semântico. É possível que essa variação faça alusão às *Geórgicas*. No primeiro livro da obra de Virgílio, após introduzir o louvor à primavera, o poeta descreve como

o vento Zéfiro (ou Favônio) com seu calor estimula a produção dos campos e o nascimento da relva e das videiras.

*Parturit almus ager: Zephyrique tepentibus auris
Laxant arua sinus; superat tener omnibus humor;
Inque novos soles audent se gramina tuto
Credere; nec metuit surgentes pampinus Austros,
Aut actum coelo magnis Aquilonibus imbrem;
Sed trudit gemmas, et frondes explicat omnes. (G., II, 330-335)*

(Pare alma veiga, aos tépidos favônios
Frouxando o seio, fino humor transpira;
Aos novos sóis a relva ousa fiar-se;
Nem teme o pâmpano o furor austrino
Ou de Áquilo as tormentas; a videira
Borbulha, agoma, desabrocha as folhas.)

A estrutura do segmento do v. 78 no *Peruigilium* inverte as posições do original virgiliano, mas os elementos são quase os mesmos: *ager cum parturiret*, no *Peruigilium*; *parturit almus ager*, nas *Geórgicas*.¹³⁶ Em ambos os textos, o campo (*ager*) é o sujeito e o verbo é o mesmo, parir (*parturio*), apenas em tempos e modos distintos (*parturiret*, no imperfeito do subjuntivo; *parturit*, no presente do indicativo). O sujeito e o verbo nos dois casos são separados, no *Peruigilium*, pela conjunção *cum* e, nas *Geórgicas*, pelo adjetivo *almus*, “nutridor, frutuoso”, que já vimos no gênero feminino caracterizando Vênus, em Lucrecio, e a terra, no próprio *Peruigilium*.

Ao fazer essa alusão às *Geórgicas*, o *Peruigilium* enfatiza a importância da primavera para a produção dos frutos da terra e a relação de Vênus e seu poder com a produtividade dos campos. Essa alusão transporta para dentro do *Peruigilium Veneris* o ambiente agrícola das *Geórgicas*. Ao atribuir a Vênus também o domínio dos campos, vemos uma forte aproximação entre ela e Ceres, a deusa romana da agricultura, que é invocada no próêmio do livro I das *Geórgicas*:

*(...) Vos clarissima mundi
Lumina, labentem coelo quae ducitis annum,
Liber et alma Ceres, (...)* (G., I, 5-7)

((...)) Luzeiros do orbe,
Líbero e alma Ceres, guias do ano
Que os céus percorre (...))

¹³⁶ É possível também observar que Virgílio, neste verso, alude a ele mesmo. A expressão *ager parturit* parece aludir à *Bucólica III*, v. 56: *et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbor* (Abrolhando o vergel e a várzea e o prado) (Tradução de Odorico Mendes, 2008, p. 69).

O adjetivo *alma* que já vimos acompanhar Vênus e a terra, no *Peruigilium*, e o campo, no segundo livro das *Geórgicas*, é também atribuído a Ceres, que, segundo a poesia de Virgílio, foi a responsável por ensinar a arte da agricultura ao homem:

*Prima Ceres ferro mortales uertere terram
Instituit (...) (G., I, 147-148)*

(A arar foi Ceres que ensinou (...))

Ceres, nas *Geórgicas*, é a deusa que permite que a terra produza e dê frutos, que cuida do agricultor e intercede por ele. Ela é a divindade que representa as benesses da natureza e ocupa, na obra de Virgílio, a função criadora que Vênus ocupa no *Peruigilium*. Ao mesmo tempo, no *Peruigilium*, a palavra *ager* é igualmente adjetivada por *almus*. Se o campo que pariu o filho de Vênus é caracterizado da mesma forma que a deusa, como *almus*, é possível enxergá-lo, no poema, como uma extensão da própria Vênus. A deusa não só domina os campos para que produzam, ela é o próprio campo, a própria terra. Temos, então, uma sobreposição dos papéis das divindades, conectadas pelo adjetivo *alma*, pois Vênus, no *Peruigilium*, parece se fundir a Ceres, assumindo sua função de nutridora dos campos.

Os versos das *Geórgicas* II, 330-335 também são aludidos pelos versos 14 do *Peruigilium*:

Ipsa surgentes papillas de Fauoni spiritu

(ela mesma, os brotos que desabrocham pelo sopro do Favônio...)

Fauoni, Favônio, como vimos, é outro nome do vento oeste primaveril, o Zéfiro, citado por Virgílio no v. 330: *Zephyrique tepentibus auris*. Também nas *Geórgicas* esse vento quente surge impelindo o brotar das plantas. As *surgentes papillas* do *Peruigilium*, por sua vez, evocam a expressão *surgentes pampinus* do v. 333. do segundo livro das *Geórgicas*. As palavras *pampinus* e *papillas* têm uma sonoridade muito próxima, são quase parônimas, pois são formadas pela mesma quantidade de sílabas - ambas são trissílabas - e nas duas temos a aliteração de sílabas formadas pela consoante /p/ seguida das vogais /a/ e /i/: PAm/PI/nus, PA/PI/llas. Quanto ao sentido, o *Peruigilium* substitui a palavra *pampinus*, termo bastante técnico usado para nomear um “ramo novo de videira que só dá folhas”,¹³⁷ por *papillas*, palavra

¹³⁷ Nota 241, ao v. 318 da tradução de Odorico Mendes do livro II das *Geórgicas* (2019, p.118).

que pode significar tanto “botão de flor” quanto “mamilos”, o que se adequa a toda a personificação das rosas e erotização do florescimento das plantas no campo que observamos na passagem dos versos 14 a 26.

O valor positivo atribuído à alma Vênus, ao Amor procriador, contrasta-se com a narração de Virgílio dos efeitos negativos do Amor no livro III das *Geórgicas*. Nas *Geórgicas*, o poder de Vênus é abordado de forma antagônica ao que observamos no *Peruigilium*. As duas obras mostram como, na natureza, nada resiste a Vênus. Nas duas obras Vênus revela todo seu poder sobre a natureza, mas, nas *Geórgicas*, observamos que nem sempre essa energia estimulada por Vênus é positiva. Segundo Trevizam (2014, p. 682) “o poeta relata a perda de controle de todas as criaturas diante dos agulhões do desejo erótico, como se tudo elas fizessem para satisfazê-lo, até a preço da própria integridade física”.¹³⁸ Vejamos:

*Omne adeo genus in terris hominumque, ferarumque
Et genus aequoreum, pecudes, pictaque uolucres
In furias ignemque ruunt: amor omnibus idem.
Tempore non alio catulorum oblita leaena
Saeuior errauit campis: nec fulnera uulgo
Tam multa informes ursi, stragemque dedere
Per siluas; tum saeuus aper, tum pessima tigris:
Heu! Male tum Libyae solis erratur in agris.
Nonne uides ut tota tremor pertentet equorum
Corpora, si tantum notas odor attulit auras?
Ac neque eos iam frena uirum, neque verbera saeua
Non scopuli, rupesque cauae, atque objecta retardant
Flumina correptos unda torquentia montes.
Ipsa ruit, dentesque Sabellicus exacuit sus,
Et pede prosubigit terram, fricat arbore costas,
Atque hinc atque illinc humeros ad uulnera durat.
Quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
durus Amor? Nempe abruptis turbata procellis
Nocte natat caeca serus freta; quem super ingens
Porta tonat coeli, et scopulis illisa reclamant
Aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,
Nec moritura super crudeli funere uirgo.
Quid lynces Bacchi uariae, et genus acre luporum
Atque canum? Quid, quae imbelles dant praelia cerui?
Scilicet ante omnes furor est insignis equarum:
Et mentem Venus ipsa dedit, quo tempore Glauci
Potniades malis membra absumpsere quadrigae.
Illas ducit amor trans Gargara, transque sonantem*

¹³⁸“Então, a leoa se esquece até dos filhotes na estação reprodutiva (v. 245-246), os ursos, na mesma época, tornam-se mais que nunca sanguinários (v. 246-248), os cavalos “estremecem” (v. 250: tremor) diante do odor das fêmeas, lançando-se contra todos os tipos de obstáculos físicos (rochedos, rios etc. v. 252-254) a fim de obtê-las, os porcos do País Sabino esfregam o dorso contra as árvores (v. 256), em intensa preparação para enfrentar os rivais por uma mesma parceira, um inominado “jovem” (v. 258) tenta atravessar um tempestuoso mar a nado para encontrar-se com a amante humana, acabando por morrer no caminho... Enfim, desenvolvendo um ponto que se pode considerar o extremo do transbordamento dos instintos eróticos – e de violência! – dos animais (...)”. (Trevizam (2014, p. 682)

*Ascanium; superant montes, et flumina tranant:
 Continuoque avidis ubi subdita flamma medullis,
 Vere magis (quia uere calor redit ossibus) illae (G. III, v. 242-272)*

(Tudo submete Amor, transporta e abrasa
 Homens, gados, voláteis, peixes, feras.
 Mais seiva erra a leoa e esquece os filhos;
 mais na brenha urso informe é carniceiro;
 Péssima a tigre, o javali braveja:
 Ai de quem então vaga em Líbios ermos!
 Vês que alvoroto lhe convulsa os membros
 Se o cavalo fareja o odor nos ares?
 Cabeções, nem flagelos, precipícios,
 Fraguras, nem torrentes o retardam
 Revolvendo pedaços da montanha.
 Rui, colmilhos amola, o chão conculca
 Sabelo cerdo, esfrega o dorso n'árvore,
 Para os golpes endure ilhais e espáduas.
 E o moço a quem verteu nos ossos fogo
 Tirano Amor? Em velha noite obscura
 Trana o turbado estreito: a porta ingente
 Troa etérea, o escarcéu nas rochas muge;
 Nem os míseros pais, nem mesmo o estorva
 Da virgem cara o fúnebre trespasso
 Por que al peleja vário Baqueu lince,
 Brabos lobos e cães, imbeles cervos?
 Na égua a raiva é sem par; e assim quis Vênus,
 Desque a dentadas Glauco laceraram
 Potníades quadrigas. Cio a arroja
 Além do Gárgaro e sonante Ascânio;
 Ela serros transpõe, transnada rios:
 Se ávida chama infiltra-lhe as medulas,
 Mais no verão quando o calor nos torna ...)

Como podemos observar, para Virgílio, a influência do amor – que acontece principalmente na primavera devido ao calor que essa estação traz – é perigosa. O vocabulário utilizado pelo poeta ao descrever a ação do desejo sobre a natureza reforça sua periculosidade. O amor, caracterizado como duro (*durus*), relaciona-se com o fogo (*ignem, flamma*), a fúria (*furias, furor*), a selvageria (como no episódio das éguas de Glauco) e a destruição. São retratados, ainda, no poema, animais como a leoa, o urso, o tigre e o javali, frequentemente caracterizados com o adjetivo *saeuus, saeua*, selvagem, furioso. As paisagens onde erram esses personagens dominados pelo amor são descritas de maneira igualmente ameaçadora: montes escarpados (*scopuli*), rios com águas que arrebata os montes (*flumina torquentia correptos montes*) e mares agitados pela tempestade na noite escura (*abruptis turbata procellis nocte caeca freta*). Como exemplo derradeiro das consequências nefastas do amor, o poeta cita o mito de Leandro e Hero, identificados no poema como *iuuenis* e *uirgo*, personagens apaixonados

que encontram a morte por causa da paixão.

As palavras usadas no *Peruigilium* para expressar o calor e o rubor trazidos pelo desejo, em uma conotação positiva, são semelhantes às palavras usadas na passagem acima para descrever o ardor da paixão, com conotação oposta. Enquanto no *Peruigilium* as rosas são feitas, entre outras coisas, das chamas (*flammis*), nas *Geórgicas*, essas chamas (*flamma*) se infiltram nas medulas, provocando terríveis comportamentos guiados pelo desejo. No *Peruigilium*, a veste ígnea (*igneae*) era o manto usado pelas noivas, já nas *Geórgicas* a palavra *ignem* representa o fogo para onde se precipitam todos os animais e homens tomados pelo desejo. As noivas virgens (*uirgines*), no *Peruigilium*, se casam e se dão ao prazer, enquanto a virgem (*uirgo*, Hero) apresentada nesse trecho das *Geórgicas* se mata ao constatar a morte de seu amado. Vemos, então, como alguns elementos que participam da descrição dos efeitos do amor no poema de Virgílio são ressignificados no *Peruigilium*. Essa ressignificação se faz necessária, uma vez que, nesse poema, o tom é majoritariamente alegre e celebrativo - podemos dizer que o tom é mais amoroso, erótico (elegíaco) -, e Vênus é a deusa criadora e benéfica que traz apenas fartura e prazer ao mundo.

A descrição dos efeitos do amor nas *Geórgicas* de certa forma adianta a descrição dos efeitos da Peste Nórica, episódio narrado ao final do mesmo livro III. De acordo com Gale (2000, p. 48), “ambos, o amor e a peste, são descritos como aflições ardentes; ambos fazem com que suas vítimas se tornem indiferentes às suas atividades habituais”.¹³⁹ Ainda segundo Gale, a Peste Nórica e o Amor, no livro III das *Geórgicas*, provocavam efeitos semelhantes naqueles que eram por eles possuídos. Ambos são forças incontroláveis e realmente devastadoras que podem atingir homens e animais – embora o relato da peste mostre o efeito da doença apenas nos animais, as consequências geradas por ela, no entanto, atingem os homens, suas atividades, sua cultura - e têm uma origem divina, sobrenatural: o Amor é impulsionado pela deusa Vênus, a peste é disseminada pela fúria Tisífone. A peste e o Amor, no relato de Virgílio, fazem com que aqueles sob seu domínio percam a razão e o controle do próprio corpo, e estejam entregues a ímpetus furiosos, à dor e ao sofrimento. A semelhança entre os efeitos do desejo e da doença mostram uma visão pessimista sobre o amor, relacionando-o com a morte.

Sendo assim, temos o panorama da representação de Vênus e, conseqüentemente, do amor nas duas obras. No *Peruigilium Veneris*, Vênus e sua influência são sempre positivas.

¹³⁹ Gale, 2000, p. 48: “Both *amor* and the plague are described as ‘fiery’ afflictions (215, 244, 272; 479, 482, 505,512); both cause their victims to become indifferent to their usual pursuits (216; 498f., 520–2).”

Ela é a copuladora, a criadora, a nutriz, tal qual Ceres nas *Geórgicas*. Seu poder é fundamental para a continuidade da vida, para a renovação dos ciclos da natureza. Ela é, também, a própria terra que produz seus frutos. Essa imagem complexa de Vênus, formada por diferentes sobreposições de elementos, pode ser reforçada pela lembrança dos primeiros versos do *De rerum natura* em que o poeta invoca a deusa como *alma Venus*. Esse adjetivo é rememorado no *Peruigilium* para caracterizar a terra (*coniugis*) e o campo (*ager*), ao mesmo tempo em que nas *Geórgicas* é atribuído a Ceres. Vemos, nessa relação, novamente, um esboço da complexa teia alusiva que se cria entre o *Peruigilium Veneris*, as *Geórgicas* e o *De rerum natura*, desta vez na concepção da figura de Vênus.

Nas *Geórgicas*, a deusa e o amor não são puramente negativos. O poder de Vênus é responsável por aquecer o mundo na primavera e fazer brotar as vinhas. Ela é, na obra de Virgílio, parte da força da natureza, que impulsiona as mudanças necessárias para favorecer o trabalho do agricultor. Porém, sua face negativa também é revelada pelo poeta: a influência de Vênus, quando descontrolada, pode provocar a morte tal qual uma peste, o que não é exposto no *Peruigilium*. Considerando as diferenças entre o negativo e o positivo na caracterização da figura de Vênus nas *Geórgicas*, que implica um jogo entre luz e trevas, discutiremos abaixo como são construídas, pintadas, as cenas em ambas as obras.

3.4. Luz e sombra

De acordo com a crítica, Virgílio pinta seus versos nas *Geórgicas* utilizando uma espécie de técnica de *chiaroscuro*, intercalando tons sombrios e luminosos entre os livros que compõem sua obra.¹⁴⁰ Os livros seriam assim divididos: I e III abordando temas mais sombrios e pessimistas e II e IV apresentando temas mais luminosos e otimistas. Gale (2000, p. 23) resume essa alternância de tons enfatizando os contrastes entre os finais de cada livro:

o livro I termina com a perversão da agricultura pela guerra, contrastando com o “louvor à vida no campo” no final do livro 2, em que homem e natureza colaboram um com o outro e o agricultor vive uma vida de paz completa afastado das preocupações do soldado e do político. Essa cooperação harmoniosa entre homem e natureza é, então, novamente revertida por causa da peste ao final do livro 3, onde o mundo agrícola é novamente devastado - dessa vez não pelo homem, mas pelas próprias forças da natureza. Finalmente, a peste é contraposta ao *epyllion* de Aristeu, no qual a morte é proeminente,

¹⁴⁰ “It is artistic principles of balance and contrast, interplay of great and small, *chiaroscuro* of light and shade, striking juxtapositions which we shall find of gaiety and grimness, humour and pathos, mythology and modernity, Italian and foreign.” (Wilkinson, 1997, p.72)

mas é também transcendida de diferentes formas pelo poder da música de Orfeu e pelo “renascimento” das abelhas de Aristeu.¹⁴¹

Acreditamos que é possível encontrar uma variação de luminosidade semelhante no *Peruigilium Veneris*. Assim, o poema seria dividido em uma parte luminosa, dos versos 1 a 85, e uma parte mais sombria, dos versos 86 a 93. A seção luminosa compreenderia toda a temática da chegada da primavera, do casamento das rosas, do poder de Vênus sobre a natureza, da louvação da deusa como mãe dos romanos até metade da última estrofe do poema, quando, depois de toda a festividade e procriação, os animais descansam sob as sombras das árvores. A seção sombria compreenderia apenas os últimos 8 versos do poema, quando são introduzidas as personagens do mito de Procne e Filomela e o próprio poeta coloca sua voz no texto, manifestando uma melancolia contrastante com toda a efervescência primaveril anterior. Uden (2018, p. 21) afirma que “o silêncio do poeta, as vozes suprimidas e lutando para serem ouvidas, o potencial destrutivo do amor erótico funcionam como uma espécie de contraponto sombrio à narrativa central” do poema.¹⁴²

Nesses versos finais desenvolve-se a comparação do poeta com os pássaros, mais especificamente com o rouxinol e a andorinha, as irmãs Procne (ou Progne, como na tradução de Odorico Mendes) e Filomela depois de metamorfoseadas.¹⁴³ Os nomes das irmãs não são citados no texto, Procne é identificada como “a esposa de Tereu” e Filomela aparece sob o nome do pássaro no qual foi transformada, a andorinha. É a figura de Tereu, “o marido cruel”, que nos permite identificar as demais personagens do mito.

*Adsonat Terei puella subter umbram populi,
Vt putes motus amoris ore dici musico
Et neges queri sororem de marito barbaro.
Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?
Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam?
Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit.
Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium. (P.V., 86-62 - grifo nosso)*

(Ecoa a esposa de Tereu sob a sombra do choupo
para que penses seus impulsos de amor serem ditos com voz musical
e negues lamentar sua irmã por causa do marido cruel.

¹⁴¹ “(...) book 1 ends with the perversion of agriculture by war, contrasting with the ‘praise of country life’ at the end of book 2, where man and nature collaborate and the farmer lives a life of perfect peace far removed from the cares of the soldier and the politician. This harmonious cooperation between man and nature is then reversed again in the account of the plague at the end of book 3, where the agricultural world is ravaged once more - not, this time, by the Aristaeus epyllion, in which death is prominent, but is also transcended in different ways by the power of Orpheus’ music and by the ‘rebirth’ of Aristaeus’ bees.” (Gale, 2000, p. 23)

¹⁴² “(...)the silence of the poet, voices suppressed and struggling to be heard, the destructive capacities of erotic love—run as a sort of darker counterpoint to the central narrative.” (Uden, 2018, p. 21)

¹⁴³ Sobre o mito de Procne e Filomela, cf. nota 164 a nossa tradução.

Ela canta, nós calamos. Quando vem minha primavera?
quando, como a andorinha, deixarei de me calar?
Calando-me, perdi a Musa e nem Febo volta o olhar para mim.
Assim os amicleus, quando se calaram, arruinou-os o silêncio.)

Aparentemente fora da cena, o poeta observa os animais que descansam sob as árvores. Entre esses animais, está o rouxinol (a esposa de Tereu, Procne) que canta harmoniosamente (*ore musico*) sob a sombra do choupo (*subter umbram populi*). O poeta, então, se manifesta expressando sua tristeza por não poder cantar como o rouxinol. Ele deseja recuperar o poder de cantar, assim como Filomela, que, tendo sua língua cortada pelo cunhado Tereu, voltou a ter voz ao ser metamorfoseada em andorinha (*chelidon*).

Nessa passagem, temos um momento no texto em que o amor flerta com a morte. Os impulsos de amor (*motus amoris*) que Procne, o rouxinol, canta provavelmente se referem ao crime que ela cometeu: assassinou o próprio filho, Ítis, e fez com ele uma refeição que serviu ao marido, Tereu, como vingança, uma vez que ele havia violado sua irmã e lhe cortado a língua. No entanto, o canto de Procne não é lamentoso, é belo. O horror dessa tragédia é ocultado pela voz melodiosa do pássaro, pois ninguém pensaria que por trás de um canto tão harmônico haveria tamanho crime. A lembrança da tragédia, porém, pode ser inferida pela presença de Tereu (*marito barbaro*) e da irmã Filomela (*sororem*), criando um ambiente sombrio que favorece o tom melancólico do poeta. É possível encontrar nessa passagem tão melancólica uma alusão ao quarto livro das *Geórgicas*:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amisos queritur fetus, quos durus arator
Observans nido implumes detraxit: et illa
Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
Integrat, et moestis late loca questibus implet. (G., IV, 511- 515 - grifo nosso)

(Qual à popúlea sombra Filomela
Geme os que duro agreste implumes filhos
Sagaz pilhou do ninho, e do seu galho,
Flébil à noite a renovar endechas,
Mestos queixumes em redor semeia.)

Nesse trecho, Virgílio compara o sofrimento de Orfeu, que chora a morte de sua esposa Eurídice, com o de Filomela que, sob a sombra do choupo (*populea Philomela sub umbra*), queixa-se (*queritur*) por seus filhotes mortos por um agricultor. Nessa versão do mito, Filomela é transformada em rouxinol. Virgílio deixa evidente o sofrimento do pássaro: aqui o foco não são seus dons musicais, a agradabilidade de sua voz, assim como o rouxinol do

Peruigilium que canta melodiosamente, ainda que possamos entender seu belo canto como um lamento por causa de toda a tragédia vivida por ela e sua família. Nessa passagem das *Geórgicas*, o rouxinol deixa patente seu sofrimento, apenas lamenta por meio de cantos infelizes (*miserabile carmen*) e queixumes (*questibus*).

Procne, que no *Perguilium* era o rouxinol identificado como *Terei puella* (a esposa de Tereu), nas *Geórgicas* aparece metamorfoseada em andorinha, no início do livro IV, parte da obra dedicada à apicultura. Ao recomendar o local ideal para se cultivar uma colmeia de abelhas, o poeta alerta para que se fique longe dos pássaros, principalmente de Procne, ou seja, das andorinhas, que leva todo tipo de coisa para alimentar os filhos no ninho.

*Absint et picti squalentia terga lacerti
Pinguibus a stabulis, meropesque, aliaque uolucres,
Et manibus Procne pectus signata cruentis:
Omnia nam late uastant (...)* (G., IV, 13-16)

(Do colmeiar conchudos variegados
Lagartos lança, alrutes e outras aves,
Com Progne das cruentas mãos ao peito
Sinalada: pois tudo à uma assolam)

Procne é representada com a marca das mãos sangrentas no peito (*manibus Procne pectus signata cruentis*).¹⁴⁴ Virgílio enfatiza aqui o crime que levou Procne a ser transformada em pássaro, o assassinato de seu filho, ao mesmo tempo em que, talvez como um tipo de redenção, descreve a andorinha como uma mãe superprotetora. Em Virgílio, as duas passagens relativas ao mito das irmãs são carregadas de imagens negativas e tais passagens são rememoradas no *Peruigilium* para compor a parte mais melancólica do texto.

No entanto, diferentemente do que acontece nas *Geórgicas*, os nomes das irmãs não são citados no *Peruigilium*, elas são evidenciadas pelo nome de Tereu, que recebe uma caracterização negativa, *marito barbaro*. Essa expressão contrasta com a outra figura masculina mais proeminente no texto do *Peruigilium*: o aguaceiro fecundante, *maritus imber*. Neste caso, *maritus* é adjetivo e, acompanhando o substantivo *imber*, é símbolo do papel masculino na fecundação da terra. Essa é uma figura masculina presente no desenvolvimento das ações no poema desde a primeira estrofe e simboliza a vida. Já quando se refere a Tereu, *maritus* é

¹⁴⁴ Essa é uma explicação para a origem das penas vermelhas no peito das andorinhas. Sobre isso, Gale comenta: “The aetiological connexion between the swallow’s red breast and Procne’s infanticide again suggests the notion that the animal’s behaviour reflects the human character’s actions before transformation: the predatory bird continues to attack small and helpless creatures (the bees), though ironically enough she is now protecting her own young (*nidis immitibus*, ‘her pitiless nestlings’, 17). (Gale, 2000, p. 135).

substantivo e, acompanhado do adjetivo *barbarus*, representa o cruel personagem do mito. Ele é uma figura apenas citada no poema, ele não está, de fato, presente em alguma ação narrada, e simboliza a morte, pois foi o seu crime que ocasionou toda a tragédia envolvendo seu filho Ítis, Procne e Filomela.

O *Peruigilium Veneris* suaviza as alusões aos versos virgilianos que explicitam o horror do mito de Procne e Filomela, mesmo no ponto mais sombrio e triste do texto. O poema oculta o nome das irmãs, não expressa seus lamentos ou seus crimes, como acontece no livro IV das *Geórgicas*. Pelo contrário, no *Peruigilium* os “impulsos de amor” de Procne são cantados de maneira bela e melodiosa pelo rouxinol sob a sombra do choupo. Contudo, o clima melancólico se faz presente e é introduzido com sutileza nos versos 86 a 88, com a referência ao canto de Procne. Ao expor sua voz e seu lamento em primeira pessoa, o poeta, a partir do verso 89, adensa as sombras ao final do texto. Cria-se, assim, um tom gradiente, como um fim de tarde, uma escuridão que lembra, talvez, a mudança da estação, o fim da celebração e o fim de uma era em que a chegada da primavera é incerta (*Quando uer uenit meum?*).

As transformações da era de Virgílio são retratadas nas *Geórgicas* e colaboram no jogo de luz e sombra que permeia o poema. Virgílio aborda as guerras civis e as disputas políticas que marcaram Roma no fim do séc. I a.C., e terminaram com a tomada do poder por Augusto.¹⁴⁵ Primeiramente, Augusto é referenciado desde o próêmio do livro I, tal qual uma divindade:

*Tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum
Concilia incertum est; urbesne inuisere, Caesar* (G., I, 24-25 - grifo nosso)

(**E tu, César**, que incertas qual divino
Concílio escolhas; ou cidades lustres (...))

A figura de Augusto é uma das que promovem momentos luminosos ao poema, como veremos. Já os momentos sombrios são efeitos das descrições das guerras – como a Batalha de Filipos – e a Peste Nórica. Ao final do livro I, Virgílio descreve como a natureza reage diante da guerra.¹⁴⁶ As imagens trazidas pelo poeta colocam diante de nossos olhos a própria escuridão e a catástrofe:

*tempore quamquam illo tellus quoque et aequora ponti,
obscenaeque canes importunaeque uolucres*

¹⁴⁵ Trevizam, 2018, p. 236.

¹⁴⁶ Gale (2000, p. 245) mostra como a guerra também afeta a atividade agrícola: “The finale to book 1 laments the neglect of agriculture which has been brought about by the civil wars, and also depicts war as a perversion of agricultural labour: the dead fertilize the land with their blood, and the farmer will one day plough up their bones and rusted helmets in the fields; the land goes to rack and ruin, and scythes are beaten into swords.”

*signa dabant. quotiens Cyclopum efferuere in agros
uidimus undantem ruptis fornacibus Aetnam,
flammarumque globos liquefactaque uoluere saxa!
armorum sonitum toto Germania caelo
audivit, insolitis tremuerunt motibus Alpes.
uox quoque per lucos uulgo exaudita silentis
ingens, et simulacra modis pallentia miris
uisa sub obscurum noctis, pecudesque locutae
(infandum!); (...) (G., I, 469-179)*

(A terra o anunciava e o plaino equóreo,
E cães obscenos e importunas aves.
Quanto observamos, do Etna as fráguas rotas,
Contra os Ciclopes borbolar undante
Globos de fogo e derretidas pedras?
No ar Germânia o rumor ouviu das armas,
Do ignoto abalo os Alpes trepidaram.
Mudos lucos percorre voz medonha,
Feios vagando à bruna espectros baços;
Que assombro! rios param, falam brutos (...))

Neste trecho, a terra, o mar, o Etna, os Alpes, os bois, os bosques de alguma forma são personificados. Eles não são estáticos, mas estão ligados a formas verbais que expressam seu estado e suas ações, por exemplo: *Aetnam undantem* (Etna agitando-se), *Alpes tremuerunt* (Alpes trepidaram), *pecudes locutae* ([tendo] os bois falado). O comportamento desses elementos naturais prenuncia ou vem como reações ao que sucede entre os homens, como, nesse caso, a guerra civil extremamente violenta entre os partidários de Otaviano e Marco Antônio de um lado e, do outro, o grupo de Bruto e Cássio.¹⁴⁷

Ao final do livro III, o poeta pinta um terrível cenário em que animais e humanos são devastados pela Peste Nórica:

*Donec humo tegere ac foueis abscondere discunt.
Nam neque erat coriis usus; nec uiscera quisquam
Aut undis abolere potest, aut uincere flamma;
Ne tondere quidem morbo illuueque peresa
Vellera; nec telas possunt attingere putres.
Verum etiam inuisos si quis tentarat amictus,
Ardentes papulae, atque immundus olentia sudor
Membra sequebatur; nec longo deinde moranti
Tempore contactos artus sacer ignis edebat. (G., III, 558-566)*

(Pela experiência, em covas se enterravam:
Inútil era o coiro, não podiam
As carnes expurgar-se em água ou fogo;
Nem as lãs tosquiarem de sânie gastas,
Nem ousavam tocar nas teias podres.

¹⁴⁷ A chamada Batalha de Filipos, em 42 a.C.

Se o pano inficionado alguém vestia,
Logo imundo suor ao corpo hediondo
Se lhe apegava e pústulas ardentes,
Ígneos herpes em breve o consumiam.)

A peste, como o amor, é extremamente destrutiva e inevitável. Ela, assim como vimos em relação aos efeitos do desejo, devasta a produção do agricultor, aniquila seus animais.¹⁴⁸ Na passagem acima vemos que não há nada que se possa fazer para evitar o contágio, nada que cure os sintomas da peste.

Esses dois episódios são momentos de crise tanto para a sociedade romana quanto para o trabalho do agricultor. Essas instabilidades e tensões são representadas alegoricamente no livro IV pelo episódio em que Aristeu perde suas abelhas. No entanto, assim como Augusto restabelece a *pax romana* ao suprimir os conflitos bélicos, Aristeu, modelo de agricultor, também restabelece a harmonia no campo ao executar os ritos necessários e recuperar suas abelhas (Trevizam, 2018, p. 247). É por meio da *pietas* de Augusto que o longo período de guerras em Roma tem seu fim; igualmente, é por meio da obediência de Aristeu às prescrições divinas que as abelhas renascem da carcaça do boi sacrificado. De acordo com Trevizam (*op.cit.*, 249)

Virgílio parece entender as fases de difícil travessia como algo contornável, caso se ponham os seres e seus líderes de novo no caminho cuidadosamente traçado pelos usos dos maiores. Nesse sentido, resultam igualmente transformadoras de crises a *pietas* de Augusto, defensor de seu pai assassinado e gradual pacificador de Roma, e aquela de Aristeu, guardador de todo um estilo de vida agrícola e, um dia, respeitoso dos elos entre o sagrado e o humano.

Assim, Virgílio reacende o tom de esperança na obra, resgatando, com o paralelo entre Augusto e Aristeu, a luminosidade do texto depois de uma situação de violência, morte e, conseqüentemente, de escuridão.

Buscamos apurar se, por trás dos momentos de luz e sombra no *Peruigilium* também há uma camada de significado que se relaciona com o período histórico em que o poema foi escrito. Levando em consideração que determinamos o século IV d.C. como origem da obra e sabendo que esse momento era de muitas instabilidades e transformações, é possível interpretar

¹⁴⁸ Ainda segundo Gale: “The third book is darker in its implications: the labors of disease and sexual attraction are ultimately inescapable, and may destroy the order and productivity created by agricultural labor and the farmer’s solicitous cura for his animals.” (2000, p. 179)

as mudanças de tom no poema igualmente como uma reação às mudanças da sociedade de então. Esse período, a Antiguidade Tardia, pela definição de Magalhães (2008, p. 133), “não deveria ser outra coisa senão a última Antiguidade, aquela parte da Antiguidade que, embora dotada de características próprias, conserva ainda formas antigas.” Como características próprias, observamos, por exemplo, a ascensão do cristianismo e a queda do Império Romano do Ocidente. Levando em consideração essa perspectiva, podemos propor, ou melhor, entrever a leitura e interpretação de que a parte luminosa do poema - a descrição da primavera e a recuperação de figuras e mitos da Antiguidade Clássica - é uma celebração do passado e da tradição literária greco-romana. No entanto, esse poeta se vê em meio a transformações que, eventualmente, podem fazer com que essa literatura que ele tanto preza já não exista nas formas que ele conhece.

As mudanças linguísticas vistas no poema bem como a dificuldade de definir um gênero em que ele se adequa são também sinais dessas transformações. Talvez o que impede o poeta de cantar é a sensação de desajuste que sente em relação ao fazer poético. Assim como ele é deslocado da festividade de Vênus, sua poesia é deslocada dos gêneros poéticos praticados no período clássico que ele tem como modelo. É necessário, então, criar um novo jeito de fazer poesia que não deixe a tradição se perder ao mesmo tempo que se adequa às mudanças. Desse conflito entre o velho conhecido e celebrado e o novo incerto vêm os tons sombrios que acompanham a reflexão melancólica do poeta. Fumagalli (2019, p. 37) sugere que essa “última joia da literatura latina pagã não poderia terminar de outra forma”.¹⁴⁹

Para resumir, buscamos mostrar, neste item, como o jogo de luz e sombra presente nas *Geórgicas* é resultado do contraste entre episódios de vida e morte dentro do poema. A guerra e a peste trazem morte e escuridão. A presença de Augusto e a relação harmônica entre homem e natureza jogam luz sobre os versos do poema. Ao longo de todos os itens da análise, na verdade, podemos ver que nas *Geórgicas* os temas são tratados pelo seu lado positivo e também pelo negativo. A primavera, o amor, o trabalho, tudo tem sua face sombria e sua face luminosa, o que mostra uma posição equilibrada do poeta diante da realidade da vida.

No *Peruigilium* o contraste entre luminosidade e escuridão também existe, porém em proporções muito diferentes do que vimos na obra de Virgílio. A porção luminosa do texto é muito maior e traz um ponto de vista otimista em relação à primavera e ao poder de Vênus. Tudo no poema é festivo e alegre até que o poeta surge, em primeira pessoa, deslocado da festividade para queixar-se da sua incapacidade de cantar. A transição dessa seção luminosa

¹⁴⁹ “(...) questa ultima gemma della letteratura latina pagana non poteva finire diversamente.” (Fumagalli, 2019, p. 37)

para a seção sombria acontece por meio da presença do rouxinol e da andorinha que evocam o mito de Procne e Filomela e servem de metáfora para o poeta que gostaria de cantar como os pássaros. Seu lamento que pergunta pelo amanhã parece nos revelar um conflito entre um passado glorioso, celebrado por meio da Vigília de Vênus, e um futuro que não se sabe se chegará.

4. Tradução

Traduzir o poema *Peruigilium Veneris* foi de extrema importância para a pesquisa realizada. Não apenas porque o processo tradutório é uma ferramenta indispensável para o (re)conhecimento do texto e, conseqüentemente, das possíveis relações intertextuais entre ele e outras obras, mas também porque o poema em questão é pouquíssimo conhecido e divulgado em língua portuguesa. No Brasil, conhecemos apenas duas traduções: a de Álice Cunio Machado Fonseca (1989) e a de Milton Marques Junior (2020).

Para essa tradução, foi utilizada a edição do texto latino de Robert Schilling (*Les Belles Lettres*, 1961), que reproduzimos no item 4.1. Para consultas, também utilizamos as traduções do poema para o inglês de Mackail (1913) e de Barton (2018); e a tradução de Fumagalli (2019) para o italiano.

Buscamos elaborar uma tradução verso a verso, em que coincidissem os versos em português com os latinos, mas que não fosse meramente literal. Tentamos, sempre que possível, manter as figuras de linguagem e imagens poéticas desde que a inteligibilidade da língua portuguesa não fosse afetada. No entanto, nossa tradução não é poética, no sentido em que não houve uma preocupação em encontrar uma métrica, em português, equivalente em ritmo e efeito ao tetrâmetro trocaico catalético do texto latino. Muitas das figuras de som do poema original, que é tão musical, também não puderam ser reproduzidas devido a disparidades de vocabulário e a maior rigidez da língua portuguesa em relação à sintaxe. Ainda assim, chamamos atenção do leitor para algumas dessas figuras por meio de notas de rodapé.

A linguagem utilizada é formal e buscamos, tal qual o texto original, manter a *variatio* tão evidente em alguns versos, como *rura* e *ager*, que traduzimos para “campos” e “terra”. Pensar nos gêneros das palavras durante o processo de tradução foi essencial, uma vez que o poema põe em jogo elementos femininos e masculinos para construir imagens e significados. Tentamos reproduzir em português, dentro de nossas possibilidades, a concisão e os pleonasmos da língua latina, bem como a ordem sintática de alguns versos, quando a língua portuguesa assim permitiu.

Essa tradução pretende alcançar não apenas os leitores inseridos no contexto dos Estudos Clássicos, mas todos aqueles que possam vir a se interessar pelo tema e pela obra. Por isso, inserimos notas de rodapé, sempre que necessário, para explicar referências mitológicas, históricas, geográficas, linguísticas ou de qualquer outra natureza que pudessem elucidar passagens pouco familiares ao leitor moderno, seja ele especialista ou não.

Para elaborar as notas sobre questões mitológicas, foi utilizado, principalmente, o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Grimal (1997), bem como as notas de rodapé das próprias edições utilizadas do *Peruigilium Veneris* e de outras obras latinas comentadas e anotadas, como a *Eneida*, as *Geórgicas* e as *Bucólicas*. Para topônimos, nomes próprios, nomes de plantas e animais, também utilizamos o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* e dicionários Latim-Português, como o de Saraiva (2006), Torrinha (1942) e Faria (1962). Para sanar outras dúvidas de vocabulário e significado, lançamos mão, da mesma forma, do *Oxford Latin Dictionary* (1969), do dicionário de Lewis & Short (1958) e da base de dados *Thesaurus Linguae Latinae*.

4.1. *Peruigilium Veneris*

Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!	1
Ver nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est, Vere concordant amores, uere nubunt alites, Et nemus comam resoluit de maritis imbribus. Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum Implicat casas uirentis de flagello myrteo, Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.	5
Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!	
Tunc cruore de superno spumeo pontus globo Caerulas inter cateruas inter et bipedes equos Fecit undantem Dionen de marinis imbribus.	10
Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!	
Ipsa gemmis purpurantem pingit annum floridis, Ipsa surgentes papillas de Fauoni spiritu Urget in nodos tumentes; ipsa roris lucidi, Noctis aura quem relinquit, spargit umentis aquas. Et micant lacrimae trementes de caduco pondere: Gutta praeceps orbe paruo sustinet casus suos. En pudorem florulentae prodiderunt purpurae: Vmor ille, quem serenis astra rorant noctibus, Mane uirgineas papillas soluit umentis peplo. Ipsa iussit mane ut udae uirgines nubant rosae: Facta Cypridis de cruore deque Amoris osculis Deque gemmis deque flammis deque solis purpuris, Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea, Vnico marita uoto non pudebit soluere.	15 20 25

Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!

Ipsa Nymphas diua luco iussit ire myrteo:

It Puer comes puellis; nec tamen credi potest

Esse Amorem feriatum, si sagittas uexerit. 30

Ite, Nymphae, posuit arma, feriatu est Amor!

Iussus est inermis ire, nudus ire iussus est,

Neu quid arcu neu sagitta neu quid igne laederet.

Sed tamen, Nymphae, caute, quod Cupido pulcher est:

Totus est in armis idem quando nudus est Amor. 35

Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!

“Conpari Venus pudore mittit ad te uirgines:

Vna res est quam rogamus: cede, Virgo Delia,

Vt nemus sit incruentum de ferinis stragibus.

Ipsa uellet te rogare, si pudicam flecteret; 40

Ipsa uellet ut uenires, si deceret uirginem.

Iam tribus choros uideres feriatis noctibus

Congreges inter cateruas ire per saltus tuos

Floreas inter coronas, myrteas inter casas.

Nec Ceres nec Bacchus absunt nec poetarum deus. 45

Detinenda tota nox est, peruiglanda canticis:

Regnet in siluis Dione! Tu recede, Delia!”

Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!

Iussit Hyblaeis tribunal stare diua floribus:

Praeses ipsa iura dicet, adsidebunt Gratiae.

Hybla, totos funde flores, quidquid annus adtulit!

Hybla florum sume uestem, quantus Aetnae campus est!

Ruris hic erunt puellae, uel puellae montium,

Quaeque siluas, quaeque lucos, quaeque fontes incolunt:

Iussit omnes adsidere Pueri Mater alitis, 55

Iussit, et nudo, puellas nil Amori credere.

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet!

Et recentibus uirentes ducat umbras floribus!

Cras erit quo primus Aether copulavit nuptias.

Vt Pater totum crearet uernis annum nubibus, 60

In sinum maritus imber fluxit almae coniugis,

Vnde foetus mixtus omnis aleret magno corpore.

Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu

Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.

Perque caelum perque terras perque pontum subditum, 65

Peruium sui tenorem seminali tramite

Inbuit iussitque mundum nosse nascendi uias.

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet!

Ipsa Troianos nepotes in Latinos transtulit;

Ipsa Laurentem puellam coniugem nato dedit; 70

Moxque Marti de sacello dat pudicam uirginem;

Romuleas ipsa fecit cum Sabinis nuptias,

Vnde Ramnes et Quirites proque prole posterum

Romuli, patrem crearet et nepotem Caesarem.

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet! 75

Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt;

Ipsa Amor, puer Dionae, rure natus dicitur.

Hunc, ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu;

Ipsa florum delicatis educauit osculis.

Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet! 80

Ecce iam subter genestas explicant tauri latus,
Quisque tutus quo tenetur coniugali foedere.
Subter umbras cum maritis ecce balantum greges.
Et canoras non tacere diua iussit alites.

Iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt. 85

Adsonat Terei puella subter umbram populi,
Vt putes motus amoris ore dici musico

Et neges queri sororem de marito barbaro.

Illa cantat, nos tacemus. Quando uer uenit meum?

Quando faciam uti chelidon, ut tacere desinam? 90

Perdidi Musam tacendo nec me Phoebus respicit.

Sic Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.

Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!

4.2. *A vigília de Vênus*

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame! 1
 É primavera nova, é já a primavera das canções; na primavera nasceu o mundo,
 na primavera conçoem-se os amores; na primavera casam-se as aves¹⁵⁰
 e o bosque solta suas comas com os férteis aguaceiros.
 Amanhã a Copuladora dos amores, entre as sombras das árvores, 5
 envolve as choupanas verdejantes com ramos de murta.¹⁵¹
 Amanhã Dione profere suas leis assentada no sublime trono.¹⁵²

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

Então o alto-mar, com o sangue espumoso da esfera celeste
 entre tropas cerúleas e entre hipocampos, 10
 criou Dione ondeante das águas marinhas.¹⁵³

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

Ela mesma tinge com botões em flor a estação rubente,
 ela mesma impele os brotos que desabrocham pelo sopro do Favônio¹⁵⁴
 em nós intumescetes; ela mesma asperge as úmidas águas 15
 do orvalho luminoso que a brisa da noite deixou pra trás.
 E brilham as lágrimas tremeluzentes com o peso lasso:
 uma gota pênsil suspende sua queda da pequena órbita.
 Eis, as púrpuras floridas revelaram o pudor:
 aquele fluido que as estrelas orvalharam nas noites serenas 20

¹⁵⁰ No texto original, são notáveis nesses primeiros versos as figuras sonoras que aparecerão ao longo do poema: temos a repetição anafórica do termo *uer/uere* e a rima interna no v. 3 entre *concordant amores/nubunt alites*. Na tradução, tentamos manter a repetição.

¹⁵¹ A murta é a flor que representa a deusa Vênus. Nas festividades em honra da deusa, eram ofertadas murtas. (Grimal, 1997, 11). cf. Ovídio, *F.IV*, 134-144.

¹⁵² Segundo uma das versões do nascimento de Afrodite, Dione, uma ninfa, seria a mãe da deusa. Por extensão, seu nome é usado para se referir a própria Afrodite. (Grimal, *op.cit.*, 121)

¹⁵³ Aqui o poema faz referência ao mito do nascimento de Afrodite segundo o qual ela teria nascido da mistura das espumas do mar com o sangue de Urano, cujos órgãos sexuais caíram no mar depois de terem sido arrancados pelo filho Cronos. Essa versão do mito é narrada por Hesíodo na *Teogonia* (v. 126 e ss).

¹⁵⁴ Favônio é o vento oeste, típico da primavera. cf. Lucrécio, *D.R.N.* I, 11.

pela manhã solta do umente manto os brotos virginais.

Ela mesma ordenou que, de manhã, as úmidas rosas virgens se casem:¹⁵⁵

feita do sangue de Cípria e dos beijos do Amor¹⁵⁶

e dos botões e das chamas e do fulvo do sol.¹⁵⁷

Amanhã o rubor, que se escondia coberto pela veste ígnea¹⁵⁸, 25

a noiva, com um único voto, não se envergonhará de dissipar.

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

A própria deusa ordenou que as ninfas fossem ao bosque mírteo:

O Menino vai acompanhando as moças; mas não se pode confiar¹⁵⁹

que o Amor esteja ocioso se carrega as flechas. 30

Ide, ninfas, ele baixou as armas, está de folga o Amor!

Ordenou-se que fosse desarmado, que fosse nu ordenou-se,

para que nem com arco, nem com flecha, nem com fogo ferisse.

No entanto, ninfas, cuidado, porque o Cupido é belo.

O Amor, mesmo quando nu, está todo armado. 35

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

Com igual pudor, Vênus envia as virgens a ti.

Uma só coisa pedimos: retira-te, virgem Délia,¹⁶⁰

para que o bosque fique incruento de massacres de feras

Ela mesma te pediria, se pudesse dobrar a pudica; 40

Ela mesma pediria que viesses, se fosse decoroso a uma virgem.

¹⁵⁵ As rosas também são flores dedicadas a Vênus. (Grimal, *op.cit.*, 11) O mito conta que foi o próprio sangue de Vênus que pintou de vermelho as rosas, que antes eram apenas brancas, quando a deusa feriu os pés pisando nos espinhos da flor, correndo para socorrer seu amado Adônis. O tópico foi recordado em outros textos, como nos *Progymnasmata*, de Aftônio, e em diversas passagens presentes na *Antologia Latina*. (Fumagalli, 2019, p. 55)

¹⁵⁶ *Cípria*: é um dos nomes de Vênus. Refere-se à ilha de Chipre, centro do culto à deusa desde o século VIII a.C.. (Ragusa, 2005). *Amor*: outro nome do Cupido, filho de Vênus.

¹⁵⁷ Notável é aqui também a repetição de *deque* no original: Em português, a repetição de do/dos/das não carrega a mesma musicalidade.

¹⁵⁸ Aqui, o rubor da noiva, metaforizada como uma rosa, é comparado à veste ígnea, ou seja, ao manto púrpura, o *flammeum*, usado pelas noivas romanas na cerimônia de casamento (Bardis, 2014, p. 228).

¹⁵⁹ Menino, *Puer*, é outro nome para o Cupido. *cf.*: Ovídio, *Amores*, I, 1.

¹⁶⁰ *Délia*: outro nome de Diana (ou Ártemis, na tradição grega), deusa da caça e da virgindade, que se refere à ilha de Delos, lugar onde a deusa teria nascido.

Já verias, por três noites festivas, os coros
 congregados entre multidões indo pelos teus prados,
 entre guirlandas de flores, entre choupanas de murtas.
 Nem Ceres, nem Baco, nem o deus dos poetas se ausentam.¹⁶¹ 45
 Que se ocupe toda a noite, que seja bem velada com canções:
 Que Dione reine nas matas! Tu, retira-te, Délia!”

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

A deusa ordenou erguer o tribunal entre as flores do Hibla¹⁶²
 Ela, presidindo, proclamará as leis, junto assentarão as Graças;¹⁶³ 50
 Hibla, espalha todas as flores, tudo o que trouxe a estação!
 Hibla, veste o traje de flores, tão grande é o vale do Etna!
 Do campo virão aqui as moças ou as moças dos montes,
 e aquelas que as matas, os bosques, as fontes habitam.
 Ordenou que todos se assentem a Mãe do Menino Alado,¹⁶⁴ 55
 ordenou que, estando nu, as moças em nada confiem no Amor.

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

e as sombras verdejantes conduza sobre as flores frescas!

Amanhã será o dia em que primeiro o Éter se enlaçou em núpcias¹⁶⁵

¹⁶¹ *Ceres*: deusa latina identificada com a deusa grega Deméter. É a deusa da vegetação, da agricultura, dos cereais e da alimentação. cf. Ovídio, *F.* IV, 393 e ss. *Baco*: outro nome para Dioniso, deus latino da vinha, do vinho e do delírio místico. Ele ainda pode receber o nome Líbero (Grimal, *op. cit.*, 121); *deus dos poetas*, i.e., Apolo, deus da música e da poesia, dos pastores e da adivinhação. Os três deuses representam itens indispensáveis no rito descrito no poema, tão festivo: a comida, a bebida e a música. Esse verso nos rememora também um provérbio latino citado por Terêncio, no *Eunuco* (4.5.6) e por Cícero, em *De natura deorum* (2.23.60): *sine Cerere et Libero friget Venus* (sem Ceres e Libero, Vênus congela).

¹⁶² Na Antiguidade, havia três cidades na Sicília cujo nome era Hibla: a Megara Hibleia, na costa oeste, entre Catânia e Siracusa; Hibla Hereia, ao sudeste da ilha; e Hibla Geratis, hoje em dia chamada Paternò, aos pés do Etna. Esse último provavelmente é o cenário do poema, uma vez que o próprio Etna é citado no texto. (Schilling, *op. cit.*, p. 21 do Apêndice).

¹⁶³ *Graças*: nome latino das Cárites, divindades da beleza e da harmonia. Elas fazem companhia para Apolo, para as Musas e para Afrodite. São responsáveis por cultivar alegria nos homens e na natureza e também estão relacionadas à produção de obras de arte. (Grimal, *op. cit.*, 75).

¹⁶⁴ Mãe do Menino Alado: Vênus, mãe do Cupido, normalmente representado com asas.

¹⁶⁵ Éter é a personificação do céu em seu ponto mais elevado, é o ar puro e divino respirado pelos deuses. Segundo algumas tradições, ele teria se unido ao Dia e dado origem à Terra, ao Mar e ao Céu. (Grimal, *op. cit.*, 154)

para que o Pai criasse o ano inteiro com suas brumas primaveris, 60
o aguaceiro fecundante escorreu para o ventre da esposa nutridora
de onde, misturado ao imenso corpo, nutre todos os seus frutos.

Ela mesma, as veias e a mente, com um sopro penetrante,
dentro de si governa, procriadora de forças ocultas
e pelo céu e pela terra e pelo mar sotoposto 65
inundou seu curso pérvio ao fluxo seminal
e ordenou ao mundo que conhecesse as vias do nascer.

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!

Ela mesma tornou os netos troianos em latinos
Ela mesma deu como esposa ao filho a moça de Laurento 70
e em seguida dá a Marte a virgem pura do pequeno santuário.
Ela mesma realizou as núpcias dos Romanos com as Sabinas -
de onde, os Ramnes e os Quirites - e, pela prole dos pósteros
de Rômulo, geraria o pai e o sobrinho César.¹⁶⁶

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame! 75

O prazer fecunda os campos, os campos sentem Vênus,
O próprio Amor, filho de Dione, no campo dizem ter nascido.
Ele, enquanto a terra paria, ela mesma o segurou no colo;
Ela mesma o nutriu com os delicados beijos das flores.

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame! 80

Eis que, sob as giestas, os touros distendem o flanco,

¹⁶⁶ Essa estrofe faz a síntese da história mítica do povo romano. Ela mesma, Vênus, conduziu os netos troianos - já que era a mãe de Eneias, - ao Lácio para fundar a nova Troia; o filho de Vênus é Eneias, que se casou com Lavínia, filha do rei Latino e prometida a Turno, herói itálico e rei dos Rútulos; segundo a lenda, Vênus inflou Marte de desejo para que ele violasse Rea Sílvia, sacerdotisa, e assim fossem gerados os gêmeos Rômulo e Remo; Vênus também teria, então, promovido o casamento dos primeiros romanos com as moças do povo vizinho, os Sabinos, para que pudessem formar famílias; *Ramnes e Quirites*: nomes de duas das tribos primitivas de Roma; segundo a mitologia, como contada por Virgílio na *Eneida*, da linhagem de Iulo, filho de Eneias, se originaria a *gens Iulia*, de onde vieram Júlio César e seu sobrinho, Augusto. (Grimal, *op.cit.*)

cada um protegido pelo laço conjugal que o une.

Eis, sob as sombras, os rebanhos de ovelha com seus pares

e a deusa ordenou que as aves canoras não se calem.

Já os cisnes ruidosos, com a voz rouca, fazem ressoar os lagos. 85

Ecoa a esposa de Tereu sob a sombra do choupo

para que penses seus impulsos de amor serem ditos com voz musical

e negues lamentar sua irmã por causa do marido cruel.¹⁶⁷

Ela canta, nós calamos. Quando vem minha primavera?

quando, como a andorinha, deixarei de me calar? 90

Calando-me, perdi a Musa e nem Febo volta o olhar para mim.¹⁶⁸

Assim os amicleus, quando se calaram, arruinou-os o silêncio.¹⁶⁹

Amanhã ame quem nunca amou e quem amou amanhã ame!¹⁷⁰

¹⁶⁷ Referência ao mito de Tereu, Procne e Filomela: Filomela e Procne eram filhas do rei de Atenas, Pandião. Procne foi dada como esposa a Tereu, rei da Trácia. Ele, porém, violou sua cunhada, Filomela e, para evitar que relatasse o estupro à irmã, cortou sua língua. Filomela, no entanto, conseguiu revelar a Procne a violência que lhe submetera o cunhado: bordou desenhos mostrando o que havia acontecido. Irada, Procne, para se vingar, matou o próprio filho, Itis, e o serviu como jantar ao marido. Depois, fugiu com a irmã. Os deuses, então, metamorfosearam os três personagens em pássaros: Procne se tornou um rouxinol, Filomela uma andorinha e Tereu, uma poupa. Em algumas versões do mito, os papéis das irmãs são invertidos. (Grimal, *op.cit.*, 173). O mito é narrado longamente por Ovídio no livro VI das *Metamorfoses* (vv. 424 e ss).

¹⁶⁸ As Musas eram as filhas da Memória, responsáveis por inspirar os poetas, os músicos e os filósofos. Ao dizer que “perdeu a Musa”, o poeta reclama que, por ter se calado, perdeu sua inspiração ou alegria para compor. Da mesma forma, revela que ter se calado fez com que deixasse de ter a proteção de Febo, epíteto de Apolo.

¹⁶⁹ Referência à história, de cunho proverbial, dos amicleus, habitantes da cidade de Amiclas, que muitas vezes se apavoraram por falsos boatos de ataques inimigos ao seu território. Para evitar o pânico coletivo, foi promulgada uma lei que proibia a disseminação de tais boatos. Porém, quando os inimigos realmente se aproximaram, ninguém pôde emitir um alerta e, assim, a cidade foi destruída. (Mackail, *op. cit.*, p. 358) Fumagalli (*op.cit.*, p. 33) chama a atenção para a palavra que encerra a última estrofe do poema: *silentium*. Essa palavra conclui não só a lamentação do poeta iniciada no verso 89 revelando que ele, enfim, calou-se, mas também o poema inteiro, o que contrasta com a musicalidade presente desde o primeiro verso da primeira estrofe: “é já a primavera das canções”. Essa musicalidade perpassa toda a obra, seja nas imagens apresentadas, - nos coros, no canto dos pássaros - ou como efeito da própria composição, tão cheia de repetições, rimas, paralelismos. Enfim, um poema repleto de sons termina em silêncio. Cuchiarelli (*apud* Fumagalli, *op.cit.*, p. 34) propõe que o silenciamento do poeta é uma negação da própria poesia.

¹⁷⁰ O último refrão retorna, então, não com um tom imperativo ou profético, mas como um lamento de quem não poderá mais participar da celebração narrada. Barton (2018, p.136) sugere que a melancolia do eu-lírico surge do seu senso de não-pertencimento ao cenário alegre e primaveril pintado até então, uma vez que ele não pode mais cantar. Já Fumagalli (*op.cit.*, p. 84) apresenta a hipótese de que o poeta não pode mais cantar, porque assiste o fim do cenário ao qual pertencia – a literatura pagã – e assim perde seu tema e a razão de ser do seu fazer poético. O *Peruigilium Veneris* seria, talvez, “a última joia da poesia pagã”.

5. Conclusão

Ao longo de nossa dissertação, buscamos mostrar uma possível leitura intertextual do poema *Peruigilium Veneris*, a partir das alusões às obras de Virgílio, principalmente às *Geórgicas*, presentes em seus versos. Além de Virgílio, o *Peruigilium* alude a tantos outros autores da Antiguidade Clássica para cantar seus temas: a chegada da primavera, a personificação e casamento das rosas, a atuação do Amor e do poder de Vênus sobre a natureza, as núpcias sagradas do Céu e da Terra, o papel de Vênus como mãe dos romanos.

Este poema da Antiguidade Tardia sem autoria atestada, mas que pensamos estar situado no século IV d. C., como discutido na Introdução, demonstrara um grande potencial para analisar como as obras da Antiguidade Clássica foram utilizadas como modelo pelos poetas tardoantigos. Esse uso recorrente e sistemático dos modelos, é o que, segundo Vogt-Spira (2007, p. 66), consolidou o cânone literário latino que conhecemos hoje.

O *Peruigilium Veneris*, por se caracterizar como um amálgama de alusões a vários modelos, também faz alusões e comporta diversificados gêneros em sua composição, caracterizando-se como um amálgama deles. Ele tem características hínicas, como o elogio à origem, aos feitos e aos dons de uma divindade, tal qual nos descreve Werner (2012, p. 211). Mas a métrica do texto, o tetrâmetro trocaico catalético (ou setenário trocaico), nos lembra os cânticos populares, como marchas de soldados, gritos de guerra, e os diálogos nas comédias de Plauto e Terêncio. O teor popular do texto também é evidenciado pelo refrão que alude a um *graffiti* de Pompeia. Ao mesmo tempo, encontramos no poema temas elegíacos, como a atuação do Amor e o pano de fundo erótico para o comportamento da natureza. Com a análise intertextual, também encontramos no texto muitos elementos bucólicos, como a constituição do cenário *à la locus amoenus* das *Bucólicas* de Virgílio. No entanto, nenhuma dessas características nos ajuda a definir um gênero para o *Peruigilium Veneris*. Seu gênero parece ser a própria reelaboração dos modelos, a miscelânea de alusões, o que dá ao poema, simultaneamente, um ar de tradição e de novidade, uma tendência da literatura da Antiguidade Tardia.

Segundo Uden (2018, p. 27), “o *Peruigilium* é paradigmaticamente tardoantigo não por causa de quando foi escrito, mas justamente por causa da sua atemporalidade. É uma obra que olha tanto para trás quanto para adiante, no meio, fora do tempo.” Buscamos, então, observar como, dentro dessa atemporalidade, o *Peruigilium Veneris* pode ser um guardião da

memória poética latina. O poema guarda fórmulas poéticas cristalizadas e que carregam consigo a memória dos poetas que vieram antes, formando a tradição literária (Conte, 2019, p. 37).

Essas fórmulas foram mais atentamente analisadas em relação às obras de Virgílio. Vimos que a proximidade do *Peruigilium* com as obras de Virgílio fica evidente desde os seus primeiros versos, em que a repetição anafórica da palavra *uer* traz à memória a própria repetição anafórica dessa mesma palavra nas *Geórgicas*. A descrição da natureza no *Peruigilium Veneris* alude à descrição do *locus amoenus*, característica tão marcante na poesia bucólica. Todos os elementos campestres estão presentes: as árvores, as fontes, os montes, os campos, os rebanhos que descansam sob as sombras, sendo essa última uma palavra-chave para a evocação da atmosfera bucólica.

A Vênus que entra no cenário do poema caminhando entre as sombras das árvores, entre as folhagens, é portadora da *uoluptas*, força que traz contentamento e alegria à natureza. A mudança de tom mais marcante no *Peruigilium* surge pela alusão ao canto dos cisnes na *Eneida* que prenuncia a morte de inimigos de Eneias e, aludido pelo poema, esse canto prenuncia o lamento do poeta, excluído do clima celebrativo narrado anteriormente. As alusões à *Eneida* colaboram com a construção de uma Vênus séria e solene, responsável pela continuidade do povo troiano por meio da linhagem de seu filho Eneias.

Encontramos, mais abundantemente, marcadores alusivos que revelam a forte presença das *Geórgicas* na tessitura do *Peruigilium Veneris*. O poema didático de Virgílio fornece imagens, temas e visões de mundo ao poema que em algumas vezes acata o pensamento virgiliano e, em outras, contesta e subverte. Esse movimento de aproximação e afastamento é parte do movimento intertextual, pois entendemos, tal qual propõe Barchiesi (2019, p. 121), que a intertextualidade é um evento dinâmico, sempre instável e em progresso. É esse movimento que nos permite inferir novos sentidos tanto no texto que alude quanto naquele que é aludido. Resumindo essa ideia, Prata (2017, p. 147) afirma que

o próprio texto de partida também pode deixar rastros no de chegada, propiciando uma leitura comparativa, e não diferencial, entre ambos os textos. Admitindo traços do texto de partida no de chegada, enriquecemos a leitura do texto alusivo: ele é diferente de seu modelo na medida em que traz características semelhantes a ele em um outro contexto. Alteramos, desse modo, nossa percepção do texto de partida: ele não será apenas diferente de seu modelo, mas percebido, contemplado *como* ele, numa sobreposição de semelhanças e diferenças.

Foi esse jogo de semelhanças e diferenças entre o *Peruigilium Veneris* e as *Geórgicas* que tentamos analisar. Os poemas se assemelham na descrição da chegada da primavera que

traz vida e renovação à natureza, mas, enquanto o *Peruigilium* segue na exaltação desse período, Virgílio também descreve as terríveis tempestades trazidas pela estação. Além disso, a primavera no *Peruigilium* é tempo unicamente para o prazer, já nas *Geórgicas* é um tempo para voltar ao trabalho, uma vez que, na obra didática de Virgílio, o trabalho é um caminho pelo qual o homem adquire virtudes e uma vida feliz.

A passagem que descreve as núpcias sagradas entre o céu e a terra, o *hieros gamos*, no *Peruigilium Veneris* alude fortemente a passagem das *Geórgicas* que narra este mesmo episódio. O vocabulário das duas passagens é muito semelhante, mas no *Peruigilium* as pequenas mudanças vocabulares evidenciam uma maior erotização da natureza que perpassa toda a obra. O erotismo presente no *Peruigilium* ativa uma atmosfera elegíaca que se insinua por todo o poema através do intertexto, e que nos provoca a ver também em Virgílio uma sutil erotização da natureza. Ambos os poemas tomam como modelo o *De rerum natura*, de Lucrécio, que narra o *hieros gamos* e também mostra o poder de Vênus como aquele que impulsiona os ciclos da natureza. No entanto, como vimos, ao contrário das *Geórgicas* e do *Peruigilium* em que os processos naturais são resultado das ações dos deuses, em Lucrécio as narrativas mitológicas servem somente para agregar vivacidade às explicações sobre o funcionamento do mundo, já que é a própria natureza a força da transformação, sem depender de qualquer intervenção divina (Gale, 2000, p. 117).

Quanto à intervenção de Vênus, no *Peruigilium* ela é a responsável absoluta por realizar a renovação da vida, a procriação dos animais, o brotar das plantas, é a deusa cósmica responsável por inflar a *uoluptas* nos campos e fazê-los produzir. Ela é uma divindade poderosa e sempre benéfica. Nas *Geórgicas*, a face benevolente da deusa é revelada quando chega a primavera e o vento ameno, o Zéfiro, ajuda a restabelecer as condições para o plantio e a nascer a relva e as vinhas. Porém, Virgílio mostra com muito mais ênfase o poder destrutivo da deusa. Ao despertar o amor e o desejo nos seres, essa força pode roubar o vigor dos animais, como os bois, e dispersá-los do campo onde devem trabalhar: uma fêmea é capaz de perturbar os sentidos dos machos, levando-os a disputá-la e ferir-se, conseqüentemente prejudicando o trabalho do agricultor.

Virgílio mostra, ainda, como o amor torna os animais mais violentos e propensos à fúria e até mesmo uma mãe é capaz de esquecer-se dos seus filhotes caso esteja possuída pelos instintos sexuais. Da mesma forma, o amor é capaz de se apossar dos homens, já que todos os animais – entre eles o ser-humano – são suscetíveis ao poder de Vênus. Essa atuação da força de Vênus, faz com que Virgílio compare o amor a uma doença: tal qual uma peste, o desejo é capaz de infligir dor, sofrimento e morte.

Por fim, as duas obras, o *Peruigilium Veneris* e as *Geórgicas*, são construídas com alternância entre momentos luminosos e sombrios (Wilkinson, 1997, p.72). Nas *Geórgicas*, esse *chiaroscuro* é criado pela oscilação entre vida e morte dentro do poema. O horror da guerra civil e a Peste Nórica são símbolos de morte e escuridão. A relação harmônica entre homem e natureza e a recuperação de Roma trazida por Augusto são temas que jogam luz sobre o texto. Isso mostra que, nas *Geórgicas*, tudo é tratado com pessimismo e otimismo, tudo é mostrado pelo ângulo da luz e da sombra, revelando o equilíbrio realista com que o poeta vê o mundo.

Já no *Peruigilium Veneris*, a dinâmica entre luz e escuridão é mostrada em proporções diferentes. A porção luminosa do texto é muito maior e traz um ponto de vista otimista em relação à primavera e ao poder de Vênus, já que o tema principal da obra é a celebração do amor e das benesses trazidas pela deusa na primavera. No poema, tudo é festa, prazer e alegria até o momento em que surge a voz do poeta em primeira pessoa, observando de fora, excluído dessa efusividade celebrativa. Por meio da lembrança do mito de Procne e Filomela, o poeta traz sombras para o texto e se compara aos pássaros: o rouxinol pode cantar, ele não. E quando ele poderá cantar como a andorinha? O poeta se lamenta pela perda da própria poesia: *perdidit Musam*. Não sabemos o porquê, mas ele já não pode cantar e termina o poema em silêncio, contemplando melancolicamente o passado luminoso em que a celebração de Vênus trazia prazer e contentamento, enquanto se questiona sobre o futuro incerto: também haverá primavera nesse amanhã desconhecido?

Barton (2018, p.136) sugere que a melancolia do eu-lírico surge do seu senso de não-pertencimento ao cenário alegre e primaveril pintado até então, uma vez que ele não pode mais cantar. Já Fumagalli (2019, p. 84) apresenta a hipótese de que o poeta perdeu seu canto, porque assiste o fim do cenário ao qual pertencia – a literatura pagã – e assim perde seu tema e a razão de ser do seu fazer poético. O *Peruigilium Veneris* seria, talvez, “a última joia da poesia pagã”. Tal joia seria, para nós, um verdadeiro monumento de conservação da tradição literária.

Em conclusão, como podemos observar, o *Peruigilium Veneris* chama atenção para a poesia da Antiguidade Tardia, um período de intensas transformações culturais, políticas e sociais que permitiu um florescimento de experimentações literárias cheias de alusões e reformulações dos modelos clássicos. É a sistemática imitação desses modelos que dará origem ao que hoje costuma-se chamar de *Aetas Vergiliana*, *Aetas Horatiana* e *Aetas Ovidiana* na Idade Média,¹⁷¹ mas cujas raízes já podemos observar na Antiguidade Tardia. Isso porque,

¹⁷¹ “O termo foi cunhado pelo filólogo alemão Ludwig Traube, em atividade entre o final do século 19 e início do 20; (...) Traube propôs dividir o corpus medieval em *aetas Vergiliana*, abarcando os séculos 8 e 9, quando o principal modelo poético seria Virgílio; *aetas Horatiana*, entre os séculos 10 e 11, quando a corrupção na Igreja

como já sugerimos, o que define a composição poética nesse período não é o gênero, mas sim o modelo a ser seguido. Assim, veremos na Antiguidade Tardia – e adiante, durante toda a Idade Média - composições de gênero indefinido, mas escritas, por exemplo, *à la* Virgílio, como o *Peruigilium Veneris*.

levaria os poetas a buscarem modelos satíricos, principalmente Horácio, mas também Pérsio e Juvenal; e por fim a *aetas Ovidiana*, entre os séculos 12 e 13, quando a poesia elegíaca de Ovídio se torna a principal fonte de imitação poética.” (Schmidt, 2018, p. 27)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos latinos e traduções do *Pervigilium Veneris*

BARTON, W.M. *The Pervigilium Veneris : a new critical text, translation and commentary*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2018.

CATULLUS, TIBULLUS. *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*. Translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 6. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1913

FUMAGALLI, P.M.G. *Pervigilium Veneris*. Youcanprint, 2019 (e-book)

SCHILLING, R. *La veillé de Vénus: Pervigilium Veneris*. Texte établi et traduit par Robert Schilling. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

2. Textos latinos, traduções e comentários das obras de Virgílio

THE works of Virgil with a commentary by J. Conington, M.A. and H. Nettleship, M.A. Vol. 1. Eclogues and Georgics. 5th edition revised by F. Haverfield, M.A. London: George Bell and Sons, 1898.

VIRGIL. *Georgics*. R. A. B. Mynors (ed.). Oxford: Clarendon, 1994.

_____. *Bucólicas*. Manuel Odorico Mendes (trad.); Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Eneida brasileira: tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro*. Paulo Sérgio de Vasconcellos (org.); Manuel Odorico Mendes (trad.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Geórgicas*. Paulo Sérgio de Vasconcellos (org.); Manuel Odorico Mendes (trad.). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

_____. *Geórgicas: livro I*. Organização e tradução: Matheus Trevizam. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *Geórgicas: livro III*. Organização e tradução: Matheus Trevizam. Belo

Horizonte: Editora UFMG, 2019.

_____. *Obras completas*. Tradução de Aurelio Espinosa Pólit, Arturo Soler Ruiz, Pollux Hernández. Coautoria de Suetônio. 2. ed. rev. Madrid: Cátedra, 2006.

3. Outros textos clássicos e traduções utilizados

CATULO, Caio Valério. O livro de Catulo. Coautoria de João Angelo Oliva Neto. São Paulo, SP: USP, 1996.

CIRUELO, Josep-Ignasi (edit. e trad.) *Lucrecio: De la naturaleza*. Tradução de Eduardo Valentí Fiol. Barcelona: Bosch, 1985.

GUIMARÃES, R. (trad.); APULEIO. *O asno de ouro*. São Paulo, SP: Cultrix, 1963.

HORÁCIO. Arte poética. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NOVAK, M; NERI, M. (Orgs). *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

OMERO. *Iliade/Odissea*. A cura di Mario Giammarco. Roma: Newton Compton editori, 2016.

4. Estudos sobre o *Pervigilium Veneris*

BRAKMAN, C. “Quando Pervigilium Veneris Conditum Est?” *Mnemosyne*, vol. 56, no. 3, Brill, 1928, pp. 254–70,

CAZZANIGA, I. “Saggio critico ed exegetico sul Pervigilium Veneris”. *Studi Classici e Orientali*, vol. 3, 1955, pp. 47–101

RAND, E. K. “Spirit and Plan of the Pervigilium Veneris.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 65, 1934, pp. 1–12.

ROLLO, W. “The Date and Authorship of the Pervigilium Veneris”. *Classical Philology*, Oct., 1929, Vol. 24, No. 4 (Oct., 1929), pp. 405-408.

VERDIÈRE, Rl. Catlow (Laurence). “Pervigilium Veneris. Ed. with a Translation and a Commentary”. *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 60, fasc. 1, 1982. Antiquité — Oudheid. pp. 183-184;

VIANA, L.M.Q. *Interculturalidade e Tradição: as acepções de Vênus e Afrodite no*

Pervigilium Veneris. 2020. (TCC) Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB.

SHANZER, D. *Once again Tiberianus and the "Pervigilium Veneris"*. *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*; Torino Vol. 118, (Jan 1, 1990): 306.

UDEN, J. "Untimely Antiquity: Walter Pater and the 'Vigil of Venus'." In: *Reading Late Antiquity*, p. 17-32., 2018.

5. Estudos sobre a obra de Virgílio

CORTE, F. (della). *Enciclopedia Virgiliana*, vol. III. Roma, Enciclopedia Italiana, 1987.

DOMINIK, W. J. "Natureza, escuridão e sombras no supertexto de Virgílio". *Phaos - Revista de Estudos Clássicos*, nº 9, 2009, pp. 53-64.

GALE, M. *Virgil On The Nature Of Things: the Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*. Cambridge University Press, 2000.

MILES, G.B. *Virgil's Georgics*. University of California Press, 1980.

POLASTRI, B. E. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2013.

SILVA, D. G. M. *O amor em Lucrécio e Virgílio: um estudo comparado entre o início do livro I e trechos do livro IV do De rerum Natura e as Geórgicas III*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, MG, 2016.

_____. "As *Dirae* da Appendix Vergiliana". *Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, VI, nº1, 2013, pp. 142-151.

TREVIZAM, M. Crises e transformações nas Geórgicas de Virgílio. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 28, n. 56, p. 235-251, 24 jul. 2018.

_____. "Padrões Lucrecianos no Livro III das Geórgicas de Virgílio". *Revista Philologus*, Ano 20, Nº 58 – Supl.: Anais do VI SINEFIL. Rio de Janeiro: CiFEFiL, jan./abr. 2014, p. 673-685

WILKINSON, L. P. *The "Georgics" of Virgil: a critical survey*. New edition, foreword and bibliography by Niall Rudd. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

6. Estudos sobre intertextualidade

CARMIGNANI, M. F. “El centón de Hippodamia: Apuntes de traducción”. *STYLOS*; nº25, oct. 2016, pp. 23-33.

_____. *El Satyricon de Petronio: tradición literaria e intertextualidad*. 1 ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2011.

CONTE, G. B. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1974.

_____. *The Rhetoric of Imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Ithac and London, Cornell University Press, 1996.

PASQUALI, G. *Pagine Stravaganti 2. Volume Secondo. Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*. Firenze: Sansoni, 1968.

PRATA, P. “Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos.” *Phaos - Revista de Estudos Clássicos*. Campinas, SP v.17, n.1, p.125-154 jan./jun. 2017.

_____. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2002.

_____. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2007.

_____. VASCONCELLOS, P.S. (Orgs.). *Sobre intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

VASCONCELLOS, P.S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo, SP: Humanitas/FFLCH/USP: FAPESP, c2001.

7. Demais textos

BROWN, P. *Authority and the Sacred: Aspects of the Christianisation of the Roman World* (Canto original series). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CHARLET, J. “Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410)”. *Philologus*, Jan., 1988; nº132, vol. 1, pp. 74-85.

- CITRONI, M. (Org.) *Literatura de Roma antiga*. Trad. Margarida Miranda, Isaías Hipólito; rev. Walter de Sousa Medeiros. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, D.L. 2006
- CODOÑER, C. (Org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra, 1997
- CONTE, G.B. *Latin Literature: a history*. London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- DUVAL, Y.M. “La poésie latine au IV^e siècle de notre ère”. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n^o2, juin 1987. pp. 165-192
- EPICURO, et alii. *Antologia de textos; Da Natureza; Da república; Consolação à minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Medeia; Apocoloquintose do Divino Cláudio; Meditações*. Tradução e notas de Agostinho da Silva et alii; estudos introdutórios de E. Joyau e G. Ribbeck. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- FAUSTINO, R. *Fastos II: gênero e metapoesia*. 2014. 258 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- FORTES, F. da S. *A ordem das palavras na sentença latina: pontos de interface no discurso metalinguístico antigo*. *Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 21(2), 239–251, 2008.
- FREIRE, A. *Gramatica latina*. 4. ed. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia de Braga, 1987.
- FREITAS, L. C. A. de. *Análise e tradução do Livro I do De rerum natura de Tito Lucrecio Caro*. 2018. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GIARDINA, A. (Org.). *O espaço literário da Roma antiga: vol. I – a produção do texto*. Tradução de Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 293-327.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- HEXTER, R. “Ovid in the Middle Ages: Exile, Mythographer, and Lover”. In: BOYD, B. W. *Brill's Companion to Ovid*. Leiden, The Netherlands: Brill, p. 413-442.
- KONSTAN, David. “El estribillo en la poesía clásica, o el poder de la repetición”. IV Coloquio Internacional del Centro de Estudios Helénicos (La Plata, 2006). 2006.
- MAGALHÃES DE OLIVEIRA, J. *O conceito de Antiguidade Tardia e as transformações da*

cidade antiga: o caso da África do Norte. *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, [S. l.], v. 12, n. 24, 2012

PELTTARI, A. D. *The reader and the poet: the transformation of latin poetry in the fourth century*. (Dissertation) Cornell University, 2012.

PERUTELLI, A. O texto como professor In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Org.). *O espaço literário da Roma antiga*: vol. I – a produção do texto. Tradução de Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 293-327.

PICHON, R. *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim/Zürick/New York: Georg Olms, 1991.

ROBERTS, M. “Bringing Up The Rear: continuity and change in the Latin Poetry of Late Antiquity”. In: VERBAAL, W.; MAES, Y; PAPY, J. (Editors). *Latinitas Perennis: the continuity of latin literature* (vol.1). Boston, Leiden: Brill, 2007, p. 141-167

RUBIO, F. P. “Una mirada histórica al septenario trocaico latino”. *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 54, Nº 164-165, 2003, págs. 339-368.

SCHMIDT, P.B. *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TOOHEY, P. *Epic Lessons: an introduction to ancient didactic poetry*. New York: Routledge, 1996.

TREVIZAM, M. “Linguagem e gênero na literatura agrária latina: Catão, Varrão e Virgílio”. *Clássica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 7–18, 2007.

_____. “Modulações genéricas em Virgílio: Generic modulations in Virgil.” *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 46–61, 2020.

VOGT-SPIRA, G. “The Classics’ as Potential for the Future: The ‘High Period’ of Ancient Latin Literature” In: VERBAAL, W.; MAES, Y; PAPY, J. (Editors). *Latinitas Perennis: the continuity of latin literature* (vol.1). Boston, Leiden: Brill, 2007, p. 65-92.

WERNER, E. *Lá vem a noiva: o "epitalâmio" e suas configurações do período helenístico à era flaviana*. São Paulo, SP: Humanitas, 2014.

_____. *Os hinos de Calímaco: poesia e poética*. São Paulo, SP: Humanitas, 2012.

8. Dicionários

ACADEMIA das Ciências de Lisboa. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico: mitologia e religião romana*. Brasília/Petrópolis: Edunb/Vozes, 1993.

DICIONARIO *escolar latino-português*. Coautoria de Ernesto Faria, Maria Amelia Pontes Vieira. 3a ed . Rio de Janeiro, RJ: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1962.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*. Paris: Klincksieck, 1959.

GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000

LEWIS & SHORT. *A new Latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1958.

OXFORD Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1969.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 10.ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português*. Porto: Edições Maramus, 1945.

9. Sites

MARQUES Jr. M. Tradução e Métrica do *Peruigilium Veneris*. In: Letras Clássicas @ UFPB - Site dos Professores de Letras Clássicas da Universidade Federal da Paraíba, 22 set. 2020 (site). Disponível em: <https://letrasclassicasufpb.wordpress.com/2020/09/22/traducao-e-metrica-do-peruigilium-veneris/>

PERSEUS DIGITAL LIBRARY. Tufts University, 2022 (Base de Dados). Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

THESAURUS LINGVAE LATINAE. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Munique, 2022 (Base de dados). Disponível em: <https://thesaurus.badw.de/en/tll-digital/tll-open-access.html>