

DUAS VISUALIDADES BUCÓLICAS: VERG., ECL. 2. 45-55 E 6. 13-26.¹

Paulo Martins

RESUMO

O presente artigo ocupa-se de visualidades poéticas no Virgílio das Éclogas, isto é, imagens verbais que produzem φαντασία na recepção desses poemas. Essas características visuais da poesia são trabalhadas tanto sob a perspectiva elocutiva, como sob a perspectiva argumentativa neste gênero poético. Portanto, o artigo opera a associação das visualidades com sua estrutura argumentativa valendo-se da doutrina horaciana do *dulce et utile*, em dois momentos das *Bucólicas* de Virgílio.

Palavras-chave: Virgílio, éclogas, visualidades poéticas, argumentação, ornamento.

ABSTRACT

The present paper deals with poetic visuals in Virgil's *Eclogues*, i. e., verbal images which produce *phantasia* at the reception of these poems. These visual features of poetry are dealt with both under the perspective of the elocution, as under the perspective of the argumentation in this poetic genre. Therefore, this paper operates the association poetic visuals and its argumentative structure dealing with the Horatian doctrine of "*dulce et utile*", in two points of Virgil's *Bucolics*.

Keywords: Virgil, eclogues, poetic visuals, argumentation, ornament.

O LUGAR DAS ÉCLOGAS/BUCÓLICAS HOJE

Parece-me importante, diante dos objetivos deste artigo, refletir preliminar e sucintamente acerca de alguns aspectos interessantes de estudos já realizados sob a rubrica geral "*Bucólicas* de Virgílio", mais especificamente, "*Bucólicas* 2 e 6", essas últimas objetos de nossa reflexão neste artigo.

Em recente antologia de estudos dedicados às *Bucólicas* de Virgílio, Volk elabora um resumido e produtivo quadro da crítica contemporânea a essa obra

¹ Este artigo apresenta os resultados parciais do Estágio de Pesquisa no Exterior junto ao King's College London e ao Institute of Classical Studies da University of London, com apoio FAPESP. Agradeço aos dois pareceristas anônimos de *PhaoS* as sugestões, correções, comentários e advertências.

virgiliana, observando os trabalhos dos últimos 40 anos. A autora propõe duas correntes críticas da obra de Virgílio (*two principal strands in the interpretation of Vergil's work*²...*these two approaches are not mutually exclusive*³) que, apesar de operar seu texto sob perspectivas diversas, não são excludentes. Ao contrário, Volk crê que a diversidade de interpretações é consequência da qualidade literária da obra e assim propõe: “*The resultant lack of consensus in Vergilian scholarship has (...) been viewed as a positive thing, with the inherent openness and polysemy of Vergil's works being regarded as indicative of their quality.*”⁴

Mais adiante e resumidamente, a estudiosa indica essas duas vertentes: a primeira, cujo exemplo inicial é Putnam (poderíamos aqui assomar Boyle) propõe que os poemas de Virgílio foram projetados com o fim de *convey a message*⁵ que a crítica se esforça em desvendar. Tal mensagem ora estaria ligada à situação político-social, ora a questões poéticas, ora às questões da própria condição humana, etc. E essa crítica teria sua base naquilo a que se convencionou chamar “Harvard School”. A segunda corrente é aquela a que se prega a etiqueta de “literary”, daí serem os estudos sobre gênero, intertextualidade e alusão, poética, metapoética, estrutura narrativa etc, cujo maior expoente é G. B. Conte. Seja como for, apresento alguns problemas que perpassam minha discussão – ainda que tangencialmente – e, por conseguinte, contribuem para minha argumentação neste artigo, e, assim, obviamente correspondem a uma e a outra corrente crítica.

Boyle, ao tratar das *Bucólicas*, informa que essa poesia pastoral é uma forma poética contemplativa, inserida em um universo de tumulto social e convulsão política e assim conclui: *the Eclogues constitute a meditation on the emotional, intellectual and moral dislocation of contemporary man*⁶. Apesar de referir-se a uma atitude absolutamente intelectual no seu uso de *contemplative form*, creio que esta contemplação, cujo cerne é o mundo concreto de Virgílio, está diretamente ligada à forma visual com que seus textos são propostos. A contemplação a que ele se refere é a “visão” alegórica ou metafórica, que poeticamente é tradução de visão de mundo do poeta de Mântua. Portanto, mais do que uma simples “leitura poética” realizada por Virgílio ao observar o mundo que o cerca objetivamente, é lícito pensar que as *Bucólicas* sirvam-se do meio visual da poesia para a transmissão desse tipo de mensagem “contemplativa”. Assim, além de ser contemplativa, no sentido de se referir a uma reflexão acerca do mundo, vale-se contemplativamente do meio visual metafórico e/ou alegórico a fim de expressá-la.

² Volk (2008, 4).

³ Volk (2008, 5).

⁴ Volk (2008, 2).

⁵ Putnam (1970, 4).

⁶ Boyle (1975, 187).

Breed, cujos comentários⁷ me parecem hoje dos mais sofisticados, tem como ponto de partida a questão da oralidade e textualidade nas *Bucólicas*. Entende, primeiramente, a textualidade como veículo de uma relação possível entre o autor e a audiência e observa a “voz” da poesia⁸, isto é, o que dá substância à oralidade, como se essa voz fosse o que há de mais essencial para poesia pastoral, uma vez que “é impossível pensar um poema pastoral sem primeiramente levar em conta o discurso e a canção da personagem ‘pastor’”⁹. E, diante desses dois fenômenos, o *scholar* sintetiza: “*Virgil exploits for great artistic effect the tensions that exist between the dramatic fictions of the largely oral pastoral world and the textual reality from which those fictions emerge*”¹⁰. Curiosamente esta marca essencial elencada por Breed, isto é, a da voz na poesia pastoral parece-me apontar também para uma inter-relação genérica proposta por Hasegawa entre as *Éclogas* e a poesia dramática¹¹.

Dessa questão mais ampla, em outro trabalho, discute a estrutura unitária da coleção em *volumen* e apresenta preliminarmente aspectos que nos são fundamentais, tendo em vista duas possibilidades de leitura do livro: a diversidade diacrônica e a unidade sincrônica¹². Segundo Breed, da diversidade diacrônica que pode ser observada a partir da oralidade que emana dos textos e da unidade sincrônica que se observa a partir de sua textualidade, afinal, “*orality and textuality in pastoral are not so much in opposition to one another as they are mutually dependent*”, temos a recuperação da unidade da coleção.

Hubbard trata as *Bucólicas* 1-3 como bons exemplos para rever o tratamento dado à coleção desde o séc. XIX até pelo menos os anos 70 do séc. XX. Tal crítica via nas sistemáticas citações a Teócrito principalmente nas três primeiras *Éclogas*, como *a sign of imaginative poverty and immature technique*. Sua contra-argumentação centra-se no trabalho seminal de G. Pasquali, como também no desdobramento, produzido por G. B. Conte e, nesse sentido, Hubbard¹³ defende que esse mosaico de citações produzido por Virgílio na primeira terça parte da coleção serve para “trazer no texto um nível suplementar de significação literária para além do conteúdo da alusão propriamente dita”.

⁷ Breed (2006a, *passim*); (2006b, 333-367); Conington; Hardie; Breed (2007, XVII-XXXIV)

⁸ E nesta ideia ecoa obrigatoriamente Pl. R. 392c-394b, assim como T.S. Eliot em “The Three Voices of Poetry”.

⁹ Breed (2006a, 4).

¹⁰ Breed (2006a, 4).

¹¹ Hasegawa (2012, *passim*).

¹² Breed (2006b, 334): Every reading might have unity and consolidation as its ultimate goal, whether that goal is acknowledge or not. But in the process of reading, the book of the *Eclogues* confronts the reader with an infinite number of ways in which it can be broken into pieces. To fall back on a familiar dichotomy, the diachronic experience of the *Eclogues* as a book is significantly different from the book taken in all its synchronic wholeness.

¹³ Hubbard (1995, 37).

Assim as *Bucólicas* 2 e 3 são exemplares a fim de demonstrar a sofisticada consciência poética de Virgílio, que entre outras qualidades é a “memória poética¹⁴” da bucólica alexandrina.

Essa tese poderia ser corroborada por Putnam¹⁵, já que, para ele, as *Bucólicas* são a primeira coleção, e de muitas maneiras, o maior exemplo, de poesia pastoral usada a fim de transmitir tanto mensagem, como deleite. No entanto, certos equívocos sobre elas, alguns dos quais superficiais, ainda persistem. Embora plenas de problemas ainda a resolver, as *Éclogas* não são alegorias herméticas, cujas referências misteriosas não possam ser entendidas contemporaneamente. Também afirma que as *Éclogas* não são meras variações dos temas desenvolvidos por Teócrito: na verdade a relação entre o poeta de Siracusa e seu discípulo romano é uma rede intrincada que Virgílio, muitas vezes, constrói para emular seu antecessor.

Desses comentários gerais, compreendo que algumas questões podem auxiliar nossa reflexão: a) Além de uma relação direta com Teócrito sob a perspectiva do gênero bucólico-idílico, a coleção de Virgílio faz uso a um aspecto visual importante tanto no que diz respeito à produção de uma imagem verbalmente, como naquilo que tem de contemplativo, isto é, uma imagem mental, uma fantasia; b) Deve-se entender que as *Bucólicas* possuem, sim, progressão narrativa que pode ser suspensa, mediante a interposição de uma imagem que interrompe o processo, ainda que esta narração não seja centrada na ação una de Aristóteles¹⁶; c) Não há como compreender a matéria bucólica de Virgílio sem observarmos que ela é um repositório da “memória poética” do gênero, entendendo que o processo de emulação pode subverter o sentido inicial da referência.

Minha pretensão neste artigo é apresentar “duas leituras” para apenas duas visualidades virgilianas nas *Bucólicas*. Lembro, entretanto, que não são as únicas visualidades, tampouco pretendo esgotar as possibilidades de leitura. Igualmente, entendo que, sob o ponto de vista de minha argumentação, os dois trechos selecionados se apresentam prototípicos, ou seja, tendo em vista a funcionalidade e a finalidade das visualidades poéticas a que estou me

¹⁴. Conte (1996, 32-39).

¹⁵. Putnam (1970, 5).

¹⁶. Breed (2006b, 334-335): As a collection of disparate parts a book of pastoral poems emphatically represents something other than an Aristotelian “single action”. But at the same time, a common strategy of critical response to the *Eclogues* is, as we will see, to find the unity of the book reflected in an over-arching narrative. That is to say, the physical unity of the book collection has encouraged reading for a plot or something like a plot in the *Eclogues*, a story to enfold the ten separate poems into a unity of theme, thought, or intention that can justify their presentation together within the same covers. (...) Some principle of unity appears to be lurking in the collection, but it has to be found in something other than a dramatic model or Aristotelian canons of unity.

dedicando, eles são ótimos exemplos já que apontam para um duplo fim: o *delectare* e *mouere*, o *dulce* e o *utile*, assim como são, funcionam tendo em vista a constituição da *écfrase* em concorrência à funcionalidade da digressão. Assim, trabalharemos neste artigo: 2ª *Écloga*, 45-55 e 6ª *Écloga*, 13-26. Para tanto, primeiramente discutirei tais visualidades sob a perspectiva da doutrina da *ekphrasis*, e também sob perspectiva da poesia que une o doce ao útil de Horácio.

VISUALIDADES POÉTICAS

Muito já foi escrito sobre as visualidades poéticas – sejam elas cenários, *personae* ou objetos, sejam elas *metáforas*, *alegorias*, *símiles*, *descrições* ou *écfrases*. Se assumirmos aquelas que ocorrem em Virgílio, parecem-me seminais os trabalhos de M. C. J. Putnam; E. W. Leach; J. B. Van Sickle; A. Barchiesi; A. Rogerson e Brian W. Breed, já que discutem a visualidade poética como elemento importante no processo compositivo, independentemente se estamos observando o Virgílio bucólico, didático ou épico. Além destes estudiosos que tratam centralmente da questão neste autor, veremos que muitos outros discutem a questão de forma subsidiária e a esses apontarei no decorrer do artigo. Assim, é conveniente alertar que apesar de nosso artigo ocupar-se unicamente de *visualidades idílico-bucólicas*, as relações construtivas que estas mantêm com aquelas outras visualidades de Virgílio são importantíssimas, já que *As Bucólicas*, sendo a primeira obra virgiliana, funcionam como “balão de ensaio” para alguns procedimentos que serão reutilizados. Logo, as visualidades ali produzidas estão estreitamente relacionadas com as das *Geórgicas* e da *Eneida* em sua construção.

Apesar de serem esses trabalhos recentes e importantes, e, amiúde, salientarem questões essenciais na temática mais geral à qual darei o nome de *visualidades virgilianas*, parece-me que dois aspectos passaram despercebidos a esses estudiosos: a) a funcionalidade no poema em que está inserida a visualidade e b) a sua finalidade que, a meu ver, parece estar no cerne da construção visual de Virgílio. Certo é, entretanto, que tais visualidades constituem-se como resultado da operação de mecanismos poético-retóricos e nesse sentido devem ser observadas, apesar de, muita vez, haver, entre estudiosos, resistência à aplicação de procedimentos retóricos à poesia, sob o argumento de supervalorização da retórica em relação à poética¹⁷.

¹⁷ *contra*: Putnam (1970, 5).

ÉKPHRASIS

Apesar de serem inúmeras as possibilidades de visualidades, como elenquei há pouco, creio que a écfrase está no centro construtivo das duas passagens a que me dedico neste artigo. Nesse sentido, inicialmente reporto-me à afirmação de A. Barchiesi, ao tratar da écfrase na poesia hexamétrica de Virgílio:

The Didactic hexameter and heroic epic are alike very concerned with visual impact, although with divergent emphases: didactic poetry focuses on the typical and repeatable, while heroic poetry is a narrative of striking events, traditionally geared towards the grandiose and the violent. Yet in both forms the challenge of representation is at stake: how adequate is the verbal medium to convey an impression of what is being described (whether the context requires that this be vivid and fresh, or realistic and typical, or unique and shocking)?¹⁸

Tais palavras nos fazem refletir em dois aspectos: o primeiro diz respeito à função desse tropo e, nesse sentido, pode-se pensar que a écfrase além de indubitavelmente ser um mecanismo afeito ao *ornatus*, apresenta uma relação estreita com a invenção, já que se encarrega da comoção pelo sentido da visão (mesmo que anímica) e é, então, um tropo que não pode ser apartado de sua força argumentativa. O segundo diz respeito à exclusão da poesia bucólica de Virgílio no texto de Barchiesi, já que é calcada nos *Idílios* de Teócrito, portanto plena de elementos visuais ou simplesmente de visualidades. Fato é que, independentemente do gênero (épico, didático ou bucólico) em que está contido o tropo, Virgílio sintetiza a prática antiga da écfrase, aplicando-a de acordo com o decoro dos gêneros continentais ao emular com a poesia homérica em leitura helenística, com Teócrito, ou mesmo, com os poetas didáticos helenísticos que intermedeiam a relação genérica entre *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo e *As Geórgicas*.

Em 2005, tratei¹⁹ acerca da leitura de uma écfrase virgiliana – as pinturas do templo de Juno²⁰ –, de sua relação estreita com a teoria platônica do conhecimento²¹ e sua função argumentativa na construção do êthos de Eneias. Essa operação ecfástica, assim, merece ser verificada não só com base na elocução, afinal funciona como uma *digressio*²² que serve, em chave de deleite, como ponte entre o tempo presente em curso e o passado que será narrado, como também na invenção, dado que corrobora pressuposto essencial da épica virgiliana cujo fundamento é a própria constituição de Eneias. Nesse

¹⁸. Barchiesi (1997, 271).

¹⁹. Martins (2005, 143-157).

²⁰. Verg., *Ae.*, 1. 446 – 97.

²¹. Pl., *R.*, 6. 509d-511e.

²². Cic., *Inv.*, 1. 27.4.

sentido, estamos diante de um argumento/ornamento *ad concitandos iudices*, como propõe Quintiliano²³, ou, como quer Cícero²⁴, *ad commouendos animos*. Afinal, as imagens não apenas comovem o observador espelhado – Eneias –, como também os leitores/ouvintes da épica nesse ponto.

Devo salientar ainda dois elementos importantes – ambos contidos na definição de *écfrase* construída por Teão –, assim, antes de avaliar as passagens a que me proponho observar, relembremos a lição do rétor em seus *Progymnasmata*:

[118.7] Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον. γίνεται δὲ ἐκφρασις προσώπων τε καὶ πραγμάτων καὶ τόπων καὶ χρόνων. [...]

[118.15] [...] τόπων δὲ οἷον λειμῶνος, αἰγιαλῶν, πόλεων, νήσων, ἐρημίας, καὶ [118.20] τῶν ὁμοίων.

[118.7] *Écfrase* é um discurso descritivo que traz vividamente o assunto mostrado perante os olhos. Uma *écfrase* pode ser de pessoas, de eventos, de lugares e de épocas. [...] [118.15] De lugares, tais como prados, praias, cidades, ilhas, lugares desertos e [118.20] que tais.

O sentido de *λόγος περιηγηματικὸς* não me parece suficientemente esclarecido nas traduções, pois essas o propõem como simples discurso descritivo. Entretanto o verbo *περιηγέομαι*, que dá origem ao substantivo e ao adjetivo nesse caso, imprime senso a mais à descrição, isto é, o sentido de um percurso ou uma condução por caminhos do olhar e por meandros da mente em forma e “fôrma” discursiva. Esse elemento que se assoma à descrição propriamente dita imprime movimento e tempo à descrição, tornando-a plena de narratividade.

Além disso, há que se pensar nos termos que seguem ao *περιηγηματικὸς*, ou seja, *ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν* – vividamente, brilhantemente, claramente diante dos olhos. É o termo que me parece diferenciar a *écfrase* das descrições comuns, dado que propõe uma virtude elocutiva necessária à *descriptio* e à *narratio*²⁵. Assim, os elementos descritos que apresentem aspectos singulares e significativos à visão – cores, tons e luz – são essenciais às *écfrases*. É comum também que da visão dos olhos da mente vazem outros sentidos e, dessa forma, efeitos sinestésicos são muito comuns nas *écfrases*. A partir desses “olhos” da mente o ouvinte/leitor tem acesso ao odor, ao som, ao sabor e ao tato da poesia.

²³ Quint., *Inst.* 4.2.19.

²⁴ Cic., *De Or.* 2.312.

²⁵ Cic., *Part. Or.*, 19; Cic. *De Or.*, 3. 25; 3. 160 e 3. 163; Quint., *Inst.*, 4.2.63-5; 6.2.29; 6.2.32; 8.3.61-70.

Fato curioso, porém, é não encontrarmos, na crítica contemporânea, em que a éfrase sistematicamente tem sido discutida, mais trabalhos que estejam centrados nesta questão, objetivando as *Bucólicas*. Entretanto, apesar de decalcado nas éfrases da *Eneida*, Putnam sinalizou pontos relevantes no uso do tropo por Virgílio, apesar de incorrer no engano de entendê-la como descrição de obra de arte:

Ekphrasis is an encapsulation of visualized art wherein a verbal medium strives both to delineate a spatial object and, even while beholden to narrative's temporality, miraculously to capture the instantaneity of a viewer's perception. The focus of scrutiny may be one object in and of itself or a series of scenes which together compose a work of art. All Virgil's examples of notional ekphrasis, exemplifying written art that is itself thoroughly artful, help us contemplate, which is to say also to comprehend, the larger poem for which they stand as synecdoches. We pause as we become visionaries before art's stillness, but that pause, to exercise mentally our capacity for imagined viewing, is critical for the insight it offers us we prepare to immerse ourselves once again in the yet more time-ridden events of epic²⁶.

No mesmo equívoco incorre R. F. Thomas²⁷ que afirma ser a éfrase a exposição de uma obra de arte em poesia, seja ela imaginada ou não. Tendo construído sua argumentação baseada em P. Friedländer (1912) e W. Bühler (1960)²⁸, este e aquele parecem divergir dos estudos mais recentes²⁹ que, de pronto, não restringem a éfrase à descrição de uma obra de arte, mesmo que imaginada. Mesmo que esta posição ainda hoje ecoe, estudos posteriores, como o trabalho de Ruth Webb (2009), comprovam que a limitação do conceito não atende às definições e usos que se tem do tropo – e é esta a posição que assumo. Entendo a éfrase como descrição (de pessoa, ambiente, batalha ou objeto) cuja principal característica é a vivacidade, a *ἐνάργεια*, que sob o ponto de vista da construção poético-retórica, opera a visualização dos sentidos da visão, olfato, paladar, tato e audição. Além disso não restrinjo o procedimento à poesia, dado que é abundante o seu uso na prosa desde pelo menos Tucídides. Sabemos, porém, que na poesia a éfrase nasce, e Homero referenda.

²⁶. Putnam (1998, 208-209).

²⁷. Thomas (1999a, 27): The ekphrasis, the exposition, that is, of a work of art within poetry, is marked by feature as enduring as the tradition itself: with varying degrees of precision, the poet was concerned to situate and relate to each other the details appearing in the work. This holds for real as well as imagined éfrases.

²⁸. Friedländer, P. (1912). *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*. Leipzig and Berlin: 1-103. e Bühler, W. (1960). *Die Europa des Moschos*. Hermes Einzelschriften, 13: 85-108. *apud* Thomas (1999a, 34).

²⁹. Cf. Elsner, Jaś (2002). "Introduction: The Genres of Ekphrasis" in *Ramus* 31: 1-18; Hansen, J. A. (2006). "Categorias Epidíticas da Ékphrasis" in *Revista USP* 71: 85-105; Elsner, J.; Bartsch S., eds. (2007). *Special Issues on Ekphrasis*. *CPh*, 102, 1. Elsner, J. (2007). *Roman Eyes*. Princeton: Princeton University Press; Rodolpho, M. (2013). *Éfrase e Evidência nas Letras Latinas: Teoria e Práxis*. São Paulo: Humanitas;

Já Hasegawa, em recente estudo sobre as *Bucólicas*, observa a utilização de écfrases por Virgílio nas *Bucólicas* salientando a profunda relação existente entre a primeira écfrase, isto é, a homérica e as de Teócrito, e as suas. A argumentação que Hasegawa propõe aponta para uma função metapoética desse mecanismo. Assim, da mesma maneira que o escudo de Aquiles é a figuração do gênero a que se filia, o épico, o vaso rústico de Teócrito e os copos de faia de Virgílio representam a poesia pastoral³⁰. Essa leitura aponta para um fim extrínseco, já que revela que as écfrases/visualidades foram a forma poética encontrada pelo autor a fim de expor poeticamente a natureza da sua composição poética, ou seja, seu gênero. Vale, porém, verificar que tal contribuição certamente não exaure a questão das finalidades discursivas das visualidades ou das écfrases.

DULCE ET UTILE

Entendendo-se as categorias retóricas e poéticas como complementares no mundo romano e ressaltando que visualidades são resultantes de mecanismos dessa ordem, há que se entender como o procedimento de visualização é operado no poema sob a perspectiva poética, de um lado, e, retórica de outro; e a quais fins as visualidades atendem, assumindo-se necessariamente um e outro enfoque. Parece-me interessante pensar simultaneamente essas duas possibilidades construtivas já que são indubitavelmente imbricadas. Sob a perspectiva poética, imagino que inicialmente devemos ter em mente as duas finalidades no plano da realização discursiva: o doce e o útil (*dulce et utile*), pensando aqui as categorias poéticas apontadas por Horácio na *Ars*³¹. Lá temos:

*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
lectorem delectando pariterque monendo.*

Se entendermos que a visualidade pode caracterizar um poema *dulce*, ou melhor, um poema proposto como agradável, pois *deleita*, veremos que o mecanismo visual está ligado ao embelezamento do texto e, por conseguinte, às virtudes da elocução, principalmente, ao ornamento. O autor, ao introduzi-las, visualidades, na composição, opera o *ornamento* do texto, uma virtude elocutiva, cumprindo uma função que atende ao prazer do leitor no ato de fruição textual. Sendo assim, a recepção embevecida com a beleza a que está sujeita ou exposta ao fruir (ler e/ou ouvir) o poema,

³⁰ Hasegawa (2012, 124-134).

³¹ Hor., *Ars*, 343-4.

prende-se a ele com mais atenção e cuidado. Neste ponto, há que se notar também outra componente, outra virtude de elocução: o *aptum*. O poeta, ao pressupor as partes do poema com o seu todo e seu gênero, no momento prévio à composição, obrigatoriamente, trabalha com categorias cognitivas de sua audiência, pois que relaciona internamente o poema ao efeito que deve produzir e externamente o efeito à audiência, a quem se destina a obra. Ao pensar desta forma, é claro que não podemos observar as visualidades apenas como ornamento, apenas como algo que produz efeito de beleza, já que atua efetivamente como mecanismo de convencimento.

Daí, se atentarmos a estas visualidades virgilianas tendo em vista seu caráter útil (*utile*), então, há que se ter em mente que o poeta tinha como objetivo *docere/mouere* ao produzir imagens. É comum verificarmos que retoricamente as visualidades são propostas como elemento argumentativo forte, já que o autor faz seu leitor/ouvinte ver as evidências com os olhos da mente, ressaltando-as pela intervenção do peso do verbo. O poeta, além da possibilidade de convencimento, atenta ao princípio do ensinamento pelo visível, mesmo que incorporeamente. Se pensamos nessa possibilidade, veremos que o procedimento visual não só atende às virtudes da *elocutio*, como também se aproxima da *inuentio*.

Se poeticamente podemos entender a visualidade como uma das construções que resulta da união do *utile dulci, delectando et mouendo* (o útil ao doce, deleitando e convencendo) e que isto explicita suas finalidades, é pertinente também entender que as visualidades, poética e retoricamente, amiúde, são uma suspensão da trajetória narrativa do poema, isto é, uma intercalação na linearidade discursiva que serve ilustrativamente para compor a prova e embelezar o discurso. Assim, supondo a narrativa como encadeamento lógico em acordo com a necessidade e a causalidade, estruturada temporalmente, a matéria visual encaixa-se nesta estrutura como excuro que procura matizar ética ou pateticamente o argumento a que está sujeita a narrativa³².

2^A ÉCLOGA, 45-55: VISÃO E SENTIDOS X METAPOESIA

Como existe uma necessidade argumentativa para as écfrases na *Eneida*, assim, analogamente, outros motivos há para que ocorram nas *Bucólicas*;

³². Lausberg (1971,100): Os limites estruturais tornam-se mais suaves pela intercalação de uma *transitio* (*transitus, metabasis*) que coincide, na sua função com o *exordium*, na medida em que o *exordium* também é uma *transitio*, uma *transitio* entre a situação e o centro do discurso. No decurso de uma narrativa se encontram em lugares diferentes e quando o fio da narração segue as personagens alternadamente. Depois de uma *digressio*, a *transitio* toma a forma de um regresso ao assunto (*reditus ad rem*).

não só o gênero é diverso, como também matéria e enredo implicam outras necessidades textuais: na *Eneida* é clara a narrativa inerente à épica heroica; nas *Éclogas/Idílios* impera a figuração descritivo-narrativa. Por outro lado, se pensarmos na própria natureza apenas visual do gênero, poderíamos ter uma resposta, mas essa seria ainda muito limitada – afinal a própria nomeação ao gênero iniciado por Teócrito de Siracusa é extemporânea à composição do poema. Atribuir o uso de écfrases por causa do nome *idílio* significa inverter a questão, pois receber o nome de idílio³³ advém das figurações contidas no poema. A figuração das *Bucólicas* e/ou dos *Idílios* é, justamente, o que empresta ao escoliasta autoridade para nomeá-lo, livro, *Idílios*, nome a que não se faz menção em Virgílio. É importante salientar também que se em Teócrito a visualidade é claramente observável a partir da leitura como o fez o escoliasta, já nas *Bucólicas* tal característica não é nem tão óbvia, como nem tão frequente, embora possamos entendê-las, as *Éclogas*, como espécie poética extremamente visual.

A afirmação de Barchiesi, que há pouco apresentei, liga também a produção de efeito visual poético à necessidade prévia do gênero da poesia, isto é, visualizamos algo na épica a partir da intenção do enunciador poético em tornar os eventos narrativos mais *claramente graves e elevados* do que a simples narração possa provocar como efeito. Na didática, no caso virgiliano, nas *Geórgicas*, a visualidade poética também está ligada a uma necessidade prévia de gênero, porém, segundo o professor, ela se associa à preocupação final da poesia didática que, a meu ver, é seu caráter *gnômico-sapiencial*, apelativo por essência, já que visa fazer o leitor/ouvinte introjetar conhecimento pela clareza e pela repetição evidenciadas.

Resta-nos, pois, aferir a que elemento necessário de gênero se une a visualidade poética nas *Éclogas* de Virgílio. A primeira hipótese a que me reportarei diz respeito à própria nomeação do gênero, cuja tradição lhe impôs uma relação com o visual, haja vista que idílio, de acordo com o étimo, é uma pequena pintura, um pequeno quadro. A segunda hipótese, não menos visual, diz respeito à repercussão de uma espécie de poesia confirmada à épica e próxima à lírica, entretanto distante de ambas, que tem como fim figurar, evidenciar ou simplesmente vivificar aquilo que é verbal, aproximando-se dos efeitos pictóricos. Assim os *Idílios* e, posteriormente, *Bucólicas* são o gênero poético mais visual.

Tome-se um trecho da 2ª *Écloga*:

³³ Temos a única ocorrência em Plin. *Ep.* 4.14; Ademais em grego nos *Sch. in Theocr.*: proleg. E a.1-c.1.

*buc ades, o formose puer*³⁴; *tibi lilia plenis*³⁵ 45
*ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais*³⁶,
*pallentis uiolas*³⁷ *et summa papauera carpens,*
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
*tum casia*³⁸ *atque aliis intexens suauibus herbis*
*mollia luteola*³⁹ *pingit uaccinia calta.* 50
*ipse ego cana legam*⁴⁰ *tenera lanugine mala*
*castaneasque nuces*⁴¹, *mea quas Amaryllis amabat;*
*addam cerea*⁴² *pruna (bonos erit huic quoque pomo),*
*et uos, o lauri*⁴³, *carpam et te, proxima myrte*⁴⁴,
*sic positae quoniam suavis miscetis odores.*⁴⁵ 55

Para cá, lindo menino: eis lírios! Ninfas os trazem 45
 A ti em cestas plenas; bela Náíade a ti
 Colhendo pálidas violetas e altas papoulas,
 Narciso também lia⁴⁶ e flor de cheiroso aneto⁴⁷;
 Então, a canela entrelaçando a outras suaves ervas,
 O cravo pinta dourado os leves mirtilos⁴⁸. 50

³⁴. Serv. *In Virg.*: *calathis* = *quasilla* (Cf. Cic., *Phil.*3.10). *Formose puer* é um eco do verso 17.

³⁵. Ps. Prob., *GL* 4. 154.

³⁶. *Id. ib.*: propõe ser *candida* = *pulchra* ou *candida* = *dea*.

³⁷. *Id. ib.*: *amantum tinctas colore*: Horatius “*et tinctus viola pallor amantium*”: *unde non praeter affectionem amantis eos flores nymphas dicit offerre, qui sunt amantibus similes. sane Papaver, Narcissus, Anethus pulcherrimi pueri fuerunt quique in flores suorum nominum versi sunt: quos ei offerendo quasi admonet, nequid etiam hic tale aliquid umquam ex amore patiatur.*

³⁸. *Id. ib.*: erva de odor muito suave.

³⁹. *Id. ib.*: *mollia vaccinia pingit*, isto é, compõe com *caltha luteola*. (...) *mollia*, por sua vez, sem dúvida, é efeito da plumagem. E dizendo isso, procura ornato a partir da diversidade das cores.

⁴⁰. *Id. ib.* *lanugine mala* significa lã do fruto cidônio que é pleno de lã.

⁴¹. Macr. *Sta.* 3.18.7 *Nux castanea, de qua Vergilius: castaeasque nuces [...] vocatur et Heracleotica.*

⁴². *Id. ib.*: *cerea pruna*: ou suavidade da cor, ou da cera das ameixas.

⁴³. Louro é um termo que também deve ser associado a Apolo.

⁴⁴. Phoc. *GL*, 5.429. É importante a relação do mirto com a poesia simples, cf. Hor., *Carm.* 1.38: *simplici myrto nihil adlabores/ sedulous, cura* (...).

⁴⁵. Verg., *Ecl.*, 2.45-55. Cf. Nauta (2006, 317): At the beginning of *Ecl.*, 6, i.e. at the beginning of the second half of the *Bucolics*, panegyric epic is deferred, just as it is (as we saw) at the beginning of the second half of the *Georgics*.

⁴⁶. Traduzo o verbo *iungit* pelo verbo *liar* em português.

⁴⁷. Aneto: endrão ou endro – erva, com odor forte, folhas e flores amarelas é amplamente cultivada por suas sementes aromatizantes e condimentares, usada em peixes, sopas, conservas e licores.

⁴⁸. Subarbusto de folhas ovadas, agudas, finamente denteadas, flores esverdeadas ou róseas e, azuladas; é muito cultivado pelos frutos doces, usado em geleias, tortas e bebidas alcoólicas, e cujas cascas são tidas por melhorar a visão noturna.

Eu mesmo irei colher da suave lá alvos frutos,
 E nozes castanhas que minha Amarílis amava;
 Somarei ameixas docéis – Este fruto terá honra –
 Mas, ó louro, vos colherei e próximo de ti o mirto posto
 Para assim, doravante, os odores misturarem suaves.

55

Antes de propor minha leitura desse trecho, é conveniente lembrar a importante análise de Hubbard⁴⁹, ao consolidar a convencionalíssima relação intertextual entre a 2ª *Bucólica* e o 11º *Idílio* de Teócrito. Segundo o autor, o contato entre os dois textos é um presente: “flores”, já que, tanto Polifemo no *Idílio*, como Córídon na *Bucólica* oferecem aos seus respectivos destinatários, ninfa Galateia e o rapaz Aléxis⁵⁰, respectivamente, o mesmo presente flores. Entretanto, no primeiro caso, as flores são oferecidas a quem procurava flores⁵¹, logo um presente absolutamente apropriado⁵²; por seu turno, no segundo, o pastor Córídon, ao encaminhar flores ao rapaz, opera uma inadequação⁵³, pois que seria pouco verossímil que ele desejasse tal presente. Hubbard vai adiante, informando: “*the flowers play a significant role in Polyphemus’ self-recognition*”, já no caso da *Écloga*: “*the flowers represent merely one more instance of Corydon’s overworked fantasy and self-delusion*”. Apesar de discutível, essa simples conclusão de Hubbard aponta para um dado, a meu ver, mais significativo, a saber, pelo fato de as flores, por serem colhidas na realidade em épocas distintas do ano, são elas uma “*fantasy*” (*the activity of thinking itself*)⁵⁴. Se entendemos o termo usado em sua acepção mais técnica, isto é, φαντασία⁵⁵, então estamos diante de algo que é visual e gerido no âmbito da imaginação, e logo, distante do nível referencial defendido pelo estudioso. Outra questão que pode ser criticada é sugestão que o trecho da *Bucólica* seja apenas um “*Corydon’s catalogue*”. A meu ver, podemos, portanto, dizer que a φαντασία de Córídon – construída por Virgílio, emulando claramente Teócrito e contribuindo explicitamente para construção da “memória poética” – é, na verdade, uma metáfora e, portanto, mais do que o simples *catálogo de Córídon*,

⁴⁹ Hubbard (1995, 56-57).

⁵⁰ Cf. Thomas (1999b, 260): Among other examples, he [Paul Alpers] refers to the second Eclogue and to the ways in which the lamente of Polyphemus is transformed into that of the shepherd Corydon.

⁵¹ Theoc., *Id.*, 11, 25-27: Enamorei-me de ti, ó donzela, quando primeiro/vieste com minha mamãe, querendo colher do jacinto as florinhas lá na montanha(...). Tradução: Nogueira (2013, 194).

⁵² Theoc., *Id.* 11.40-41.

⁵³ Verg. *Ecl.* 2.40-44.

⁵⁴ Cambridge Advanced Learner’s Dictionary.

⁵⁵ Hunter (1999, 232), ao comentar os versos 25-27 do 11º *Idílio* curiosamente adverte: *Flower-picking is the almost inevitable setting in myth and literature for rape, but here the girl is chaperoned, and result is unrequited love; to what extent this incident is a fngment of the fantasy of a lovely shepherd is left deliberately unclear.*

ela é uma visualidade, uma éfrase, sugestivamente, construída não só a partir do sentido da visão, como também do olfato e do paladar. Assim, penso que os versos exemplificam um tipo de visualidade poética dupla já que estamos diante de uma éfrase (com um colorido digressivo) que vaza de uma metáfora. Leiamos a Écloga.

Assim flores e frutos devem ser lidos como metáfora de poesia como é salientada por Papanghelis, quando a apresenta em contraste intertextual importante com Meleagro:

Corydon reveals his priorities by condensing the description of his property into three lines (20-2) and dwelling for eleven solid lines on flowers and fruits (45-55). In the light of the ubiquitous association of flowers with poetry, the metaphorical⁵⁶ potential of this Garland is all too obvious, and if Meleager, *A.P.* 12.41 (=3926-83 G.-P.) is one of the texts laid under contribution it may be well worth noting that *carpens* (47), *iungit* (48), *intexens* (49), *carpam* (54), *miscetis* (55) are equivalent to the terms in which Meleager describes the composition of his literary Garland (...) The weaving procedure, with its emphasis on the material and tactile, suggests literary composition tenuissimo stilo. The metaphor as such is old, but it came into its own context of the Alexandrian leptotes ideal and as a pointer to the genus tenue.⁵⁷

Entretanto Papanghelis se serve de sua leitura a fim de comprovar sua hipótese de que a 2ª *Bucólica* é a Écloga mais marcadamente elegíaca. Esse novo elemento traz à nossa discussão mais um nível intelectual que compõe esse enquadramento metapoético e visual da *Bucólica* em questão e, em certa medida, corrobora exemplarmente a ideia de “memória poética”, avalizada por Conte, além de representar um belo exemplo de *ποικιλία*⁵⁸. Voltemos às flores.

Presentes são enviados a Aléxis. Curiosamente são flores e frutos e ervas dispostos num cesto. Tanto as flores como o cesto, a meu ver, podem ser lidos como textos: o primeiro numa referência à antologia⁵⁹, ao florilégio – decalcado, pois, ao próprio sentido grego do termo –, à recolha de flores, poema, (corroboram aqui os verbos *lego*⁶⁰ “recolher, juntar” e também “ler” e *carpo* “colher”); já o cesto, ao trabalho manual que pressupõe a tecelagem, logo próximo à ideia de tecido, de malha, de texto; o verbo *intexo* “tecer, entrelaçar” (*in+texo > texo > textum*) é significativo haja vista o poema de

⁵⁶. Grifos nossos.

⁵⁷. Papanghelis (1999, 45-46).

⁵⁸. Breed (2006a, 56) The Greek scholiasts deem that bucolic particularity invites the blending of the three Platonic models [diegesis, mimesis e misto] as a contribution to the *poikilia*, ‘variety’, that is for them a defining feature of the genre. It is possible that Virgil was aware of this formal generic criterion.

⁵⁹. LSJ (1977: 13-4) ἄνθος = flower > ἀνθολογία = flower-gathering - guirlanda, florilégio – (flos, -ris + lego = recolha de flor = guirlanda).

⁶⁰. Não podemos deixar de observar que *lego* serve também a poesia, já que significa ler.

Mosco⁶¹. As flores são lírios (*lilia*), violetas pálidas (*pallentis uiolas*), altas papoulas (*summa papauera*), narcisos (*narcissum* – flor de Apolo, logo flor da composição), flor do aneto perfumado (*bene olentis anethi*), malmequer (*luteola ...calta*), mirtilos (*mollia...uiccina*) e são secundadas por frutos: nozes, ameixas (*castaneasque nuces*) e ervas e aromáticos⁶². Por assim dizer, temos as flores/palavras e o fruto das flores, a própria poesia, que será o instrumento de convencimento, somado à própria visualidade poemática que advém de sentidos outros como o odor, o tato e o paladar. Aquilo que deveria seduzir Aléxis são as palavras e sua música, ou seus frutos e suas flores.

As flores, assim, servem à causa da conquista amorosa, essencialmente pederástica⁶³, assim como a música da flauta nos versos anteriores⁶⁴ ao trecho que tinha sido proposto. O primeiro elemento que deve ser observado neste caso específico é a disposição paratática⁶⁵ dos elementos que criam um mosaico multicolorido e multifacetado de sentidos expressos nas palavras/flores e nos frutos/poemas. Assim, mais uma vez discordando de Hubbard, entendo que esta disposição quase simultânea das imagens, parataticamente propiciam a aproximação desse discurso, desse *discurrere* com a visão, isto é, com o *uisum*. Ou ainda, aludindo a Breed, esse tipo de visualidade, de éfrase, guarda em si a diversidade diacrônica e a unidade sincrônica. O segundo é a adjetivação cromático-sensível dos elementos que compõem o quadro – cores e odores (*bene olentis* ou *suavis... odores*). É oportuno dizer que as referências metapoéticas se sustentam no uso de um vocabulário próprio dessas referências à época de Augusto; entretanto já observável entre os poetas da geração anterior, Catulo e os demais *poetae noui*: *mollia...calta* ou *suauibus herbis ou tenera...mala*⁶⁶. Porém, duas palavras se impõem sob a perspectiva das visualidades: os verbos: *pingo* (*pingit*) e *intexo* (*intexens*): o primeiro aponta para uma visualidade plana da pintura e o segundo para uma plástica do relevo. Além dessas correspondências importantes, devemos observar que a figuração bucólica é proposta por Virgílio também como pano de fundo ou mesmo uma moldura em que esses elementos são descritos.

Logo, o que se observa neste pequeno trecho das *Bucólicas* é a aplicabilidade da visualização, da éfrase a serviço de uma dupla argumentação. De um

⁶¹ Cf. Mosch. *Eur.* 37-62.

⁶² Moore-Blunt (1977, 33).

⁶³ Coleman (2001, 26): The formative influence of Meleager's Alexis epigram (*A.P.* 12.127) is seen in the homosexuality of the poem and conceit that it exploits in the contrast between the transient heat of the midday sun and the unbating fires of frustrated passion.

⁶⁴ Verg., *Ecl.*, 2.34-39.

⁶⁵ Martins (2010, 141-175).

⁶⁶ Kenney (1999, 70): Wendell Clausen, in his paper, "Callimachus and Latin poetry," has drawn attention to Virgil's use of the word *tenuis* (slight, slender), which is applied to poetry at the beginning, of the first and, even more significantly, the sixth Eclogues. The word (...) constitutes an oblique but unmistakable assertion that "his pastoral poetry... is Callimachean in character."

lado, a descrição vívida traz para diante dos olhos da mente do leitor imagens sensíveis (visão, odor e tato), que devem surtir efeito de convencimento no interior da Écloga com o *mouere* de Aléxis (*huc ades, o formose puer*). Nesse ponto, é interessante observar que existe o chamamento do interlocutor para o interior da imagem como que construindo uma cumplicidade figurativa. Parece-me que esse chamamento direciona a descrição pelo *περιηγέομαι*, isto é, “caminhar em torno de”, “circular”, “explanar”, “descrever”.

De outro lado, a recepção, leitores/ouvintes, além dessa consciência, deve saber que os presentes enviados nada mais são do que palavras possíveis, poesia. Assim, o expediente, além de servir ilusoriamente como algo próprio para descrever elementos tão coloridos e odoríferos e convencer Aléxis, serve também para fazer incidir luz sobre um desvelamento metapoético e convencer o leitor⁶⁷, não nos esquecendo de que as écfrases devem obrigatoriamente conter *ἐνάργεια*, colorido e brilho que deleita pelo simples motivo de ser expresso em palavras pintadas.

6^A ÉCLOGA 13-26: REBAIXANDO O GÊNERO OU PINTANDO SILENO.

*Prima Syracosio dignata est ludere*⁶⁸ *uersu* 1
nostra neque erubuit siluas habitare Thalea.
*cum canerem reges et proelia*⁶⁹, *Cynthiaus*⁷⁰ *aurem*
*uellit et admonuit: pastorem, Tityre, pinguis*⁷¹

⁶⁷. Assoma-se à esta leitura o referencial intertextual apontado por Hubbard e por Thomas, que necessariamente amplia o nível argumentativo e educativo do trecho, já que amplia seu espectro intelectual. Assim Thomas aponta para a importância deste trecho. Thomas (1995b, 261): When Virgil turned Polyphemus into Corydon he simply continued the rewriting of his tradition that Theocritus had done, although his own intertextuality became more complex, the models, controlled and transformed, more numerous.

⁶⁸. Coleman (2001, 175) propõe *ludere* como contraste com *reges et proelia* sugere associações com a poesia neotérica. Page (1965, 140): *Syracosio...ludere uersu. The word here contrasts the 'sportive' character of pastoral verse with the seriousness and gloom of epic poetry.* Nauta (2006, 308): *Ludere is Tityrus' term for his making rustic music, but it is here applied to Virgil's own carmina pastorum, a literal translation of the Greek title Bucolica (Boukoliká). Virgil here confirms that Tityrus' bucolic song may represent his own bucolic poetry, and at least in this sense Servius' idea of intermittent allegory may be accepted.* Para a questão da alegoria ver Du Quesnay (1981, 32-35).

⁶⁹. Hor., *Ars*, 73.

⁷⁰. Ps. Acro. *Hor. Carm. 1.21.2.: Crinitum Apollinem a Cynthia monte Deli, in quo natus est. Verg.: Cum admouit.* Ps. Acro *Hor. Carm. 4. 15. 1: Non 'Lyra increpuit' sed 'volentem me proelia lyra loqui', quod est lyrico carmine, Phoebus increpuit; amoribus enim aptum hoc est metrum, ut: Cum-admouit.*

⁷¹. Macr. *Sat. 6.4.12-13: Pastorem-carmen. Deductum pro tenui et subtili eleganter positum est: sic autem et Afranius in Virgine: 'verbis-dixit' [Com. 339-41 R³]. Item apud Cornificium: 'deducta-garrienti' [Carm. Fr. 1 Morel]. Sed haec ab illo fluxerunt quod Pomponius in Atellania*

<i>pascere oportet ouis, <u>deductum</u>⁷² <u>dicere carmen</u>⁷³,</i>	5
<i>nunc ego (namque super tibi erunt⁷⁴ qui dicere laudes, Vare, tuas cupiant et <u>tristia condere bella</u>) <u>agrestem tenui meditabor harundine</u> Musam: <i>non iniussa cano⁷⁵. si quis tamen haec quoque, si quis captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, te nemus omne canet; nec Phoebus gratior ulla est quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.</i></i>	10 12
Nossa Talia primeiro dignou-se brincar com o verso de Siracusa, sem vergonha de morar nas selvas. Como eu cantasse <u>reis e lutas</u> , o Cíntio minha Orelha puxou, avisando: “Títiro, ao pastor convém Fortes ovelhas pascer, <u>cantar poesia simples</u> .”	5
Como sobre ti haverá os que <u>cantem teus louvores</u> , Varo, e desejarão celebrar <u>tristes guerras</u> – Eu Agora encetarei <u>agreste Musa à tênue flauta</u> : Não canto sem mando. Mas se alguém for ler isto também, Se alguém pego por amor; a ti, Varo, nossas árvores ⁷⁶ , A ti todo o bosque cantará. Página alguma é mais grata A Febo do que a que cujo título é o nome de Varo.	10 12

quae Kallendae Martiae inscribitur ait: ‘voce-tinnulam’ [Atell. 57-59 R³] et infra: ‘etiam-deducam’ [Atell. 60 R³]

⁷² *Deductum...carmen*: Cf. Serv. DEDUCTVM DICERE CARMEN *tenue: translatio a lana, quae deducitur in tenuitatem. <DEDUCTVM CARMEN> id est bucolicum. Sane ‘cum canerem reges et proelia’ et ‘deductum dicere carmen’ quidam volunt hoc significasse Vergilium, se quidem altiore de bellis et regibus ante bucolicum carmen elegisse materiam, sed considerata aetatis et ingenii qualitate mutasse consilium et arripuisse opus mollius, quatenus vires suas leviora praeludendo ad altiora narranda praepararet. Quint., Instit. 8.2.9 - 8.2.10: Sed ne in his quidem uirtus oratoris inspicitur. At illud iam non mediocriter probandum, quod hoc etiam laudari modo solet ut proprie dictum, id est, quo nihil inueniri possit significantius, ut Cato dixit C. Caesarem ad euertendam rem publicam sobrium accessisse, ut Vergilius ‘deductum carmen’, et Horatius ‘acrem tibiam’ ‘Hannibalemque dirum’. Cf. Ov., Pont., 4, 1-6: Accipe, Pompei, deductum carmen ab illo/ debitor est uitae qui tibi, Sexte, suae./Qui seu non prohibes a me tua nomina poni, lacerdet meritis haec quoque summa tuis, /siue trahis uultus, equidem peccasse fatebor,/ delicti tamen est causa probanda mei.*

Frag. Bob. GL 7. 542: *Deductum, tenue apud Vergilium*. Parece-me importante o estudo de Deremetz (1987, 762-77) que trata especificamente do *deductum carmen*. Clausen (1995:180): The metaphor is explicit in Hor. *Epist.* 2.1.225 ‘*tenui deducta poemata filo*, implicit in Hor. *Serm.* 2.1.4.

⁷³ Clausen (1995, 174): Virgil’s pastoral rendering of Callimachus, rejection of epic. (*Aetia*, 1.21-4 Pf).

⁷⁴ Page (1965, 140): Tmesi, *supererunt*.

⁷⁵ Annaeus Cornutus *GRF* 21, p. 195 M: *Non iniussa cano. Cornutus putat hoc ad Musas pertinere*.

⁷⁶ Vale observar que estas não são árvores genéricas, mas tamargueiras que representam todas as bucólicas. Cf. Verg., *Ecl.* 4.2: “*humilesque myricae*”.

A *recusatio* da épica em favor do rebaixamento do verso hexamétrico é o cerne do poema⁷⁷. Afinal, de um lado, Talia – a um só tempo, musa da poesia pastoral e da comédia – modulou primeiro (*prima*)⁷⁸ o verso siracusano e, Apolo, deus do arco e da lira⁷⁹, também advertiu o poeta para que ele não cantasse reis e lutas (*canerem reges et proelia*). Por outro lado, também é oportuno ao pastor cantar versos simples (*oportet...deductum dicere carmen*). Além do mais, ao endereçado Varo, o poeta ainda diz que outros poderão realizar a tarefa de cantar tristes guerras (*tristia condere bella*) e que ele mesmo, Títiro, encetará estes versos à musa agreste em flauta suave (*agrestem tenui metitabor harundine Musam*). Assim estes doze primeiros versos são como um *proemium* que explicita um *status quaestionis* que é desenvolvido no decorrer da égloga. Putnam vai além já que propõe ser esta égloga uma verdadeira *ars poetica pastoralis* que pode ser aplicada aos próximos quatro poemas da coleção. Ele⁸⁰ propõe, resumindo estes versos:

These introductory words, Virgil the shepherd's version of an *ars poetica pastoralis*, are as applicable to the subsequent four eclogues as to the sixth. Each, in differing ways, scrutinizes what fits with and what disrupts the bucolic manner. Each expands "pastoral's" intellectual horizon. Apollo himself, source of inspiration and stand-maker, specifically presides over the sixth eclogue, beginning with his advice on style and concluding with the supposition that he, too, sings the very songs, summaries of which form the bulk of the poem.

A partir deste ponto, Virgílio apresenta uma cena bem interessante. Faz um chamamento às Musas, não as especificando, ao contrário, generalizando-as, Piérides. E apresenta duas *personae*, Crômis e Mnasilo, dois jovens pastores, e, com eles, o poeta faz nosso olhar em περιηγήσις observar Sileno. Assim nós também o vemos a partir dos versos. Ali em sua gruta está deitado, ou melhor, jogado e depois de haver dormido bêbado... Tudo como convém ao velho sátiro, instrutor de Baco:

⁷⁷. Ross (2008, 190); (= 1975, 18-38): It should be obvious that the sixth Eclogue is largely concerned with poetry, but it is far from obvious just what sort of poetry Virgil intends, and even less clear what he is saying about it.

⁷⁸. Cucchiareli (2012, 324) *Prima*: Nel senso di "dapprima", "all'inizio", quasi stesse per primum: cfr. *Aen.* 7, 117-118 ea vox audita laborum / prima tulit finem (concetto raffrontabile in Hor. *epist.* I, I, I *prima... Camena*); ma non manca di essere suggerita marginalmente l'idea del primato, tanto più nel nesso con il subito successivo Syracosio (versu); esplicita rivendicazione, invece, in G. 3, 10 primus ego (ma già Lucr. I, 926-930; e anche I, 117-118, a proposito di Ennio; cfr. Hor. *epist.* I, 19, 23 Parios ego primus iambos); sembra, dunque, che il "principiante" V. non avesse avuto bisogno di interventi divini, a differenza di Callimaco: fr. I, 21Pf.

⁷⁹. Da poesia em todas as suas modalidades e não somente da lírica como se poderia supor.

⁸⁰. Putnam (1970, 197).

<i>Pergite, Pierides. Chromis⁸¹ et Mnasyllus in antro</i>	13
<i>Silenum pueri somno⁸² uidere iacentem,</i>	
<i>inflatum hesterno uenas⁸³, ut semper, Iaccho⁸⁴;</i>	15
<i>serta procul tantum capiti delapsa iacebant</i>	
<i>et grauis attrita pendeat cantharus ansa⁸⁵.</i>	
<i>adgressi (nam saepe senex spe carminis ambo</i>	
<i>luserat) iniciunt ipsi ex uincola sertis.</i>	
<i>addit se sociam timidisque superuenit Aegle⁸⁶,</i>	20
<i>Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti</i>	
<i>sanguineis frontem moris et tempora pingit⁸⁷.</i>	
<i>ille dolum ridens 'quo uincola neccitis?' inquit;</i>	
<i>'soluite me, pueri; satis est potuisse uideri⁸⁸.</i>	
<i>carmina quae uultis cognoscite; carmina uobis,</i>	25
<i>huic aliud mercedis erit. 'simul incipit ipse⁸⁹.</i>	26

Avançai, Piérides. Os meninos, Crômis e Mnasilo,	13
Viram Sileno no antro ⁹⁰ jazendo em pleno sono	
Com veias túmidas, como sempre, do Iaco de véspera	15
Tanto, ali estão guirlandas caídas ao chão	
Como o grande cântaro de asa gasta pendia-lhe.	
Vêm para perto – já que o velho brincara com a esperança	
Dos dois por poemas – e com mesma guirlanda atam-no ⁹¹ .	
Egle se soma sócia e surpreende os tímidos,	
Egle a mais bela das Náíades, e agora ele ao ver quando	20
Ela lhe pinta fronte e tēpora com amora cor de sangue.	
Ele rindo do ardil diz: “Por que me atais?”	
Soltai-me, meninos, já é suficiente como vedes.	
Tomai os poemas que deseçais. Vós tendes os poemas”	25
Dela será outra recompensa.” E ele começa...	26

Os versos 14 e 15, digamos, são uma marca central no âmbito rebaixamento desse *deductum carmen*: afinal estamos diante de uma imagem de um velho

⁸¹ Clausen (1995,182): Theocr. 1.24. Hom. *Il.* 2.858

⁸² Philostr. *Eld.*, *Im.* 1, 22.

⁸³ Mart. 5.4.4 *rubentem proeminentibus uenis.*

⁸⁴ Ps. Rufianus *RLM*, p.15 Halm. [Cf. *Ae.* 1.320].

⁸⁵ Macr. *Sat.* 5.21.1 [cf. *G.* 4.380-1].

⁸⁶ Ps. Rufianus *RLM* p. 50 Halm.

⁸⁷ Don. *Ter. Eun.* 73: *Nam 'uidere' pro vigilare posuit, ut etiam Vergilius, cum de Sileno dicit iamque-pingit.*

⁸⁸ Cf. Egan (1980, 379-383) sobre a expressão *satis est potuisse uideri*.

⁸⁹ Verg., *Ecl.*, 6. 13-26.

⁹⁰ Laech (1974, 104): In 6, a wild cavern is a place of an encounter between two shepherd boys and the sleeping Silenus... Wilderness is an aspect of nature seldom pleasing to the Roman eye, for it offers no contact with the reassuring order of civilization.

⁹¹ Coleman (2001, 181): More relevant here is Midas' capture of Silenus, alluded to in *Hdt.* 8.138.3. Different versions of the old satyr's revelations to Midas are reported (cf. *Cic. Tusc.* 1.114).

Cf. Philostr. *Eld.*, *Im.* 2.1.

sátiro. Sileno é alvo do olhar dos pastores⁹², Crômis e Mnasilo, e dos nossos, leitores, assim, a partir do acusativo do particípio presente conjunto *Silenum... iacentem* – e a posição inicial e a final das palavras no verso são significativas –, segue outro particípio, agora passado, *inflatum*⁹³ no verso 15, ocupando também a posição inicial, ligado ao acusativo de relação *uenas* em posição central acompanhadas do ablativo de causa *Iaccho* na última posição do verso 15. Esta primeira *dispositio* ou *ordo* das palavras, isto é: *Silenum* (I)... *iacentem* (F) no verso 14 e, no verso 15, *inflatum* (I) *uenas* (C) e *Iaccho* (F)⁹⁴, a meu ver, constituem um delineamento da imagem e, ou mesmo tempo, o cerne da questão visual desta Écloga.

As veias intumescidas de Sileno por si mesmas não produziriam efeito sugestivo caso não viessem acompanhadas do ablativo *Iaccho*, motivador da lassidão alcoólica do sátiro. Neste caso, Coleman propõe ser dupla a natureza do particípio, i. e., afirma que pode ser *inflatum* medial ou passivo. Creio que as veias são alvo da substância ingerida, logo o sentido parece-me claramente passivo, e, nesse sentido, isto imputa a Sileno responsabilidade sobre o evento, ou seja, de estar jazendo bêbado. As mesmas veias intumescidas mantém uma forte relação visual com *Iaccho*, sinédoque⁹⁵ de vinho, já que o sangue é vermelho e o vinho um de seus matizes. Esta singela relação produz vividez, de um lado, e amplificação, de outro, operando de um lado o *ornatus* e do outro a *argumentatio*, dado que no mesmo momento em que temos a sobre-matização do evento no vermelho, temos também a ampliação dos efeitos produzidos pelo vermelho, a severíssima embriaguez.

Por assim dizer, Sileno jaz nos versos de abertura (14-15) desta visualidade como que antecipando o rebaixamento do gênero apontado no *proemium*. Os dois seguintes versos seguem uma pequena *confirmatio* à argumentação vívida apresentada nos dois versos anteriores. Assim, além de jazer bêbado e estar com seu semblante afetado por força do vinho, suas ações intemperantes produzem efeitos: primeiro a guirlanda do sátiro também está ao chão lançada muito provavelmente antes de ter adormecido bêbado e de sua mão pende um enorme cântaro, seguramente vazio.

⁹². Conington; Hardie; Breed (2007, 76): It has been doubted whether Chromis and Mnasyllos are satyrs or fauns, or shepherds. In support of the former view, that Serv.

⁹³. Coleman (2001,179), em seu comentário propõe: The participle may be middle or passive, depending on whether we regard Silenus as agent or patient. Clausen (1995, 52): to be distinguished from the accusative of respect...a Graecism and not found in the E. The past participle had originally a medial force and was therefore capable of assuming a direct object.

⁹⁴. Usarei (I) para posição inicial; (C) para central e (F) para final.

⁹⁵. Apesar de a distinção entre metonímia e sinédoque ainda estar *sub iudice*, siga a tendência de ver na metonímia a ideia de causa e efeito não contida na sinédoque assim contrário a posição de Coleman (2001, 179).

É curioso como Virgílio retoma o mesmo mecanismo de composição da imagem, amplificando a amplificação, apresentando consequências da embriaguez:

<i>serta procul tantum capiti delapsa iacebant</i>	16
<i>et grauis attrita pendebat cantharus ansa</i>	17

Como podemos observar o termo *serta* (I) neste verso e o seu participípio conjunto *delapsa* (F) estão na primeira e penúltima posições do verso, isto é, a guirlanda contém o verso. É interessante também a reutilização do verbo *iaceo* que no verso 14 em sua forma participial guardava a posição final em *uidere iacentem* e agora no pretérito imperfeito *iacebant*, dando continuidade à mesma ação, mantém-se na mesma posição, i.e., a final em *uidere iacentem*, entretanto não mais tendo como sujeito o sátiro mas as guirlandas que a ele pertencem. Se retomarmos a discussão que fizemos ao tratar da 2ª Écloga, há que se registrar novamente uma questão metapoética, afinal guirlanda é florilégio assim como o é uma antologia. Daí a guirlanda contém o *deductum carmen*, já que ela pertence a quem está a rebaixar o tom, Sileno.

Pode-se portanto dizer que o *deductum carmen* de Sileno, por contiguidade, é seus *serta...delapsa*, já que o verbo *delabor* tem o sentido de descer, cair, decair, e, assim, o que decorre no poema, também ocorre com a coroa de flores que possui outra marca significativa que nos interessa neste desenho bucólico, pois ela não só se relaciona com a poesia, mas também com a embriaguez⁹⁶ e, conseqüentemente, com o cunho simpótico⁹⁷ da poesia. Pode-se, logo, inferir que a guirlanda é a poesia decaída do simpósio se comparada à épica heroica.

A segunda parte deste “dístico”, por assim dizer, continua fazendo uma referência a fato motivador da embriaguez já que revela o *grauis cantharus* no chão derrubado. E, neste caso, entretanto, a organização dos versos vaza em entrecruzamento, faz o recipiente do vinho pender do verso. Assim temos *grauis* (A) *attrita* (B) – *pendebat* – *cantharus* (A), *ansa* (B). Outra relação possível de ser realizada na φαντασία que esses versos produzem é a do peso ou do tamanho do cântaro com a gravidade e grandeza da épica, alvo da *recusatio* inicial. Daí o cântaro, penso das mãos de Sileno, deixou de ter conteúdo, logo a *grauitas* não mais existe, restando o *lepos*, o *mollis*, o *deductum carmen*.

Os meninos se aproximam da imagem e, desejando ouvir poemas de Sileno, resolvem prendê-lo e com a mesma guirlanda de Sileno atam-no. A éfrase passa a ser narrativa, o quadro se move, movem-se seus componentes.

⁹⁶ Clausen (1995,184): Plaut. *Amph.* 999; *Pseud.* 1287 e Hor. *Serm.* 2.3.255-6.

⁹⁷ Coleman (2001, 179): Garlands were often worn at drinking parties. Pl. *Symp.* 212e.; Hor. *C.*, 4.1.32, and Ovid., *Met.* 11.91: describes the captured Silenus as uinctum coronis.

A poesia pela qual estão sequiosos não é a poesia elevada de Varo, antes preferem-na baixa já que *oportet pastorem dicerem deductum carmem*.

addit se sociam timidisque superuenit Aegle, 20

Aegle Naiadum pulcherrima, iamque uidenti

sanguineis frontem moris et tempora pingit 22

Uma ninfa surge e se une à súcia. É Egle, uma pulquíssima Náiade que entra no *ludus* poético. Ela o acorda e ele imobilizado sente a linda ninfa a lhe tingir a face com o vinho, com o sangue bucólico e ameno, tinta da amora, que sob o prisma da composição efrástica apresenta mais um matiz do vinho que compõe a ἐνάργεια deste quadro. Além de poder significar o sangue que poderá surgir do intercurso amoroso entre a Ninfa e Sileno, já que *huic aliud mercedis erit...*

Nos versos 20 e 22, tem-se mais uma vez a construção visual do poema a partir de sua disposição e, para tanto, é conveniente observar o verbo *addit* (I) e o substantivo *Aegle* (F), ou seja, ao quadro que no decurso do discurso vemos pintar um novo elemento, Egle, se assoma. Sua ação, a ação de pintar Sileno, referenda o mesmo procedimento e assim temos *sanguineis* (I) e *pingit* (F). É bom lembrar que esse verbo ecoa a 2.50, lá: *mollia luteola pingit uaccinia calta*.

Tanto essa éfrase como a anterior, como pude observar, são exemplos funcionais de interrupção dessa narrativa singular das Éclogas, de um tipo de narrativa cuja unidade não aponta para o enredo único aristotelicamente tomado. Sincronicamente, ambas funcionam na produção de sentidos específicos da 2ª e da 6ª *Bucólicas*, respondendo a uma unidade da visão cuja função é registrar visualmente a concepção de uma nova poesia romana, o enredo. Por outro lado, ambas dão voz aos pastores e respondem, interrompendo igualmente a narrativa da nova memória poética.

Esta última pequena éfrase, assim como aquela que apresentei anteriormente, são propostas como pequenas antecipações daquilo que deverá ser apresentado na primeira e na segunda metade das Éclogas. Uma poesia definida, pré-determinada com seus lugares devidamente delineados por uma moldura. Onde, a poesia pastoral é oferecida ao menino da cidade. Daí Sileno pintado e rindo pode cantar sua poesia (*carmina quae uultis cognoscite*). E neste último caso, ele, sátiro, está pronto, afinal, para ser o “vate” da poesia simples a que se presta Virgílio neste momento e a que os pastores e a ninfa desejam ouvir com o fim de se deleitarem e aprenderem. E que nós leitores ou ouvintes estamos ansiosos aguardando. *Simul incipit ipse...*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHIESI, A. (1997). "Virgilian narrative: Ecphrasis" in: Martindale, C., ed.. *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.
- BOYLE, A. J. (1975). "A Reading of Virgil's Eclogues" in: *Ramus*, 4.2. Melbourne: The Hawthorn Press: 187-203.
- BREED, B. A. (2006a). *Pastoral Inscriptions. Reading and Writing Virgil's Eclogues*. London: Duckworth.
- . "Time and Textuality in the Book of Eclogues" in: Fantuzzi, M.; Papanghelis, T., eds. (2006). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden: Brill: 333-367.
- CLAUSEN, W. (1995). *Virgil Eclogues*. Edited by W. Clausen. Oxford: Oxford University Press.
- COLEMAN, R. (1977-2001). *Vergil Eclogues*. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONINGTON, J.; Hardie, P.; Breed, B. W. (1898-2007). *Virgil Eclogues*. With a new general introduction by P. Hardie and an introduction to the Eclogues by B. W. Breed. Bristol: Bristol Phoenix Press.
- CONTE, G.B. (1996). *The Rhetoric of Imitation*. Translated by C. Segal. Ithaca: Cornell University Press.
- CUCCHIARELLI, A. (2012). *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche* (introduzione e commento). Roma: Carocci editore.
- DEREMETZ, A. (1987). "Le Carmen deductum ou le fil du poème: À propos de Virgile, Buc. VI" in: *Latomus* 46: 762-777.
- DUQUESNEY, I. M. (1981). "Vergil First Eclogue" in: *PLLS*, 3: 29-182.
- EGAN, R. B. (1980). "Satis Est Potuisse Videri" in: *CW*, 73: 379-383.
- HASEGAWA, A. P. (2012). *Os limites do gênero bucólico em Vergílio. Um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas.
- HUBBARD, Th. K. (1995). "Allusive artistry and Vergil's revisionary program: Eclogues 1-3" in: *MD*, 34: 37-67.
- HUNTER, R., ed. (1999). *Theocritus. A Selection. Idylls 1,3,4,6,7,10,11 and 13*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENNEY, E. J. (1999). "Virgil and the Elegiac Sensibility" in: Hardie, P., ed. (1999). *Virgil: critical assessments of classical authors. Vol. 1, General articles and the eclogues*. London: Routledge: 68-83.
- LAUSBERG, H. (1971). *Elementos de retórica literária*. 3ª ed. Trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEACH, E. W. (1974). *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experience*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MARTINS, P. (2005). "Enéias se reconhece" in: *Letras Clássicas*, 5: 143-157.
- . "Polignoto, Páuson, Dionísio e Zéuxis – Uma leitura da pintura antiga clássica grega" in: *Phaos*, 8: 75-98.
- . (2010). "Parataxe e Imagines" in: *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, 24/25: 141-175.
- MOORE-BLUNT, J. (1977). "Eclogue 2: Virgil's Utilisation of Theocritean Motifs" in: *Eranos*, 75: 23-42.
- NAUTA, R. R. (2006). "Panegyric in Virgil's *Bucolics*" in: Fantuzzi, M.; Papanghelis, T., eds. (2006). *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*. Leiden and Boston: Brill. 301- 331.
- NOGUEIRA, E. (2013). *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas.
- PAGE, T. E. (1965). *P. Vergili Maronis Bucolica et Georgica*. With introduction and notes by T. E. Page. London: Macmillan.
- PAPANGHELIS, T. D. (1999). "Eros Pastoral and Profane: On Love in Virgil's *Eclogues*" in: S. M. Braund and R. Mayer (1999). *Eleven Essays (and one Poem) by Former Research Students*: 44-59.
- PUTNAM, M. C. J.. (1970). *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*. Princeton: Princeton University Press.
- PUTNAM, M. C. J. (1998). *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven: Yale University Press.
- ROSS, D. O., Jr. (1975). *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2008). "The sixth Eclogue: Virgil's Poetic Genealogy" in: Volk, K., ed. (2008). *Vergil's Eclogues. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press: 189-215. (=1975)

- THOMAS, R. F. (1999a). "Virgil's Ecphrastic Centerpieces" in Hardie, P., ed. (1999). *Virgil : critical assessments of classical authors. Vol. 1, General articles and the eclogues*. London: Routledge: 27-36. (= 1983) in: *HSCP* 87: 175-84.
- THOMAS, R. (1999b). "Genre through Intertextuality: Theocritus to Virgil and Propertius" in: *Reading Virgil and his Texts. Studies in Intertextuality*. Ann Harbor: Michigan University Press: 246-266.
- VOLK, K., ed. (2008). *Virgil's Eclogues. Oxford Readings in Classical Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- WEBB, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.